

Листівки з Мистецтва

UKRAINIAN ART DIGEST



Серпень

16

1976 року

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

**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

Нотатки з Мистецтва

Ukrainian Art Digest



Серпень

16

1976 року

НАКЛАДОМ ВІДДІЛУ ОМУА У ФІЛЯДЕЛЬФІЇ

UKRAINIAN ARTIST'S ASSOCIATION IN U.S.A.
Philadelphia Branch

Ukrainian Art Digest

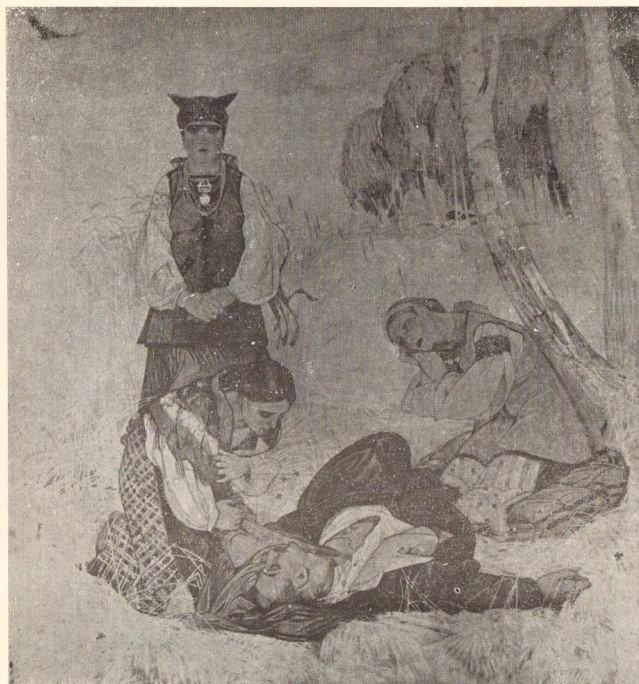


August

16

1976

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



Петро І. Холодний (1876—1930): „Ой, у полі жито...” — темпера. (Була серед експонатів у Національному Музеї у Львові).

P. I. Cholodny (1876—1930): “Battlefield” — tempera. (Supposedly in National Museum in Lviv).

РОЗМОВА З ТВОРЦЕМ

МИСТЕЦТВО І ПОЕЗІЯ

Мистціві і поетіві Святославої
Гордицькому у його 70-річчя.



Бог Отець — поліхромована різьба в дереві,
(Український Музей і Бібліотека, Стемфорд,
Конн.).

God — the first Person of the Holy Trinity, painted
sculpture in wood. Ukrainian Museum and Library
—Stamford, Conn.

ІСТОРІЯ людства — це одночасно історія мистецтва. Не знаємо такого періоду в історії людства, коли мистецтво не було б частиною людського життя. Рисунок в печерах первісної людини, перекази з передісторичних часів показують, що мистецтво — це факт і воно йде з людиною її земним шляхом, як невідлучний і постійний атрибут її життя. Відомі початки мистецтва відсилають нас до доби палеоліту (орнаментовані різьбленнями або вохрою кістки тварин, кістяні та кам'яні фігурки і наскельні зображення тварин і рослин, малюнки в печерах тощо з одного боку — і вигук і заклик, може також і перші примітивні пісні, що вилітали з уст перших людей, коли вони готувалися на полювання або в бій, із другого) — у час, коли людина оволоділа каменем, трималася стоячи і перевисцеля своїх співмешканців нашої планети-звірів розумом, що підказував їй, як оволодіти природою. І вже в той час первісної боротьби за життя людина виявила естетичні замилування і розуміння, бо мистецтво — це світ краси; шукала візії, бо мистецтво — це світ уяви.

Ми поставили у заголовку протиставлення мистецтва поезії, хоч загальне поняття мистецтва охоплює й літературу, й її частину — поезію. Щойно згодом прийшов поділ мистецтва на письменство, що його засобом стало слово, з яким у перші часи пов'язана і музика — мистецтво звуку, та образотворче мистецтво, що їх визначила французька академія, враховуючи туди спершу малярство і скульптуру, а згодом архітектуру. Сьогодні мистецтво дуже арістотелівське; його можна розглядати в найрізноманітніших аспектах: естетичному, історичному, емоційному, інтелектуальному, практичному; його можна ділити на окремі ділянки і підділянки, окремі роди, стилі, форми, за національними і територіальними ознаками. Ми не думасмо зай-

матися такою широкою темою; нас цікавить відношення поезії, що її визном є віршована творчість, до образотворчого мистецтва, що в основі його є образне відтворення світу, естетичне охолодження світу, чи в основному творення візії.

Мистецтво — це діянка естетики; його терен — це краса в її найширшому розумінні. Красу не так легко здефініювати. Ми маємо дві дефініції з давньо-грецького періоду: Арістотелеве визначення краси більш формальне: воно говорить про пропорційність тілесної краси та й це визначення радше промовляє до загалу, його можна схопити п'ятьма людськими зміслами й часто говорять про нього, як про плебейське визначення. Платонове визначення краси трікається більше чеснот і зичить душі, де народжується те, що ми називасмо духовною красою.

Мистець не може працювати в абстракті; мистецтво вимагає матеріяльного оформлення. Скульптор працює в камені або в глині, маляр потребує полотна і фарби, поет срудає словом — та всі вони вкладаються у форми, що диктує їх ім їхній залум — візія, яку вони хочуть передати у мистецькому вигляді. Засоби й уклад-будова мистецького твору — це речі, що впливають на людське сприймання мистецького твору; їхній вираз говорить про вартості заложені в мистецькому творі. То ж мистець — щоб працювати ефективно в матеріалі, що його вимагає його рід мистецтва — мусить любити цей матеріал і змігати в ньому працювати. Який же скульптор може бути з індивіда, котрий не любить каменя і не вмє орудувати молотом? Який же композитор буде з індивіда, котрий не відчуває звукової різноманітності і мелодійності? Який же поет буде з індивіда, котрий психологічно ставиться неутрально до ритміки, метричної системи, звучності слова? Мистець мусить знати і любити засіб-предмет свого мистецтва. Спосіб, як

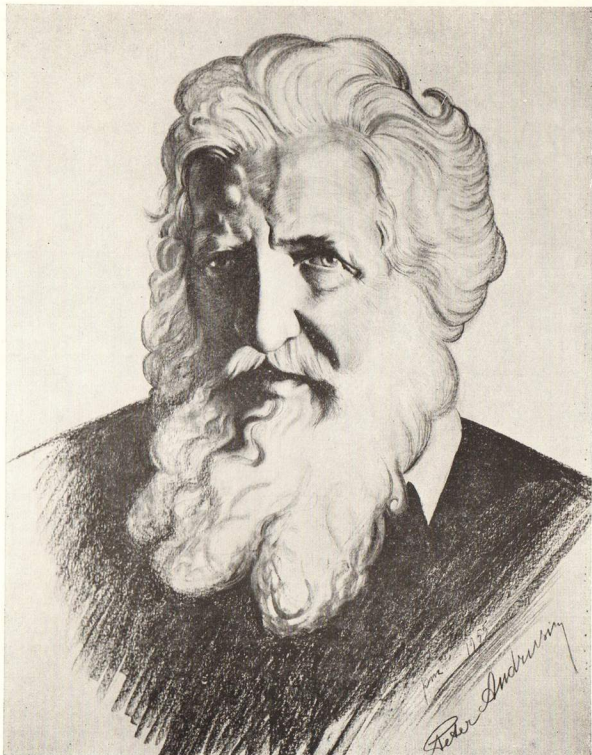


Photo: Nestor Studio

Петро Андрусів: Портрет Митрополита Андрея Шептицького. — Рисунок, 1955 р.

P. Andrusiw: Portrait of Metropolitan A. Sheptytskyi — drawing, 1955.

він орудує цим своїм предметом — виявляє не тільки його увагу для цього предмету, але й різні аспекти його особистості, що включає і те, що називаємо духовим світом мистця.

Вибір засобу мистецтва для тих вартостей, що їх мистець бажає зобразити, говорить нам і про самого мистця. Мистець вибирає такий рід мистецтва, такий засіб мистецького вислову, щоб виявити себе в найбільшій послідовності й ясності: і тільки тоді, коли він може повністю виявити себе, тоді й його твір здобуває більше визнання й захоплення та й переживання глядача, чи слухача. Мистець — це, згачайно, діяча, непересічна людина та й вияв його особистості за допомогою підбору матеріалу й техніки саме підкреслює особистість і відмінність кожного мистця. Тут треба додати, що мистець не тільки виявляє свій власний талант, темперамент, зацікавлення, мистецькі вартості, але також і час, в якому він живе і творить, школу, яку він отримав, і впливи, з яких він користувався. Мистецький твір показує мистецький рівень доби, в якій проявив себе мистець.

Ми відкинулися до двох давньо-грецьких філософів, шукаючи визначення краси. Тут можемо відкликатися і до давньо-грецького мистецтва, бо воно лягло в основу нашого мистецтва. У давній Греції мистецтво було точно визначено: скульптура й архітектура досягли вершків творчого вияву, поезія проявила себе в епосі-поемі, в ліриці, в драмі. Ми знаємо, що грецька доба продовжувала традицію давнього, це передісторичного заходження герої, що здобили підкорити собі природу, — гуманістична тема, що була першою з мистецтв, а разом із тим і в поезії, це з давньо-китайського періоду, це в озерку стоїть лицар Юй, що поборов дракона (наш Юрій), вавилонський Гільгамеш, чи згодом Прометей, що викрав у богів вогонь для людей. Це тим героям ставили статуї, про них співали поети. То ж уже з найдавніших часів поезія була близька мистцеві. Не маємо історичних доказів, що мистецтво і поезія послідували в одній особі мистця. Шойво в час ренесансу, коли пісня темного середньовіччя відроджується давня культура Греції, коли краса людського тіла, що її в мистецтві греки довели до перфектності, йде в парі з Платонівським визначенням краси як внутрішньої синтези духового життя людини, — можемо слідувати як поезія йде в парі з мистецтвом, поширює його духові горизонти, що вино-

сять мистецтво понад звичайну майстерність у світ візії. Що більше, вже в ренесансі маємо мистців, які працюють і в образотворчому мистецтві й у поезії. Тут перш за все великий Мікельанджело. Він не потребує ні презентації, ні похвал. То ж не будемо згадувати малярських осейб цього мистця з Сикстинською канцєю, ні його неперевершених скульптур із Пістою. Хочемо підкреслити, що Мікельанджело — це великий поет. За життя його слава поета була широко відома: його поезії знали і поширювали, до них складали музику найкращі композитори. Постає Мікельанджело — це знаменит зразок для нашої теми: мистець-майстер і мистець-поет в одній особі. Тут треба пригадати, що мистецтво вимагало опанування форм, визначення засобів майстерності. Про майстерність скульптур і картин Мікельанджело не будемо говорити; він занадто відомий мистець, щоб над тим зупинятися. Та Мікельанджело також майстер вірша; його сонети, мадригали, канцони, станці — це зразки поетичної майстерності. Поезія Мікельанджело одухотворена. Самий мистець визнає, що це Творець творить красу його ж таки рукою в одній із своїх поезій:

Мій грубий молот, що різьбить поволи
у людську форму цю каміну брилу,
держить рука, що йі і міцна, і силу
дарує Він: бо тільки з Його волі
творити могу. Він у неба колі
оформлює все без молота і рук...
Це Він, що творить без зусиль і мук
красу, що вічна в часу авреолі.

Мікельанджело навіть пояснив, чому він писав вірші. Хоч на його літературну діяльність мали вплив його оточення, висококультурне місьє, то самий мистець відчував глибоку потребу висловити себе словами, виявити глибину свого духового багатства. Творча душа великого мистця хотіла поділитися своїми високими думками-почуваннями з іншими. В його поезії безпосередня розмова з Христом — глибокі вияви християнського світогляду. «Scripta manent!» — сказав сам Мікельанджело і тому він шукав краси вислову в поезії, що являється розмовою з одухотвореним його сучасником, розмовою з самим Творцем.

Ми не будемо перераховувати всіх мистців ренесансу, що були також активні в літературі. Тут треба хіба згадати майстра мініа-

торної скульптури й ювелірного мистецтва та письменника в одній особі — Бенвенуто Челліні. То ж зразу перейдемо до одного з найбільших візнарень у літературі — англійського мистця і поета Вільяма Блейка. Саме в особі Блейка бачимо одухотвореного мистця-поета, мистця, що поставив собі завдання своєю творчістю „відновити те, що в давнину називали „золотою добою“. Блейк ілюстрував „Божественну комедію“ Данте. Він ілюстрував і свої власні поетичні твори: його мистецька і поетична діяльність ішли в парі, як у візажко іншого мистця-поета. Як у випадку Мікеланджело, його мистецька філософія вкладається у християнську релігію. В одному з листів Блейк писав, що він чує голос, котрий казав йому:

„Якщо ти, що тебе Боже Провидіння наділяю духом причастям, відкидаєш і закопеш свій талант у землю — навіть, якщо ти бажаєш тільки природного хліба — тоді смуток і розпач будуть переслідувати тебе все життя, а після смерті сором і збентеження в обличчя вічності. Тебе прозвуть Юдою, що зрадив свого приятеля“.

Своє поклоніння мистця-поета вважав Блейк надприродним приреченням і як і Мікеланджело — вважав свою мистецьку і поетичну творчість шляхом до спасіння.

І в нашій українській історії культури ми маємо мистців, які вславилися одночасно і в мистецтві і в поезії. Тут перш за все постань нашого великого Кобзаря. Як і Блейк, Тарас Шевченко від малої дитини мав змогу вивчати мистецтво. Але в його душі було й інше поклоніння і він про це розказав у вірші, що його написав у кріпості Косарялу і присвятив приятелеві Козачковському:

„Давно це діялось. Ще в школі,
такі в учителя-дяка,
гарненько вкраду п'ятака —
бо я було трохи не голе,
таке убоге — та й куплю
паперу аркуш. І зроблю
маленьку книжечку. Хрестами
і візерунками з квітками
кругом листочки обведу,
та й списую Сквороводу,
або „Три парі со дарі“
та сам собі у бур'яні,
щоб не почув хто, не побачив
випіную та плачу...“

Шевченко став в один час і мистцем і поетом. Хто знає, куди зайшов би був наш поет, коли було б удалося йому в 1847 році виїхати в Італію. Та ми певні, що він не забрав би, не закопав таланту поета; навпаки, може, і поширив би цей свій талант, бо і з нього, як і в Мікеланджело, чи Блейка, поезія — це розмова від душі, розмова з Творцем.

У нашій літературі ми маємо таланти, що проявили себе і в мистецтві і в поезії. Михайло Жук — відомий майстер живопису був і поетом і йому задаємо перший вінок сонетів. Навіть великий поет української революції, той — як його звали — „князь української поезії“ Павло Тичина починав від малювання його картину, що її він нарисовав ще школярем. Його вчителька Морачевська казала собі покласти в домовину. У Тичину був ще й абсолютний слух, що дало йому змогу проявити себе і в музиці та що зробило його поезію архимузичною. Поезії писав мистець Василь Хмелюк. Мистцями були й Оксана Лятуринська і Володимир Винниченко. Літературний талант виявив і наш мистець-сеньйор Олександр Грищенко. В тенісний час у мистецтві і поезії діє Галя Мазуренко, а визначне місце і в поезії і в мистецтві зайняв Святослав Гордійський, що поєднав в собі ці два роди мистецького виступу все своє життя.

Як бачимо з короткого перегляду, людина від перших своїх кроків на цій землі шукала мистецького вияву. Це її шукання — це не тільки, як ми подали, намагання перебороти сили природи, здобути власну, людську силу і міць, щоб віднайти своє місце на цій землі. Тут глибока причина і вона закорінена в духовій структурі людини. Рисунки на печерних стінах первісної людини, її перші спів-заклики — це її внутрішній крик до тих сил природи, що їх вона не розуміла, хотіла пізнати й опанувати, це бажання людської душі виявити все своє багатство, що заложене в ній, як притаманний тільки людині творчий елемент. Мистецтво в постійному русі шукало все нових форм вияву і знаходило все нові форми. Так і поезія — це шукання найкращої форми вияву людської душі. Морфологічно таку саму майстерність форми виявляє сонет, як і збір образотворчого мистецтва — скульптура, чи картина. Можна би навіть будувати сонета, чи іншу вишукану форму вірша віднести до

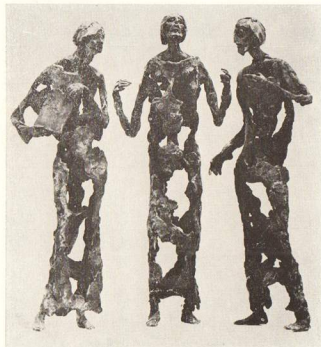
якогось „золотого розподілу“, що важливий у мистецькій композиції. Та мистецтво, а перш за все поезія — це не тільки формальне зображення гарного, це глибокий вияв туги людської душі за красою. Цю тугу знала вже перісна людина й вона зростає із ростом самої людини і широко проявляє себе в мистецтві і в літературі. По-визнання мистецтва з літературою, чи просто звертання мистця до поезії, як це було у випадку Мікеланджело, чи Шевченка, — це потреба людської душі виявити всю свою духову глибину, це безмежна і піднесла туга людської душі до краси, до вічності — це розмова з Творцем. Засобом цієї розмови може бути слово, поетичне слово — мова по-

ета-мистця. Шевченко дав найвище визначення для слова. В „Неофітах“ наш поет молиться:

..... Молю,
молю, ридуючи, пошлі,
подай душі убогій силу,
щоб огненно заговорила,
щоб слово пламенем зрело,
те слово, Боже каділо,
каділо істини. Амінь!

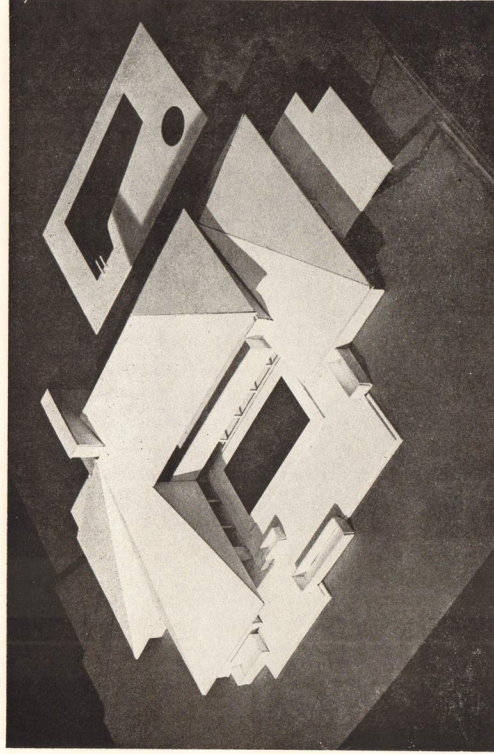
Шукання краси, що стало виявом усіх людських поривань у мистецтві, це одночасно і шукання правди і людина хоче віднайти її в своєму творчому пориванні, у піднесенні і майстерній поетичній розмові з Творцем.

Остап Тарнавський



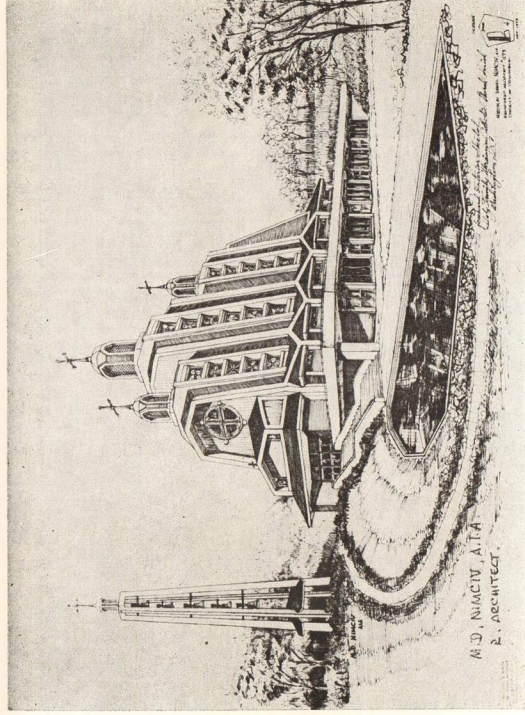
Ріа Армстронг: Візія на горі Табор.

R. Armstrong: The Transfiguration on the Tabor mountain.



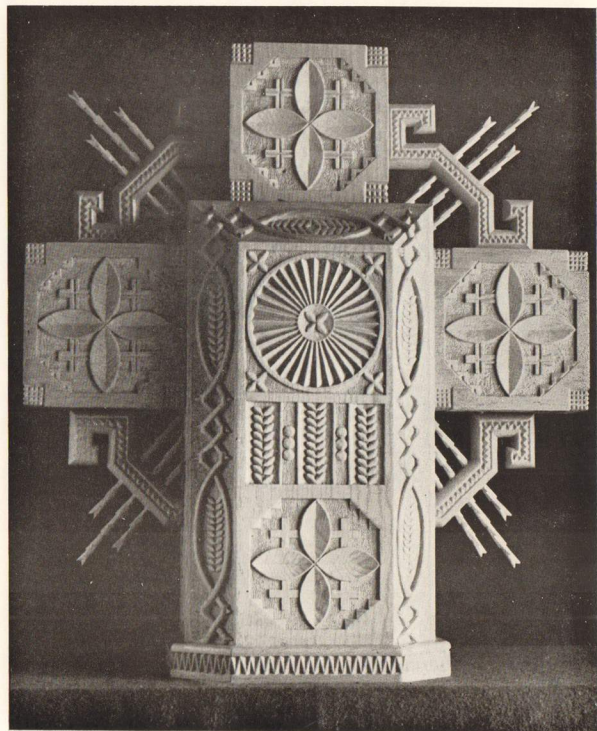
Зенко Мазуркевич. Проект дому п. п. Ореста і Богдани Попель, Барнігтон, Ілліной.

Zenon Mazurkevich. Proposed Residence for Mr. and Mrs. O. Popel, Barrington Hills, Ill., 1973.



Мирослав Німців: Український католицький собор Пресвятої Родиви — Вашингтон, Д. К.

N. Nimciv: Ukrainian Catholic Shrine of the Holy Family — Washington, D. C.



Михайло Черешньовський: Кивот — дерево.

M. Czerezniowski: Tabernacle.



Михайло Дмитренко: Остання вечеря — олія, 1971.
(Кол. д-ра М. Гнатюка).

M. Dmytrenko: The Last Supper, oil, 1971.
(Coll. of the Hnatiuk Family).

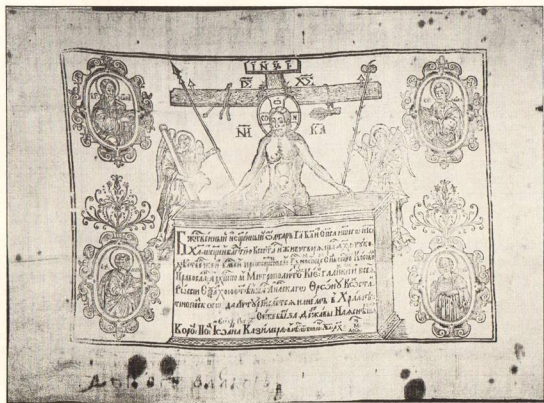
ний обрядовий текст та титул єпископа і пануючого голови держави. Він залишав вільне місце для пізнішого вписання дати (хоч, здебільша, дві перші цифри року були теж вирізані гравером) та назви церкви і місцевості.

З так виготовленої матриці мистець відтискав на полотні або на шовку якусь кількість примірників, яка звичайно вистачала владці до кінця його життя. У Великий Четвер єпископ посвячував антими́си і коли відкривали десь нову церкву, він посилав чи привозив спеціально для неї призначений, датований антими́с.

Якщо владика жив довго, або забракло йому з якихось причин готових примірників антими́сів, або коли помирав монарх, згаданий у записових примірниках, тоді треба було замовляти нову дошку. Траплялися однак випадки, що єпископ видавав антими́с з ім'ям монарха, котрий уже не жив,

бо не ім'я монарха було важне в антими́сі, лиш ім'я єпископа. У виняткових обставинах новий владика міг теж послуговуватися антими́сами, виданими з ім'ям його попередника. Бувало теж так, що з матриці викидали один рядок тексту, замінюючи його іншим з новими іменами.

Нормально, кожний єпископ старався мати свій власний і оригінальний антими́с, дуже часто із своїм гербом, але бувало і таке, головне в XIX і XX ст., що одну матрицю використовувано довгий час і для багатьох владик рівночасно. В тому випадку змінювали в антими́сі тільки імена. Такі неперсональні антими́си виготовляли центрально в митрополії для цілого краю. Розуміється, ті антими́си є менше цікаві для дослідника мистецтва, бо вони повторюються і, навіть, коли вони є виконані технічно бездоганно, вже не мають тієї свіжості і неовторності, що їх видно на інших, може часом і великих, зате оригінальних антими́сах.



Антими́с митрополита С. Косова (148—1657), дереворит — Музей-Архів, Бавнд Брук.

Antimission of Metropolitan S. Kosov (1548—1657), woodcut, Museum-archives, So. Bound Brook, N. J.

Ця стаття виготовлена на підставі ілюстраційної матеріялу 37 антими́сів, які походять із XVII—XIX стол. Старші від XVII ст. антими́си, мабуть, у нас не збереглися (наприклад, найстарший грецький антими́с у музею в Атехах є лише з XVIII стол.). Через часте складання, пологоно протиралося й антими́си нищилися, а знищені антими́сів ніхто не зберігав.

Розуміється, 37 антими́сів — замала кількість, щоб, базуючись на них, дати повний образ їх розвитку, але й у цих примірниках видно виразно композиційні і стилістичні зміни, які настуали з часом і — хоча б у загальних рисах можна сказати — які є характеристичні властивості українських антими́сів.

Стилістичні зміни приходили з панівною модою в мистецтві, а що наші мистці мали контакт із Західньою Європою, вони творчо

сприймали європейські напрямки, поєднуючи їх з українською духовістю і традиціями.

На деяких антими́сах, в одному кутку внизу, є зазначені дрібеньким письмом або ініціалами імена мистців-авторів. Коли на іконах мистці не відважувалися давати своїх підписів, то на антими́сах вони це часом робили, бо якщо випусувалося ім'я владики і монарха, то чому ж мистець не мав би підписатися?

XVII століття

Найстарший антими́с походить із 1650 р. Точної дати не вдалося відчитати, але він може походити лише з періоду 1648—1657, бо в тих роках був Київським митрополитом Сильвестр Косів, якого ім'я згадується в антими́сі. Антими́с є відбитий із деревориту на полотні (Музей-архів, Бавнд Брук).



Антими́с митрополита Діонісія Балабана — XVII ст. (Музей-Архів, Бавнд Брук).

Antimission of Metropolitan D. Balaban, XVII c., Museum-archives, So. Bound Brook.

Його композиція є дуже гармонійна й симетрична, з добримі пропорціями всіх складових частин, хоч може трохи стримана і строга.

В центрі видно постать Христа (до пояса), який стоїть у прямокутному простому гробі, з правого боку груди Йому витікає кров до чаші. За Ісусом стоїть дерев'яний хрест із написом ІНЦІ, над хрестом є ініціали ІС ХС, а нижче НІ КА. На хресті висить терновий вінець і дві різки. З кожного боку хреста є ангел, трохи менший від Христа. Цей — із лівої сторони — держить копіє і колону бичування, другий — тримає тростину з губкою і драбинку. Копіє і тростина є усталеним скісно по боках хреста і творять із ним трикутник, якого підстава є вгорі. На передній стіні гробу містяться у 8-ох рядках увесь текст: „Боже-ствений і священний олтар Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа освящене благодатю Всесвятого і животворящего Духа: рукодійствен же і благословен преосвященним Господином отцем Сильвестром Косовом Православним архієпископом і Митрополитом Київским галицким і всея Росіі Екзархом святого Апоостолского Трону Константинопольского да літургіяється на нем в Храмі в селі Сеже бисть за держав найяснішого Короля Подскога Іоана Казимера в літі от воплощення Христа 16 . . . місяца дня“

У чотирьох кутах антимінсу є овальні, видовжені картуші з ренесансовим геометричним орнаментом, а в них дописані портрети Євангелістів — угорі св. Матей і св. Марко, внизу св. Лука і св. Іван. Щоб не залишити завального порожнього місця між горішніми й долішніми картушами, над останніми додано рослинні орнаменти, симетрично нарисовані, які може трохи обтяжують долішні картуші, але вони були майже конечні для вдержання пропорцій з величиною гробу.

Всі людські постаті є нарисовані доволі свободно під впливом стилю ренесансу, але на зображеннях Євангелістів видно ще сліди візантійського стилю. Ціла композиція є замкнена з чотирьох боків обвідкою — подвійною прямою лінією, за якою залишається ще кілька сантиметрів чистого поля. На долішньому полі видно підпис митрополита з додатком „рукою власною“.

Цілий твір потрактований чисто графічно і є він працею надзвичайно старанного мистця-естета.

Антимінс Київського Митрополита Діонісія Балабана з 1688 року (Музей-архів Бавнд Брук) є теж дереворит, відбитий на полотні. Він теж не має декоративної кайми (обвідки), лише є обведений грубою прямою лінією. Композиція є трохи свободніша, бо нема строгої симетрії, а текст із великим шрифтом проходить від лівого до правого берега середіною антимінсу. В центрі знаходиться хрест, копіє, тростина і написи, подібно як на попередньому примірнику. Центральне місце в долішній частині поля займає сцена оплакування Христа. Мертве тіло Ісуса лежить на широкому полотні, головою вліво, а докода група із 6-ох осіб; у центрі Мати Божа, яка держить ліву руку Христа, в головах Ісуса стоять похилені св. Йосиф і св. Іван, а в ногах — св. Никодим і два ангели. Всі обличчя стурбовані, а св. Іван і один ангел плачуть.

Текст є такий самий, як у попередньому антимінсі, з тим, що тут пишеться про митрополита Балабана, який має ще титул „Архимандрит Печерський“.

У рогах картуші правильних овальних форм, обведені вінцем квітів, а в них дописано зображення Євангелістів. Долішні картуші є трохи заблязко до центрального рисунку, вони з ним зливаються і тому виглядає так, немов би св. Йосиф і Никодим сиділи чи опиралися на них.

Рисунки фігур є досить гнтьовані, що надає їм рельєфу. Ціла композиція є дуже чітка і відповідає своєму призначенню. Це теж один із найкращих наших антимінсів XVII сторіччя.

Львівський антимінс еп. Йосифа Шумлянського, зроблений у 1669 році і посвячений у 1683 році (дереворит), своєю композицією мало візниться від антимінсу Київського митрополита Балабана (Музей-архів Бавнд Брук). У центрі видно хрест, копіє, тростину, напис є лише один ІНЦІ. Під хрестом сцена зложення тіла Христа до гробу. Три ангели — один угорі і два по боках — тримають широке полотно, в яке загортають тіло померлого. Христос лежить головою в правій бік. У кутах антимінсу — чотири овальні, майже округлі, картуші,

оздоблені скромним бароковим орнаментом, в них Євангелісти. Всі рисунки дуже гнтьовані. Текст є розділений на дві нерівні частини. Чотири рядки по обидвох боках хреста і два рядки внизу під гробом. По середині долішньої частини тексту вміщено герб владики. Горішній текст починається гарним ініціалом Б.

Обвідка проста, з двох тоненьких ліній. У лівому куті внизу є дата 1669, а в правому монограма мистця МВЛ.

„Адреса“ — цебо назва церкви і місцевості є написана поза обвідкою на долішньому беріжку, а підпис владики знаходиться на центральній площі біля гербу.

В порівнянні до двох попередніх, цей антимінс є децю модерніший, а сильне тіньовання дає чорні плями і робить його тяжким. Тут теж долішні картуші дотика-

ють до центрального рисунку і тому долішня частина твору виглядає тяжкою від горішньої. Зміна частини тексту звучить: „Богородици Господином Отцем Іосифом Шумлянским Милостию Божею Православним Епископом Львовским Галицким і Каменца Подскокого при державі Веселішого Короля Іоана . . .“. Про Константинопільський трон не згадується, може тому, що цей список пізніше прийняв Унію.

До найкращих антимінсів XVII ст. належить київський примірник із часів гетьмана Івана Мазепи (Музей-архів Бавнд Брук), дереворит датований 1696 роком, хоч стилістично він виглядає трохи старший, приблизно на 1660 рр. В рисунку він не є лишній від попередніх, зате його композиція є уложена з великим смаком і з надзвичайно гострим відчуття пропорцій. Твір є дуже проглядний, виразний і сугестивний, усе



Антимінс епископа П. Шумлянського, 1683, дереворит, Музей-Архів, Бавнд Брук.

Antimincion of Bishop J. Shumliansky 1683, woodcut, Museum-archives, So. Bound Brook, N. J.

в ньому знаходиться на своєму місці і він робить враження монументального полотна. Сцена зложення Христа до гробу є надіювана драматичністю і викликає зворушення. Мистецью осягнув цей ефект ніким рисунком чотирьох експресивних ангелів, а головню виразом ангела в центрі під хрестом, який, дивлячись прямо, немов би промовляв: „Шо ж вони винили! Це ж вбито Боговолока!“ Драматизм сцени ще підсилює контраст між обезлюдченим тілом Христа, положеним горизонтально на камяній плиті і замашистими рухами ангелів довкола Ісуса.

Овальні картуші з Євангелістами є дуже видовжені і виглядають як медальйони з дорогого жвакого металю. Обрамовані у виглядку орієнтацію вони дотикають до кутих обидки і виглядають немов би були прикріплені до них як хоругви. Їхня багата орнаментация є єдиною прикрасою антимісусу. Нанпис над і під хрестом ІС ХС НІ КА є дуже великі, але не разять своєю величиною. Текст є свобідно вставлений у вільні місця.

В тексті зайняли зміни в титулі Київського митрополита — досі вони підписувалися як митрополит Київський, Галицький і всієї Русі, а на цьому примірнику з 1696 року стоїть нанпис „всієї Малогої Русі“.

Під долінньою обвідкою видно підпис „недостойний Митрополит Київський Варлаам рукою власною“ (Варлаам Ясинський).

XVIII століття

До найраніших антимісусів XVIII ст. належить примірник Холмського єпископа Йосифа Левцького, посвячений у 1716 році (Музей УКУ, Рим).

Цей антимісус є цікавий тим, що в ньому видно перехід від простої композиції без кайми до складнішої композиції з обвідкою-каймою. Обвідка тут складається із самого тексту, який замикав із трьох сторін центральну композицію. Текст починається словами: „Во гробі плотски видже є душею яко Бог і во рай є разбойником і на престолі Бога Царе Христе с Отцем і Духом...“ — даліше нанпис невразний. У чотирьох рогах текст є розділений орнаментальними вставками з рослинним мотивом.

20

В центрі антимісусу Христос є представлений у сидячій позиції, а два янголи з боків тримають Ісуса за руки. Більше перо-нажив нема, зрештою було б їх дуже трудно вмістити, бо рисунок займає багато місця, так що лишасться ще якраз місце на Євангелістів. Євангелісти нарисовані у простих, без найменшої прикраси, овальних медальйонах.

Під Хрестом нанпис: „Сей антимісус посвящен єсть Боголюбивимъ Послѣдомъ Левцикии Милостію Божією и Трону свягата Апостолского Римского Благодатию, Холмскимъ и Великимъ Епископомъ, Луцкимъ и Острозкимъ Администраторомъ, Архимандритомъ Жидичинскимъ при державі Пресвілгата Короля Августа Року Божія 1716“. Під текстом поміщено єпископський герб.

Цей антимісус є дереворт відбитий на полотні, а що рисунок є доволі м'який — він виглядає на перший погляд як гатт шовком.

Рисунок відрізняється від попередніх антимісусів свобіднішим рухом осіб.

Датований 1723 роком антимісус Чернігівського єпископа Жураковського є надзвичайно багатий на ілюстрації. Усе поле антимісусу і навіть кайма є густо вкриті рисунками, а дрібний текст є обмежений до двох рядків на самій горі і чотирьох рядків унизу і він майже губиться серед ілюстрацій.

Сцена зложення тіла до гробу є тут багатофігурна — 8 осіб, усі вони, крім Христа, представлені в похвалялому русі з великою афектацією.

В углах центрального поля є чотири, багато оздоблені й тяжкі, картуші з погруддями Євангелістів.

Кайма має досить складну композицію; по рогах — квадрати з символами Євангелістів, а всі чотири боки кайми є поділені на три поля. У горішній каймі в центрі є нерукотворний образ Христа, з лівої сторони схрещені прапори, з правої сторони — чапа. В доліншій і у бічних частинах кайми є нарисовані інструменти мук Христа.

Працю виконав надзвичайно точним і стараним рисунком у бароковому стилі добрий майстер, який зумів надати індивідуального виразу всім фігурам. Все ж таки,

антимісус робить враження трохи первантаженого, а картуші з Євангелістами є дещо завеликі і заляжкі у відношенні до центрального рисунку. Увага глядача розвівається на різних деталях і складках одягу і не може схопити цілості з певшого погляду, антимісусі бракує композиційної чіткості й дисципліни.

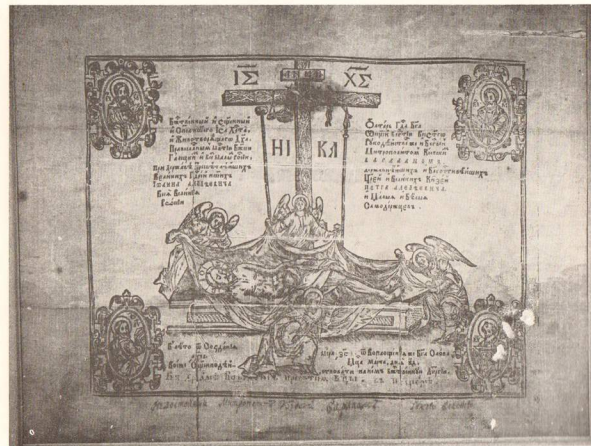
Цей антимісус вигравірував на міді відомий чернігівський майстер-гравер, який підписався: „Дилалъ Гавриіл Павловъ маляръ“. Цей твір у нічому не уступає кращим тодішнім творам західно-європейських мистців (можна припускати, що Гаврило Павлов учився в Італії).

Антимісус єпископа Атанасія Шептицького (1715—1746) є мідерит гарної і тонкої роботи в бароковому стилі (Музей УКУ, Рим).

Під традиційним хрестом із вінцем і різками видно сцену зложення до гробу. Христа оплакують Мати Божа (в її груді встромлений меч!), св. Йоан, св. Марія Магдалина, св. Йосиф і св. Никодим. Христос звернений головою у лівий бік. Довкола антимісусу нема кайми, лише по лівій і правої сторони є окремі, із собою не пов'язані, три картуші — по рогах Євангелісти із своїми символами, а в середуцях картушах нарисовані інструменти мук.

Текст є вміщений у доліншій частині антимісусу, він звучить:

„Божественний і священний Олтар Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа освящен благодатию всьвягата і животворящего Духа руюдійствен же і освящен Боголюбивим Господном Отцем Атанасієм Шептицьким Милостію Божією і Свягата Апостол-



Антимісус митроп. В. Ясинського, 1696, дереворт, Музей-Архів; Бавид Брук, Н. Д.

Antimission of Metropolitan Wacław Jasiński, 1696 woodcut, Museum-Archives, S. Bound Brook.

ского Трону Римского Православным Спикопом Лвовским, Галицким і Каменца Подолского, Архимадритом Уневским. . .” — Греко-католицкий епископ називає себе тут православним.

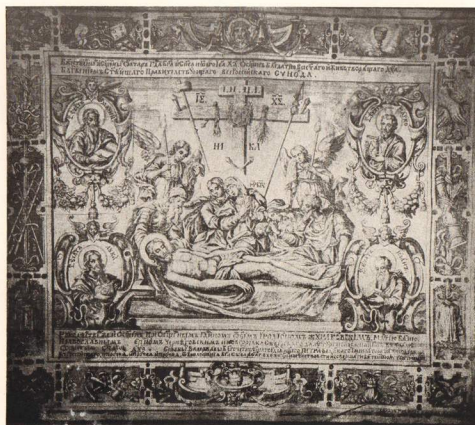
Композиція антими́ну є дуже проглядна, виразна, без нахвилювання і належить до найкращих примірників XVIII ст.

На антими́ні, підписанім Переяславським і Бердичівським єпископом Гервасієм у 1738 році, нема в тексті друкованим, як це завжди буває, імені владки, єсто є лише дописане рукою. Однак, у долішній частині кайми знаходиться рисунок владичого гербу, отже треба припускати, що цей міаерит був виконаний на замовлення єпископа власника гербу. Більш як правдоподібно, після смерті владки-власника гербу, його наслідник вийняв із друкованого тексту рядок із першим іменем (а може теж і з іменем монарха, бо в антими́ні нема згадки про царя. Ціка-

вий деталь; це один із рідкісних антими́нів, у якому нема взагалі згадки про світську владу. Подібно „забуття” владки побачимо в антими́ні Перемиського єпископа Онуфрія Шумлянського), і вписав рукою своє ім’я, а герб попередника залишено як прикрасу.

Із цього припущення виходило б, що цей антими́н є старшого походження. Стилістично він нагадує відому плацаницю гетьмана Івана Мазепи, подаровану до храму Божого Гробу в Єрусалимі, і тому можна було б датовати цей антими́н першими роками XVIII ст.

Належить признати, що під мистецьким оглядом він належить до найкращих — як своєю тонкою працею, тонким і перфектним рисунком, гармонійною композицією, так і чудовою орнаментальною композицією. Все є вдержане в одному стилі, з почуттям міри і з дуже лагідними лініями.



Антими́н єп. І. Жураковського, 1723, міаерит, Музей-Архів, Бавнд Брук, Н. Дж.

Ant'mension of Bishop I. Zhurakovsky, 1723, engraving, Museum-archives, S. Bound Brook.

В центрі видно живо скоплену сцену зложення тіла до гробу. Тіло Христа несуть Йосиф з Ариматеї і Никодим, Мати Божя умліває з болю, а св. Іоанн хоче її піддержувати, Марія Магдалина плаче.

За Матірью Божою видно дерев'яний хрест з інструментами тортури, хрест виходить поза центральне поле і зачіпляє кайму. З двох боків центральної сцени видно янголів, які тримають інструменти мук Христа.

Орнамент кайми склалася з гармонійних плевис аканту, що нагадує пізньо-ренесансову декоративну різьбу. В чотирьох кутах кайми є овальні картуші, теж прикрашені акантовим листям, а в них погрудні образи Євангелістів. Понад головами Євангелістів, поза овалем, є голови маленьких янголів.

По середині долішньої кайми є прекрасно вмонтований, вище згадуваний, владичий герб. Над гербом дорогоцінна мітра, закінчена хрестиком.

З цілої композиції пробивається святочинний настрій, сумний спокій і деяка резигнація.

Для тексту відведено дуже мало місця — чотири дрібні рядки вгорі і три рядки внизу. Назві підпис владки є в гармонії з цілістю.

З цього антими́ну видно, що були відважні владки, які не вагалися підписувати антими́ни без царських імен.

Під мистецьким оглядом теж дуже сильно враження робить антими́н Перемиського єпископа Онуфрія Шумлянського, львів-



Антими́н єп. Гервасія, 1738, міаерит, Музей-Архів, Бавнд Брук Н. Дж.

Ant'mension of Bishop Hervasii, 1738, engraving, Museum-archives, S. Bound Brook.



Антимінес, еп. О. Шумлянського, 1747, мідерит, Antimension of Bishop O. Shumlansky, 1747, engraving, Музей УКУ, Рим. Museum Ukrainian Catholic University, Roma.

ський мідерит із 1747 р. (Музей УКУ, Рим). Твір доброго майстра, який умів чудово орудувати світлом-тінею і який досконало опанував рисунок (його підпис був на антимінсі, але затерся).

Сцена зложення до гробу має 8 фігур. Постаті в природних, свободних рухах, яким гра світла надає рельєфу і живучості. Тут теж Божі Маті має застромлений у груди меч (цей деталь видно лише на львівських антимінсах).

Свангелісти є зображені на цілий ріст, разом із символами, їх постаті є далеко менші від тих, що є в центрі. Є це теж один із рід-

кісних антимінсів, на якому є представлений кравид. Тут видно легко гористий, незаліснений і без доміє терен. По боках дерев'яного хреста в центрі є по дві голови ангелів.

На краях антимінсу — по лівій стороні ангел тримає нерукотворний образ, а з правої сторони видно тростину, півня, монюнку з 30 срібняками і кістки до гри. Антимінес не має кайми, лише звичайну обвідку з прости ліній.

Текст займає мало місця — два рядки над хрестом і п'ять рядків під центральною сценою — між ними герб владки. Додільний текст звучить „Рукодійствен же і освящен

Господином Отцем Онофрієм на Великих Шумлянках Шумлянським Милостію Божію і святого Апостольського Трону Римського Єпископом Перемильським Саноцьким Самборським...". Про короля згадки нема.

XIX століття

На антимінсі Кіївського митрополита Сераріона з 1804 року (мідерит на шовку, Музей-архів, Бавид Брук) центральне поле займає 10-особова ілюстрація — зложення Христа до гробу (Христос, Маті Божя, св. Посиф з Арimateї, св. Іоан, св. Марія Магдалина, св. Марія Клеопова, св. Марія Якова, св. Никодим і два ангели). Вище тієї групи в місці, де на давніших антимінсах був дерев'яний хрест, хреста нема, натомість видно на хмарах ясне коло, а в ньому образ Бога Отця.

Кайма є широка і має в рогах овальні картуші з Євангелістами. Свангелісти є зображені на цілий ріст разом з їхніми символами. Орнамент картушів стилістично можна зачислити до переходу до барокко до рококо, однак нема в ньому пересадности. На горішньому й долішньому полях кайми є розміщений текст. Оба тексти є обрамовані подібним орнаментом як картуші з Євангелістами.

В тексти зайшли зміни. Він уже не починається словами: „Божественний і освящений олтар“, як це було на антимінсах XVII і XVIII вв., лише: „Сей Антимінес, сестіє Трапеза священна, на приношеніє безкровня жертви в божественній Літургії, освяється благодатію пресвятого і животворящего Духа: Сего ради імієть власть священнодійствувати в храмі...“ — решта напису зроблена рукою.

В долішній частині текст звучить: „При державі Влагочистішого і Самодержавнішого Великого Государя Нашого ІМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА ПАВЛОВИЧА, Божі Росії: Влагословенієм Святішого Правительствующаго Синода, Священодійствован Тогоже Святішого Синода Членом, Пресвященним СЕРПІОНОМ Митрополитом Києвським, Галицьким, і Архимадритом Києво-печерськім Лаври, і Кавалером. Літа Міродздія... от Рождества Христова 1804 года“.

На бічних полях кайми є нарисовані інструменти мук, зліва — колона бичування, мотуз, різки, чаша, акваманія, а з правої —

драбина, копіє і тростина з губкою. Кайма має дуже гарну і старанно виконану орнаментацию. Твір є працею доброго гравера і належить до кращих антимінсів.

Антимінес єпископа Полтавського й Переяславського для церкви в Золотоноші з 1822 року (мідерит на шовку, Музей-архів, Бавид Брук) має цілком нову і відмінну від інших антимінсів композицію. Вона тротирована по-маларськи. Цілий антимінес густо зарисований людськими фігурами і дрібними ангелами. Нема ніякої орнаментации, ні кайми, лише на самій горі і в долині антимінсу є невеликі, легко обрамовані прямокутнички з текстом. У центрі традиційна сцена зложення до гробу з 9 фігурами. За нею видно дерев'яний хрест, а над хрестом образ Бога Отця і 10 маленьких ангелів.

За хрестом на горизонті предствлено кравид — місто з вежами і святинями (Срусалим?). У чотирьох углах антимінсу є образи Євангелістів та їх символів. Цікаво, що постаті Євангелістів тут є більші від постатей біля гробу. По боках, з кожної сторони є один ангел, цей із лівої сторони тримає тяжку колоду, а з правої — драбину. Ангели теж більші ніж фігури в центрі, а між ангелами і Євангелістами нема вільного місця.

Цілий антимінес є подуманий у дусі барокко, всі постаті нарисовані в русі, тісно одна біля одно.

Це є один із дуже рідкісних антимінсів, на якому є нарисований кравид і який не має кайми. Текст майже той самий, що і в попередньому примірнику.

Ціла композиція переобтужена численними поставами і тому робить трохи хаотичне враження, а центральна і найважливіша сцена — зложення до гробу — в тій людській масі майже губиться. Майстер умів добре рисувати, зате менше дбав про чіткість композиції, але тоді була така мода.

Антимінес митрополита Михайла Левницького з 1851 року (Музей УКУ, Рим) своєю надзвичайно багатого композицією нагадує примірик Полтавського єпископа Методія з 1824 року. Це є мідерит, якого вертикальний діаметр є більший від горизонтального — і це чин є одиникий вид подовгастого антимінсу.

Центральна сцена скомпонована по-малярськи із сильною грою світла-тіні. 8-фігурна композиція дуже свобідно розв'язана, кожна постаць потрактована індивідуально, стоять вони самітні із своїми тяжкими думками, лише Никодим і Йосиф, звернені до себе лицем, розмовляють. За Богородицею видно хрест, над ним сонце і місяць і Бога Отця в хмарах, з ангелами по боках.

В каймі чергуються на зміну квадрати і кола, в кожному з них є представлені погруддя апостолів, пророків, Євангелістів — разом 16 осіб; біля кожного портрету є подане ім'я особи.

На долні, під Христом, є нарисована Тайна Вечера, а під цією ілюстрацією є текст. У середині тексту поміщений герб митрополита, а по боках тексту, в рогах полотна,

є чотири малі квадрати, в яких є зображені символічними людськими фігурами — Європа й Азія зліва, та Африка й Америка справа.

Титул митрополита в тексті звучить так: "... Рукодійствен же і освячен Отцем Кир МИХАЙЛОМ ЛЕВИЦЬКИМ, Милостю Божою святого Апостолського Римського Троюи Митрополитом Галицьким, Архієпископом Львовским, Єпископом Каменя Подольского, Єго Цесарско-Королевської Милости Дійствительним Тайним Советником...".

Антиміс був призначений для церкви св. Варвари у Відні.

Незалежно від деякого композиційного обтяження, цей антиміс, через добрі пропорції складових частин, робить гарне враження і викликає серйозний і побожний настрій.



Антиміс Серапіона митрополита Київського і Галицького — мідернт, 1804 р. (Музей-Архів, Бавнд Брук).

Antimiseion of Metropolitan Serapion, engraving, Museum-archives, So. Bound Brook.

Антиміс Перемиського єпископа Константина Чеховича (1897—1915) є простішим і скромнішим від усіх інших антимісів XIX стол. (Музей УКУ, Рим).

Можна сказати, що він є немов би поворотом до дереворитів із XVII ст. Не виключено, що мистецтв зворувався на якомусь старому моделі.

Його композиція є строго традиційна — зложення до гробу (7 фігур), у центрі хрест і два ангели, а по кутах овальні картуші з погруддями Євангелістів. Одиною різницею між антимісами за XVII ст. і цим є додаткова ілюстрація Тайної Вечери, вміщена під Господнім гробом, однак вона не гармонізує з цілістю, бо є дуже дрібного рисунку; виглядає, що це була чисто механічна вставка, без творчого плянування цілоти композиції.

Антиміс є обведений тонкою лінією, кайми нема, а текст знаходиться вверху, під долинною лінією, тобто на маргінесі антимісу.

І цей антиміс свідчить, що на переломі XIX і XX стол. забракло мистцям (а може і владикам) як у Києві, так і в Перемишлі, творчого зусилля, мистецької фантазії і, в общіч свідітчиної різноманітності на Заході, помічання у нас поворот до „старих традицій“, до копіювання, а тим самим, починається занепад антимісу як мистецького твору.

Згадаємо ще два антиміси, які, хоч виходять поза тему, бо походять із XX ст., заслуговують із різних причин на заздуку.

Перший і них — це один з останніх антимісів, виданих у Львові за часів німецької окупації в 1943 році (Музей УКУ, Рим).

Антиміс надрукований ще на ім'я митрополита Андрея Шептицького, але підписаний його наслідником архієпископом Йосифом Сліпим.

Цей антиміс є потрактований чисто пографічному, з дуже ясним композиційним пляном. У центрі — св. Йосиф і св. Никодим спускають на полотні тіло Христа до кам'яного гробу. Над гробом стоять Мати Божя, архангел Гавриїл і архангел Мххайл. За ними дерев'яний хрест із тяжким терпеновим вінцем.

Дуже чітко заплянована кайма — в кутах помінені на чорному тлі округлі й без найменших прикрас медальйони із символами Євангелістів. По боках є зображені на цілій ріст в архієрейських ризах св. Василь Великий і св. Іоан Золотоуст — автори східних Літургій.

Текст міститься в горішній і долинній частинах кайми. В долинній частині тексту, в центрі, є герб митрополита Андрея Шептицького. Автором антимісу був мистецтв Ю. Макаревич.

Цей самий моделі має ще другу версію — крім вище описаної композиції, вона має ще додатковий текст, який великими буквами пробігав довкола антимісу: „Сей гріхи наша носит і о нас болізнує тойже язвен бисть — за гріхи наша і мучен бисть за безаконія наша — наказаніє мира нашего на нем язую єго ми ісціліхом — вид єго безчестен умален паче всіх синовь людських“.

Ці два моделі антимісу були дуже поширені й їх вживали, крім митрополита Андрея Шептицького, Перемиський єпископ Іосафат Коцловський, Канадійський єпископ Никита Будка й єпископ Василь Ладика та Філадельфійський єпископ Сотер Ортинський — і тому варто було їх описати.

Другий антиміс із XX ст. вартий уваги тому, що він походить із периферійних спархій. Його вживали — Пряшівський єпископ Павло Гойдич і Крижевацький єпископ Діонісій Наряді. Як виходить із тексту, він був надрукований у Пряшеві (Музей УКУ, Рим).

Цей дуже старанної праці мідернт із гармонійною і невимушеною композицією.

В центрі — зложення до гробу — св. Никодим і св. Йосиф спускають на полотні тіло до гробу, Мати Божя, св. Іоан і св. Марія Магдалина плачуть.

За ними хрест, копіє і тростина з губкою.

Під центральною сценою, в окремому обрамуванні, короткий текст і два ангели навколешках. Під текстом єпископська мітра, нагрудний хрест, Євангелія, жезл і процесійний хрест.

По боках антимісу ілюстрації предметів мук, а в рогах медальйони з погруддями Євангелістів.



Антиміне митрополита М. Левницького, 1851, мідерит, Музей УКУ, Рим.

Antimimension of Metropolitan M. Levicki, 1851, Museum Ukrainian Catholic University, Roma.

Хоч технічно, професійно він виконаний бездоганно, відчувається в ньому деяку застенівість, вислову, він занадто подібний до антиминосів із XIX ст. і теж свідчить про своєрідну „творчу кризу“ в релігійному мистецтві першої половини XX віку.

Підсумовуючи аналізу антиминосів із XVII до XIX ст., можна вирізнити деякі характеристичні риси й властивості для кожного століття.

В XVII ст. антиминоси виконувано в техніці дереворити і вони були відбивані на полотні, в пізніших віках це були переважно мідерити, відбиті на шовку, хоч бували теж і дереворити. Шовк був спочатку білий, а в XIX ст. легко кольорований — зелений, жовтий, блакитний, сірий, інколи шовк є муаровий.

З переходом техніки — від деревориту до мідериту — змінився і шрифт. В XVII ст. букви були великі і текст займав багато



Антиміне архієп. Фіосифа Сліпого, 1943, мідерит, Музей УКУ, Рим.

Antimimension of Archbishop J. Slipuj, 1943, (designed for Metrotyolitan A. Sheptycky by I. Makarevic 1901), Museum Ukrainian Catholic University, Roma.



Антиміон єп. Д. Наряді, 1935, мідерит, Музей УКУ, Рим.

місця, майже одну четвертину антими́нсу і то в самому центрі. В пізніших століттях шриффт став менший і текст займав малу площу.

В XVII—XVIII стол. текст знаходився в полі центральної композиції, а в XIX ст. він перейшов в обвідку (кайму) і став, тим самим, ледве помітним, майже не декоративним елементом.

Композиційна рівновага між текстом і ілюстраціями була добре вдержана в XVII ст., а пізніше ілюстративний матеріал переважав щораз більше друкований текст, який вкінці опинився на периферії, що, очевидно, було до деякої міри композиційною помилкою, бо, як би воно не було, текст в антими́нсі є важний.

30

Ant'mension of Bishop D. Nariadi, 1935, engraving, Muscum Ukrainian Catholic University, Roma.

В XVII ст. образ зложення тіла Христа до гробу складався з малої кількості фігур (3—7), у XVIII ст. було переважно 6—8 осіб, а в XIX ст. ще більше — 9—10.

На всіх антими́нсах, над сценою зложення тіла, видно великий дерев'яний хрест, із написом ІНЦІ, лише на деяких антими́нсах із XIX стол., замість хреста, нарисований образ Бога Отця, який підноситься над жмрами, оточений малими ангелами.

Крім центрального образу зложення тіла Христа, всі антими́нси мають обов'язково ще образи чотирьох Євангелістів, у дуже рідкісних випадках лише самі символи Євангелістів. Вони є розміщені в наріжних медальйонах — овальних картушах.

В XVII ст. Євангелісти були зображені до пояса, без символів, крім, написаних докола голови, їхніх імен. У XVIII ст. вони теж були представлені в допоясному виді, але вже мали біля себе символи — ангела, орла, льва і вола. В XIX ст. Євангелісти рисували на цілий ріст і теж із символами і тоді вони, звичайно, займали багато місця в антими́нсі. На деяких антими́нсах XIX ст. постаті Євангелістів є навіть більші від фігур центральної композиції, що є теж композиційним недотриманням.

В XVII ст. картуші з Євангелістами знаходилися на центральній площі антими́нсу (тоді, зрештою, кайми ще не було). В XVIII стол. на деяких антими́нсах картуші є ще на

рогах центрального поля, а на інших вони є в обвідці (каймі), теж у кутах. У XIX ст. картуші мислилися тільки в каймі, але були й антими́нси, в яких Євангелісти не були замкнені в овальних формах — медальйонах, вони були нарисовані вільно й їхні фігури заходилися з центральною ілюстрацією в одну цілість.

Антими́нси з XVII ст. є завжди обрамовані звичайною одною, або двома прямими і тонкими лініями і не мають ніякої оригінальної обвідки. Декоративна обвідка-кайма появилась щойно в XVIII ст., спершу це був чисто рослинний орнамент, а пізніше, між декоративними елементами, появились ілюстрації, які представляли прилади мук і страстей Ісуса Христа.



Антиміон митрополита Філарета, 1848, мідерит, Музей-Архів, Бавнд Брук, Н. Дж.

Ant'mension of Metropolitan Philaret, 1848, engraving, Muscum-archives, So. Bound Brook.

31

В XIX ст. кайма стає непропорційно широкую і переоб'язаною орнаментами та ілюстраціями, що порушує до деякої міри композиційну гармонію.

В XVII ст. ім'я владки стояло в тексті на першому місці, ім'я пануючого монарха згадувалося на другому місці, коротко і без вичислювання всіх його титулів.

В XVIII ст. владки далі зберігали своє першство в тексті, зате монархові вчислює, тощо всі титули. В XIX стол. зайшли зміни, залежно від держав. Під російською займанщиною ім'я монарха з повним титулом стояло на першому місці, а ім'я владки — на другому. Під австрійською займанщиною монархів в антимінсі не згадували, хіба принагідно.

Титул Київських митрополитів писався різно. В XVII ст. вони титулувалися: „Пресвященний Господин Олександр Іларіон Православний Архисиніоский і Митрополит Київський, Галицький і всієї Руси, Екзарх святого апостольського Трону Константинопольського“, а декорі з них ще додавали — „і Архимандрит Києво-печерської Лаври“.

Під кінець XVII і в XVIII ст. цей титул скоротився на — „Православний Милостію Божою Митрополит Київський, Галицький і всієї Малої Руси“ — про екзарха Константинопольського патріарха вже не було мови, бо Київські митрополити тоді були під зверхністю Московського патріарха. „Всієї Руси“ — перемінилося на „всієї Малої Руси“, а в XIX ст. вже не згадується про ніяку Русь, навіть і про Малу.

В XVII ст. композиція антимінсу була дуже чітка, ясна, переважно симетрична і, можна сказати, економна. Мистець умів удержати міру і рисувати те, що було необхідне. Між поодинокими ілюстраціями був завжди вільний простір. У наступних століттях композиція ставала багатішою на ілюстрації і на прикраси, збільшувалося число фігур. Через таке перенавантаження композиції, вираз антимінсу трапив на своїй гірничій строгості та на набожному настрою, він перемінявся з дещо тасмичного предмету культу на звичайну, багатопігурну ілюстрацію релігійного змісту.

Зазнала зміни тех і обрядова формула тексту. В XVII і XVIII ст. текст починався словами: „Божественний і священний олтар

Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа освящен Благодатію всеятого і животворящего Духа рукодієствен же і благословен пресвященним Господином отцем ім'ярек“.

В XIX ст. текст був такий: „Сій антимінс, сісти Трпаса священная на приношение безкровния жертви в Божественній Літургії, освященя благодатію пресвятого і животворящего Духа: сего ради імієт власть священнодієствовати во храмі“.

Антимінси є не лише дуже важливими й автентичними документами з історії нашої Церкви, але вони є теж, безперечно, графічними творами не рідко великої мистецької вартості. Їх виконували наші найкращі мистці, відображуючи мистецькі напрямки і стилі, що тоді панували на Україні, отже, тим самим антимінси належать теж і до історії українського мистецтва. Більшість наших мистців поступали з духом часу, живо реагуючи на всі сучасні їм мистецькі тенденції. Завдяки тому, ми спостерігаємо таке стилістичне багатство антимінсів, головню в XVII і XVIII ст., коли політична автономія України забезпечувала мистцям свободу творчості і легкі зв'язки із Західною Європою.

В XIX ст. антимінси стають дуже подібні одні до одних та і просктовано їх значно менше, а єпископи послуговувалися давнішими взірцями, що їх отримували від митрополитів, і це довело до занепаду антимінсу, як мистецького твору.

В. Ладжинський

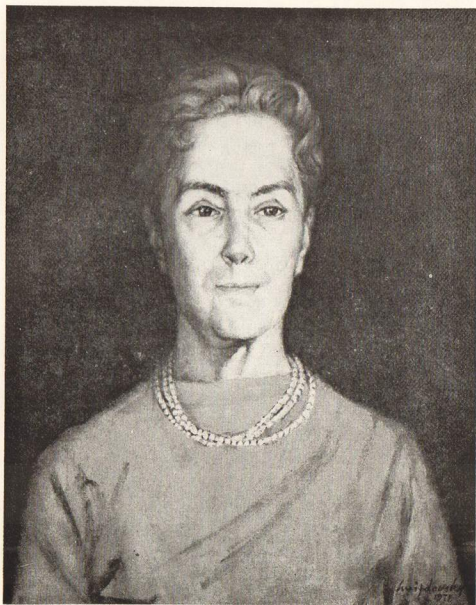


Тире Венгрюнович: Екслібрис.
Т. Wenhrynowych: „Ex libris.“



Юрій Гура: „Бандурист“ — олія.

G. Hura: Bandura player — oil.



Яків Гніздовський: Портрет П-і М. Молодожани — J. Hnizdovsky: Portrait of Mrs. Leo Mol — oil, 1971 р.

НІНА ЛЕВИТСЬКА

(1902—1974)

М

ІЖ Першою й Другою світовими війнами перебував у чеській Празі досить великий гурт українських образотворчих мистців. Там діяла, від грудня 1923 до 1945 року, Українська Студія Плястичного Мистецтва («Під скромною назвою Студії криється зміст приватної української академії мистецтв із широкою програмою академічного навчання» — висловився про неї її засновник і директор проф. Дмитро Антонович), через яку пройшли сотні мистецької молоді, з яких сьогодні стали загально-відомими мистцями — Василь Касян, Василь Хмеляк, Софія За-

рицька, Петро Омельченко, Микола Кричевський, Віктор Цимбал, Петро Холодний (мол.) і Галина Мазепа.

Одні з них, по кількох роках побуту в Празі, виїхали до інших країн, а деякі залишилися там на ціле життя.

Між тими, які зв'язали свою долю з Прагою, були: Кость Стаховський, Михайло Бринський, Павло Громницький, Юрій Вовк і Ніна Левитська.

Про їх творчість знаємо, на жаль, мало, бо, за винятком одного Бринського, про творчість якого написав монографію С. Гапак у Празі, досі не в'яно про них не то що монографій, але навіть більших ілюстрованих статей. Багато творів наших празьких мистців пропало під час і після II світової війни, одні пропали в Музею Визвольної Боротьби, інші в критичний повосиний час репресій, арештувань, вивозів і конфіскації.

Дослідникові українського мистецтва на еміграції напевне впаде в око факт, що закордоном опинилося відносно багато скульпторів (О. Архипенко, М. Парацук, Ф. Смець, В. Масютин, С. Скоропадська, К. Стаховський, М. Бринський, Н. Левитська, О. Лятуринська, І. Лошак). У цей же самий час на українських землях скульпторів було мало, наприклад, у Галичині було всього двох — А. Коверко й С. Литвиненко.

Так, що українську скульптуру першої половини ХХ ст. представляють у значній мірі мистці емігранти, і це теж є одна з причин, щоб вивчати творчість цих скульпторів і старатися зберегти їх твори.

Серед празької групи скульпторів не останнє місце посідає Ніна Левитська, творчість якої, щоправда, чисельно не дуже велика (понад 100 творів), але під мистецьким оглядом стоїть на високому рівні й заслуговує на те, щоб наше громадянство про неї знало.



Ніна Левитська (1902—1974)

Nina Lewytska (1902—1974).

Ніна Левитська — дівоче прізвище Шеманська — народилася дня 1 липня 1902 р. в Луцьку (Волинь), у родині кадрового старшини Григорія Шеманського і Віри Олексівич. Ледве Ніна закінчила народну школу, як треба було покидати рідне місто. 1914 рік. Батько змобілізований на фронт, а матір із трьома дітьми виїхала до Києва до своїх батьків. У Києві пробули вони чотири роки. В 1918 році поворот до Луцька, де Ніна закінчила гімназію в 1921 році.

Великі політичні переміни, що наступили в тих часах на українських землях, не могли не хвилювати в першу чергу молоді. Ніна бажас своєю працею причинитися до добра народу й іде вчителювати на село. За розмовсюдження по селах підпільних антипольських летючок, Ніні й її сестрі грозить арешт, але їй удається втекти до Чехо-Словаччини і в 1923 році вона опинилася в Празі.

Там вона вписалася на філософичній факультет Карлового Університету і, як вільна слухачка, до Педагогічного Інституту ім. Драгоманова на музичні студії. В Інституті вона познайомилася з Борисом Левитським, студентом політехніки, і в 1925 році вони одружилися.

Зацікавлення мистецтвом Ніна успадкувала по батькові. Ще в гімназії вона збирала листівки з репродукціями скульптур. Від 1925 року вона відвідувала вечорами класу скульптури проф. К. Стаховського в Українській Студії Пластичного Мистецтва. „Задля скульптури покинула я і музику і спів, але і Студію Пластичного Мистецтва я часами залишала, бо і хворіла на туберкульозу (але відужала) і робила дисертацію в університеті на тему «Етика українського філософа Г. Сковородки (1928 р.)». Писала цю працю із захопленням, бо для чехів була це невідома особа” — з листів мистця. Крім навчання в Студії, Н. Левитська ще студіювала скульптуру в Мистецько-Промисловій Школі у відомого професора Дворжака. Цю школу вона закінчила в 1944 році, здавши всі іспити.

Н. Левитська, як теж її чоловік, була надзвичайно скромна і не дбала про свою „славу“. Воно правда, що скромність — це чеснота, але завелика скромність часом шкодить: не один занадто скромний мистець пішов у забуття. Цим можна пояснити факт,

що про її творчість написано досі дуже мало, а в енциклопедіях та у збірних оглядах українського мистецтва про неї взагалі не згадується.

Мистецьку творчість Н. Левитська почала будувати ще студенткою. З цього періоду походять її перші портрети. Вона їх робила багато, бо цей рід творчості її споніявля притягав. Їй було цікаво пізнавати вдачу людини, відгадувати прикмети характеру, входити з нею в ближчий контакт. У процесі ліплення портрету витворююлася скоро інтимний зв'язок між мистцем і моделем, це інтимне довіра і зрозуміння були необхідні мистцеві для творчого процесу. Завдяки їм мистець глибоше відчував психіку портретованої особи і міг точніше передати в різьбі її фізичні й психічні подібності.

Левитська не шукала в своїх портретах формальних, стилевих розв'язок із думкою експериментувати сучасні модні стилі, її цікавила в портреті перш усього людина. Це не значить, що вона занедбувала, або ставила на дальший план формальну розв'язку портретів. Навпаки, Левитська звертає особливу увагу і на формальний бік своїх творів. Вона ніколи не повторює тих самих поз, чи однакових оформлень бюстів. Формальна розв'язка погруддя мусить гармонізувати з цілістю портрету і під цим оглядом винахідливість мистця є замінна. Такий саме підхід запевнив мистцеві оригінальність праці, і тому нічого дивного, що Левитська стала скоро знаною портретисткою в Празі. Чеська преса писала з признанням про її портрети на виставках Української Студії.

Перший відомий її портрет — це погруддя ген. Всеволода Петрова, створений у 1928 р.* Погідне, розумне обличчя опанованого командира, до якого воїки можуть мати довіру. Голова потрактована реалістично, але без детального викінчення, натомість торс представлений у дусі імпресіонізму. Погруддя без рукавів, гузіків, відзнак (за винятком тризуба на комірі), а звычайна борозна в глині імітує ремінну опаску. Таким скромним трактуванням торсу мистець хотів — з одної сторони підкреслити військову скромність і простоту людини, а з другої — спрямувати всю увагу глядача на обличчя генерала. В цей

* Репродукований у „Нотатках з Мистецтва“ ч. 10.



Ніна Левитська (1902—1974); „Казка” — ринс, 1947.

N. Lewytka (1902—1974); Fairy tale — plaster, 1947.

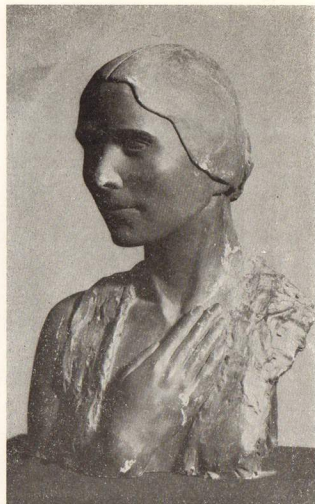
спосіб портрет вийшов свіжий та оригінальний і на ньому проявився власний стиль Левитської. Портрет був такий удалий, що проф. Антонович просив мистця подарувати його до музею.

Левитська не стилізує своїх творів, лише старатися дібрати такий стиль, який найкраще підходить би до сюжету. Щодо цього — то вона працює винахідливо й відважно і через це її твори не є одноманітні, вони викрадають кожного разу якийсь новий і відмінний підхід.

Щоб представити юного Шевченка в творі „Мені тринадцятий минало“, скульпторка вдалася до монументалізму. На перший погляд це ніби являється, невипрацьована фігура простого хлопця. Але ця простота була якраз бажана мистцем. При детальному опрацюванні фігура втратила б свою експресивність і виглядала б так, як ці тисячі дитячих фігурок, що їх можна бачити на меблях чи у вікнах невибалганих аматорів різьби. Хлопець без поз, але з цілою композиційно виразною молодечу рішучістю і яесь глибше зацікавлення. Є щось у цьому хлоп'яті Левитської непересічного, щось, що нас інтригує і викликає до нього симпатію.

І. Левитська, вроджений любитель музики, співу, танцю — творить ряд композицій, які були інспіровані музикою, ритмом. Одна з них „Метелик“ (1934 р.) представляє гармонійний рух молодого жіночого тіла в індивідуальному танку. Завдання не легке, бо при таких композиціях можна понасти в театральну позу, або не віддати вповні моменту руху (скульптура полюбляє більше статичку як рух). Ці небезпеки вдалася Левитській оминути і вона відтворила оригінальну екстазу танцю.

Портрет „Погруддя з рукою“ (1934 р.) дивує нас цією, сказати б, класичною певністю й досконалістю, з якою мистець вирізьбив цей твір. Тут підхід до розв'язки погруддя є дещо подібний як у портреті геть. Петрова. Мистець, бажаючи притягнути нашу увагу на вираз обличчя, свідомо не випрацьовує детально ні зачіски, ні одягу жінки. Зрештою, ця гладка й м'яка зачіска навіть там потрібна для підкреслення в портреті не так жіночої краси, чи кокетерії, як піднесеного душевного стану щиро-сердечної і прамодінійної жінки. Грубе й рапане моделювання одягу потрібне знову ж для



Ніна Левитська (1902—1974): Погруддя з рукою — гіпс, 1934 р.

N. Lewyt'ska (1902—1974): Bust with hand — plaster, 1934.

контрасту з гладкими поверхнями обличчя, руки і правого рамени. Легка усмішка не може відігнати якоїсь тамничної трагічності, яка кружляє довкола цієї самітної жінки. Це один із найкращіших портретів Левитської. Він доказує, що вона розвинула вповні свій талант і, у відносно скорому часі, осанула високу майстерність у портретному жанрі. Можна лише жалкувати, що якраз тоді, через економічну кризу, Левитська не могла працювати виключно в мистецтві, лише мусила присвячувати значну частину часу для заробіткової фізичної праці.

З 1930-тих років походять численні портрети. Варто згадати хоч би декілька з них.

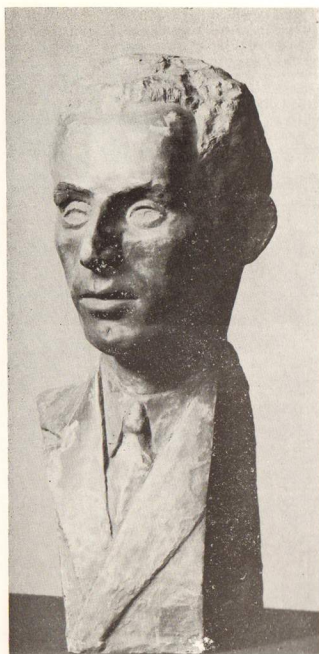
„Танцюристка“ (студія голови, 1935 р.) — була це дочка одного епітолога і Левитська бажала створити портрет дещо під античний стиль. Особливо вдалося їй віддати в цьому портреті напругу м'язів обличчя і шиї, якою звичайно відзначають професійні танцюристки. Опановані сильні м'язи, фізична витривалість, внутрішня дисципліна і, до певної міри, культ тіла — ось і портрет танцюристки.

З цього самого року знаємо ще два портрети — Лялі Гасвської і Т. Шевченка. Перший — це немов би студія до портрету малої й енергійної дівчинки. Але то лише на перший погляд може здаватися, що це є студія. В дійсності — це є закінчений твір, але саме тому, що це є портрет дитини, підхід до нього є інший, простіший, такий, щоб був зрозумілий дітям. Усміщене обличчя і легко зазначені очі відтворюють образ життєрадісної дівчинки з її індивідуальним рисами, а рух залетеної кістки і правої руки надають композиції спонтанності і безпосередності.

Дитячий портрет не є легко ліпний. Цей перший відомий дитячий портрет Левитської є вповні вдалий і дуже оригінальний. Виступає тут теж одна із спільнісних рис портретів Левитської — імпресіоністичне зображення одягу; риса, яку ми вже бачили в інших портретах.

Портрети Т. Шевченка роботи Левитської є декілька. Перший із них — з 1935 р. Не є це конвенційне погруддя поета, яким звичайно прикрашують домівки культурних установ. Воно могло б скоріше бути прокстом до якогось більшого пам'ятника. Вираз обличчя сильний, рішучий, можна сказати завзятий, а відокремлена прямокутна підстава з рукою, яка підірає бороду, ще посилює це враження. Фізична подібність є очевидна, а заокруглені форми голови, лица і брів зраджують натомість доброту та лагідність, а навіть певне почуття гумору поета. Бюсту тут так який й не було, є голова з рукою, а торс — це брила каменя. Торс не є суттєвий у портреті.

„Студія чоловічої голови“ (1936 рік) — ваяство не студія, а готовий портрет. Худоцтво, делікатне й добряче обличчя, а до

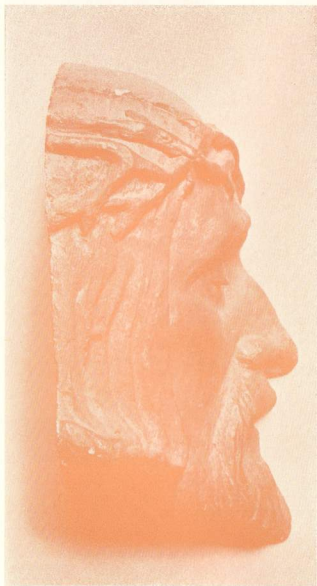


Ніна Левитська (1902—1974): Студія чоловічої голови — гіпс, 1936 р. (проф. Д. Пасішню).

N. Lewyt'ska (1902—1974): Study of male head — plaster, 1936.

нього відповідно дібрана решта — бюст теж вузький, зате добре викінчений. Мабуть, цей молодий мужчина був елегантом і дбав про свою зовнішність. Усе те разом творить гарну композиційну і стилеву єдність.

Трагедія Карпатської України, загарбані мадярами в 1939 році, глибоко зворушила всіх українців, а зокрема тих, які пережили ці історичні події в столиці Чехо-Словаччини. Події на Закарпатті натхнули Левитську створити композицію „Ранений“ (1939 р.). Гарний, расовий юнак, у повному розквіті сил, лежить горлиць смертельно ранений, немов скошений злою силою. Представляючи обезладненим таке молоде тіло,



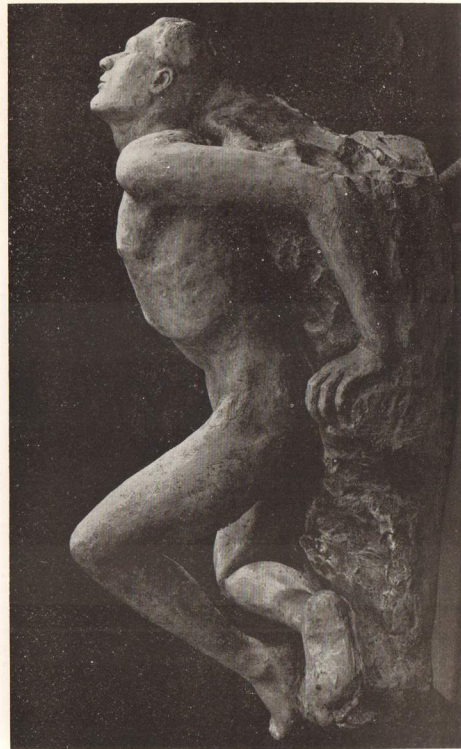
Ніна Левитська (1902—1974): Голова Христа.
N. Lewytyska (1902—1974): Head of Christ.

яке призначене для активного життя, мистець осягас болючий, драматичний ефект несподіваної трагедії. Дивлячись на це молоде, нерухоме тіло — так і мається відразу враження, що стався якийсь злочин, заподіяно людині велику кривду.

В перші роки творчості Левитська працювала майже виключно з глиною з відливками в гіпсі, часом у теракоті, деколи в нісковку. В 1940-их роках вона випробувала нові матеріали — майоліку і порцеляну. Під час II Світової війни був якийсь час навіть попит на дрібні керамічні скульптури і Левитська продавала їх чимало. Були це жанрові композиції, сильно наближені до народної різьби, але видно було в них руку досвідченого майстра й естета („Кобзар“, „Колядники“, „на санках“). Однак ці жанрові твори в майоліці не переконали мистця про великі можливості виліску в цьому матеріалі. Дрібна форма, а це до того кольорована, забагато нагадує матеріальну реальність. Левитська воліла відматеріалізовані форми. Їй цікавило в скульптурі те, що є духове, невловне і тому глина, чи гіпс надавалися більше для такої праці, ніж мальована кераміка. Крім цього, в жанрових композиціях тяжко висловити щось дійсно нове, вони є так „злітературизовані“, що можна легко понасти в банальність чи анекдотичність.

В 1942 році Левитська взялася до делікатного завдання — створити портрет директора Студії проф. Д. Антоновича. Вона хотіла, щоб цей твір був іншим як усі дотеперішні її портрети і виконала його в імпресіоністичному стилі. Цілість погруддя виглядає немов би воно було не з гіпсу, але з якогось легкого матеріалу. Портрет був наче б нематеріальний, щось як уявний образ, що кожної хвилини може зникнути з-перед очей. Обличчя проф. Антоновича сяє доброю, логічною й інтелігентністю. Це портрет справжнього ентузіаста мистецтва. (На жаль, цей бюст пропав у музею під час бомбардування в 1945 р.).

Так, як із проф. Антоновичем справилася Левитська легко, так з її приятелем поетом О. Олесем її не везло. Зробила вона три погруддя Олеса, але два перші (1936, 1938) залишилися незакінченими, лише третій, уже передсмертний портрет, закінчений. Олесь ніяк не хотів позувати, а коли спо-



Ніна Левитська (1902—1974): „Ранений“ — ranc, 1939 р.

N. Lewytyska (1902—1974): Wounded — plaster, 1939.

стеріг, що Левитська потайки ліпить з нього портрет, починав жартувати і праця переривалася. Зате портрет із 1943-44 рр., коли поет був уже хворий, удалося їй зацислю довести до кінця. В портреті Олеся видно щось із пророка і візонера, його проникливі, спокійні очі дивляться далеко. Верхня частина широкого бюсту трохи нахилена вперед. М. Зеров писав колись жартом про Олеся:

Ведмежа синна і ведмежий торс,
Важка хода і зігнута постава, —

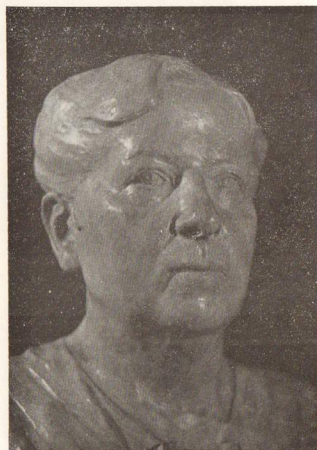
і дійсно бачимо в портреті Левитської характеристку подану Зеровим. З усіх скульптурних портретів О. Олеся (М. Парацук, О. Латурицька і три портрети Н. Левитської) — цей портрет із 1943-44 рр. найсильніший.

З цього самого часу походить композиція „Зажурена Україна“ (моделем була Люба Калдр), яка мала великий успіх серед приятелів Левитської. Олеся захоплювався цією різьбою, а Сергій Ярошевський та Іван Леонтович написали про неї (про скульптуру, а не про Любу Калдр) поезії. Чому ця різьба припала так до вподоби українцям? Чи лише із сантименту, тому, що представляє українську жінку в народній носії? Ні, в цьому творі вдалося Левитській зобразити духовний портрет українки і навіть коли б вона була вдягнута в міське убрання, це не змінило б її виразу. С певні психічні властивості, які характеризують кожну національність, вони є невлонні й описати їх теоретично важко, зате їх відчувається інтуїтивно. В „Зажуреній Україні“ видно гарно збудовану, середнього віку жінку в закуреної позі і з трохи меланхолійним виразом лиця. З цілої постаті пробивається якась делікатність, ніжність, глибока людяність та доброта.

Другий такий твір, що чарує своєю загадковістю, є композиція „Казка“ (1947 рік). Портрет молоденької дівчини з хвилястим волоссям. Та це не є портрет у стилістично значенні слова, лише самостійна композиція. В ній нема випрацьованих деталей обличчя, лице покривлене загальниково, весь вираз обличчя скривається в загадковій усмівці і в тямничо-примкнених повіках. Стилістично ця композиція дещо нагадує готичні скульптури янголів французьких соборів, є щось у ній із середньвіччя, а зачіска немов

би була барокова. Різьба захоплює глядача невниною тямничістю, укритою романтичністю — звідси й її назва „Казка“.

В „Сидячому фавні“ Левитська не вагасть відкинути реалізм, що своїм баченням виступає експресіоністичним стилем. Припускати можна, що Левитська пішла б далі в напрямі модернізму, якщо б це не були 1950-ті роки в Чехо-Словаччині, коли реалізм, а ще до того соціалістичний, був обов'язковим стилем для всіх мистців... У такій ситуації Левитська обмежується майже виключно до портретів, а щоб не викликати жадного підозріння — до портретів дітей...



Ніна Левитська (1902—1974): Знівада Мірна — 1944 р., Прага.
N. Lewytska (1902—1974): Portrait of Z. Miron, 1944.

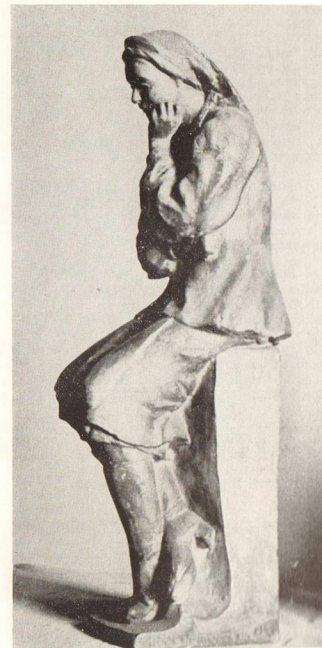
З років 1953—1955 збереглися в мистця три, дуже сильні, портрети дітей: „Голова хлопчика“ (1953), „Голова дівчинки“ (1954) і „Юрко“ (1955), що їх можна вважати не лише як найбільше вдалі портрети Левитської, але це теж одні з найкращих дитячих портретів в українській скульптурі. „Голова хлопчика“ й „Юрко“ — два серйозні, розумні та з сильною волею хлопчик, перший із них „забіяка“, другий опанований, два експресивні обличчя, схоплені спонтанно і віддані без пози. Обличчя в „Голові дівчинки“ може не гарне, але зате видно в ньому щесність і самостійну вдачу.

З монументальної скульптури Левитської є відомий один проєкт двох горельєфів для пам'ятника жертвам Чеського Малина (німці спалили це село разом із його мешканцями), запланований у 1945 році і який мав бути поставлений у Жатці. Оба горельєфи, вирізьблені в пісковнику, зображають людські постаті в природній величині. Один — групу: батько, матір і дитина, другий — матір із чотирма дітьми. Постаті представлені грубим плямом без детального викінчення, так як це водиться в монументальній сучасній скульптурі.

До важніших фігуральних композицій Левитської належать „Задумана мавка“ (1956), „Музика“ (1957) і „Проект пам'ятника“ (1957). Особливо цікаво виийшли „Задумана мавка“ і „Проект пам'ятника“. Мавка — струнке, видовжене і гнучке тіло опирається на старий пень, нахилившись легко вбік. На перший погляд твір може трохи нагадувати старинну грецьку скульптуру, однак підхід Левитської є цілком сучасний. Голова мавки покривлена дуже загальним обрисом, так само торе і торс, докладніше є випрацьовані ноги, що надає різьбі ніжної елегантності і легкості. Цим „бракком“ точного викінчення скульптор надає різьбі загадковості, робить її більше цікавою, інтригуючою.

„Проект пам'ятника“ теж представляє струнке тіло молодої жінки, але не в русі, лише в рівній, вертикальній позі. Постаць сконцентрована в глибокій задумі, з похилою вниз головою, немов би кидала останній працьавний погляд на домовину дорос-

лої їй особи. Права рука, зложена на грудях, здержує внутрішній біль, ліва рука легко піддержує банку одягу. Все це виконано з тактовною дискретністю і без найменшої афектації.



Ніна Левитська (1902—1974): „Зажурена Україна“, 1944 р.
N. Lewytska (1902—1974): Sorrowful Ukraine, 1944.

*) Репродукція „Нотатки з Мистецтва“ число 9.

Так, як у „Мавці“ видно юнацьку безтурботність, так „Прокснт пам'ятника“ висловлює глибокий жаль осамітненої жінки, яка з гідністю й опанованням зносить горе.

Тема мавок повторяється знову в 1964 р. „Мавка“ (1964) — гарне тіло дорослої мавки представлено в русі, права рука напів піднесена немов би гладяла якусь лісове звірятко. Профіль скульптури теж ніби класичний, але реалізація модерна, майже імпресіоністична: скуйовджене волосся і розбурхана вітром довшня частина сукні надають різьбі вираз руху. Ціла статуетка робить приманливе враження та виглядає на якусь велику скульптуру в бронзі, що могла б стояти при вході до музею чи якогось державного будинку.

В подібному стилі зроблена „Студія акту“ (1964). Напів нагий стоячий акт молодого дівчини, з якого промовляє дівоча невпевненість та дитяча мрійливість і наївність — дозріваюча квітка людського дерева життя...

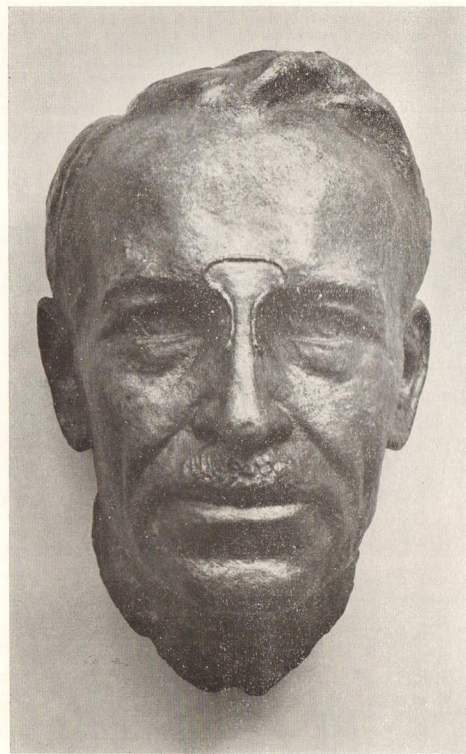
З профільних портретів, виконаних у пісковнику, треба згадати хоч би один — „Христос“. Вже сама особа Христа не дає відатати багатьом мистцям братися до Його портретного зображення, вони бояться, що не зможуть уповні виконати свого завдання і тому мало хто з учасників мистців komponує на релігійні теми (хіба ті, які працюють на замовлення).

„Христос“ Левитської — з терновим вінком на голові, із замкненими, агонією на хресті, очима. На обличчі запанував спокій, але ще видно в легко піднесених бровах сліди болю. Профіль лиця лагідний і масстатичний, повний надлюдської гідності.

Після смерті чоловіка в 1965 році, життя Левитської докорінно змінилося. Вона наче б втратила одну із внутрішніх пружин, які держать організм у рівновазі, дозволяють людині нормально працювати та не виходити з реюк. Це відбулося на її творчості. З найновіших праць знаємо лиш одну, пілком експресіоністичну, маску „Жак“ (1968). Ця маска є симптоматична під багатьма оглядами. Мистець відкинув реалізм (хоч її реалізм завжди був своєрідний, часто з долатком імпресіонізму) і зробив спробу висловитися по-новому, вдаючись до експресіоністичного стилю. Її тодішні почування можна було висловити тільки в не-реалістичному, а трагічний експресіонізм ще найкраще підходить до стану її душі. Маска



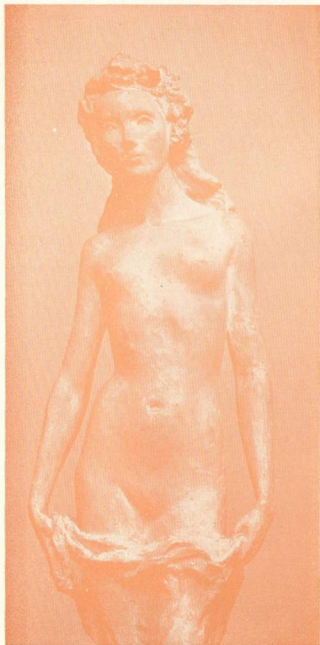
Ніна Левитська (1902—1974): „Мавка“ — гіпс.
N. Lewytska (1902—1974): Nymph — plaster.



Ніна Левитська (1902—1974): О. Олесь (Кандиба) — гіпс, 1944 р.

N. Lewytska (1902—1974): Portrait of O. Oles (Kandyba) — plaster, 1944.

„Жах“ висловлює рівночасно і жах, і гнів, протест і бунт. Автор не є згідний із сучасними порядками, а ще гірше, в нього захиталася віра в людину. Звідси такий крик безнадії, що його висловлює „Жах“.



Ніна Левитська (1902—1974): Студія акту — гіпс, 1964 р. Висота 70 см.

N. Lewytiska (1902—1974): Study of a nude — plaster, 1964. Height 70 cm.

Якось так склалося, що майже половина творчості Левитської припадає на портрети. Хоч як вони є по-різному трактовані — є в них і деякі спільні риси, які дозволяють говорити про індивідуальні стилістичні ознаки мистця. Звичайно погруддя складається з голови й бюсту. Левитська інакше трактує голову, а інакше бюст. Основну увагу вона звертає на голову, на вираз обличчя, яке різьбить у дещо стилізованому реалізмі. Натомість бюст вона випирає дуже загальною, часто по-імпресіоністичному. Вона компоує портрети, на яких часто видно руку. Пригадуються образи С. Зарицької, якими вона висловлювала різні настрої і стани душі, показуючи тільки обличчя і руки. Залежно від позинії, руху, форми обличчя і рук, вона вміла видобути бажаний психологічний ефект. Щось подібне зустрічається в портретах Левитської, в яких форма і вираз руки доповнює вираз обличчя.

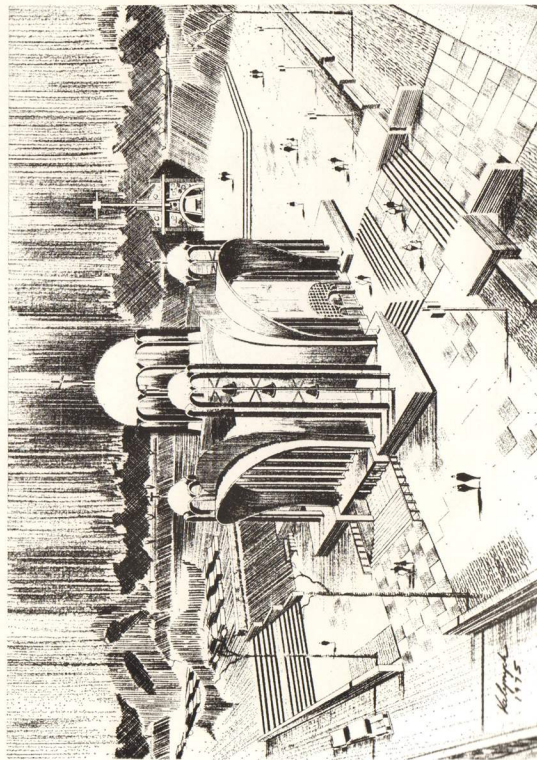
У фігуральних композиціях Левитська старалася відтворити не якусь реальність, але радше якусь думку, символ і тому її стиль не є ніколи суто реалістичний. Реалізм Левитської є ліричний, опоетизований, часто з імпресіоністичним підходом, з еволюцією до експресіонізму в останніх роках її життя. Її мистецтво часто настрове. Якщо шукати відновдника до мистецької творчості Левитської у нашій літературі, то, мабуть, поезії О. Олеся будуть найближче духово зближені до неї.

Н. Левитська внесла до українського мистецтва цілу галерею добрих портретів, а зокрема дуже сильні дитячі портрети, яких у нашій скульптурі нема багато, єдиний Г. Крук має їх більше.

Деякі погруддя українських діячів, зроблені з натури, мають ще і велику історичну вартість, як документ доби і є цінною пам'яткою до біографії визначних людей. Крім портретів, Левитська створила кілька десятків сильних символістичних композицій, які своєю тематикою та її власним стилем збагачують українську скульптуру.

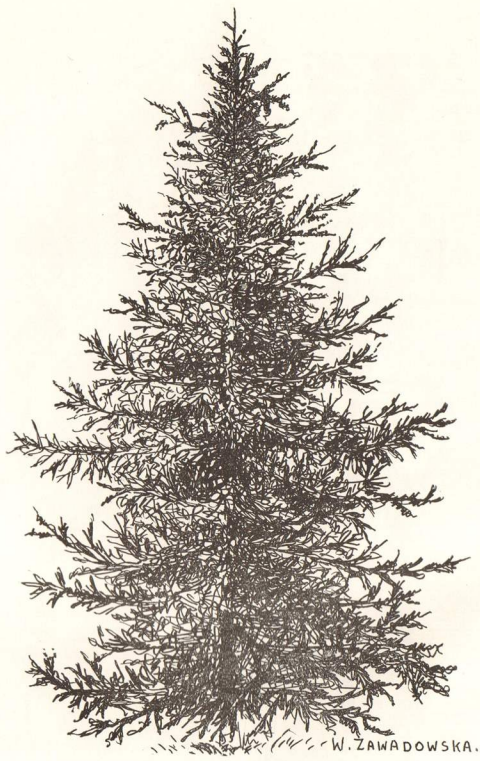
Ніна Левитська померла дня 1-го червня 1974 року в Празі.

Володимир Попович



Львівшир Калыных: Проект церкви.

I. Kalynych, Project of a church — Washington.



Ванда Завадовська-Рожок: Рисунок — туш.

W. Zawadowska-Rozok: Drawing — ink.

МОЖЕ ДО ЦЕРКВИ — НА ВЕЧЕРЮ?

I.

ПРО ШОПЕНА розказують, що він, від'їжджаючи до Франції, взяв мішечок рідної землі в передчутті, що ворота до підкореної батьківщини йому може не бути. Він розумів, або може тільки інтуїтивно відчував силу символіки у сфері почувань, які, неначе вогонь, потребують підсилювання або погасяють. І з тією групою дорожчої землі під сорочкою він творив безсмертну музику для слави залишеної батьківщини, дарма, що його власне прізвище прийнялося в світі у французькому звучанні.

Ми не несли — ні ви, ні я — пучечків рідної землі на грудях, коли залишали батьківщину. Мене везли з України в задротованому товаровому вагоні так густо набитому подібними людьми, що спати можна було тільки сидячи і то встановивши чергу. Під сорочкою в мене, замість мішечка з рідною землею, ворухнулися воні в такій несамовитій кількості, що ні я перед тим, ані ніхто з вас не міг би собі й уявити як щось узагалі можливе. В тісноті, у темряві, в задусі, серед зойків, прокльонів і поштовокунань, між немигтими, зарослими, завошпаленими людоподібними посталями волілися дні й ночі. Або це було безконечне чекання десь на бічних рейках, або рух під ритмічне стукотіння залізних коліс — єдино реалістичний звук у тому кошмарі, — що невблаганними молотками вбивало людину чимраз нижче, чимраз ближче до дна розпачливої безнадійності.

І враз, може в двістітисячну секунду, коли день сірою фарбою знову намалював знайомі постаті, я опинився біля вузької щілини у стіні вагона. Чи ви знаєте, чим може стати маленька щілина до світу Божого після безконечних годин у темнуватій скрині? Не ваш зір, ваша душа видітає у простір, щоб ухопитися за якусь надію.

І ось в даліні, за річкою і за долиною, бачу село. Не так, як привик я бачити села, проїжджаючи битими шляхами, а ззовні, від городів. У дощевому, пізно-осінньому дні все здавалося з віддалі вбоге й маленьке. По-чорнілі стіхи, темні загати, переорані чорні городи й нерівні огорожі дихнули знайомою печаллю, від якої вже трохи відвик. А серед тієї громадки темних будинків і темних безлистяних дерев щось оптимістично біле. Біла, мурована церква на пригорбі — (завжди на пригорбі, наші селяни знали, яке місце вибирати під церкву) — з трьома банями й надійними хрестами, хоч ті хрести більше відчувалося, ніж було видно з віддаленого поїзду. Як мати між прищипками з непенності дітьми — спокійна, достойна, майже масштатична.

Галіцьке село! То ж ми десь у половині дороги між берегом Чорного моря і невідомим місцем у Німеччині, куди нас везли.

Ви зрозумієте, бо вам напевне траплялося відчувати стійкішою - чудесне відродження, прибіли сили в поізазвичайному тілі, несподівану легкість досі прибитого духа — на одну тільки ясну думку, що раптом заблисне як іскра. Крізь вузьку щілину в стіні вагона мось око схопило ту стійкість білої мурованої церкви, що не чорніє від вітрів і від дощів, так як усе навкруги неї почорніло, що гідно репрезентує десь незвичайність Божої правди, що подає надію на проминальність дихотії. Тоді я зрозумів, що саме помагало жителям тих почорнілих хаток існувати через бурі й хуртовини, пошесть й голод, найди й пожежі. І мені хотілося ту білу покровительку ще вище ставити, ще величніше розбудовувати, щоб своїм не давала погнати, а чужим щоб ясніла символом невмирущості.

Що це, випадок чи приречення? — думав я тоді. А вже ж рік тому, також восени, також крізь щілину, такою ж стежкою приходила до серця надія.

Тільки тоді то не був товарний вагон, а камера смертників — як її називали — з дверима до широкого подвір'я, оточеного будинками комплексу слідчої тюрми миколаївського гестапо. До тих дверей раз у тиждень зайдом підкочувався „чорний ворон“, щоб забрати кількох товаришів за місто, над беріг Інгула, для розстрілу. При тих дверях я простояв часто з оком на щілині, яку хтось прорізав між дошками в зовнішньому асфальтованому картоні. Коли сонце пригрівало, той картон — для мене він пахнув гіркуватим — і яким же приємним запахом пригорілого хліба. Зіниці линула над подвір'ям до фронтового будинку, за яким була вулиця. Саме слово „вулиця“ майже звучало як „воля“. Понад дахом будинку було видно дерево, за ним, проміж галяузів, на ті хмарного неба, дахи віниць домів і невразний зарис церковної бані. Осінні дні проходили сірою чергою, потрохи обкрадаючи дерево з пожовлого одягу, аж одного несподівано сонячного ранку проміж безлисте гілля, на тлі чистої блакиті, у всьому масстаті запанувала центральна баяна на восьмигранному зрубі в оточенні вершків чотирьох менших бань. Від них до маленької щілини та прикритій там зіниці спливали надія, сила, стійкість.

Що діялося під тими банями під час жорстоких десятиліть безбожницької доби? Чи стояв там престол для залізаного отця й богомольних бабусь, яким уже не було що ще більше втрачати? Чи плавав іконостас ранами з отупленого золота? Чи тужила замкнена на колодку порожнеча? Чи може для байдужих відвідувачів там улаштовано музей? Не вгадати. Масстатичне гроно бань немовби запевняє, що достойна будівля, якої тільки верх понад дахами бачу, всією формою своєю співає Божу славу і до ніякої іншої функції не нагнеться. Її можна зруйнувати, але її не можна денним порядком здеградувати для утилітарних цілей. Вона може бути тільки собою, тільки храмом Божим!

Ні, це не випадок. Ті дві картини, втиснуті у свідомість крізь маленькі щілинки передмогильної ізоляції, викарбувалися у душі на все життя. Ми часто говоримо про золоті нитки, які нас лучать із батьківщиною. Не нитки. Ливни, Сталеві ливни, золоті ливни, яких ніколи ніхто не зможе розрубати.

Про них, про ті дві церкви — символи великої віри, що в різних часах і в різних місцях являлись на каменстій дорозі маленької людини, щоб зберегти її від заломання, я не раз думаю із теплом безграничної вдячності. І тепер, після більш як тридцяти років, я питаю себе і питаю вас і відповіді не почую на питання: чи вони там ще є?

Чи вони ще існують — і вони і всі інші святині, що їх творчі уми і натхненні серця і майстерні руки наших далеких предків, прабатьків і батьків здвигали на численних етапах тисячелітнього походу наші? Всі ті, що їх здвигали на хвалу Богові, а подяку за перемоги над ворогами, для закріплення національної самобутності? І ті, що їх здвигали іноді тільки для молитовних потреб, у своїй скромності несвідомо колозального вкладу до скарбниці української культури? Всі ті архітектурні перлини різних стилів, розмірів і форм, від первісних частин храму Ярослава Мудрого до стрункої споруди невідомого бойківського майстра, що враз опинилися виставлені на наругу?

Чи вони ще існують?

II.

Ми боїмося, що багато з них уже немає. В половині тридцятих років, у жорстокому періоді нищення українських людей і культурних пам'яток, зруйновано тільки в одному Києві Михайлівський монастир із 1108 року (з якого деякі фрески та мозаїки збережено в Київському Софійському музеї, а більшість, по традиції, вивезено до Третяковської галерії в Москві, щоб не пропали), Успенську церкву на Подолі з 1132 року, рештки Десятинної церкви, першої після офіційного прийняття християнства, якої будову почато в 989 році і Трисвятительську церкву з XII століття. Велику Успенську церкву Києво-Печерської Лаври з 1073 року знищено 1941 року, а собор св. Софії тільки чудом оцілів. У тому ж році, користуючись прикриттям війни, знищено такі прецинні храми княжого Чернігова, як Спасо-Преображенський собор з 1036 року, Борисо-Глібський собор з 1120 року, церкву св. Іллі з 1078 року, Успенсько-Сельцький монастир з 1060 році і церкву св. Параскеви з XII століття. Раптовою і східно-східновою найкращі перлини візантійсько-української архітектури, за які Москва була особливо задрісна, бо вони незвичайно яскраво унагляднювали старість „україн-



Василь Масютин (1882—1955): Гетьман Богдан Хмельницький — гінець. (З кол. Східно-Європейського Дослідного Інституту ім. В. К. Липинського у Філадельфії).

W. Masjutyn (1882-1955): Hetman V. Khmelnytskyi, plaster.

ського брата". Чи це випадок, що всі пам'ятки російської церковної архітектури, що були зруйновані або пошкоджені в останній війні, вже вивчені відбудовані та відреставровані, в той час, коли відбудови українських пам'яток проводиться пияво й не-дбаю?

Такі перлини українського барока з козацько-гетьманської доби XVII й XVIII століть, як Миколаївський собор, Брацька церква, Ізяска, Миколаївський Слунський монастир, Ізяска церква, Греський монастир, дзвіниця Кирилівського монастиря, Трапезна церква, дзвіниця й в'їздова брама передше згаданого Михайлівського монастиря — всі в Києві, Троїцька церква в Чернігові, Покровський собор у Харкові, церква св. Юра Видубицького монастиря, Густинський монастир, церкви в Ніжині, Прилуках, Сорочинцях, Сумах, Ізюмі, як і перебувають в тому ж стилі київських св. Софії, Печерської Лаври та Золотоверхого монастиря московські більшовики або знищили зовсім, або частинно зруйнували в тих же плодovitих роках „славної вітчизняної війни“.

З церков у пізніших, класичному й ампірному, стилях знищено храм св. Ольги, церкву св. Миколи і церкву Різдва Христового на Подолі. І знову ж тут, як і перше і завжди, перед руйнуванням усі ці храми старанно пограбовано і всі дорогоцінності вивезено в Московщину, немов би боляча, що Україну все таки прийдецца колись втратити.

Не подумайте, що це тільки результат атеїстичного наступу на релігійні пережитки. Мені здається, що в підлобжі тут звичайнісінька заздрість панівного народу, який очунився, глянувши у свою історію і не може собі пробачити, що не тільки ранні писемство й музика, але й московське бароко XVII століття розвинулося під впливами з України. Тільки ж подумати: не прямиим імпортом із західної Європи, а таки з України, від клятих черкасів! Коли відносно впливів візантійсько-української архітектури на московське початкову церковну архітектуру це можна замолотелувати світ намаганням взагалі привласнити древню-княжчу добу нашої історії династичними маневруваннями, то проквітнути ранню-козацьку добу і період гетьманської державності москаль-чариняки уяв не може. Ото ж звідля і директива: рубай, Ваня, рубай!

А що вже діалося менше відомим зракам українського церковного будівництва по малих містечках і селах у роках стихійно-революційного розгулу і в роках останньої війни, ніхто числа не скаже. А що в десятиліттях „мирної розбудови соціалізму“ між двома війнами? Сама тільки побудова системи Дніпрогосесу й залиття Великого Лугу Каховським водойміщем скільки поглинула менших, проте первісних, пам'яток козацької мурованої й дерев'яної церковної архітектури!

Нищення пам'яток української культури взагалі, а церковної архітектури зокрема, це, як я вже сказав, не тільки результат большевицької атеїстичної кампанії. Це вівкове зусилля Москви білої чи червоної вибитись наверх, політично й культурно, не тільки працею, але й силою і розбобом, і крадіжкою, понад усіма сусідами, а особливо понад культурно старшою Україною. Червона Москва тільки має більшу руку, бо може приховати братовбивчого ножа під плащем цілеспрямованого атеїзму та індустріялістичної розбудови, а також за димовою заслоною двох жорстоких війн проти інших інвазійних сил саме на території України. Та чи ж не першим пограбував і частинно розвалив Ярославів собор св. Софії, це перед татарською навалю, „брат“ Андрій Боголюбський із своїми судадьцями—пращурами теперішніх покровителів? Невпрі татари будять би шанували християнські церкви, але князь Андрій, із великої любови до Бога, мабуть, мав потребу руйнувати київський собор.

А ось ланцюг послідовних опікуничих проявів пізніших століть: Що сказати про зумисне спалення величезної бібліотеки Києво-Печерської Лаври за царя Петра I в 1718 році? А що про спалення набагагішої в тих часах бібліотеки Мозирської Духовної Академії за царя Катерини II в 1780 році? А що про бомбардування Києва артилерією Муравйова в 1919 році, дарма, що український уряд вийшов з міста і проголосив його відкритим? Про руйнівничі діаління лютими 30-тих років і пляноване днамітування 1941 року вже я згадував перше. Як пояснили частинне спалення бібліотеки Української Академії Наук в 1964 році? А як чотирирокатну пожежу аж до остаточного спалення Юрійського собору Видубицького монастиря, з якого сповелли незрівняні скарби біля мільйона томів стародруків та архівних

матеріалів? Хіба ж не уяскравлюється це все у нашій свідомості, як послідовне нищення української культури Московою всіх епох та режимів?

Усі ми чули про Валувеський указ про заборону української мови. Чи повірите, що вже в 1801 році, на 62 роки перед Валувеським указом, Святиний Синод в Петербурзі видав заборону будувати церкви в українському стилі. Дослівно. Виходить, що існували українські стилі в архітектурі (до цього питання я ще вернусь). Чому ж то українські стилі церковного будівництва Москалів скріпше й більше дратували, як навіть українська мова!

При такій постанові й після того, як школа вчинена, небагато порадить створений у 1943 році Комітет у Справах Архітектури при Совнаркому СССР в Москві, звідля мали б іти директиви для реконструкції знищеної України. Тобто, небагато він помагає Україні. При такій постанові й Архітектурна Академія УССР в Києві й Відділ Охорони Культурних Пам'яток при Українській Академії Наук можуть тільки дуже обережно діяти.

III.

Творення питоменого для будь-якої нації стилю зумовляється багатьма чинниками. Абсолютна оригінальність може, але зовсім не мусть, бути передумовою. А втім, абсолютна оригінальність може виторнитися тільки при умовах повної ізоляції даного народу від решти світу на протязі довгих віків. Де такі обставини заіснують, там і буде оригінальна архітектура, як ось архітектура Інків, Маїв, Японців, усі й кожна зокрема дуже цікаві, дуже імпозантні. Та при відсутності географічної ізоляції мусть існувати взаємні впливи національних культур. Це збагачує загальну культуру більшою групою базованої на спільному знаменнику, чи то расового споріднення, чи континентального згрупування, чи релігійної ідеології.

Отже, перш за все, існують взаємні впливи: а якщо дес, є однобічні впливи, то їх нема чого соромитися. Їх треба засвоити, примирити до місцевих засобів і матеріалів, профільувати через технічне вміння місцевих майстрів, забарити виявами власної культури в площині рисунку, різьби, декораций й кольору, влести навіть елемент із природного оточення і... повторити про-

дукт на протязі деякого часу. Тоді створюється школа, формуються майстри й учні та учні учнів; створюється стиль. Крім ланцюгові ролі й ланцюг повторень удосконалюється форма, кристалізується деталь, виторняється почуття взаємної приналежності — людині до твору й твору до людини. Така взаємна сплосність саме й обумовлює окреслення стилю даної епохи. І раз такий стиль удоминившись, зростається з духом культури оточення, тоді вже не має значення, хто саме даний пам'ятник створив — чужинець чи свій.

Ми не знаємо, що були будівничі перших соборів Руси-України. Про Володимирову Десятинну церкву в літописі згадується „майстрів од Грек“, які імовірно походили з місцевого населення таврійської частини князівства. Так само було прийнято думати про Ярославів храм св. Софії, закладений в 1037 році. Проте, найновіші досліді встановили, що Софійський собор будували київські будівничі, а внутрішні прикраси, орнаменти, фрески, мозаїки й різьби також продукт місцевих майстрів. Засадничі елементи візантійської архітектури лягли в основу цього, світової слави, храму, та вони перетопилися в горнилі світосприймання давніх місцевих майстрів, які вже мали власні кількавікові будівельно-технічні й мистецькі традиції. Щодо чернігівських храмів — у літописі згадується про майстрів із Заходу, попри місцевих й Тьмутарканський Русі.

Назагал, будівлі з тих часів означуються іменами князів — фундаторів. Та з пізніших часів ми вже знаємо імена архітектів і поруч українських, зустрічаємо доволі не-українських прізвищ, зв'язаних із визначними спорудами різних стилів. Це цілком природне явище, коли творчі одиниці з інших країн імігрують із власної ініціативи, або викликані на контракт, до країни яка відраджується й розцвітає чи то під княжним скипетром, чи під гетьманською булавою, чи за метрополітним благословенням, чи за міщанським гроші, бо вони пошанують і помагають місцеві культурні традиції. Це не те саме, що будівничі й мистці не-українці, насильною опуктанською владою в нашій батьківщині, або законотраговані творити для нас, коли ми самі поза батьківщиною. І тому нас не дратує, що прекрасні Мазепові барокові споруди — Миколаївський собор із 1690 року і Брацька церква з 1696 року проктовували архітект Старцев, викликаний гетьманом із

Москви, бо він не приніс до Києва московського духа, тільки взувся в український. Так само тонко відчує питоменності українського рококо Растреллі, коли проєктував собор св. Андрія в Києві в 1760-их роках інакше, ніж свої будови в Петербурзі. Те саме можна сказати про другий найславніший зразок українського рококо, катедру св. Юра у Львові з 1760-их років, проєкту Мереґіні-Мердлера, який, хоч сам прийшов із Заходу, не приніс звідтіля проєкту святині, а творив його на місці після ґрунтового ознайомлення з проямами української культури. (Такого глибокого ознайомлення слід побажати і треба вимагати від кожного сучасного архітекта, коли береться за велике діло, тим більше на чужині). Поруч них із розквітом української архітектури барока й рококо зв'язані такі прізвиська архітектів українців, як Барський, Ковчир, Старченко, Зарудний та Шедезь і не-українців, як Ватіст і Зернікав, щоб назвати лиш тих найбільших. Також між визначними носіями й творцями класицизму в Україні подибуємо прізвиська українські й не-українські, як Яновський, Ярославський, Меленський, Квасів, Камерон, Кваренгі.

Суттєва характеристика архітектури, як бачимо, обумовлюється культурою етнічного обштуру — навіть необов'язково державного чи піддержанного — а не походженням архітекта. Таким чином ми маємо, чи радше мали, перлини українських церковних стилів у нашій далекій батьківщині, створених не-українцями поруч українців. Чи не болюча це іронія, що скоро зможемо мати в країні нашого теперішнього поселення мережу модерних споруд, створених українцями поруч не-українців. Теорії про те, що ми повинні творити модерну церковну архітектуру, „нову українську архітектуру“ — це впорскування морфії, щоб злагодити бій перед умовлянням. Модерну українську церковну архітектуру можна творити тільки на своєму ґрунті, тільки в Україні. Інакше існує небезпека, що Україна — уярмлена чи вільна — може піти іншими шляхами і знехтувати наше емігрантське новаторство, яке тоді дрібною каплею ввійде в океан безбачченківського космополітизму. І ніхто не заплаче, ні отець ні matka. Зате радітиме той, кому буде це вгидіє. Це така сама тактична помилка, як своєю часу дискутована у післявоєнних роках емігранційно-таборної буденщини спроба вести до нашого письменства латинку. Да-

куймо Богові, що до цього не прийшло! Чому ні, колиш так зробили румуни й німці і не втратили національної ідентичності, але ж на таку спробу можна відважитися тільки на своєму ґрунті, тільки в батьківщині.

Та ми не в Україні, а — як це прийнято по-вченому казати — в діаспорі. На превелике щастя, ми не розпоршені по світу одиницями, а розкидані доволі численними скупченнями. Нас кваліфікують як етнічне скупчення, та ми хочемо бути національним скупченням. Ми вдаряємо на сполох за збереження традиції, а ще менше за збереження нашої культурної ідентичності. Сама мова не вирішує національної субстанції, а втім, мова не загине в країні, з якої ми, або наші батьки, вийшли. Зате культурні надбання тисячелітного зусилля гинуть, свідомо руйновані, переважно в цьому столітті, переважно на наших очах. Ми вже навіть не можемо мріяти, що у визволеній батьківщині всі пошкоджені пам'ятки церковної й світської архітектури різних стилів та різних періодів хтось відреставрує, сфотографує, скаталогує і буде знайомити з ними світ і рідну молодь по рідних університетах, бо ж вони не напіваруйновані, вони стерті з лиця землі. Це є нечуване культуробівство, якому немає рівного в новітній історії й даременно потішати себе, що це стоїть київська Софія, львівський Юр, чи Надставна церква в Тернополі. Ніхто не знає, як довго вони ще стоятимуть. Ось тількищо прийшла вістка про зруйнування старинної церкви Богоявлення в Житомирі, в серпні 1975 року. Вірні тієї парохії звернулись одвертим листом до Об'єднаних Націй та до сулліна західного світу і так ми, їхні брати, про це дізналися. А не всі ж парохіані зруйнованих церков мають змогу писати звернення до Об'єднаних Націй.

Дивна, незрозуміла серед нас апатія, непроцєнна байдужність супроти того послідовного, досі небаченних розмірів, культуробівства. Коли на початку тридцятих років пішли слухи про заплановане знищення собору св. Софії, англійський архітект Мільнер апелював через лондонський „Тайм“ до світової опінії, щоб не допустити до знищення незаступної пам'ятки мистецтва, яку треба вважати власністю світу, не лиш України. Чувсте? Незаступна пам'ятка, власність України й світу! Чи не сповіняється гордістю серце? Наша преса в Західній Україні того,

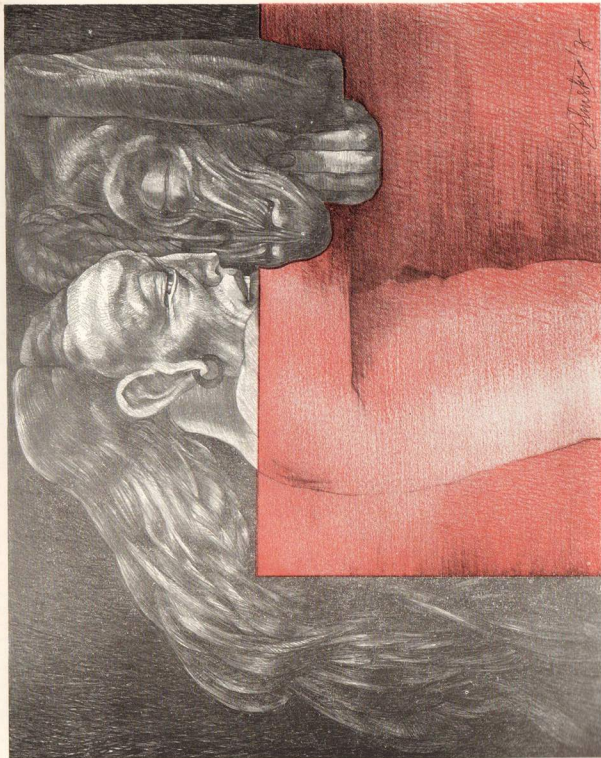


Photo: Nestor Studio

Christine Zelinsky: Halia Re-imagined, Pencil drawing.

Христина Зелінська: Відреставрація українців — переклад, авторка.

здається, в такій формі не обстоювала. Якщо я помиляюся, то прошу мене вибачити: бувши юнім гімназістом, я міг того не помітити, хоч пригадую повідомлення про смерть през. Грушевського.

Тонни паперу з мільйонами слів пропливають перед нашими очима, стеляться під нашими ногами, зникають, забуваються, ніколи, зрештою, не запам'ятавшись як слід, — та чи знайдуться місця для оцяного вислову моєї смертельної тривоги?

IV.

Перед нами велика відповідальність. Перед архітектами й перед усім громадянством. Ми зберігли наше життя від погрому не на те, щоб розкошувати у витдіних автомобілях. Найкращий, найвідшнуріший засіб для цього — архітектура.

Йдеться про складення найдостойнішого свідчення про Україну перед ріднокровними громадянами цієї країни та усього світу, свідчення в такій формі й такою мовою, щоб враження залишилися надовго після того, як наші кости тут спонелють. Коли говорю про архітектуру, в основному маю на увазі церковну архітектуру. Її стиль зумовить якісне свідчення, її матеріял зумовить довготривалі свідчення. Тому я проти зарування з модернізмом, у якому можуть легко загубитися, або — що гірше — зовсім не прийти до вислову наші національні питоменості. Тому я проти дерева як основного матеріялу, бо дерев'яні церкви, хоч дуже приємні поки нові, не є ні імпортанті, ані довготривалі. А ми всі бажамо — хіба ж бажамо! — забезпечення тривкої монументальної вартости для кожної церковної будови, де б вона не була, для закріплення українського імені на чужині. Як у національній, так і в релігійній площині, бо ж тривалість матеріялу найкраще символізує вічність Божого духа.

Який же з українзованих історичних стилів прийняти як зразок? Візантійський, ренесанс, барокко, рококо, класицизм, готика? (Це витиснене в хронологічному порядку, не по історичній важности, ні по глибині удомашнення, ні по інтенсивності пристосування).

Історії, на щастя, не musimо починати від себе. Спроби роблено в половині XIX століття, паралельно з відродженням української національної свідомости та на початку XX стол., при відродженні української полі-

тичної свідомости. На початку цього століття між мистцями в Україні почалася течія відродження українського стилю, піонером та найкращим виразником якої був архітект В. Г. Кричевський. Архітекти того напрямку використовували мотиви українського барокка і народного дерев'яного будівництва. Найширше відомим зразком того напрямку являється будинок полтавського земства з 1908 р., проєкту Кричевського, сильно пошкоджений при відступі німців у 1943 році, проте відреставрований після війни за почини Архітектурної Академії УССР. Ту течію Постихів розгромази за занадто яскравий вислів українського культурного націоналізму. Та не всі мистці злікувалися, то ж у пісних 20-их роках витворився новий напрямок, якого промотором намагалися створити національний стиль української архітектури, спираючись на характерні конструктивні елементи старої української архітектури та пристосовуючи їх до сучасних матеріялів і метод. Ото й був український модернізм, зроджений на українській землі, дарма, що його зразки сьогодні нам видаються майже неохлясичними. Щоб назвати хоч кілька імен, згадаю знову Кричевського, Костирка, Юрченка й Сичинського. Про будівництво церков тоді не можна було й мріяти, оже в основному то були урядові будівлі. Проте, той напрямок знову припавши й найбільше заступлено совєтським конструктивізмом із слідами петроградського ампіру та нахилом до псевдомонументалізму.

Де ж підняти прапор, що впає, і кому його підняти?

На мою думку, слід вернуться до праджерел нашої віри і до праджерел нашої архітектури — до княжої доби. Не треба жалатися, що вона проєктувала візантійськими впливами. Про т. зв. впливи я вже говорив, як про природний процес розвитку певної групи народів, об'єднаних географічно, расово, чи релігійно і їх не треба соромитися. А вже ніхто не соромиться, що християнство прийшло до нас із Візантії. А прийшло мабуть тому, що Володимирові посли найбільше були захоплені багатством грецької літургії в найбільшій часті у часів її незвіданому досі архітектурному чуді — св. Софії в Царгороді. Тоді ще не було кельнської катедрі, ні базиліки св. Петра, ні флорентійського собору. І сама ж Гаїя Софії, дарма, що в stolіці тодішньої грецької імперії, не побудована на зразок старо-грець-

кої архітектури, а на основних елементах форми й декорації з Малої Азії. Проте, вона вросла в Грецію й стала першою грецькою архітектурою, дарма, що вже понад 500 років є в користуванні турків. У такій же засадничій формі візантійський стиль прийшов до Русі-України, та тут він немов би очистився від давніших мало-азійських впливів на саму Візантію, очистився від орієнтальних пишнот (неважно вже, чи княжий терем не міг, чи не хотів конкурувати з кесаревим блиском), замінив баню тилу мовей банею подібною до шолому дружинника, спер декоративні елементи, кольористичну й різьбу на традиції вже розвиненого місцевого мистецтва й тим відділився від Візантії, став українським. Крім того, він символізує прихід до нас християнства, а в сьогодинній добі сумнівних вартостей і в морально-етичній площині найкраще відроджується, черпаючи з праноцятків. А втім, для нас він пов'язаний із періодом найбільшої держави на сході Європи — нашої держави. У безприсвітній сучасності політичного цинізму — це рефлексія на вагу золота.

Немаюважним чинником при доборі стилю являється фінансова ситуація. Церковні громади звичайно малі й намагаються, а поза малими винятками мусять, бути матеріяльно самовистачальними. На перещелення багатства форми й деталю архітектури мазенинської доби їм спромотитися важко. Українсько-візантійський стиль невбгачливий ні під оглядом вості, ані орнаментично. Зате ж своєрідний, адалеку замітний і монументальний. Власне: монументальний, навіть тоді, коли не домінує окруження фізичними розмірами. Крім того, він допускає тільки тривкий матеріял (попобуйте прокувати дерев'яну церкву в тому стилі) і гарантує йому, а тим і нашому імені, довготривалість.

Не могу достаточного натиску покласти на той елемент: довготривалість. Психологія деяких наших мистців чомусь орієнтується на сучасність, у крайному випадку на найбільше майбутнє. Мені розказували про одного талановитого графіка у Львові, який, на замітку, що його папір поживав за 20 років, відповів: „За двадцять років ніхто вже не згадає про цей рисунок“. Рафаель, на заввагу, що його портрет папи Юлія II не дуже схожий на оригінал, сказав: „За тисячу років ніхто не буде думати, що папа виглядає інакше, як на цьому портреті“. Ось вам ствердження двох мистців до їхньої творчости.

Дехто застоюється (цитую), „чи дійсно наші творчі сили на еміграції повинні в мистецтві, зокрема в архітектурі, давати копії-репліки нашого національного мистецтва“ (ах, отже, виходить, такі є наше національне мистецтво!), „щоб при їх допомозі знайомити не-українці і нашу молоді, народжену по Україні, з нашою культурою? Чи, навпаки, спираючись на національні традиції, давати твори нові, тобто твори творчі“. Знаючи, що цей пан є відношення до однієї модерної дерев'яної споруди, трохи дивно думати, що тільки такий твір слід рахувати твором „творчим“. Так, кожний має конституційне право на власну оцінку. Прому звати, що є знову ж тільки короткотерминова забезпечення прамота на ту молоді, народжену по Україні, яку ще ми особисто можемо з чимсь знайомити.

А я думаю і про ту нашу молоді і про дітей тієї молоді і про вихідці і про багато поколінь нападків тієї молоді. І про ту не-нашу молоді, що з Україною не має нічого спільного і про покоління її нападків. Про тих, що забудуть до наших святині і помоляться в атмосфері достойної краси, і про тих, що, проходячи мимо, оглянуться. Про тих, що колись писатимуть історію мистецтва цієї нації і всіх, що дали до неї повноцінний вклад і про тих, що колись реставруватимуть наші споруди — для них уже споруди сієї давнини.

Ні. Наші творчі сили на еміграції не повинні давати копії-репліки давніх українських стилів. Хто говорить про копії-репліки? Адеж ми диспонуємо іншими засобами матеріялами й будівельною технікою як ті, що творили давні стилі. І майстри для ручної обробки декоративних стилістичних елементів у прогресивних країнах індустріалізованої імітації давно вже немає. Мова не в копіюванні. Йдеться про перенесення засадничий прикмет українсько-візантійського стилю (моя сутєстія), або інших українських стилів, як хтось воліє, у модернізовану форму, можливо й легшу до виконання при сучасній високо-розвиненій технології й низько-вартісній ручомайстерности. У нас часто вживається слово „стилізувати“ у відношенні до вишнюк, писанок, дереворізьбів. Добре, якій буде „стилізувати“ архітектуру. Очевидно, треба думати докладно вивчити й дуже ґлибоко відчувати культурні здобутки України, що стилізація стала засобом архітекта, а не архітект невільником стилізації.

V.

Будь-хто міг би спитати, чи я проти модерної архітектури. Ні. Хоч я мусів би в свою чергу спитати: що таке модерна архітектура? Коли вона постала? Які її засадничі прикмети? Кожний із давніших історичних стилів базувався на чітко визначеній філософії і кожному на зміну приходила нова мистецька філософія, яка знаходила свій вираз у змінених пропорціях і формах. Живли чергувалися за хвилю, тривали деякий період і був час дану мистецьку філософію та теорію розробити, закріпити і дещо створити, дещо тривати, що надавало печать епоси.

Яка ж творча теорія лягла в основу модерної архітектури? Вона — моя роєсниця і родилася з певних теоретичних заłoженъ. Та хто з сьогоднішніх архітектів придержується правильника Баугаузу? Хто взагалі дбає про теорію? Теорію твориться після і для пояснення проекту. Вже є десятки теорій на десятки визначних будівель, одні від одних проплекно відмінні, а все ж їх усіх підтаосуємо під поняття модерної архітектури. Виходить, що загальну теорію можна скопити двома словами: вольному воля. Звучить як жарг, та це не жарг; це правда. Сьогодні критикуємо, або прямо висміваємо ту модерну архітектуру, яку оплескували 30 років тому. За 20 років будуть висмівати нас — сьогоднішніх модерністів разом із нашими, як каже хтось, „теоричні творами“.

Отже — чи я проти модерної архітектури? Ні, не проти. Я плыву з нею. Я плыву подобається воля, вільність форми не обмежена рамками догми. Вона, та моя воля, щоправда, не всім однаково дана. Як би я був світової слави архітект, я мав би її багато більше. Для звичайних смертників є інші рамки: бос, кошторис, клієнт, час . . .

Так, у світських будовах я залюбки користуюсь вільним підходом до організації елементів і мас, асиметричність мене не турбує, навпаки, часто приходиться балансувати форми якраз ігноруючи симетрію. Це навіть досить цікава гра.

Та в церковній архітектурі це, на мою думку, табу. Не тільки в українських стилях про які вже згадано, де вісь твору й симетрія дуже чітко визначені, але в будові церкви взагалі. Це просто філософічне заłoження.

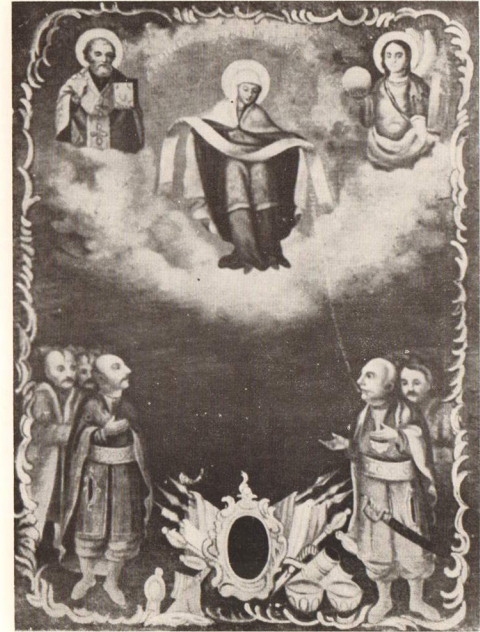
Як я будувавиму церкву для звелічення владики (ім'я рек), то в нього може бути специфічний смак, віддалений від того заłoження і тоді є дві можливості: або я його переконаю, або він мене звільнить. Буває таке, що архітект згине зрешт і пристосує свою філософію до філософії того, хто платить. Але це не повинно бути. Будівничі, друга найстарша професія, не повинні так продаватися, як перша найстарша професія.

Та будовавання церкви для звелічення Бога-Творця повинно проводитися за Його смаком, засобами Його мови. А це перш за все — симетрія і гармонія.

Гляньмо навкруги нас. Obserвуймо природу. Зірваймо квітку й пригляньмо її структуру. Погляньмо на листки ясени чи акації, менші чи більші: завжди паристе число листків по боках і один на кінці. Погляньмо на листок клена, конюшини, дуба, на будь-який листок. Погляньмо на тварин, птахів, плауни. Найменших комахок. Простудіймо перекрїй нашої плянети, простудіймо структуру сніжинки. Перфектна симетрія. Погляньмо на барви навкруги, на гармонію кольорів на квітах, на метеликових крильцях. Уся ця фльора і фанна і ми — Його діло, Його креай. Його мова. То якже ж ми сміємо принисити Йому хвалу не Його мовою, а мовою, що її створила наша маленька, задеркувата самозалюбеність?

Хтось скаже: адже й велкі архітекти будували модерні святині. Так. Ми бачили модерні церкви Франка Лойд Врайта тут і Ле Корбусіє у Франції. Що ж? Може вони не подумалися до того, що я тільки сказав, а може згнорували релігійний пункт насвітлення проблеми, закохани у власній екслюзивності. Нюдин не живе, щоб ми могли спитати й дістати пояснення їхніх філософічних підходів. А будівельна традиція? Навіщо їм традиція? Америка взагалі великої не має, а Франція засіяна тисячами пам'яток найсвітлішої будівельної традиції. А віги, творчість Ле Корбусіє — це творчість французів на французькій землі для французів — на тепер і на тисячу років наперед. Творчість Врайта — це творчість американця на американській землі для американців — на тепер і на майбутнє.

А для кого і де і на який протяг часу творять наші маленькі Врайти — від рідного дерева відірване листя, вітрами розвіяне поза моря, поза гори?



Ікона Покрови — походить із Козацької Січі.

Protection of the Holy Mother of God — Ukrainian Cossack Icon.

А я, професійний бунтівник, зовсім не відчуваю, що я в українській церкві, або в українському шатрі, або в українській stodoli, або в українському музею, або в будь-чому специфічно українському. Особливо тоді, коли в ментально зашлібленні відкриваю Службу Божу, священника, український спів, приятеля, знайоми українські обличчя й онту гарненьку панночку у вишиваній суконці, від фізичних стін і даху між і під якими стою. Чортик — а там є багато кутів для чортиків — питає шепотом: А що, якби більшість тушених парохійні є будь-яких причин попросили свої домі і якесь інше підприємство купило цілу оселю і хтось купив би це оборонну баншту? І малою той чортик панораму іншого, не-українського релігійного зібрання в цьому самому фізичному обрамленні й а банту, що це було б природно. Малою картину іншого, не-релігійного зібрання і також виглядає природно. Малою картину модерної школи і це також підходить. Малою картину елегантного ресторану і — чорт по-бери! — також вкладається. І ось у просторій залі ніколимо столики і розсувані двері влітку відкриті і столики назовні на відкритому повітрі і столики на критому кружанку і квіти й зелень у кутках і дискретні кольорові світла і навіть маленький басейн із водотраєм вбудовано там у кутку повітря, під деревима до закриття. І вже немає священника, вірних, хрипливих співаків, знайомих українських обличчя і панночки у вишиваній суконці, а є вечерні одяги, маловані уста й блискавка біжутерія. І не церковні брати з танцями протисаються між богомольцями, а вправна прислуга з напиктками беззучно просовується поміж столиками. І на помості між п'ятама колонами, там де тількино був престіль, розтановилися блискучі інструменти на тлі змукоможних апаратів джазової оркестри. І до вільного простору, де тількино вірні ставали до причастя, всміхнені пари виходять до танцю...

І новий меткий підприємець зміг би легко знати безборонні везички, та ось ні, передумав і там де комуся ввижалися луги і мушкетери, заїсталося проектори для освітлення оригінального-теорного даху й паркувальної площі.

І якась містечкова красуня, що в її пам'яті будувалась же фігура як церква, скаже до чоловіка чи до ботфуренда: What about dinner at the church, darling?

Большевики були б щасливі, якби так легко могли замінити наші церкви на ресторани. Але ті будували, там удамо, не даються. Стоять гордо для одного призначення створення. Кладуть ворогої визов: зломі, не злігнем!

І їх там ламають...

VII.

Тут не потрібно буде ламати. Тут ми самі позгинаємо в напрямі вигідної утилітарності. Та як як ми цього не зробимо, точніше наша духовна еліта — письменники, композитори, образотворчі мистці й передусім архітекти — об'єднано, цілеспрямовано, в інтелектуальному авангарді свідомого своєї історичної місії переселення загалу, то хто за нас це зробить?

Я скавав передусім архітекти, бо тільки вони можуть промовляти до західного світу зрозумілою для нього мовою. Письменникам трудніше це зробити, бо бусили би писати на українській сюжет чужою мовою, продати книжку і якось примусити чужинця, щоб її прочитав. Малир, хоч і говорить інтернаціональною мовою, мусить заманити того чужинця до мистецької галерії і його твір, поки непроданий, доступний для дуже обмеженого числа глядачів, а коли проданий, то для ще меншого. Музиково перше треба записати відомого дригента або виконавця і чойно тоді можна дати її почути слухачеві, за дорогої квиток. Архітектура єдина, що не потребує ані мови, ані покупки, ні патронізації, ні вступних квитків.

Кожний задум здвинути догортривали Божий храм (я ще раз і ще раз підкривлю слово „догортривали“), більший або менший, для більшого й зможнішого скучення вірних чи для невеличкої парохії — це нова нагода мисійної наги. Багато нагод вже прогавлено. Коли нас обкрадають вороги, то це хоч пояснюється безоглядним суперництвом і ненавистю. Та чим пояснити, що ми обкрадаємо самі себе?

Якби не те, що субстанція української культури на рідних землях знайшла ще предметно заргозою, ми могли б собі дозволити на легковаження стилістичних вибриків наших творців тут, у діспорі. Та, знаючи ситуацію там, де краші люди по вояках гинуть за спробі захищати ту субстанцію, — чи можемо ми собі на це озволити?

Почуття історичної відповідальності трохі невідгуді. Та в цій одній галузі воно не обидіє. В усіх інших родах споруд, включно з домами молитви для не-українців, архітект може бути звичайним ловцем клієнта, для заробітку і — чому ні? — слави. Для того всі засоби в межах професійної етики добрі, включно з використанням особистих знайомств. Та коли йдеться про проектування української церкви, архітект рятівно й автоматично перетворюється в репрезентанта української духовності й культури. Він, бажачи чого, чи ні, стає місіонером. Це рідко і велика честь і це більша відповідальність. Це невідгудіа позиція, важка. Та вона реальна, правдива, єдина. Вона мусить бути понад звичайними „мірjami архітекта“.

Організуємо маніфестації й голодівки в обороні Валентина Мороза — сьогодні вже світової слави героя спротиву. За що ж його казують у тюрмі? За те, що протестував проти обкрадання й засмічування української культури. Об'їдайте місця нашого поселення в діспорі, огляньте споруди, де наші брати й сестри во Христі моляться і не моляться Богу і ви жакнетеся від великої кількості архітектурних покручей. Подумайте, чи ми теж мусили б запропорити Мороза до в'язниці?

Член Базельського комітету, що збирається в'їхати в історію на даху церкви, про яку я говорив, не потрібно допускати в її будові відомому князю оборонних башт. Автор проекту, здається, сам не має тих претензій. Автор проекту, талановитий цікавий архітект, якого я особливо дуже ціную, а не згоджуюся з ним тільки виходячи з позиції святоглядювих, історичних, філософічних та, якщо хочете, патріотичних, пояснював це так: „Засадничий елемент українського цього проекту це, звичайно, не стиль, а матеріал — дерево; а взагалі я старалося творити архітектуру, що відповідає елементам в'їхати української людини“.

Та годі вже про це. Ця стаття не має на меті критичної факхової аналізи даної будівлі. Який заїде потреба, а це зроблю на іншому місці й при іншій нагоді і дуже детально.

Дерево — шляхетний матеріал. Теплий, привітливий і сприятливий для вправних рук майстра. Не дуже тривкий. Податливий на небезпеку деревождних інсектів. Трисіка від сонця, порохнявіє від води. Трапить колір, швидко старіється, сіріє, чорніє. Трапить мішкати на розтаг і сплск. Гнется, порохнявіє, розпадається. Модерне хемічне запускання мало б дещо сповільнити цей природний процес — не зупинити його — в природних обставинах. У сьогоднішній добі атмосферичного зачещнення воно, мабуть, тільки частинно анулює приспівніщенія знищення від індустріального затруєння доквілля. Найбільша декада покаже ікно справиво ефектовніст.

В Україні найстарші збережені дерев'яні церкви (а може вже й не збережені, говорю на основі старих фотографій та рисунків) датуються XVIII-им століттям. Не думаю, що їх уживають. Не думаю, що їх баченно вживати.

У цій країні серед наших поселенців пройнялася мода будувати дерев'яні церкви. Давніші імігранти того не робили. Бували там на зраках церков залішених у краю, часом замовляючи проєкт поштою із Західної чи Карпатської України, частіше за проєктом місцевих професіоналів на основі фотографій з дому, або без них, засадично муровани. Култ дерев'яних церков, здається, таки почали, а в кожному разі розвинули, пришеїлі після другої світової війни, паралельно з поспієним култом вишювок і писанок. Деякі з них справжні перлини, деякі менше вдали, особливо там, де з функціональних міркувань, як потреба громадської залі ці церкво, дерево й цементний бльоц подіанні в одній вертикальній площині.

Коби ми їх могли побудувати внутрі великого музею, то це, в змісли збереження шльких пам'яток на довгі віки, було б великим досягненням. Та вони стоїть, як і всі інші будівлі, на горбах і в долинах, виставлені на дощі й вітри, морозі й снігу, тумани й газова засмічення суперіндустріальної епохи. Дозвольте спитати: яка їхня доля в найближчій майбутності, скажімо за 20—30 роки, коли вони почорніють?

Яке ж вранження вони робитимуть у зможній країні матеріальної цивілізації? Чи унаслідивит така спадщина дітей наших та внуків, коли вони під'їжджатимуть до тих

Друга важлива засада при будові церков: вони повинні бути жертовниками для звеличування Бога, виключні в своєму призначенні. Вони повинні бути так проєктовані, щоб їх не можна було замінити на автобусову станцію, театр, цирк чи ресторан, але щоб хоч було дуже важко це зробити. Малу помилку, мале відхилення від цієї засади ще можна вибачити (як мій син раз дотепно сказав, навіть у найліпшій церкві треба лишити місце для маленького чортика). Чи ту засаду взято до уваги при проєктуванні нашої найбільшої церковної споруди на цьому терені? Чи взято до уваги при одній з найменших, недавно посвячених?

VI.

Коли не базуємо нового твору на загальноприйнятій, історично оправданій теорії, тоді придумуємо теорію для пояснення нового твору. Я називаю це теорією оправдання. Ось як звучить та про новий „творчий“ твір, так як її сформульовано в одній промові при посвяченні (цитую): „Вона не подібна до ніякої церкви, зображення якої надруковане у збірниках наших найстаріших і найбільш типових церков. Але в ній спостерігаємо їхні стародавні типові елементи. Погляньмо крізь вікно цієї залі й побачимо, де шукати першовзору цієї церкви й який її віковий родовід. З-поміж чотирьох малих оборонних веж-башт ось-ось побачимо княжий лук з XI чи XII століття, чи козацький мушкет, а то й гармату з Запоріжжя. Ця церква, ще заки потемніє на гарячому сонці й від зливних дощів, уже тепер гомонить про сиву давнину нашу. Вона, хоч смерта в старих вікових узорах, є наскрізь оригінальна й тому можна сподіватися, що вона вийде в історію нової української архітектури, а за нею й ця па́рочія й ті, які цю церкву планували, будували, фундавали й посвятали“.

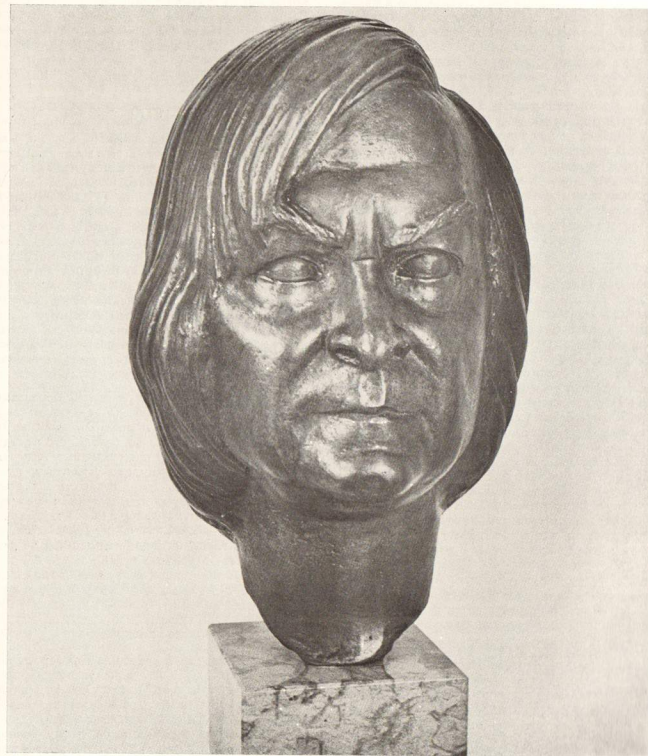
Так дивитися на цю будову старший український інтелігент, що в юності читав Кащенко й Чайковського і має якесь мрячноромантичне уявлення про козацькі вежі. Та неже ж ті вежечки мали б символізувати славу, часами трагічну, грандіозну козацьку спадщину? У тих вежечках — зовсім не веж-ж-баштак — на трикутній базі (я хотів би спитати, хто бачив княжі, чи козацькі, патрові форми оборонні вежі на трикутній базі, в натурі або в ілюстраціях? (Пому ви-

жасться княжий лук або козацький мушкет (слухайте уважно — козацькі вежі мусіли бути такі самі як княжі, а то й гармати). Ну, я не міг би уявити княжий лук або козацький мушкет в отих трикутних вежечках, але козарлюга за мушкетом навряд чи там уміститься; а щодо гармати, то я сумніваюся, чи архітект дозволив би її викотити навіть на ту найбільшу вежу. Нам наша уза, не ті вежечки, гомонить про сиву давнину! Чи таку саму візію мають наші діти, що не читали Кащенко, чи таку будуть мати наші внуки? Чи наші внуки взагалі захочуть дивитися на ті князь-козацькі вежі, коли вони поворніють, як автор слушно передбачає, дарма, що на тій скоро-пачорнійшій споруді він сподівасться в'їхати в історію?

Що ж, присмілі слова на бенкеті посвячення. Пояснювально-оправдувальна теорія. Теорію легко створити, до будь-чого. Ось, дозвольте мені на цю саму тему:

Сприймання й оцінка тієї будови — це динамічно-скомпільований акт консолідації думки й аналізу почуттів для кожної сукупної чи відокремленої спроби доцільної інтеграції відносних і засадничо багатограничних елементів. Усі ключеві заложення базовано на всеобіймаючому принципі функціонального самовиправдання, спаяності діючих світовідчужань та інтелігентного ежітку проаналізованих реакцій оточення, в кінетичній, сензитивній, акустичній та оптичній площині. Для крайньої узвної функції, враховуючи різні емоційно-сприймальні ситуації, символіка хронологічно-історичних пересувань унаглядна першовзорами оборонних веж, в яких, залежно від індивідуальної патрістично-пригодницької фантазії, можна спостерігати княжий лук або козацький мушкет, які проте зовсім не суперечать взаємодій цілості та її складових частин.

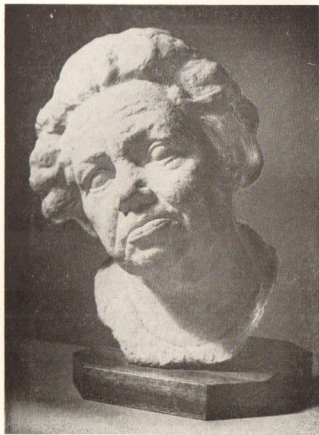
Зрозуміли? Ось так можна неопіформованого слухача-глядача заклясти в пана. І він стоїть, дивиться, слухає теорії, невпевний як реагувати, але бачить, що хтось хвалить, посвячує, взаємно собі гратулює і враз він починає почуватися як в Андерсеновій казці про королівський плащ. І думаю, „треба, щоб подобалося, бо скажуть, що я дурний“... І каже: „мені подобається“... І, щоб переконатися себе самого та інших, іде ще далі й каже: „щойно тут відчуваю, що я в українській церкві“.



Григор Крук: Портрет Д-ра А. Хрептовського — бронза. G. Kruk: Dr. A. N. Chreptowsky — bronze, 1978

передчасно постарілих споруд софістикованими автомобілями 21-ого сторіччя?? Ми ж так дуже бажемо, щоб вони гордились нами. Будуть вони підтримувати постарілу церкву, чи замкнуті оторожею й оголосять музейною пам'яткою ще на кільканадцять років, якщо місто дозволить? Чи розвалять і побудують на її місці нову? І як вони її побудують — ті наші втуки? За історичними зразками української церковної архітектури (яких не знатимуть), чи так, щоб легко могли перепродати... на ресторан?.. Як би ви не вгадували — серце болить, серце лякається.

Невже ж ми будемо лиш на коротку мету, лише для себе самих? Невже ж у нас збірна ментальність того львівського графіка? Чи



Микола Станько: Голова Ганни Совачевої — гіпс.
M. Stanko: Portrait of actress A. Sowačewa — plaster.

може ми нишком надіємося вернутися на рідну землю і щойно там будувати тривалі вартості? Найні мрії. Та хоч би й так, то чи не варто на цьому континенті залишити свідчення, що тут була і спос погомство залишила частина тисячелітньої нації?

Недобре діється в тій славній діяспорі. Недобре діється в окремих громадах. Неправильні заляження, нескристалізована мета, невлучний підхід, невдастиве керівництво. Неправильні засоби. Задається, що багато зацікавлених громадян цього свідою та чому на всіх янках усе мовчить. Хтось мусить сколихнути хвилю. Хтось мусить заговорити. Говорити й писати, кричати й благати...

Я буду. Щоб тільки знайшлися очокі читати й слухати. Щоб мій голос не залишився — як колінь писав до мене о. д-р Гузар — голосом вопіючого в пустині.

VIII.

В половині дев'ятнадцятого століття, після того, як указом Святішого Синоду з Петербурга зупинено будівництва церков в українському стилі, архітекти присвятили більше уваги публічним будовам, палатам та резиденціям. Про дух того часу, гідний відродження й наслідування, може свідчити напис вирізьблений на стілоці віталній в будинку Галагана в Лебединях, проспекту Чернівецького, рівно 120 років тому: „Сей дім збудовань для оживлення переказів про життя предків у пам'яті нащадків“.

Петро Палашевський



Вячеслав Васьківський (1904—1975): Кінцівка.
W. Waskowsky (1904—1975): Graphic



Степан Рожок: У кріслі. 22"×28".

S. Rozok: In the chair — oil, 22" x 28".

МИСТЕЦТВО ЛЕМКІВСЬКОЇ ЦЕРКВИ

Праця проф. д-ра В. Кармазина-Каковського, науковця Інституту Історії й Археології в Яссах (Румунія), вийшла як XII том праць філософсько-гуманістичного факультету Українського Католицького Університету ім. св. Климента Папи в Римі, в 1975 році. Формат 24х17 сантиметрів, 149 стор. тексту і 853 фотографії.

Від появи в 1937 році дво-томової праці М. Драгана „Українські дерев'яні церкви“ (Збірник Національного Музею у Львові) — це друге більше видання, присвячене українським церквам.

Твір науково-популярний, в якому автор дає короткі, але факхові описи понад 150 церков Лемківщини і Надсяння.

Велику цінність уявляють собою ілюстрації. Вони показують не лише зовнішній вигляд церков, але теж їх внутр., цікавіші архітектурні деталі, іконостаси, стінописи, ікони, різьби, свічники, дзвіниці, каплички і брами — це немов би ціла енциклопедія релігійного мистецтва Лемківщини й Надсяння.

Як відомо, більшість церков Лемківщини знищена, або є в стані руїнації. Деякі з них забрали римо-католики для себе, а інші перемінені на клуби, склади і стайні, так, що з часом затираються сліди по українських надбаннях західної волости — і тому ця книжка залишиться дуже важним документом колишнього українського характеру Лемківщини і Надсяння.

Хто звик до українських дерев'яних церков бойківського чи гуцульського типу, для нього лемківські церкви будуть своєрідною ревелациєю, бо вони мають свій окремий стиль. У них, під впливом Заходу, є поєднані в одній будові церква і дзвіниця, чого нема в церквах на інших наших землях (крім Закарпаття і Прип'явщини). Щоправда, дзвіниці там стали пізнішим додатком до церковної будівлі, як це вказали докладністе обстеження найстаріших церков, але цей звичай так з часом поширився, що став

характеристичною ціхою лемківської церкви. Вежа дзвіниці знаходиться завжди над входом до церкви і вона є найвища із трьох веж, зменшуючи висоти веж їде від найвищої над дзвіницею до найнижчої над вівтарем. Поза тим, лемківські церкви є тризрубні, як більшість наших дерев'яних церков. Шоймо в XIX і в XX стол. почали там будувати церкви з цегли. Типове покриття лемківських церков є гонти, які своїми ритмічними лініями, є рівночасно і прикрасою церкви.

Велику мистецьку вартість мають різьблені іконостаси й старі ікони. На ділі, старих ікон уже в церквах нема, їх забрали до польських музеїв, а решта опинилася в руках „колекціонерів“. Польські музеї демонструють тепер ці ікони перед цілим світом як „польські ікони“. Кілька церков відреставровано і вони є під охороною держави, як архітектурні пам'ятки, які мають притягати туристів у Карпати, як орази польської народної архітектури.

Більшість фотографій друкуються вперше, вони дуже виразні й гострі. На деяких фотографіях видно, як римо-католицькі священики приспособили наші церкви до їхнього обряду. Там, де іконостасу не усунуено, вівтар поставлено перед іконостасом, а на стінах порозвішувано малі образки — статуї Христових страстей.

До малих недотягнень книжки належать помилки в назвах кількох місцевостей, взятих з польських перекладів і дата будови церкви в Риботинській Посаді, яка напевно є старша від 1775 року, як це написав автор. (В. Сичинський подає XV—XVI ст.).

Зібрання стільки цінного ілюстраційного матеріалу та опис понад 150 церков є поважним вкладом до історії нашої культури, яким автор книжки і видавець, Український Католицький Університет, заслужили собі на велике признання.

В. П.



Photo: Nestor Studio

Евгенія Лукавська: Натюрморт — темпера.

E. Lukawska: Still life — tempera.

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА

У НАС

● Об'єднання Мистців України в Америці влаштувало свою річчу (21) виставку в галерії OMA в Нью-Йорку, в часі від 22 червня до 30 липня 1975 року. Показано праці 60-ти мистців. Видано ілюстрований каталог українською й англійською мовами. Нагороду з Мистецької Фундації ім. А. Кирилюка присяно молодому мистцеві Олександрові Мотилеві за олійну працю „Місто“.

● Віктор Мушинський, народжений у Буенос-Айресі, що від 1965 року проживає в Дітроїті, має свою виставку, яку спонзорував Український Студентський Клуб при Вейнському Університеті, в грудні 1974 р.

● Виставка Галини Новаківської, влаштована заходами Відділу Т-ва Інженерів Америки, відбулася в галерії „Леви“ в Чикаго, в днях 6, 7 і 8 грудня 1974 р. Показано 34 картини.

● Виставка праць Василя Курника була влаштована в Ніагара Галерії й Музею, Канада, в днях від 6 липня до 3 серпня 1975 року. Видано картковий біографічний довідник із життя мистця та його дотеперішніх виставок.

● Виставка праць Ірини Осадни була влаштована в Українському Інституті Модерного Мистецтва в Чикаго, в часі від 19 вересня до 26 жовтня 1975 р.

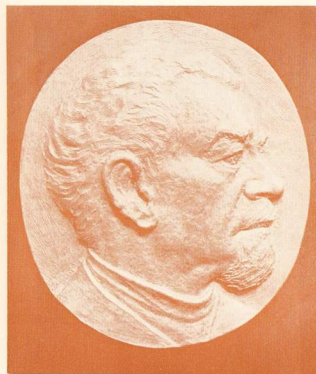
● Показ українських і театральних костюмів та фільму з колекції пп. В. Пишненку та кераміки Терези Кілік відбувся в галерії й Музею в Ніагара, Онтаріо, Канада, в часі від 14 вересня до 5 жовтня 1975 року.

● Виставка картин Ірини Фединишини відбулася в днях 26, 27 і 28 вересня 1975 р. в галерії „Леви“ в Чикаго, влаштована місцевим 22 Відділом Союзу Українок Америки.

● Ака Перейра показала на виставці в Маямі Університеті в Оксфорд, Огайо — свої праці за десять років 1965—1975 (скульптура, малярство, кераміка), в часі від 28 вересня до 10 жовтня 1975 року.



Микола Мазурик: Нагробник у камені, Брижана к/Сянока — 1971 р.
Mykola Masuryk: Tombstone, 1971 (Lemko region).



Ярослав Паладій: Автопортрет — медальон.
Y. Palladiy: Self-portrait — medallion.

● Кінцева виставка Ксенії Аронець на Відділі Мистецтва в університеті Альберти в Едмонтоні, Канада — відбулася в часі від 2 до 17 жовтня 1975 року.

● Константин Шонк-Русич влаштував виставку своїх праць: „Осіньні етюди в емалю“ та показ ікон із XVII, XVIII і XIX ст. із своєї колекції в галерії OMA в Нью-Йорку від 5 до 19 жовтня 1975 року.

● Дводенна виставка праць Вадима Добровіля відбулася в жовтні 1975 року в Едмонтоні, Канада, влаштована заходами дружини pokojного мистця й засновниками стипендійного фонду його імені.

● Малярська виставка Тетяни Душенко відбулася в галерії й Музею в Ніагара, Канада — в часі від 19 жовтня до 9 листопада 1975 року.

● Володимир Свириденко мав виставку своїх вибраних праць з років 1964—1974 в Лейкленд Коюніті Каледжі в Ментор, Огайо — від 7 жовтня до 13 листопада 1975 року.

● Скульптор Рід Армстронг мав свою виставку в галерії сучасного мистецтва в Маязі, Іспанія, в червні 1975 року. Показано було 34 праці.

● Велике Плем'я „Лісові Чорти“ влаштувало виставку графічних праць Андрія Мадея в Пластовому Домі у Філадельфії в днях 7, 8 і 9 листопада 1975 року. Видано короткий біографічний довідник в українській і англійській мовах, цього молодого, талановитого графіка, народженого 1953 року.

● Галерія Еко при Об'єднанню Українців Америки „Самопоміч“ у Дітроїті, влаштувала виставку образів Зеновія Оніщенко в днях 14, 15 і 16 листопада 1975 року.

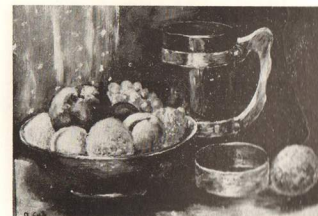
● Український Інститут Модерного Мистецтва в Чикаго влаштував виставку Михайла Калюка в часі від 31 жовтня до 7 листопада 1975 р.

● Виставка праць Юрія Бобрицького відбулася в галерії OMA в Нью-Йорку — в часі від 30 листопада до 14 грудня 1975 року.

● Виставка жіночої образотворчості з нагоди Року Жінки була влаштована 98 Відділом США ім. Анни Ярославни, в Домі Пласту у Філадельфії, в днях 5, 6 і 7 грудня 1975 року. Всі учасниці виставки було 26. Показано 74 праці в різних техніках.

● Мистець Богдан Божемський влаштував трьохденну виставку своїх праць у Вінніпезі, Канада, в днях 3, 4 і 5 грудня 1975 року, в школі церкви Непорочного Зачаття. Було показано 121 праць, у тому: 20 олійних, 20 акварельних, 30 темпер і 51 графіку. Виставку відкрив проф. Я. Розумний.

● Виставка праць Ярослави Геружак відбулася в галерії Еко у Воррен-стейт Мічиген, у днях 5, 6 і 7 грудня 1975 року.



Софія Сивенька (Австралія): „Опівні“ — олій, 1972 р. 40 x 47 см.
Sophie Sywenka: Still life — oil, 1972, (40 x 47 cm.)

● Виставка дереоритів Андрія Малая відбулася в Ли Саль Каледжі у Філадельфії, в часі від 22 березня до 9 квітня 1976 року.

● Заходами Фондації О. Грищенка, відбулася в залах Українського Інституту Америки в Нью Йорку виставка акварель і літографій Олексі Грищенка, в часі від 13 до 20 березня 1976 року.

● Аркадія Оленська-Петришин мала виставку своїх праць у галерії при 414 Джордж вулиці в Нью Брунсуіку, в часі від 25 березня до 12 квітня 1976 року.

● Виставка праць Ігоря Кордюка відбулася в галерії Української Мистецької Фондації в Торонто, Канада, в днях від 9 до 23 травня 1976 року.

● Український Інститут Модерного Мистецтва в Чикаго влаштував виставку праць Якова Гніздовського та Лори Фолкердінк у часі від 20 лютого до 4 квітня 1976 року.

● Виставка емалю в конструкції Константина Шонк-Рученча відбулася в залі УСО „Тризуб“ у Філадельфії, в днях 12, 13 і 14 грудня 1975 року.



Ярослав Паладій: Портрет дружини мистця — медальйон.
Y. Palladiy: Portrait of Artist's wife — medallion.

● Виставка праць Михайла Дмитренка відбулася в Менор Каледжі в Дженкінтан-Філадельфія в часі від 24 квітня до 9 травня 1976 року. Показано 40 картин і проєкт пам'ятника Т. Шевченкові. Видано каталог в українській і англійській мовах. У каталозі 10 однокольорових ілюстрацій. 19 із показаних праць позичено з приватних колекцій.

● Виставку малювання і скульптури мистця Василя Палійчука у Ореста Поліщука з Балтимор, Мд., влаштував Український Золотий Хрест у галерії „Леві“ у Чикаго, в днях 14, 15 і 16 травня 1976 р.

● Виставка картин і рисунків Романа Мараза була влаштована в Українському Інституті Америки в Нью Йорку в часі від 7 до 31 травня 1976 року. На виставі було 12 праць виконаних темпераю, 7 праць олійних і 7 рисунків — туш. Видано картковий каталог англійською мовою з короткими біографічними даними про мистця й 13 чорнобیلیх ілюстраціями: голова Христа й 12-ох Апостолів.

● Об'єднання Мистців України в Америці влаштувало виставку ліноритів Володимира Баляса в галерії ОМУА в Нью Йорку, в часі від 4 до 18 січня 1976 року.



Валентин Сміянцев: Дівчина з Перу — гіпс.
V. Stimiancew: Girl from Peru — plaster.

● Федеральна Кредитова Кооператива „Самопоміч“ у Нью Йорку, відкрила 26 жовтня 1975 року, в приміщенні Кредитівки в Нью Йорку, велику олійну картину мистця Петра Андрусєва: „Княжа пристань у Києві“.

● З ініціативи п-ства Михайла й Ярослави Шафранюків та їх фондами оформлено Канадсько-Українську Мистецьку Фондацію в Торонто. Завданням Фондації буде колекціонувати українські мистецькі твори, влаштовувати виставки, допомагати українським мистцям. Фондацію очолює 7-особова дирекція. В Домі Фондації відкрито галерею праць українських мистців. Офіційно відкрито Фондацію, як громадську установу, 30 листопада 1975 р.

● Український Інститут Америки влаштував у своїх приміщеннях у Нью Йорку виставку картин Василя Панчака в часі від 14 грудня 1975 р. до 14 січня 1976 р.

● Галерея Осередку Української Культури у Вінніпезі, Канада, влаштувала виставку графічних праць Якова Гніздовського в часі від 18 січня до 20 лютого 1976 року.

● Об'єднання Мистців України в Америці влаштувало в своїй галерії в Нью Йорку виставку праць Славни Геруаяк, Дарії Дорош, Софії Ладн, Оксани Луканевич-Полон, Ольги Маринчук і Аркадії Оленської-Петришин у часі від 15 до 29 лютого 1976 р.

● Пастове Поема „Перші Стежі“ влаштувало виставку праць Никифора, з колекції Вадима Лесича. Виставка відбулася в Пастовому Домі у Філадельфії в днях 27, 28 і 29 лютого 1976 року. Показано 41 праць того ціналого мистця-примітивіста з Лемківщини. Видано картковий каталог.

● 19 березня 1976 року відбувся в залі УСО „Тризуб“ у Філадельфії, вечір присвячений творчості Олексі Грищенка. Про мalarську творчість говорила Ольга Осмеріна-Імх, а про творчість О. Грищенка, як мемуариста, доповідав Остап Тарнавський. Одночасно була влаштована виставка акварель (11 штук), рисунків (12) і літографій (6 штук) О. Грищенка, з колекції О. З. Фецаків. Видано картковий каталог українською мовою з однією чорнобілою ілюстрацією. Вечір був організований Пастовим Поемом „Перші Стежі“ у Філадельфії.

● Фільм про українську писанку виконав Марко Перейма з Трой, Огайо. Писанки виконали Тая Осалда та Жакеліна Клім. Ілюстрації Василя Куріліка. Музику до цього колярового 10-хвилинного фільму аранжував Григорій Китаєвий.



Лев Гец (1896—1971): Лемківська хата на лаві Сянока — олій, 1942 р.
L. Getz (1896-1971): Landscape — oil, 1942.



Леонід Денисенко: Екслібрис австралійського історика та літератора.

L. Denysenko (Australia): Ex Libris.

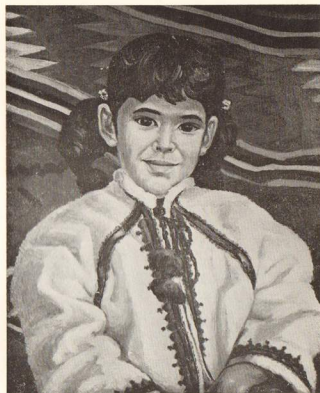
● Українська Мистецька Виставка з нагоди 200-ліття Америки була влаштована Об'єднанням Мистців Українців в Америці, в Нью Йорку, в галерії ОМУА. 25 мистців були репрезентовані 65-ма працями. Видано картковий каталог англійською мовою. Виставка відбулася в часі від 14 травня до 7 червня 1976 року.

● У Денвері, Колорадо, відкрито мистецьку галерію Мошнських, 20 червня 1976 р. На фронтовій стіні дому виконано велику алегоричну мозаїчну композицію.

● Об'єднання Мистців України в Америці влаштувало виставку праць Ірини Лішчин-Масної в галерії ОМУА в Нью Йорку в часі від 11 до 18 квітня 1976 року.



Андрій Мадай: Невмирущий — дереворит.
Andriy Madau: "The Immortal" — woodcut, 1975.



Тетяна Квягінницька-Душенко: „Маріявчочка“ — олія, 1975 р.
Т. Knyahynychka-Dusheko; Maryann — oil, 1975.

У СВІТІ

● На річній виставці Пеннсілванійської Академії Мистецтв у Філадельфії 1976 р. були показані праці Стефанії Бернадіні, яка в тому році закінчила 4-річний курс згаданої Академії.

● Збірник виставки праць Т-ва Абсолютів Академії Мистецтв у Філадельфії відбулася у Вудмер галерії у Філадельфії, в часі від 16 листопада до 14 грудня 1975 року. На виставці були праці двох колишніх студентів Академії: Степана Рожока й Андрія Мадаю.

● Скульптор Лев Молодожанін, виконав на замовлення Провінційної Ради КУК у Канаді, бюст колишнього прем'єра Канади Дж. Діфенбейкера, з нагоди його 80-ліття.

● Канадсько-Українська Мистецька Фундація в Торонто, Канада, влаштувала виставку картин і рисунків Зеновія Онішкевича, в часі від 6 до 20 червня 1976 р. Видано біографічний короткий довідник українською й англійською мовами з двома чорнобілими ілюстраціями.

● Скульптор Григор Крук був членом журі для скульптури німецької річної виставки в Мюнхені 1976 року. Виставка відбулася в Домі Мистецтва, в Мюнхені, в часі від 4 березня до 2 травня 1976 року. На виставці було показано 500 творів із різних ділянок мистецтва, 140 мистців. Крук показав 5 скульптур: 1 в бронзі, 2 в кераміці, 2 в гіпсі. Така кількість праць була допущена. Одна праця Крука („Монахія“ — гіпс) була репродукована в каталозі.

● Рід Армстронг, чоловік Роксоліни Лучаковської Армстронг, мав виставку своїх скульптурних праць у галерії Студіо Мадрид (Іспанія), в часі від 18 травня до 5 червня 1976 року. Видано картковий каталог з еспаньської мови, з однією кольоровою репродукцією. На виставці було 14 праць, переважно портретів, серед яких був і портрет Хуана Карлоса Бурбона.

● Виставка картин Любомира Гушляка відбулася в галерії Ротль у Парижі, в часі від 23 квітня до 11 травня 1976 р. Показано 40 олійних праць.



Іван Палівода: Краєвид — олія.
I. Palywoda: Landscape — oil.

Видано 8-сторінковий каталог у французькій мові, з двома кольоровими й 7 чорнобілими репродукціями.

● У фірмі Ванамейкер у Філадельфії, була влаштована союзна виставка мистецьких творів (для продажі), в часі від 15 травня до 5 червня 1976 р. Було показано 153 різних праць, переважно картин, трохи дрібної різьби й кераміки та графіки. Серед картин було показано кількадесят картин старшин або давніх мистців із Третяковської галерії. Рента показаних і призначених для продажі картин, були це праці мистців із різних союзних республік. Багато картин-краєвидів московських мистців мали як тему історичні місця, церкви, монастирі чи каплиці Новгороду, Ладоги, Суздаля, Москви та Пскова. Мистці показують у своїх творах красу історичної Московщини. Але таких тем не можуть порушувати українські мистці на рідній землі. Вони можуть прославляти всіх покладів, але не красу своєї Батьківщини з історичними пам'ятниками минулого. Ціни були від 3,300 до 40 доларів.



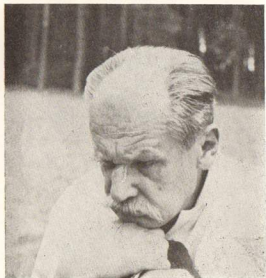
Церква в с. Сквирна, на Лемківщині, XVII ст.
Wooden Church XVII c. from Lemko region.

З ЖАЛОБНОЇ ХРОНІКИ

ВЯЧЕСЛАВ ВАСЬКІВСЬКИЙ

(1904—1975)

26 грудня 1975 року помер у Варшаві мистецтвознавець Вячеслав Васьківський, емеритований професор Академії Мистецтв. Народився 15 лютого 1904 р. в Рівному, на Волині. Небагате дитинство, серед бідного оточення передмістя, дало початок хвороби — туберкульозу, з якою борючись все своє життя, кілька разів оперований. Після 1920 року добився до Варшави, дістався до Академії Мистецтв і здобув солідну мистецьку освіту; малює живописно.



Вячеслав Васьківський (1904—1975)

W. Waskowski (1904—1975).

фесора Т. Прунковського, а графічну в роботі В. Скопича й Л. Вичульовського. Згодом одержує скромне становище асистента графічних технік, а по роках призначають його асистентом відділу графіки. По 2-ій світовій війні, після смерті проф. Хростовського, призначають Васьківського надзвичайним професором і керівником відділу графіки.

Був членом мистецької організації „Спокій“, брав активну участь у праці, радіє з виставкових виставок (двох) на Волинь (Луцьк, Крем'янець, Рівне) та як друг волинця-графіка Ніа Хасевича, спільно започатковують видання в організації „Спокій“ (до війни появилася „Книжкові знаки Н. Хасевича“). Для пізнання вимог книжки і друкарства, вивчають буквознавство у проф. Ленарта й відбувають друкарську практику в друкарні.

Васьківський був дуже добрим знавцем різних графічних технік і майстром дервориту. Одержав за дерворити-ілюстрації до книжки про Сочу, до творів Пушкіна (Капітанська дочка), Єсеніна (Пугачов) державні нагороди.

Тяжкі роки облоги Варшави в 1939 році, німецької окупації, часи масових розстрілів і ліквідації жидівського гетта, перебув у Варшаві та якимсь чином вижив.

Після війни, тримав тиесий кореспонденційний зв'язок із друзями на чужині. Часто хворів. Усі свої творчі сили та велике знання з ділянки графіки передавав молоді в Академії й виховав цілий ряд молодих мистців-графіків. Похований урочисто на цвинтарі у Варшаві. — В. Й. П.!

П. М.

ОЛЬГА ОСТАП'ЯК

12 березня 1976 року померла в Дітроїті малярка Ольга Остап'як, проживши 70 літ. Була родом із Буковини. Як член ОМУА мала свою індивідуальну виставку в Домі Студії у Філадельфії 1973 року та в галерії ОМУА в Нью Йорку того ж року. Похована в Дітроїті, на цвинтарі Гренд Лавн. В. Й. П.!

ОСНІП БОКШАЙ

Мистець Осип Бокшай народився 2 жовтня 1891 року на Закарпатті. Вивчав в Академії Мистецтв у Будапешті (1910—1914). Працював від 1918 року в Ужгороді як художник і педагог. Малював переважно краєвиди Закарпаття. Помер у Кошицях 17 листопада 1975 р. — В. Й. П.!

ЕЛІСАВЕТА СКОРОПАДСЬКА

(1899—1976)

Елісавета Скоропадська-Кужім, дочка колишнього Гетьмана Української Держави Павла Скоропадського, народилася 27. XI. 1899 р. у Тростянці на Подляшші. Мистецьку освіту отримала в приватних школах у Петербурзі, Берліні й Фальоренції. Як скульпторка — працювала багато в роках 1925—1940, найбільше в портретному жанрі, але



Елісавета Скоропадська (1899—1976).

E. Skoropadska (1899—1976).

створила теж і чимало композицій із жіночими фігурами, в тому декілька великих творів (у камені, гіпсі й у бронзі). В один час багато малювала, переважно портрети.

Під час і після Другої світової війни, через несприятливі життєві обставини, проявлялася в мистецтві дуже мало.

Її портрети скомпоновані в реалістичному стилі, вони відзначаються сильним психологічним висловом. У фігуративних композиціях вона зуміла дати гармонійні й сильні твори. Деякі її праці були публіковані в українських і чужих журналах.

Сьогодні, на жаль, неможливо дати ілюстративний матеріал про її мистецьку творчість, бо, як вона писала в 1961 році: „З більшістю моїх праць зникли розгубилися під час різних заверюк. Також і праці зникли в повітрі під час вибухів бомб“... Елісавета Скоропадська мала теж письменницький талант; дещо з її спогадів було надруковано

в пресі, а ренга залишилася в рукописі. Особдану ціну історичну вартість мав її щоденник, ведений від 1918 року.

Елісавета Скоропадська була довгий час помічницею і секретаркою Гетьмана, а після смерті сестри Марії вона стала верховним керівником гетьманського руху. Від 1945 року вона перебувала в німецькому містечку Оберсдорф під швайцарською границею і там померла 16 лютого 1976 року — В. Й. П.!

В. П.

СЕВЕРИН БОРАЧОК

(1898—1975)

Народився мистець у селі Сорочко, Теревельського повіту, в Галичині. Середню освіту скінчив у Тернополі, 1921 року вступив до Академії Мистецтв у Кракові. 1925 року виїхав до Парижу і жив там до 1937 року. Після Другої світової війни проживав у Мюнхені, де брав активну участь у праці УСОМ.

У своїй малярській творчості мистець працював у різних техніках і матеріалах, кладучи головний наміск на колористичні проблеми.

Перебування на протязі довгих років у Франції і захоплення французьким мистецтвом, залишив свій вплив на все творче життя. Був це дуже культурний мистець-колорист, якого участь у виставках українців у Львові перед війною, була лише атракціоном, а для мистецької молоді дуже захоплююча своєю високою малярською культурою.

До Америки приїхав у 1962 році та поселився в стеїті Мейн на хуторі своєї сестри, недалеко Ріммонду.

Помер 8 липня 1975 р. і похований на цвинтарі в Ріммонді. — В. Й. П.!

ВОЛОДИМИР ЛАСОВСЬКИЙ

(1907—1975)

11 листопада 1975 року помер у Нью Йорку мистецтвознавець Володимир Ласовський. Народився Ласовський 1907 року в Галичині. Мистецьку освіту розпочав у школі Олексія Нонківського у Львові, а згодом поглиблював у Парижі в ательє мистця Леже.

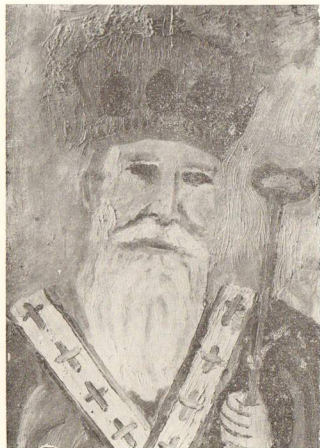
Після поверноту до Львова брав активну участь у мистецькому житті, був співініціатором групи „Руб“ і членом АНУМ. Мистець був рухливий мистець.

повний усяких ідей, планів і замірів. Брав участь у багатьох українських виставках у Львові. Мав перо доброго есеїста.

Після Другої світової війни жив в Австрії, звідки виїхав до Аргентини, а в 1957 р. переїхав на постійне перебування до Нью Йорку. Був членом Об'єднання Мистців Українців в Америці, членом Головної Управи ОМВА, а від 1973 року головою Ради для справ культури в СКВУ. Писав і часто друкував статті на мистецькі теми в українській пресі. Похований на історичному цвинтарі в Баянд Бруку. — В. П. П.!

МИХАЙЛО КАЧУРОВСЬКИЙ

Мистець Михайло Качуровський, член ОМВА, родом з України, помер 15 лютого 1976 р. Після



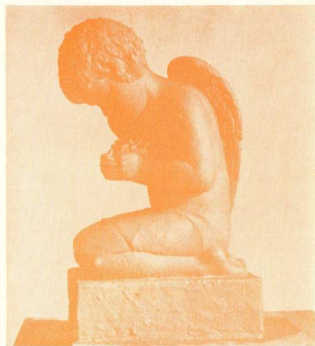
Михайло Мазурик (батько мистця О. Мазурика) 1903—1959: Єпископ Кошловський — олія 1958.
Michael Mazurik; Late Bishop Kosylovsky, oil, 1958.

похоронних відрив, тіло покійного було спалене в крематорії. Малював незвичайно цікаві краєвиди-акварелі мініатюрних розмірів. — В. П. П.!

ЮЛІАН КРАКІВСЬКИЙ

(1892—1975)

Мистець Юліан Краківський народився 10 серпня 1892 р. в с. Різдвяни, Рогатинського повіту, в Західній Україні. Середню освіту закінчив у Коломийській гімназії, а мистецьку освіту почав у Відні, в Академії Мистецтв. 1918 року перервав студії і вступив у ряди УГА. Після закінчення воєнних дій, закінчив перервані мистецькі студії вже в Краківській Академії Мистецтв і працював учителем малювання в середніх школах у Станіславові й Рогатині. Брав участь у львівських виставках Гуртка діячів українського мистецтва. У своїй малярській творчості брав теми з історично-воєнних подій і народного життя. Після Другої світової війни переїхав до Канади, де продовжував свою мистецьку працю аж до своєї смерті, яка наступила 14 вересня 1975 р. в Едмонтоні, де проживав. — В. П. П.!



Єлисавета Скоропадська (1899—1976): Нагробник.
E. Skoropadska (1899—1976): Tombstone.

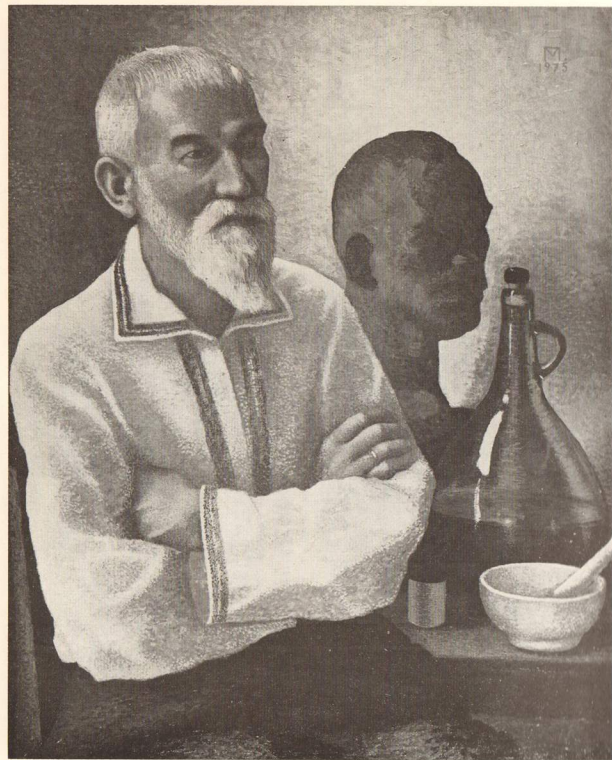


Photo: Nestor Studio

Петро Мегік: Портрет фармацевта К. — олія, 1975.
32" x 26".

P. Mehyk; Portrait of pharmacist K. — oil, 1975.
32" x 26".

З ЖИТТЯ Й ПРАЦІ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ СТУДІЇ У ФІЛЯДЕЛЬФІЇ

Шкільний 1975-76 рік закінчився виставкою, влаштованою в Домі Студії, в часі від 5 до 20 червня 1976 р. На виставі були показані праці з малярства (темпера, олій, акварелі, пастелі), скульптури, кераміки, графіки й рисунку. У цьому шкільному році працювали вчителі: Валентин Сімянець, Василь Дорошенко, Євгенія Лукавська, Петро Мегик.

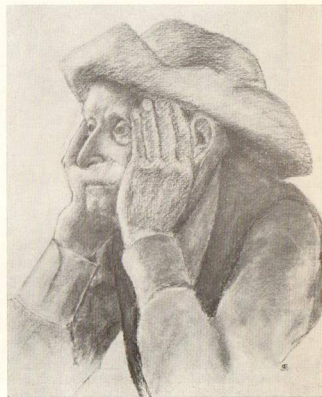


Галя Гурська: Коляднички — вирізування.
H. Hurska: Collage.

В березні 1976 року відбулася в Домі Студії помертна виставка праць Вячеслава Васьківського, волинця, емеритованого професора графіки Академії Мистецтв, який помер у Варшаві 26 грудня 1975 року.

20 червня 1976 р. Патронат Студії влаштував доповідь про характер творчості В. Г. Кричевського. Доповідь подав Адміністратор Студії Петро Мегик.

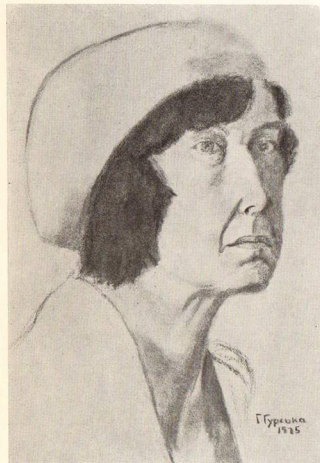
У цьому шкільному році було записаних 16 слухачів.



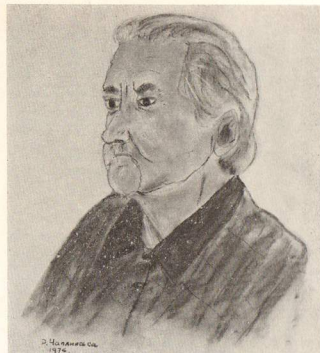
Софія Білінська: Рисунок — вугілля.
S. Bilinska: Drawing — charcoal.



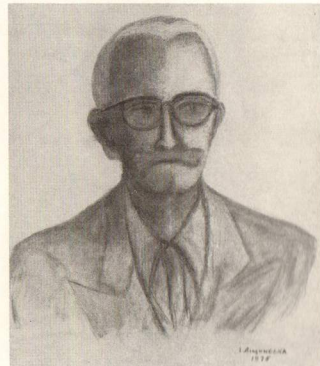
Арета Бук: Знак Зодіаку — лінорит.
A. Buk: Zodiac sign — lino-cut.



Галя Гурська: Рисунок — вугілля.
H. Hurska: Drawing — charcoal.



Рената Чаплинська (10 років): Рисунок — пастель.
R. Chaplynska (age 10): Drawing — pastel.



Іванка Ліщезька: Рисунок — вугілля.
I. Liszezynska: Drawing — charcoal.

З М І С Т

Остап Тарнавський: Розмова з Творцем	5
В. Ладжинський: Українські Антиміиси XVII—XIX ст.	15
Володимир Попович: Ніна Левитська	35
Петро Палашевський: Може до церкви — на вечерю?	49
В. П.: Огляд графічних оформлень українських книжкових видань	66
Мистецька хроніка	68
З жалобної хроніки	74
З життя й праці Української Мистецької Студії у Філадельфії	78

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Михайло Дмитренко, Василь Дорошенко, Петро Мегик,
Степан Рожок, Марія Сгругинська, 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. Грицип,
Л. Майстрєнко 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 й Омелян Костюк
Друкував — Михайло Феркуняк.

PRINTED 1,000 COPIES

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

Шик 5 долларів