



**ПАВЛО
КОВЖУН**



ВИПУСК ТРЕТІЙ

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ
ПАВЛО КОВЖУН



УКРАЇНСЬКЕ ВИДАВНИЦТВО
КРАКІВ 1943 ЛЬВІВ

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

**ПАВЛО
КОВЖУН**

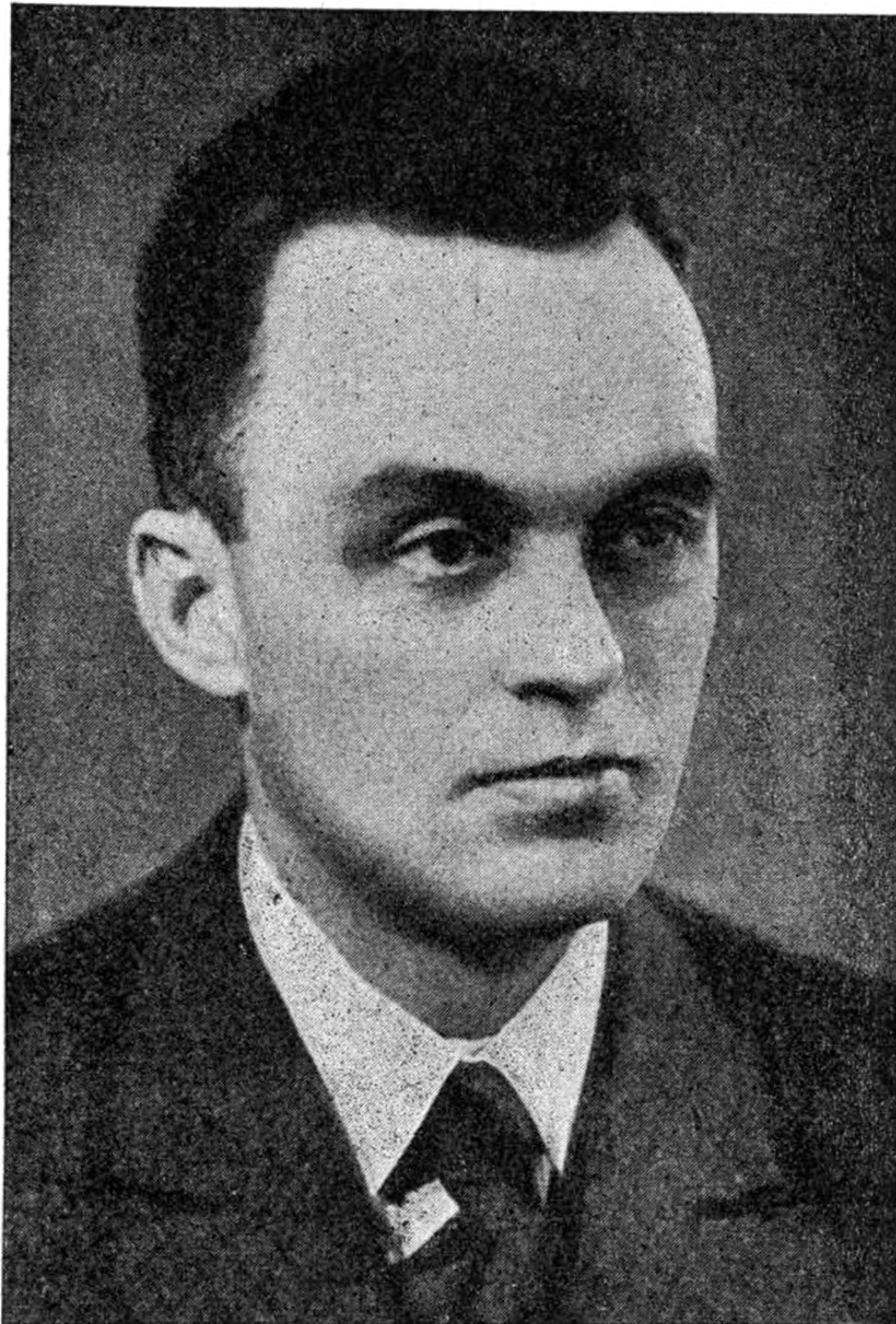
1896

1939



УКРАЇНСЬКЕ ВИДАВНИЦТВО
КРАКІВ 1943 ЛЬВІВ

Друкарня
Української Академії Наук
Львів, Постгіссе 11.



ПАВЛО КОВЖУН



Місто. Туш і золото.

1921.



I.

Перед нами чорнетка автобіографії Павла Ковжуна з 21 вересня 1923 р. Вона була приготована, мабуть, для якоїсь установи, бо Ковжун покликається в ній на те, що „описані факти з моєї мистецької, громадянської і військової діяльності відомі багатьом громадянам на еміграції і кожної хвилини можна мати на них підтвердження“... З цієї автобіографії довідуємося, що Павло Ковжун народився 3 жовтня 1896 р. в с. Костюшках Овручського повіту, на Волині. Батько його Максим був лікар (помер 1919 р.), мати — Марія з Пеньковських. Дитинство майбутній мистець провів на Київщині, в селі Великій Половецькій Васильківського повіту. Вчився в комерційній школі у місті Василькові, до гімназії ходив у Білій Церкві, а потім перейшов до Київської „Художньої школи“, яку й закінчив у р. 1915 на відділі малярства.

„Свідомим українцем — пише Ковжун — став я в 1911 р. під впливом свого учителя малювання Федора (Василевича) Панасенка, брата письменника Васильченка. Пізніше скріплював національну свідомість на таємних зібраннях середньошкільників, під проводом старшого студентства, а саме: О. Гермайзе, М. Любинського, В. Голубовича, І. Немоловського, А. Терниченка і багатьох інших. Пізніше нами заопікувалися Г. Хоткевич, Л. Жебуньов, М. Синицький, І. Стещенко, П. Холодний, Петрушевський, навіть М. В. Лисенко, до часу, коли нас прийнято в кола київського українського громадянства. За весь той час був я головою спілки середньошкільників і редактором підпольного журналу „Голос Юнака“.

„В 1913 р. я публічно виступаю, як молодий український мистець, на українській виставці картин у Полтаві. Тоді ж беру участь в українській пресі, де поміщую свої малюнки, статті і рецензії на мистецькі питання. Мої праці появляються в „Дзвоні“, „Сяйві“, „Маяку“, „Віснику Культури і Життя“ і т. д. Вислідом цієї праці було те, що мене запросили до київського (російського) тижневика „Огни“ (ред. О. Прохаско), де я вів мистецький український відділ. На протязі одного року (аж до заборони) я містив у ньому свої ілюстрації, підписуючи їх по-українському, під загальним заголовком „З подорожі по Україні“. Робив обкладинки до українських книжок, календарів і т. п. Між іншими, перша моя обкладинка була до твору В. Винниченка „Федько Халамидник“. При цьому я брав участь, як український мистець, на III Виставці мистців-киян, де дістав 18 дуже прихильних російських рецензій, у тому похвальну рецензію в найкращім тоді російським журналі — „Аполлон“ (За серпень, кн. VI, 1914. „Письмо из Киева“). В році 1914 я разом з М. Семенком організуємо перший лі-



Летопись 1921.

вий мистецький гурток на Україні. В тих часах я мав виїхати в Париж. Літом 1914 р. виїхав я на Крим, де готувався до виставок картин; там і застала мене війна.

„В 1915 р. мене мобілізовано до війська і того самого року закінчив я 6-місячний курс II Школи прапорщиків півд.-західного фронту в Житомирі. При школі, будучи юнаком, викладав топографію (в помочі курсовому офіцерові) і був головою таємного українського гуртка юнаків. Після закінчення школи відіслано мене відразу на фронт у 410 піх. Усменський полк 103 дивізії 3-го корпусу ген. Келера при 9-ій Армії, в Карпати. Тут був двічі ранений. З Києвом мав регулярний зв'язок і, буваючи в Києві, брав участь у таємних засіданнях старшої української громади, які відбувалися в підвалі клубу „Родина“ (де тоді був шпиталь) під проводом то С. Єфремова, то Степаненка, то в Арсеналі (соціалістичні), звідки й возив на фронт проклямації. В полку і дивізії заклавав і організував гурток українців-старшин, яких освідомлював національно підчас сидіння в окопах. З моїх колег того часу, яких я освідомив національно, були прапорщики Євген Ангел, пізніше чернігівський повстанець, поручник Юрко Волощенко, повстанець на Київщині, та ін. визначні українські старшини.

„З початком революції, яка застала мене на фронті, за українізацію свого полку мав я бути переданий військово-польовому судові. Одначе українізував цілком 26 гарматній корпус, в яким тоді був мій полк; при нім видавав першу військову газетку на румунському фронті п. н. „Козацька думка“, якої вийшло понад 30 чисел (тричі тижнево). Увесь час займав багато виборних посад. Пізніше, в Ясах, при штабі 9-ої Армії видавав і редагував тижневик „Україна“ (після Терниченка), а ще пізніше, — „Голос Часу“,



ЗАПРОШЕННЯ

НА ВІДКРИТТЯ



КРАЇНСЬКОЇ



ИСТЕЦЬКОЇ



ИСТАВКИ.



Запрошення на відкриття виставки ГДУМ.

1922.



щоденник, що друкувався в 75 тисяч прим., та „Вісник Нац.-Обл. Комісарів Румфронту”. При цім — крім мене й Обідного, ніхто на цілім фронті не володів українською мовою в письмі. Був військовим представником місії від Центральної Ради до Румунії. Пізніше важко занедужав і приїхав до Києва. В Києві був мобілізований Центральною Радою і приділений до Військово-Історичного відділу Генерального штабу. Був

запрошений експедицією Заготовки Державних Паперів при Міністерстві Фінансів УНР до конкурсу на рисунки грошей і поштових марок. Після демобілізації був одним з організаторів видавництва „Грунт”, секретарем „Універсального Журналу”, якого й видав перше число; був членом „Музагету”, вступив до Української Державної Академії Мистецтв та їздив з доручення Музею для охорони пам’яток старовини.

„Повстання проти Гетьманату і гетьманська мобілізація примусили мене втекти з Києва в Конотоп... Там я почав видавати щоденну газету „Воля“, якої вийшло 36 чисел. Після повороту до Києва, довелося зараз таки відступати, і з того часу увесь час ділив я долю українського війська. Перейшов тифи, повстання, одночасно, як була змога, працював в українській пресі та виконував різні малярські замовлен-

ня для війська й уряду. На еміграції я — з дня ін-тернування українського війська“.

Цю свою автобіографію закінчує Ковжун такими рядками:

„З осені 1921 працюю в Галичині на мистецькому полі. Разом з П. Холодним, В. Січинським, С. Тимошенком, М. Голубцем, та ін. був я одним з організаторів „Гуртка Діячів Українського Мистецтва“. На мою долю припадає частина праці біля оздоби й відродження української мистецької книжки в Галичині. Багато працював над улаштуванням двох виставок картин у Львові і був членом журі 1-ої виставки. Був мистецьким редактором „Митуси“. Разом з іншими мистцями й архітекторами ділю радість перемоги велико-української мистецької культури над провінційальною галицькою. Праця проходить у дуже важких матеріяльних і моральних обставинах, однак результат її певний“.





Екслібріс Т-ва Письменників і Журналістів ім. Ів. Франка. 1926.

II.

В наведеній біографії Ковжун оповідає більш про своє воєнне ремесло та громадську діяльність, ніж про свій мистецький шлях. Але це й не диво. Світова і визвольна війна припали якраз на роки, коли Павло Ковжун, закінчивши мистецьку освіту, мусів виладовувати свою енергію в різних напрямках, бо був це час, коли боротьба за національне буття вирішувала теж і саму справу існування українського мистецтва. Небагато Ковжун сказав у своїй автобіографії і про мистецьке оточення з часів своїх студійних років — отже періоду, коли формується молодий мистець.



Графіка.

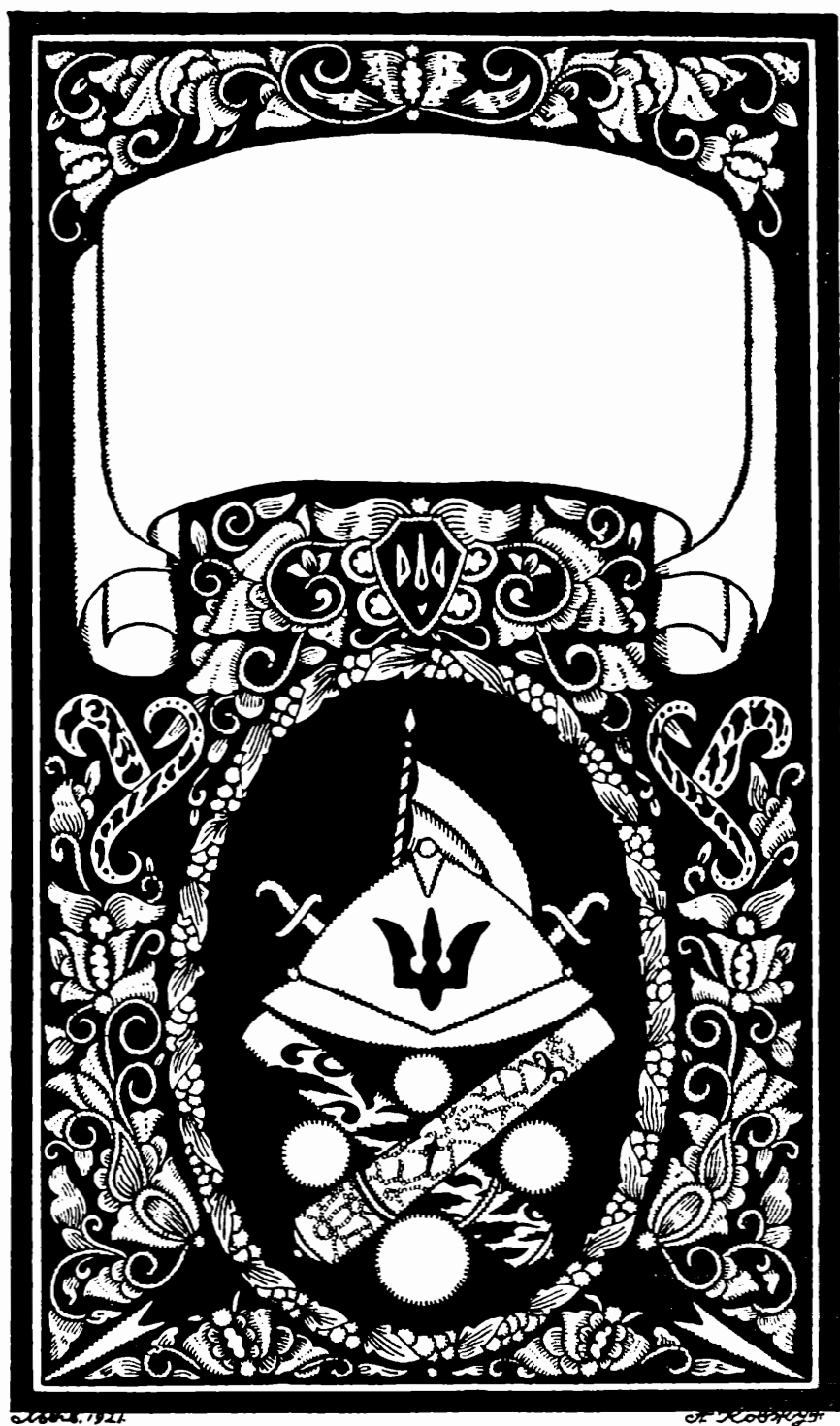
ок. 1924.

А тих кілька літ до світової війни, в яких Ковжун почав виступати як мистець, були в українському мистецтві дуже цікаві і вирішні для багатьох пізніших мистецьких подій. Передусім українське мистецтво в той час уже яскраво відокремлювалося від російського, не лише світоглядом і стилем, а й організаційно; згадати хоч би виставки „Т-ва Київських Художників“ у рр. 1907—16, збірні та індивідуальні виставки різних українських мистців у Києві, Харкові, Полтаві... З них найважливішим мистецьким ви-

ступом були дві ретроспективні виставки українського мистецтва, улаштовані заходами В. Кричевського, Ф. Красицького, Петра Холодного, М. Біляшевського та поета О. Олеся в рр. 1911 і 1913. Участь на тих виставках також і галичан дала привід чорносотенній російській пресі до великого крику за український культурний і політичний сепаратизм.

Те, що Ковжун висловив себе найповніше в графіці, звертає мимоволі нашу увагу на стан тогочасної графіки в Україні й Росії. Розуміється, Петербург, з його широкорозвиненим мистецьким життям, стягав до себе всі кращі сили з усієї тодішньої царської імперії. Російська графіка давно вже стала відома в західній Європі завдяки цілій низці зорганізованих виставок і видань. Але не можна нам забувати, що до цього спричинилися немало й мистці українські. Напр., на виставках „Друку і графічних мистецтв“ у центрі тодішнього книжкового руху в Європі — Ляйпцігу, побіч таких російських майстрів графіки, як Білібін, Мітрохін, Чехонін — були й праці мистців українських: Масютина, Нарбута, Мозалевського, яких графічну творчість сама російська критика зачисляла до найкращих досягнень графіки, яку творили мистці в тодішній Росії. Видавнича обмеженість на Україні, брак мистецької атмосфери (Петербург уперто відмовлявся дати дозвіл закласти в Києві Академію Мистецтв, хоч би й російську) були причиною, що українські графіки здобували лаври і прожиток на чужому ґрунті. І треба було щойно революції і розпаду Росії, щоб ті майстри знайшли знову змогу праці серед своїх.

А втім — нова українська графіка й без російських зразків почала ставити свої перші, власні й оригінальні, кроки. З 1909 р. виступає з своїми графіками, наві'язаними до українських стародруків бароккової до-



Обкладинка.

1921.



Обкладинки до „Казок“ Ів. Франка.

1922.

би, Василь Кричевський; іншими шляхами ішли М. Жук, О. Кульчицька, що всі шукали нового графічного вислову. Рідна самобутність, пізнана в минулій образотворчій традиції, у сполучі з новими творчими подувами, а, передусім, новою технікою, дали українській графіці власне обличчя, яке показалося так яскраво в час великого мистецького зриву — рівнобіжного із зривом національним — в роки революції. Київська Академія Мистецтв, творчість Нарбу́та та інших мистців, які оформлювали державні папери України — винесли українську графіку на такий високий рівень, що вона стала в ряди найкращих європейських.

Молодого Ковжуна мусіли безперечно заторкати найрізномордніші впливи. На стежку новаторства став він відразу. Він же ж з обома братами Семенками

ІВАН ФРАНКО
**КОРИСЛАВ
СМІЄТЬСЯ**



А. Робинзон

Лодж, 8.22

Обкладинка.

1922.

2*

виступив як один з найперших українських футуристів. Правда, Ковжуновий футуризм далекий від безпредметових „фантазій руху“ його сучасників — хоч би італійців Боччоні, Северіні, Карра, — бо Ковжун стояв ще під надто сильним впливом символізму, і футуризм його визначався хіба яскравими, декоративно накладеними кольорами та неспокоєм композиції; за символізмом його промовляє й сильне зорнаменталізування форм, їх — кажучи малярським терміном — „сецесійність“. Уже ближчий був Ковжун до химерних форм такого графіка, як англієць Бірдслей. Є. Кузьмін у своєму „Листі з Києва“ в „Аполлоні“ (про який згадує Ковжун) добачує в Ковжуна навіть вплив другого англійця — Уістлера, мовляв, Ковжун „намагається пристосувати Уістлерівську манеру графіки для типово місцевих сюжетів“... Але й із сучасними німецькими мистцями, як Т. Т. Гайне, О. Діц, можна б переводити подібні аналогії. Взагалі найкращі досягги сучасної європейської графіки були Ковжунові добре відомі. Ті всі впливи, навіть суперечні між собою, треба вважати для молодого мистця корисними, бо вони не давали йому впасти відразу в якусь одну манеру. Це було тим більш важне, що в Київській Мистецькій Школі графіки не викладали, отже Ковжун мусів собі шукати для графіки зразків і натхнення поза мурами школи, користаючи тільки з принагідних уват таких професорів тодішньої школи, як Мурашко, Крюгер-Прахова, Селезнєв та ін.

Поєднання символізму й футуризму — дуже характеристичне явище української літератури й мистецтва революційних років в Україні. Сам Ковжун, оповідаючи в журналі „Назустріч“ (Львів, 1934, 3) про літературно-мистецьке життя Києва після революції, згадує про перші організаційні спроби обох груп;



Обкладинки до „Казок“ Ів. Франка.

1922.

були вони, правда, більш літературні, але важне, серед якого оточення знаходився наш мистець.

„Почалися — пише про ті київські часи Ковжун — зустрічі, сходини, балачки, спогади з минулого та пляни й мрії на майбутнє.

„Поміж „старою“ (перед війною ані один з них не мав певно повної двадцятки літ) київською братією, як: Семенко, Комендант, Савченко, Терещенко, Поліщук, Петрицький, Лісовський, Еланський, Михайличенко і багато інших — знайшлися нові люди — Тичина, Меженко, Слісаренко, Курбас, Загул, Ярошенко, Хомик, Лебединець, Обідний, Немоловський...”

„За зустрічами й балачками почалися наради. Збиралися то в Савченка, то в Загула, то в Коменданта, то в мене, пізніше в панни Прісі Варрави. Автори читали свої твори, обмірковували видання альманахів і журналів. Підчас зборів і дискусій вирізнялися

два головні напрямки: символісти і футуристи. Активніші були футуристи з Семенком, як провідником, до яких приставали Слісаренко, Ярошенко, Обідний, Лісовський і я. Символісти групувалися біля Савченка. Футуристи хотіли видавати альманах „Біла Студія“, однак з назви скористали символісти і видали його самі під назвою „Студія“, яка нікого не задовольнила, навіть самих символістів. Тоді постав проєкт видати „Музаґет“ і створити товариство...

Символістично-футуристичні впливи можемо спостерігати в Ковжуновій творчості десь аж до 1923-4 р. В таких альманахах чи журналах, як „Сонцесвіт“, „Митуса“ є низка Ковжунових композицій із типовими для символізму назвами: „Богема“ (жіночі по-статі, хмари, вітер нагинає дерева), „Місто“ (фрагменти димарів, кранів, мостів, ланцюгів, дим) та ін., і в низці олійних малюнків, як „Вітряк“, „Пейзаж“ та ін. Побіч типово українських мотивів знаходимо між Ковжуновими малюнками й теми урбаністичні, такі притаманні футуризмові. Найважливіше, що мистець усьому намагається надати руху і неспокою — це виразно відчуваємо в лініях і барвах, які, в ім'я того руху, тратили багато із своєї реальності представлюваного предмету, ставали більш схематичні, — але саме тим звільненням від реальності вони давали краще сприймати основну образотворчу ідею мистця.







Марка на допомогу інвалідам УГА.

ок. 1927.

III.

В рр. 1920—22 Львів притяг до себе значну кількість наддніпрянської еміграції, між ними й мистців, які відразу внесли новий подув у галицьке мистецьке життя. Між тими мистцями — згадати б хоч імена Петра Холодного-батька, Юрія Магалецького, Василя Крижанівського, Роберта Лісовського, Леоніда Перфецького, Миколу Бутовича, був коротко й Ол. Архипенко — знайшовся також Ковжун. Спочатку, виїшовши разом з рештками української армії на еміграцію, він осів у Станиславові, де пробував видавати

ІВАН ФРАНКО



ІЗДАНІВ
ЖУРБИ

П. Ховба 1922

Обкладинка.

1922.

гумористичний часопис „Іжак“, але скоро, разом із своєю дружиною Тамарою, переїхав до Львова й оселився на одному з його передмість — Ялівці. Зразу брався він до всякої малярської роботи, яка тільки попадала в руки, але незабаром почав вибиватися як графік, звернувши на себе увагу передусім оформленням творів Франка. Це належало до того нового, що показали в Галичині наші східні мистці.

Перша виставка „Гуртка Діячів Українського Мистецтва“, улаштована в червні 1922 р., презентувала між іншими мистцями і мистецтво Ковжуна.

Передусім це була перша справді всеукраїнська мистецька виставка, бо на попередні попадали твори гостей з цього чи з того боку Збруча звичайно доривково. Багатоважність цієї події зазначив спеціально П. Холодний на відкритті виставки: характер виставки, як цілості, дає ще один доказ більше на те, що так, як немає двох Україн, так немає двох мистецтв — „галицького“ і „придніпрянського“, а тільки одне — українське. Факт цей відзначив у своїх статтях і М. Голубець, при чому він із щирістю відмітив творчу перевагу надніпрянців. Завдання українського мистецтва спрецизував він так: „Жити і творити життя, класти підвалини під сонячність завтрашньої днини — отсе імператив усіх, що чують і думають по-українськи. Чули на собі вагу цього імперативу й українські образотворці, ті самі, яких більшість — а говоримо це не образowo ані переносно, вчора ще стояла в стрілецьких окопах, а, як буде потреба, стане в них завтра...“

З погляду цього *artis militantis* (до речі — чи не вперше в Галичині мистці та критики вжили цього означення) і привітав Голубець на виставці твори Ковжуна:

Обкладинка. Черво-
на і зелена фарба.
1924.



„Назвисько його відоме галицькій публіці з рисунків і карикатур, розсіяних по наших журналах, та з заставок, якими від року пишаються ледве не всі періодичні львівські видавництва. Це — Павло Ковжун. Появився на нашому ґрунті разом з розбитою армією УНР. Скинув однострій і, заки хто вспів оглянутися, вже його було повно там, де входило в гру хоча найскромніше питання мистецької натури. За рік не було вже ні одного видавця, що маючи сякі-такі естетичні вимоги, не покориствувався б його



Обкладинка.

1924.

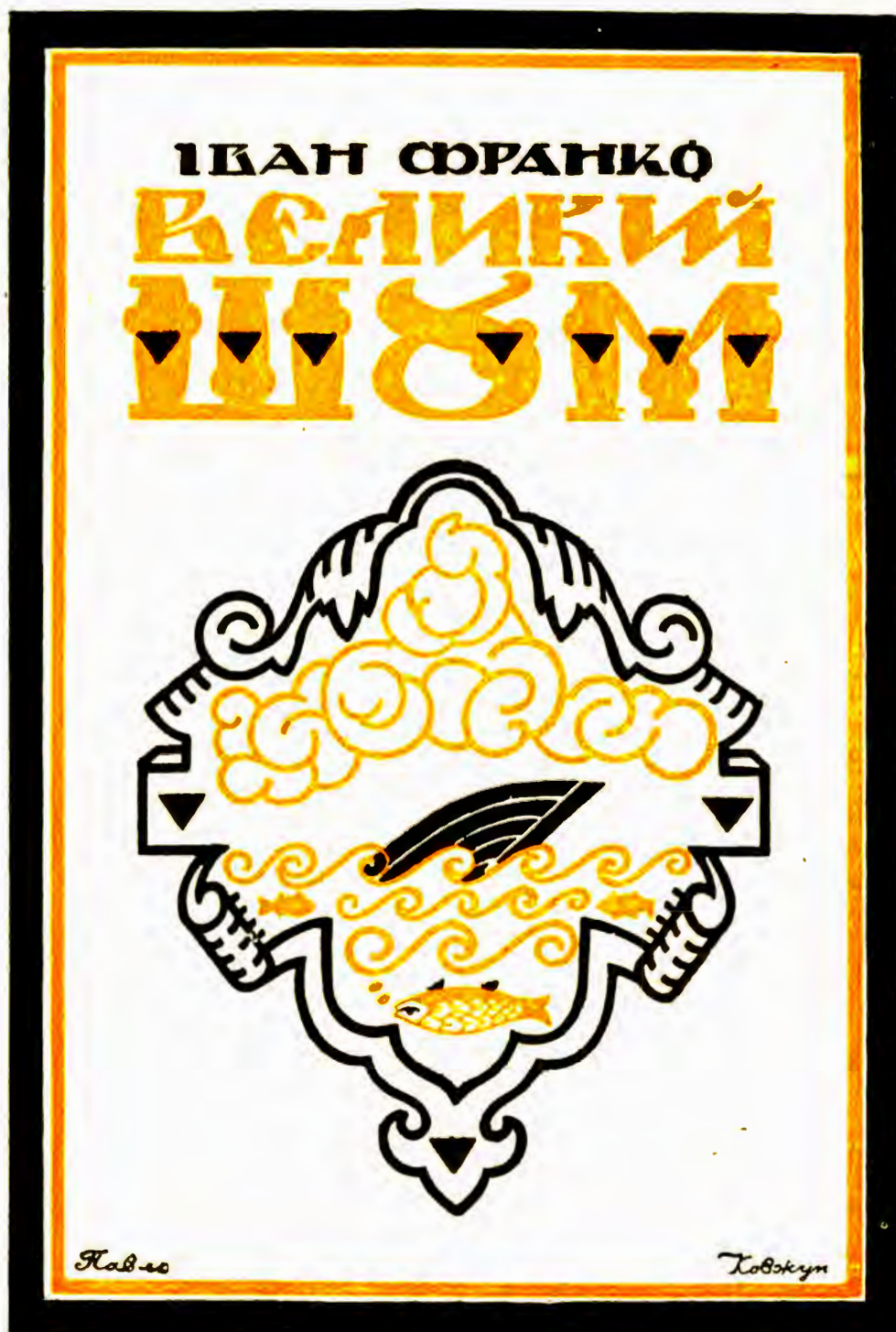
перцем. В результаті по-стала преінтересна збірка графіки, яка не одному, з менше рухливих, виста-ла б на дорібок цілого життя.

„Перегляньмо хоч би серію чисел „Будяка“, який щойно при співробіт-ництві Ковжуна успів на-брати характеру європей-ського видавництва хоч би з ілюстраційного боку, пе-регляньмо — низку ново-виданих творів Франка. З кожного рисунку, з кож-ної графічної мініатюрки віє на нас чимсь свіжим і рішучо позбавленим ша-

бльону. Хтось там порівняв Ковжуна з Бірдслеєм, а мені чогось пригадується „наш“.

„Хіба це конечно шукати мірки для артиста поза межами атмосфери, в якій він родився і яку до де-якої міри сам характеризує? Я сказав би простіше — Ковжун це колосально талановитий, оригінальний український графік. В натурі його лягло щось гра-фічно здецидоване і різке, а при тім упряме до гра-ниць можливости.

„Він може працювати для замовлення з тією ж інтенсивністю, з якою працює для Мистецтва, знаючи чи вичуваючи те, що, невідомо в якому моменті, стрі-неться з об’явленням власної творчої волі. — Не шко-дило б над цією рисою Ковжуна застановитися



Обкладинка (в ориг. туш і золото).

1922.



мистцям, які оперують подвійною мірою: „pro esu“ і „pro yesu“. Бо хто мені з них заручить, що тоді, коли вони працюють для „хліба“, вони не насилують себе, свідомо затираючи ту грану своєї індивідуальності, якій хотілося блиснути якраз в момент, коли вони викинули своє мистецтво за двері? А в Ковжуна, який крім технічної вправності оперує високо розвинутою

автокритикою, вдалося мені заобсервувати якраз протилежний об'яв. І тому речі, які він означає як „лубки“ мають для мене той сам інтерес, що праці, під якими він підписується повним іменем.

„Чи при тому підкресленні і розвиненні індивідуальності, яке так і б'є із стінки, завішеної графіками та етюдами Ковжуна, будемо дивуватися, що той молоденький мистець, що ріс і могутнів в атмосфері творення першої української Академії Мистецтв, виявив себе пошукувачем того, що расово українське в мистецькій культурі наших і минулих днів?

„Інтересно завважити, що хоч виставка заскочила непередготованими майже всіх її учасників, з яких одні були примушені дати речі старші, а другі обмежилися до кількох дрібних і односторонніх експонатів, то Ковжун знайшов у собі стільки енергії, щоб показати себе можливо повно. І тільки тій рідкій енергії завдячуємо факт, що стінка Ковжуна, не зважаючи на спільний, określений графічний знаменник, представляється так багатогранно. Очевидно, переважає

чорно-біла графіка, але в її рамках маємо ледве не все, що цікавить і непокоїть цього нервозно-рухливого мистця. Від ідилічного „українського пейзажу“, до залятого в кубічні форми „залізобетону“ фабричного міста, від стилізованого „натюрморту“ до стильового, графічного жанру в роді „Мамая“. Усе тут зведено до площі і лінії, яких взаємовідношенням оперує Ковжун аж до можливого максимум ефекту“...

В часи I та II Виставки ГДУМ Ковжун працював і як графік, і як маляр. На I Виставці показав він 29 речей, на II-ій — 50; були там, правда, й олійні картини, але графіка переважала. Олійні картини Ковжун малював переважно в Бориславі. Характеризує їх передусім сильне барвне насичення, трохи декоративно накладена фарба, грубими й соковитими мазками. У своєму малярстві Ковжун міг вільно показати свою оргію барв, яка в графіці буває з природи обмежена. Мистець, шукаючи передусім розв'язки чисто образотворчих проблем, свідомо знищував у своїх олійних малюнках просторову ілюзорність, притаманну напрямкам реалістичним; тут Ковжун-маляр сходився з Ковжуном-графіком.

З графіки за найбільше Ковжунове досягнення тих часів треба вважати обкладинки до творів І. Франка та низку карикатур. Обкладинки до Франка ще дуже різноманітні своїм стилем, почавши від іще трохи Білібінсько-Нарбутівського стилю графіки до „Зів'ялого листя“ та ще символістичної до „Із днів журби“, аж до багато-орнаментальних для „Semper tiro“ і „Boa constrictor“. Новий, уже зовсім свій власний вислів Ковжун почав знаходити в графіках „Борислав сміється“, „Як Юра Шикманюк брив Черемош“ та ін. Тут уже відходить на дальший плян орнамент, а з'являється більш конструктивна форма, яка й почала визначати один новий період його творчості. В ка-



Обкладинка.
1928.

рикатарах їдкий політичний гумор єднався з упрощеною формою зображуваного, сильно декоративною, але саме такий ненатуралістичний підхід краще віддавав і підкреслював те, що мистець хотів сказати. До найкращих карикатур належать: „Під українським державним дубом“, „Більшовики й Україна“, „Великдень 1922“, карикатури на Антанту та шаржі на відомих тодішніх діячів мистецтва і політики. Щодо книжної графіки, так це вже загально визнана

думка, що справді новочасно оформлену книжку в Галичині дав перший Ковжун. Це ствердив, м. і., М. Федюк, автор тексту до альбому „Графіки“ П. Ковжуна (В-во „Треті Півні“, Львів-Київ, 1924):

„До виступу Павла Ковжуна, українську книжку на терені галицької України видавано, в найліпшому разі, без ніяких мистецько-графічних додатків. Бо, за винятком світлої традиції давніх ставропігійських друків, непохитно стверджується факт, що рідко яке львівське видання з цього погляду можна трактувати поважніше.

„Книжка зверхнім своїм виглядом представлялася дуже нужденно, порівнюючи її з чужими виданнями, навіть такі львівські видання, що вже ніяк не могли злегковажити необхідности мистецької оздобы, не видержують найменшої критики. Видавці просто ігнорують цю справу, годуючи читачів пісним хлібом, подаючи їм машинові продукції друкарської колюмни, брудно відбитої на папері. Коли вже занадто підносилося публично домагання книжки гарної не тільки літературним змістом, видавець віддавав її до оздобы рисівникові-дилетантові. Так виходили альманахи, календарі, збірники поезій і т. д.

„Трилітній недобровільний побут у Львові мистця Павла Ковжуна означає для львівських українських видань рішучий зворот в інший бік. За той час молодий мистець успів впровадити в норму потребу і якість окраси наших видань і, здається, що вже далі в нас немає місця для книжки, позбавленої мистецької оздобы, і що ця оздоба не сміє вже якістю гіршати“...

Те, що створив Ковжун в ділянці прикраси книжки, справді дуже різнилося від того всього, що передше в тій ділянці дали в Галичині хоч би Панкевич, Кульчицька, Колцуняк та ін., які переважно пристосову-

вали рисунково, а не графічно, народний орнамент до графіки, до того ж не перетворюючи його на базі новітніх мистецьких прямуювань, актуальних тоді в Європі. Тим часом Ковжун з великою легкістю поєднував хоч би традиційне українське барокко — з експресіонізмом, навіть з футуризмом, трактуючи їх завжди з сутомалярського погляду, себто, передусім, з погляду взаємного відношення темних і ясних площин. Стоячи на цьому строго образотворчому становищі, Ковжун зовсім не попадав у голий формалізм, бо форми, якими він оперував, були налиті потрібними йому національними елементами. Отак виходили повноцінні мистецькі твори, в яких досконало поєднувалися форма і зміст. Це й було те нове, що найбільше впадало в очі при Ковжунових графіках.

Характеризуючи графіку Ковжуна, В. Січинський писав (Бібліогічні Вісті, 1927, 4):

„Коли ми спробуємо об'єднати молодих мистців-графіків у загальні групи в залежності від стилістичних особливостей, школи, манери чи напрямку, то станемо перед несподіваним питанням — куди саме приєднати П. Ковжуна — остільки особнє місце займає цей мистець у сучасній українській графіці своїм яскравим своєрідним стилем, оригінальною концепцією та графічною манерою.

„Він чутливо відгукується на всі модерні течії, розуміючи їх по-своєму і не відступаючи від одної, хоч і хвилястої дороги. Впливи приходили до Ковжуна часто з нових малярських, а не специфічно графічних напрямів.

„Поминаючи ранні праці, всі книжкові графіки Ковжуна трактовані завжди пласко, з яким підкресленням площі і матеріялу паперу, з сильним нахилом до синтетичної узатальненої форми, спеціально і фігуровому рисунку, де дотепну простоту доведено



п.к.м.ж.в.г.з.л.б.к.г.

Обкладинка.

1922.

3°



Видавничий знак.

до особливої схематичності обрисів та сумарності форм. Ця формальна мова дуже яскрава і різноманітна, досягається ритмом протилежних, взаємнопоборюючих сил: заокругленої і угластої форми, руху і спокою, розкладаючих і об'єднуючих сил, диференціації та інтеграції. На цих протилежностях побудовано всі композиції Ковжуна, на цьому контрастуючому принципі зложено і кольористичну скалю“.

Цікаво, як сам мистець дивився в той час на характер і завдання графіки. В статті „Записки маляра“, поміщеній у львівському літ.-мистецькому журналі „Митуса“ (1922, 1), Ковжун писав:

„Як і взагалі в плястичнім мистецтві, так і в графіці — головну роль відіграє форма, але знову таки в матеріалі, з якого складається графічна праця — білій і чорній плямі — і в цілій душі графіки — рисі (лінії) — відчути її силу і міць і мистецькість — далеко не дається навіть удосконаленим мистцям-технікам.

„Коли графічна риса не має життя, коли вона проведена удосконалено, але боязко і сухо — вона мертва і не графічна.

„Коли ідеально нарисувати предмет, коли він старанно оброблений, коли він технічно досконалий, але без графічного чуття — він стає мертвечиною, дає вражіння звичайної кальки і ніколи не



можна його брати за чисте мистецтво — бо й ніколи він його не дасть...

„Володіти графічною технікою не значить ще володіти графічною формою.

„Той маляр не буде графіком, коли він, — озброєний надлюдською технікою, примінить її і перенесе на папір, але без живої й одухотвореної лінії. Навіть розуміння декоративності риси не дасть графічного мистецтва, а зробить його промисловою річчю, і тільки...

„Графіку Нарбута треба розглядати не тільки як технічну геніяльність у цьому роді, але й як колосальну силу у відродженні українського малярства взагалі, робленого високо-аристократичним умом. Лишень тепер ми починаємо розуміти, яку втрату зроблено в російській культурі з національним усвідомленням Г. Нарбута і переходом його до нас, українців“.

Тут згадані найхарактеристичніші риси, які й визначали графіку самого Ковжуна: не боязка і не суха риса, жива й одухотворена лінія, суто-графічна форма — те все, що передусім було притаманне його власній графіці. Тому теж, коли навіть якісь речі були зроблені скороспішно (згадувані Голубцем „лубки“) — відчуття графічної лінії і її сміливість та експресія надавали навіть найменшій його речі життя, індивідуального обличчя, одухотворення.

На III і IV Виставці ГДУМ Ковжун участі вже не брав; між ним та іншими членами гуртка виникли різні ідеологічно-мистецькі розходження. Справа була, безперечно, в тому, що він сам заєдно не тільки слідував за розвитком сучасного європейського мистецтва, а й намагався йти разом з ним. Нові напрями, якими таке багате було тогочасне європейське мистецтво, як конструктивізм, пуризм, супрематизм, надреалізм та ін., що на Заході виступали як безпредмет-

Обкладинка. Чорна
і червона фарба.
1927.



ний, абстрактний формалізм, Ковжун використовував у своїх творах, наливаючи їх своїм живим, українським змістом. Тимчасом інші члени гуртка поза реалізм та імпресіонізм переважно не виходили, і навіть П. Холодному Ковжун закидав, що він візантійську традицію брав більше зверхньо, декоративно, так сказати б — по-сецесійному, а не підходив до неї з погляду її „чистої форми“, як це робив хоч би Бойчук. „Бойчукізм“ з його приматом форми, розглядав Ковжун як одну з ланок, яка зовсім добре вміщалася в загальну розвою лінію новочасного ми-

стецтва, а втім і дата народження неовізантинізму сходилася з народженням кубізму, який і перевів одну з найосновніших і найглибших образотворчих революцій в історії мистецтва, сьогодні ще не всіма гідно оцінену. Отак, як бачимо, розходження в колі гуртка мало глибшу основу. Роз'яснити ці всі справи образотворчості взялася пізніше у своїх виданнях Асоціація Незалежних Українських Мистців, якої одним з ініціаторів був саме Ковжун.

Та, аж до 1930 р., Ковжун активно ніде не виступає публічно. Він зовсім віддається своїй графічній праці, виставляючи хіба на збірних графічних виставках закордоном — у Празі (1924) та Брюсселі (1927). Крім цього розмальовує, — разом з мистцем М. Осінчуком, церкви. За своє недовге життя розмальював він їх немало — цілі тисячі квадратних метрів орнаментів та картин, що він до них або приклав руку сам, або створив до них проєкти. Самостійно виконував він поліхромії для бічних нав церкви в Куликові, пресвітерію в Зашкові, одну з заль Львівської Богословської Академії та ін., а спільно з проф. Осінчуком розмальював низку церков — в Озерній (1929), Сокалі (1929—33), Зашкові (1931), Долині (1931), Миклашеві (1932), Наконечнім (1937), Калуші (1938), Володимирцях (1938), Стоянові та ін. місцевостях, причому Ковжунові належать передусім складні орнаментальні композиції. Тут він дуже щасливо поєднував дещо уклясичнені форми візантики й барокка, черпав і з народного мистецтва, шукаючи й тут вічної мистецької синтези в гармонії форми й кольору. Деякі формальні модернізми орнаменту поєднував він уміло з такими самими абстрактними формами ранньовізантійського геометричного орнаменту.

Разом з М. Осінчуком створив він своєрідний тип поліхромії, з монументально-декоративними формами

БОРИС ГРІНЧЕНІС

СОНАШИН ПРОЦІНЬ



п о в і с т ь

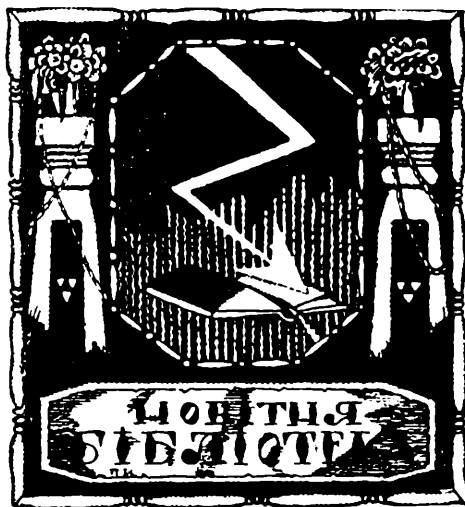
на візантійській та барокковій основі. Характеризують той стиль великі, сильно забарвлені площі, обрамовані складним орнаментом, рівновага кольорових мас, декоративно-площинно трактовані постаті, що, в цілості, ставали самі наче частиною орнаменту. Ковжун, у процесі своєї праці над поліхромією, дуже цікавився подібними творами мистецтва в минулому, й українськими, і чужинними. З початком 1931 р. Ковжун їздив до Італії, був у Венеції, Равенні, Флоренції, Римі, Неаполі, Палермі, Монреалі. Спеціально захоплювався він старими мозаїками ранньохристиянської доби і привіз з них багато фотографій.

Про те, як Ковжун сприймав італійське, старе й нове, мистецтво, може показати лист до автора цієї статті, з березня 1931, де він, м. і., писав з Риму:

„В Празі бачив виставку сучасного французького мистецтва: був Пікассо, Брак, Леже, Озанфан, Матіс і ін. Зробила на мене вражіння колосальної малярської культури, випещеної до можливих границь, серйозної, глибокої. Така сама виставка у Відні норвежців — уже не те. Норвежці куди менше культурні і тяжкі та тяжкодумні. Одначе були і там речі цікаві і формою, і змістом, лише норвежці зовсім не чують кольору. Взагалі, кольорами вони просто таки не вміють оперувати. В галерії Kunsthistorisches Museum є багато прецікавого — та мене прикувало пару малих речей Перуджіно. Про свої вражіння Вам писати не буду, бо вони складні дуже і не здецидовані вповні. Наразі — захоплююсь багатьома речами, які бачив, та ось Рим зовсім мене розторошив.

„Стара римська архітектура цікава, середньовічна дуже імponує своєю грандіозністю, але малярства в Римі не знайшов. Ні Рафаель, ні Мікель Анджельо мене цілком не захопили. Я подивляю в них майстерність та віртуозність, та не знаходжу в них ні кольору

ні форми. Іполіт Тен нічого мені не помагає, лише мене нервує своєю жуйкою і розповіданням різних байок та нісенітниць. Йому лише належить подяка за деякі історичні інформації загального характеру. Він, очевидно, був невідгідно вбраний в Італії: його тиснув комірць і капелюх — а втім, він людина свого часу; більш-менш до того часу належить у нас багато молодих діячів мистецтва, бо старших ще далі треба відсунути“.



Видавничча марка. 1922.

Чотири роки пізніше, повернувшись з Італії, доводилося нам говорити з Ковжуном на ту тему. Ми обидва зовсім погоджувалися в тому, що і ватиканські фрески Рафаеля, і Сикстинська каплиця Мікель Анджеля, як цілість, не роблять і десятої частини того враження, що будь яка мозаїка з венецького Сан Марко чи з римських або фльорентійських старих церков. Ковжун слушно доказував, що ватиканські фрески обидвох згаданих майстрів своїм відхилом уже на деякий реалізм тратять багато із свого чисто-образотворчого характеру (форма плюс колір), і вже не в'яжуться з архітектурою так, як малярство до XV ст. А втім, напр., фрески Мікель Анджеля навіть годі докладно розглянути і вони роблять на глядача враження одного хаосу бронзових тонів, і лише поодинокі сцени чи фрагменти, передусім у фотографії, дають пізнати колосальність мистця.

„Quadriennale — писав Ковжун далі в тому самому листі — себто 4-річна виставка італійського мистецтва — прецікава! Прамполіні дуже цікавий, — думаю, що в Парижі ви його бачили. А Тоцці — то переходить усяку уяву. Модерні залі (всіх 45) надзвичайно цікаві, але не всі. Є теж нове мистецтво, прикрашене філософією — це щось страшне! Не можна дивитись. Тут у нім — бачиш усе — скандальне міркування і не на місці, і не в часі. Постімпресіоністи цікаві — бо культурні.

„Ціла зала Casorati, 28 великих речей, — одна казка. Кольори трохи мене охолоджували, але ж усе в нього таке культурне і розумне — що можна дивуватись, де беруться такі прекрасні майстри.

„Взагалі я не помилився ані на йоту, коли свого часу писав зі Львова Вам про італійське нове мистецтво, знаючи його з репродукцій. Я тут підтвердив свої спостереження з відсотками“...

Зустріч з новим італійським та французьким мистецтвом (пізніше і німецьким) дала Ковжунові змогу перевірити свій творчий шлях та переконатися в тому, наскільки він правильний і наскільки він іде шляхом загально-європейського мистецтва свого часу.





IV.

Початки „Асоціації Незалежних Українських Мистців“ припадають ще на 1930 р., але остаточно оформилася вона 1931 р. Коли автор цих рядків вперше вернувся з Парижа в 1930 р., між мистцями йшли дискусії про потребу якоїсь фахової мистецької організації; так спочатку оформився „Союз Українських Мистців“ (СУМ), але ж публічно під своєю назвою він ніде не виступав, хоч його заходами й улаштовано в Національному Музеї у Львові по-смертну виставку В. Крижанівського та взято участь у редагуванні М. Голубцем „Українським Мистецтві“. Але 4-е ч. того журналу, хоч і видрукуване, в книгарській продажі так і не з'явилося, а кілька зацілілих чисел належать сьогодні до великої рідкості. Потому Ковжун разом з М. Осінчуком виїхали до Італії, а автор цієї статті знов у Париж, звідкіля повернувся пізнім літом 1931 р., привізши з собою цілу виставку

„Паризької групи“. Зараз же виникли різні тертя з „парижанами“. Мистці у Львові вважали, що виставку треба улаштувати не під гаслом „Паризької групи“, а тільки — українського мистецтва; Ковжун переконував, що такого Андрієнка чи Грищенка треба в нас показати саме на українському, а не французькому, чи там паризькому, тлі. З тим і погодилася більшість „парижан“ і згодилася підтримати нову мистецьку організацію; друга частина, менша, вважала це замахом на себе. Але що остаточно приєдналися до нас найсильніші індивідуальності з наших „парижан“, сецесія кількох мистців не грала ролі щодо майбутнього обличчя об'єднання.

Взагалі Ковжун був проти перецінювання „Паризької групи“, як цілості, був тільки за окремими одиницями з неї. В одному листі (з 3. VIII. 1931), писаному в часі підготовки до II. Виставки, писав він про те, що поодинокі мистці з-за кордону, які цікаві вам не були б, „не заважать на рухові наших мистецьких справ узагалі“. Згадавши різні мистецькі групи, писав він:

„А чому так є? Тому, що ті групи не мають ясно означеної дороги і ясних мистецьких ідеалів. Для них мистецтво це: для одних „штука“ з великої „Ш“, а для других віра у власний „талант“ і власну теніальність та „могутність“ власного мазка в кращім випадку, в гіршім — малпування великих сучасних майстрів... Зрештою — паризька група дуже сороката в мистецьких шуканнях. Хиба її брати „територіяльно“?.. На Україні (Східній) такої каші немає. Там є центри і великі угруповання. Тому вони сильні і цікаві. Таке угруповання хочемо і ми створити з АНУМ. Групу найсильніших і найкультурніших українських мистців Заходу — бо вони є! Є десь Бутович, є серйозна Музикова, є Андрієнко — для них одних варто зало-

М Е Р І Я М
В Е Ч І Р Н І
С М У Т І З И



П

Х

жити організацію! Хоч, може, вони будуть і проти неї — припустім; то-то була б шкода!.. Тільки організовано зможемо зробити наше (наших членів) мистецтво активним і впливовим. І так буде. Отже, менше енергії на територіальний регіоналізм, а більше на загальне, ширше, глибше, ясніше, солідне! Не сумніваюся, що Ви чуєте в цих словах те, що я хочу і думаю, і це треба відчувати всім нам. А це певно буде, бо кожному ж ясно і зрозуміло, про що йде.

„А йде нам про великі і глибокі речі. Не місце тут, в листі, про них писати, одначе вистачать мені аргументи, що: 1. робота всіх мистців України мусить доповнюватися взаємно і бути близькою духом всім нам; 2. багатство течій і шукань тоді буде мати значення, чим вони будуть ясніші, і, через організацію, доступніші і простіші, 3. звичайне об'єднання майстрів.

„А щодо критиків, — то будемо ми — будуть і критики. Зрештою критик має право з'явитися і в 2131 р., але ми мусимо бути тепер. Ми в своїм „Мистецтві“ потрапимо сказати, що нам треба, а щодо лаврового вінка, то обійдемося й без нього“...

В такій атмосфері постала Асоціація. Остаточну назву і програму оформили ми одного літнього дня в підльвівському селі Зашкові, де Ковжун та Осінчук малювали церкву. Це Ковжун вигадав і умотивував назву АНУМ. Постановлено покласти Асоціацію на площину професійну, стягнути до неї визначних українських мистців новіших напрямків, а втім тільки одиниць, бо ядро мало бути невелике, але ж його завданням було надавати напрямок тим, що гуртувалися навколо чи тільки співпрацювали з ним. Саму назву „Асоціація“, а не „група“ чи „товариство“, Ковжун умотивовував тим, що власне „Асоціація“ надає групі великого всеукраїнського масштабу, випи-

Обкладинка.
3 фарби. 1931.



хає з нашого мистецтва регіоналізм. Назріває полеміка й боротьба, — казав він, — для цього ми мусимо улаштувати виставки, як показник нашої творчої праці, і видавати журнал.

Отак праця Асоціації пішла передусім у двох напрямках — виставки і видавництво. Одне було тісно пов'язане з другим. Виставки АНУМ були культурними подіями Львова, навіть такі, що стояли більш під впливом формалістичним і, тим самим, не могли числитися на широку публіку. Важне було те, що створювано рух, зацікавлення; можна було сперечатися за вартість поодиноких творів чи напрямків, але ж годі було заперечити, що така атмосфера шукань на-

дихає мистецтво новим духом, дає йому нові форми. Вже самі крайності, презентовані на виставках АНУМ, показували про те, який широкий круговид мало українське мистецтво.

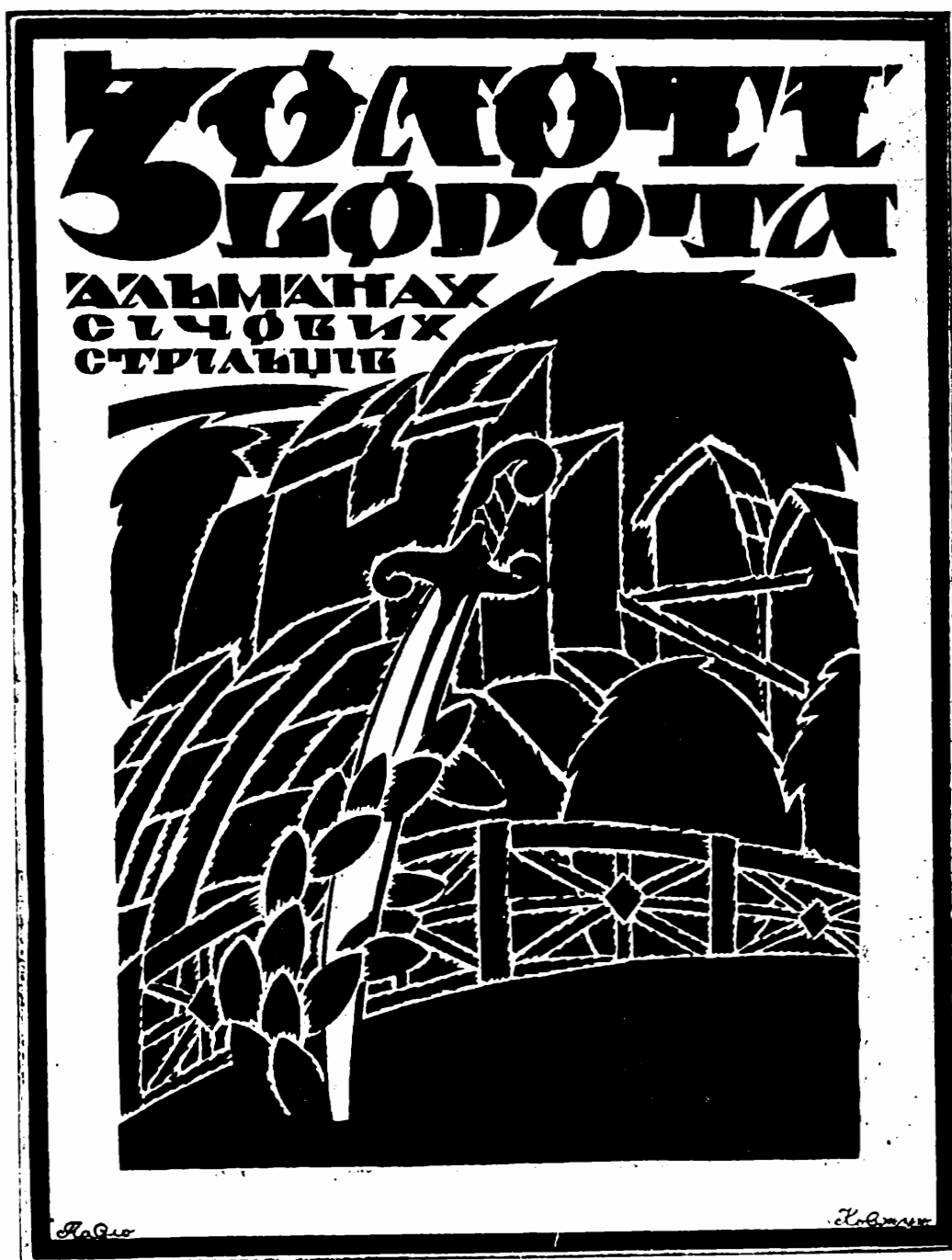
„Одне можна з певністю сказати, — писав Ковжун у вступі до каталогу VI Виставки АНУМ, — що наше образотворче мистецтво переросло своє оточення, що воно розросталося вшир і вглиб — що відбулася диференціація мистецьких сил... Цикл наших виставок, а також попередніх вистав ГДУМ, серія видань з обсягу мистецтва, статті в періодичній пресі та відчити, наочно показують з одного боку всю складність процесу розвитку сучасного українського мистецтва в цілому, з другого — свідчать про його живучість, про настирливу акцію впливати на оточення, промовляти у власному імені, як частина української культури.

„Та все те не означає, що вже знайдено той чи інший мистецький вислів у формі окресленої мистецької течії, що була б виразницею якоїсь одностайної сучасної української образотворчої думки. Навпаки. Це означає, що сьогочасне українське мистецтво йде різними шляхами, що тим самим воно є не лише в русі, але й у процесі творення, щоб з часом дійти до однодушної досконалости, однодушно відчутій постійної сили, що дасть нам нову форму, а з нею і стиль.

„Шлях до такої однодушности — це мистецький рівень наших творів, який нас об'єднує; через нього ми дійдемо до повного мистецького вислову“.

Далі йдуть рядки, дуже характеристичні для означення мистецького світогляду Ковжуна:

„Ми несемо на собі величезну відповідальність: ми завершуємо мистецтвом усю складну будову нашої культури, ми її творимо; наша праця, хоч чужа нашому громадянству сьогодні, — рішучо вплине на



Обкладинка. 6 фарб.

1922.



Екслібріс В. Дорошенка.
1926.

наступне покоління, бо лише творчість має такий вплив і лиш вона вносить зміни, та лише творець може відчути й передбачити те, в що він вклав свій творчий вогонь, що запалює інших.

„Вогонь! Вогонь у малярстві, в образотворчій мистецтві — це не сюжет, не ілюстрація, не опис природи фарбами — це ані не ліричний вірш на полотні, ані не драматична дія в рисунку, ані моменти діалогів чи полотняне дзеркало портрету, це — одушевлена творцем форма і фарба.

Саме — форма й фарба впливають так само, як тепло чи холод, біль і радість — вони є виявом нашої мистецької творчості. Це незмінні вартості образотворчого мистецтва і ми їх у першу чергу видвигаємо, розуміється, ніяк не нехтуючи й сюжетом, як чинником помічним, що його окреслює як „малярський сюжет“. Ми повинні і мусимо вернутися до такого розуміння нашого образотворчого мистецтва — бо інакше не знайдемо місця в світовому мистецтві, не матимемо повновартісних мистецьких творів. Ми не можемо сприймати пасивно мистецький світовий рух, ми можемо сприймати його лиш активно, вносячи й свої мистецькі елементи до сучасної мистецької творчості“...

Те, що Ковжун писав про „форму і барву“ покривається зовсім із поглядами сучасних йому західних



Екслібриси Митрополита А. Шептицького.

формалістів. Але ж, коли ті, виростаючи на базі економічно багатих культур, могли собі дозволити на абстрактне трактування мистецтва, Ковжун змагав до того, щоб сухі „геометричні“ формули наляти живим змістом. Цікаво, напр., як сприймав він кубізм. Цю справу не шкодить у нас заодно видвигати і вдесяте пояснити, бо в нас, на основі доривочно бачених „творів“ кількох закордонних чи своїх таки невдах, прийнято казати про дегенерацію цього та подібних напрямів, забуваючи про те, яку монументальну чіткість стилю дали вони новому мистецтву, хоч би італійському, німецькому та французькому.

„Кубізм — писав Ковжун в одній статті про Архипенка — це передусім принцип ладу. Коли кубізму приписують аналізу на некористь чуття, то все те лиш



Екслібриси М. Терлецької і Ю. Вербицького.

в ім'я ладу. Коли твір шукає ладу — він наближається до синтезу, а далі залишається слово за мистцем. Властиво кубізм зробив найбільший перелом у новочасному мистецтві, коли навчив будувати образ. Так само метода Архипенка в різьбі навчила будувати форму і посунула різьбу до несподіваних можливостей.

„Тому вважаємо кубізм найвизначнішою мистецькою подією нашої доби“...

Але, в іншій статті, в якій Ковжун обговорював виданий берлінським „Українським Словом“ альбом Архипенка, він виявив також і своє ясне відношення до всієї абстракції:

„Коли форму Архипенка схарактеризуємо як форму зовсім абстрактного стилю (в розумінні модерно-європейським, „інтернаціональним“), то для нас яким

Екслібріс
др. Є. Храпливого.

стане, що Архипенко, згубивши національно-українську форму й традицію, як ґрунт своєї творчості, — прийшов до мистецького Гордієвого вузла. Розрубати той вузол абстрактного стилю можна саме національною передачею форми, національним стилем, якого треба шукати в джерелі українського мистецтва, його чистого початку, не вбитого і забрудженого фальшивими сучасними, чужими правдивому мистецтву вимогами. Тоді нас побачать, як ми тепер бачимо старих персів і японців“.

З виставок, до яких Ковжун приклав спеціально багато праці (звичайно, зайнятий видавничими справами, він залишав організацію виставок іншим) треба згадати передусім виставку „Сучасна українська графіка“ у Львові в 1932 р. Широкий, Ковжуном зредатований каталог тієї виставки, дає добрий погляд на яких 15 літ української графіки. Ревеляцією тієї виставки були, м. і., графіки з Експедиції Заготовки Дер-



жавних Паперів України, з блискучими роботами Нарбута; всі ці папери привіз Ковжун з доручення П. Холодного ще в лютні 1928 р. з Тарнова, — де вони знаходилися в архіві тієї Експедиції, частинно вже зруйновані вогкістю, — до Музею Наукового Т-ва ім. Шевченка у Львові. Сам Ковжун на тій виставці виставив 91 графік, у відділах оригінальної, книжної графіки та екслібрису. Цікаво теж простежити в тих часах участь Ковжуна на виставках закордонних. У Берліні на виставці, улаштованій 1933 р. Українським Науковим Інститутом у Державній Бібліотеці Мистецтва, виставив він понад 70 графік; таку саму кількість показав на графічній виставці в Празі, улаштованій заходами „Українського Т-ва Приятелів Книжки в Празі“; на „Виставці Української Графіки“ в Римі, улаштованій влітку 1938 р. заходами проф. Р. Лісовського під покровом „Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti“ — 47 речей.

Окремо треба зазначити Ковжунову участь на виставках екслібрисів у Лос-Анджелес, де він і зорганізував постійний щорічний український відділ і де і сам, і інші українські мистці брали перші міжнародні нагороди та відзначення. А втім, писати про екслібрис у Ковжуна — це окрема ділянка, він же ж був першим його піонером у Галичині. В 1930 р. блиснув Ковжун на виставці слов'янського екслібрису, улаштованій при Львівському Промисловому Музеї, і навіть польська критика визнала, що, завдяки Ковжунові, український відділ, хоч і нечисленний, „заслужує безапеляційно на першу нагороду“ за свою „новочасну високу культуру і фінезію“. В 1932 р. заходами АНУМ і за редакцією Ковжуна вийшло одне з найкращих сучасних українських видань — збірник „Екслібрис“ (В-во „Ізмарагд“, Львів, 1932), що приніс, м. і., стат-

Екслібріс бібліотеки Л. і М. Малицьких.
3 фарби.



тю Ковжуна „Про книжковий знак“ та 16 відбиток найкращих його екслібрісів.

Щодо екслібрісів, так Ковжун зробив їх багато, опрацьовуючи малі шматки паперу з таким самим зав'язаттям, що й великі графічні речі. До найкращих його книжкових знаків належить екслібріс „Т-ва Письменників і Журналістів ім. Ів. Франка“, за який він одержав award of merit на Міжнародній Виставці екслібрісів в Лос-Анджелес, далі екслібріси Василя Мудрого, Михайла Рудницького, Михайла Матчака, Володимира Дорошенка, Митрополита Андрея Шеп-



тицького (4 різні), Максима Музики, Михайла Семенка, Святослава Гординського, Андрія Ластовецького, Володимира Несторовича та інших бібліофілів, виконані в стилі переважно конструктивістичному; і пізніші, вже більш класичні — Романа Пашківського, Євгена Храпливого, Ліни і Миколи Малицьких, Івана Кедрина,

Юрка Вербицького, Степана Ганушевського, Марії Терлецької та ін.

Видавничим справам присвячував Ковжун величезну увагу. Це передусім його енергією держався мистецький орган АНУМ — „Мистецтво“, якого кожен випуск був цілим збірником-альманахом, з оглядом сучасних українських і закордонних мистецьких справ. В журналі сам Ковжун дав низку статей на різні теми, з яких найбільш варті уваги статті про Феруччіо Ферацці (I), про Марію Дольницьку (II), про Олексу Грищенка і виставку українського підсоветського мистецтва у Варшаві 1933 (IV), про Ол. Архипенка (I, 1935), та рецензії на різні видання в кожному з чисел. Побіч журналу треба згадати й низку монографій, до яких теж і він сам писав тексти — згадати б одну з найкращих — про О. Грищенка, де Ковжун розглядає його малярство не лише на українському, а й на найширшому світовому образотворчому тлі, далі про М. Глуценка і Л. Геца. Колеги мистця нераз навіть дорікали йому, що він забагато праці вкладає у видавничі справи, що відбивається безпосередньо на його праці творчій, для якої

не ставало йому ніколи часу. Цим і можна пояснити факт, що на деяких виставках він участі так і не брав, бо не хотів виставляти поточних робіт, виконуваних на спільне замовлення. До того ж Ковжун ніколи не жалував і власних грошей для видавничих справ, так, що поява якоїсь книжки була звичайно залежна від того, коли він закінчить якусь велику працю, звичайно церковну.

В кожному разі в діяльності пропаганди мистецтва, мистецької критики та публіцистики Ковжун зробив незвичайно багато. Вкладав він у мистецтвознавство весь свій ентузіазм, однаково, як і в чистомистецьку творчість, бо, взагалі, робити щось тільки наполовину він не вмів. Тому теж треба погодитися із словами пок. Миколи Голубця, що, зараз по Ковжуновій смерті, писав про те, що повна збірка Ковжунових листів у мистецьких справах, як теж комплетне перевидання його мистецьких статей, це справа не менш важна для української культури, як і вичерпна інвентаризація його досягів у діяльності української графіки.

Мистці того часу, що активно співпрацювали в творенні нового українського мистецтва, могли на місці переконатися про оwoчі своєї праці, і гегемонія в мистецтві тогочасного Львова припала недвозначно мистцям українським; варто переглянути хоч би тогочасну варшавську пресу, якій вряди-годи попадали в руки видання АНУМ; скільки вони викликували подиву, злоби, напастей, інсинуацій!



Плакат.

1934.

V.

Коли порівняти графічні праці Ковжуна з останніх літ його творчості, спостережемо всю гармонійність його мистецького розвитку. Експресіоністичний неспокій, з часу його прафлік до творів Франка, починає поволі синтезуватися на базі конструктивних стилів, а ці, внісши в Ковжунове мистецтво лад, зовсім логічно почали повертати його до класичності. Це — наче зайвий доказ того, наскільки стиль є виявом усього світогляду мистця. У творах мистця можуть перехрещуватися навіть елементи різних, часто суперечних між собою напрямків, але ж стильове почуття мистця, що їх об'єднує, є висловом якогось глибшого ладу, мистецького, доведеного вже до ясності,

погляду на світ. Цей зворот до простішого, повнішого вислову, до суворішого підходу до форми, до стислості найконечнішого в ній, характеризує Ковжунові праці десь від 1934—5 р. Тут можна б згадати такі графічні праці, як оформлення „Атласу України“, графіка до „Всесвітньої історії“, до збірки римських поезій С. Гординського „Слова на каменях“ (поєднання елементів надреалізму з античною різьбою Аполлона), до книжки Юр. Крохмалюка „Бої Хмельницького“, далі деякі згадані вже книжкові знаки та ін. Сильові шукання можна прослідити навіть хоч би на Ковжунових шрифтах, де він узагалі був неперевершеним майстром. Від неспокійних експресіоністично-бароккових до функціонально строгих літер — можемо стежити за шуканнями й розвитком мистця. Можна сказати, що Ковжун на своєму мистецькому шляху досяг свого завершення, перейшовши творчо увесь велетенський шлях, що позначував сучасне йому мистецтво — від деструктивних стилів футуризму й експресіонізму — до стилю класичного, притаманного світоглядом, певного своєї сили й рівноваги. І скрізь мистець зумів дивитися на все і сприймати все творчо, життєрадісно, з ентузіазмом людини, що її життєвою стихією є мистецтво.

В р. 1938, уже хворий на зтяжну шлункову недугу, яка сильно перешкоджала йому нахилитися при графічних роботах, — не кажучи вже про поліхромії, при яких треба було вилазити на риштування — Ковжун виїжджає на деякий час до Берліна. Тут в Українському Науковому Інституті він дає низку викладів про українське мистецтво, — один з них і з'явився заходами Інституту друком у німецькій мові та творить цікаву спробу класифікації нового українського мистецтва. З поворотом, Ковжун далі заходить коло приготування нового випуску „Мистецтва“, готує до

нього низку статей та кліш, м. і., про одного з мало-відомих у нас наших мистців — Т. Яхимовича, твори якого знаходилися у Відні, де він був головним декоратором цісарської опери. Одночасно йшли приготування до нової збірної виставки АНУМ, які забирали масу енергії, бо не було ніде виставових заль... Ті, що були в польських руках, були недоступні для української виставки, а наші музеї і так душилися в тісноті... Одночасно він проєктував нові видання з серії монографій, м. і., про мистецький молодняк, що виріс передусім у Варшавській Академії Мистецтв — до тих видань ми вже почали писати статті і зроблено до них багато кліш. Проєктовано і з'їзд мистців. Але все те почала вже гальмувати напружена політична ситуація 1939 року. Особиста катастрофа з Ковжуном прийшла несподівано. Простудившись на одній з поїздок, дістав він запалення легенів і, знесилений попередньою довгою хворобою, організм не зміг уже змататися. У чудовий день, 15 травня, коли на львівських вулицях цвіли свічники каштанів, не стало великого мистця.

„Впала колона“ — писав на другий день один з близьких товаришів померлого мистця, мистець Іван Іванець, — і ці два слова може найкраще характеризували страту, якої зазнало українське мистецтво і, взагалі, українська культура.

* * *

Багата і різноманітна творчість Павла Ковжуна ще не зібрана і не скласифікована. Сам список виконаних ним графік і статей дав би немалу розміром книжку. Зараз після його смерті М. Голубець і автор цієї статті взялися збирати матеріяли для видання великої монографії, гідної такого мистця — але всьому перешкодила війна і, три роки пізніше, відійшов на

віки, також у погідний травневий день, Микола Голубець. Тільки вліті 1939 р. встигли ми вдвійку видати маленьку, на 32 стор. книжечку: „Павло Ковжун“, куди ввійшла, відбиткою з журналу „Жінка“, стаття М. Голубця, посмертна маска мистця, два його портрети і 10 репродукцій-графік. В передмові до цієї книжки спробував я дати коротку характеристику цілості Ковжунової творчості:

„Коли нині, поглянувши бодай побіжно на залишену мистецьку спадщину, питаємо себе, яка її найхарактеристичніша риса, відповімо: київськість Ковжунового мистецтва. Це особлива атмосфера української культури, ми сказали б: державного типу, що її вміє формувати і витикати тільки Київ. Тут і буйно-стихійна вдача Сходу, і строгість класичного ладу, до якого вперто змагав мистець, не зважаючи на те, що, йдучи ного в ногу із сучасними йому напрямками західно-європейського мистецтва, він відбив у своїй творчості не один „ізм“ — футуризм, кубізм, пуризм, надреалізм. Деякі класичні риси останніх років його творчості були доказом його капітального і вже усталеного відчуття стилю.

„Як мистець, Ковжун належав до тих нечисленних, що, потапаючи по вуха в „шараваристій“ — як сказав би Хвильовий — просвітянщині“, з її чисто службо-



Екслібріс др. М. Музики.

вими і пристосувальними вимогами до мистецтва, хотів і вмів віддихати широким подихом світового мистецтва, перетравлювати його напрями, ніколи сам не перестаючи бути наскрізь національним у формі і змісті; вони впливали в нього органічно українські, і його відчуття і творення носило всі риси того молодого, задирливо-войовничого українського духа, що формує нашу сучасність і її власний стиль. Рисами цього експансивного духа пройнята вся творчість Ковжуна і, як така, вона залишиться одним із наймаркантніших документів доби.

„Тому теж Ковжун в історії українського мистецтва — явище наскрізь історичне“.

Сьогодні до тих слів можна додати небагато: Ковжун жив своїм часом, дихав ним, не давав йому себе переганяти, і творив таке саме живе мистецтво, одухотворене — кажучи його власними словами — вогнем. Мистецтво його — великий набій ентузіазму, вистрілений у майбутнє — і в майбутньому житиме воно як щось полум'яне, яскраве і життєрадісне, як і творчий дух того молодого українства, який запалював мистця.



Українське мистецтво

випуск третій

Святослав Гординський

«Павло Ковжун»

Українське видавництво

Краків – Львів, 1943

Друкарня Української Академії Наук

Львів, Постгасе 11

Ukrainian art

third number

Svyatoslav Hordynsky

“Pavlo Kovzhun”

Ukrainian publishing

Krakow - Lviv, 1943

Typography Ukrainian Academy of Sciences

Lviv, 11 Postgasse

