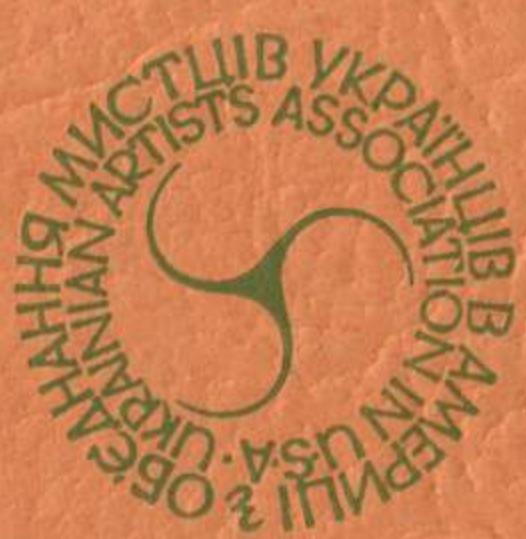


Жотатки з мистецтва

UKRAINIAN ART DIGEST



Травень

3

1965 року

ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЦІВ УКРАЇНЦІВ В АМЕРИЦІ
В ІДДІЛУ ФІЛЯДЕЛЬФІЇ

БІБЛІОТЕКА
УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА



UARTLIB.ORG

UARTLIB@GMAIL.COM

ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЦІВ УКРАЇНЦІВ В АМЕРИЦІ
ВІДДІЛ У ФІЛЯДЕЛЬФІЇ

Ютатки з Мистецтва

Ukrainian Art Digest



Травень

3

1965 року

НАКЛАДОМ ВІДДІЛУ ОМУА У ФІЛЯДЕЛЬФІЇ



Хрест-відзнака Українських Січових Стрільців
із 1914 року

(власність сл. п. Володимира Т. Гірняка)
The Ukrainian Legion Cross (1914)

PRINTED 500 COPIES

Printed by "America," 817 N. Franklin St., Philadelphia 23, Pa., U.S.A.



Сергій Литвиненко (1899—1964). Гетьманівна —
бронза.

Serhiy Lytwynenko (1899-1964) — Hetman's
Daughter — bronze.

ЧИ ІСНУЄ УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО?



Давній український срібний келих (з колекції В. Г. Крічевського — власність Марії К. Кобі).

Old Ukrainian silver — (Collection of W. H. Kryczewskyj — Owner M. Coby).

Дати відповідь на поставлене в заголовку питання — неділко, тому, що є різні розуміння мистецтва.

В сучасну пору, модерна людина не в силі відрізнисти добро від зла, а ще важливішим є те, чи хоче вона думати, щоб розізнанти, що служить голові, а що душі.

Сократ сказав: „Пізнай себе!“ Велика мудрість міститься в цих словах. Нас ділить від цього філософа все понад 2360 років, а все ж нам здається, що не на багато більше людина пізнала себе за весь той час.

Бже той сам Сократ сказав, що людська душа безсмертна. Наші предки вірили в надприродні сили і тому приносили тим силам жертву, бо не знали що є правдивого Бога. Зате сучасна людина не хоче знати Бога і тому приносить жертву матеріальним божкам.

Коли ми пізнаємо себе, ми пізнаємо ю Бога, пізнаємо багато духовних вартостей, яких без Бога неможливо пізнати. І до таких вартостей належить мистецтво.

Праці українських археологів дають нам підставу твердити, що нашими предками було населення земель України з часів неоліту, з III тисячеліття до Христом. За базу нашого твердження і наших міркувань ми взяли насамперед працю Віктора Петрова „Походження українського народу“ (Нариси Стародавньої Історії УРСР, Інститут Археології).

У вступі до цієї праці В. Петров пише:

„В III, тисячелітті перед Христом на території Правобережної України, на терепових просторах від Дніпра до Дунаю була поширенна її клічуча культура, яка вперше була відкрита наприкінці 19. ст. археологом В. Хвойком на серединному Дніпрі в районі м. Трипілля і відтоді вийшла в науковий світ під назвою „трипільської“. Це є високорозвинена

культура ефектних барв, складного орнаменту, орнаментальних прикрас, з пішою декоративністю мальованих хат, розписаних печей, фарбами розмальованого посуду.“

Коли ми читамо ці рядки, ми всією душою відчуваємо, що трипільська культура у своїх засновках і по сьогодні — наша.

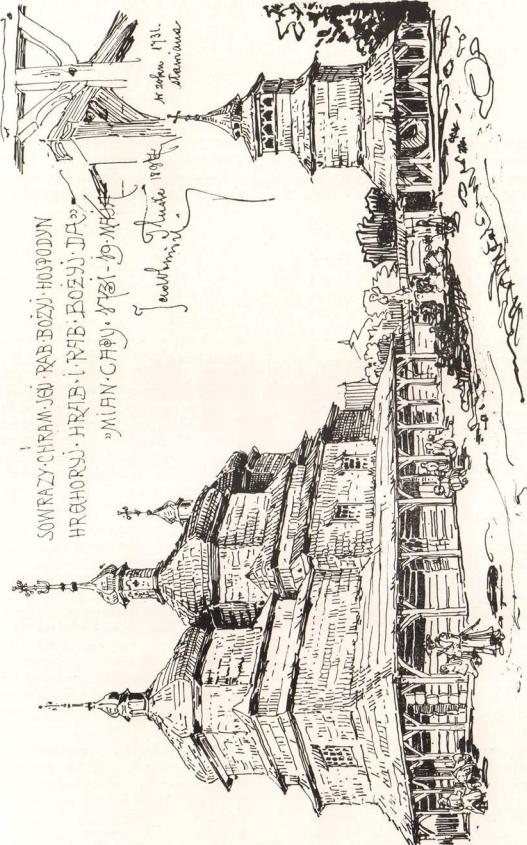
Правда, на 12 ст. тієї самої праці В. Петров пише:

„Отже, коли ми кажемо, що ми є автотонами на нашій землі, що ми живемо на вій не від VI ст. по Христі, а ще від неоліту, від III. тисячеліття перед Христом, ми повинні, жажучи це, зважити, що між нами й людністю неолітичної України лежить кілька передейних нащими предками епох, кілька станів етнічних деформацій, ступінь розвитку, формованого в проявах різних, часто пропилєжних тенденцій розвитку, і однаково пережитих криз.

Ми повинні зважити, що наша автотоність на нашій землі не була плодом і наслідком лише самого біологічного зміні і біологічного відтворення поколінь, що в дусі часу, протягом тисячелітті, послідовно застунали одне-одне — процес не-змінний і одночасний, тоді ми були б антропологічно, тотожні трипільцям, — а виследом суворих випробувань історії. В грозах і бурях знищені, в бурхливих змінах твориться український народ, що став таким, як ми його знаємо нині.“

А далі, на ст. 13:

„На межі III, і II, тисячеліття... трипільська людність була знищена... Трипільська культура зникає на теренах України. Археологічні розкопки свідчують, що знищенні було раптовим і суцільним. В деяких житлах... залишилася глина з слідами жіночих пальців



Церква в Говеті з року 1731. Зарисував арх. Т. Овчарчук (з приватної збірки інж. С. Кулешевого у Франківську).

на ній, заготовлена в хаті, щоб ліпити посуд. Катастрофа прийшла несподівано, знищення було остаточне. Воно охопило всю територію розселення трипілля, на півночі, як на півдні.“

Але, в протилежності до цього останнього твердження, цей же автор пише далі, на ст. 19:

„Тим-то той факт, що в комплексах шинурової кераміки виявлено мальовані посуд, сприймається, як свідчення, що, по-при всі зміні зрушення часу, які сталися на етапі III, і II, тисячелітія, трипілля все ж таки не вигибає остаточно, а в більшій або меншій мірі зберігається, вростаючи в нову культуру.“

Нам здається, що також в ділянці знищенння трипільського населення наука не сказала ще свого рішучого слова. І. Г. Шовкопляс в книжці „Нариси стародавньої історії УССР“ в частині I, розділ 2, ст. 51 пише:

„В неолітичну епоху на Україні існувало три основні групи племен, що розселилися в певних обмежених зонах. Не зважаючи на відмінності між ними в способах ведення господарства, вони все ж мають багато спільних рис...“

За часів трипільської культури, як стверджено археологами, деякі частини України були густо заселені, а тому напевно втворилася між ними, як пізніше, за скітської доби, агресивність і вона легко могла привести до внутрішніх зударів і завоювань. Також досі немає твердження, яке казало б нам, звідки взялися Скити, що прийшли на зміну трипільцям. В. Петров так пише про це (ст. 28 згаданої праці):

„Досі йдуть суперечки між ученими в питанні про етнічний характер людності України за скітської доби. Одні обстоюють тезу про туранство скітів, інші про іранство. Проф. В. Щербаківський визначає скітів як „східних азіятів“. Щодо нас, то ми не, вважаємо скітство за східно-азійські явища, а за тубильно-українське. Скити нікія не туранці й не іранці. Вони — етногенетично — продукт розвитку попередньої (післетрипільської, передскітської) епохи, наступний пізіший етап деформацій ту-

більної людності, як вона сформувалася на Україні в усатівсько-городському після-трипіллі.“

Знову ж О. Г. Терешків в книзі „Нариси Стародавньої історії Української ССР“, частина II, розділ 5, на ст. 132 висловлюється так:

„Тепер багато вчених схиляється до думки, що лісостеп у скітській час був заселений протослов'янами або найдавнішими слов'янами.“

I знову цитуємо того ж В. Петрова (ст. 22):

„Суспільно-господарський розвиток за скітської доби йшов тільки ж лінією, яка виразно намітилася вже за попередньою, передскітської епохи. З цього погляду позва скітів на Україні не є нічим випадковим або несподіваним, історично невправданим. І тим самим і назив скити не доводиться надавати жадного, так би мовити, сакрального значення. Це умовна наазва.“

Словом, після у твердженнях вчених археологів не переконує нас в тому, що і культура і населення доби трипілля були безслідно знищені, а не вилися більшою чи меншою мірою в наступну, скітську добу.

Скити створили велику державу й мали велику військову силу. В. Петров пише про це в цитованій уже праці (ст. 29) так:

„Щоб мати виразне уявлення про території простори, окоплені акцією скітів, про те, якого обсягу досягли їх наїди і як далеко вони сягали, досить згадати, що в VII, ст. перед Різдвом, в 612 році зруйнували Ніневію і що через 100 років, в 512, Дарій Гістас, цей могутній володар Персії, мусів вступити в змагання з скітами на півночі. Скити так само небезпечно для персів, як і греки, хоч від скітів персів відокремлює велика відстань. Чорне море й важкі переходи через гори Кавказу. Погроза скітських нападів більша ніж відстань... Туркестан і Ніневія — це периферія. Центр — Україна. На Обі в Зауралі ми знаходимо скітські поховання, кургані, але скітські городища ми знаходимо не на Обі, а на Придніпров'ї.“

З наведеного ясно, що наші предки ще до княжої доби творили могутню державу.

Княжя Руська держава тільки ближча до нас, а що в тому часі й культура і комунікація стояли вище і частини з тих скарбів не була знищена, можна було краще дослідити її. Ось одне цікавий призиком до таких дослідів; беремо його з праці А. І. Фурманської, зі згадуваної вже книги „Нарисів“ (частина IV, розділ 10, ст. 420):

„Найбільшим досягненням древнього руського ремесла була техніка перегородчастої емалі. Це мистецтво, як і мистецтво чорні, розглядало в писаних джерелах того часу як цінний вклад руських майстрів у розвиток світового художнього ремесла. У передмові до трактату про різьблення середньовічного письменника Теофіла, який переділював досягнення багатьох країн у художніх ремеслах, згадується „винаходи Русі“ в мистецтві емалі та чорні після Візантії, яка вела тоді перед в цій галузі.“

Далі, на ст. 494 авторка пише:

„Древньоруська культура — яскраве самобутнє явлице. До якої б сторони її не звернутиш — чи до письменницької (художня література, історія, публіцистика), чи до мистецтва (архітектура, живопис, прикладне мистецтво), чи до музики, видовищ — скрізь стародавня Русь лишила своїй неповторний слід“.

Однак, починаючи з трипілля, ми маємо склонність перейшли давнє минуле України тільки тут і там спиняючись, щоб скопити хоч есенцію пройденого нашими предками шляху.

Коли ми після всього сказаного звернемося до сучасності, перед нами виникає багато питань. Чому воно так є з нашим народом? Яка причина нашої недолі?

На це питання пробують відповісти антропологічно, географічно, біологічно, й психологічно, але, на жаль тут нема задовільної відповіді. Та ж той самий народ живе уже від непам'ятних часів на тій самій землі, з тим самим підсолнінням і краєвидом, і вороги також будуть від початку. І не тому воно так, що тепер високо розвинена техніка, бо техніка здобула також лютими. Наша історія показує, що ми можемо бути вояковинчі. В чому ж справа?

Бог обдарував український народ, як небагато народів у світі. Від чорнозему починаючи, на талантах кінчачючи. В час розквіту нашої державності наш великий князь Володимир хрестив увесь народ, як жаден володар світу. Ми прийняли християнство й Божі заповіді, але, на жаль, ми їх не додержали, переступивши четверту заповідь: до пошані батьків своїх належить і пошана предків.

Через брак пошанівку до наших предків ми втратили відчуття вартості того, що наше. Тому не дивно, що деято твердять, наче б українського мистецтва не було й не могло бути. Мистецтво є тільки світлове. Якщо так справді, то як пояснити існування мистецтва спілтського, чи візантійського? Думасмо, що заїде давати дальші приклади. Кожний мистець знає, що його творчість залежна від його індивідуальності. А що тоді говорити про індивідуальність народу, витворену сторіччями мистецької культури?

Коли ми говорили в попередніх рядках, що сучасна людина не відрізняє добра від зла, то не без підстави. Якщо сьогодні говорят про культуру, то часто зводять два поняття в одне. Воно зрозуміле у тих, для кого не існує Бог і бессмертність душі. Для тих культура тільки витвір людини. Вірюча людина розділяє культуру на два поняття: культуру матеріальну й духовну, до якої належить і мистецтво.

Тепер у мистецькому світі діється таке, що мистецтви в більшості підходять до мистецтва з матеріалістичного заложення. На перший погляд виглядало б напевно: що сучасне мистецтво найбільше представляє собою духовість. Але, на жаль, так воно не є. Якщо хтось сумнівається в правдивості такого твердження, нехай попробує відкрити, до якої цілі це мистецтво змагає.

Теорія Маркса, що оформив матеріалістичні тенденції думання XIX. ст. та який обіцяв людям царство на землі в одному великому безклясовому й безвірному світовому суспільстві, зродила також ідею світового мистецтва — дарма, що самі мистецтви не завжди обідомлюють собі таку пов'язаність.

Людина створена з душі й тіла, але кожна одиниця є відмінна від іншої. Така різнопорядність є і між народами. Постання народів в



Михаїло Дмитренко: Божа Мати — поліхромія в українській катол. церкві Непорочного Зачаття в Детройті.
Mychajlo Dmytrenko — The Mother of God, polychrome in the Immaculate Conception Ukrainian Catholic Church of the Basilian Fathers at Detroit-Hamtramck, Mich.

землі не є витвором людського бажання, чи наслідком незгоди між окремими групами населення на земній кулі, воно сталось з волі вищої сили. Во всесвіт може існувати без людини, але людина й народ не можуть існувати без керованого Богом всесвіту. Війсма від природи — сказа хтось розумій. І справді! Коли взяти краєвид — яка в ньому різноманітність форм і краси! Е різни деревя, але навіть листок на дереві — неповторний.

Подібно є і з людиною. Незалежно від її волі існують різні реації людей, різні народи з зовнішньою чи внутрішньою різномірністю, як і в природі. Всякі висячення психологічного порядку не спроможні наявіти називатися до правди, якщо вони будуть відповідати з самих себе на питання, що таке душа та її прикмети, бо прикмети душі не можна скопити у виді інстинктів людини, чи прикметі тіла. Якщо людина бажає роз'язати питання душі, то вона спроможна розкрити це тільки наслідуючи це питання уявним поясніям, „Судді правди й зла“, при допомозі Христової науки. З цієї науки ми знаємо, що людська душа має більшу вартість, як цілій світ.

Різнородність, що існує між людьми й народами має творити гармонію і цією гармонією людство має славити Творця всесвіту.

В передхристиянській ері матеріальна культура домінувала над духовою, але з приходом Христа і його науки почався початок домінанції духовної культури. Ця духовість проявилася найсильніше у візантійському мистецтві, в його пов'язаності людини з Богом. І хоч ця духовість продовжується в Ренесансі, все ж глибина і розуміння призначення мистецтва залишилися найбільшими у мистецтві візантійському. З кінцем Ренесансу приходить знову перезага матеріальної сторінки над духовною. Початок імпресіонізму був спробою визволитися з цієї матеріалістичності, та йому не пощастило: людство потонуло вже у матеріалізмі, а з ним — і самі мистецтви.

Вони задержалися до нашого часу, то зважаючи його Церкви.

Коли ми прийняли християнство з Візантією, то з ним візантійське мистецтво, то в тому числі і глубина причини: візантійське мистецтво було тоді на вершині духовного розквіту і відповідало нашому народові. Якщо ми вважаємо його і нашим, то це тому, що на наших предків вкладали в нього багато української та іншої самим ми не повинні легковажної жити тепер і назавжди, бо воно є також і нашим. Якщо ж ми хочемо найти корінь українського мистецтва, то він є в народі і в народному мистецтві. Там є корінь не тільки українського мистецтва, але й української філософії. Сократ на цьому же покликався.

Матеріалізм не визнає нічого вищого над зовнішнім світом і людиною, а тому всі добра і仁道性 підпорядковується власному "їх" людству. І такому "їх" в більшості підпорядковане сучасне мистецтво. Іншими словами, не називається нічим для Того, що створив цей світ. Це "ідеалом" зведеній до самолюбія, софії, Сократа, на якого вже покликаних не залишив писаних творів, зате його учні записали його філософічні основи і передали їх своєму народові і народам всього світу. Та нам здається, що більшим Сократом є український народ, та, на жаль, нема його учнів. Ми маємо зібрану народну мудрість такої великої вартості, як може жаден іншій

ства — бо правдивий ідеалізм може бути тільки тоді, якщо він існує з причини Бога.

Коли взяти до уваги український народ, і його мистецтво, то справа представляється трохи відмінно, порівнюючи з іншими народами. Перше, що звертає наувагу це те, що творчеським тут цілком народ, від трипільської починання. Правда, воно виступає як мистецтво народне і служить як оформлення матеріальної культури. Але, коли зважити це, велике багатство його різноманітності, то воно переступає значимій людську потребу краси. Тут вже виразно показується духовний потреба мистецької творчості. Друге, що звертає увагу це те, що український народ не любить у мистецтві порожніх. Це явницькоею також має свій зв'язок з глибокими коріннями української духовності. Про глибоку віру народу, про погані відносини з іншими предків не тільки в надприродні сили, що виповнювали собою природу, але й у безсмертності душі дають докази розкопки гробівників. Коли ми прийшли християнством, то віра напевно не зменшилася, а навпаки, починала ширитися, тимбільше, що це була віра в правдивого Бога. І це був найбільший фундамент

українського народу. Все, що міг відобразити це до християнства, ми віддали на пошану Творцю всесвіту, включно із звичаями, і якщо вони залишилися до нашого часу, то заради його Церкви.

Коли ми прийняли християнство з Візантією, а з ним візантійське мистецтво, то в тому була глибша причина: візантійське мистецтво було тоді на вершині духовного розвитку і відповідало нашому народові. Якщо ми вважаємо його і нашим, то це тому, що наші предки вкладали в цього багато українського і тим самим не ли повинні відмежувати його тепер і назавжди, бо воно є також і нашим. Якщо ж ми хотимо знайти коріни українського мистецтва, то вони є в народі і в народному мистецтві. Там є коріни і підлітки українського мистецтва, але і укріплені філософії, Софії, на якого ми вже покликалися, не залишили писаних творів, зате його учні залишили його філософічні основи і передали їх своєму народові і народам всього світу. Та нам здається, що більші Сократи є українськими народом, та, на жаль, нема його учнів. Ми маємо зібрану народну мудрість, та великої варгости, як може жаден іншій

народ, але, чи це стало базою української філософії, яка відповідала б українській душі

Ми далекі від того, щоб вихвалюватися
а радше наставліні близьким критично, як більшість українців. Але, коли усвідомимо
той величезний скарб народного мистецтва
що є у нас, то аж ніяк не можемо того не оцінити.
Нема тут змоги всього виразково засловити
або цілобілько зняти народну пошу, тільки
один повіт і зіллюструвати в колорах — лише
велика краса й різноманітність. Не кажу
же про територію цілої України. Там саме
можна сказати про вишвику, чи гуцульську
різьбу. Коли візьмемо до рук книгу "Українське
народне мистецтво" (Київ 1960) і зупинимо
німося на кілимах, і тож не старих, історичних,
коли українське кілімарство буде
підтримуване провідними верстами, але
хочби ставіанівської округи, починаючи
з XIX ст., то можемо тільки подивлятися, яким
таким величким мистецтвом смажа підкору
льону, яка різноманітністю форм і відома
цінністю. Неодин сучасний мистець, наїв слів
того, що міг більше позавидувати такому
мистецтву відчуттю краси й гармонії.
Подібне можна сказати про килими Тернопільщини — і тут віміл розширені контра-
стовість колору й дуже прості розміщені
стилізовані рослинні, — аж мимокоті хотеться
сплати, чому цього не зроблено на картинах
на ажилі? А що ж казати про Кіївщину?
Лімаришину, Чернігівщину з давніми ка-
лімтарськими традиціями!

При цій спробі можна б писати томи, а не статтю. Нашою ціллю будо звернути увагу на дякільких людей, які йдуть мимо і не хочуть бачити, або їх не розуміють, че діється в сучасному світі, в котором існує і український народ з великим духовною вартістю. У нас підкresлюється варгість українського мистецтва тому, що ми бездерзянні й хочемо звернути самі собі та іншим увагу на нашу культурну злісту. Але на цьому не вичерпуються варгість мистецького кореня народу. Є багато народів, що мають незалежність, але не мають того мистецького кореня, що міг бути базою національного мистецтва. Видно, що таку базу мали египтяни, греки і так далі, базу масо ми. Це надпріоритетний дар, і коли ми не вміємо використовувати його, то в часом можемо його затримати. Золота наша земля нічого нам не поможе, коли ми не вміємо

тимемо з неї користати. Цю землю можна управляти і хтось інший, але не кожний має тут самий мистецький дар, що його має укр. Інський народ. С великою шкодою для нас що в нас мало зацікавлення глибше пізнання ці варгості, а тимболіше у людей, що покликані до цього, себі у мистецтві.

Правда, можна сказати, що у нас були мистецькі обдаровані великим талантом, творчими стояннями на високому мистецькому рівні і в цих творах пробивалася українська душа, ховість. А все ж, на нашу думку, їх не поспішило збагнути глибини кореня українського мистецтва.

Надії нашої землі криють у собі великі багатства, і є люди, які присвячують ціле своє життя, шукуючи за скарбом і духовістю відповідь на питання про майбутнє народного мистецтва у нас, українців, був Владислав Г. Кричевський. Його можна назвати не тільки всестороннім і наскрізь українським мистецтвом, але й мислителем. Він більше ніж усе зробив для відродження українського народного мистецтва і поєднання елементів народної творчості в одну нерозривну цілість, створив високомистецтвій і наскрізь український твір — будинок Полтавської Земства. Цим він поклав основи під українське національне мистецтво. Ось що писав про це С. Блакитний в монографії про Владислава Г. Кричевського (УВАН, США, 1963):

Будинок Полтавського Земства залізно-відомий і спиняється на його опіку не будемо. Про нього існує досить чисельна бібліографія. Можна лише ствердити, що вплив будинку Полтавського Земства в майбутньому позначиться майже на всіх ділянках українського мистецтва. Він став нарижником к менем у відродженні і творчості українського національного стилю не лише в архітектурі, але й у мистецтві взагалі.

Зараз же поруч імені Василя Кричевського, що повинно бути записане золотими літерами в історії українського мистецтва, повинно стояти там ім'я Юрія Нарбута. Він заслуговує там почесне місце як новатор і письменник цього часу, що залишив своєму й наступницям поколінням великий скарб.

Перед нами три різні видання різних авторів, присвячені Ю. Нарбутові. У них д

сить вичерпний матеріал про мистецьку творчість Нарбута, і загальню відомо тим, що підкавляється мистецтвом, хто такий — Нарбут. Він, як графік, непересічного мистецького рівня, в його мистецких творах з українською тематикою відчувається напараду відних української землі і стихія її народу. Та нас більше цікавить у Нарбута те, на що загальна звертає меншу увагу.

В книзікі П. Білецького про Ю. Нарбута (Держ. В.-во Образотворчого Мистецтва і Музичної Літератури, Київ 1959) записано такі слова самого Нарбута:

„Мене зацікавило... при проходженні курсу древньослов'янської мови, як то в старовину писалось від рукки книги і я, знайшовши зразок шрифту „Старомірова Евангелія“ почав робити спробу писати стародавній робом. Спочатку переписав „Поучення Володимира Мономаха до своїх дітей“, а потім „Евангеліє

від Матфія“, „Пісню про Ролянда“ (готичним шрифтом з орнаментованими заголовками літери). Це були мої перші пробунки в графіці.“

Для нас важним є не тільки те, що Нарбута зацікавив шрифт, але що до цього спонукали його стародавні книги. І хоч сам Нарбут твердить, що це був його початок у графіці, то на нашу думку він власне в шрифті залишив нам найінініший скарб, створюючи українську букву мистецької варгости.

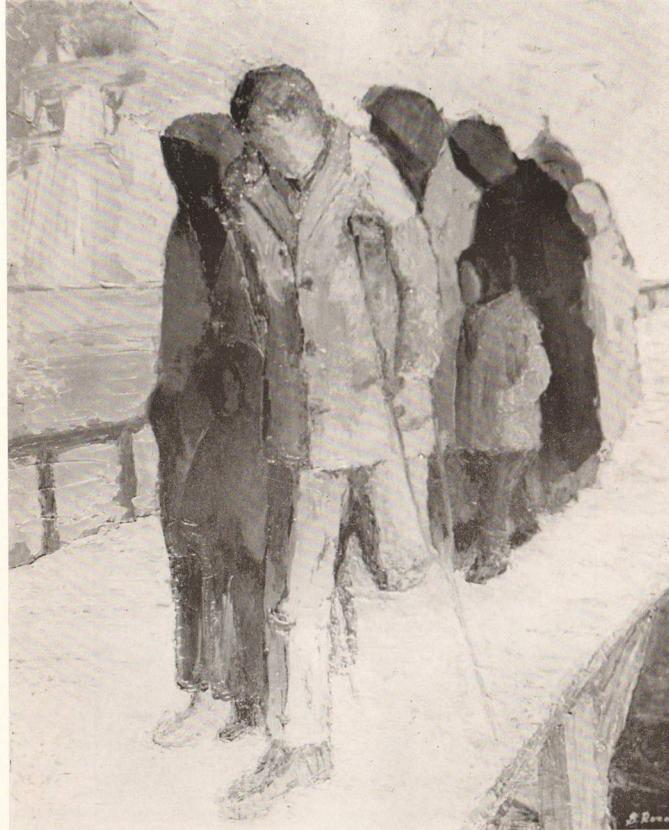
Два вищезазначені мистці показали нам шлях до мистецького коріння українського народу, цей корінні є джерелом українського мистецтва. Це джерело до сьогодні б'є живим ключем. Треба тільки великих мистецьких індивідуальностей з глибокою духовістю і бажанням, щоб вміли черпати з народного мистецького джерела й давали твори світового рівня.

Степан Рожок



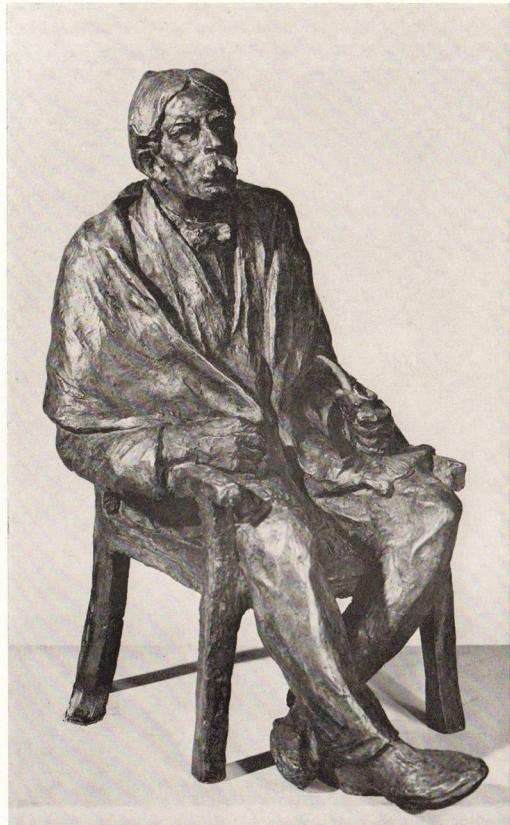
Марко Зубар — Христос обожуваний ангелом, кераміка.

Marco Zubar — Adoration by the Angel — ceramic.



Степан Рожок — Перехід — олія.

Stepan Rozok — Crossing — oil.



Петро Капщученко — У спогадах — бронза 13".

Petro Kapschucenko — Remembrance — bronze, h. 13"

СПОГАДИ ПРО АНАТОЛЯ ПЕТРИЦЬКОГО



Анатоль Петрицький (1895—1964)
Anatol Petrytskyj (1895—1964)

Якось восени 1914 року до Василя Кривчевського прийшли два хлопці, років по десяти-дванадцять, одягнені в якісні просторі блузи й широкі штани. Цей чудернацький одяг був зовсім відмінний од одягненого в ті часи. Але найбільше здивувало мене те, що у них були намальовані на щоках синюю фарбою кізлики.

Хлопці з ентузіазмом розмовляли про застій і мертвеччину в мистецтві, про застарілість академічних традицій, про потребу прокладати нові шляхи, відкинувшись все старе. І здавалось, що ось-ось вони засукають руки своїх блуз і стануть прокладати новий шлях кудись у невідоме.

Я тихенько спінав у моєї матері, Євгенії Кричевській, хто вони такі.

— Це студенти з Художнього Училища, Петрицький і Слевіа.

— А чому в них козли на щоках і такий дивний одяг?

— Бо вони — футуристи. Футуристи роблять усё не так, як інші.

— А чого вони до нас прийшли?

— Вони принесли свої малюнки — от ти побачиш їх.

Це було на самім початку війни, коли музи ще не замокали і в нашій хаті ще свіжі були згадки про французьких „Fauves“, про групу „Die Brücke“, „Der Blaue Reiter“, про Кандинського, Марка Брака, Шагала, Бурлюка, Матісса; я чув, що є такі футуристи, але ще ніколи не бачив їх живцем.

Вони відрізнялися від інших не тільки одяжою й кізликами на щоках. Костя Єлевіа мав зовсім незвичний тип обличчя (згодом я дізнався, що він був мордвин). А Анатоль Петрицький мав прозорі блакитні очі, здивовано підняті брови і такий вираз обличчя, немов біл він не виспався.

Малюнки їхні були незвичні, як і вигляд самих малюків: сміливо й недбало накидані контури, часом — немов наявисне спотворені; великі площини зафарбовані в яскраві кольори широкими мазками пензля, без деталів, без моделювання. Людські постаті мали підкреслено-перебільшенні окремі частини тіла або частини обличчя. На більшості малюнків Петрицького широко вживався сочнийший кольор жовтого хрому.

— А вони вміють малювати по-звичайному? — сігнав я.

Всі розсміялися. Петрицький сказав мені, що вони вміють, але їх більше подобається малювати саме так.

Моя мама купила у Петрицького і в Слевіа по малюнку і повісила у свої спальні. Петрицький, як і Єлевіа, став частенько бувати в нас і, за часм, багато і з апломбом розмовляв про те, що саме є дійсне мистецтво і яким

воно має стати в майбутньому. Він жалівся, що професура Художнього Училища вимагає від нього і Слєви дотримуватись мертвої академічної рутини і зневажливо ставиться до шуканого нового. Колів на щоках він більше собі не малював і одягався більше звичко. Я думаю, що він з Слєвого вирідлився так тільки для першого знайомства, щоб подивитись, як поставиться до цього господарів хати. А той просто нікя не реагував на це.

Війна прийшла. До Києва щодня приходили з фронту поїття, повні поранених. Міська управа вирішила на весні 1915 року відкривати на користь поранених „Народний Гуляння“ типу добродійного ярмарку з різними атракціями, театралі, цирком і тому подібним.

„Гуляння“ назначили на середину травня і для мистецького впорядкування його запросили Василя Кричевського. Часу лишилось обмаль і він узвів собі на підмогу Петрицького і Елеву, давши їм вільну руку робити, як хотять; вони лише домовлялися з ним про загальні плани роботи.

Рано вранці всі три вибралися працювати на „Спортивне Поле“ — величезній вигін коло Берестейського шосе, приблизно там, де тепер стоїть кіностудія „Довженко“ — і працювали до присмерку.

На вигоні вже будували ярмаркові ятки, „коршум“, балагани для всяких атракцій. Одна з атракцій, придумана Кричевським вкруг Петрицьким, була „Панорама Києва“ — дійсна, реальна її «єдина справжня». Відвідувач, заплативши п'ятака, ходив по всяких ходах, сходах і переходах, піднімавшись все вище і, нарешті, помазували в дірочку Київ. В інших балаганах показували „живу русалку“ і т. п. Там був і цирк у наметі. Стіни всіх цих споруд розмальовували Петрицький і Елев, працюючи дуже швидко, вневісно і майже без усіхких попере-дників шкіців. Кричевський тільки часом давав їм нові теми, а сам малював своє.

По верхньому краю стін усіх балаганів була протягнута, як фриз, біла матерія, футів чотирі широка. На ній малювали, на-вмисле лише грубими контурами, синюю та чорною фарбами, різні гумористичні малюнки. Там були політичні карикатури — на всі держави, що брали участь у війні; інші були на теми популярних тоді завдань

театралі „Летучая мышь“ та „Кривое Зеркало“ афоризмів Коєзми Проктова, на теми народ-них приказок, на історичні теми, як „Цезар переходить Рубікон“, „Змія кусає Клеопатру“ і так далі. Кожний малюнок мав короткий підпис.

До найбільших атракцій цього „Гуляння“ належав театр. Театр мало бути два: український і російський. Передбачалося влаштувати ще третій, для дітей, і Петрицький думав намалювати для нового декору в наївно-дитячій манері, використовуючи для цього мої малюнки (мені було тоді сім ро-дін). Для російського театру думали використати мотиви російських лубочних картиночок, тзем з апокрифів, як напр. про Царя Кітovapса та інші подібні, і Петрицький вже зробив дуже цікаві шкіці для заїзни. Але в останній момент міська управа рішила не робити дитячого театру, а російський театр оформили його власні декоратори. Їхня робота пропала даремно, бо була вбита скованим і іскривленням решти ярмарку.

Отже Кричевський і Петрицький працювали лише над українським театром. Він був побудований з дощок, фанері й полотна; стіни його навмисне не доходили до землі, щоб було видно ноги артистів за лаштун-ками. Ці стіни (зандвору) і завісу розмальовували в умовно примітивній стилі, відповідно до характеру п'ес, написаних Людмілою Старицькою-Черняхівською в стилі бургаських інтермедій XVII—XVIII століттів, і „вертеп-них дійств“. П'єси грали артисти театру Михайла Садовського.

Всю декоративну роботу виконали менше ніж за тиждень, і „Гуляння“, яке тривало кілька днів, мало величезний успіх.

Я зупинився так детально на участі Анатоля Петрицького в оформленні цього „Гуляння“ тому, що то був його перший досвід, його дебют у театрально-декоративному мальарстві. Це захочило Петрицького до дальньої праці в театрі, з яким він відтоді став почленованістю майже на все своє життя.

А осені того самого року Анатоль Петрицький прибіг скривлюваній до нас зі звісткою, що і його і Костя Слєву вигнали з Художнього Училища за захоплення новими течіями в мальарстві. Василь Кричевський заспокоював його і радив не перевірятись цим, бо він не так багато загубив.



Анатоль Петрицький (1895—1964). Інваліди, олія.

Anatol Petrytskyj (1895-1964) — Invalids — oil.

Він сказав Петрицькому, що тепер якраз настає пора здійснювати свою мрій і прокладати свою власну дорогу в мистецтві.

— Але, як я знатиму, що моя дорога вірна? Я бачу, що я є занадто недосвідчений, щоб шукати її сам, без керівника!

— Я радо помагатиму вам, як тільки буде потрібно.

Анатоль Петрицький одразу повеселівав. Скоро по тій зайшов брат Василя Кричевського, Федір; він був тоді директором Художнього Училища і розповів, що учбова рада ухвалила звільнити Петрицького і Слєву. Василь Кричевський сказав Федорові, що і він і вся рада пошилися в дурні, бо виключили найталановитіших студентів.

Петрицький став все частіше заходити до нас, приносчи на показ нові роботи, а врешті десь узимку 1916 року Василь Кричевський дав йому кімнату в нашому помешканні і Петрицький перебрався туди.

Жив він переважно тим, що давав лекції мальювання, а раз одержав замовлення — розмальовувати стіни нововбудованого кабаре в та-кім самім дусі, як недавно оформив ярмаркові

балагани „Народного Гуляння“. Любив ходити до цирку і часто малював на циркові теми, захоплюючись передаванням динаміки руху і милуючись з улюбленого ним жовтого кольору в тиарі арені. Мені притадується багато тогочасні роботи, коли я бачу праці Кірхера, Маттса, Нольде, Шмідт-Ротлофта з приблизно тих самих часів.

Анатоль Петрицький часто ходив також у театр. В часи революції 1917 року в Києві виникло чимало невеликих театрів. В одному з них, театр „Гротеск“, він став працювати і використав нагоду розгорнувшись і експериментувати. Я досі притадую його шкіці до задніків з гіпетрофовано-індустриальними красавидами великого міста, хмарочосами, фабриками, вантажними кранами і тому подібним. За браком матеріалу для костюмів, Петрицький часом робив для артистів плоскі костюми з розмальованого дроту. Артисти в таких „костюмах“ мусили рухатись, тримаючись до публіки завжди лише одною стороною. Коли актори трохи повертавсяся, з-пода плоского костюму виглядала його власна одяга і публіка реготала.



СЕРЕДА

1872 р. НАРОДИВСЯ
ВАСИЛЬ ГРИГОРОВИЧ
КРИЧЕВСЬКИЙ

Анатолій Петрицький. Картка з календаря.
Anatol Petryckyj. Calendar page.

— А мені тільки того ї треба! — казав Петрицький, якому тоді було 22 роки.

Він сам вирізував ці костюми, як розмальовував іх, як і малював усі декорації того театру. Працював Петрицький півднікою й рішуче; в його уяві все було готове і лише чекало, щоб здійснитися. Цю властивість розпізнали і оцінили у ньому Василь Крічевський, який сам часом малював декорації для театру Миколи Садовського без підготовчих шкіців, коли бувала спішна робота.

Поряд з роботою в театрі, Петрицький далі продовжував малювати, зокрема портрети, які виконував у більші конвенційній манері, ніж інші свої маллярські роботи. У всіх разах можу сказати ще про портрети Василя Крічевського і мій, які він намалював улітку 1917 року клейковими фарбами, готуючи їх на місці з порошковими фарбами, уживаних у театрі.

7-го лютого 1918 року більшевики, обстрілюючи Київ, спалили будинок Михайла Грушевського, де ми жили. Разом з нами, і Anatolij Petryckyj залишився без дому. Він знайшов собі мешкання у сестри Михайла Грушевського, Ганні Шамрай, яка жила в сус-

сіднім будинку, а ми поселилися в іншім кінці міста. З того часу я бачив Петрицького лише тоді, як він заходив до нас. В ті дні це було не так часто і тому мої спогади про життя й діяльність Петрицького в наступні роки злиняли на тлі тогочасних подій.

Десь навесні того самого року Петрицький одружився з Люсєю, донькою п. Шамрай. В той самий період часу він близько зійшовся з Лесем Курбасом і працював, по звільненні Києва від більшевиків, для „Молодого Театру“. Потім він працював у Переїзді Державним Драматичним Театрі до його ліквідації восени 1918 року, розмальовав багатогірніми композиціями стіни фос найкращого кінотеатру Києва — „Театру Шанцера“, декорував різні каварні, яких багато виникло в Києві за часів Гетьманщини, тощо.

В новій сезоні 1918—1919 року Петрицький знову був з Курбасом у „Молодім Театрі“, де оформив постановки п'єс Гавтмана „Затопленний Дзвін“ та Грільпарцера „Горе Брехунові“.

Напочатку 1919 року більшевики знову

*1872 року на честь
Українського мистецтва
народився. Народний
Мистець Укрїйський
Союз мистичного Революції
шевця, архітекта, сценіка,
художника кіно, письменника,
культурного промисловця,
та між учитель
всім Творчим Країнам
Саша Петричук*

Анатолій Петрицький. Факсіміле.
Anatol Petryckyj. Facsimile, back of the
calendar page.

захопили Київ. Петрицький війшов був з Києвом да Камянця, але згодом повернувся назад. Його запросили до недавно перед тим націоналізованого оперового театру, де він у квітні зробив до гастролів В. Мордкіна (згодом засновника групи „Американський Балет“ у Нью Йорку) та балеріні Фроман таку постановку балету „Жизель“, що його декорації ще дового згадували, і маляр Микола Бурачек висловив загальну опінію мистецьких кіл, визнавши, що „на українському художньому обрії зійшла бліскуча зоря“.

Десь напочатку літа того самого року в Києві створився перший український оперний театр „Музична Драма“. До праці в ньому запрошено Анатолія Петрицького і Леся Курбаса. Петрицький у лінії оформлення оперу Лисенка „Утопіана“ і балет „Азіаде“ Гюеля, які пройшли з великим успіхом, приготував оформлення опери Лисенка „Тарас Бульба“ в постановці Курбаса і працював над декораціями до „Князя Ігоря“ Бородіна. Але дальша праця обірвалася, коли Київ потрапив з рук російської армії ген. Денікіна, а потім знову з більшевиками.

В перші роки під більшевиками мистецьке життя України було дуже кволє. Шукачі праці і прагнучі відновити контакт з новітніми течіями в мистецтві, Петрицький піхав восени 1922 року до Москви.

Там він вступив до „ВХУТЕМАС“-у (Вищих Художньо-Театральних Майстерень) — передового в той час виробничо-учовного мистецького закладу Москви. Ale Петрицький скоро розчарувався в провідних мистецтвах Москви, у котрих сподіався був навчиться чогось нового: він говорив потім, що вони — претенсійні нахабні, які часто прикрипають гучними словами брак таланту, а то — й просто нерозуміння справи.

Саме в ті часи був у моді конструктивізм. Експериментуючи в цьому напрямку, Петрицький спорудив ряд цікавих різнофактурних конструкцій — безпредметових об'ємних композицій з матеріалів, що мали дуже різноманітну фактуру, комбінуячи, наприклад, бляху, скло, пісок, тканину й дерево. Конструкції Петрицького мали великий успіх у „ВХУТЕМАС“-і.

Одночасно Петрицький працював декоратором у Московському драматичному театрі ім. Корш за Оперовому театрі Зіміна.

Умовини життя в Москві були дуже трудні; так, напр., Петрицький довго жив у турботіжку, де мусив спати на підлозі, поки йому пощастило знайти окрему кімнату.

Взимку 1923-24 року Петрицький повернувся до Києва. У 1924 році, розійшись з дружиною, він війшов до Харкова, тодішньої столиці соцістської України. З того часу я рідко бачив його.

В Харкові Петрицький знову знайшов собі роботу в театрі. Бувачи вряди-годи у Києві, він завжди заходив до В. Г. Крічевського, якого дуже шанував.

В Харкові виходив деякий час мистець-



Анатолій Петрицький. Театральний костюм.
Anatol Petryckyj (1895-1964) — Theatrical costume

ко-літературний журнал „Літературний Ярмарок”, який часто давав своїм читачам веселу мішанину серйозного з вигадкою: оформлюючи червневе число цього журналу в 1929 році, Петрицький вмістив там буцім то листок з календаря за 1 травня 1929 р. з власноручною нотаткою на звороті:

С о р о к (40) р о к і в х у д . п р а ц і . — 1872 року на пропозиції українського мистецтва народився „Народний Мистецький Української Соціалістичної Республіки” мальєр, архітектор, графік, художник кіно, культурний громадянин та майстер учител В а с и л ь Г р и г о р о в и ч К р и ч е в с к и й .

Анатолій Петрицький

Спочатку Анатолій Петрицький працював у Харкові в театрі ім. Франка, мистецьким керівником якого був Гнат Юра, та у Державній Оперовій театрі, який мав перейти в новім сезоні на українську мову. Новий сезон 1925-26 р. відкрився 3-го жовтня операю Мусоргського „Сорочинський Ярмарок” в оформленні Петрицького; потім в його оформленні пішли „Князь Ігор” Бородіна, „Фауст” Гуно, „Тарас Бульба” Лісенка, „Русалка” Даргомицького, пристосовані до українського побуту, та інші опери. Він оформляв також балети „Червоний мак” Глісера, „Корсар” Аренда та ін.

Петрицький оформив ряд п'єс для Театру ім. Франка, а коли цей театр вініхав до Києва, почав працювати для харківського Театру Революції. В 1930 році він також був членом журі конкурсу на пам'ятник Шевченкові в Харкові.

В приблизно цей саме час (1927—1930 р.) він виконав велику серію (понад два десятки) портретів українських письменників, напр., Ю. Яновського, Максима Рильського, Мик. Хвильового, та артистів „Березоля”, починаючи з Леся Курбаса, а також мальєрів, як Ів. Падалка, та інші.

Але період, коли під Советами було дозволено мистецтву експериментувати, шукаючи нових шляхів, кінчався. Разом із „соціалістичним наступом” на селяни, з кінцем

1920-тих років, більшевики почали наступ і проти муз. Анатоль Петрицький був одним з перших, хто відував це не собі. Большецька критика наклали на нього тавро „формаліста”, а це було рівносінне забороні вільно творити. Монографію про Петрицького, ліксусово надруковану видавництвом „РУХ” в 1931 році, знищено разом із монографіями про інших передових мистецтв.

Ставлячи п'еси Мікитенка в Харківськім Театрі Революції, Петрицький вже намагався робити більше конвенційні формальмення, але це було насильством над собою і не дало добрих мистецьких наслідків. Останнє, що встиг Петрицький зробити — це видати „Театральні Строки” — кольоровий альбом своїх новаторських шкіців. По тому він вініхав до Москви і зник з театрального обрію, заробляючи на хліб ежптикове графіко, напр., роблячи плакати, обкладинки до книг, тощо. Одночасно він мусив переламувати себе і скликати пристосовуватись до вимог єдиного дозволеного більшевиками „соціалістичного реалізму”.

Переживши через цей процес, Петрицький зміг знову знайти собі працю в театрі. Починаючи з 1936 р. він робив реалістичні оформлення п'ес для Драм. Театру ім. Франка в Києві та для київського Театру Опера та Балету, а в 1940-41 рр. оформив кілька постановок у театрах Москви. По війні він повернувся до Києва, де оформив ряд драматичних п'ес, опер і балетів, і робив окремі постановки опер у Москві. Український балет Вірського, що приїздив до Америки в 1962 р., мав костюми, проектиовані Петрицьким.

Ставлення більшевицької мистецької критики до творчості переломаного Петрицького повсія змінилось на сприятливе і тепер його вже заражують до основоположників декоративного оформлення соціалістичного театру.

Анатолій Петрицький не прожив семидесяті років. Яка школа, що цей талановитий і плодовитий мистець не міг вільно творити для слави українського мистецтва.

В. Павловський



Марко Зубар — Портрет д-р Марії Лалевич —
мішана техніка.

Marco Zubar — Portrait of Mrs. Maria Lalevich —
oil-tempura.



Сандомир. Катедра. Успіння Пресв. Богородиці.

Sandomyr. Cathedral. Assumption of the B.V.M.

ШЛЯХОМ УКРАЇНСЬКОГО РЕНЕСАНСУ

УКРАЇНСЬКІ СЕРЕДНЬОВІЧНІ МАЛЬОВАННЯ НА ЗЕМЛЯХ ПОЛЬЩІ

I.



ЖЕ в самих початках свого державного життя Україна стас спадкоємцею не лише античної геленської культури, але, посередно, також преемницю різномідних мистецьких надбань, які наливиали до нас із Вірменії та білзчого Сходу. На цій тривкій основі розвинувся у нас згодом увесь мистецький рух. Однака творчий процес відбувався тут не шляхом застосування, чи наслідування мистецьких зразків, а тільки пристосуванням їх до власного стилю, який викристалізувався на давніх традиціях. Україна зі своєю столицею стала таким чином уже в глибокій давнині одним із важливих осередків, де перехрещувалися культурні течії з головних центрів Сходу. Півдня й Заходу. Исторична місія України тим замітніша, що Україна довгий час еманувала свою мистецьку культуру на чужі землі, перш усого на Росію, відтак на Литву, Польщу, а врешті на Молдавію. Саме на українському мистецтві базувалось мистецтво Росії, москалі й у новіших часах використовували кохночайний приплив творчих сил із півдня. Зате український культурний вплив на Польшу, хоча тривав майже чотириста років, має більш епізодичний характер. На землях Польщі змагалися зі собою дві могутні течії — східна й західна, при чому українська, яка творила вже тоді синтез обох культур, не залишила по собі таких сильних впливів, як це сталося в Росії.

Творчість українських мистецтв в Польщі не є якими відірваними фактами, що свідчить були про замілювання короля Ягайла, чи його сина, до нашого мальарства. Існує ціла

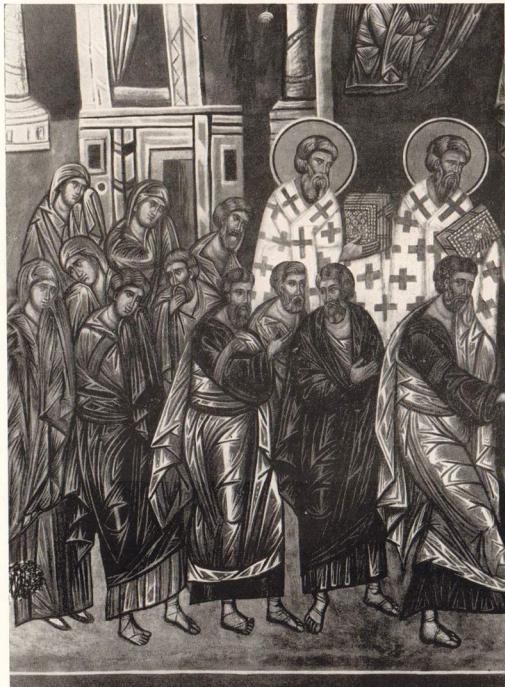
низка дуже помітних подій, які вказують на безсумнівну культурну залежність Польщі від України. А саме ще в X. ст. зустрілося сліди українського життя в Кракові. Тоді в Польщі починають релігійну працю Венедиктини, місіонари східного обряду. Спинскі Прохор і Прокопій були захисниками тих місій. Далі, що й досі не з'ясована достаточно справа вбивства св. Станіслава, здогадного сина св. Володимира, що погиб у пімсті із рук польського Болеслава Сміливого. Також не можна назвати звичайним випадком, що Швайпольд Фіол заснував першу українську друкарню сам в Кракові, на 23 роки перед появою першої польської друкованої книжки там же. Врешті, зокрема окреме значення має супрематія української мови на польському (а також на молдавському) королівському дворі не тільки в добі Ягайла, але і до половини XVI. в., чого доказом є листи короля Жигмонта Августа до своєї матері Бони, італійки.

Безперечно — поява творів українських живописців на польських землях могла виникнути з потреби часу. Польське мальарство розвинулось дуже пізно, бо існує в другій половині XVIII. ст., раніш його взагалі не було. Українські мистці — в противістві до цього — вславилися вже в XI. в. такими творами, як розписи київських храмів: Десятинної церкви, св. Софії, Кирилівського й Димитровського (Михайлівського) соборів. Після напої політичної катастрофи в половині XIII. в. вони перейшли на північ, у Литву, а згодом і в Польщу, де продовжували свою мистецьку діяльність. Таким чином розвиток українського мистецтва не припиняється навіть у найважчих з політичного боку роках, а триває безперервно далі.

Про перші українські поліхромії на польських землях збереглися тільки літописні

згадки: в рр. 1393—1394 наші живописці виконали розписи улюбленого храму Ягайла в Лищі (в Святоокрижських горах), а також спальних кімнат у краківському замку. Очевидно, для нас мало б особливого значення, коли б ми знали зміст інглайд, зокрема, цієї світської поліхромії, але обидва ці розписи

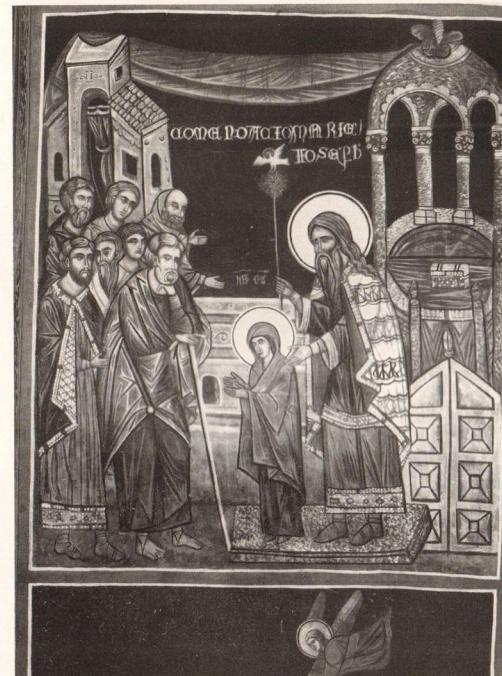
пропали, навіть невідомо коли. Збереглися тільки записи королівського підскарбія Гінчка, з яких доведемося, як оплачувано цих майстрів за їх працею: крім дорогих матеріалів (коване золото, киновар), які для них спроваджувано, вони діставали від короля доволі часто вино, мигдалі, фігі й сү-



Сандомир. Розпис катедри. Фрагмент Успіння Пресв. Богородиці. Група апостолів.

Sandomyr. Painting on the wall. Fragment of the Assumption of the B.V.M. Apostles.

шовсім. Натомість збереглися до наших часів три розписи з доби Ягайла, че: катедра в Сандомирі, костел (т. зв. колегія) у Вислиці та, врешті, замковий костел на замку в Люблині. З цих поліхромій лише одна люблинська докладно датована, вона виконана в 1415 р., інші повсталі між роками 1400—1430.



Сандомир. Катедра. Введення в храм Богородиці.

Sandomyr. Cathedral. Presentation of the Virgin.



Вислиця. Бичування і постаті поодиноких святих.
Wyslycia. Stagellation and Saints of the Church.

ІІ.

Сандомирський розпис відкрито зовсім пріємно. В 1887 р. відпав зі стіни таможньої запрестольної апсиди один великий поголінний образ, буттявий зі старості, один із тих, якими закрите всі стіни цього святиніця, й під ним показалася типова візантійська поліхромія. Перші відкрите поле мало такі композиції: горю Вознесення, відтак у настильних рядах — В'їзд Ісуса до Єрусалиму, Тайну Вечерю, Піакманія Христя, Зраду Юди і Умівання ніг. Згодом усунено інші полуточні образи зі стін і тоді відкрито цілу низку гагіографічних сцен, із яких найважливіші: Успення Пресв. Богородиці, Ісус Христос на Олівій горі, Христос в Емавс, Притча про розумні і нерозумні дівниці, На-

вернення Закхея, Хрещення Ісуса, Христос і Самаритянка і, врешті, св. Петро відрікається Спасителя. Головною композицією є Успення Богородиці, що займає одну (цілу) велику площину, під час якої інші подібні поля поділено на кілька картин. Тематично ця композиція сперта посередино на апокрифах, а безпосередньо на гагіографічному правилнику Герменеї, що був — як відомо — збіркою мальських канонів для східних іконописців. Герменея каже малювати сцену Успення, зображуючи Богородицю на смертній постелі, в кругу апостолів, епіскопів і жінок. Над постіттям Богородиці мав бути відтворений Христос, а на руках у Нього біла душа Марії, ще вище ангельські хори. Сандомирська композиція Успення намальована за правилами Герменеї, включно з апокрифічним мотивом жіда, що стоїть внизу з обтягими руками. Так покарав його ангел за намагання спробувати тіло Богородиці. Ця картина потрактована дуже декоративно. Христос являється в подвійному сяйві, оточений ангелами.

Картини Христос на Олівій горі й Вознесення сперта докладно на іконографічних канонах, не вносять собою ніяких нових гагіографічних елементів. Тільки в Тайній Вечері зображене не містичний (отже задуманий не як причастя апостолів), але історичний момент: Виявлення зради Юди. Зображення Юди в іконописі має якісно свою історію, він виступає іноді з чорним кругом довкола голови (в противенстві до золотих аврель інших апостолів), іноді з чортом на рамені (як у лублинському стінописі) — в сандомирській композиції бачимо його з розязаною сандалею. Саме у жіді було великим образом роз'язати комусь взуття на нозі й плюнути в лицце. Цим звичасим законом, записаним у 5. книзі Мойсея, можна вяслити цей іконографічний мотив.

Композиція Притча про розумні і нерозумні дівниці має для нас чимале значення як з тематичного боку, бо в українських поліхроміях ягайлонської доби картини притч і старозавітні сцени незвичайно рідкі. Мистці воліли малювати відомі сцени з життя Христя, ніж промовляти алгоритми. Ісус виступає тут двічі в невеличкому гуртку апостолів, звернений до двох груп жінок, що тримають у руках свічки.

Також рідким сюжетом являється Навернення Закхея. Він представлений як малого росту людини, що вилазить аж на дерево, щоби звідтіля краще бачити Христя, що сказав до нього: „Закхею, зліз мерцій долу, бо в дому твоєму треба мені бути. І зліз він негайно і приняв його радіучи. (Лука 19, 1).

При відновленні сандомирських малювань зроблено дві великі помилки: після розписання їх відтрутшовано їй у багатьох місцях перемалювані. Це протистояє правилам модерної реставрації стінопису, не вільно навагд доповнювати знищених частин. Крім цього замальовано староукраїнські написи, залишаючи тільки латинські. Однаке характер і зміст тих малювань, всупереч тен-

денційним намаганням реставраторів, свідчать пророчист про їх українське походження.

ІІІ.

Єдиним доказом існування в минулому стінопису у Вислиці була згадка Длугоша про церковні фундації Ягайла. Цю поліхромію уважали неіснуючою. Щойно під час першої світової війни, наслідком воєнних дій, знищено дуже сильно таможній костел, так що консерватори ставили під сумнів доцільність його відбудови. Все ж таки під час реставрації, яку взагалі уважали риском, відкрито під тинком у пресвітерії фрагменти на-



Сандомир. Катедра. Притча про розумні і нерозумні дівниці.

Sandomyr. Cathedral. Parable of the foolish and wise virgins.

ших мальовань. Вони сьогодні майже в руїні, небагато там картин, які виступають у замкненій цілості, в більшості це тільки останки, без сумінів, дуже цінного стінопису. З більших картин збереглися на південній стіні Стрітення й Успіння Преси, Богородиці та Зняття з хреста, на північній — Благовіщення, Різдво, В'їзд до Ерусалиму, Тайна Вечера, Бичування й Розп'яття. Серед низки інших композицій бачимо таку сцену Христос перед Пилатом, врешті чимало місця присвячено зображенням окремих святих, отже срімків, отців Церкви, мучеників, діаконів, а серед них зображено також св. Константина і Слену.

Стінопис південної стіни зберегся краще ніж північної, де виступають здебільшого тільки фрагменти. З Розп'яття видно лише зверхні частину хреста з головою й раменами Ісуса, там само нижча частина Різдва замальована якоюсь брудною червоною фарбою, в сцені В'їзду до Ерусалиму цілій лівій бік затертій, та ж саме можна сказати й про Тайну Вечера.

Вислицька поліхромія вкриває готицьку архітектуру костела і прикрашує колись склепіння і всі стіни. З розпису склепіння зібрано під час реставраційних робіт тільки якісь дрібні залишки, які зберігаються в замковому парохіальному уряді. Сьогодні майже неможливо проаналізувати докладніше поодинокі композиції в Вислиці, бо для цього потрібне відповідне рішення, яке дало б змогу зблизити оглянути всі картини й оцінити їх вартість під іконографічним оглядом. В загальному можна схарактеризувати ці композиції вже й тепер, як твори, що під оглядом форми й змісту перевищують вартисть сандомирської поліхромії. Їх візантійський рисунок правильний, витриманий в дусі добрих традицій, свідчить не тільки про технічну справність живописця, але й про його тонке відчуття стилю. Кольорит стінопису теж доволі помітний: тло картин, здебільшого, сіро-сінєве, на цьому фоні виступають постаті, мальовані обер теплими тонами, дуже добре згармонізованими з холдоною пастєю тла, або, в іншому випадку, зраджують менше відчуття колористичних відтінків, орудуючи бронзовими фарбами.

Що торкається написів, то у вислицькій поліхромії частіше зустрічаюмо кириличні,

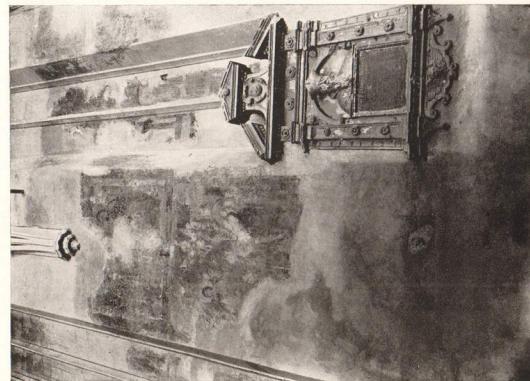
а тільки на деяких картинах збереглися досі латинські, у всякому разі колись вони були дівоміні.

Розпис вислицького костела виявляє ще повну належність до візантійсько-українського стилю. Під оглядом форми й змісту картини не можна мати ніяких сумнівів, що вони в'яжуться зі східнім світом і є протиставленням західнім мистецьким течіям.

Список Задзік у візантійному акті з половини XVII. ст. приписує повстання розпису вислицької церкви королеві Казимирамові Великому, зазначуючи, що ця церква була розмальована „з самого початку свого існування грецькими образами з життя Богоматері“. Але ця вістка доволі пізня й суперечить ранішій, більш переконливій згадці Длугоша, що уважає Ягайлі фундатором цієї поліхромії.

IV.

Третя, що досі збереглася пам'ятка українського церковного мистецтва з доби самого Ягайла, це костел св. Трійці на замку в Люблині. Цей розпис має для нас тим більше значення, що він докладно датований (1415 р.), крім того маємо тут подане ще й ім'я виконавця цих мальовань, мальара Андрія. Костел св. Трійці у Люблині невеликі розмірами, побудований в 1395 р., з чисто готичною архітектурою внутрішнього поліхромія має нас克різь віймову вартисть, її іконографічні концепції незвичайно сміливі, виявляють доволі великі відхилення від візантійських традицій, зате слідні в них деякі західні вілини. Описувати докладно на цюму місці лоблиницькі розписи неможливо по причині недостачі місця, ця тема дуже широка й мусить бути предметом окремої монографії. Тут обмежується лише до оцінки деяких назамініших композицій. На стелі бачимо Христа-Пантократора в оточенні Богоматері та св. Івана. Це типове зображення, відоме у візантійській іконографії під назвою Десіс — молення. Воно визначає молитву двох найближчих до Спасителя осіб за людський рід. Ця трійця входить завжди в склад іконостасу, як його головне закінчення, цю саму ідею маємо теж в обряді проскомидії при посвячуванні агнця Христові в двох перших частиць Матері Божій і св. Іванові. На даль-



Вислиця. Розпис костела. Фрагмент розпису південної стіни.
Wysłyca. Painting on the south wall.



Вислиця. Розпис костела. Фрагмент розпису південної стіни: Благодіння і В'їзд до Ерусалиму, Wysłyca. Painting on the wall of the church. Fragment of the south wall. Annunciation of the B.V.M. and the Entry into Jerusalem.

ших площинах стелі в Люблині, замкнених ребрами луків, намальовано ангельські хори. Канон Літургії св. Василія Великого вичиняє дів'ять груп ангелів, при чому одно з перших місць віддає престолам, яких Герменес каже малювати у виді вогнених кругів, із крилами по обидвох боках та очима при основі крил. Не зовсім щасливо роз'язаний архітектурний поділ склепіння не дав мистецтві зможи намалювати всі ангельські хори на основі вище згаданого тексту. Все ж таки й тут бачимо ангелів, архангелів, престолів, херувимів, серафімів, малюаних за всіма правилами підручника з Атону. Натомість в укладі постati Христі помітиє одне відхилення від візантійських канонів, саме Спаситель благословляє цілою рукою, а не пальцями зложеними у виді монограми ІХС. Сам вигляд Ісуса робить маєстичне враження: він сидить на престолі на літі луків слави з вілєнними символами євангелістів, які виступають з-поміж променів.

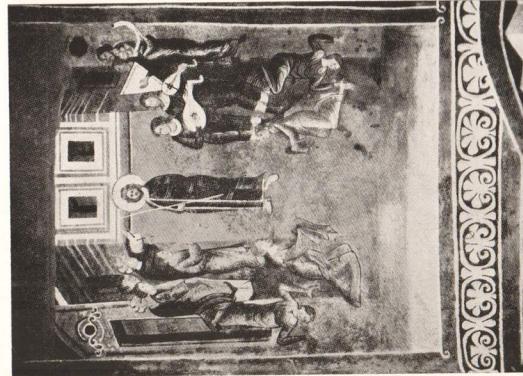
Картини люблинської презвитерії — згідно з духом Герменеї — відповідають призначенню цієї частини храму, де священик прапорить Боговественну Літургію. Стінопис мусить ілюструвати ідею Богоджуби, тим то мистець дає ось яке зіставлення сцен з життя її спасителі Христових: Вознесення, Молитву на Олівійні горі, Тайну Вечеру, Причастя апостолів, Пімання Христа, Юди, що переворює з жидами, Наругування, Розгяття, Зняття з хреста, поруч інших менші замітних картин, а,решті, дедикаційний напис.

Люблінська Вознесіння — як і сандомирське — не вносить нічого нового до давньої іконографічної концепції. Зате кольористичне зіставлення тут духе вишукане, чергуються рожеві, блакитні, зелені й жовті волюби з блакитним тлом.

Східна іконографія дуже докладно диференціює поодинокі моменти Тайної Вечері, відділюючи окремо сцену вмивання ніг від виявлення зради Юди, а підкresлює незвичайно святочно причастя апостолів. В протистоянні до цього західній зображення Тайної Вечері обмежуються найчастіше до установлення Тайни Священної, а вже дуже рідко впроваджують сцену причастя апостолів. Історична Тайна Вечера складається з таких моментів: 1) умивання ніг, 2) традиційна пасchalна вечера, 3) виявлення зради Юди, 4)

причастя апостолів і 5) остання проповідь Ісуса до апостолів. Ритуальні пасchalна вечера полягала в тому, що голова родини складав по черзі всім учасникам вечери бажання, випиваючи вино з чаші і споживаючи при тому печеного агнца. Ісус Христос надав давній традиційній формі зовсім нового змісту, установлюючи при побажаннях тайну Священної. Okреме значення мало в нашому іконописі причастя апостолів, зображене ще від XI. в. в запрестольній апсиі, як найголовінша композиція стін. Люблинська Тайна Вечера задумана наскрізь оригінально (про що була вже згадка вище), а саме після слів Ісуса Христа, що той зрадить Його, кому Він подасть умочений кусок хліба, — Юда енергійним рухом відходить від стола — з малим чортом на плечах. Цей демонологічний мотив повторюється в люблинській поліхромії декілька разів.

Це оригінальніше задумана композиція Причастя апостолів. В одному з найдавніших зразків Причастя апостолів, саме в сирійському рукописному євангелії Рабулі, яке походить з 586. р., зображене одну постать Христі, що причащає одночасно дві групи апостолів хлібом і вином. Згодом ця концепція вже поступно розвивається, мистецтво впроваджує уже дві постаті Ісуса на тлі ківорія. Саме такий тип композиції бачимо у всіх наших київських церквах XI. ст. Андрій впровадив у люблинському Причастя ще одну важливу зміну, саме постать Бога-Отця. Слід зазначити, що східні іконописці жахалися малювати Бога-Отця, вони уважали, що мистець негідний відтворювати таку святість. Все ж таки Андрій здобувся на таку сміливість, зображену Бога-Отця як старія з довгим волоссям, одягненої в яскраво-блакитні ризи, а з-за його пояса вихилияються дві невеличкі постаті Ісуса, що причащає хлібом і вином дві групи апостолів. І тут знову бачимо цікаве відхилення від східного типу цієї композиції: перед усього на фоні нема вже традиційного ківорія, відтак апостоли причащаються не за східним звичаєм, стоячи, лише на колінках, а зрешті, їхні обличчя вже не нагадують більше візантійських аскетів, це наскрізь слов'янські лиця, навіть без бороди. Своїм сміливим задумом ця картина найкраща в низці композицій пізнього середньовіччя, вона єднає іконографічні елементи



Люблін. Костел св. Трійці. Ієрургія з Христом.
Lublin. Church of the Holy Trinity. Derision.



Виський. Нарізна південна стіна. Піано Христового.
Wyszyński. Part of the painting on the south wall.
Nativity of Christ.



Люблін. Костел св. Трійці. Причастя апостолів.

Lublyn. Church of the Holy Trinity. Eucharist of the Apostles.

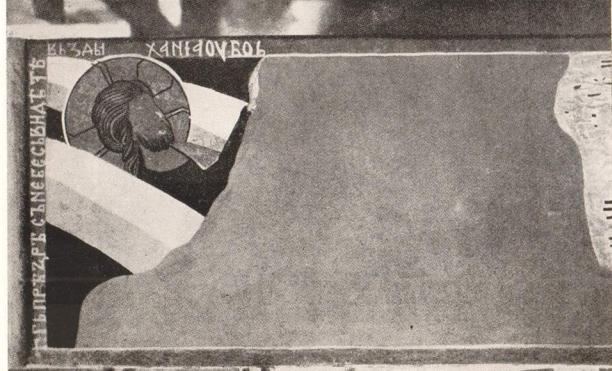
обидвох стилів: східної й західної Церкви в одну замкнену, дуже цікаву цілість.

Подія підміння Христа записана тільки євангелістом Іваном (ХVIII, 4-6). Згідно з його текстом військові вартівники, які прийшли ув'язнити Христа, довідалися, що перед ними стоїть Учитель, тричі впали на землю перед Ним. Саме цю сцену, про яку немає ніякої згадки в Герменеї, бачимо в люблинському розписі. Шкодя тільки, що ця композиція поважно пошкоджена, найбільш знищена група воїків — та навіть у фрагментах їх руhi її уклад зарисовуються зовсім виразно.

Також сцена наругування з Христом на скрізь вимкова під оглядом змісту. З уваги на піктізм до постаті Христа, Герменея наказує малювати його в багряному одязі, в терновому вінці, в оточенні вояків. В такому зображенняні відчувається повагу хвилині, а враз із тим і глибоку пошану для Спасителя. Тимчасом у люблинській композиції дивно сполучений глум з побутовими мотивами, які водночас живо нагадують кляничні зразки. Христос виступає в багряній туниці, обрамований золотими вишневками, на тлі сирометні будівель. Його оточує гурт музикантів і співаків, які держать у руках бандури, гарфи, ріг, флейту й барабан,

а внизу чотири жіночі постаті, з яких дві стоять перед Спасителем на колінах, а дві стоять на руках, підіймаючи вгору ноги. Дуже можливо, що дві останні постаті з несамовитими руhamи взяті з тодішніх народних забав і мало метою в такій драстичний спосіб виявити своє легковажне, чи глумливе ставлення до непопулярних, чи нелюблених персонажів. Зіставлення музикантів у такому складі нагадує живо появі музик і скоморохів із розпису веkeї києво-софійського собору, отже промовляє безумовно за спільним іконографічним джерелом. Невиключено, що хистець спротретував у цій картині на своєрідний лад придворних музик Ягайлі, українців, про яких згадує також підскарбій Гінчко в своїх записках.

На зміст композиції Розп'яття складаються не тільки тексти свантелистів, апокрифі, але також прегарні, глибокі своїм змістом легенди. Згідно з тими останніми Голгофа була місцем, де похоронено Адама, а Господній хрест мав бути витесаний з дерева пізнання добра й зла. Саме тому іконописці малювали звичайно під хрестом Ісуса череп Адама, що ньюто спливав кров спасення. Той самий мотив виступає теж у люблинському Розп'ятті. Для більш драматичного ефекту маляр впровадив також жовнірів, що розрубують



Люблін. Костел св. Трійці. Хрестос над алтарієм написом.

Lublyn. Church of the Holy Trinity. Jesus Christ over the dedication inscription.



Люблін. Постав Бога-Она У Провіті апостолів.

Lublyn. God-the-Father in the Holy Eucharist of the Apostles.



Люблін. Розпис церкви св. Трійці. Панотократор.

обидвом розбійникам ноги, щоби прискорити їх смерть та похоронити ще перед заходом сонця, напередодні пасхи, згідно з жідівським обрядовим звичаєм.

Дедикаційний напис у костелі св. Трійці розміщений на луці арки, що віділє святилище від нави. У верхній його частині виринає постать Христа з благослов'ячою рукою, під нею йде смуга знищеного мальтівла, а що нижче видно вісім рядків дуже пошкодженого напису, дальших шість можна зовсім докладно відчитати. По всякий імовірності під благослов'ячою рукою Спасителя був зображенням фундатора костела — Ягайло, а нижче вичислені його територіальні титули. Це й було причиною, чому під час довгого володіннями тими землями москали казали затерти більшу частину напису, залишаючи тільки дату закінчення поліхромії та ім'я її автора.

Розпис головної нави костела св. Трійці неменш помітний під стилевим оглядом, але не виявляє вже таких іконографічних несподіванок, як згадані композиції святилища. Написи на картинах виключно кириличні, при повній відсутності рівногорядих латинських, ще одним переконливим доказом віймкового значення української мови на дворі Ягайлонів.

V.

Про те, що рід Ягайловичів був тісно зв'язаний з українськими традиціями свід-



Люблін. Костел св. Трійці. Тайна Вечеря.

Lublin. Chapel of the Holy Trinity. The Last Supper.

чить найкраща поліхромія каплиці Чесного Хреста в краківській катедрі, яку фундував син Ягайла, Казимир, враз зі своєю дружиною Елісаветою австрійською. Цю каплицю побудовано в 1460 р. як симетричне доповнення каплиці св. Трійці, а в 1461 р. цей же король доручив розмальовати її українським майстрам. Її внутрішня архітектура теж готицька, декоративно розчленована, зокрема склепіння творить цілу мережу луків, внаслідок чого широка площа зводу розпадається на безліч трикутних піль. Ще використали мистецькі, ображуючи над самим входом (від сходу) Богородицю зі символами свангелістів, а вище, на трикутних полях, усі дів'ять ангельських хорів. Це Маті Божа „цариця ангелів“, що сидить на престолі з дитятком Ісусом, зі зложеними до молитви руками. З-поміж ангелів насикрізь оригінально потрактовані престоли, вони зображені не на основі канонічних прописіс, а виглядають як звичайні круги, лише реалістично, як звичайні престоли. Інші групи ангелів виявляються в більшому або меншому числі в окремих площах між луками, заleжно від ширини трикутників. Це стрункі, гранізовані постать зі своєдінними легкими рухами, виконані в широкій колористичній складі, їх можна сміливо прирівняти до кращих творів майстрів Ренесансу. На нижчих площах поміж луками

зводу й стінами намальовані пророки з характеристичними сувоями пергамену в руках та відповідними цитатами з іх писань.

Над чотирма вікнами каплиці Чесного Хреста розмежовані луками доволі великі поля стін — мистецькі використані для більших композицій, а саме для Різдва, Стрітення, Воскресення Лазара і В'їзду до Єрусалиму. Вартисть усіх цих картин можна розіціювати радише під формально-мистецьким, ніж іконографічним оглядом. Вони добре скомпоновані, видеркані в стилевій формі й виявляють усі технічні прикмети того часу.

З інших картин, розміщених головним чином на східній стіні, замітніші: Благовіщення, Прогнання купців зі святыні, Преображення, Молитва на Оливній горі, Тайна Вечеря, Прічастя апостолів, Розп'яття, Вхід до аду, Мироносці над гробом Христа й Вознесіння. Зокрема Благовіщення виявляє один дуже цікавий мотив: перед сидячою постатю Богородиці стоїть навколошки ангел-благовісні і в тому ж моменті відкривається небо, звідки сходить маленький Ісус над головою Пречистої. Цей сюжет західнього походження, він виступає там деколи в прикрасах церковних рукописів XV. і XVI. ст. і заступає появу св. Духа, обов'язуючу в скідній іконографії.

В сцені Тайної Вечері, мальованій типово,

наведена лише та зміна, що всі апостоли мають сліва довкруги голов, один тільки Юда залишається без ареолі. Причастя апостолів зображені за східними зразками при поїздійній поїзді Христі на тлі ківворя, так само Вознесення сперте на описі Герменеї. Вхід до аду вивіляє по самій суті теж східний характер. Під час коли в західній іконографії картина Воскресення загальнопопулярна, то в творах східних живописців тема доволі рідка. Образ Христового Воскресення заступає на складі всецілої композиції Вхід до аду. Це не тільки перший триомф Ісуса після смерті на Голготі, але перш усього довершення Його місії: спаси людський рід після первородного гріха. Тим то в сцені входу до аду мусить бути намальовані „адові врати”, а, дальше в числових з очищуючого полум'я — Адам і Ева. Цим засобом викликує мистецтво безумовно містичний настір, в противенстві до композиції Воскресення в західній церкві, де домінує ідея Христата троїстоголова, перемоги добра над злом.

В чорговій картиці каплиці Чесного Хреста: Мироносці над гробом Ісуса слід відмітити одну подобінню, запозичену зі заходу. Саме аточній правильник не подає до кладно, скільки міроносців прийшло до гробу Ісуса, але в окремому списку вчиняється існіх імен. Тим то в східних зображеннях цієї теми міроносці виступають з правила в більшому числі, натомість у західних аналогічних композиціях є лише три. У всіх картинах краківської каплиці, де мистецтво мусів впровадити міроносці, малює їх теж тільки три, без різниці на величину площин, якою диспонує. Це її засвідчує про свідому концепцію передняту зі заходу, а не про винадок, зумовлений браком місця.

На дальших трох стінах було вже обмаль простору для свободіного розгорнення картин, тут є аж чотири великі вікна й два заглиблення в мури з північної та південної сторони. На західній стіні намальовано горюю Христення Ісуса, під ним, на більші площині поміж вікнами, Страшний Суд, далі Невірного Тому, а нижче дві, тепер знищені, композиції: Джерело життя та Воздвиження Чесного Хреста.

Картина Христення Ісуса зв'язана тематично дуже тісно зі святим Йорданом в східній церкві, якого не знає західня. Отже її наяв-

ність у сандомирській, люблинській і краківській поліхроміях має свою окрему вимову. З іконографічного боку краківське Христення Ісуса замінє тим, що виступають у ньому ангели, які мають обсунути з води Христове тіло, як це виконували діакони в перших часах християнства.

Композиція Страшний суд, приміщенува на східній церквах з правила на західній стіні (для поглиблення релігійних настроїв у вірних, що виходили після Богослужби саме західніми дверим), найшла і в Кракові своє властиве місце. Але, на жаль, ця картина майже в цілому закрита неузагарним, бомбастичним пам'ятником епископа Солтика, фанатичного противника наших мальювань. Саме з його наказу закрито поліхромію Марійської каплиці в краківській катедрі. Через те Страшний суд видно лише в дрібних фрагментах. Як уже згадано, два іншічі образи: Джерело життя й храмовий, Воздвиження Чесного Хреста, дуже пошкоджені. З першого залишилися тільки сліди зарисів людських фігур, а другими трактований має реалістично, перемалював в XIX. в. професор краківської Академії Мистецтв, С. Яблонський, та й ця картина сьогодні в руїні.

Доволі характеристичний добір постатей окремих святих, незважаючи із ніякою композицією: це м. ін. св. Софія, патронка матері королевої, св. Спасавета, патрона фундаторки каплиці, і св. Теодозій Печерський. У стінних заглибленнях від півночі й півдня намальовано Христа-унітеля з євангелієм у руці і Матір Божу в окруженні двох архангелів, а над нею доволі довгий дедикаційний напис. З цього довідуємося, що малювання каплиці закінчено в жовтні 1470. р. і що працювало при тому кількох майстрів нараз („ДОКОНЧАЛИ ШІЮ КАПЛІЦЮ ПІСЬМО [М]“). Що це твір не одній, а більше рук, свідчать теж композиційні різниці у багатьох картинах, де поруч справді мистецьких праць зустрічаємо й нечисленні примітиви (напр. Бичування).

Як у люблинському костелі св. Трійці, так і в каплиці Чесного Хреста на Вавелі з тільки кириличні написи без рівнорідних латинських, що, зокрема на тому терені, має свою вимогу. Коли йде про стиль, то краківський розпис найбільше зближений до сандомирської катедри, хоча в порівнянні з нею станов-



Люблін. Костел св. Трійці. Ангел на стелі головної нави.

вить уже великий поступ під впливом пізньовітніх років раннього ренесансу.

VI.

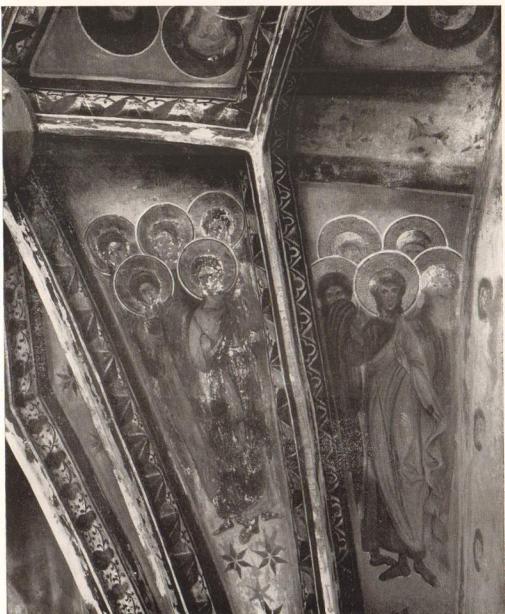
Остання досі збережена пам'ятка українського стінопису Ягайлонської доби це церква Василія у Супраслі, на білоруській території (білостоцькі округи). Догорі згадувані пам'ятники це були самі польські костелі на західніх землях, тут маємо вже нашу церкву, що лежить поза межами съогочанської української етнографічної території, але, як вже зазначалося, знову збільшився від 80—100 монахів. Під кінець XVI. ст. монастир у Супраслі переходить у сферу уйїнських військ і вислав на „духовний Синод“ у січні 1595 р. свого делегата до Львова, на якому всі зібрани архімандрити й протоєреї визнали першество римської Церкви й зобов'язали „не відступати святішим первопрестольницим римським“.

Супрасльська монастирська церква — це прямокутна будова з чотирма оборонними вежами на углах. Сама архітектура має деякі відхилення від східних форм, виявлені в конструктивному заложенні, але в основному стиль її будови візантійський. Стіни церкви вкриті розписом 1557. р. зі сценами Старого і Нового Завіту.

Докладної аналізу супрасльських мальо-

вань досі не переведено, вони не дочекалися це ніжкої наукової розвідки. Така аналіза тим більше потрібна, що навіть поверховий перегляд світлин виказує різниці стилів розпису, отже свідчить наглядно про пізніші реставраційні зміни. Диспонуючи скінним ілюстративним матеріалом, годі тут перевести якусь, хоч би загальну, систематизацію цієї поліхромії, а приходиться обмежитись тільки до побіжкої її характеристики. Тим більше, що супрасльська церква становить пребагатий порівняльний матеріал для

енактів наших мальовань ягайлонської доби, іхня аналіза, переведена в сприятливіших умовинах, кине дуже багато світла не лише на іконографічні здобутки того часу, але також і на розвиток релігійної думки в нас. Серед цілої низки сцен виступають там: Благовіщення, Різдво, Стрітення, Христос і самаріялка, Преображення, Сопственість Духа, отже картини звязані з історичною та ідеальною тематикою, а врешті подінкові постаті сятих — окремо, або злучені групами. Помітна в них тенденція в на-



Краків. Каплиця Ч. Хреста. Хори ангелів.

Krakow. Chapel of the Holy Cross. Choir of the Angels.

прямі зображення декоративного вислову, мистець не здоволяється відтворити більшість композицій, підпорядковувач іхній зміст передуманим засобом чистої форми. І так, наприклад, картина Сопственість св. Духа зображує гурт апостолів від пророка Йоіла не як якусь випадкову групу, але в'яже їх подвійним кругом: у внутрішньому, замкненому орнаментованім поясом виступає Йоіл з омофором у руках, а над ним у півколі сидить 12 апостолів, ще вище бачимо св. Духа у від голуба. Поява пророка з омофором має тут символічне значення, що перш усого аналогія до св. Покрови, якої неоднією атрибутом є теж омофор. І саме тоді,

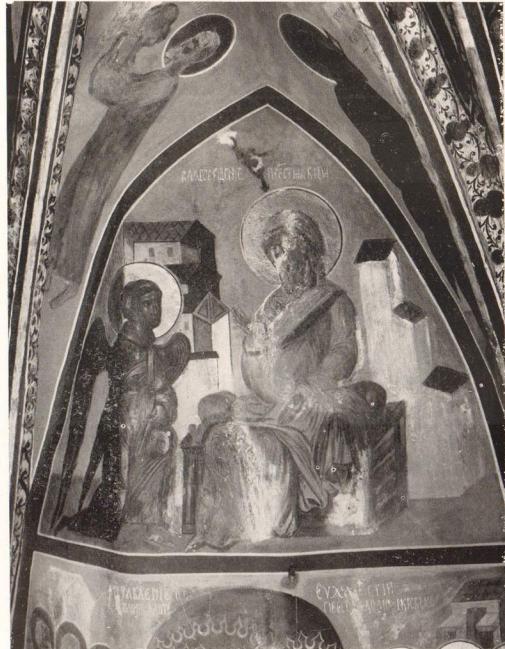
коли в західніх композиціях Сопственість св. Духа являється завжди Маті Богоматерич апостолів, східна іконографія заступає її постаттю пророка Йоіла, як персоніфікацією світу. Це нагляд на те, що Йоіл перший предсказав обильність дарів св. Духа, між якими чи не найбільшим була можливість проповідування на різних мовах. Це зворотна точка від подій вавилонської везі: там настутило поміщення язиків, а в Сопственість св. Духа настає чудотворне зрозуміння чужих мов. Пророк Йоіл єдине своїм омофором усіх апостолів у їх місійних діянях і заступає одночасно й саму Богородицю з її атрибутом — покровом. Зрештою культ св. Покрови роз-



Краків. Катедра. Каплиця Ч. Хреста. Оранта.

Krakow. Cathedral. Chapel of the Holy Cross. Oranta.

вищений здавна в Україні: започаткував його князь Ярослав Мудрий релігійно-національним актом — відданням своєї держави під особливу опіку Матері Божої. Перше зображення цієї іконографічної концепції серед наших мистецьких пам'яток зустрічалося в нерушимій стіні кіївської св. Софії. Згодом культ св. Покрови дійшов до свого апогею в добі козацької держави, що й задокументовано численними тогочасними іконами.



Краків. Каплиця Ч. Хреста. Благовіщення.

Krakov. Chapel of the Holy Cross. Annunciation
of B.V.M.

Інша композиція: Христос і самаритянка відзначається першим усюго під стилевим оглядом вищуканим рисунком і добре передуманням розчленуванням площ. Крім цього і тут виступає одна цікава подroбica: самаритянка стоїть не перед криницею — за обов'язуючими іконографічними правилами, — а перед цистерною, це мотив, що домінує в цілій Греції й на близькому Сході. Вже в аналогічній картині сандомирської катедри



Краків. Каплиця Ч. Хреста. В'їзд до Єрусалиму.

Krakow. Chapel of the Holy Cross. Entry into Jerusalem.

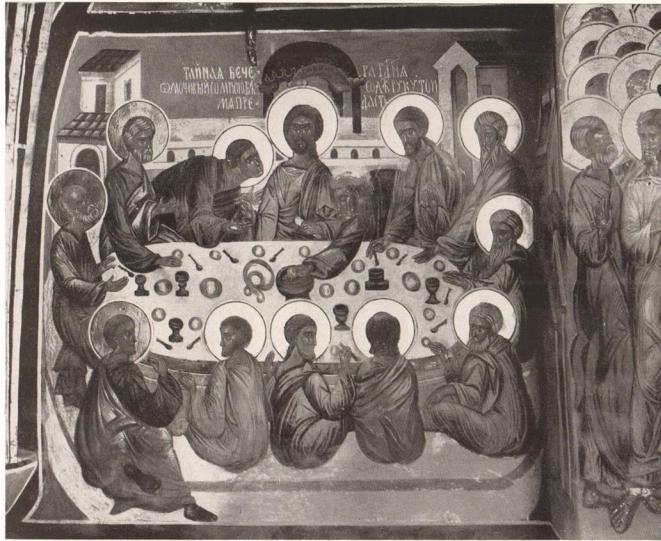
самаритянка стоїть перед криницею зі журавлем, отже концепція цих двох картин вказує на два різні гілкографічні джерела.

Окремі групи сяючих, як наприклад, пустинники (св. Павло Препостій, Макарій Єгипетський, Павло Тебейський, Нікон, Гларіон) виявляють дуже вправне орудування рисунковими й технічними засобами. Характерно — як мистець легко володів кистю: небагатьома вправними масками викликував живий вираз лица, постаті роблять враження радше портретованих осіб, ніж схематично мальованих святих.

Супрасльську поліхромію зображенням Богородиці; цей розпис відідав безслідно від муру 30 років пізніше. Також у Вітебську, в церковці „на вищому замку“ перегрівала аж до XVIII. ст. давня поліхромія, де був намальований грецьким ладом, серед інших картин, вел.

На скреку увагу заслуговують царські врата, виконані в Данцигу в рр. 1635—1645 і спроваджені туди водним шляхом.

Очевидно, що церква в Супраслі не тільки єдина з численних колись існуючих пам'яток української архітектури й стінопису на північних землях, яка збереглася до наших часів. Про інші маємо лише архівні дані, з яких довідумося, що ще 1822. р. в Нових Троках біля Вільнії заціліли були останки фігурних мальовень зі зображенням Богородиці; цей розпис відідав безслідно від муру 30 років пізніше. Також у Вітебську, в церковці „на вищому замку“ перегрівала аж до XVIII. ст. давня поліхромія, де був намальований



Краків. Каплиця Ч. Хреста. Тайна Вечера.

Krakov. Chapel of the Holy Cross. The Last Supper.

литовський князь Ольгерд зі своєю дружиною.

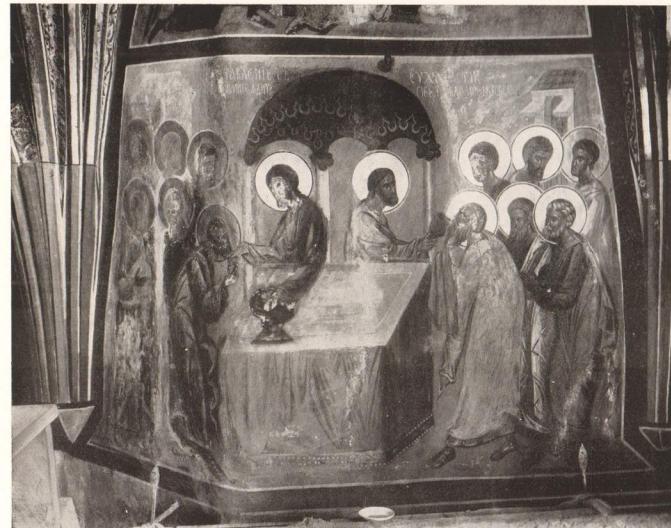
Брешті в 1938 р., появилася у львівському „Ділі“ газдка про розкриття нових українських мальовань у краківській катедрі, тим разом у вежі, де висить великий дзвін „Жигмонг“. Це має бути зображення Христа-Пантократора й голови декількох ангелів. Реструю і цю вістку для повного картини, яка вимагає — самозрозуміло — ще докладнішого перевірення і студій на місці.

VII.

Всі описані розписи мають теж дуже цікаву орнаментику: у Люблині вона виявляється символічний характер, м. і., замінний

мотив: цвяхи попереткани крізь ленту, дальше, в каплиці Чесного Хреста на Вавелі здається вже готичні впливи, а у супрасльській відчувається подув раннього ренесансу. Попри це в люблинському костелі й супрасльській церкві намальовано внизу драперію, яка складками спадає здовж усіх стін, як демократичне закінчення цілої поліхромії.

Церковно-слов'янська мова написів — зокрема дедикаційних — виказує деяку домінанту білоруських слів. Саме ця обставина спонукала декого з дослідників спорівати чисто український характер наших поліхромій. Але це був тільки обов'язуючий тоді офіційний правопис, який в ніжкому випадку не промовляє за білоруским походженням цих розписів. Іх історично-мистецька прина-



Краків. Каплиця Ч. Хреста. Причастя апостолів.

Krakov. Chapel of the Holy Cross. Eucharist of Apostles.

лежність не насуває сьогодні вже ніяких сумнівів. Вона виявлена аж занадто ясно не лише архівними матеріалами (згаданий нижче мальляр Галь був зв'язаний своїм по-бутом із Перемишлем!), але перш усого своїм стилем і своїм національним змістом. З цим поглядом погодилася теж польський російські мистецтвознавці та лінгвісти.

Що торкається справи авторства цих мальованих, то тільки в одному випадку відоме нам ім'я мистця, а саме люблинського стінопису — Андрія, всі інші поліхромії безіменні, і можна висловити сумнів, чи якісь додаткові архівні матеріали дадуть нам змогу зв'язати їх виконання з іменами тогочасних мистців. Правда, в записках Гінчика знаходимо один раз згадку про якогось Андрія, але він не має

ніколи нічого спільногого з мальованим. Дехто з істориків мистецтва пробував зв'язати ім'я люблинського Андрія з відомим російським іконописцем Андрієм Рубльовим (вони оба сучасники), однаке ця гіпотеза зовсім невірна, різниця в характері творів обох майстрів така велика, що їхні розписи аж ніяк не можна підтягнути під одне поняття. Це лише певне, що автор люблинського стінопису не був ченцем, сміливість, якщо павіть на революційність його мальарських ідей притворічить чернечій смиреності. Крім цього монах не мав бінколи відважати підписатися на такому чоловічому місці, як лук арки, а попри це зазначив би при підписі свою принадлежність до чернечого чину.

Зате знаємо інші імена українських мист-

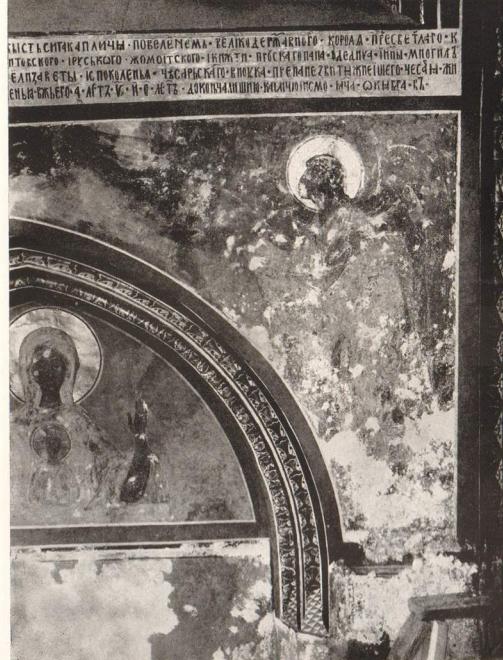


Краків. Катедра. Архангели Гавріїл і Михаїл та дедикаційний напис.

Krakow. Cathedral. Archangels Gabriel and Michael and the dedication inscription.

ців, що працювали на дворі Ягайла, це Владика (чи може владика — отже єпископ) і Галь. Годі з ясувати чи Владика — це родове прізвище іконописця, відоме в деяких місцевостях Галичини, чи може його ієрархічний титул. Ролю Галі відкривають городські акти в Перемишлі, з яких довідусмося, що Ягайлі, під час свого побуту в Городку

під Львовом у 1426 р., надав йому парохію на Заславні за його мальтірські праці, виконані в костелах сандомирської, краківської і серадської землі. На цій підставі можна б висунути згодад, що він міг бути автором сандомирської поліхромії, або малювання Марійської каплиці, але це питання — очевидно — залишається покинуто в сфері гіпотез.



Краків. Катедра. Архангели Гавріїл і Михаїл та дедикаційний напис.

Krakow. Cathedral. Archangels Gabriel and Michael and the dedication inscription.

VIII.

Порівнюючи вище описані українські стінописи між собою, бачимо розмірно найбільшу стилістичну подібність поміж поліхромією в Сандомирі і в Кракові. Вона виявляється перш усього в характері самих малювань. Висилицький розпис під кожним оглядом дуже цінне доповнення тих двох маляр-

ських комплексів, він зберігає, м. ін., зображення постатей святих, яких не зустрічамо деяйде, а далі фрагменти орнаментів, що частинно покриваються з декоративними мотивами в Любліні, а подекуди відбивають від них. Яке значення має окремо лублинський стінопис не тільки під стилістичним, але й змістовим оглядом — ця справа була тут



Краків. Катедра. Голова праведи. Симеона з картини Стрітення.

Krakov. Cathedral. Head of Saint Simeon from the Presentation of the Virgin at the Temple.

уже розважувана. Як Андрій, так само й автор супрасльської поліхромії доказали в своїх творах не лише віймкове багатство фантазії, але й глибину думки, іхнє мальарське „вірую“ мусить бути неподільною для кожного дослідника.

Культурно-історичне значення цих мальовань для нас епохальне. Саме в добі нашої політичної катастрофи від половини XIII. ст., коли Київ занепадає, а мистецький рух у східній Україні мусів припинитися, наші

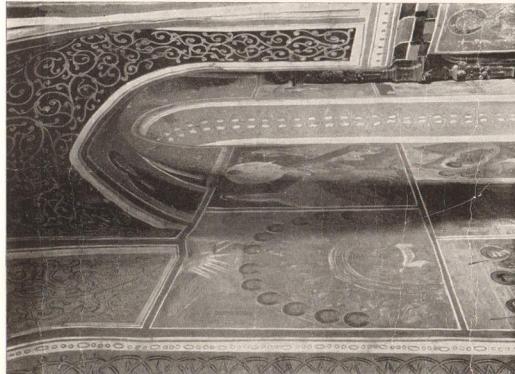
маїстри емігрували в чужі землі й там продовжували свою культурну місію. Вони стали таким чином спряміними носіями нашого ренесансу. Завдяки їм постійний розвиток українського мистецтва не затримується ні на хвилину. Що більше — цей рух поширюється у міжчасі й на південні напів окраїні від сторони Молдавії, проявився і в південній Буковині. Саме тоді, коли в західній Україні розвинулось головним чином станкове мальарство (від XVI—XVII. ст.), на Буковині



Су́пра́сл, церква оо. Василіян. Розпис стовпа. Ca. XVII.
Suprasl. Church of St. Basil the Great. Monastery.
Painting on the column. St. Olitra.



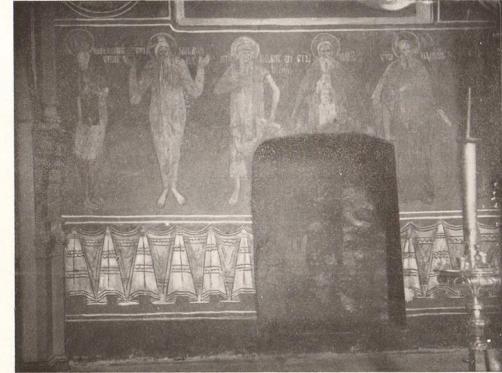
Су́пра́сл, церква оо. Василіян. Розпис архівів
і стін (Спрієння).
(Presentation of Child Jesus at the temple).



Супрасль. Церква богоугодний. Розпис стін:
Свята Трійця та Ілля та Ієрофетенія.
Convent of St. Basil the Great. Church of the Holy Mother. Painting on
the walls: Pentecost and the Transfiguration.



Супрасль. Церква оо. Василіян. Христос і самаританка.
Suprasl. Church of St. Basil the Great Monastery.
Jesus Christ and the Samaritan woman.



Супрасль. Церква оо. Василіян. Група пустинників.
Suprasl. Church of St. Basil the Great Monastery.
Group of hermits

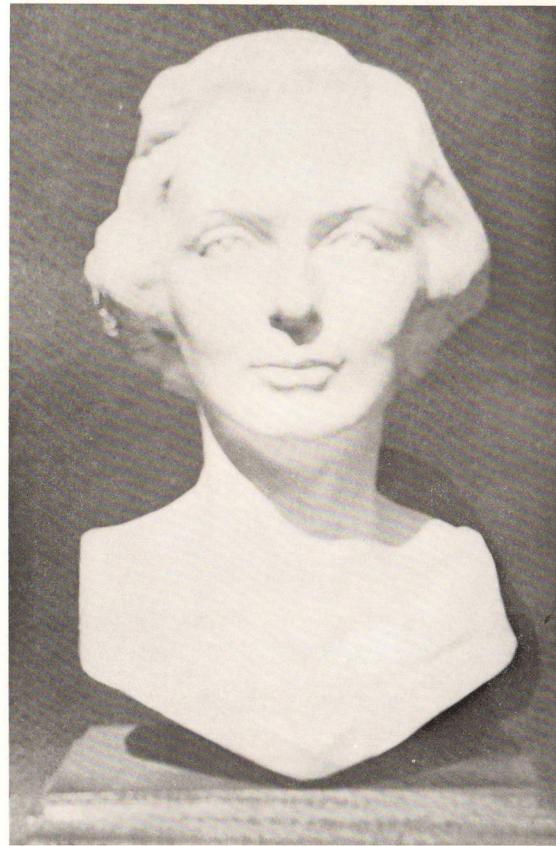
постають дальше дуже цінні поліхромії і в'язуться з мистецтвом бароко козацької держави. Чорговим етапом розвитку українського мальарства буде розпис київської св. Троїцької надворної церкви, кисти Захарії, з доби гетьманування Самойловича.

Отже цей творчий розмах не припинився у нас навіть у найважчих хвилинах нашого політичного життя й триває на службі Церкви дали.

Дам'ян Горняткевич

ЛІТЕРАТУРА:

1. Марія Грушевська. — Причинки до історії руської штуки в давній (етнографічні) Польщі. — Записки Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові. Рік XI. 1903 р., кн. I, т. 51. Львів 1903.
2. Дам'ян Горняткевич. — Слідами нашої культури на землях Польщі. — Друковано в журналі "Поліст". Львів 1922-24.
3. Juliusz Makarewicz. — Freski mistrza Andrzeja w kościołach na zamku w Lublinie. — Kraków 1917. Rekopi.
4. Wojciech Mole. — Kilka uwag o malowidłach ściennych w Wiślicy. — „Ochrona zabytków sztuki”. Kraków 1931.
5. Józef Muzyczkowski. — Dwie kaplice Jagiellońskie. Kraków 1839.
6. J. Rokoszny, — średniowieczne freski w katedrze Sandomierskiej. — Sprawozdanie Komisji dla badania Historii Sztuki. — T. IX. Kraków.
7. Maria Sokołowska. — Malowidła w architekturze polsko-ruskiej we Lwowie r. 1883. — „Istoria 1886”.
8. Tadeusz Szydłowski. — O odbudowie kolegiaty Wiślickiej. — Warszawa 1930.
9. Michał Wailecki — Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie. — Warszawa 1930.
10. T. Wojciechowski. — Kościół katedralny we Krakowie. — Kraków 1900.



Роман Васишин-Гармаш — Портрет дружини.

Roman Wasylshyn-Harmash — Portrait of wife.



Петро Капшученко — Втрачені надії — бронза 18".

Petro Kapschuczenko — Lost illusion — bronze, h. 18"

М И С Т Е Ц Т В О І Л І Т У Р Г І Я



Петро Андрусів — Голова селянина — олія.

Petro Andrusiw — Farmer's head — oil.

Одна з найкращих дефініцій св. Літургії є подана в епіклітичному письмі папи Пія XII „Медіатор Діті“: „Св. Літургія є природним богослужінням, яке наш Спаситель, Голова Церкви, віддає Небесному Отцеві і яке супільство Христових візнатувців віддає свому Засновникові і через Його Вічному Богові. Коротко — Літургія це прилюдне богослужіння містичного Тіла Христа і Його членів.“

„Церква не прийняла нікого окремого мистецького стилю за свій власний. Вона допускала стилі різних періодів, що відповідали природним нахилам і умовинам їх людей, потребам різних обрядів. Таким чином вона нагромадила передовзівків мистецьки скарби, що мусять бути добре зберігани. Мистецтво наших днів, різних народів і частин світу, мусить також дістати вільний доступ під умовою, що воно прикрашує святі будівлі і святы обряди з належною набажністю пошанюю; цим воно створить придатним до того, щоб причинитися своїм власним голосом до хору прослави католицької віри, хору, що в ім'ю співали великі люди минулих часів.“ (З Конституції св. Літургії.)

Епоха найглибшого вислову християнства в діянні мистецтва була візантійська доба.

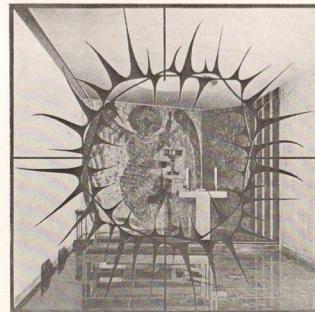
Константинопіль підпав туркам, але не вмер, бо достойними продовжувачами стали північні, слов'янські землі.

В часі Візантії була повна порідненність, нерозлучність між мальстромом, архітектурою, Літургією і цілім способом нового християнського життя. Занепад цієї гармонії починається майже від часів готики і силово інерпії йде через ренесанс, бароко аж до такої крайності, як „козацьке бароко“. І дійшов аж до нас, українських емігрантів, відразникив найбільшого занепаду візантійської традиції. А проте, невміру візантійські впливи відчуваються всюди в ці перехо-

дові часі. У західному світі люди черпають з них якусь невміручість, вони навіть є „в моді“ в модному мистецькому світі традиційно не візантійського орієнтування, як, скажім ми, українці, думасмо про себе, але — на жаль — ми тут (чи на рідних землях) не змогли назати достойно оправдати свою місію аж до сьогодні, — виснажилися на імітаціях.

Пригадаймо лише новий, віdbудований коventрійський собор в Англії, посвячення якого в'булося 25 травня 1962 року. Вистачить подивитись на ангела (мозаїк) з каплиці Христос в Гетсімані. Прекрасний приклад чисто візантійського впливу. Та і взагалі вся віdbудова носить, на мою думку, більше візантійського характеру, ніж готично-модерного, яким вона пишаста.

Ніколи в історії мистецтва аж до наших часів мистець не мусів імітувати, а мав ро-



Ангел з каплиці Христос в Гетсімані — мозаїка.
Angel from the Chapel of Christ in Gethsemane — mosaic. (Coventry cathedral). England.

бити нове — продовжувати. Якщо брати щось із старих, давно виснажених мертвих форм, воно не буде жити. Яким великим не було б минуле, воно лишиться минулого. Вдумчути сучасне життя в старі „твори майстрів“ неможливо. Вони живуть своїми минулим життям.

До того це не є також широким компліментом і для тих творців-гений, які їх первісно створили, — це є образа. Коли подивлюся на деякі наші теперішні твори в іконному мистецтві — які вони мізерні, солодкі, як прикладне мистецтво на скриньках до спагаб або голівудські витвори. Чи можна порівняти їх навіть з величними князями неба, знесеними на землю, в старій, правдивій іконі?

Традиція в мистецтві — це є якася певна стала варгість або збірка чи ланцюжок варгостей, який продовжується століттями. Такий хід дійсно існує, але будь яких традиційних форм, зразків конструкцій не існує.

Це ми бачимо навіть на нашому минулому візантійському стилі, де є стилізований початок (маємо як напімдерніші речі сьогоднішнього західного мистецтва) продовжуваний аж до театрального реалізму барокка.

Що є притаманне традиції, який є постійний і необхідний чинник в традиції?

Через довгий історію мистецтва від передісторичних печер (Альтаміра і Ласко), трипільську культуру і аж до сьогодніших творів — одна постійна, незмінна традиція в мистецтві — це елемент творчості. Інакше, одніковий незмінний чинник — це є людська творчість.

Архітектура церкви мусить висловити внутрішнє покликання, цілі і дію, як Дім Бога — місце гурту Його людей, в якому вони складають жертву. Це не є фабрика, театр, музей, це не є також модерна галерея образів чи мистецьких експериментів якогось малюра чи аматора. Сьогоднішнє поновлене Відродження святої Літургії дало Церкві нечувану соткими років можливість сполучитися з мистецтвами сьогоднішніх днів, принести дійсний, здійснений християнський гуманізм. Ми, українці, тут, в цьому новому світі можемо і мусимо внести тут також щось і для себе і для краю і для світу.

Церква мусить бути прадвилою і гарною, ясно описуючи свою віру і потреби Новий потенціал в конструкції, будівельних і ми-

стецьких матеріалах є справді великий у 20 столітті. Ми можемо творити практичні, гарні, надихнені речі, неможливі в попередні часи. Ми не потребуємо імітувати нерозумно старе.

Мистці, які декорують українські церкви, мусіли б трохи перешколитися до сучасних духовних потреб, простудювати, що робиться поза українським світом, а тоді їм треба до-вірити повну волю вислову. Теологам також не погано було б трохи просвітитися від братських християнських течій.

Недавно Папа Павло, промовляючи до групи мистців під фресками Мікеля Анджеља, навіть перепрошував за минуле диктування мистецтва „популярного, зрозумілого мистецтва“ не разуміючими отцями, що спонукало живе мистецтво відійти від Церкви — і зараз пропонував закінчити такі розходження.

Жива теологія мусить живитися з живого мистецтва. Літургія вживав мистецтво для того, щоб передати внутрішнє ество віри, правду Христову.

Римокатолики і протестанти у вільному світі усвідомили трагічний стан положення і знесли ефективні поправки. Архітекти і мистці в Європі вже від 1930 почали оновлювати, пристосовувати до сучасних потреб нові сучасні церкви.

Перед тим, як взяти участь в інтернаціональній конференції церковних архітекторів у Лоуренсі в 1961 р., автор цих рядків подорожував з місцем з групою американських протестантських діячів, переважно архітекторів, і мав змогу побачити всі важливіші нові церкви, побудовані в Європі за останніх 30 років. Нам стало ясно, що розв'язка вже знайдена: американські протестанти побачили, що нові європейські католицькі церкви відповідають ідеально новим потребам протестантизму — різниці майже не існувало.

4 грудня 1963 року на Єкуменічній Раді Папа Іван ХХІІІ проголосив нову енцикліку, яка офіційно ствердила положення і значення Церкви Христової в сучасному світі. Характер усього сучасного руху це — повернути християнство до тієї первісності, в якій воно було від катакомб або ранньохристиянського мистецтва Риму до розду (де власне найбільшим осягненням, вартим подиву, була візантійська доба). В цьому зверненні Папи великий натиск покладено

на цілість Літургії, мистецтва і архітектури. Відродження Літургії, ще незнане в історії римокатолицької Церкви.

Яка тут наша роль, українці на еміграції? Велика візантійська Літургія є засада нашої Церкви (як православної так і греко-католицької); теперішні обставини майже зовсім різини стерли.

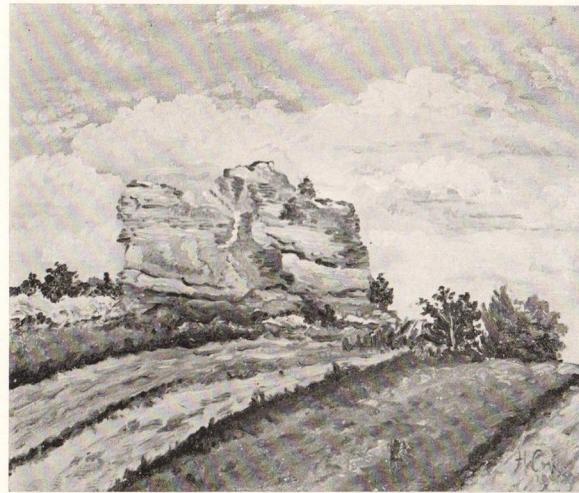
Тому, що наша земля є під комуністами, які абсолютно не є зацікавлені у відновленні будь якого релігійного відродження, ми з речниками нашого величавого побуту в релігії і мистецтві.

Все нещастя, що ми привезли з собою та-кох і фахових „спеціалістів“, які висять на наших українських карках як тягар і бачать

лиш зідеалізоване минуле, а не ясні нові можливості. Церковні провідники з мистецтвом і архітектурою погоду у великому відсотку не зорієнтовані.

Отже, ми мусимо переглянути наші старі критерії, які носять в собі приречення смерті, мусимо перевести реформи в нашому думанні, вліти нову кров, молоде життя в нашу церковну архітектуру і мистецтво і, як той Фенікс з попелу, відроджені, піднестися гордо в новий сучасний реалізм християнства, а тоді наші діти зможуть подивляти спадщину візантійського, українського, що ми ім залишимо, для слави України.

Марат-Марко Зубар



Наталя Стефанів — Краєвид — олія.

Natalia Stefaniw — Landscape — oil.



Nina Klymowska — Самотність — олія.

Nina Klymowska — Solitude — oil.

ОГЛЯД ГРАФІЧНИХ ОФОРМЛЕНИЙ УКРАЇНСЬКИХ КНИЖКОВИХ ВИДАНЬ

Накладом Німецько-Українського Т-ва вишла в Мюнхені 1964 р. в німецькій мові дуже ціна й цікава книжка затитулована „Тарас Шевченко як маляр“ проф. Дам'яна Горніткевича, — редакцій д-ра Гр. Прокопчука, секретаря згаданого Т-ва. Коротку передмову написав д-р Фрідріх Редер — президент Товариства. Книжка альбомного характеру, має вона 48 репродукцій та 39 сторінок тексту. Дуже добре виконані всі репродукції, зокрема чорно-блі. Цілісні роботи з технічного погляду дуже гарні враження. На обгортаці вміщена кольорова репродукція авторогрету з 1840 р. та напис (в німецькій мові): „Тарас Шевченко“ з підгнитулом Рембрандт скаду.

Таке видання — це вартісний культурний здобуток з ділянки книжкових появ на еміграції. А з видань по мистецькому творчості Шевченка — це дуже ціна книжка.

Вийшла на еміграції ще одна праця про Шевченка, „Шевченко маляр“ монографія Івана Кейвана, видана засобами КУК-а. Але та книжка ще нам недоступна і не можемо про неї чітко написати.

У наших руках дуже цікава книжка Марії Пастернакової „Українська жінка в хореографії“. Вийшла ця книжка накладом Союзу Українок Канади, з фондів ім. Наталії Кобрипської — Вінніпег-Торонто, 1964 р., друге видання. Обгортаця в чорному, цеглястому й білому кольорах М. Левицького. На полотняних палітурках цеглястого кольору білий рисунок роботи Галини Мазепи. Зовнішня

форма цілості культурна. У середині досить багато ілюстрацій. Друк чистий, на добром папері. Для всіх, що цікавляться хореографією, дуже вартісна книжка.

У Києві, 1964 р. у річницю 150-ліття вишивкового альбом: „Т. Г. Шевченко — живопис. 1814 — 1964“, заходами Державного В-ва „Мистецтво“. Розмір альбому: 6 і пів на 7 і пів інча, 24 стор., наклад — 70.200 примірників.

Всі репродукції портретів і краснілів сепійового кольору надруковані дуже добре, але зшито дротом дуже недбало. Сторінки з текстом розміщені різно — одна вище, друга напроти неї нижче; така сама інервіність маргінесів у горі і на сторінках з однаковими репродукціями. Також замість українського слова „малярство“ вжито московське слово „живопис“. Шкода, що добрий, популярний альбом так зіпсований.

П. М.

ПРО МАРГІНЕСИ В КНИЖЦІ

Переглядаючи українські видання останнього часу, ми помічмо таке явище: хоч деякі наші книги видруковані на добром папері, гарно переплелені, та саме технічне, чисто друкарське оформлення залишає дуже багато до побажання.

Не маючи багато місця на повний розгляд цих проблем, ми задержимося покищо на одній дуже занедбаній справі, а саме — маргінесів у наших виданнях. У цьому випадку грішать майже всі наші видавництва, без цих помилок майже не появляється ніяка українська книжка.

Тому, що справа естетичного відношення маргінесів у книзі давно й точно устійнена, ми спробуємо й притати, а також подамо графічну схему окремим рисунком. Коли у хребті книги маргінес виносить 2 „цифера“ (друкарська міра), верхній маргінес матиме їх 3, бічний маргінес — 4, а у пагіну (внизу) дадимо їх п'ять.

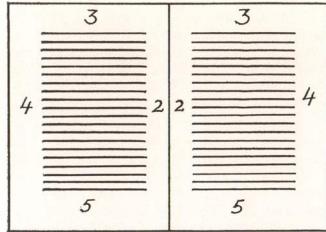
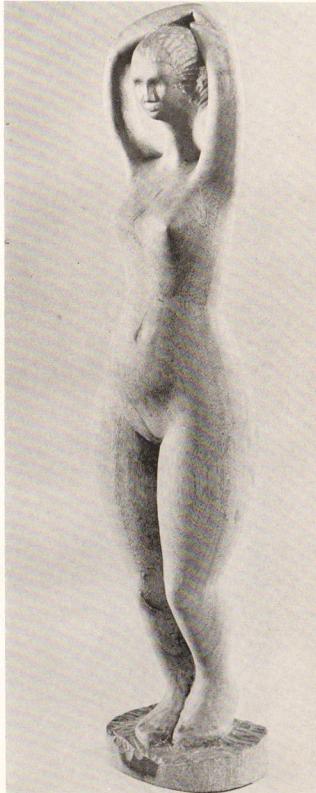


Схема маргінесів.

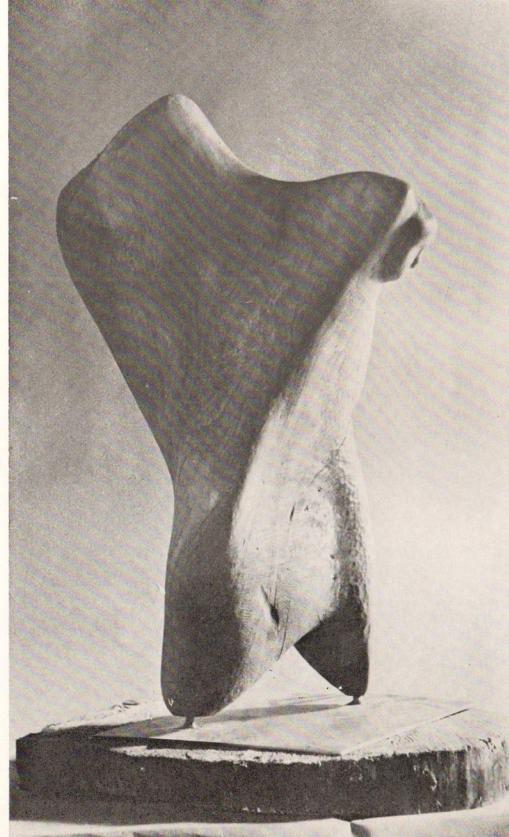
В цьому відношенні маргінесів є один виняток. Коли видається спеціальні одноразові комеморативні альбоми, відношення маргінесів може бути інше. А саме: хребет, горінній маргінес і бічний маргінес будуть того самого розміру, а в пагіну (внизу) дадимо чверть розміру більше.

Коли присвятити цим справам трохи більше уваги, то й наші видання уподібнюються до культурних видань інших народів і з цього скрипастися їх ми.

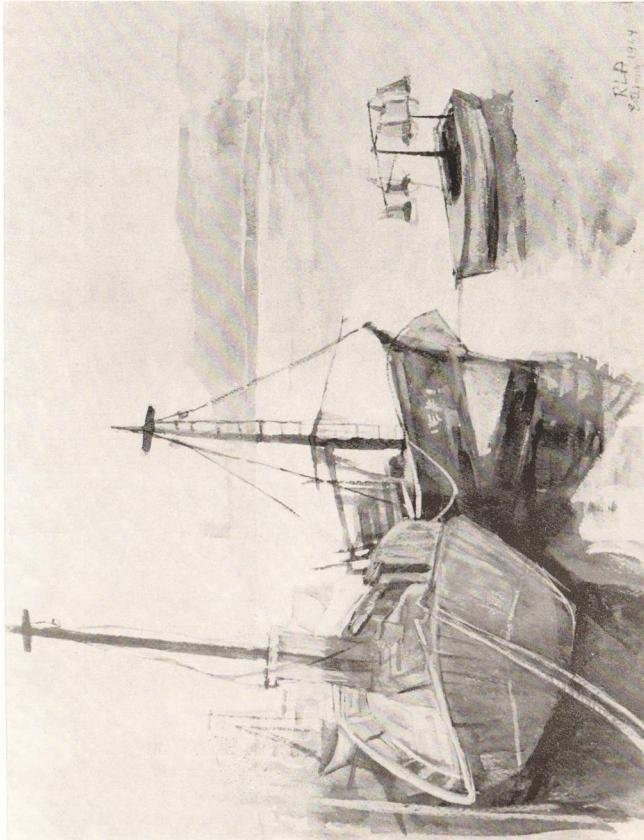
Василь Дорошенко



Василь Палійчук — Вечір — вишневе дерево, 25" (з кол. Б. Гюбнера).
Wasyl Palijczuk — Eve — cherry wood. (Col. B. Huebner) h. 25"



Василь Палійчук — торс — дерево, 30"
Wasyl Palijczuk — Torso — wood, h. 30"



Роксолана Лучаковської-Армстронг — Краевіц — акварель.

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА

У НАС

● Посмертна виставка скульптурних праць Сергія Литвиненка. Голови ОМУА, була влаштована в м'ясін жовтні 1964 року старанням Головою Управи ОМУА в робітні покійного, в Літ.-Мистецькому Клубі в Нью Йорку. Її відкрив мистець Петро Андрусів. У альбомі виданому каталог зі знімком покійного мистця, крім списку праць, подані хронікальні дані з його життя, студій, творчості, виставок. Виставку дуже добре підготували товариші скульпторів Й. Малірі,

● Виставка творів Олекси Гріщенка (акварелі та рисунки константинопольського періоду) була відкрита у Філадельфії, в Комісії Арт Геллері, 15 листопада 1964 року. До виставки були включенні деякі твори з фундації Гріщенка в Нью Йорку. Всі призначені до продажу праці були розкуплені впередовик неспловним із голдингами американськими колекціонерами. Мистець Олекса Гріщенко та його Дружина привезли з Європи до Філадельфії та були присутні на відкритті виставки, де їх овапійно вітали членами української публіки. На виставці можна було закупити дуже дбайливо з графічного боку видану монографію про нашого мистця у французькій мові, з багатьма кольоровими й чорними репродукціями.

● Ретроспективна виставка „Сучасна українська іконі“ почетного члена ОМУА Михайла Олінчука відбудеться під патронуванням ОМУА в залі Літ.-Мистецького Клубу в Нью Йорку в листопаді 1964 року. Показано 40 праць, виконаних темперою.

● У Філадельфії відбулася заходами ОМУА в місяці грудні 1964 року, посмертна виставка акварельних праць Миколи Кричевського. Виставлено 114 праць. Видано скромний каталог. На відкритті присутня була з Вашингтона сестра письменника, пані Марія Кобі з чоловіком д-ром Кафахде. Виставку відкрив від імені ОМУА мистець П. Андрусів. Любителі мистецтва (українці й американці) розкупили 52 праці.

● Виставка праць Олени Кульчицької та Софії Задирької (з колекції пн. Конанів) відбулася в Нью Йорку в другій половині грудня в залах Української Вільної Академії Наук і Мистецтв. Виставлено 23 праці.

● Охіднадцята з черги виставка Об'єднання Мистецтв Українців в Америці відбулася в першій половині грудня 1964 року в залах Літературно-Мистецького

Клубу в Нью Йорку. Її відкривав голова Об'єднання, Петро Андрусів. Видано ілюстрований каталог. Були виставлені 77 праць 41 мистця. Зі скульптури показано тільки праці С. Литвиненка та В. Сім'янцева, Лев Молодожанин показав свої рисунки. Інші скульптори не взяли участі у виставі.

● Восьма мистецька виставка праць жіночої творчості була влаштована в жовтні 1964 р. в Нью Йорку, заходами 64-го Відділу Союзу Українок Америки. 27 учасниць виставки показали 77 праць.

● В галерії „Ми і Світ“ в Торонто відбулася в місяці грудні 1964 року виставка олійних праць М. Мороза. Виставлено 20 картин. Виставку відкривав Б. Стебельський, промовляли також ред. Іван Кедрін-Рудницький та М. Мороз.



Наталія Тищенко-Поспілівська — Рисунок — туш.
Natalia Tiszczenko-Pospielowska — Drawing, ink.

● Виставку Василя Васильовича Крічевського та його дочки Катерину Крічевську влаштовано в Шикагу в грудні 1964. Її відкривала малькарка Марія Гарасенко-Дачинин.

● Група „Моноліт“ в Шикагу мала там в листопаді 1964 трьохденну виставку графічних праць. Подіно чотирі прізници, речту скромно сховано за визначенням „інших професійних мистецтв і молодих студентів“.

● Виставка праць Студент. секції Відділу ОМУА в Нью Йорку відбулася в січні 1965 року в залі Літ-Мистецького Клубу там же. Шість членів секції показали дев'ятдесят дев'ять праць. В каталогі, серед біографічних даних про учасників виставки, подано відомості про п'ячин окремих з них: вихід на студії до Європи, продовжується студій по теорії мистецтва, присвятається педагогічній праці рівноючи до малюскової творчості, працювати професійно в малюсті, тощо.

● Виставка рисунків на релігійні теми Миколи Іларченка відбулася в Клубі Мистецтва у Вашингтоні у вересні 1964.

● Аркадія Олещинсько-Петришину показувала в галереї Болді в Нью Йорку свої нові — як було зазначено в каталозі — картини, у вересні 1964.

● Скульптор Л. Мододжанян виконав у бронзі портрет кол. прем'єра Канади, Джана Діффенбейкера.

● Влітку 1964 року після посвячення у Гантери іконостас роботи М. Черепинського. Ікони до іконостасу виконала Петро Ходорій, мол.

● У жовтні 1964 року в галері Пільз Герст у Нью Йорку Любослав Гушлюк відбував свою чергову, вже десяту індивідуальну виставку олійних праць.

● Вечір присвячений пам'яті Миррослава Радинського показом 75 його праць відбувся 6 грудня 1964 р. в залі УВАН в Нью Йорку. Про мистця та його творчість говорили: Ю. Соловій, д-р М. Кузьмович, В. Ласонський, Л. Кузьма, А. Малюса, Б. Певний. Музичну частину виконали проф. В. Кіпа.

● Як дів'ядцема з преси, в Чешр, Конн., зідбулася в грудні 1964 виставка картин Еугенії Креховенської. Картини були опраzeni в різьблені рами з українськими мотивами... Так таки написано.

● Мистець Михаїл Дмитренко закінчив розпис церкви Непорочного Зачаття в Дірройті. Тепер мистець працює над іконостасом до цієї ж церкви.

● Архітектор Радослав Жук виголосив доповідь на тему: „Українська церковна архітектура і сучасність“. Доповідь відбулася в грудні заходами Літ-Мистецького Клубу в Торонто.

● З нагоди 400-річчя появи першої друкованої книги в Україні, заходами Львівського держ. музею українського мистецтва зorganізовано у Львові виставку „Мистецтво книги“. На виставці був показаний Спілкарт з 1570 р., надрукований у Забудові. Показаний львівський прімірник є одним із двох, які дійшли до наших днів. На виставці були оригінали кириличних першодруків Фіоли з 1491 р. та інші цікаві книги. Особу увагу на виставці присвячено оформленню сучасної української книжки.

● Виставка Любослава Гушлюка відбулася в Філізельфії в Домі Студій від 2—22 січня 1965 р. Мистець показав 40 олійних праць. Був виданий каталог з 2 репродукційними творами. Виставку відкрив Петро Мегік. Піднялося велике число любителів мистецтва, які мали змогу вперше побачити тут твори молодоготалановитого мистця.

● Посмертну виставку мальярських творів Миколи Крічевського влаштувало Об'єднання Мистик Українців в Америці в галерії Літературно-Мистецького Клубу в Нью Йорку в часі від 24 січня до 7 лютого 1965 р. Показано понад 100 акварель і гравюр. Був виданий каталог.

● В лютому 1965 року в Домі Студій відбулася річна виставка праць членів філії філіїального Відділу ОМУА. Показано 52 праці — в тому 12 скульптур і 40 мальярських праць і рисунків. Мальярські праці виконані темперою, олією, аквареллю. Участь узяли 11 членів Відділу. Двох членів не змогли дати своїх праць; один з них — Василь Дорошенко через доготувати недугу, друга особа з невідомих причин.

● Виставка мальярських і скульптурних праць Василя Паліїчука — члена філії філіїального Відділу ОМУА, відбулася в дни від 20 березня до 4 квітня 1965 року в залі Дому Студій в Філізельфії. На виставці показано 43 праці молодого мистця, учителя мистецької школи в Балтиморі. Видано каталог із одною ілюстрацією.

● Ретроспективна виставка творів Юрія Соловія була влаштована в українському Літературно-Мистецькому Клубі від 20 березня до 4 квітня 1965 р. У запрошеннях сказано, що під час виставки проходить концерт (магнітний на платівках). Серед творів коло 60 композиторів немає ані одного твору будь-якого українського композитора.

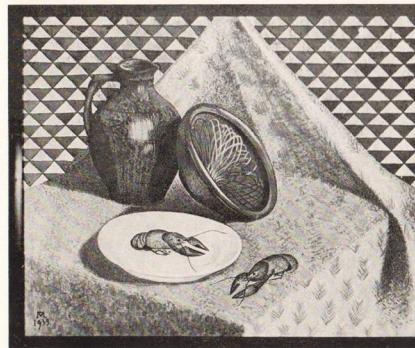
Не знаємо, чи цим вибором Ю. Соловій хотів підкреслити свою незадокументованість українською культурою, дарми, що вже забезпечив собі місце в київському музею, у майбутньому. (Див. стаття та ілюстрації в журналі „Сучасність“, січень 1964).

● Мистецька виставка Богдана Божемського відбулася в Дікінсон Університеті в Тейнку, Нью Джерзі, в березні 1965 р.



Wasyl Doroshenko — Grafika.

Wasyl Doroshenko — Emblem — ink.



Petro Megyik — Натюрморт — казеїн.

Petro Megyik — Still Life — casein tempera.

● Виставка Михаїла Андрієнка була відкрита в галереї Біліо в Римі від 16 січня до 6 лютого 1965 року. Було виставлено 40 творів.

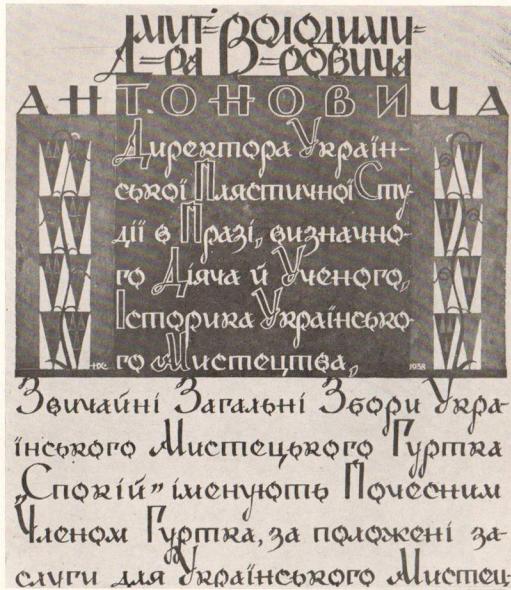
● Виставку Миколи Неділка влаштувало ОМУА в залі Літературно-Мистецького Клубу в Нью Йорку. Відкриття виставки, яке відбулося 11 квітня 1965 р., попередив виступ піаністки Марії Ценкі.

● Друга виставка праць Надії Сомко-Макаренко та Сергія Макаренка відбулася в лютому 1965 р. в при-

міщеннях Української Вільної Академії Наук і Мистецтва в Нью Йорку.

● Від 11 до 26 квітня 1965 р. відбулася виставка праць Василія Палійчука — члена філадельфійського Відділу ОМУА, в Західньо-Меріленд Каледжі з Вест-містестері

● Виставка мальарських творів Бориса Крюкова в Ольги Гурської була влаштована від 2 до 16 травня 1965 р. в галереї Літературно-Мистецького Клубу в Нью Йорку — 149 Друга Енвіо.



Ніл Хасевич (1905—1952). Грамота.

Nil Chasewych (1905—1952?) — Lettering — 1938.

З ЖАЛОБНОЇ ХРОНІКИ

СЕРГІЙ ЛІТВІНЕНКО

20 червня 1964 р. несподівано помер у Нью Йорку скульптор Сергій Літвіненко. Родився 5-го жовтня 1899 р. на Полтавщині. Свої мистецькі студії відвідав після першої світової війни вже на еміграції в Кракові, де вчитися від 1924 до 1929 р. у професора Константина Ліндци. Після закінчення краківської Академії Мистецтв якісъ час перебував в Парижі, а потім повертається до Галичини і 1930 р. осідає у Львові. В короткому часі організує різьбларську майстерню, де виконує ряд скульптурних праць, як портрети, пам'ятники, нагробники. Рухливість його духової структури скерувє його увагу на педагогічну працю. Бере постійну участь у всіх українських мистецьких виставках. Також є засоби енергії виннілє Сергій Літвіненко після другої світової війни на еміграції в Німеччині. Не зважаючи на різну несприятливість життєвої умовин таборового перебування, він організує мистецьку робітню, де разом із іншими мистецькими наваже студентську мозоль спочатку в Карльсфельді, пізніше в Берхтесгадені. Окрім скульптури продовжує займатися там і кера-

мікою. Після переїзду до Америки, від 1950 р. осідає з дружиною в Нью Йорку, там організує Літературно-Мистецький Клуб, приміщення якого стає осередком усого культурного українського життя в Нью Йорку. Як голова Л. М. Клубу веде працю безперервно аж до своєї смерті.

У скорому часі, разом із іншими починає заходи над зорганізуваним українськими мистецькими наслідком чотири 1952 р. відбулися основні збори Об'єднання Мистців Українців в Америці, на яких вибрано б. п. С. Літвіненка Головою ОМУА. Через довгі роки, з малими перервами, віддавав він багато часу й енергії для ОЗ'єднання, як його голова. На цьому ставили кінець помер.

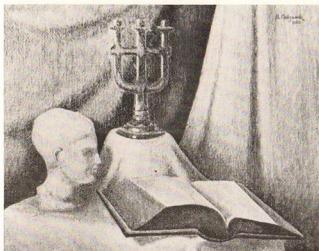
Великою притам'яткою цілого життя була одна ідея — віджив для свого народу. Цю рису його духовості можна дуже добре характеризувати висловом Юрія Яновського: „Що мені ти корабль, на яких не видно пропірій моєї вітчизни!..“ Під таким кутом спрямованав усі свої мистецькі зусилля й Громадську організаційну діяльність. В. І. П.



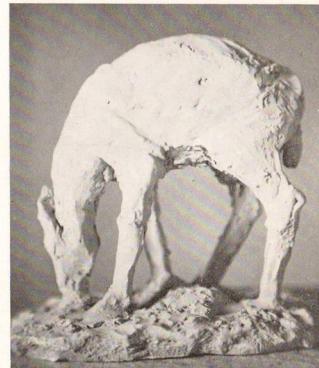
Микола Крічевський (1899—1961) — Венеція — акварель.

Nicholas Krychevsky (1899–1961) — Venice — water color.

З ЖИТТЯ І ПРАЦІ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ СТУДІЇ У ФІЛЯДЕЛЬФІЇ



Володимир Повзанюк — Темпера.
W. Powzaniuk — tempera.



Володимир Хапко — Терракота.
W. Chapsko — Terra-cotta.

Від 12 до 31 грудня 1964 р. відбулася посмертна виставка акварельних праць Миколи Кричевського.

Від 9 до 22 січня 1965 року була влаштована виставка олійних праць мистця Любоміла Гудалюка.

Від 13 до 28 лютого 1965 р. відбулася річна виставка праць членів філадельфійського Відділу ОМУА в Філадельфії.

Від 20 березня до 4 квітня була влаштована виставка мальarsких і скульптурних праць Василя Палійчука — члена Відділу ОМУА в Філадельфії.



Зустріч із маєстром О. Грищенком у Домі Студії. Сидять (зліва на право): С. Гординський, маєстро Олекса Грищенко, лані Грищенко. Стоять члени Відділу ОМУА в Філадельфії (зліва на право): П. Андрусів, С. Рожок, А. Кирилюк, В. Дорошенко, Р. Василішин-Гармаш, М. Дмитренко, П. Мегник, П. Капщученко.

В 1964/65 шкільному році записано 18 слухачів. Ведеться навчання таких предметів: рисунок, мальство, графіка (включно з літографією), гуашевська різба в дереві, кераміка з різьбою та історія мистецтва.

Бібліотека Студії доповинялася дарами візни з по бл. п. Оспіловій бобицькому. Також закуплено за допомогою п. Марусі Бек ряд монографій та альбомів з українського мистецтва.

Студія одержала до мистецької колекції одну олійну працю й один рисунок О. Грищенка та різьби з дерева, Г. Крука, А. Павлюка.

За минулій час від вересня 1964 року відбулися в Домі Студії такі імпрези й виставки:

У листопаді 1964 р. в часі перебування мистця Олекси Грищенка з Дружиною в Філадельфії — відбулася товарицька зустріч гостей із Франції, членів Відділу ОМУА в Філадельфії, учителів Студії та членів Управи Патронату Студії. Вечір проінков у дуже сердечний, дружній атмосфері.

Evening with O. Gritchenko, Ukrainian artist from France and Mrs. O. Gritchenko in the Ukrainian Art Studio in Philadelphia. Sitting (from left) are S. Gordynsky, Mr. O. Gritchenko, Mrs. O. Gritchenko. Standing (from left): the members of Philadelphia Branch of Ukrainian Artists Association in America — P. Andrusiw, S. Rozok, A. Kyryluk, W. Doroshenko, R. Wasylshyn-Harmash, M. Dmytrenko, P. Mehnyk, P. Kapshuczenko.

З М И С Т

С. Рожок: Чи існує українське мистецтво?	5
В. Павловський: Спогади про Анатоля Петрицького	15
Д. Горняткевич: „Шляхом Українського Ренесансу“ — українські середньовічні мальовани на землях Польщі	23
М. Зубар: Мистецтво і Літургія	53
П. М.: Огляд графічних оформлення українських книжкових видань	57
В. Дорошенко: Про маргінези в книжці	58
Мистецька хроніка	61
З жалобної хроніки	65

РЕДАГУЮЧА КОЛЛЕГІЯ

1022 N. Lawrence Street, Philadelphia, Pa. 19123

Фотографії: О. Михалюк і інші

Статтю Д. Горняткевича і кліші передав до використання
мистець Михайло Дмитренко

Ціна \$2.00