

Нотатки з Мистецтва

UKRAINIAN ART DIGEST



Червень

14

1974 року

ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЦІВ УКРАЇНЦІВ В АМЕРИЦІ
В і д і л у Ф і л я д е л ь ф і ї

БІБЛІОТЕКА
УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА



UARTLIB.ORG
UARTLIB@GMAIL.COM

ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЦІВ УКРАЇНЦІВ В АМЕРИЦІ
В і д д і л у Ф і л я д е л ь ф і ї

Жотпатки з Мистецтва

Ukrainian Art Digest



Червень

14

1974 року

НА КЛАДОМ ВІДДІЛУ ОМУА У ФІЛЯДЕЛЬФІЇ

UKRAINIAN ARTIST'S ASSOCIATION IN U.S.A.
P h i l a d e l p h i a B r a n c h

Ukrainian Art Digest



June

14

1974

PUBLISHED BY U.A.A. IN U.S.A., PHILADELPHIA BRANCH



Павло Ковжун (1896—1939): Обкладинка — 1936 р.

P. Kovzhun (1896-1939): Book cover — 1936.

ГРАВЮРА НА ДЕРЕВІ: АНАХРОНІЗМ ХХ-ГО СТОРІЧЧЯ?



нас немає слова, що відповідало б англійському print. Властиво воно існує, хоч і не українського походження: друк, друки. Хоч від цих слів приходить на думку газета і таке подібне, то все одно це ніяке пониження для дереворізу, чи деревориту, чи якого іншого роду репродуктивного графічного мистецтва. Бо їх вага не в роді, тим більше не в назві, а в якості. Назва „друк“ могла б у нас прийняти і набрати значення усіх репродуктивних графічних технік, для яких ми часто змушені вживати слова „графіка“, що відповідає значно ширшому поняттю й охоплює всі роди рисунка. Може ще більш відповідне слово було б: печаті, печаті.

Коли б ми почали вживати слова „друк“ або „печаті“, то на початку слід було б сказати, що вони діляться на три основні вітки: 1. рельєфний друк, чи печаті, 2. інтагліо, 3. плоский друк. Рельєфний — це той, де невирізна частина поверхні дерев'яної чи іншої плити відбиває і залишає на папері образ, усе вирізане (заглиблене) залишається кольором паперу, або тлом. При інтагліо, до якого належить ритовина в металю й офорт, як у нас із французького прийняли називати і *eau forte*, сильна вода, або кислота, що видає металеву плиту, на якій мистець голкою видрізує, на покритій воском, або іншою подібною речовиною поверхні, образ. Там якраз навпаки: виріта, або kwasом виджена заглибнина (а не гора) набирає кольору і під тиском, що втискає звочений папір, витягає в той спосіб колір із ривчиків і залишає його на папері, або друкує. Плоский друк не має ні гори, ні долини. Друкує

сама площа. Це основане на тому, що літографічний камінь, або інший матеріал приймає краску тільки в тому місці, де є рисунок крейдою, або відповідною тушшю. Незарисованої площі колір не чіпається. Це принцип літографії.

Це тільки коротка характеристика трьох основних графічних груп. Кожна з них ділиться на підгрупи, кожна з них окремо ви-



Тарас Левкович: „Чистота“ — 1626 р.
Т. Levkovich: „Purity“ — 1626.

магас від мистця багато часу й труду, щоб їх опанувати до тієї міри, щоб він ними міг свobodно висловлюватися.

Рельєфний друк, у який спадає гравюра на дереві, також розгалужується на багато віток, які визначає матеріал: дереворіз, дереворит, лінорит — чи ліногравюра. В найновіших часах уживають і інших матеріалів, які втворюю сучасна хемічна індустрія.

Темою цих наших міркувань є гравюра на дереві. Дереворит, чи дереворіз? У нас принято живити назву „дереворит“ на те, що в англійській мові означає woodcut чи woodengraving, або в німецькій: Holzschnitt і Holzstich. Woodcut, чи Holzschnitt означають ритовину на дерев'яній дошці з повздовжними слоями і тут відповідником у нашій мові було б слово: дереворіз. Woodengraving або Holzstich означали б ритовину на поперечно стятому дереві, тобто дереворит.

Я працюю майже виключно над дереворізом, значить, на дошці з повздовжними слоями.

Але я аж пізніше завважив, що мій метод праці дещо відмінний від інших мистців, що працюють у тій самій техніці. Працювати над дереворізом я почав сам, без ніякої школи, десь у 1944 році. Перед тим я зробив декілька ліноритів, але це були спорадичні вправи, аж у 1944 р. я почав серйозніше працювати у тій ділянці. Тоді я мав ідею зробити серію портретів дерев і я виконав декілька. Але це завдання було в той час понад мої сили, восинній і повосинній час в Європі творили додаткові труднощі і з того пляну залишилося тільки кілька дереворізів, які тоді я радніше вважав технічними вправами. Не знаючи, як інші мистці працювали над дереворізом, я живив долот. Аж далеко пізніше я довідався, що багато мистців витинали дереворіз ножами. Так працюють, напр., японці. Важивають до дереворізів ножі, а не долот, також деякі мистці на заході, але я не досліджував, скільки з них уживас ножа, а скільки долота.

До дереворізу мистець може живити всякого дерева, залежно від його потреб,

тобто від ефектів, які він хотів би осягнути. Коли, наприклад, мистець оперує широкими площинами й грубими лініями, як, напр., німецькі експресіоністи, чи багато сучасних мистців, тоді кожна дошка може бути пригожа. Надто вигладжена дошка навіть не відповідає мистцям, як, скажми, Мунк, що по-слуговуються ефектами слоїв дерева і на тому будують характер своїх дереворізів. І, навпаки, коли хтось уживас тонких ліній, тоді мусить шукати більш відповідного і як слід вигладженого дерева. Добре в тому відношенні дерево грушкове, де різниця твердості між слоями і т. зв. м'якушкою є мінімальна. Можна, очевиднож, живити й іншого дерева з подібними прикметами. Протилежним тут була б сосна, а ще в більшій мірі дуб. Вони мають властивість випіскувати під долотом, чи ножем і це давало б перервані, чи надщерблені лінії.

Важко устійнити вік дереворізу. В Китаї існували книжки, відбиті з дерев'яних дощок уже в 10-му сторіччі, але вирізаних у дереві орнаментів до відтискування на текстильних матеріалах уживали там далеко раніше, у 6-му сторіччі, а може й скоріше. Також в Індії уживали дереворізних орнаментів як наддруків на тканинах із давен-давна.

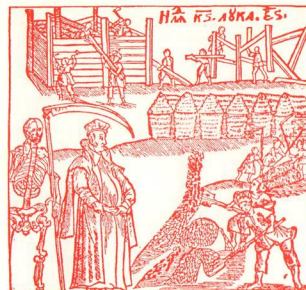
Вік дереворізу в Європі з приблизно 550 років. Як і в Китаї, в Індії його живили перше для відтисків на тканинах, аж значно пізніше робили відбитки на папері. Дереворізи відбивали тоді ручно через натирання гладким знаряддям. Із винаходом друкарства їх відбивали на спеціально для тієї цілі сконструйованих пресах. Сучасний мистець повернувся назад до початку. Він знову почав відбивати свої дереворізи, чи дереворити ручно. Він повернувся до початку, а часто в передпочаткову стадію і в багатьох інших відношеннях, але про це далі.

Спочатку дереворіз був у повному розумінні слова прикладним мистецтвом, його живили до орнаментів на тканинах. З часом мистець почав зображувати сцени, переважно релігійного, потім побутового життя. Тоді це мистецтво було популярне і в багатьох інших доступних мистецтвом, але це вже не попу-



Гетьман Петро Сагайдачний, із віршів на жалісний погреб Гетьмана, 1622 р.

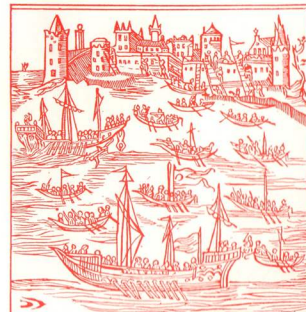
Hetman P. Konashewych-Sahajdachnyj — woodcut, 1622.



Багач і Смерть, Київ, 1637 р.
The wealthy man and death, woodcut, Kiev — 1637.



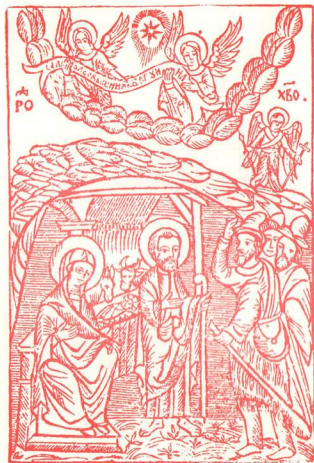
Блудний Син, Стратин, 1604 р.
Prodigal Son, woodcut, Striatyn — 1604.



Облога Кафи, з віршів на жалісний погреб Гетьмана Сагайдачного, 1622 р.
Siege of Kaffu — woodcut, Kiev — 1622.

лярне мистецтво. Його сьогодні колекціонують люди з найбільш витонченим смаком. Дереворіз є сьогодні рівнорядним мистецтвом. Це одна з метаморфоз, які перейшов дереворіз. За час своєї короткої історії він перейшов через багато інших.

З винаходом друкарства дереворіз показався ідеальним засобом книжної ілюстрації. Ще заки був винайдений рухомий шрифт, на дерев'яних дошках витинали цілі сторінки книг разом із текстом та ілюстраціями. В той час дереворіз сповняв успішну функцію релігійної пропаганди, з часом його вживали для поширення наукових дослідів. Перші топографічні мапи поширювалися засобами дереворізу, також поширення дослідів з ботаніки, зоології, медицини і чи не кожної ді-



Різдво Господнє, Анфологон, Київ, 1618 р.
Nativity of Christ, woodcut, Kiev — 1618.

лянки науки, завдячують дереворитові. Дереворит, а це в більшій мірі ксилографія, що мала більші можливості точності; почали репродукувати твори інших родів мистецтва, малювання, чи скульптури. Кваліфіковані майстри-дереворитники з подиву гідною вірністю цією дуже неподатливою технікою віддавали ефектні і навіть фактуру олійних картин і творів скульптури. Це ім, тим майстрам деревориту, мистці завдячують першу популяризацію їх творів. Ці майстри деревориту були свого роду першими мистецькими рецензентами. На спілку з мистцями рисівниками вони були також першими пресовими репортерами, що інформували людей про важливі події дня, хоч з уваги на повільність дереворитної техніки ці вістки силою обставин приходили із значним опізненням.

З винаходом фотографії, а пізніше фотогравюри, дереворит, як засіб репродукції, став непотрібний. Ціла верста висококваліфікованих майстрів деревориту опинилася без праці. За якийсь час вона зовсім зникла.

Коли фоторепродукція знищила майстрів гравюри на дереві і тим самим мистець утратив свого помічника, мистцеві не залишилося іншого виходу, як самому взятися витинати дошку. Але фотомеханічна репродукція знищила не тільки майстрів-дереворітників і дереворитників, але за одним рухом відобрала від дереворізу і деревориту їх функції, а вони були різні. З моментом, коли вони затратили функцію, а також відібрано від них застосування і практичне застосування, тоді дереворіз був проголошений мистецтвом і відтоді мистецтво стало його єдиною функцією. Як ми бачили, дереворіз перейшов через різні фази. Найновішою його метаморфозою є перехід від прикладної функціональності до чистого мистецтва.

Але в минулому, сповняючи помічну, прикладну функцію, дереворіз зумів створити неперершені твори мистецтва. Чи звільнений від усякої функції і проголошений чистим мистецтвом, дереворіз зумів піднятися до вершин, як це було в минулому, час покаже. Але вже сьогодні можна чути скептичні голоси, мовляв: звільнення дереворізу і взагалі мистецтва від функції не коначно



Птахи, з Бартоломея Англїкуса, Ліон, біля 1485-86 р.
The Birds, from Bartholomaeus Angliqus, Lyon, about 1485-86.

їде в користь мистецтва. Бо мистецтво — це капризне людське твориво. Воно часто об'являється там, де його людина не шукає і навіть не очікує і, навпаки, часто немов би глузуючи, не показується там, де за ним людина настирливо шукає. Сумного досвіду в тому відношенні зазнали Академії. Вони так пильно піклуються мистецтвом, а воно їх так часто обминає і немов би на сміх покажеться десь на периферії, де його ніхто й не очікував.

Мистецтво випливає з багатьох джерел. Часто воно родиться з поборовання труднощів і взагалі з опору. Сьогодні ми звикли говорити про мистеці минулого, як невеличка замовля і жертву соціального порядку. Сучасний мистець визволився з цієї неволі, але парадоксально він визволився також від замовля, а що найважливіше, втратив його активну співпрацю, так дуже важливу і потрібну для мистецтва. В деякому відношенні мистець минулого був у кращому положенні від визволеного сьогоденного мистця. Ні Дюрер, ні Гольбейн не мусіли витинати своїх дереворізів, тим більше не мусіли їх самі відбивати, бо коли б, як сучасний мистець, мусіли це робити, їх мистецький доробок був би значно менший. Вони тільки доставляли майстрам-дереворізам рисунки. Вони не мусіли витрачати час і енергію на чисто тех-



Музичні Гами, Гафуріус: Теорія Музики, Мілан, 1492 р.

Playing the musical scale — woodcut from Gafurius "Theorica Musicae," Milan 1492. (The Pierpont Morgan Library).

нічні справи, які кваліфікований майстер-ремісник і так краще виконає.

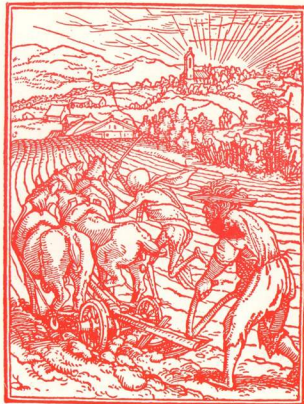
Але це тільки спекулятивні міркування і вони сьогодні не мають реального значення. Бо, коли б сьогодні й існували кваліфіковані майстри-дереворітці, то треба припускати, що вони були б згуртовані в гільдії. Вудучи організованими, вони ставили б такі вимоги, що ледве чи хтось, а тим більше не мистець, міг би їх вдоволити і мусів би і так сам вирізувати свою дошку. І він це сьогодні робить. І, мабуть, це й добре так. Бо коли б за його робили майстри, над дереворізом висіла б постійно примара страйку, що міг би здержати на якийсь час цілу графічну продукцію.

На щастя, мистці посядають замало організа-
торського хисту, бо ще коли б вони згурту-
валися в юнії і почали ходити з лозунгами,
то тоді, мабуть, мистецтву був би кінець.

Початків дереворізу в Європі слід шукати
дещо із кінцем 14-го сторіччя. Колиською його
була Німеччина, але він скоро поширився
по сусідніх країнах: Голляндії, Франції й Ав-
стрії. Там він почав розвиватися і там він
досягнув найвищого рівня. З винаходом дру-
карства, а особливо рухомих черенок, гра-
вюра на дереві стала важливим фактором
у поширенні знань. Винахід рухомого
ширфту, що стався в місті Майнц у половині
15-го ст., мав такий великий вплив на поши-
рення просвіти, що тіла тільки пізніший за-
сіб передачі за помічю радієвих хвиль міг
бути йому дорівняти. Засобом помноження або
репродукції дереворізові, як сьогодні теле-
візії, припало поширювати зорове знання.



Сторінка з Кельнської Біблії, 1478-79 р.
Page with border, from the Cologne Bible,
about 1478-79.



Ганс Гольбейн: Смерть і Хлібороб.
Hans Holbein d' J. "Tod und Ackersmann."

Друга половина 15-го ст., значить, без-
посередньо після винайдення рухомих черен-
ок, була найбільш творчим періодом і дере-
ворізу, і печатаної книги. Самі дереворізи,
як окремі твори, могли їх і перевищити, пе-
редовсім у часах Дюрера, але краса задруко-
ваної сторінки, гармонія між текстом і дере-
ворізовою ілюстрацією дійшли тоді до вершин,
яких друкарству вже ніколи не довелося
досягнути. Цей короткий період можна вва-
жати як приклад perfectного відношення
поміж мистцем, ремісником і, тільки що ви-
думаним, варстатом механічної репродукції.
Це був короткий період. З часом рівновага
почала захитуватися, перше в сторону ре-
місника і варстату, а з технічним удосконале-
нням варстату — і мистець, і ремісник опини-
лись у його тіні. Тут слід сказати, що високі
мистецькі досягнення перших печатаних
книг були результатом не тільки подиву гід-
ної гармонії поміж мистцем, ремісником та
варстатом, але передовсім вони були наслід-

ком і прямим спадкоємцем величезної підго-
товки, досвіду, засад і високої культури, ви-
твореної впродовж довгих сторіч ліюнізова-
ними рукописами.

В Італії дереворіз почав розвиватися
дещо пізніше. Але вже з кінцем 15-го ст. но-
востворені друкарні у Венеції випустили ряд
книг, що у відношенні тексту і дереворізної
ілюстрації слід уважати за вершок книгопе-
чатання в Італії. За коротких 10 років тут
були створені архивори, яких, як і в Німеч-
чині, вже ніколи не вдалося перевершити.
Хоч Італія, передовсім Венеція і Фльоренція
видали часом великих майстрів гравюри на
дереві.

Розквіт мистецтва книги і дереворізової
ілюстрації, як цілості, тривали в Німеччині
тільки півсторіччя, а в Італії ще коротше три-
ваз цей гармонійний період. Від тоді мистец-
тво печатаної книги почало підупадати. На
те зложилось багато причин, яких ми тут не
всили насвітлити. Від того часу, хоч були
часті намагання і мистців, і видавців підна-
ести рівень книги, культура книги спадала
все нижче й нижче. Сьогодні, в час масової
видавничої продукції на папері, що вже за
кілька десятків років розсипається, книзі не
залишається іншого виходу, як вневдовзі
з сорому сховатися у рольку мікрофільму.

З кінцем 16-го ст. мистецтво дереворізу
починає підупадати. До ілюстрування книг
починають уживати гравюри на металі. Біль-
шість мистців 16-го ст. почали висловлюва-
тися цією новою мовою гравюри на металю,
чи офорту, що давали більш можливості лію-
ністичного натуралізму, якого вимагав
тодішній смак.

У 18-му ст. рівень дереворізу впа-
в нижче. Тільки дехто з мистців, як Жан-Мі-
шель Памільон (1698—1776) намагалися під-
нести цей рівень дереворізу, але як мистці
вони не дорівнювали тим, що вибрали за свій
засіб гравюру на металі, чи офорт. Дереворіз
19-го сторіччя пішов по лінії журналістичної
ілюстрації і репродукування творів інших
родів мистецтва, малярства і скульптури.
І хоч тодішні майстри дереворити, чи т. зв.
ксилографії досягнули небувалих технічних



Альбрехт Дюрер: Чотири їзди Апокаліпси, 1498 р.
The Four Horsemen of the Apocalypse — Albrecht
Durer (1471-1528). Woodcut, proof 1498.
Height 15 3/4", width 11".

висот у передачі ефектів іншого роду мис-
тецтва, вони мають більш технічну ніж мис-
тецтвою вартість.

Від такої концентрації дереворити на
технічних і ліюністичних ефектах був
тільки один крок до фотографії. Дереворит,
чи радше ксилографія 19-го ст. вляисто підго-
товила ґрунт для фотографії і фотохемі-
чної репродукції, мабуть, на те, щоб унасти
їх жертвою. Во з приходом фотографії дере-
ворит, як засіб репродукції, вже був непот-
рібний, а майстри-дереворізи опинилися
в безробітті.

В Україні, як і на Заході, з деяким опіз-
ненням, гравюра на дереві переходила ті самі
процеси. Володимир Січинський в Енцикло-
педії Українознавства вважас найстаршим

українським дереворізом „Ісуса Христа“ з першої половини 16 стол., що мав би зберігатися в Петербурзькій Публічній Бібліотеці.

В половині 16 стол. дереворіз уже був знаний у Львові, навіть збереглися деякі імена майстрів-дереворізців, як Лаврентій Філіпович.

У перших українських дереворізах західні впливи готичні, а потім ренесансу перемішувалися з місцевою візантійською традицією і це давало раннім українським дереворізам цікавий і відрубний стиль. Український дереворіз дійшов до найбільшого розвитку і досягнень десь на грані між 16 і 17 стол.

Як на Заході, так і в Україні ритовина на метали, що давала більші можливості ілюзійністичного натуралізму, зіпхала дереворіз на другий план. Хоч дереворізу вживали і далі до ілюстровання книг, більшість мистців працювали над новою технікою гравюри на металі і над офортом. У добу т. зв. українського барокко, українська гравюра на металі досягнула високого рівня. Тоді постали не тільки книжні ілюстрації, але й окремі естампи, портрети, архітектурні мотиви та знамениті „Тезиси“. Найвизначніший представник Олександр Тарасевич, але та доба видала цілий ряд інших визначних мистців гравюри.

В 19 стол. в Україні була поширена літографія, перша літографічна друкарня була основана в Одесі, потім у Львові та в інших містах.

Як і на Заході, в 19 стол. (передовсім у Києві) поширилася дереворитна техніка т. зв. Ксилографія, якої призначенням було репродувати мистецькі твори та ілюструвати журнали.

У 20-их роках нашого сторіччя, з відновою української брафії, прийшло і до відновою, часом і до буйного розвитку дереворізу і дереворити. Сьогодні також багато мистців працюють у тій ділянці як в Україні, так і на еміграції.

* * *

Тепер декілька слів про дереворіз і дереворит на Далекому Сході. До найбільших досягнень він дійшов у Японії. Як сьогодні з оптикою, так було колись з гравюрою на дереві. Вони прийняли її з Китаю, розвинули й удосконалили. Вони прийняли від Китаю не тільки методи дереворізання, але також основи їх живопису, який вони пристосували до гравюри на дереві і тим створили оригінальний барвний дереворіз і дереворит. Відкритий у 19 ст. японський кольоровий дереворіз мав величезний вплив на новітнє західне мистецтво, згадати б тут хоч би Ван Гог. Але, японський барвний дереворіз залишив свою печать чи не в усіх ділянках західного мистецтва.

Після другої світової війни, японські мистці, немов губка, втягнули в себе впливи найновішого, інтернаціонально орієнтованого, західного мистецтва. В сполучі з власними традиціями і віками виробленими засадами естетики, їх сьогоднішнє мистецтво менш бруталне від його західних, передовсім нью-йоркських родичів, воно більш спримливе, воно робить враження західної революції, опакованої в гарно розписаний японський папір.

Паралельно з міжнародними тенденціями в Японії існують сьогодні тенденції традиційного національного мистецтва, але вони, мабуть, більш для домашнього житку.

Подібні традиційні тенденції існують сьогодні й на Заході. Причини цьому різні, передовсім скептицизм і зневіра у відношенні до технічного поступу.

У нас, в Україні, тенденція повороту до джерел і традиції дуже сильна й у нас вона має це й додаткові умотивування. Коли мова про орієнтований у минуле дереворіз, то його вклад передовсім у нову книжкову продукцію незаперечний. Він без сумніву підніс її рівень як на Заході, так і в Україні. Все одно, мені здається, ці історизуючі тенденції не будуть усилі створити щось більше, як нестиль минулого. Во все родиться з потреби. Сам дереворіз у новішу добу вийшов не з потреби, бо їх вповні заспокоює фотографія. Дереворіз у новіших часах відновила

ініціатива мистців і невелике число однодумців, що турбуються майбутнім мистецтва, передовсім майбутнім книги й її оформлення.

Витинаючи дошку — а це довгий процес і дає багато часу до роздумувань — у мене родяться сумніви, чи це не анахронізм витрачати на дереворіз стільки часу, коли фотомеханічним способом можна це зробити дослівно в секунді й у скорому часі помножити це на змеханізованій, автоматичній пресі на тисячі й на мільйони примірників.

У мене родяться такі думки не тому, що я справді вважаю сьогодні дереворіз анахронізмом, бо інакше я б його не робив, але я можу позбутися сумніву. Причини мого сумніву в тому: дереворіз разом із друкарством з самого початку стояли у першій лінії поступу. Поступом у 14 і 15 стол. було поширення знання і мистецтва, і дорогою механічного помноження, чи репродукції, створити для них ширше поле засягу. В тих часах це був справжній поступ, який важко навіть квестіонувати. Сьогодні цю функцію сповняє фотографія і механічна репродукція. Коли сьогодні приглянемося ближче до дереворізу, ми побачимо, що він себе поставив у пряму опозицію до поступу, як він його колись розумів і для якого він з таким піднесенням працював. Уже сам факт, що дереворіз сьогодні відмовляється від технічних удежень і творить за методами 14 і 15 сторіччя, може й більше, бо для мистця 15 стол. дереворіз витинав ремісник і цей дереворіз відбивав за нього хто інший і на пресі. Сьогодні часто він і витинає дошку та її в найбільш примітивний спосіб відбивав. Через те також, що сучасний мистець обмежує штучно наклад свого дереворізу, він поставив себе в пряму опозицію до тих засад, які він на початку сам пропонував і був їх співтворцем. Він, мабуть, не очікував, що його благодірна ідея поступу і просвічення принесе таку повільну масову репродукцію, що сьогодні не так просвічає, як заливав.



Рибалка з книги св. Альбана, 1496 р.
The Successful Fisherman — woodcut, 1496.
(The Pierpont Morgan Library).

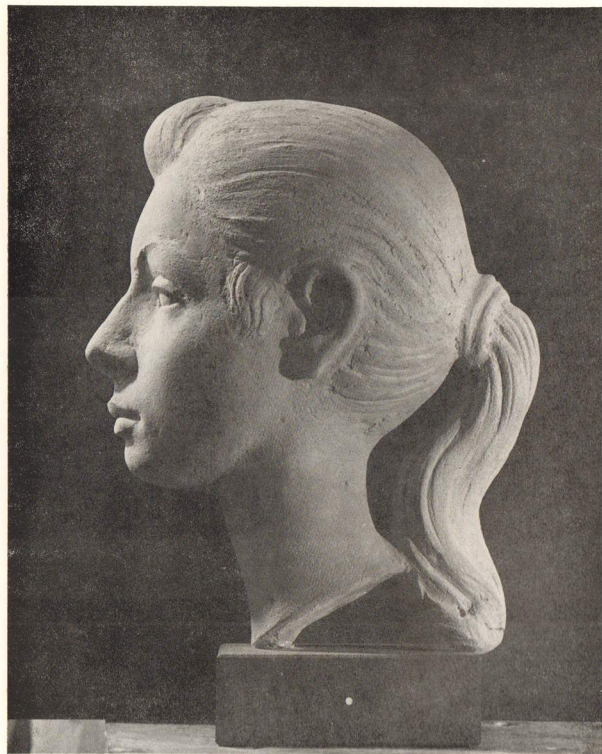
Сьогодні дереворіз, як і інші роди мистецтва, що це вимагають людської руки, уваги й зусилля постали проти власних надшків. Це нерівна боротьба, бо дереворіз (наприклад) змушений боротися проти найновіших засобів механізації засобами 14 і 15 сторіччя. Але, коли взяти Нюрнберзьку Хроніку з 1493 р., друковану в нашому розумінні, на примітивній пресі і поставимо поруч видання 20 сторіччя, то побачимо, що з нашим поступом не все в порядку і що функція дереворізу сьогодні не така анахронічна, як це на перший погляд може здаватися.

Яків Гніздовський



Рукописна сторінка Євангелія з XVI ст. — Волинь.

A page of the hand-written Gospel, XVI c. Volhynia, Ukraine.



Григорій Крук: Голова дівчини — гіпс.

H. Kruk: Head of a Girl — plaster.

ПАВЛО КОВЖУН

[1896—1939]



Павло Ковжун (1896—1939): Екслібрис.

P. Kovzhun (1896-1939): Ex libris.

ПРОЖИВШИ заledве 43 роки, помер у Львові дня 15 травня 1939 року мистець-графік Павло Ковжун, який, за 17 років своєї тут діяльності, багато в дечому змінив галицьке мистецьке життя.

Коли в тридцятих роках улаштовано у Львові понад 10 великих мистецьких виставок, в яких брали участь не лише галицькі, але й заграничні наші мистці, коли появля-



Павло Ковжун (1896—1939): Фото з 1936 р.

P. Kovzhun (1896-1939): Photo 1936.

лися цінні каталоги зо всіх цих виставок, коли виходив високого рівня мистецький журнал, появилoся кілька монографій про сучасних мистців, а естетичне оформлення нашої книжки дорівнювало європейській книжці — то в цьому була, безсумніву, величезна заслуга Ковжуна.

„Він сам творив і промоував іншим шляхи, сам вірив і в інших вновував віру у велику місію мистця, організував, пронагував і манифестував перед своїми й чужими те, що в українському мистецтві вдягало на себе форми творчості, неповторної своєю оригінальністю... Мав темперамент, мурваллину витривалість, незрівняну працездатність, мав талант, освіту, відчував і розумів образотворчість, як мало хто з його сучасників” — писав про Ковжуна в день його похорону львівський журналіст.

І справді, треба було надлюдського ентузіазму, неабиякої віри й любови до мистецтва, щоб серед тяжких і несприятливих обставин зробити все те, що зробив Ковжун.

Наприклад, ми тепер з гордістю і з вдоволенням переглядаємо цінний журнал „Мистецтво”, який виходив у Львові в роках 1932—1937, що своїм змістом, добром ілюстрацій і зовнішнім виглядом стояв на рівні кращих європейських мистецьких журналів. Але, чи знаємо ми тепер, як тяжко було поставити на ноги цей журнал і вдержати його? Ось, що писав про це Ковжун в одному листі (травень 1933 р.): „...»Мистецтво« ч. 4 вишло. Це якесь чудо. Ніхто нам і пальцем не кивне, аби допомогти чим-небудь, бодай передплатаю. До цього часу маємо 27 передплатників із різних закутків світу, які нам пишуть ентузіастичні листи... але що з того?



Павло Ковжун (1896—1939): Обкладинка — 1923 р. (3 кольори).

P. Kovzhun (1896-1939). Book cover — 1923.

Та в Краю продасмо коло 50 примірників (наклад журналу був 500 примірників — В. П.). Оце і все. Решту докладаємо в той спосіб, що жертвуємо на фонд «Мистецтва» свої образи і продасмо їх виключно на ту ціль. Не писання і редагування забирас нам час, а сам продаж образів і розшукування покуців».

І подібні, величезні труднощі були на кожному кроці, в кожній ділянці мистецького життя у Львові (варто пригадати хоч би те, що у Львові не було тоді навіть преси для друку естампів з офортів, треба було послати друк до Варшави, або до Відня чи Праги).

Від часу 1898—1903 років, коли молодий тоді ще Іван Труш організував у Львові „Товариство для розвою руської штуки“ (1898), коли він улаштував першу всеукраїнську виставку (1905) та видавав наш перший мистецький журнал „Артистичний вісник“ (Перемиськ-Львів, 1905—1907), не було у Львові такого нетомного ініціатора й організатора мистецького життя, яким був Павло Ковжун. Щоправда, був у Львові Олекса Новаківський, але він обмежував виключно до діяльності своєї школи й вузького гуртка мистців, які з неї вийшли.

І тому, коли говориться про особу Павла Ковжуна, то, попри його великі досягн в графічній творчості, не можна ніяк помнути його діяльності як організатора мистецького життя.

Це завдяки Асоціації Незалежних Українських Мистців (АНУМ) Львів став центром усього українського мистецького життя поза радянською Україною, хоч у Львові не було тоді більше мистців, як, напр., у Парижі чи в Празі.

Мистецька творчість Ковжуна проявилася найбільше і передовсім у графіці. Щоправда, час до часу він малював малі олії (кравиди, портрети), розмалював церкви (для заробітку), але це не в мalarстві здобув він собі ім'я в історії нашого мистецтва, лише графікою і то книжковою графікою.

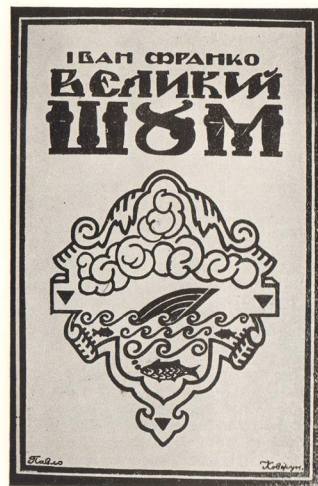
Ще за шкільних часів у Києві його зацікавила графіка і модерні напрями в мистецтві. Його перші твори — „Місто“, „Вулиця“, „Танго“, „Кравид“ — були поміщені в збірниках „Футурстичного Малайського Гуртка“, Київ, 1913-14, а першу обкладинку він нарисовав для твору Вол. Винниченка „Федько Халамидник“. Треба пригадати, що над мистецьким оформленням книжки в Україні тоді майже ніхто не працював (Нарбут у той час перебував у Петербурзі) і лише на замовлення Модзалевського зробив кілька проєктів на палітурки, а до Києва він переїхав щойно в 1917 р.; В. Г. Кричевський зробив усього кілька обороток на замовлення проф. М. Грушевського, а в Гали-

чині одна тільки Олена Кульчицька почала працювати в книжковій графіці і то майже виключно для дитячої літератури.

З приїздом до Львова, Ковжун розвинув уповні свій талант і розпочав широко мистецьку діяльність. У Львові існувало кілька видавництв, виходили українські газети та журнали і було досить праці для такого здібного графіка, як Ковжун, хоч наперед треба було переконати видавців про конечність культурного, мистецького оформлення книжки. Тож не диво, що Ковжун скоро „завоював“ львівський терен.

За 17 років праці у Львові Ковжун виконав безліч оформлень книжок, календарів-альманахів, журналів, заставок, видавничих знаків, ініціалів, титульних сторінок. Оформлював він грамоти, мистецькі запрошення, плякати, рекламні афіші, виконав багато есклібрисів. Це був немов би другий Нарбут. Подібність Ковжуна з Нарбутом була не лише в трагічній долі, Нарбут помер ще молодшим від Ковжуна, проживши всього 34 роки. Обидва графіки мали багато спільного: естетичний смак, сувору вимогливість до себе самого, надзвичайну працюваність і видавничість у праці, оба дбали про мистецьку цінність у праці, але не лише про її прикрасу, оба звертали спеціальну увагу на шрифт. Навіть вдачі мали дещо подібні, любили товариство, в якому були вони промотором усякої діяльності, мали буйну фантазію та відчуття гумору. Різниця були лише в стилі. Нарбут стояв під впливом барокової козацької доби, зачарований старою українською графікою, а Ковжун захопив нові течії європейського мистецтва — експресіонізм та конструктивізм, які він по своєму інтерпретував. Інша справа, що діяльність Ковжуна проходила 10—15 рр. після смерті Нарбута, який, правдоподібно, теж не був би стояв на місці, коли б доля судила йому довше жити.

Найбільшу майстерність досягнув Ковжун в есклібрисах і в ініціалах. На зарубіжних виставках його есклібриси здобували зацікавлення, признання і навіть нагороди (Лос Анджелес). Якраз у такому маленькому творі, як есклібрис, пізнати вартість і якість



Павло Ковжун (1896—1939): Обкладинка — 1924 р. (2 кольори).

P. Kovzhun (1896-1939): Book cover — 1924.

мистця, його творчу уяву, інтелігентність, смак і професійне знання. Крім кількох есклібрисів В. Г. Кричевського, есклібриси Ковжуна належать до найкращих українських книжкових знаків першої половини ХХ-го століття.

Подавляюча більшість графічних праць Ковжуна була виконана чорним тушем, але залишив він і чимало кольорових (т. зв. люмінованих) праць — дво- і більше кольорових. Його кольори живі й сміливі, часто контрастні. Ковжун був майстром в орудуванні найбільшими контрастами і сірими площинами, виконаними пунктуальною технікою. Його композиції відзначаються великою де-

коративністю, легкістю рисунку, спонтанністю, як також небуденною творчою фантазією. Всі праці його дбайливо й точно викінчені, все — перфектне. А увага й любов Ковжуна до гарної букви немає, крім Нарбута, собі рівного. Він послуговувався і стилізованими, архаїзованими кириличними буквами і чисто модерними формами, дотримуючись, очевидно, заведених законів українського шрифту. Його маленькі ініціали і видавничі знаки — це немов би малі екслібриси — багаті композиційно, але ніколи не перевантажені, це теж вершок Ковжунового графічного мистецтва. У заставках Ковжун виходив з наших заставок XVII—XVIII ст.

Ковжун був у нас чи не першим мистцем автором модерної афіші, плакату чи мистецької реклами (цей рід мистецтва у нас ще мало досліджений, хоч у ньому працювали, крім Ковжуна, В. Цимбал, В. Касіяк, В. Вальс, О. Савченко-Більський та ін.).

На перших працях Ковжуна у Львові було ще видно вплив Нарбута, але вже від 1924 року Ковжун витворив свій власний стиль з елементами конструктивізму й експресіонізму. Мало відомі є його карикатури, які він поміщував у сатирично-гумористичному журналі „Гедз“ у Станіславові (1921—1922 рр.).

Для повного образу мистецької діяльності Ковжуна треба теж згадати його праці в церковному малярстві. Разом з М. Осінчуком Ковжун розмалював в українсько-візантійському стилі кілька церков — у місцевостях: Олірна, Сокаль, Зашків, Доліна, Миклашів, Наконечне, Калуш і Стоянів. На жаль, із цієї поліхромної фотографії нема і невідомо, чи це малярство збереглося під комуністичною окупацією.

Більшість графічних праць Ковжуна була друкована в багатьох примірниках і вони зберігаються по бібліотеках і архівах, отже не було б великих труднощів зібрати їх репродукції в один альбом чи монографію. Таке видання є справою честі української культури. Чи ж не сором нам, що про найбільшого і найпліднішого мистця книжки



Павло Ковжун (1896—1939): Обкладинка — 1926 р. (2 кольори).

P. Kovzhun (1896-1939): Book cover — 1926.

нема нової монографії? (Лише в 1942 році вийшла маленька монографія, яку написав С. Гордінський).

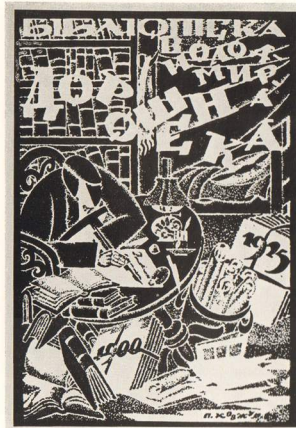
Ковжун не обмежувався до самої мистецької творчості, був він теж критиком і теоретиком мистецтва, організатором професійних товариств. Він був свідомий того, що в наші часи лише спільними силами, у становій організації, мистці можуть себе проявити серед громадянства і впливати на розвиток рідної культури. Поодинцем, чи то через особисту вдачу, чи через так часту серед мистців життєву незарядність, через брак зв'язків, фондів — пробитися тяжко, навіть

дуже талановитим одиницям. Щоправда, організації культурних надбань не творять, але вони є допоміжні в цій функції.

Про потребу організації Ковжун писав в одному комунікаті АНУМ з 1936 р.: „Сьогодні ніяка група однаково думаючих людей, ніяка професія не може існувати без своєї організації, без спільного захисту й оборони своїх інтересів, без ширшої спільної праці, організованої й обдумані у сучасних обставинах і на будуче. А тим більше нам, мистцям — і то українським мистцям — ніяк без організації обійтися не можна. Лиш організовано ми можемо захищати свої професійні, матеріальні та ідеологічні основи, лише організовано ми можемо мати певний і незрушаний голос у нашому й чужих суспільствах, коли рахуємо хоч на мінімальний успіх. Та головна суть організації у тому, що наша організація — це наша моральна основа, моральна база, з якої черпаємо віру в нашу працю, знаходимо розуміння серед однодумців, знаходимо не лише піддержку, а нераз і реалізацію своїх ідей, знаходимо віру в нашу працю, все те, що потрібно у складній творчості мистця“.

Ковжун мав у собі „організаційну жилку“, вже в 1913 році він заснував у Києві, разом із М. Семенком, „Футуристичний Мистецький Гурток“ для вивчення і пропагування нового тоді модного напрямку футуризму. В 1922 році Ковжун став активним членом „Гуртка діячів українського мистецтва“ у Львові (разом із П. І. Холодним, Миколою Голубцем, Сергієм Тимошенком, Робертом Лісовським). Коли цей Гурток діячів став на консервативних позиціях, Ковжун, разом з М. Осінчуком і Ярославом Музикою, організує нове товариство — Асоціацію Незалежних Українських Мистців (АНУМ) і стає його незмінним секретарем.

АНУМ — це була професійна організація без одного, зобов'язуючого всіх членів, ідеологічного напрямку. Члени АНУМ були уважливі до мистецьких течій, які нуртували в Західній Європі і старалися модернізувати наше мистецтво, позбуваючись провинційної духоти і застою. Як секретар Асоціації, Ковжун увійшов у контакт з усіма нашими мист-

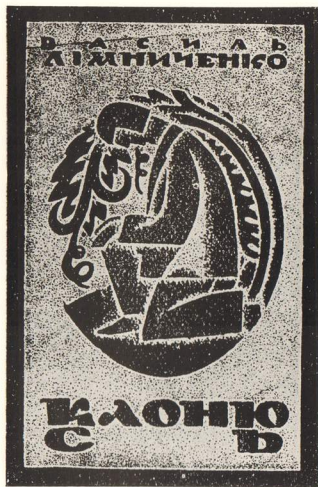


Павло Ковжун (1896—1939): Екслібрис.
P. Kovzhun (1896-1939): Ex libris.

цями в Галиччині, заграницею (Париж, Прага, Відень, Берлін, Варшава) і також із Києвом та Харковом. Інформуючи їх про діяльність у Львові, Ковжун запрошував їх до участі у виставках, до співпраці в журналі. Заграничних товаришів він просив прислати до Львова західноєвропейські мистецькі журнали й публікації.

Ковжун єдиний з наших мистців утримував цілий архів з історії сучасного українського та чужинного мистецтва, щоб знати де, що й як робиться.

Ковжунові особливо залежало на тому, щоб держати зв'язок із Києвом і Харковом. Він посилав туди мистецькі публікації і фотографії цікавих творів наших мистців, а від них теж отримував каталоги радянських виставок, дрібну графіку та ілюстраційні



Павло Ковжун (1896—1939): Обкладинка.
P. Kovzhun (1896—1939): Book cover.

матеріал. Після 1935 року зв'язок із радянською Україною перервався, тоді якраз там відбувався жорсткий розгром українського культурного відродження.

Заграничних колег Ковжун просив розшукувати сліди наших майстрів, які колись проживали на Заході. Наприклад, за його намовою пані М. Дольницька у Відні відшукала твори Т. Якимовича (1800—1888) та поробила з них фотографії, щоб передати до Львова.

Підготовка кожної мистецької виставки коштувала Ковжунові сотні листів та багато різних інтервенцій по урядах; навіть коли приходилося йому писати до когось по 4—6

листів, він це робив, щоб добитися контакту, а прислуги товаришам він радо робив, навіть коли мав би витратити багато часу. Його листи до товаришів-мистців були оптимістичні й заохочували до активності, до спільної діяльності.

Ковжун був ініціатором і редактором видань АНУМ. У роках 1932—1936 вийшло 5 кварталників журналу „Мистецтво“.

„Мистецтво“ планувало: . . . уміщувати статті з обсягу українського й чужоземного малярства, графіки, різьби, будівництва, ужиткових мистецтв і хатньої культури, мистецької технології, реставрації, статті з теорії мистецтва, монографії про окремих мистців і мистецькі напрямки . . .“.

В „Мистецтві“ Ковжун мистів вів статті про окремих мистців — Феруччо Ферацці, Марію Дольницьку, Олександру Гриценку, Олександра Архипенку. Він провадив рубрику „Пензлем в око“, в якій з гумором і сатирою боровся з проявами всякого неуцтва в нашому мистецькому житті. Він також писав рецензії під псевдом Марії Пенківської. Під цим жіночим псевдом він поміщував статті і в інших львівських журналах, наприклад, у журналі „Жінка“. Часто дописував він про біжучі події до львівських щоденників, а останню свою статтю „Децо про похоронення Юліана Коссака“ він заніс до редакції „Діла“ чотири дні перед смертю . . .

Ковжун не міг не реагувати на всі важні події в мистецькому житті і хоч не любив він писати, все ж таки багато писав, виправдуючись: . . . щодо моїх статей, то я на них дивлюся скося. Я у них не можу досягти того, чого хочу. Мене до писання привело те, що скільки я не читаю українських статей про мистецтво — не можу з ними погодитися (окрім деяких київських критиків). Отож, треба нам самим братися за них. . .“ (26. V. 1933).

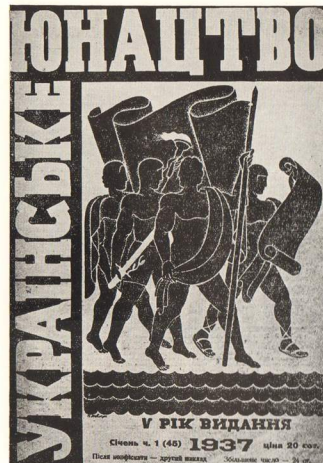
АНУМ видала монографії про: О. Кульчицьку, М. Глуценку, О. Сахновську, М. Нечитайла-Андріска, Олександру Гриценку і Лева Геца. З них Ковжун написав про Гриценку, Глуценку, Геца і Сахновську, а в 1930 році він написав малу монографію - каталог про

Василя Крижанівського. В 1932 р. Ковжун зредагував люксове видання „Екслібрис“, до якого написав сам дві статті. На запрошення Українського Наукового Інституту в Берліні Ковжун написав розвідку про сучасне українське мистецтво, вона появилася друком у німецькій мові в Берліні, в 1938 р.

Чимало труду й часу присвятив Ковжун для організації та влаштувань виставок АНУМ, включно з ношенням під пахою чужих образів і з лакаженням по драбини у виставовій залі, бо не було кому й цього робити.

Виставки АНУМ у Львові мали високий рівень і за них українці діставали признання навіть від поляків і жидів, які, як відомо, не були прихильно наставлені до нас. До участі в цих виставках Ковжун запрошував, крім галицьких, усіх заграничних наших мистців, а після виставки він ім ще вислав гитники з газет і рецензіями про виставку. Наші виставки мали такий розголос, що навіть відомі західноєвропейські мистці не відмовлялися від участі в них. У 1930-их роках було у Львові дві виставки, на яких, поруч наших мистців, виставляли: Пікасо, Дерен, Северіні, Тоцці, Цадкін, Шагаль, Громмер, Модільяні, Леже, Дюфі, Льот, Ван Донген, Фужіта та інші. Навіть полякам не здалося тоді притягти на їх виставки стільки західних мистців.

Варто було б згадати і про незреалізовані плани Ковжуна, бо деякі з них і досі актуальні. Якщо б так не наступила передчасна смерть, а потім II світова війна, то нема сумніву, що не один із цих планів Ковжун був би зреалізував. Про деякі його плани довідуємося з його листів: „Тепер клопочусь коло виставки чудового майстра Корніла Устляниовича. Всі — як побачать його 150 великих полотен — не повірять, що Галичина мала такого майстра“. „Побачите, що ми стягнемо до виставки його 150 полотен і то більшість великих, цікавих, чудових полотен! Який це був прекрасний майстер, романтик! Нехай знає наша молодь (бо вона застрашано мало знає), що українська культура, творчість українських людей не впадала з неба!

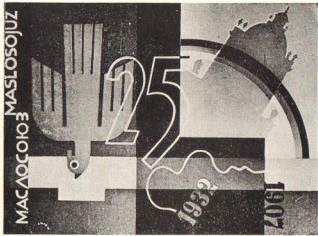


Павло Ковжун (1896—1939): Обкладинка — 1936 р.
P. Kovzhun (1896—1939): Book cover — 1936.

Що ми не безбаченки, що не все йшло з Кракова, що з Кракова йшли переважно речі середні, провінційні!“ (30. ІІ. 1936).

Ковжун уже мав готові до друку матеріали для монографій про Теодора Якимовича і Марію Дольницьку, мистців, які постійно працювали у Відні. Через його смерть ці монографії й досі не побачили світа і не відомо, де подівся архів Ковжуна.

Про інші його плани довідуємося з обіжника АНУМ з березня 1936 року: 1. З'їзд мистців і мистецтвознавців у Львові. 2. Організувати велику виставку для об'їзду всіх центрів Європи. 3. Організувати мистецьку школу у Львові. 4. Організувати галерею нового українського мистецтва у Львові. 5. Ор-



Павло Ковжун (1896—1939): Кольорова афіша — 1932 р. (4 кольори).
P. Kovzhun (1896-1939): Poster — 1932.

ганізувати охорону пам'яток старовинного мистецтва скрізь, де перебувають українці і де таке є". Даліше: „АНУМ в порозумінні з одним львівським видавництвом видасть уліті цього року великий альманах сучасного українського мистецтва — від 1917 по 1937 роки. Розмір — 20 аркушів друку. Про кожного мистця буде 1-2-3 сторінки тексту, плюс 2—3 ілюстрації, окрім загальної статті, що охопить розвиток українського мистецтва за останніх двадцять років у всеукраїнському масштабі“.

Неодну з цих точок програми і тепер могли б поставити собі в плані діяльності сучасні об'єднання українських мистців на еміграції...

Життєпис

Павло Максимович Ковжун народився дня 3 жовтня 1896 року в Овруцькому повіті на Волині. Впірє на Київщині і в Криму (Ак-Мечеті). Мистецтва вчився в Київській Художній Школі і вже за студентських часів поміщував свої графічні праці в київських журналах, як „Огни“, „Маяк“ та „Дзвін“. У 1913 році разом із Михайлом Семенком організує „Футуристичний Малярський Гурток“. Перший його виступ на виставці був



Павло Ковжун (1896—1939): Екслібрис.
P. Kovzhun (1896-1939): Ex libris.

у Полтаві, а пізніше в Києві (на II виставку Мистців Києя він дав 15 праць) — оба виступи критика відмітила прихильно.

В 1915-му році Ковжуна мобілізують до війська. За часів української державності він працював для преси і виготовляв військові грамоти. З упадком УНР, переїздить до Польщі і в 1922 році опиняється у Львові. Тут він відразу включиться в мистецьке життя, працюючи майже виключно в книжковій графіці. Він бере теж участь у мистецьких товариствах і редакціях. У 1922 році він був членом редакції літературно-мистецького журналу „Миттєса“ (вийшло 4 числа). В роках 1922-26 Ковжун був членом Гуртка Діячів Українського Мистецтва, а від 1931 р. АНУМ, якої він був найбільш активним членом і постійним секретарем та архіварем. У 1930 році Ковжун відбув подорож до Італії і Чехословаччини.

Крім участі в усіх виставках АНУМ у Львові, Ковжун ще вислав свої твори на збірні українські виставки: Прага (1926), Брюссель (1927), Берлін і Прага (1933), Варшава (1934), Рим (1938) та на міжнародні виставки екслібрисів. (Дістав нагороду за екслібриси в Лос Анджелес, як було вище сказано). Його твори зберігалися по українських музеях у Львові і по приватних збірках.

Життя мистців у Львові, як зрештою і в інших містах, не було легке. Заробляти на хліб і на вдержання родини приходилося малюванням церков по галицьких селах.

Хронічна недуга (шлунковий веред) виснажила організм Ковжуна, а гостре запалення легенів спричинило його несподівану й передчасну смерть у дні 15 травня 1939 р. Величавий похорон мистця відбувся 17-го травня на личаківському цвинтарі у Львові. Покійний мистець залишив дружину Тамару і двох синів, які загинули трагічно у Львові в часі II світової війни.

Про Ковжуна, як людину, писав М. Рудницький у „Ділі“ з 18. V. 1939:

„Передовсім Ковжун — це була людина неймовірно скромна у своїх щоденних потребах, у поглядах на власну працю і на все те, про що він мав право бути гордий, бо добре знав і глибоко розумів. Він ніколи не говорив про себе, ні про те, що він має сьогодні на обід для себе і для родини, ні про те, над чим працює, чи щось мріє колись дати, як мистець. Його цікавила передовсім сама мистецька праця — байдуже, чи він сам має її виконати, чи його товариші. Він невпинно стежив за останніми осягами модерного мистецтва і бачив їх перед собою, навіть у тому бідному галицькому середовищі, де не було ні матеріальної, ні духової змоги нормально та спокійно працювати... Він був незвичайно суворий для самого себе, і коли в нього замовляв хто обгортку на книжку чи пляжак, він не вмів виконати їх тільки на те, щоб дістати гонорар, не вложивши хоч трохи творчого зусилля. Це було головною причиною, чому він так рідко міг виконати замовлену роботу на реченець.



Павло Ковжун (1896—1939): Екслібрис.
P. Kovzhun (1896-1939): Ex libris.

Мало хто з нас розумів, що той самий Ковжун, який так тісно був зв'язаний з усіми нашими буденними турботами і звичайними громадськими справами, мав повсякчас перед собою перспективу мистецької праці на далеку мету. Не якісь пляни або мрії, які він будімо обіцявав собі чи іншим колись виконати; ні, він не був романтичний ні романтичний чванько, бо занадто твердо дивився на обставини та власні спромоги. Зате він у кожному почині, до якого давав спонуку, хотів викресати якусь нову іскру запалу для мистецької праці, без огляду на її матеріальний успіх“.

В. Попович



Павло Ковжун — посмертна маска. 1939 р., знята скульптором А. Коверком.

26

P. Kovzhun (1896-1939): Death mask — 1939.



Радослав Жук: Церква св. Йосифа — Тандер Бей, Онтаріо, Канада, 1968 р.

Radoslav Zuk: St. Joseph's Church — Thunder Bay, Ontario, Canada, 1968.

27



Михайло Черешньовський: Модель пам'ятника
Лесі Українки в Торонто, Канада.

M. Czereszniowskyj: Project of L. Ukrainka's
monument, Toronto, Canada.



Михайло Черешньовський: Поставь Лесі Українки.

M. Czereszniowskyj: Detailed statue of L. Ukrainka
for the monument.



Григорій Крук: Олімпія, 1972 р., гіпс — вис. 30 см.

Н. Крук: "Olympia" — plaster, 1972.

ОРНАМЕНТ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ГРИГОРОВИЧА КРИЧЕВСЬКОГО

(РОЗДІЛ ІЗ МОНОГРАФІЇ ПРО В. Г. КРИЧЕВСЬКОГО)

ВАСИЛЬ Г. КРИЧЕВСЬКИЙ завжди приділяв велику увагу орнаментові в усіх його виявленнях. Він був свідомий того, що орнамент є виявом намагання людини прикрасити речі навколо себе — намагання, старого як і саме людство.

В мистецтві ще й досі не усталився погляд на орнамент. Дехто вважає його за лише допоміжний засіб, який тільки підвищує естетичну вартість речей, але ця естетична вартість може існувати і без орнаменту.

Інші вважають орнамент за самостійну ділянку декоративного мистецтва, що може існувати сама по собі, хоча часто живається і в комбінації з іншими.

Василь Кричевський, відводячи орнаментові почесне місце поміж мистецькими засобами людини, був глибоко переконаний, що цей другий погляд є єдино правильним. Орнамент може бути прикладним — для підкреслювання певних елементів будівлі, для прикрашування одягу, меблів, посуду і тому подібне. Але існує і чистий орнамент, роля якого в наші часи — суто-декоративна сама по собі; його зустрічаємо, напр., на писанках (де роля орнаменту була початково символічна чи магічна, як і в багатьох інших випадках ужитку його), на розписках стін, на килимах, драперіях, декоративних вибітках, вишивках тощо. Тут орнамент є самостійним мистецьким твором. Можна прикрасити житло орнаментальним панно на стіні, як прикрашають його зразком образотворчого мистецтва. Це панно може бути орнаментальним

килимом — а може бути й спеціально намальованим орнаментом — твором абстрактного мистецтва.

Зацікавлення Василя Кричевського в орнаменті тривало все життя. Ще в молоді літа він почав вивчати народний орнамент, досліджував його і в етнографічному аспекті, і в історичному, і в географічному — вивчаючи типи народних орнаментів і українських і сусідніх народів, територію розповсюдження певних типів — і зміни тих типів і їхнього розповсюдження з протягом часу.

Творчість Василя Кричевського в ділянці орнаменту варта окремої згадки.

Поперше, він багато разів використовував у своїх роботах мотиви українського народного орнаменту, напр., в обкладинках до деяких книжок, або в заставках (як до видання „Українська Пісня“ — 1935 і 1936 рр.), створюючи їх відповідно до вимог книжкової графіки. Він також творив нові орнаменти на народній основі, для графічного оформлення книг і в текстильних проєктах та для архітектурних оздоблень.

Подруге, Вас. Кричевський звертався до орнаменту, викладаючи рисування в школі,¹ щоб розвинути у своїх учнів неввісті око й руки, відчуття ритму й розуміння композиції. Викладаючи композицію, він розповідав про певні вимоги, які мав задовольнити орнамент чи своїми пропорціями, чи рит-

¹ У Першій українській гімназії ім. Тараса Шевченка в Києві 1917 року, в Керамічному Інституті в Миргороді в 1918-19 рр. та ін.

мом, чи загальним напрямком руху, чи певною симетрією і т. п. Поставивши таке завдання, він тут так творив на дощці перед аудиторією його розв'язання. Мавши багату творчу фантазію, він міг безкоштовно імпроризувати орнаменти для певних заданих умовин, ніколи не повторюючись. Він творив у процесі показування; це був для нього натуральний шлях, найлегший і найпростіший.

Але була й третя, мало відома ділянка творчості Василя Кричевського в орнаменті. Це — компонування його для власного творчого задоволення, — творча робота над абстрактним матеріалом з ліній та плям, які треба підкорити якомусь певному загальному ритмові чи зрівноважити на площині.

Найстаріший народний орнамент — геометричний — фактично складається з абстрактних, переважно лінійних елементів або з фігур, схематизованих протягом багатьох повторювань, так що первісний сенс їх утратився і вони стали абстрактними. Проте, з часом ці окремі стилізовані форми стали звичними для нас і ми не думасмо тепер про геометричний народний орнамент як про зразок абстрактного мистецтва.

Василь Кричевський відчував в орнаменті незвичайну експресивну силу, так само абстрактну, як і музика і, так само як і музика, спроможну створити певний настрій або висловити його. Він уважав, що це міг бути вплив способу розташування самих ліній орнаменту та плям; вони можуть бути монохромні чи з доданими кольорами, як з тембрами різних інструментів у музиці. Як Василь Кричевський зазначав, ми охоплюємо орнамент оком одночасно, а музика рухається перед нами в часі. Тому враження й настрої од орнаменту створюються відразу, як і від будівлі в архітектурі. В архітектурі найсильніше враження створюється тоді, коли будівля доповнена орнаментом — і то саме таким, що своїм настроєм є в гармонії з нею, а не суперечить їй.

Ідея Василя Кричевського про те, що орнамент може створювати настрої, була добре ілюстрована його ж роботою — оформ-

лення приміщення Історичної Секції Всеукраїнської Академії Наук у Києві в роках 1928—1929, де він широко використав великі орнаментальні панно і драперії.² Всі, хто мав нагоду бувати в цій приміщенні, відчували, що воно створює настрої легкості й радості.

Василь Кричевський компонував орнаменти так, що за своїми мистецькими декоративними якостями вони часто з успіхом могли бути використані як декоративний мотив, напр., для тканини чи на драперію, або на декоративне панно і т. п. (вони найчастіше були обраховані на покриття необмежено-великої поверхні), але це не було початковою метою мистця.

Компонуючи такий орнамент, він не думав про те, який може бути з нього вжиток, чи в якому матеріалі його можна було б найкраще здійснити. Це був „чистий“, абстрактний орнамент у протилежність до „прикладного“.

Василь Кричевський віддавав орнаментальній творчості цього роду звичайно в певні найтрудніші періоди життя. В найтяжчі, неспокійні часи голоду, терору, війни, життя закордоном — у Парижі й Каракасі, коли обставини не дозволяли робити нічого іншого, він поринав у цю інтимну творчість для самого себе і вона рятувала його від інакше неминучої депресії.

Він звичайно підходив до такої роботи над орнаментом, намагаючись розв'язати якусь нову проблему, що ставала перед ним у процесі творчості.

Спочатку він створював сітку координат на папері, потім позначав допоміжні лінії, а далі — починав додавати тут і там штрихи; поступово намічались лінії, площини й плями і виникав візерунок.

Часом В. Кричевський вносив у композицію рослинні елементи або навіть фігури, але це бувало рідко.

² Кость Кунія. Художнє оформлення Будинку Історичної Секції при ВУАН у Києві за проектом Василя Г. Кричевського. „Київські Збірники“, ВУАН, том I. Київ, 1931, ст. 384—388, 6 фото.

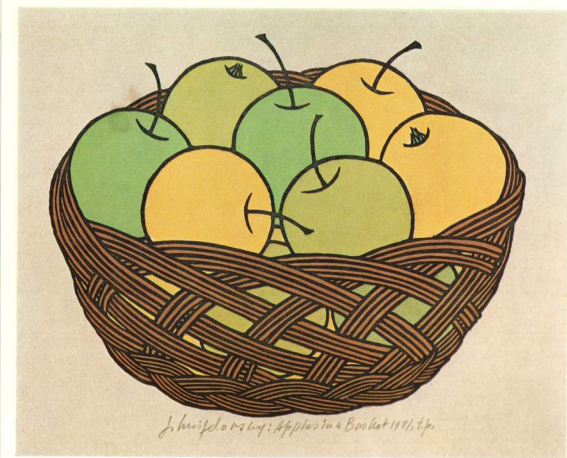
Звичайно орнамент лишався в чорнім чи сірім (оливцевім) кольорі. Рідше Кричевський додавав кольорові лінії чи плями — індіго, сієну, охру, кармін і ін. Закінчивши одну композицію, він брався за нову, часом повертаючись до старих і розробляючи новий варіант старої теми.

„Мені здається, що я розв'язую альгебраїчне завдання; це змушує мене забути про дійсність“ — якось сказав він дружині про

свою роботу. — Це було в Судетських горах, під час щоденних бомбардувань в останні дні війни, в 1945 році.

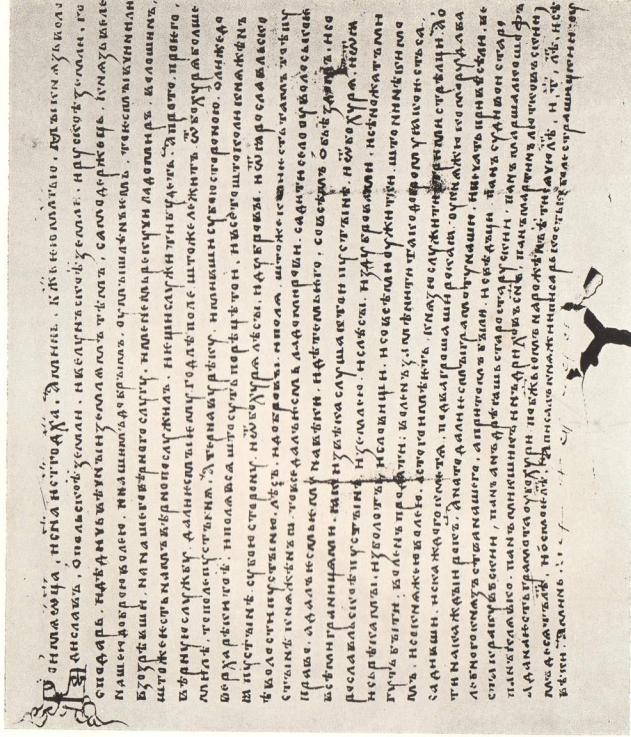
Своєю строгістю, стриманістю й простою рисунку, а поряд з тим — вибагливістю фантазії, ці абстрактні орнаментальні композиції Василя Кричевського нагадують фігури й інвенції Баха. До речі, він дуже любив музику Баха і залюбки слухав її, а особливо — працюючи над цими композиціями.

Вадим Павловський



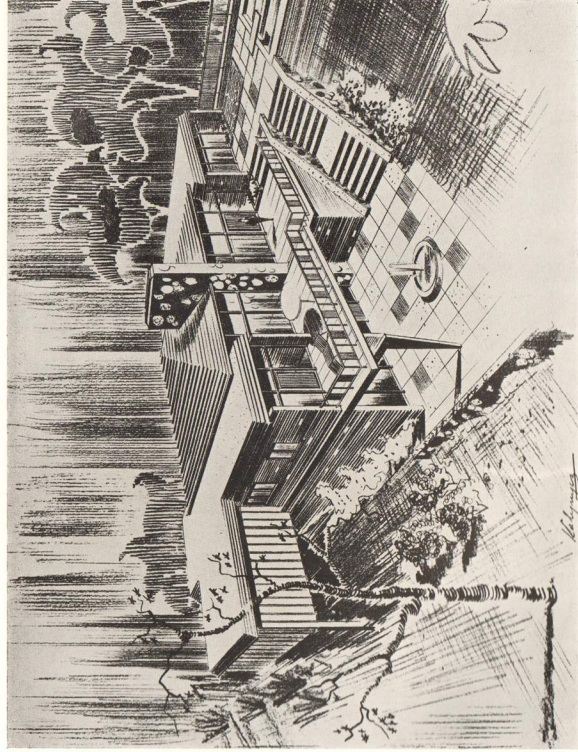
Яків Гніздівський: Яблука в Кошику, 1971 р.
Ручно кольорований дереворіз.

Y. Hnizdovsky: Apples in a Basket, 1971.
Hand colored woodcut.



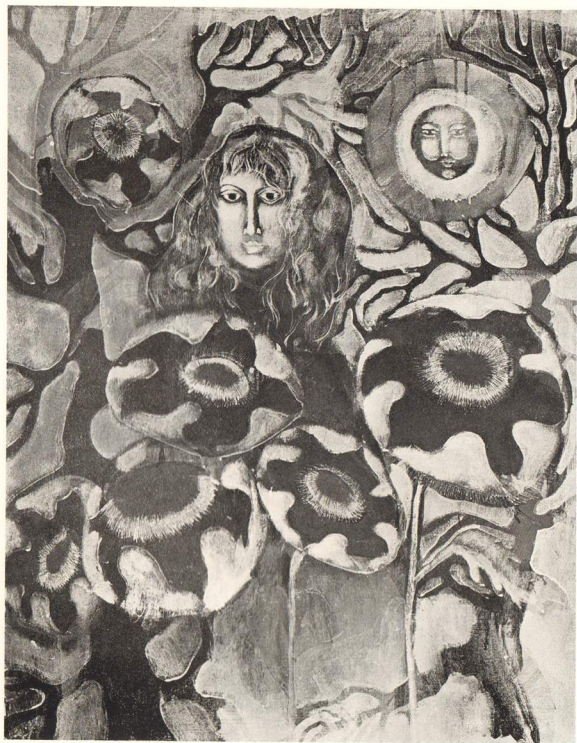
Грмота Польского Короля и Великого Князя
Русского Володислава Опольского з 1378 р.

Charter of Polish King and Great Prince of Rus'
Vladyslav Opolski, 1378.



Любомир Кузмич. Проект резиденції
д-ра Л. Кузьмака, West Orange, N. Дж.

L. Kalyuzny: Project of Dr. L. Kuzmak's residence
in West Orange, N. J.



Софія Лада: „Перший усміх ранку“ — акрилік, 1973 р.
(колекція Р. Швед, мол.).

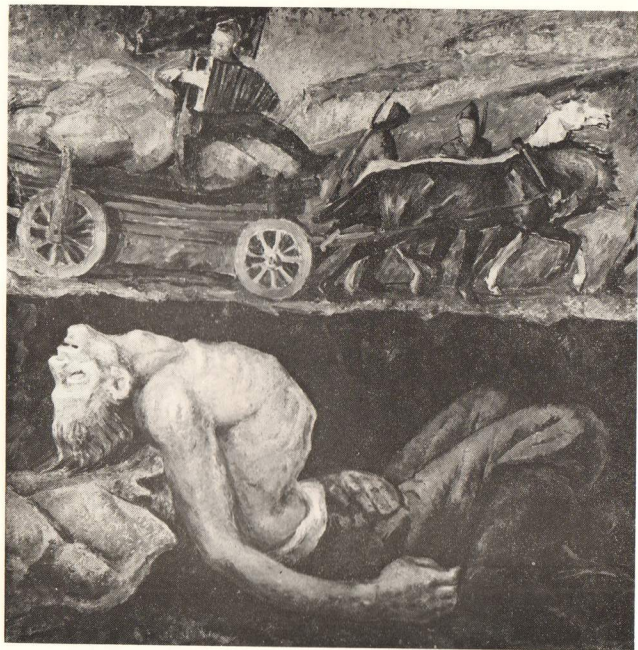
S. Lada: "First Blush of Day" — acrylic, 1973.
(Coll. Mr. and Mrs. R. Shwed).



Темістоцьк Вирста: Марєво вежі — олія, 1972 р.

T. Wirsta: Abstract — oil, 1972.

(Журнал „Сяйво“, Київ, 1914, ч. 3, ст. 88-91)



Михайло Дмитренко: Тисяча дев'ясот тридцять третій — олія, 1963 р.

M. Dmytrenko: 1933 — Catastrophe of forced Famine in Ukraine — oil.

ЗДЕЯКОГО ЧАСУ в нашій пресі занадто часто і досить неправдиво почали вживати слова: „Український стиль“.

Років 12—15 тому публіка широка цілком не знала і не уявляла собі, що може існувати „український“ стиль. Згодом, дякуючи праці кількох одиниць,¹ народився інтерес до цього стилю і під нього почали підводити, не розбираючись, усе культурно-мистецьке надбання України. Далі, — в останній уже рік, коли дехто з наукових дослідників, аналізуючи архітектурний матеріал, зауважив, що всі, майже, будови трьох останніх століть (які українство звикло вважати за „свої“) носять характерні ознаки впливу барокового, — в нашій пресі почався новий курс.

Знов підхопили і, не розбираючись у справі, почали ширити погляд, що українського самобутнього стилю немає і не було, а було тільки повторювання та переживання європейських стилів: барокко, ампір та інших.

Але чи є так справді — чи ні? Ми здавна не звикли міркувати своїм розумом, а шукати, як казав Шевченко, „німця“, який нам „розкаже і історію нашу нам покаже“! Так, що кожна помилка „німця“, взята нами без критичи й прийнята за „істину“ б'є нас же самих.

У даному випадку тими „німцями“ були: проф. Павлуцький, Грабар та Лукомський,² які, власне, й викрили перед широкою публікою бароковість української церковної архітектури.

Щодо проф. Павлуцького та Грабаря, — то вони, визнаючи цілком слушно бароковість там, де вона дійсно була, обережно за-

уважають: 1. що до 17-го віку будівництво на Україні було майже виключно дерев'яне, архаїчного типу, 2. що ні досліджування, ні матеріали не дали ще й досі змоги установити джерело, з якого виникло українське будівництво, 3. що форми українських будов добарокових від візантійського впливу були незалежні і 4. що тепер, власне, тільки розпочинається систематичне розроблення матеріалів по українському будівництву.

До того переконання, що українське дерев'яне будівництво домонгольського періоду цілком логічно і послідовно виникло з імітації намету в дерев'яних матеріалі, і плекалось самостійно, проф. Павлуцький не дійшов і питання лишає одвертим.

Д. Лукомський далеко легше, без вагання і без наукових підстав, розв'язує питання і, через те, що його „бойкове перо“ має притулок по різних популярно-художніх виданнях, досить отрутно впливає на мало свідому публіку.

З приводу цієї то „разв'язаної“ авторитетности я і маю трохи довшо побалакати.

Недавно в „Раді“ вичитав я,³ що в Києві буде створено художня школа в українському стилі по проекту д. Лукомського. На жаль, вона не в українському стилі, а в українському барокко,⁴ але в нас так звикли до „обобщеній“, до — узагальювання термінів, що часто якомусь слову надають цілком невідповідне значення. На цей раз автор статті, якому, очевидно, бракувало відповідної ерудиції, пішов за д. Лукомським, який — чи випадково, чи свідомо — ввесь час змішує ці назви. Так, наприклад, у статті про архітектуру на київській виставці⁵ він говорить: „Если признать, что переживание старых

традиції краще, ніж неперемне домага-
нне чого-либ нового, то чому при цих
же умовах не було признано значитель-
но більше занятим, подходящим і почитель-
но використовуваним руського зодчества, или
еще в большій степені уместним у к р а-
ї н с ь к о г о з о д ч е с т в а. В самом деле, еще
так мало изучено украинское барокко
вотому подходило бы для применения его
к таким, легкой архитектуры, зданям“.

„Все (пише він далі, згадуючи про Ко-
стромську виставку в староруським стилі) ло-
гично і красиво. Так було бы н с у к р а-
ї н с ь к и м с т и л е м, в отношении киевской
выставки“.

„Но вот, что было бы желательно (пише
він далі в тій же статті) — это устройство
отдела (тем более, в виду отсутствия хотя бы
одного павильона в украинском сти-
ле) — украинского зодчества
и искусства. На Киевской же выставке *
кроме убогой якобы, украинской („не-
спраемой“) хаты Черниговского земства, нет
ничего в этом роде!“

Я нарочито привів тут цілу низку цитат
із його твору, щоб показати, як він оперує
посякчас словами український стиль,
розумуючи неодмінно під ним тільки барокко.

Щоб показати його справжнє відно-
шення до українського стилю в ар-
хітектурі, наведу це одну його фразу з того ж
такого номера „Искусства“:

„Пора бы при современной разборке во-
проса о том, что собственно является украин-
ским стилем, отрешиться от этих погуд на
национальное выражение, когда есть вокруг
самостоятельно трактуемые (правда, не вполне
самобытные) формы украинского зодче-
ства“.

З цього ясно, що він старого стилю укра-
їнського не знає; того, чим жила Україна до
17-го століття, в якій архітектурні форми вли-
дала вона свої почуття естетичні, не розуміє.

* Виставка, про яку тут згадують, — це Вес-
російська промислова виставка в Києві влітку 1913
року, в основному в формах стилю ампір.
(Прим. ред.)

Він простудіював тільки український ба-
роко і йому лише надає ваги; що ж до на-
шого народного стилю, до його характерних
прикмет, властивих, покищо, українцям, —
то він їх цілком зігнорував.

Стіль барокко перейшов до нас у по-
чатку 17-го віку і був стилем панським, мо-
дним, перенесеним із Заходу багату старши-
ною та гетьманством. Спочатку він, як і слід,
уживався тільки в камені, в церквах і пала-
цах; потім поволі перейшов і в дерево, прав-
да, лише в церковній архітектурі, де він ви-
стигнув собою церкви архаїчного типу. Ні
в селянських хатах, ні в хазайських будовах
вплив цього стилю не відбився, і коли може
і траплялися випадки цивільної барокової
архітектурі дерев'яної, то вони типовими
не були.

Форми барокко не відповідали дерев'я-
ному матеріялові, і тому майстри, будуючи
церкви, мусили робити всякі зміни і мішати
свої форми архаїчні з формами новими. Ду-
маю, що, крім цього, в українських відомих
барокко немалою роллю відіграли ще й старі
традиції, бо часто ми бачимо в кам'яних ба-
рокових церквах такі прикмети, які харак-
терні були і конструктивні лише в дерев'я-
ному матеріялі і зустрічаються в українських
церквах архаїчного типу. Через те, стіль цей
не с у к р а ї н с ь к и м с т и л е м і не с п р о-
сто барокко, а може зватися тільки у к р а-
ї н с ь к и м б а р о к к о.

Тому, хто знає різницю між ними, став
дивно: як їх можна змішувати?

Взагалі, треба трохи грамотніше розбі-
ратися в речах. Під українське будівництво
можна підвести і архаїчний український
стіль, і український барокко, і український
ампір, але змішувати їх між собою буде і не-
грамотно, і нерозумно. Так і в українському
містечті взагалі: треба іменувати речі від-
повідно стильній чистоті їх, або залежності.

В нас у періодичній пресі з цим не дуже
то церемоняться: одні, обороняючи україн-
ський стіль, ладні підвести під нього все, що
виплека наш народ без огляду на очевид-
ність чужих впливів і тим вадять його чистоті,
другі — згори зауваживши, що україн-

ський стіль — це фікція, радять замінити
його барокко, або ампіром, і тим, ніби, при-
лучити себе до європейської культури.

Тут ми перш усього повинні подякувати
д. Лукомському, який лінується простудію-
вати старе містечко, і нам радить поминути
вишукування його ознак та вживання їх.
Краще, мовляв, взятися за готове, хоч і чуже.

І не даремне він жонглював словом
„український“, бажуючи відшукати собі між
українцями признання і популярності. На
гачок піймалася рибка, і подекуди по наших
часописах забили радісно в дзвони: „Ди-
висься, дивисься, люди добрі! Он, по росій-
ських часописах пише д. Лукомський про
наш стіль, вихваляє його, рекомендує...“

А „люди добрі“ читають і не розуміють,
що д. Лукомський хоче винциптити украї-
нський стіль і підсуває нам лише його су-
рогат.

Дивно тільки, що в тім же таки номері
„Искусства“ він, розглядаючи архітектурі
виставки,⁴ не змішує стіль „русского“
з „русским барокко“ або „русским ампиром“,
хоч вони розповсюдилися по всій Росії і ма-
ють (аналогічно до нашого барокко) деякі
зміни, властиві тільки Росії. Він цілком гра-
мотно і логічно розбірається тут, а коли діло
доходить до українського барокко — він на-
стирливо вживає тут тільки слово у к р а-
ї н с ь к и й.

Коли б це було зроблено помилково, або
випадково, — я не дозволив би собі закидати
йому це. Але тут ми маємо діло з чимсь гір-
шим, бо поруч, у тім же таки „Искусстве“,
ми читаємо в нього: ? „Ведь это уже чисто
территориальная точка зрения: относить
к украинскому стилю все, что создано в пре-
делах Малороссии“.

Ми цілком згодні з цими словами і ба-
жали б тільки, щоб і автор поводився згідно
з ними.

Але виходить, що він не так суворо від-
носить до себе, як до інших і лише за со-

бою право підводити під український стіль
тільки те, що згідне з його смаком або
знанням.

Коли ж він цілком не визнає украї-
нського стилю, то нехай скаже, куди віднести
ті незрівняні (в усякому випадку невідляга-
ючі „польсько-прольсько-німецької форми“,
як каже Лукомський) дерев'яні церкви без
усяких ознак барокко, готики або візантзму,
та дзвіниці з наметовим перекриттям, останки
яких ми знаходимо по всій Україні і які збе-
регалися в чистоті лише в бойків у Галичині?

Я вже писав, що до питання про їх похо-
дження спеціалісти підходять дуже обережно,
визначаючи цілковиту самотність та архаї-
чність їх. Але дійти до будь-яких сталих пере-
колянь ніхто з них не зважився.

Свого власного погляду на цю справу
я тут приводити не буду, бо хочу цьому пи-
тання присвятити спеціальну статтю.

В. Г. Кричевський

¹ Тут автор має на увазі свій проєкт будинку
Полтавського земства, полеміку, що постала на-
вколо цього проєкту про можливість існування
українського народного стилю і проєкти інших
архітектів, як Євг. Сердюка, Коси Мошенца та ін.
(Прим. ред.)

² Григорій Павлуцький — історик мистецтва,
професор Київського університету, дослідник і ав-
тор ряду статей з українського народного будів-
ництва та ін.

³ Ігор Грабар — історик мистецтва, видавець
„Истории русского искусства“, де в тому II (Мо-
сква, 1910) зміщено статтю Павлуцького й ін.

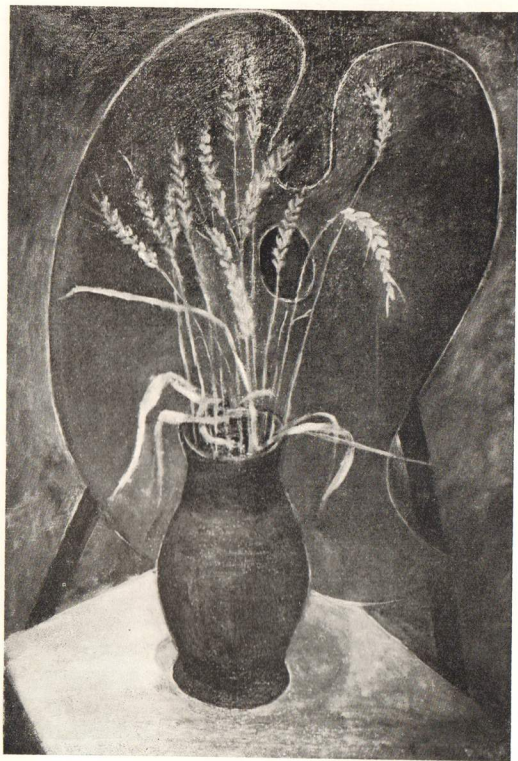
⁴ Георгій Лукомський — архітект-мистець „об-
щерусской“ орієнтації, жив у Києві і навісав ряд
розвідок про будівництво (барокове) на Україні.
(Прим. ред.)

⁵ Стаття П. А. Місена самоуривна та украї-
ністична, „Рада“ (Київ), 1914 р., ч. 7.

⁶ Це майже цілком перенесений на папір і зміне-
ний тільки в деталях Київський Митрополичий
будинок.

⁷ „Искусство в Киевской России“, Київ, ч. 7—8,
1913 р.

⁸ „Українське барокко“.
⁹ Вальдт „Хроніка“. По поводу імени „Украї-
нський стіль“!



Ванда Завадовська: Натюрморт — олія.

W. Zawadowska; Still life — oil.



Марія Дольницька: „Автопортрет” — рисунок.
(Кол. В. та І. Медухів).

M. Dolnycka: "Selfportrait"
— (Coll. W. I. Meducha).



Михайло Мороз: Краєвид — олія.

М. Moroz: Landscape — oil.



Петро Андрусів: Гуцульське весілля — олія, 1969 р.

F. Andrusiv: Ukrainian Folk Dance — oil, 1969.



N. Stefaniv, Lake — oil.

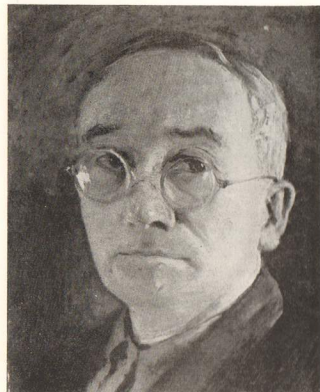
Натанія Стефанів: Озеро — олій.

ТЕОДОР ВАЦИК

ТЕОДОР ВАЦИК належить до тих українських мистців, ще залишили ясний слід за собою.

При властивій оцінці творчості кожного мистця слід взяти до уваги його вишкіл, розглянути залежність від його педагогів, що даний мистець перебрав від своїх учителів, себто, які духові цінності були йому передані, а які він здобув самостійно.

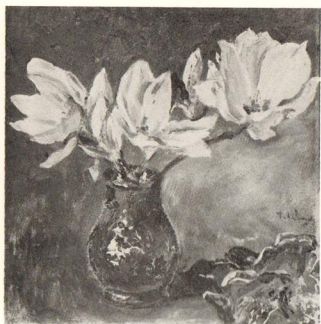
Теодор Вацик народився 1886 р. в Тернополі, а вступив до Академії Мистецтв у Кракові в 1904 р. і закінчив студії 1909 р. після п'ятих років. Він студіював рисунок у проф. Цинка, а малярство у професорів Йосифа Унжинського, Йосифа Панкевича і Войтіха Вайсса. Вже добір тих професорів мав чимале значення в його едукції: Панкевич був одним із найкращих педагогів того часу в Кракові, сам знаменитий маляр, був водночас визначним теоретиком, а ці прикмети були дані лише нечисленним виховникам. Із відділу Панкевича Вацик перейшов до групи учнів проф. Вайсса, що мав в Академії опінію прихильника французького імпресіонізму. Висліді студій Вацика в Академії позначені високими оцінками, а саме: в архіві цієї високої школи занотовано, що в 1906 р. признано йому грошову нагороду (30 австр. корон) за рисунок і малярські етюди, а в рік пізніше нагороду (15 австр. корон) за академічний акт і за конкурсне завдання; в 1907 р. він здобув пехвальне призначення за свої праці на річній виставці, а в 1908 р. конкурсну нагороду за студію акту (25 австр. корон). Після студій у Кракові Вацик виїхав до Відня, де став учнем проф. Казимира Похвальського, що провадив студію для завансованих студентів. Звідтіля виїхав на дальші студії до Мюн-



Теодор Вацик (1886—1968): Автопортрет — олій.
T. Wasycyk (1886-1968): Selfportrait — oil.

хену, де вступив до приватної майстерні Йосифа Брандта, знаменитого маляра, зведлика історичної героїки. Останнім етапом його студій була Венеція.

З вибухом Першої світової війни Вацик, як австрійський старшина, відбув воєнну кампанію в лавах австрійської армії на найважчому під ту пору італійському фронті. Проте, важка військова служба не знеохотила його до дальших поривів: під час українського Визвольного Зриву він перейшов у ряди рідної Армії і попав аж до Одеси.



Теодор Вацк (1886—1968): Магнолії — олій.
T. Wasyk (1886-1968): Flowers — oil.

Безглядність дальшої боротьби, коли „встояти не було сил“, примусила мистця пуститися в дальшу мандрівку і він переїхав спершу до Італії, а відтак на Закарпаття, де включився в культурно-освітню акцію в ділянці шкільництва, не занебачуючи водночас творчої праці на полі мистецтва. В тому часі він виконав поліхромію церкви в Ужгороді, поруч цілої низки інших творів, як портрети та красниди. Від 1935—1942 р. він перебував разом із своєю дружиною (німкеню) в родинному Тернополі і, мабуть, тоді розмалював також церкву в Товстому. Покидаючи Тернопіль у 1942 р., забрав із собою коло сто малярських праць (ікони й портрети українських діячів, а також родинні), доля яких невідома. Його життєва мандрівка закінчилася в Плятлінгу, в Баварії, де він помер у 1968 р. Його малярські праці з тієї доби зберігаються в родині мистця, п-ва Богданів Томкових, що перебувають у ЗСА; пані Віра Томкова є братанницею Теодора Вацка.

Збережена мистецька спадщина Вацка обіймає низку портретів, краснид, квіти, фігуральні композиції та численні ікони.

На портретах цього мистця позначився вплив його віденського професора, від якого він перебрав нахил до реалістичного трактування сюжету, передаючи духові прикмети моделей. Це відчувасмо головно в автопортреті самого мистця, в якому відзеркалюються його думки, пориви, але й вагання, що їх кожний мистець переживає. Деякі портрети молодих дівчаток, що неначе віздують грядучу весну, погідні, видержані в ясній кольористичній гамі, блистять своєю юністю. Змістовим доповненням цих дівочих голівок є ціла низка етюдів квітів, які Вацк залюбки виконував — наскрізь реалістично, оминаючи при тому будь-які декоративні ефекти. В них відчувається наявний респект перед природною красою квітів в їхніх незрівнянних кольористичних зіставленнях. Вацк був свідомий тієї правди, що кожна квітка дуже негнвала: скоро з'яне і завмирає, отож головним завданням мистця — утривалити її красу, щоб пригадувала нам про невмирущість природи. Пейзажі Вацка теж навівають тугу, їхньою притаманністю є перш усього вишукана тематика, з нахилом до елегантності, бо либонь інспірований Трушем, він підібрав як теми до своїх малюнків повні настрою самотні дерева. Кожне з них наче розкриває перед глядачем свою біографію. Та Вацк поставив собі в ділянці пейзажів ще одно трудне завдання: відтворити заходи сонця і чар ночі. Може бути, що він познайомився був із творами Архипа Куїнджі, великого майстра українських ноктюрнів; Вацк успішно про-

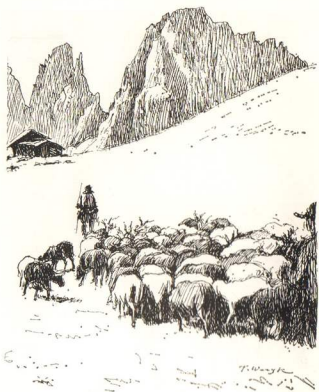


Теодор Вацк (1886—1968): Рисунок — туш.
T. Wasyk (1886-1968): Drawing — ink.



Теодор Вацк (1886—1968): Рисунок — туш.

T. Wasyk (1886-1968): Drawing — ink.



Теодор Ващик (1886—1968): Рисунок — туш.
T. Wasyk (1886-1968): Drawing — ink.

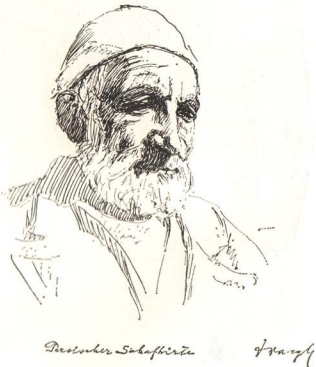
бував своїх сил і на тому полі. Вислідом його зусиль було декілька картин із зображенням неба, під захід сонця з цілим багатством кольористичних ефектів. Але попри ці наскрізь ефектовні образи, попала туди й сумовита картина: це стара кріслата верба, що нагадує стару зруйновану хату, опущену та біду, бо як люди, дома, так і дерева мають свою молодість і старість і ніхто — крім поета й маляра — не зверне на них уваги.

Перебування Вацика з його дружиною на дальшому етапі їхньої мандрівки в Баварії позначилося низкою його краєвидів із видом на велетня Альп — Вацмана і тамошніх мальовничих озер.

Ще одну групу його мистецьких праць становлять композиції на хліборобські теми, як колосисте поле, зwoження сина й збїжжа. Мистець поєднав тут щасливо нахил до етно-

графізму з добре зiставленим краєвидним глом, ця група малюнкiв належить до найцiкавiших його творiв.

На окрему увагу заслуговують його ікони. Може не від речі тут згадати про один епізод із його дитячих років: ще шостилітнім хлопчиком малий Теодор нарисовав ікону Богоматері, яку при нагоді йорданських відвідин у парохіян зауважив у Вациків загальношанований парох Тернополя о. Громницький. Довідавшись, що це рисунок малої тендітної дитини, він передсказав, що хлопчина виросте колись на маляра. Виїжджаючи з Тернополя в 1942 р., Вацик вивіз із собою як найдорожчу пам'ятку копію казанської Богоматері, виконану ним самим, що — за його власними словами — була для нього в тяжких часах великою розрадою. Зрештою, невідомо, хто був автором оригінальної казанської ікони, вона збереглася в цілій низці копій, найстарша з-поміж них датована 1500 роком. Крім цієї ікони зберігається в мистецькій спадщині артиста ще й образ страдаль-



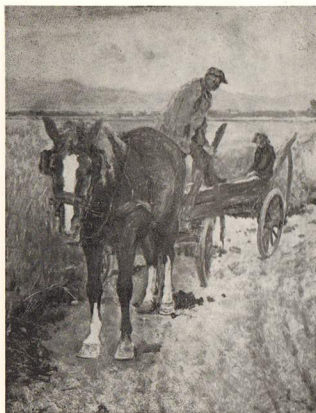
Теодор Ващик (1886—1968): Перський пастух, рисунок туш.
T. Wasyk (1886-1968): Drawing — ink.

ного Ісуса, виконаний наскрізь реалістично. Глибоко відчутий, лице повне терпіння, вибликує глибоке співчуття. Це неначе дані мистця для самого Христа за свої мистецькі дарування й опіку під час важкої життєвої мандрівки.

До мистецької спадщини Теодора Вацика належить ще й деяка кількість його рисунків, виконаних пером і тушем. Їхній зміст творять: 1. етюди селянських садів, 2. народні типи, 3. коні, 4. деякі екзотичні тварини, напр., носороги, 5. ведмедиця із своїм малятком, 6. косарі, 7. народні й ориєнтальні типи та 8. рисунок лица Ісуса Христа, як ескіз голови Спасителя, що мусів становити підготову до ікони, яку мистець вико-



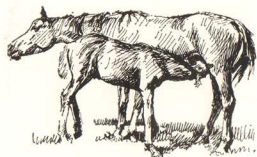
Теодор Ващик (1886—1968): Рисунок, 1947 р. — туш.
T. Wasyk (1886-1968): Drawing — ink.



Теодор Ващик (1886—1968): У полі — олій.
T. Wasyk (1886-1968): In the Field — oil.

нав згодом в олійній техніці. Ті всі рисунки свідчать про велику технічну легкість артиста, яку він вніс із собою либонь це з часів своїх академічних студій, бувши учнем професорів Цинка і Панкєвича в краківській Академії.

Можна тільки жалкувати, що врятована колекція графічних праць цього мистця неповна, більшість їх попала в руки випадкових посідачів, що може навіть не знають вартості тих речей. Подібна доля постигла тех мистецьку спадщину Олексі Третьякова, видатного українського маляра, що помер на туберкульозу легенів у Парижі. І коли нині важко зібрати мистецькі твори Третьякова, то родина Вацика доложила всіх зусиль, щоб урятувати спадщину Теодора.



22. 11. 44
Т. Ващук

Теодор Ващук (1886—1968): Рисунок — туш.
Т. Wasyuk (1886-1968): Drawing — ink.

Рідним братом Теодора був Михайло Ващук, нар. у Тернополі 1898 р. Як учень української гімназії в Тернополі, з вибухом Першої світової війни він вступив 16-річним

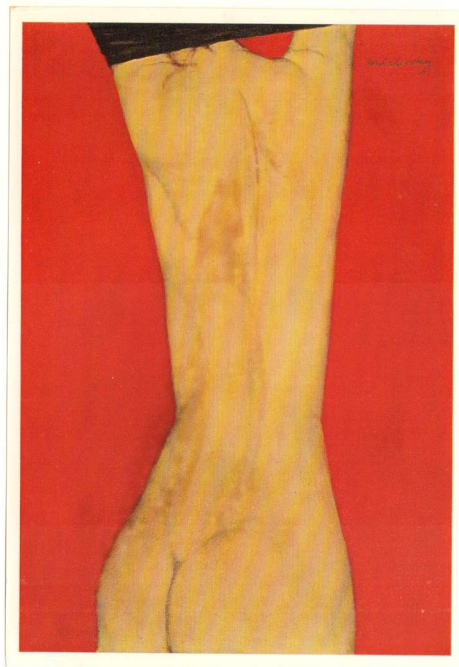
юнаком до Українських Січових Стрільців. Опісля перейшов до Армії УНР і як старшина був двічі ранений. Після закінчення війни записався до краківської Академії Мистецтва, де вчився у проф. Володислава Яроцького, доброго знавця і звеличника українського побуту. По причині матеріальних труднощів не міг продовжувати студій в Академії і в 1926 р. виїхав до Бразилії, де після працювнито життя помер на еміграції в 1967 р. Відомо про нього, що виконав низку портретів президентів муніципальної камери міста Сан Кайтано до Сулс і одержав замочення на інші малярські праці. Із записок родини мистця довідусмося, що залишив музично обдарованого сина Андрія. Можна справді жалкувати, що серед важкої життєвої мандрівки не збереглися ні оригінали, ні навіть світлини його малярських праць.

Дам'ян Горняткевич



Теодор Ващук (1886—1968): Лебідь, рисунок — туш.

Т. Wasyuk (1886-1968): Drawing — ink.



Яків Гніздовський: Акт — олія.

Y. Hnizdovsky: Nude — oil.



Стена Рокос: Серпнина року — олія (30 x 35").

S. Rozok: In the Middle of the Year — oil, (30" x 35").

ЩЕ ПРО УКРАЇНСЬКИХ МИСТЦІВ У ПАРИЖІ



13 числі „Нотаток з Мистецтва” п. В. Ладигинський подав дуже цікавий і цінний матеріал про українських мистців, що були в той чи інший спосіб пов'язані з Парижем. Проте, всього охопити за один раз не можна. Можливо, що читачі „Нотаток” пригадають ще декілька імен українських мистців у Парижі, а я з свого боку бажав би доповнити згаданий огляд шановного автора ще кількома іменами.

Перше ім'я — Володимир Гриценко. Про нього знаємо, на жаль, дуже мало. „Українська Загальна Енциклопедія” під редакцією д-ра Івана Раковського з 1929-30 рр. подає про нього 4 рядки, де говориться лише, що він був французьким поетом „Парнаської школи” і випустив збірку своїх сонетів: *De Gritzenko: "Hellas". Sonnets antiques. Paris, 1886.* У цій замітці не сказано, що Гриценко був також і малярем, про що я маю відомості. Він жив недовго і помер молодим, десь коло 1890—1891 року, в Ментоні, де й похований. Отже, він був у Парижі в один час із Вашкірцевою і пізніше — з Васильківським.

Друге ім'я — Михайло Ткаченко (1860—1916). Дуже добрий маляр-пейзажист (мариніст), закінчив Петербурзьку Академію 1887 року і поїхав закордон. Він так уподобав Париж, що осів там на сгалю, проте не губив зв'язків з Україною та їздив туди щороку. Він їздив також до Петербургу, бо цар Микола II призначив його своїм придворним малярем-мариністом.

На царське замовлення Ткаченко намалював, напр., кораблі російської ескадри в Тульоні під час її візиту туди з нагоди

якогось свята, теж російську ескадру в Дюнкіржені, малював спускання на воду нового панцерника в Севастополі тощо.

Приїздивши щороку з Парижу в Україну, Ткаченко тримав своїх приятелів-мистців у курсі всіх останніх новин у мистецтві. Він приятелював із Сергієм Васильківським і зі значно молодшим од себе Василем Гр. Кричевським. Ткаченко добре знав і Володимира Грценка в останні роки його життя, і на прохання Ткаченка Василь Кричевський зробив проєкт надгробка на могилі Грценка. (Добре було б, якби хтось зміг відшукати в старих цвинтарях Ментони той надгробок і зробити з нього фото!).

Приїхавши з Парижу в 1914 році Ткаченко не зміг вернуться через війну і за пару років помер в Україні.

Короткий час перебував у Парижі Сергій Литвиненко (1899—1964) в роках 1929-30. Виставляв свої праці в салоні Тюльєрі.

Довший час проживав у Парижі Леонід Перфецький (нар. 1900 р.), родом із східного Поділля. Маляр-баталист і ілюстратор. Мистецьку освіту отримав у Краківській Академії Мистецтв і в приватній академії Андре Льот-а в Парижі.

Між першою і другою світовими війнами Перфецький був мистецьким завідувачем Бібліотеки ім. С. Петлюри в Парижі. Після другої світової війни виїхав з Європи до Канади, де живе в Монреалі.

Крім М. Самокіна, Перфецький чи не одинокий маляр-баталист в українському мистецтві I-шої половини XX стол. Малював твори на історичні теми, портрети, краєвиди, робив ілюстрації для галицьких мемуарно-військових видань, у Канаді розмалював де-

кілька церков і костелів. Брав часом участь у збірних українських виставках у Парижі й у Львові. Дві індивідуальні виставки — Париж 1932 рік і Нью Йорк 1965 рік. Загальною відомий його твір „Вій під Крутами“.

Ще одне ім'я — це Василь Григорович Кричевський (1873—1952). Його ім'я добре знане кожному культурному українцеві; 1973 року явраз сповнилося сто років від його народження.

Василь Григорович виїхав з родиною з України навесні 1944 року і, по багатьох поневіряннях, дістався в липні 1945 року до Парижу.

В Парижі він прожив без малого три роки. Спершу він мешкав у свого сина Миколи, а з весни 1946 року — в паризькому передмісті Gargene-Colombes, у домі ч. 23, rue de l'Arrivée. В. Г. Кричевський багато малював у цей час, але здебільшого, линучи думками до покинутої рідної землі, малював красивди України. Часом улітку їздив він до Dammarlin, де малював з природи. Також трохи працював у графіці, зокрема — зробив еклібриса для П. Стефанушина. Позатим він, живучи в Парижі, виконав проєкт пам'ятника в Ліоні полягали українцям-учасникам французького Реістансу (пам'ятник так і не був поставлений).

Хоч був уже досить поважного віку, але слідував за мистецьким життям українців на еміграції і написав рецензію на перший випуск мюнхенського часопису „Українське Мистецтво“ (надрукована в „Соборній Україні“ 1947 р., ч. 3—4). Жив з дружиною переважно продаючи свої малярські роботи, які в нього купували і французи, і українці.

В. Г. Кричевський покинув Париж для Швіденої Америки в березні 1948 р., скоро

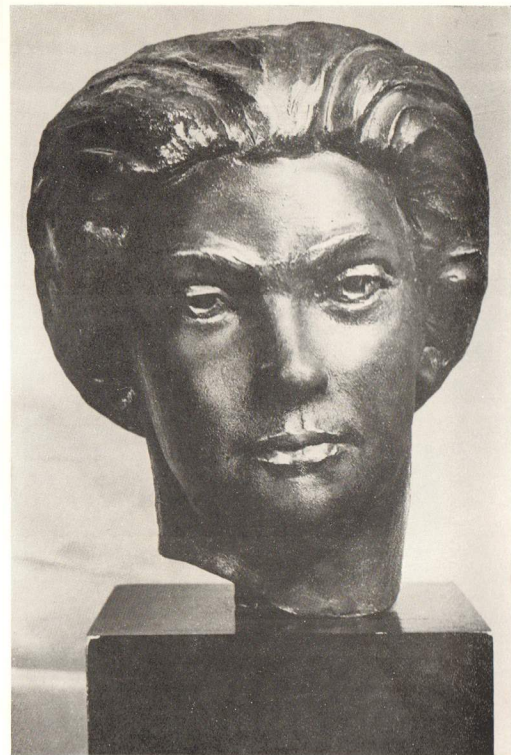
по тім, як йому сповнилося 75 років. Він відплив до Венесуелі і скінчив там свої дні, не доживши лише два місяці до 80 років.

Також якийсь час був у Парижі Анатоль Петрицький (1895—1964). Надзвичайно талановитий маляр, що зробив собі славу чудовими модерними оформленнями театральних п'єс у 1920-их роках у Києві й Харкові, шукач нового в малярстві, професор Харківського Художнього Інституту в кінці 1920-их років, він потім був цькований владою за свій „формалізм“ і мусів схилитися аби вижити, перейти на реалізм, єдино дозволений довгі роки в СССР. По смерті Сталіна він зміг трохи більше виявляти свою мистецьку яскраву індивідуальність, між іншим — зробив чудові костюми до українського балету Вірського, що їздив на гастролі закордон. Можливо, що в зв'язку з цими гастролями Петрицький зміг потрапити в 1959 році до Парижу.

Не знаю, як довго він був там, але він привіз назад кілька образів-красивидів Парижу. Він зустрічався там із місцевими мистцями-українцями й одному з них — Миколі Кричевському, якого знав ще змолоду, з Києва, признався, що якби не родина, — там, у Києві — то він залишився б у Парижі.

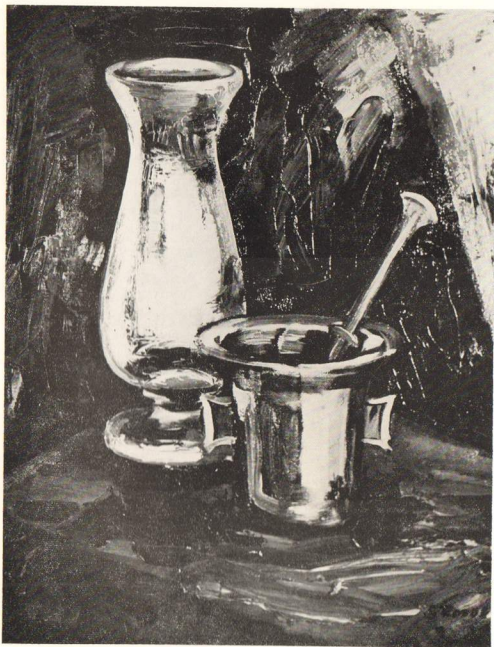
На закінчення, я хотів би ще уточнити одне місце в статті п. Ладжинського. Олександр Мурашко (стор. 22) ніколи не був ректором Української Академії Мистецтв. На першого ректора було обрано Василя Григоровича Кричевського, а коли він відмовився від ректорства — обрали його брата, Федора Кричевського. По Федорі Кричевському ректором був Нарбут аж до своєї смерті в 1920 році. Див. мою статтю про Українську Академію Мистецтв у 7-му числі „Нотаток з Мистецтва“.

Вадим Павловський



Валентин Сіманцев: Волинця — гінець, 1972.

V. Simiancew: Head — plaster, 1972.



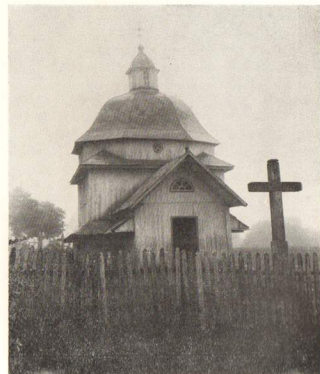
Степан Рожок: Натюрморт — олія.

S. Rozok: Still life — oil.

Довгоочікувана монографія про Українську Ікону, опісля появи різних праць про ту ікону в мовах наших сусідів, нарешті появилася в українській мові. Вийшла вона заходами СУК „Провидіння“ в Америці, пера Святослава Гордієнського та під його редакційним і мистецьким оформленням. Друкована в Мюнхені, Німеччина. Монографія вийшла в твердих позолотених пастижурках темнокоричного кольору із золотим наддруком постаті Архистратига Михаїла на фронті та золотим написом на хребті книги (на жаль, згорі вогниву, на американській, а не європейсько-українській спосіб із долини вгору). Половина накладу вийшла в українській мові, а половина в англійській. Книжка видана люксово на доброму кривданому папері. Тексту про історію ікони, типи ікон, прославлені українські:

ікони, бібліографія, список ілюстрацій — усе це займає 34 сторінки. В монографії маємо 24 кольорових і 193 чорнобілих репродукцій ікон. Графічно дуже кдало вміщена метрика книги на другій сторінці вгорі з лівої сторони: це друкарська розкіш у наших виданнях.

Поданий ілюстраційний матеріял подає багатий іконографічний світ мистецького характеру української ікони, яка постала з глибокої віри української людини та любови до вічних законів Божих і людських правд. Потреба віри в ідеалі втілена в духовність народу, з якою він жив і живе. Них духовних вартостей ніколи не слід не доцінювати, щоб не спустошити вартостей духовности. Книжка про українську ікону є цінним здобутком наших видавничих досягнень.



Українська церква Св. Духа на колонії Жангада, Парана, Бразилія.

Ukrainian Church in Brazil.

Під фірмою Наукового Т-ва ім. Шевченка в Нью-Йорку вийшла в 1973 році цікава праця Ярослава Палазія: „Абетка з історії України”. Книжка видана дуже дбайливо на доброму папері, а твердих полотняних палітурках із дуже естетичним золотим наддруком букви „А” з Архангелом Михаїлом. На хребті книжки золотий титульний напис із гори вниз (американський, а не європейсько-український спосіб із долини вгору). Зміст книжки — це дуже цікаво опрацьовані заголовні букви у формі дерев чи частин дерев і великих галузок, які мистець відповідає до характеру букви зставив чи понагинав. До кожної букви додана людська постать з історії України або життя українського народу. Вся абетка — це дуже цікаві ілюстрації чи початкові букви для історичних чи пригодищських видань, а її ціка-

вий віршований текст Леоніда Полтави робить із книжки вартісний подарунок для української молоді.

Видавництво „Мистецтво” у Києві випустило 1974 р. книжку: „Українське народне мистецтво — кераміка і скло”. Книжка великого формату, друкована на доброму папері, опрацьована в тверді полотняні палітурки сірого кольору. Текст поданий українською і російською мовами. Резюме в англійській мові. Ілюстрації відліду кераміки — 155 (кольорових і чорнобілих), відліду скла — 59 (кольорових і чорнобілих). Подані керамічні зразки від часів Трипілья аж до наших днів. Зразки скла від 15-го віку до наших днів. Висота накладу — 9,000 примірників.



Андрій Солотуб: „Старі рибальські човни в Назаре” (Португалія) — акварель, 1966 р.

A. Solohub: “Old fishing boats” — water color, 1966. (Portugal).

Під фірмою Академії Наук УРСР вийшов у Києві 1973 р. „Словник художників України”. Відповідальний редактор М. П. Бажан, а члени Ред. Колегії такі: Афанасьєв, Білецький, Бородай, Бутник-Сіверський, Голоавко, Касіяк, Логвин, Турченко. Головна Редакція УРЕ. Наклад 10 тисяч примірників. Книжка має 272 сторінки. Зміст передмови в календарному дні подає, що тут „вміщено й статті про російських, білоруських, польських, чеських, словацьких, угорських митців, а також деяких німецьких, італійських та інших”. Сказано також, що „Словник художників України” є своєрідним доповненням „до шеститомної Історії українського мистецтва 1966—1970”. У словнику є відомості майже про дві з половиною тисячі діячів українського мистецтва від найдавніших часів до наших днів. Незрозумілим і прикрим є те, що в словнику немає українських мистців, які жили й творили чи живуть і творять на

чужині. Лише два прізвища є в словнику: О. Архипенко й О. Гринченко, а інших немає, хоча воли сини українського народу, їх творчість належить до української культури, а їхні прізвища, часом репродукції їх творів є в згаданій книжці „Історія Українського Мистецтва”. Згадаємо лише деякі прізвища: М. Андриєнко-Нечитайло, М. Азовський, К. Будишин, М. Бугачов, А. Даргаган, М. Дольницька, М. Дмитренко, Х. Емєць, П. Ковалук, М. Кричевський, Р. Лисовський, С. Литвиненко, Г. Малєва, В. Мєскотин, М. Морєв, М. Мухин, М. Осічук, П. Омєльченко, О. Повстенко, В. Січинський, П. І. Холодний, П. Холодний син, В. Цимбал. Йх є й було багато більше. Цей незрозумілий брак ваєсної гідності й гордості дуже прикрый. Це ж словник, а не партійна розвідка. Книжка надрукована добре, має багато чорнобілих і кольорових репродукцій творів мистців.

П. М.



Петро Холодний, син: Піхота — темпера, 26 x 30”.

P. Cholodny, Jr.: Infantry — tempera, 26” x 30”.



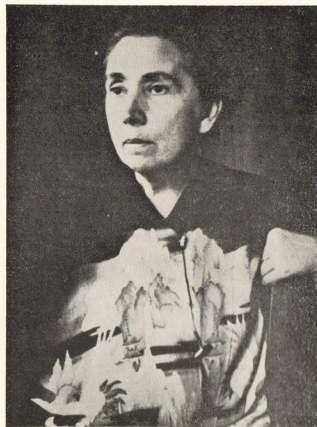
Рем Багаутдінов: „Думи мої, думи“ — техніка гуш, акварель, 1973.

Rem Bagautdinov: Bandurist — ink, watercolor.

З ЖАЛОБНОЇ ХРОНІКИ

ЯРОСЛАВА МУЗИКА

(1896—1973)



Ярослава Музика (1896—1973).

Y. Muzyka (1896-1973).

в дитячому віці переїхала до Львова і там проживала до своєї смерті за вийком 8-річного засудження на Сибір після II-ої світової війни.

Мистецьку освіту здобула у Львові й у Парижі. Від 1922 року аж до 1948 працювала як різьбник, а пізніше як реставратор ікон у Національному Музею, спершу під керівництвом інж. В. Пецанського, а від 1928 року самостійно. Я. Музика багато подорожувала — Франція, Італія, Скандинавські країни, Крим, оглянула Київ і старі російські міста (1928 р.).

Від 1931 року постійний член управи Асоціації Незалежних Українських Мистців (АНУМ) і учасник її збірних виставок.

Дві великі індивідуальні виставки — в 1968 р. у Львові й у 1970 р. в Києві (близько триста творів на кожній із них).

Ярослава Музика — асесторонній мистець, — працювала в різних техніках: **вадерство** (олія, темпера, гуаш, пастель), **графіка** (книжкова графіка, есклібриси, дереворити, лінорити, суха голка, монотипія), **малювання на склі, мозаїка, емаль, батік, карбування в металі, тиснення на шкірі, проекти килимів**. Сюжети: краєвиди, портрети, квіти, твори на історичні теми (київка доба), сцени з життя гуцулів.

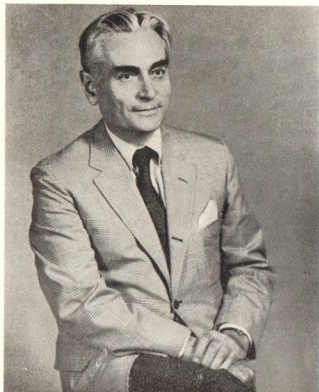
Я. Музика збирала цінну приватну колекцію мистецтва — старі ікони, твори українських мистців-сучасників, пам'ятки українського народного мистецтва, переважно з Гуцульщини, рідкісні видання, головню стародруки про іконографію. Після смерті чоловіка, д-ра Максима Музика в 1972 році, Я. Музика залишила свою мистецьку спадщину і приватну колекцію Львівському Державному Музеєві Українського Мистецтва.

В похороні взяло участь багато львів'ян, які з глибоким зворушенням довідалися про смерть мистця. В. П. П.

Дня 24 листопада 1973 року померла у Львові відома діячка українського мистецтва Ярослава Музика з дому Стефанович. Народилася 1896 р. в селі Залізчак на Тернопільщині в родині правника; вже

ОЛЕКСАНДЕР ТИМОШЕНКО

(1909—1973)



Олександр Тимошенко (1909—1973)
A. Tymoshenko (1909-1973)

Олександр Тимошенко народився в Києві 13 січня 1909 р. Закінчив Відділ Архітектури в Університеті в Празі (Чехо-Словаччина) 1932 р. з титулом інженера-архітекта. Згодом переїхав до Польщі та після другої світової війни, 1950 року, був зареєстрований як архітект і працював спочатку в Нью Йорку, потім якийсь час працював у Сан Франціско, Каліфорнія, а від 1965 року працював у Вашингтоні аж до своєї смерті, яка перервала його творче життя 14 серпня 1973 р.

Від свого батька Сергія Тимошенка, також архітекта, одержав Олександр уже з дитинства мистецький й архітектурний зацікавлення. Рівнобіжно до своїх архітектурних студій в університеті, покійний учився в Українській Студії Плястичного Мистецтва в Празі, у проф. С. Мако. Після закінчення студій переїхав до Польщі, де у Варшаві інструментував свій диплом інженера-архітекта.

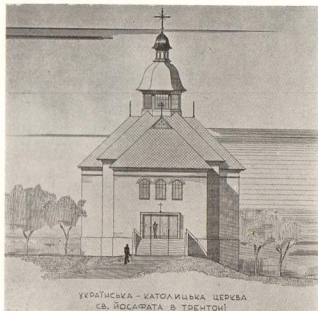
Згодом, разом з архітеком Леонідом Масловим, абсолювентом Відділу Архітектури Політехніки у Варшаві, створили секцію архітектів в Українським Мистецьким Гуртку „Спокій”, до якої пізніше належало 7 осіб старшого і молодшого покоління архітектів. Брав участь у кількох виставках тієї організації.

Маючи в своїй натурі вроджену духову впродовжаність і внісши з родинного дому культурні традиції української родини, Покійний не любив усяких несподіваних скоків у мистецтві. Сприймав спокійно й обережно всякі екстра „ловинки”, вивчав їх і коли вони мали логічний сенс, використовував їх принципи в своїй праці дуже обережно.

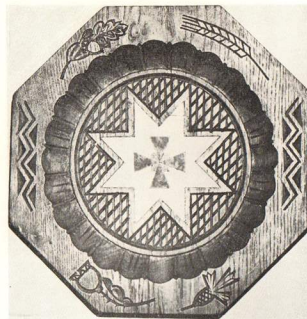
Працюючи у Вашингтоні, Олександр Тимошенко своїм професійним знанням став співтворцем багатьох великих і репрезентативних архітектурних споруд. Від 1968 року аж до своєї передчасної і несподіваної смерті був головним архітеком будови й оформлення підземки у Вашингтоні (96 миль довжини і 86 станцій).

Ще одна перервана творча нитка української людини на чужині. Похований на Українському історичному цвинтарі в Бавід Бруксу. В. Й. П.

П. М.



Олександр Тимошенко (1909—1973): Проект церкви.
A. Tymoshenko (1909-1973): Project of church.



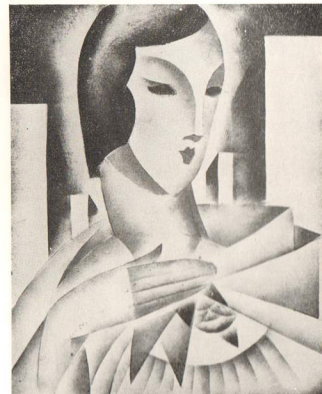
Михайло Кравчук: Різьблена тарілка — дерево.
M. Krawchuk: Hand-carved wooden plate.



Тирс Венгринович: Екслібрис — дереворит.
T. Wenhrynowych: "Ex libris."



Любослав Гуцалюк: Екслібрис.
L. Hutsaliuk: Ex libris.



Петро Омельченко (1894—1952): „Жінка” — кольорний пуцуар.
P. Omelchenko (1894-1952): Women. 21 x 26 cm.)

У НАС



Михайло Парацук (1878—1963): Портрет — гіпс.

M. Parashchuk (1873-1963): Portrait — plaster.

- Об'єднання Мистців України в Америці відкрило в залах Літературно-Мистецького Клубу в Нью-Йорку велику виставку Василія Григоровича Кричевського, у століття його народження. Під час урочистого відкриття, в неділю 2 грудня 1973 року, промовляли Петро Холодний молодший, Любослав Гуцалюк і голова ОМУА Михайло Черешньовський. Показано 150 праць — олійних, акварельних, графічних, зразки ганту, різні фотографії будівель проєктованих В. Г. Кричевським і особистих фотографій мистця. Також був висвітлений фільм О. Довженка: „Звенигора“, який оформлював В. Г. Кричевський. Були праці від 1900 до 1952 року — року смерті мистця. Ця незвичайно варієтна виставка показала велич покійного мистця. Видано добре оформлений каталог із передмовою Валіма Павловського в українській і англійській мовах, із 10 чорнобілими ілюстраціями. Виставка тривала до 9 грудня 1973 р.

- Мистецька Кураторія УВАН улаштувала в лютому 1974 р. конференцію, присвячену монографії С. Гордієвського „Українська Ікона 12—18 стол.“, яку видав СУК „Провидіння“. Конференцію відкрив голова Кураторії Я. Гніздовський. Промовляв Петро Холодний (син) про те, як змінили й вичаїли мистецькі твори в Україні, а С. Гордієвський подав інформації про технічні труднощі й цікаві моменти з монографії. Відбулася цікава дискусія численно зібраної публіки (80 осіб).

- Об'єднання Мистців України в Америці влаштувало в галерії Українського Літературно-Мистецького Клубу в Нью-Йорку виставку картин Юрія Гури. Виставка була відкрита від 30 вересня до 14 жовтня 1973 р. Видано картковий каталог в українській і англійській мовах із двома репродукціями. Показано 55 праць.

- Виставка ліногравірів Володимира Баяса відбулася в Літературно-Мистецькому Клубі в Нью-Йорку в часі від 7 до 14 жовтня 1973 р. Показано 25 праць, видано картковий англійський каталог із короткими біографічними даними про мистця та його участь у виставках у минулих роках.

- Виставка скульптурних праць проф. Костя Мілондіса відбулася в Українському Інституті Модерного Мистецтва в Чикаго, в часі від 9 листопада до 2 грудня 1973 р. Показано 16 скульптурних праць і рисунки. Видано добрий каталог в українській та англійській мовах із біографічними даними про мистця й 8-ма ілюстраціями.



Віктор Цимбал (1901—1968): Гетьман Мазепа — рисунок.

V. Symbal (1901-1968): Hetman I. Mazepa — drawing.

● Діонісій Шолдра мав показ своїх малярських праць у галерії інтернаціонального летовища ім. Кеннеді в Нью Йорку, в червні 1973 р. Видано картоковий каталог англійською мовою з короткими біографічними даними про мистця.

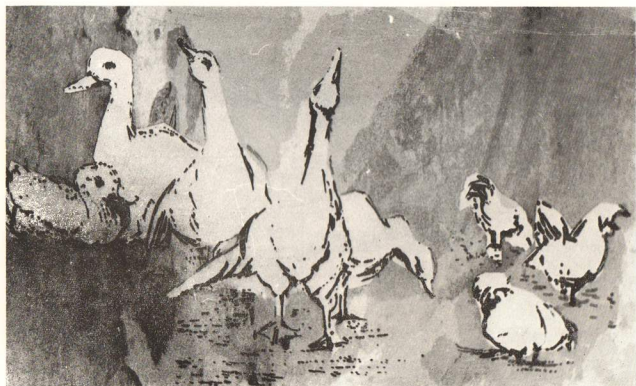
● Галерія Христини Чорніт у Філадельфії влаштувала виставку малярських і графічних праць Ждана Ласовського — в часі від 10 до 24 листопада 1973 року. Показано 64 праці, в тому 19 олійних, решта — це туші, кольорові олівці та різні графічні техніки. Видано каталог англійською мовою з олю репродукцією.

● Пластове плем'я „Перші Стежі“ мало збірну виставку графіки й скульптури в Домі Пласту у Філадельфії, в часі від 30 листопада до 2 грудня 1973 року. У виставці брали участь такі мистці: Володимир Балає, Анастоль Білокур, Богдан Божемський, Роман Василянчик-Гарман, Яків Гніздівський, Олександр Громич, Петро Кашученко, Ніна Климовська, Мирон Левницький, Борис Пачовський. Показано 66 праць.



Марія Дольницька: „Орфей“ — емаль, 1960 р. (Власність др. Б. Розенталя, Тель-Авів).

M. Dolnycka; Enamel (coll. Dr. B. Rosental, Tel-Aviv).



Максिम Німець: „Домашні птацтво“ — серіграфія.

M. W. Nimeck: "Barnyard birds" — serigraph.

● Виставка 25 дереворізів Андрія Мадає відбулася в Ньютон, Па., від 24 червня до 31 липня 1973.

● У вересні 1973 року Інститут св. Володимира в Торонто, Канада, влаштувала виставку дереворізів Якова Гніздівського.

● В галерії „Фокус“ у Торонто, Канада, відбулася виставка картин Любослава Гуцалюка. Виставка тривала від 29 вересня до 14 жовтня 1973 р.

● Галерія Христини Чорніт у Філадельфії влаштувала виставку акварелі Михайла Качуровського, в залі української православної церкви св. Апостола Андрія у Вашингтоні — в днях 29 і 30 вересня 1973.

● Клим Трохименко мав у своє 70-ліття виставку картин у приміщеннях Українського Літературно-Мистецького Клубу в Нью Йорку, 11—18 листопада 1973 р.

● Ретроспективна виставка малярських праць Василя Панчака відбулася в галерії Об'єднання Мистців України у Нью Йорку, в часі від 16 до 30 грудня 1973 р.

● Одноденну виставку дереворізів Якова Гніздівського влаштував С. У. К. в Оттаві, Канада, в жовтні 1973 р.



Ярослава Музика (1896—1973): „Дон Кіхот“.
Y. Myzuka (1896-1973): Don Quixote.

● Від 27 листопада до 18 грудня 1973 р. відбулася виставка ліногравюр Володимира Балаєса в мистецькій галерії Мальон, у Лос Анджелес, Каліф. Показано 27 праць. Видано англійською мовою каталог з одною чорнобілою ілюстрацією.

● Виставка картин Любослава Гуцалюка відбулася в Бостоні, в галерії Розі-Мішо, в жовтні 1973 р.

● Оксана Лукашевич-Полян і Ларро Подол влаштували свою виставку картин і графічних праць у галерії Христини Чорніт у Філадельфії — в часі від 14 до 28 жовтня 1973 р. Видано добрий картоковий каталог в англійській та українській мовах. Подано короткі біографічні дані й дві однокольорові репродукції. Показано 66 праць обох мистців, у різних техніках.

● Мистецька виставка праць Богдана Божемського відбулася заходами 45 Відділу Союзу Українок Америки, в школі св. Володимира в Елзабет, Н. Дж., 28 жовтня 1973 р.

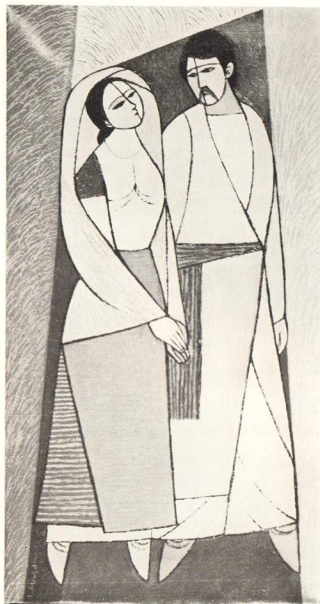


Валентин Сімянець: „Медальйон Ордену Ліварів Залізного Хреста“ — гіпс.

V. Simianecw: Medal design — plaster.

● 19-та виставка смалей К. Шонка-Русича була відкрита в галерії емалью при 7-й вулиці в Нью Йорку, 28 жовтня 1973 р.

● Виставка праць Ярослави Сурмач-Міле мальованих на склі, відбулася у Волнат Театрі у Філадельфії через грудень 1973 до 2 січня 1974 р. Показано 30 праць. Видано картковий каталог і біографічні дані в англійській мові.



Галина Мазепа: Зустріч — олія (власність Л. Бук).
H. Mazepa: Rendezvous — oil.

70



Яків Гніздовський: Екслібрис.
Y. Hnizdovsky: Ex libris.

● Мистецька галерія Оксани Ванчицької влаштувала на початок своєї нової галерії виставку картин Василя Васильовича Кричевського, що відбулася у фотостудії Братів Безушків у Філадельфії в часі від 19 до 28 жовтня 1973 р. Показано 38 праць краєвидів, виконаних гвашовою технікою. Видано картковий каталог в українській мові.

● Галерія „Фокус“ Ірини Шумської-Мороз у Торонто, Канада, влаштувала виставку праць Богдана Божеського (олії, гваші, дереворити), в часі від 23 до 25 листопада 1973 р.

● Індивідуальна виставка праць Андрія Марія відбулася в Мистецькому Центрі міста Вейн, Пенсильванія. Показано 30 дереворитів. Виставка відбулася в часі від 17 лютого до 5 березня 1974 р.

● Аркадія Оленська-Петришина мала свою індивідуальну виставку картин і рисунків у галерії Бодлей у Нью Йорку. Виставка відбулася в часі від 26 лютого до 9 березня 1974 р. Показано 32 праці. Видано картковий каталог англійською мовою з 4 чорнобілими ілюстраціями.

● Виставка праць Ірини Волосянської була відкрита в Українському Літературно-Мистецькому Клубі в Нью Йорку від 1 до 17 березня 1974 року.

● Пластове Плем'я „Перші Стежі“ влаштувало виставку картин і скульптур Василя Палійчука та Ореста Подлізюка з Балтимору, в Пластовому Домі у Філадельфії в дні 8, 9 і 10 березня 1974 р. Було показано 39 праць О. Подлізюка й 30 праць В. Палійчука. Видано картковий каталог українською мовою.

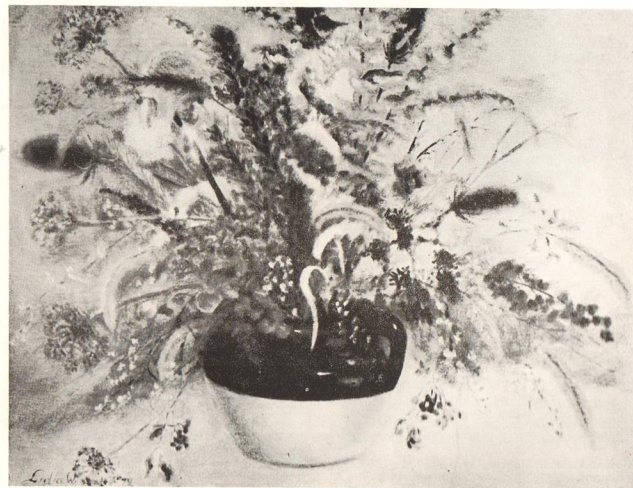
● Христина Чорпіта влаштувала в своїй галерії у Філадельфії виставку акварель Михайла Качуровського „300 мініатюр“, у часі від 30 листопада до 23 грудня 1973 р. Виставку відкрив мистець Володимир Ласовський.

● У мистецькій галерії Оксани Ванчицької відбулася виставка картин Володимира Свириденка, що мала місце у фотостудії Братів Безушків у Філадельфії — в дні 16, 17 і 18 листопада 1973 року. Виставку відкрив мистець Юрій Гура.

● Виставку образів Яреми Козака влаштував Культурно-Громадський Клуб Дітроїту в кімнатах постійної галерії „Еко“ у Воррен, у часі від 16 до 24 березня 1974 р.

● Виставка праць Максима Німца була відкрита під патронатом Товариства Українських Інженерів в Українсько-Американському Інституті в Нью Йорку 9 березня 1974 р. Було показано 76 праць того цікавого мистця (12 олійних, 14 у техніці акрилу, 18 акварель, 5 енкастик, 17 в техніці шовкодрому, 10 рисунків). Видано картковий каталог в англ. мові.

● Об'єднання Мистців України в Америці влаштувало посмертну виставку образів і рисунків Лева Гєша в Нью Йорку від 3 до 10 березня 1974 року. Виставку відкрив вступним словом Святослав Горинський.



Лідія Візерканиук: „Квіти“ — олія.

L. Wizerkaniuk: "Flowers" — oil.

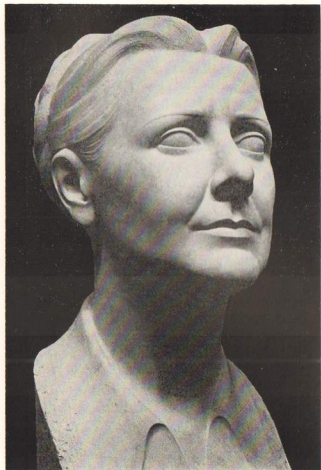
71

- Виставка гудуцької різьби о. С. Дано відбулася в Регіональній Бібліотечі при вулиці Катмен і Овкленд у Філадельфії в часі від 5 до 30 березня 1974 року.

- Виставка малярських творів Надії Сомко і Сергія Макаренка відбулася в Українському Культурному Осередку в Лос Анджелес у часі від 15 до 17 березня 1974 року.

- Галерія Бірель у Маямі, Флорида, відкрила виставку графічних праць Володимира Балаяса 3 березня 1974 р.

- Мистецька галерія Оксани Ванчицької влаштувала виставку картин о. Сергія Кіндзеряного-Пастухова у Фотостудії Братів Безушків у Філадельфії в днях 1, 2 і 3 березня 1974 р.



М. Черешньовський: Портрет артистки В. Левницької.

M. Czereszniowski: Portrait of the actress V. Lewyckyj.



Євсей Ліпецький (1889—1970): „Рисунок” — 1913.
E. Lipeckyj (1889—1970): “Drawing” — 1913.

- Виставка картин Ірини Фединиши була влаштована в бібліотеці в Мейнвуд Н. Дж., від 1 до 31 березня 1974 р.

- Слава Геруляк улаштувала показ кераміки в новій своїй робітні, „Гончарні”, в Нью Йорку, 7-го квітня 1974 р.

- 12-ий Відділ Українського Золотого Хреста в Чикаго влаштував виставку праць мистців Едварда Козака, Юрія Козака й Яреми Козака в галерії „Леві” в днях 27 і 28 квітня 1974 р.

- В галерії й музею Наеґара в Канаді, була влаштована виставка п. н. „Сьогоднішнє українське декоративне народне мистецтво” в часі від 19 січня до 20 лютого 1974 р. Одночасно був висвітлений короткометражний фільм.

- Галерія Оксани Ванчицької з Філадельфії влаштувала виставку картин у залі „Самопоміч” в Балтиморі, 28 квітня 1974 р.

- Пластовий курінь „Чортополохи” влаштував виставку композицій квітів Галини Фізіської у Пластовому Домі у Філадельфії в днях 26, 27 і 28 квітня 1974 року.

- Виставка праць Ольги Маринчук відбулася в Літературно-Мистецькому Клубі в Нью Йорку від 21 квітня до 3 травня 1974 р.

- Виставка картин Миколи Горбача була відкрита в галерії ОМУА в Нью Йорку від 7 до 14 квітня 1974 року.

- Рада Консульторія Менор Джуніор Каледжу в Дженкінґаві, Па., влаштувала виставку малярських праць Юрія Гури та скульптур Петра Камшученка. Виставка відбулася від 27 квітня до 12 травня 1974 р. в залі бібліотеки Каледжу.



Павло Громницький: „Вітряно” — олія (100x120 см.).
P. Hromnyckyj: Windy day — oil.



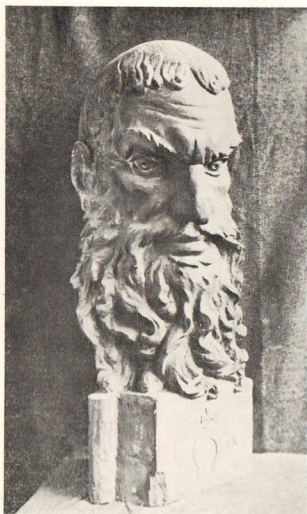
Любослав Гуцалюк: Краєвид — олія.
L. Hutsaliuk: Landscape — oil.

- В галерії Христини Чорніти у Філадельфії відбулася виставка праць Рема Махмудовича Багаутдінова в часі від 20 квітня до 12 травня 1974 р.

- На річній виставці Пенсильванської Академії Мистецтв у Філадельфії, яку відкрито 1 травня 1974 року, студент Андрій Мадий одержав нагороду Вільяма Еммон Крессон Меморіал за шість праць на відділі графіки.

- Пластовий курінь „Перші Стежі” влаштував виставку картин Анатолія Коломійця в Домі Пласту у Філадельфії від 17 до 19 травня 1974 р. Показано 22 акварелі та 25 олій. Видано картковий каталог в українській мові з фотографією мистця.

- 98-ий Відділ Союзу Українок Америки влаштував у Філадельфійському Музею Мистецтва виставку українських книжків і писанок у часі від 2-го квітня до 5-го травня 1974 року. Виставка мала великий успіх і була продовжена до 28 травня 1974 р.



Василь Масютин (1884—1955): Гетьман П. Конашевич-Сагайдачний.

W. Masiutyn (1884-1955): Hetman P. Konashevych-Sahajdachnyj.



Галина Мазепа: „Дівчина“.

H. Mazepa: "Girl."

У СВІТІ

● Філадельфійський міський музей „Співк Сентер“, у співпраці українського Пласту, організував і відкрив 5 квітня 1974 р. велику й дуже цікаву виставку „Український Писанок“. У часі виставки висвітлювано кольоровий фільм, у якому показано процес писання писанок. Виставка приготувана дуже дбайливо. Видано кольоровий паякат з писанками, роботи З. Фецака.

● Заходами Мистецької галерії у Вінніпегу була організована в 1973 р. об'єднана виставка дереворізи Якова Гуздовського. Виставка буде об'їжджати мистецькі центри Канади приблизно два роки. Вона була вже показана в таких містах: Вінніпег, Пінава, Мантоба; Свіфт Курент, Муз'їжав, Ніпавін, Саскачеван; Бурнабі, Бритійська Колумбія; Едмонтон, Альберта.

● Різноманітна мистецька виставка, спонсорована космополітичним клубом була виставлена в галеріях мистецького центру св. Лаврентія в Торонто, Канада, в листопаді 1972 р. У виставці взяли участь такі українські митці: Андрій Бабіч, Мирон Левницький, Христина Новаківська. Видано зястроаний каталог англійською мовою.

● В жовтні 1973 р. в мистецькій галерії Барнабі у Ванкувер, Канада, відбулися дві виставки українських митців: Василя Куринка та Якова Гуздовського. Ці виставки збіглися з фестивалем Української Культури у Ванкувері.



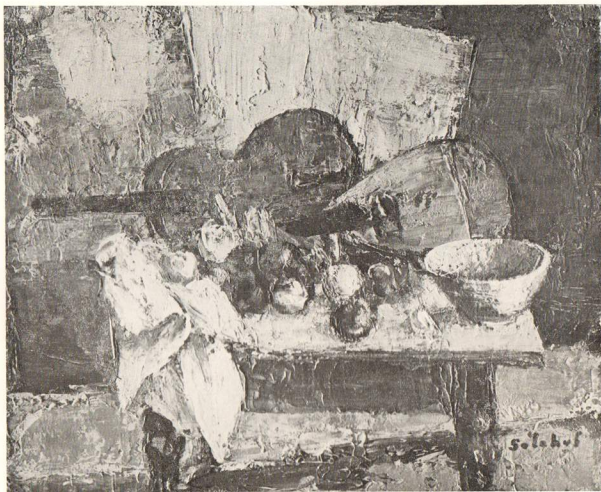
Микола Бутович (1895—1961): Зима — гваци.
M. Butovich (1895-1961): Winter — gouache.

● У журналі Мистецького Відділу Фундації Барнеса в Пеннсилвенії (ч. 2, т. IV, осінь 1973 р.) була поміщена репродукція автопортрету О. Грищенка поруч репродукції Брака. Автопортрет знаходиться в колекції праць Фундації Олексі Грищенка в Нью Йорку, що й зазначено під репродукцією.

● У швейцарському типографічному журналі ч. 10 із жовтня 1973 року появилася велика стаття В. Вейнгарта п. н. „Чому й як“ (Warum und Wie), в якій автор обговорює обгортку журналу за 1972

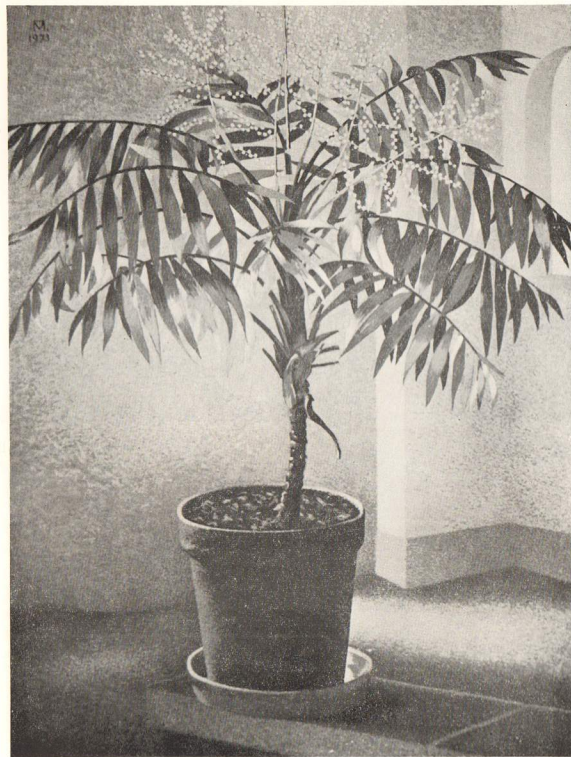
і 1973 рр. мистця Христини Зелінської, яка живе й працює в Швейцарії. Він аналізує ідею та логічність графічних форм праці Зелінської в ділянці сучасної рекламної графіки.

● Великого формату книжку „Флора Екзотика“ з п'ятнадцятьма дереворізами Якова Гніздовського вибрав Американський Інститут Графічного Мистецтва, як одну з п'ятдесяти книжок за 1972 рік. Ці книжки були недавно показані в приміщенні цього Інституту в Нью Йорку.



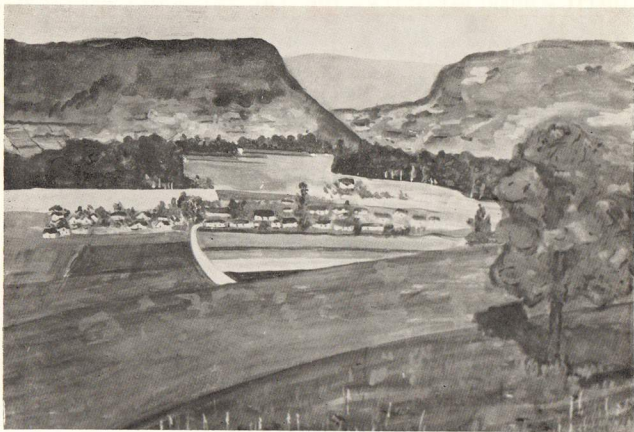
Андрій Сологуб: Натюрморт із музичними інструментами — олія.

A. Solohub: Still life — oil.



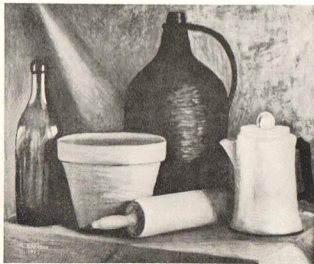
Петро Мегик: Пальма цвіте — олія, 1973 р.

P. Mehyk: Blooming palm plant — oil, 1973.



Кирило Мазур: Швейцарський пейзаж — олія, 1972.

C. Mazur: Landscape — oil, 1972.



Дзвінка Барабах: Натюрморт — олія, 1973 р.

D. Barabakh: Still life — oil, 1973.

З ЖИТТЯ Й ПРАЦІ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ СТУДІЇ У ФІЛЯДЕЛЬФІЇ

У 1973-74 шкільному році було записаних 20 студентів молодшого й старшого віку. Лекції відбуваються 3 дні в денних годинах, два дні у вечірніх годинах. У поточному році працює троєх учителів. Від Нового Року поновно розпочалися лекції кераміки.



В Домі Студії відбулися такі виставки: від 12 до 27 січня 1974 р. виставка праць В. Гр. Кричевського; від 23 до 31 березня 1974 р. рінна виставка праць Відділу ОМУА і запрошених гостей та від 4 до 12 травня ц. р. була відкрита архітектурна виставка праць інж. архітекта Радослава Жука п. н. „Шість Українських Католицьких Церков у Канаді“. Під час відкриття цієї виставки проф. Р. Жук виголосив доповідь: „Політично-суспільні аспекти сучас-

ної української архітектури“. Ілюстрована прозірками, доповідь з'ясувала ряд архітектурних проблем серед українських поселень у діаспорі та які слабо доходять до нашої свідомості.



Арета Бук: Нарис — олівець.

A. Buk: Drawing — pencil.



Софія Білинська: Проект печатки — туш.

S. Bilynska: Stamp — ink.

З М І С Т

Яків Гніздоський: Гравюра на дереві: Анахронізм XX-го сторіччя?	5
В. Попович: Павло Ковжун	17
Вадим Павловський: Орнамент у творчості Василя Гр. Кричевського	31
В. Г. Кричевський: Розуміння українського стилю	39
Дам'ян Горняткевич: Теодор Вацк	47
Вадим Павловський: Ще про українських мистців у Парижі	55
П. М.: Огляд графічних оформлень українських книжкових видань ...	59
З жалобної хроніки	63
Мистецька хроніка	67
З життя і праці Української Мистецької Студії у Філадельфії	79

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Михайло Дмитренко, Василь Дорошенко, Петро Мегик,
Степан Рожок, Марія Стругинська, Володимир Шиприкєвич.

Технічний редактор: Петро Мегик.

Адреса Редакції й Адміністрації:

Ukrainian Art Digest
1022 N. Lawrence Street, Philadelphia, Pa. 19123, USA

Редакційна колегія застерігає собі право робити конечні селекції репродукцій
і скорочувати надіслані матеріали.

Фотографії: Нестор Студіо, О. Михалюк, П. Будний, В. Грицин.
Кольорові репродукції: Publ' * Plastic S.P.R.L. — Bruxelles, Belgium;
та інші.

Кліші виготовили: Enterprise Engraving Co., Philadelphia, Pa.
Переплет: Drexel Bindery, Inc., Philadelphia, Pa.

Ініціали до статей — В. Дорошенко.

Склад і оформлювання сторінок — Степан Микитка.
Друкував — Михайло Феркуняк.

PRINTED 1,000 COPIES

Printed by "America," 817 N. Franklin St., Philadelphia, Pa. 19123. U.S.A.

Цена 4 доллара