

ЛУСЮК
ЛУЦИК



ЛУЦЫК
ЖУШКЕ





Emerson Myeruk

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Серія: Альбоми Українського Мистецтва

Випуск 2

СТЕЦАН ЛУЦИК
МИСТЕЦЬ

СТЕРАН LUCYK
artist



Видання 3-го Куреня Уладу Пластунів Сеніорів та
Уладу Старших Пластунів "Лісові Чорти"

Нью-Йорк — Торонто — Вашингтон
1973

UKRAINIAN FREE UNIVERSITY
UKRAINISCHE FREIE UNIVERSITÄT

Series: Ukrainian Art
Volume 2

Reihe: Ukrainische Kunst
Band 2

Copyright 1973 by "Lisovi Chorty"
Library of Congress Catalog Card Number: 73-89390

Publisher: LISOVI CHORTY, New York, N. Y. USA

Printed by: KIEV PRINTERS LTD.
860 Richmond St., West
Toronto, Ontario, Canada
M6J 1C9

З М І С Т

Передмова	7
Антін Малюца: Степан Луцик	9
С. Гординський: Львів, Париж, еміграція	27
Ольга Луцик: Перша зустріч	40
Оксана Дучимінська: Осиротілі мольберт і палітра	44
Іван Р. Костюк: Мої зустрічі із Степаном Луциком	47
Степан Луцик: Мій життєпис	53
Промова В. Мінковича на відкритті посмертної виставки	60
Пластові дані Степана Луцика-Співака	62
Голоси критиків	63
Biography of Stepan Lucyk	67
Репродукції	69

Матеріали зібрали й упорядкували:

Роман Барановський — адміністратор
Святослав Гординський — мистецький редактор
Іван Р. Костюк
Іван В. Манастирський — мовний редактор
Атанас М. Мілянч
Петро Пясецький
Мирослав Раковський
Роман Рогожа
Юрій В. Старосольський
Осип Стецура

Roman Baranowskyj — Administrator
Swiatoslaw Hordynsky — Art Editor
Ivan R. Kostiuk
Ivan V. Manastyrskyj
Athanas M. Milanych
Petro Piaseckyj
Myroslaw Rakowsky
Roman Rohoza
Jurij V. Starosolsky
Osyp Stecura

П Е Р Е Д М О В А

Ця скромна монографія доволі особлива, сказати б — несподівана на книжному ринку. Бо не постала вона внаслідок комерційної калькуляції, що керується законами попиту й пропозиції і що розумово каже озікувати якоїсь нової публікації.

Вона постала радше з внутрішньої потреби гурту друзів бл. п. Степана Луцика скласти видимий трибут тому особливому відношенню між ними, що виросло з приналежності до одного пластового куреня «Лісових Чортів», з особливої дружби, що є законом цього куреня, із спільних ідей, спільних глибоких переживань, з респекту для його незвичайної індивідуальності, з подиву для його мистецького духа, із вдягності за його вклад у буйне життя цього куреня.

Степан Луцик був визначним мистцем-малярем; як такий, він відомий нашій громаді; як такий, він напевно заслуговує на мистецьку монографію. Але в наших умовах мало кого з тих, хто заслужив, нагороджує ласкава доля цим символом професійного признання.

Це видання є скромною мистецькою монографією, хог як у житті Степана, так і в ній мистецтво є домінуючою темою. Воно домінує тут у двох аспектах: як особиста творчість Степана Луцика і як уривок історії нашого мистецького життя, в якому Степан був завжди душею, ентузіястом і організатором. Але в основі це видання подумане як монографія людини, яка була і мистцем, і пластуном, і громадянином, і мужем, і батьком та приятелем.

Не можна дивуватися, що Степан на своєму життєвому шляху опинився в Пласті. Його життєвий ідеалізм, любов многобарвної природи і людини української, що живе в ній, його суспільний змісл і його естетизний смак, любов пісні, жарту і романтики мусіли знайти таке середовище для життєвого вияву в цій організації молоді і молодости. Вони мусіли завести його до Пласту — і ще далі: до того особливого пластового життя — до куреня «Лісових Чортів».

«Кодекс» цього куреня каже своєю веселою мовою, що Лісовий Чорт повинен бути «лицарської вдачі і аристократизного духа, визнаватися життєрадістю, оптимізмом, фантазією, позуттям гумору й романтики та в будь-якому — але доброму — напрямі вибиватись понад пересізність... Бо Лісові Чорти пересізности не люблять...»

Так, вони не люблять пересізности — і тому люблять свого Степана, який у них називався (бо мають вони свої веселі «порекала») «Співаком» і «Емпіною» — у висліді якоїсь тільки їм відомої веселої пригоди, нагоди чи прямо випадку. Очевидно, немає в житті ідеальних сповнень, і «Лісові Чорти» навіть не думають, що в них усі такі, як би цього хотів їх Кодекс. Але Степан був у їх очах близько такого уявного типа.

Був він добрим другом і добрим товаришем мандрівки — ще там удома, по найдикіших з диких Горганів; був охотним робітником, а в курені ще й «Піктором» — тобто офіційним мистцем. Це він проектував прегарний і оригінальний перший прапор III Куреня УСП «Лісові Чорти», що залишився захований перед ворогом на Рідних Землях; це він проектував і новий прапор «Лісових Чортів», що тепер іде на золі цього куреня, і оригінальну курінну медалью «Агідника». Пів століття був він у Пласті, а від 1926 року, тобто майже сорок років, у «фамілії» Лісових Чортів. Не одне признание дав йому курінь за своїми звичаями, останню і «Орден Чортополоху».

І ця монографія має бути йому ще одним, останнім, посмертним признанням, висловом дружби, подиву й вдягности від тих, які зєрнали з його духа, з його дружби, з його людяности, і життя, думки та переживання яких були завдяки йому багатші і щасливіші.

Виходить вона в гасі, коли курінь «Лісових Чортів» святкує своє п'ятдесятирізгя і хоже відзначити його не тільки внутрішнім святом, але теж вкладом у нашу культурну скарбницю.

Юрій Старосольський, ЛЧ

Антін Малюца

СТЕПАН ЛУЦИК

На початку академічного року 1926-27 Мистецька Школа під проводом Олекси Новаківського пережила велику кризу. Школа була пов'язана із системою Українських Високих Шкіл (таємного університету) і по самоліквідації УВШ 1925 р. перетривала самотійно один рік і, здавалося, має всі дані для дальшого існування. У 1926 р. відбулася друга шкільна виставка. Рецензії в пресі були прихильні і заохотили багато нових студентів вписатися на студії під керуванням Олекси Новаківського. Але не стало багато викладів, доступних за часів УВШ. Инж. Василь Пещанський, який викладав технологію, помер, проф. Степан Балей, викладач психології, виїхав до Варшави; ініціативу розбудувати школу (як за часів УВШ) взяли на себе студенти і в ультимативній формі вимогли від Новаківського прийняти до співпраці Петра Івановича Холодного для окремої кляси монументального малярства.

Новаківський висловлювався проти цієї вимоги принципово, вважаючи, що професорів не іменують ані не вибирають студенти і що це справа факультету УВШ (який ще фактично існував, але не функціонував). Давні професори були знеохочені, а Холодний не брався засновувати своєї школи.

Лист підписала велика більшість дотогочасних студентів, і вони в новому шкільному році до школи не зголосилися. Зате прийшов десяток нових студентів, здебільшого після закінчення гімназії матурою: Ст. Луцик, Ст. Гебусівна, М. Карп'юківна, Л. Папара, Б. Бобинський і я. Прийшов теж дуже талановитий хлопець В. Гриценко й інші, що їх Новаківський прийняв як надзвичайних учнів з вимогою проходити приватно загальноосвітні предмети. З давніх студентів приходили ще Г. Смольський, М. Мороз, О. Плешканівна та С. Гор-

динський, і наука швидко набрала ділового характеру. Разом було 12 студентів або — як жартував Степан Луцик — “12 учнів, а між ними тільки один апостол (Мороз)”.

З давніших професорів УВШ залишився тільки ще митрополит Андрей з викладами історії мистецтва. На виклади приходили однаково нові студенти, як і сецесіоністи; там одні й другі взаємно пізналися, заприятимися, але тому, що давні не мали де вчитися самого малярства, вони за рік-два розбрелися хто куди.

Попередніми роками, 1917-24, у школі Новаківського рисували **широко і по-малярському**, без деякої кучерявості “під Новаківського”, хоч Новаківський саме того дуже не любив. У 1925 р. студенти дійшли до строного рисунку, в якому домінувала **лінійна конструкція**, а при тому т. зв. **різьбарська об’ємність** та “Енгрівська” впевненість і чіткість цілості. Зразки найкращих шкільних рисунків на стінах шкільної майстерні (колишнього ательє Стики) і найбільше “конструктивний” рисунок Гординського став вихідним пунктом дальших шкільних шукань. Розміщення і пропорції були першою вимогою для дальшої самокритики, а формальна конструкція і конструкційна лінія мали бути елементом для майбутнього компонування.

Давніші студенти, які залишилися з нами, звичайно малювали і часто виїжджали в Космач чи в Париж, а нові рисували і вчилися.

Дуже прикро відчували учні школи недостатчу всіх інших допоміжних предметів: навчання перспективи, анатомії, технології. Речником і провідником студентів школи швидко став Степан Луцик. Він роздобув поміж давніми студентами записки викладів малярської технології покійного тоді вже архітекта Пещанського, і ми всі почали їх переписувати і “гризти”, бо вони були справді дуже добрі. Тільки зразу стало всім ясно, що записував хтось недостатньо ознайомлений з хемією і технічною термінологією. Степан знайшов вихід: запровадив нас до бібліотеки “Промислового Музею”. Там було тепло, тихо і привітно, багато книжок і поточних мистецьких видань. Порівнюючи скрипти Пещанського

з польськими та німецькими підручниками, ми скоро справили помилки колег-записувачів та ще й навчилися багато нового. Цією роботою так захопився Папара, що в черговому році записався на хемію на університет, щоб іти слідами свого першого вчителя мистецтва, П. І. Холодного.

Новаківський любив і вмів багато й захоплено говорити про мистецтво, про часи свого перебування в Кракові на переломі століть — до чого ми були досить підготовані в гімназії, вивчаючи польську та українську літератури того часу. Залюбки переповідав Новаківський приклади з історії мистецтва та всякі мистецькі перекази-анекдоти, що мандрують зі школи до школи, з майстерні до майстерні і дуже чітко характеризують методи і підходи в розв'язуванні певних мистецьких завдань. Говорив, наприклад, що лінія-контур може в одному рисунку раз визначати зображуваний об'єкт-предмет, людське тіло, а раз тло, на якому предмет виступає, і покликувався при цьому на зразки Мікель-Анджельо. Цього ж самого вечора запровадив Степан кількох з-поміж нас до бібліотеки, ми обклалися книжками та монографіями, читали, оглядали, вимінювалися книжками і думками, аж доки не збагнули, в чому діло. Те саме робили ми при згадках про Леонарда, Ван Дайка, Веляскеза та інших. Новаківський швидко помічав, що багато з нас орієнтується, про що йде мова, уточнює та підтверджує ним сказане і вияснює іншим менше зацікавленим колегам. Йому було досить неприємно, що його наче контролюють, але не подавав виду і цього не забороняв. Аж кілька років пізніше признався, коли кампанія інших мистців і колишніх учнів проти нього набрала досить неперебірливих форм і коли його боронили і то успішно тільки ті, що "провіряли" ним сказане і могли довести, що Новаківський говорив правду і мав рацію. Бувало ж бо так, що невдоволені ним колишні учні спочатку слухали його надхнених тирад із захопленням, як чистої деклямації, але коли захоплення проминало, то в головах не залишалося нічого; тоді вони свою неознайомленість приписували саме Новаківському.

Виклади історії мистецтва відбувалися в митрополичій палаті. Ми приходили на годину-дві раніше і заставали у ждальні на столі багато книжок, що стосувалися теми біжучого викладу. Було що оглянути, прочитати, порівняти. Сам виклад відбувався в кабінеті митрополита, і знов ті книжки служили для ілюстрування сказаного. Приходили давні і нові студенти, звичайно 20-24 осіб. Митрополит викладав цікаво й живо, з любов'ю та зрозумінням мистецтва обговорюваного періоду: архаїчного, грецького, клясичного, гелленістичного і т. д., аж до ренесансу і барокко. Виклад впроваджував у мистецтво даної епохи так, що за кожним разом здавалося, що ось саме тут корінь мистецтва та ключ розуміння сучасного і майбутнього. Чергові виклади ставали черговими відкриттями мистецьких можливостей.

Часто відбувалося звертання до живої і сучасної проблематики, відвідини музею, виставки школи. Після конкурсу на церкву в Тернополі митрополит казав принести надіслані архітектурні проєкти. Після викладу студенти оглянули їх та почали висловлювати свої думки; кожний мусів щось сказати. Гадаю тепер, що ми говорили великі нісенітниці, але як уже скінчили і ясно стало, що ми бачимо, а чого не бачимо, митрополит з'ясував, що архітектурних проєктів не треба розглядати як образи чи графіку, а бачити в скалі, уявити собі розмір окремих елементів, щоб улегшити собі зображення цілоти. Пригадував обрядову функцію церкви й окремих частин будівлі, стверджував, що стиль не має бути ані візантійський, ані який інший, а тільки базований на українських варіантах візантійського стилю, попереджував, що залізобетонова конструкція змінє значення і величину архітектонічних традиційних деталей розчленування, а вжиття бетону виключає для малярів застосування фрески. (Фрескову техніку старші учні випробовували під проводом В. Пещанського, і фреска була ідеалом і мрією мистців по всьому світі в тих часах).

Іншим разом, як у Києві відбувалося переслідування Української Автокефальної Православної Церкви та

арешти визначних діячів, які потім були суджені в процесі СВУ, по викладі про мистецтво раннього ренесансу, як перехід від візантійських традицій на нові західні позиції, — порадив нам митрополит піти гуртом відвідати П. І. Холодного та оглянути його працю. У той час Холодний розмалював каплицю Духовної Семінарії (пізнішої Богословської Академії) і був зайнятий розмальовуванням коридорів. Холодного — казав — не можна назвати властиво нововізантійцем, бо візантійське мистецтво знало лише або ікони, тобто подоби портрети святих осіб, або сцени зі святого письма, згідні з канонічною інтерпретацією. Не було того всього в настінних поліхроміях (появилось пізніше в іконостасі). Немає теж алегорій, як у ранньому ренесансі, а зате є **символи**, як в ранньохристиянському мистецтві в катакомбах, та притча — сучасна інтерпретація євангельського тексту. Бо те, що тепер діється на центральних українських землях, додавав митрополит, завтра може бути і в нас, і майбутні священники мусять бути відповідно виховані та підготовані на переслідування й катакомби.

Холодний тоді дуже болюче переживав арешт свого брата та поставлення його згодом перед суд, але прийняв нас радо та розказав про свій спосіб малювання темперою по стіні, дотримуючись площинності, щоб не розбивати ні не пробивати стіни, а зберегти вирівняну єдність поверхні, умовність зображень для більшої символічності презентації змісту, старохристиянське походження і значення окремих символів — включно з одним сумнівним в світлі пізнішої, уточненої в 16 ст. інтерпретації догми (про предестинацію).

У тих часах, під кінець 20-их років, ми вже відчували натиск “модерного духа часу” — як із Заходу, так і зі Сходу (“Нова Генерація”). Фабричні димарі, зубаті колеса і т. п. елементи і мотиви приймалися як вислів нового часу, нової доби механізації та індустріалізації, а ці в свою чергу як поступ на шляху революції для щастя людства і раю на землі. У гарячих дискусіях серед молодих забирав голос і Степан Луцик, викрикуючи запозичування з другої-третьої руки такого “ду-

ха", і вказував на поліхромію Холодного як на автентичне передання сучасної дійсності на мову мистецтва та ще й із виразними тонами пророцтва на майбутнє. Може, тому ніколи пізніше він не квапився до зовнішнього засвоювання тематичних та стилістичних модернізацій в мистецтві, щоб залишатися самим собою.

Щороку в травні та червні настрої у школі змінювався: всі думали та готувалися на літній виїзд школи Новаківського до Космача, цього справжнього західноукраїнського Барбізону малярів. Замість рисунку з моделю приходило малювання олією натюрморту або й того ж моделю, а вслід за цим підготовлювання малярських матеріалів. Список потрібних фарб диктував Новаківський, і це були ті самі, що їх рекомендував колись Пещанський, поручала німецька технологія Дернера і здебільша рекомендують в Америці ще й досі. Задля дешевих коштів вживали здебільша картон-тектуру, а не полотно, ґрунтували не за скомплікованою рецептою Новаківського, а за простими та більше раціональними приписами Пещанського і Дернера.

У ясні довгі пополудневі години ми переставали ходити до бібліотеки і розбігалися на етюди по парках і околицях Львова. Степан знав Львів з краєзнавчих гімназійних екскурсій і околиці Львова з пластових мандрівок і завжди водив кількох із нас по дуже мальовничих закутинах, де було затишно та без настирливих глядачів, які так денервували початківців. Згодом, як набралися ми за пару літ "професійної" самопевності, львівські глядачі ("гапі") цілком нам не перешкоджали: треба признати, це була публіка назагал дуже приємна і привітна. Після того, як більшість із нас переборола в собі "туристичне" і "сільськогосподарське" відношення до "чистої природи", Степан опрощував декого з нас по фантастичних закамарках старого Львова, монастирських подвір'ях та "кружганках". Це й стало згодом початком урбаністичних зацікавлень серед нас.

Перед самими вакаціями більшість студентів, які їхали в Космач, діставали від митрополита стипендії 10-15-20 долярів, що в тих часах вистачало на прожиток

у горах, на дорогу і часами на фарби. Перше завдання Новаківського учням 1925-26 рр. було таке: грядка капусти на першому пляні, а далі дерева, ліс і гори. Трудність була в тому, що "зелена" капуста мала радше сині та фіялкові барви, а "зелені" дерева в далечі теж були сині та фіялкові. Так треба було вишукати кольори, щоб усе було на своєму місці. У 1927 р. на першому пляні наших завдань були дахи дерев'яних будинків і ліс, і гори. Рекомендувалося не брудно-сірими плямами, але чистими кольорами розв'язати неутральні місця, у тінях теж знайти колір відмінний від кольорів освічених частин, а не просто стемнювати льокальний кольорит. Цей перший крок Степан пройшов успішно, шкільна праця того часу є ще в його спадщині і була на посмертній виставці. Слід тих перших завдань дав напрям на майбутнє спрямування мистця до кольору.

Карпати взагалі трудні до схоплення маляреві з міста чи з долів, а з кольоровими постатями гуцулів ще тяжче. Оптичні, атмосферичні та перспективні омани вимагають довшого часу, щоб новак міг освоїтися з ними та їх опанувати. Степан уже побував у Карпатах у пластовому таборі на Соколі, зміряв ногами не один верх, отже скоріше давав собі раду із звичайними труднощами. Малював багато краєвидних студій, солідно працював, щоб звикнути до мінливих ефектів води в потоці, але тягнуло його завжди до фігуральних речей; тож зробив свій автопортрет у гуцульській крисані, нариси гуцулів та маленький шкіц двох дівчаток, т. зв. "Сирітки".

По феріях був перегляд і обговорювання всіх праць у школі та в митрополита. На другий рік (1928) вже була шкільна виставка в залі львівського Академічного Дому з нагородами та закупамі кращих праць митрополитом, д-ром Панчишином, інж. Рижевським, суддею Лучаківським і іншими громадянами, приятелями Новаківського та прихильниками школи.

Прихильні назагал оцінки виставки в пресі привели в наступних роках нових учнів, хоч вже не так багато, як у 1926 р. До школи прийшли: І. Нижниківна, В. Ласовський, Е. Козак, Годис, Друченко, Поцюркевич, Ма-

ланій, М. Левицький. Короткий час повчилися і переходили до інших шкіл: Ластовецький, Винницький, Кейван, Цимбрило. Перебували коротко в школі й інші, мабуть талановиті, малярі, але не всі пішли вони в мистецтво, тому про них і не згадую. За моєї пам'яті було четверо учнів жидів: давніша учениця Міріям Гавснерівна; Крец — сильний рисівник у школі Новаківського, тепер визначний скульптор у Парижі; Францозова з дочкою малювали дві зими з нами, але дуже несміливо. Різні львівські мисткині запрошували Новаківського до своїх ательє на коректи й консультації, але до нас вони не заходили.

Відвідували Новаківського часто його приятелі та звеличники його мистецького таланту, ось як адвокат Голубовський, інж. Рижевський, нотар Раствецький, суддя Рак, мец. В. Старосольський. Приїжджали до нього Стефанік, Лепкий, Николишин, бувала Кравченко, Гриневичева й інші світочі тих часів. Школою та учнями цікавилися пані Чайковська, Ракова, Гординська, Вергановська та інші, що їх вже й не пам'ятаю. Влаштувалися забави-вечорниці, що завжди приносили якийсь дохід. Професори Я. Гординський, Білик, І. Раковський дали, як за часів УВШ, давали безплатно лекції кільком учням без середньої освіти. Вчили історії, географії, літератури та природознавства.

Мистці-українці, які переїздили через Львів, обов'язково вступали з візитою до Новаківського. Відвідували теж його щороку подорозі в Карпати на вакації колишні його товариші, а то й професори краківської Академії, між ними Павч і Яроцький. З львівського університету заходили проф. Подляха, Антоневич і Козіцький — всі мистецтвознавці та історики мистецтва. Козіцький писав рецензії на наші виставки і навіть захопив свою ученицю Рожу Шуль писати магістерську працю про Новаківського.

Громадські діячі, політики з Народного Комітету УНДО, Дмитро і Ася Левицькі, посол З. Пеленський при помочі пань та панів, які говорили англійською мовою, влаштували в помешканні Новаківського прийняття то для якогось подорожнього на схід професора з Окс-



Степан Луцик: Сінокоси на Гуцульщині — олія,
26 x 20 інч., Космач, Україна, 1931
Stepan Lucyk: "Sinokosy" (The Hay-harvest) — oil,
26" x 20", Ukraine, 1931

форду, то для кореспондента “Манчестер Гардієн” та інших. Це було дуже цікаво і повчально. Та ще цікавіші були відвідини проф. Ю. Морачевського, що теж писав рецензії про українські виставки, та проф. Бігель-айзена. З тими мистцями, які вчилися в Новаківського вже довгий час, вони входили в довгі розмови, до-раджували, що читати та на що звертати увагу.

Однак найцікавішою і найживішою подією в житті школи були щорічні іменини Новаківського на Олексі. Приходили його приятелі та звеличники, пані влашто-вували прийняття, приїжджали здалека старші грома-дяни і давні учні. Бував Барвінський, скрипаль Москви-чів, Кудрик з Музичного Інституту; часто під час від-відин вони грали свої композиції. 1927 року з промовою від школи виступав Степан Луцик. У 1928 р. він сказав, що тепер черга на мене. Публічно говорити я не вмів, тож Луцик приневолив мене написати промову. Писати було мені легко, бо я звик конспективно записувати хід думок в тирадах Новаківського і викладах митрополи-та. Я написав, він провірив, і я прочитав. Новаківсько-му воно подобалося, а увага, з якою поставилися до моїх думок старші громадяни, до того ж деякі з них близькі до мистецтва, осмілила мене братися частіше за перо. Пишу тут про це, бо саме Степан Луцик поміг мені перебороти несміливість забирати голос в справах мистецтва в слові й письмі.

Що кілька місяців приходили листи від колишньої учениці Новаківського — Соні Зарицької. Спочатку з Праги, потім з Парижу — листи докладно подавали враження та новини з мистецького життя; читав їх усім сам Новаківський або котрась з дівчат. Розмов було багато, бо це був свіжий подих з далекого світу мистецтва.

По виставці 1928 р., не знаю з чиєї ініціативи, від-булася громадська нарада в справі школи в одній з кім-нат Просвіти на Ринку. Організацією передавання за-прошень і переконування визначних громадян займався від школи Степан і, очевидно, сам найбільше находився і наговорився. Сама нарада була цікава висловленими там думками. Новаківський пішов неохоче, на нараді

покликався на своє членство й титул професора Української Академії Мистецтва в Києві за ректорування Нарбу́та — як на свого роду мандат для творення школи на західніх землях, щоб почати нову тривалу традицію українського мистецтва. Хтось з поважних громадян заявив, що галицьке громадянство надто вбоге, щоб дозволити собі на такий люксус, як мистецтво, тимбільше творити школу для продукції мистецького пролетаріату без надії на запотребування і працю. Хтось інший звернув увагу, що все одно, чи буде своя школа, чи ні, чи є вигляди, а чи їх немає, завжди якась кількість молодих талановитих людей буде студіювати денебудь мистецтво, отже краще мати свою школу і осередок діяльності. Відповідь була, що в польських школах і академіях вони матимуть державні дипломи, які даватимуть право на працю і посади. Скептики казали, що право будуть мати, але чи дістануть працю і посади — це друга справа, а чи на тих посадах зможуть щось робити для мистецтва — це теж окреме питання. Д-р І. Свенціцький твердив, що все одно, де хто вчився, якщо мистець є україцем, творить в Україні із своєю тематикою — типи і пейзаж — особливо, як його праця задовольняє потреби громадянства, то національний характер його мистецтва виявиться автоматично. Холодний мовчав, обсіли його по обох боках Ковжун і Осінчук та говорили неначе в його імені. Не теперішні — мовляв — традиції важливі, але ті давні, іконописні, перервані тому два-три століття, до них треба нав'язувати, навчати при тому молодих людей фаху-ремесла такого, як церковна поліхромія та іконопис, що дасть прожиток і нагоду працювати в першому оригінально-українському напрямі і стилі-монументалізації. Це звучало практично, але зв'язувало питання школи з одним напрямом, до якого Новаківський був непричасний, та понижувало аспірації щодо рівня.

Громадська нарада скінчилася нічим, але ясно були поставлені проблеми і труднощі власної мистецької школи, як також стало видно, в кого з громадянства можна знайти прихильне ставлення і в чому й до чого.

Важливою подією в житті Новаківського, а ще біль-

ше в житті тодішнього українського мистецтва Львова був приїзд з Парижу С. Гординського 1929 р. Виїздив він за границю, на два роки конфузії — в якій перебували всі мистці у Львові в той час щодо питань сучасності і модерності, традиційності, реалізму чи безпредметності, пов'язаності ідей-світоглядів-ідеологій з життям і дійсністю та мистецтвом і культурою. По двох роках блукання і шукання по академіях і музеях знайшов Гординський у школі Леже-Озанфана на курсі вжиткового (комерційного) мистецтва щось нове.

В тих часах ужиткове мистецтво — через свою комерційність — звільняло мистця від романтичного, ідейного, настроєвого, надхненного відношення до самої роботи: замість ідеологічного, національного, соціального високого “замовлення” було конкретне завдання “на зимно”, вправді з певними вимогами, але без особливого “вкладання цілої думки”. Замість високого надхнення — логічна вигадливість, замість туманного імпресійного настроєвого натяку чи експресійної бравури — чиста геометрична форма і здецидована кольорова площа. Методичність, доречна дотепність, вигадливість дозволяли організувати умовні та арбітральні форми у незвичайні зіставлення-композиції, які вражали прохожого-глядача на момент своєю новістю та несподіваністю. Моментальна короткотривалість сильного враження важлива для ужиткового мистецтва, але дуже небезпечна для музейно-програмового, чистого.

Степан переконав Новаківського, що такий курс графіки Гординського варто зробити на терені школи, не перериваючи звичайних занять — рисунку та малювання щодня ранком. У пополудневих годинах ми почали під проводом Гординського систематично та методично експериментувати.

Відокремлення Гординським формотворчих шукань від ідейно-світоглядових пов'язань мистецької роботи мало величезний вплив на творчість Ковжуна, Дядинюка, як теж на всіх нас молодших. Це був перший серйозний вгляд в чисто формотворчу проблематику модерного мистецтва. Вистачить порівняти романтичні кубофутуристичні стилізації Геца із середини 20-их років

і роботи Ковжуна після 1930 р., щоб наглядно бачити різницю. Очевидно, що ані сам Гординський, ані ті, що були під його впливом, не поробилися чистими формалістами. Але після системи точного тренінгу та методичного експериментування на “нейтральних” темах кожне відношення форми до форми, плями до плями, кольору до кольору набирало куди глибшого автономного значення і дозволяло свіжіше та багатіше організувати картину чи графічну працю, а при тому свобідніше виявляти задуманий зміст.

Саме панічний страх перед усяким експериментуванням і формальним шуканням, що ніби чомусь обов’язково мали б бути метою в собі і виявом “ворожої” ідеології, — так помітно збіднює всю соцреалістичну продукцію в УРСР. В міру того, як вимирають представники старшого покоління, що хоч “покаялися і переключилися”, але все таки зазнали на собі певної форматворчої дисципліни в 20-их роках, молодші, не маючи й цього, бідніють в хаотичному реалізмі або наївно наслідують Захід через впливи сателітних країн з другої руки, з більшою увагою, ніж воно варта. Формальні експериментування — це просто педагогічний засіб, конечний для майстерности, але не мета сама для себе.

Степан мав з допомогою Гординського дістати одне більше замовлення на графічні праці від “Фортуни Нової”, і потім не раз цей курс ужиткової графіки надавався безпосередньо в робленні віньет до книжок, ілюстрацій та реклямових робіт, що дозволяло якимось пробиватися через життя. Водночас це вможливлювало слідкувати далі за тим, що міжтим діялося в мистецькому світі.

Восени 1929 р. виклади історії мистецтва обірвалися, припинилися одночасно і стипендії учням школи, видавані спеціально на оплату Новаківському за науку. Матеріальне становище Новаківського було невідрадне, у школі теж тяжко було призбирати якісь гроші на опал і моделі. Вислали нас із Степаном в делегації до митрополита з проханням підтримати школу певним сталим бюджетом. Митрополит вислухав нас уважно,

розпитував докладно про школу, склад учнів, громадську нараду і становище Новаківського. А тоді сказав просто, що справа школи тепер уже пропадає, не може бути, щоб увесь тягар спочивав лише на його плечах — бо й доходи не ті вже, що колись були, і сам він не довговічний. “Або ви їдьте на студії до Праги, я стипендії можу там дати”. Я зніяковів і не знав, що сказати, а Степан зразу заявив, що прийшов не в своїй справі, а в справі школи, колег і Новаківського, отже мусимо принести відповідь їм усім. Митрополит похвалив за лояльність та обіцяв давати свою пайку, рівну з тим, що громадянство збере і даватиме на школу.

По довгій обмірковуванні з усіма ідея діставати поміч від громадянства, щоб і митрополит міг допомогти, усім нам сподобалася. Почалося організування прихильників. Всюди ходив Степан з кимось з нас: Нижниківною, Плешканівною, Ласовським і зі мною до давніх приятелів Новаківського і школи ще з часів УВШ і до нових, що виявилися на громадській нараді. По довгих ходженнях та переконуваннях зібралося нарешті досить осіб для ініціативної групи, знайшлися навіть статuti і члени давнього, ще з-перед 1900 р. Товариства Розвою Руської Штуки у Львові. Але правники вирішили, що це вже застаріле і хочби через назву не варто відновляти старе товариство, краще організувати нове на новому статuti.

Післали нас знову обох до директора К., як знаного спеціаліста від статутів. Вислухав він нас та й каже, що зайнятий тепер важливішою громадською справою — викупна руханкової площі Сокола-Батька у Львові. “Як справи руханки і спорту важливіші від мистецтва і культури, то дуже перепрошуємо”, — з місця відповів Степан, і ми подалися до виходу. Похопився директор, що сказав дурницю — не так перед нами молодими, як перед тими, що нас посилали, завернув нас і обіцяв статут виготовити. До двох тижнів порозумівся з ініціативною групою і виконав статут, зразковий з правного боку. Підписали статечні громадяни, воевідство затвердило. Відбулися загальні збори, вибрано управу і прийнято назву “Українське Товариство Прихильників Мистецтва”. Так почалася діяльність.

Перша допомога прийшла на ремонт самої майстерні, направу вікон, занавіси на вікна, інсталяцію світел тощо. Товариство, що первісно мало займатися школою, мало обширніші пляни діяльності згідно із статутом. А тут була ще пекуча потреба зайнятися Новаківським, здоров'я якого підупадало, а матеріяльне становище дуже погіршилося. Комірне за мешкання зі студією-майстернею мистця і майстернею школи треба було платити Національному Музеєві. Давнішими роками, як призибалася більш залеглостей, Новаківський платив своїми картинами. Але тепер музей потребував готівки, щоб сплачувати довг за новий будинок, а до того дир. Свенціцький схилився до кампанії проти Новаківського з боку неприхильних мистців і відмовився приймати більше картин. По довгих ходах і заходах 1933 р. утврєно спеціальний комітет при соборі св. Юра для того, щоб Новаківський малював запрестольний образ. У тім часі було багато різних нарад у справі віднови собору та його розмалювання і різні пропозиції, як розв'язати цю справу. Профєсор Щєрбаківський приїжджав з Праги і при нагоді якоїсь такої наради, як історик мистецтва, висловився проти впроваджування модного тоді монументалізму-нововізантинізму як недорєчного до рококової будівлі, проти якоїсь імітації барокко-рококо, як також проти перенесення Богородчанського іконостасу з Національного Музею до собору, а звернув увагу на те, що з сучасних українських мистців один Новаківський своїм творчим характером є конгеніальний з характером собору як історичної пам'ятки. А Новаківський, хоч працював за молодих літ при розмалюванні церков у підприємстві Клименка в Одєсі, за таку працю не хотів братися; погодився зробити тільки велику запрестольну картину.

На цьому згодом стало, і Новаківський мав забезпечене комірне і прожиток на три роки. У 1933-34 рр. він зробив безліч цікавих задумів, проектів та шкїців до "Мадонни в хмарах" і перед смертю вспів зробити ри-сунк на полотні для цієї картини.

Одночасно Товариство (УТПМ) вирішило видати монографію про Новаківського, і написати її взявся

проф. Залозецький з Відня. Монографія за два роки вийшла друком.

Але УТПМ старалося дбати про всіх мистців і вже зимою 1930 р. влаштувало першу загальну виставку, доступну всім мистцям у Львові та за границею, без уваги на зв'язки та симпатії у львівських мистецьких колах. Жюрі було мішане, з українців і неукраїнців мистецтвознавців, і було дуже суворе. Входив до нього і Новаківський. Як уже це жюрі перепустило на виставу котрогось з його учнів, то він з цього моменту ставився до такого вирішеного як до мистця-колеги, а не учня. Коли в часі виставки сказав це Степанові, то цей попросив його дати йому це на письмі, і таке письмо Новаківський радо й урочисто йому написав.

Виїзд до Космача 1930 р. був, може, не такий численний, як минулими роками, але помітний тим, що кожний вже знав, чого хоче, і мав свої спеціальні плани праці. Космач відкрив для новаківців д-р Воробець ще десь 1924 р. З року на рік Космач притягав більше й більше "літників" на вакації, людей інтелігентних та культурних. В сезоні організувався там хор літників у церкві, відбувалися аматорські вистави, екскурсії тощо. Родовиті космачани це бачили, цінили і радо підтримували думку назвати групу скал на присілку Завуєлі "Каменем Новаківського". У церемонії відкриття цього каменя взяло участь коло 80 людей-ентузіястів. Були промови, співали, виписали на скелі дедикацію. Зайшли до сусідніх гуцульських хат оглядати чудові старовинні кахлеві печі, пороблено багато фотознімків. Степан, як звичайно, співав захоплено й без упину.

Новаківський не проводив уже систематичних лекцій з учнями, хоч ходив на екскурсії, під час яких ми малювали. Зате радо подавав свої уваги, поради та вказівки кожному, хто до нього приносив свої праці. Тому молодші досвідом ходили звичайно на етюди із старшими бувальцями. Для прикладу: мені порадив Степан ходити з Чорнієм, бо в нього ясний і погідний кольорит, а в мене був тяжкуватий і мрячний. У наступних роках так само втаємничував Нижниківну в початки мистецького дійства Смольський: просто й без

особливих скомплікованих проблем через “срібlistу гаму” бачити запаморочливе багатство карпатського пейзажу. Як його швидко опанувати, то колеги радили ходити за Морозом, що саме тоді переходив свій “шоколядовий період”. Взагалі в Космачі була дружня та дуже стимулююча атмосфера.

Сам Степан завзято працював над фігуральними студіями гуцулів. А що їх не завжди можна було змобілізувати в робочі будні, а платити не дуже було з чого, прийшлося користати теж з охочих переодягнених літників, особливо дівчат. Зі Степанових моделей та постановок користали і ми з Чорнієм, бо разом мешкали, приходив і Смольський. Було дуже цікаво й приємно обмінюватися думками і досвідом.

(Ця стаття Антона Малюци не була закінчена через передчасну смерть автора).

С. Гординський

ЛЬВІВ, ПАРИЖ, ЕМІГРАЦІЯ

Спогади про Степана Луцика

I

Із Степаном Луциком довелося мені вперше зустрітися в Мистецькій школі Олекси Новаківського. Було це десь у вересні 1924 року, коли я, здавши матуру в Академічній гімназії у Львові, постановив віддатися мистецтву. Школа Новаківського тоді щойно почала оформлюватися на ширшій базі, зв'язана з українським таємним університетом. До того часу школа та була характеру більш приватної робітні, в якій більш чи менш систематично навчалися різні молоді мистці. До тієї групи перших належали Соня Зарицька, Леонід Перфецький, Михайло Драган та ін. Зарицька виїхала до Праги, Перфецький до Краківської академії мистецтв, а Драган перейшов на працю в Національному музеї. Отож, вступивши до робітні Новаківського, я застав там зовсім нове мистецьке поповнення. Між тими молодими адептами мистецтва були Григор Смольський, найстарший віком, Михайло Мороз, Володимир Гаврилюк, Антін Малюца, Степан Луцик, Стефанія Гебус-Баранецька, С. Рудакевич, Ольга Плешкан. Десь незабаром з'явилися волиняк Дмитро Дунаєвський, Роман Чорній та двоє молодих жидівських студентів, панна М. Гавснер (дочка посла до варшавського союму) і Крец. Наступного року в школі з'явився Володимир Ласовський, Василь Дядинюк, Ольга Козакевич, якщо згадувати тільки тих, що витримали на дальшому мистецькому шляху.

Ми були досить добре дібрана група молодих адептів мистецтва, ентузіастична і жадібна пізнати таємниці мистецького ремесла і творення. Майже всім нам бракувало попереднього мистецького вишколу, тож чимало з нас у перших місяцях навчання були справді приголомшені. Справа в тому, що Новаківський, який сам

мав за собою довгі роки навчання в Краківській академії, відразу пробував поставити й свою школу на академічний рівень. Тим часом деяким учням бракувало підставового знання, як братися до рисунка, і вони ставали безрадні, коли Новаківський починав говорити про великі стилі і великих мистців, яких слід було брати на приклад. Рисування цілими тижнями гіпсового зменшеного відливу Венери Мілоської втомляло, подібно було й з живими моделями, які не раз цілий тиждень ставали в одну й ту саму позу.

Але інших умов навчання ми й не знали, тому завзято рисували вуглем на пакунковому папері, а Новаківський ходив перед полуднем виправляти рисунки та давати свої зауваження. Сам блискучий рисівник, він не раз не залишав учневі й одної його риси, і власне на таких коректурах ми найбільше навчилися. Луцик був добрий рисівник, хоч спочатку трохи несміливий: він обводив лінії тоненько загостреним вуглем, а потому досить несміло брався до тінювання. Це легко було можна зауважити, поглянувши на стіни, обліплені нашими рисунками. Їх завжди вибирав і рекомендував вішати сам Новаківський, тож ті рисунки були своєрідним вирізненням. На стінах робітні завжди бувало кілька речей Луцика. Ми росли і розвивалися дуже важко і повільно, бо потрібної для творчого росту мистецької атмосфери український Львів тоді давав ще дуже мало. Задивлені у великий та оригінальний талант Новаківського, в його експресійне розуміння малярства, ми тоді ще не мали ясного власного погляду на, наприклад, неовізантійське малярство Петра Холодного чи конструктивістичну графіку Павла Ковжуна. Зрозуміння цієї мистецької різноманітності прийшло щойно згодом, коли ми почали знаходити свої власні стежки, власні смаки та мистецькі симпатії.

У школі студіювали ми виключно рисунок, малювання мало прийти щойно колись, коли вже опануємо таємниці рисунка й композиції. Тому великим для нас переживанням були вакаційні виїзди на Гуцульщину, яка для нас стала справжнім відкриттям. Перша поїздка відбулася 1926 року, zorganizував її Смольський, який

добре знав село Космач. Там ми жили у винаймленій гуцульській хаті, спали на лавах, насвітанку зривалися на мандрівки по горах, завжди з касетами з фарбами й картонами, та завзято малювали гарні мотиви. Вернувшись, розставляли свої етюди під стіною хати, і Новаківський давав нам свої зауваження. Як і всі ми, Луцик дуже полюбив гуцульську природу і людей, і вони стали одним з основних елементів його мистецької творчости впродовж усього його життя.

Пригадуються наші шкільні виставки, які ми влаштовували в Академічному домі. Одну з них зовсім рознесла група польських студентів, яка увірвалася до того дому і не пощадила мистецьких творів.

Крім рисунків, ми мали, досить несистематичні, виклади інших предметів. Інженер-архітект Василь Пещанський викладав нам історію української архітектури, а теж подавав нам відомості про різні малярські техніки, про хемічний склад фарб та приготування малярських ґрунтів. Це останнє було для нас дуже важливе, бо готове малярське полотно було для нас недоступне через велику його ціну, і ми малювали на всяких картонах, покритих різними клеями з крейдою, в яку немилосердно всякала коштовна олійна фарба. Він учив нас робити недорогі ґрунти з вареного олію (покосту) з яйцем, завдяки якому ця емульсія давалася розріджувати водою та була добра до мішання з крейдою. Д-р Степан Балей викладав нам анатомію, д-р Іван Раковський історію культури, інженер Нагірний малярську перспективу. Вкінці митрополит Андрій Шептицький двічі в місяць збирав нас у своїй палаті і викладав нам історію мистецтва. Крім цього, ми могли заходити до митрополита кожної хвилини і студіювати в його добірній бібліотеці, де були такі потрібні нам історії мистецтва, енциклопедії та мистецькі монографії. Я туди не раз заходив і найчастіше зустрічав там Луцика і Малюцу.

Ми мали ще й інші джерела для постійного заспокоєння нашої жадоби пізнання мистецтва. Після 1927 року наша група вже настільки підтягнулася, що ми почали регулярно ходити й до бібліотеки львівського

Музею мистецького промислу, що містився в імпозантному будинку при Гетьманських валах (тепер там музей Леніна). Там ми стежили передусім за чужомовними мистецькими журналами — польськими, німецькими, французькими, англійськими. Це чималою мірою спричинилося до нашого зацікавлення світовими мистецькими процесами. Ми теж відвідували кожну мистецьку виставку польських мистців, а часто бували виставки першорядні, з показом творів таких мистців польського імпресіонізму, як Мальчевський, Вичулковський, Фалат, Меґоффер, Павтш, Яроцький, Сіхульський та інші. Два останні мали в своїй творчості основним мотивом нашу Гуцульщину, а й Вичулковський та Фалат належали до того, що можна б назвати українською малярською школою. Отже, не зважаючи на тодішні неприязні політичні відносини між двома народами, ми якоюсь мірою користали й від польських мистців.

У ті часи ми почали й задумуватися над тим, які можуть бути наші вигляди для праці на мистецькому полі. Було ясным, що в тодішніх умовах Галичини з малювання самих образів — краєвидів, натюрмортів, навіть портретів — вижити буде годі. Ми бачили, як важко пробивалися крізь життя такі майстри, як Новаківський і Труш. Одночасно ми бачили, як біля нас працювали інші мистці, куди більше всесторонні: Холодний, Ковжун, Осінчук, як вони творили ікони і стінописи, графічні оформлення книжок, плякати, театральні декорації тощо. Тим часом тих практичних ділянок у нашій школі ми не мали, і, наприклад, намалювання ікони для більшості з нас було справжньою загадкою. Не диво, що на цьому тлі виникло досить критичне ставлення групи Холодного й Ковжуна до навчальних метод Новаківського. У цій справі відбувалися навіть громадські наради, проте вони закінчувалися тим, що ми маємо далі студіювати загальні підстави мистецтва, а все інше прийде згодом...

Бувши в трохи кращому матеріальному становищі, я сам восени 1928 року покинув Львів і подався спершу до Берліну, а звідти незабаром до Парижу.

II

Закліматизувавшись трохи в Парижі та розглянувшись у мистецтві, я почав слати спішні листи до Львова, рекоментуючи кожному, хто тільки може, їхати до Парижу, у вир тодішніх мистецьких рухів. Справді, незабаром, за допомогою митрополита Андрія, прибули до Парижу Василь Дядинок і Михайло Мороз та були там упродовж цілого 1929 року. Вернувшись до Львова спочатку 1930 року, я далі намовляв колег їхати, радив це зробити й Луцикові, подаючи йому таку комбінацію, щоб він розстарався гроші на переїзд та якусь мінімальну суму щомісяця на прожиток, а мешкати могли-ме в мене. Я незабаром повернувся до Парижу, а Луцикові таки пощастило: його поручили митрополитові Андрієві Новаківський і пані Ася Левицька, яка сама віддавна спомагала мистців і навіть віддала частину свого будинку на мистецьку робітню учням школи Новаківського та Промислово-мистецької школи. Отож Луцик, отримавши невелику стипендію від митрополита, одного ранку 1931 року з'явився в мене в Парижі.

Я мав тоді досить простору кімнату в мансарді готелю "Нотр Дам", на набережжі Сени і на розі вулиці Сен Жак, один бльок від собору Богородиці — Нотр Дам. З вікна мансарди був справді чудовий вид на собор і Сену, що пропливала під мостами й оточувала острів, на якому стояв собор. Ми мали щодня ідеальний мотив до малювання, без огляду на погоду, чи то в синявій паризькій імлі, чи під вечір, коли весь собор наче горів у променях західнього сонця. Часом ми сходили вниз над саму Сену і малювали під її мостами, в товаристві "кльошарів" — паризьких волоцюг-жебраків, а часом знову виїздили до Бульонського лісу, де було прохолодно і можна було спокійно малювати, далеко від розпаленого міста. На одній такій прогулянці я зробив його портрет-шкіц у французькому береті, і цей нарис зберігся.

Я ввів Степана в головні паризькі музеї та галерії і залишив його вже самого бігати й оглядати те, що йому було цікаве. Він хотів вступити до якоїсь мистець-

кої школи, — їх тоді в Парижі було чимало, бо майже ко́жний видатніший французький мистець мав своїх учнів, і я намовив його вибрати “Модерну Академію” Фернана Леже. Я сам студіював там кілька місяців і подивляв прості та доцільні методи навчання в тій академії. Леже був один з п’ятки великих французьких модерністів — Пікассо, Матіс, Дюфі, Руо, Леже, — тож, беручи до уваги короткий час, там можна було чогось конкретно навчитися. Особливо важливий був тут принцип конструктивізму, який був нам потрібний як антидот проти довгого періоду імпресіонізму, в якому вже задовго сиділо наше малярство. Імпресіонізм із своїм культом кольору часто розкладав рисунок і форму, чим підривав підстави монументального малярства, яке лежало в традиції нашого мистецтва. Леже і його метода конструкції образу могли бути тут корисні.

Справді, Леже починав від найпростішого. Він клав перед студентом кілька предметів, наприклад, круглий столик, на ньому книжку і біля неї збанок. Оце і весь мотив. Завданням було знайти відношення форм: круглого жовтого столика до прямокутника темночервоної книжки і випуклості білого збанка. Простий мотив давав сотки можливостей розв’язки, і всяке реалістичне копіювання було тут не на місці. Іншою, вже важчою, проблемою була людська фігура: тут голова була передусім сферичною формою в просторі, рамена — зіставленням різного діаметру круглястих валків, очі — дві еліптичні форми на кулі, ніс — трикутна форма між тими еліпсами тощо. Луцик дуже собі хвалив ці методи будови образу, хоч залишається питанням, чи і наскільки він пристосовував їх у своїх творах.

Справа в тому, що малярство Луцика було чуттєво-ліричного типу, і він, не заперечуючи метод Леже, фактично перебував у полоні великих майстрів французького імпресіонізму з його клясичної доби, ще перед розкладом на пунтилізм та інші ізми. Мане, Ренуар, Моне були його улюбленими майстрами, і Степан часто заходив у музеї дивитися на їх твори, подивляючи їх вирафіновані кольори, їх гармонійні чи контрастові переливи та ту типово французьку легкість, з якою вони



Степан Луцик: Осінь у парковій алеї — олія,

36 x 28 інч., Німеччина, 1945

Stepan Lucyk: Park-way in Fall — oil,
36" x 28", Germany, 1945

творили малярство. Отож, які б не були примани модерних мистецьких рухів, Луцик за ними стежив, але сам залишався в межах дозрілого імпресіонізму.

Треба сказати, що в ті часи нашого спільного перебування в Парижі ми жили дуже скромно, часто цілими тижнями не обідаючи, а перекушуючи будьщо і будьде. Польські злоті, гроші агрикультурної країни, в промисловій Франції мали зовсім невелику вартість — теж одна з основних причин, чому українському мистцеві так важко було тоді виїхати до Парижу чи іншого європейського мистецького центру. У ті роки в Парижі була поважна група наших мистців-емігрантів, понад три десятки, переважно колишніх вояків української армії. Вони повлаштовувалися різно, дехто працював на важких, не зв'язаних з мистецтвом роботах, інші притулилися при всяких мистецько-промислових робітнях, тільки дехто з найбільш заавансованих пробував жити з мистецтва на власну руку. З відомих наших мистців з самого початку 1930-их років були тоді в Парижі Василь Перебийніс, Ол. Третяків, Петро Омельченко і його дружина Софія Зарицька (обоє прибули з Праги після закінчення там Академії мистецтва), Леонід Перфецький, Іван Бабій, Микола Глущенко (оба мали за собою Берлінську Академію), Микола Кричевський, Северин Борачок, Василь Хмелюк, Микола Бутович, Михайло Андрієнко, Софія Левицька (ще із старої еміграції до I світової війни), Олекса Грищенко, що жив біля Ніцци, але часто бував у Парижі. До цих мистців слід додати новоприбулих львов'ян — Мороза, Дядинюка, мене, Луцика та мистців, що прибували на короткий протяг часу — Ярославу Музікову, М. Ольшанську-Стефанович та інших. Це було наше мистецьке оточення, з яким співпрацював та в колі якого розвивався й Луцик.

Десь у половині липня 1931 року ми постановили вертатися разом до Львова. Для мене особисто поворот з Луциком був важливий тим, що я мав привезти до Львова картини паризьких мистців. Плян був такий, що, повертаючись, я надам на багаж два більші пакети з картинами і забезпечу їх проти крадіжечу чи знищення. На рахунок цього директор Національного музею при-

слав був щось 60 злотих. Але показалося, що для забезпечення пакети мусіли бути з тривалого матеріалу — тверді куфри або скрині, крім цього, треба було виробити цілу купу паперів на вивіз. Все це забрало б стільки коштів і біганини, що ми обидва постановили тих 60 злотих проісти, а картини везти самим як ручний багаж. Для цього все, що було можна, ми звинули в рульони, а з решти зробили два зручні пакети в картоні. З допомогою Перебийноса ми перевезли всі речі підземкою на Східній двірець і заладували до поїзду на полиці. В Берліні ми зробили пересідку і після двох днів утомливої подорожі добилися до Львова. Речей на кордонах ніхто не переглядав, поглянувши на наші студентські посвідки і виказки з мистецької школи, нас пускали їхати як студентів, що вертаються додому. У Львові ми найняли на станції візка і відразу повезли все мистецьке майно до Національного музею. Тільки тоді ми змогли віддихнути спокійніше. У нашому ж багажі були рисунки Пікассо, Дюфі, Леже, Модільяні, картини Северіні, Тоцці та інших майстрів!

Такі то були перипетії організації першої виставки АНУМу восени 1931 року, виставки, що стала історичною. З цієї виставки залишилися в музеї цінні твори, подаровані мистцями або закуплені, а решта експонатів була відіслана вже нормальним шляхом, у солідній скрині.

Луцик виставив на тій виставці три свої речі, нотую за каталогом: 63. Дівчинка (олія), 64. Портрет (олія), 65. Нотр Дам у Парижі (олія). Ця остання річ була намальована з вікна готелю “Нотр Дам” на надбережній Сени, де ми 1931 року мешкали.

III

Спочатку 30-их років мистецьке життя Галичини почало зрізничковуватися, почали творитися певні мистецькі групи з своїми власними поглядами на завдання мистецтва, українського зокрема. Сюди почали ангажуватися й колишні учні Новаківського, і розбіжності виникли й між ними. Деякий вплив на це формування мала й політична ідеологія тодішніх українців Галиць-

кої волости. Так, наприклад, модерністи трималися журналу “Назустріч”, який мав марку “ліберального”, мистецтвознавець Володимир Залозецький у католицьких “Дзвонах” стояв на позиціях консервативних і не раз критикував виставки Асоціації незалежних українських мистців, а донцовський “Вісник” теж не долюбляв “лібералів”, у всьому дошукуючись жидівсько-інтернаціоналістичного коріння. Треба сказати, що Луцик, який почав писати свої мистецькі огляди у “Віснику”, не вдався в них до політизування, а тримався солідних мистецьких критеріїв та відгукався на все живе і творче в українському мистецтві.

У часах початкової великої активності АНУМу, яка орієнтувалася на модерне мистецтво, наче для контрасту до цієї асоціації постало “Товариство прихильників українського мистецтва”, яке також почало влаштовувати виставки. Головну роллю грали там колишні учні Новаківського, а між ними й Луцик. Під крилами В. Залозецького ця організація була радше допомогового, ніж ідейного характеру, її позиції були досить консервативні. Це швидко відчула мистецька молодь і створила щось наче проміжну групу молодих — РУБ. Ця група влаштувала свою виставку та видала цікавий альманах “Карби”, де головну роллю грали Луцик, Малюца, Ласовський, Гаврилюк та Нижник. Добру статтю на загальні мистецькі теоретичні теми написав до того альманаху поет Богдан І. Антонич, ставши мимоволі ідеологом тієї групи. Проте й ця група не протривала довше, і з неї незабаром Ласовський і Антонич відійшли до АНУМу. Ті ж, що залишилися, повернули свою увагу більш на позальвівські терени і під проводом меткого Смольського почали влаштовувати виставки в інших містах Галичини. Це була корисна і дуже потрібна робота — нести мистецтво в широкі українські маси.

Прийшла війна, я опинився в Кракові, а Луцик, Ласовський, Смольський та інші залишилися під більшовиками. Луцик не оминув малювання великих портретів “вождів” “за затвердженими еталонами”. Коли пізнім літом 1941 року я повернувся до Львова і пішов до

приміщення Спілки мистців на Марійській площі, якраз позаду пам'ятника Міцкевічеві, першою особою, що мене там зустріла, був Луцик. Магазили Спілки були повні мистецьких матеріалів, передусім фарб московської продукції (саме напередодні війни готувалася якась ударна “художня” кампанія), крім цього, окремі кімнати були повні фото-портретів Сталіна, Ворошилова та інших вождів. Згодом ці портрети нам дуже придалися — вони були наклеєні на добру дикту, на якій, коли забракло полотна, чудово було малювати. З киян залишилися у Львові молоді активні мистці — Дмитренко, Азовський та інші, і ми всі кинулися відновляти мистецьке життя. Луцик був завжди в колі найактивніших. Не зважаючи на воєнні часи, всі ми багато працювали та влаштовували виставки. Найповажнішою була виставка 1942 року з 303 творами 69 українських мистців — фактично з усіх українських земель. Луцик показав на ній 6 досить великих олійних картин, між ними “Св. Юр у Львові” та три речі з Гуцульщини — “Церква на Гуцульщині”, “Краєвид з Делятина” та “Гора Пантир”.

Потому настав час нового “ісходу”, і багато учасників тієї виставки опинилося в різних місцях Середньої та Західної Європи. Я перебував у французькій зоні Німеччини, але з кінцем 1946 року перенісся до Мюнхену, що тоді став новим українським мистецьким осередком, до якого з'їжджалися вряди-годи мистці з різних таборів. Луцик жив тоді в таборі в Нойбойрен, що містився в замку в тому місті. Замок був славний тим, що в ньому Гітлер приймав кількома наворотами Муссоліні. Луцик, приїжджаючи звідти до Мюнхену, привозив нам безцінні тоді речі: віконні штори. У знищеній Німеччині тоді неможливо було дістати малярського полотна, а вся дикта йшла на затикання вибитих вікон, тож штори дуже нам надавалися. Одну таку штору повіз я в презенті Галині Мазепі, яка жила в Регенсбурзі, і маю намальовану нею на тому матеріалі “Дівчину”. 1947 рік був дуже активний, ми влаштували велику виставку під егідою УНРА в Німецькому музеї в Мюнхені та встигли видати два випуски солідного журналу

— “Українське мистецтво”, співредактором якого був і Луцик. На великій виставці “Переміщених осіб” у Німецькому музеї, що відбулася в люту зиму 10-26 січня 1947 року, Луцик виставив п’ять олій, між ними тодішній улюблений мотив наших мистців — вид на Королівське озеро в Альпах (Кенігсзе). Чергового року, коли я вже був в США й організував з рамени Українського допомогового комітету в Філядельфії допомогу мистцям харчами і фарбами, відбулися влітку 1948 року “Дні української культури” з новою поважною виставкою 38 українських мистців, що дали разом 188 творів, у приміщенні Ноє Заммлюнг на Принцрегенташтрассе в Мюнхені (також і в Регенсбурзі). Тут Луцик виставив 10 малюнків, переважно альпійських краєвидів, та портрет сина.

Швидко прийшов виїзд за океан, і мистці розпорошилися по Америках. Я осів поблизу Нью-Йорку, а Луцик у Твін Сіті (Сен Пол-Міннеаполіс). Я довгими роками його не бачив ні не знав, що він робить, бо участі в ньюйоркських виставках він не брав. Тільки спочатку 60-их років, коли я мав працю в одній з міннеапольських церков, він довідався про мене і прийшов мене відвідати. Був змарнілий і досить пригноблений, скаржився, що тратить час на праці в фотозаведенні, кольоруючи портрети, і не має вже ні нагоди, ні сили з того вирватися. Малоє принагідно, але це не те, про що він мріяв і чого хотів би...

Це й була наша остання зустріч.

ПЕРША ЗУСТРІЧ

(Спогад)

*Ти згас так тихо, як гаснуть метеори,
як гасне сонце за обрієм дня.*

*І... так, як сонце, з далеких просторів
світиш мені...*

Космач...

Сюди, як щороку, я приїхала на вакації до моєї сестри, що там учителювала. Сюди на літо з'їжджалася наша інтелігенція чи, як говорили гуцули, "літники з долів", головно зі Львова, бо чи можна було десь краще провести вакації!?

Своєю красою причаровував Космач і наших мистців. Ось — один із них, золотоволосий, з касеткою через плече, пішов кудись плаєм, шукаючи мотиву до малювання. Он — другий розташувався біля вориння з великим полотном на мольберті і мрійно всміхається до гір... А там, на узбіччі Клифи (гора), недалеко "залізного джерела", сидить з палітрою чи не наймолодший з них?.. Дрібна постать у ясносірому жакеті, темне волосся великим жмутом спадає на лівий бік чола. На обличчі захоплення і якась юнацька радість. Оце вперше перед ним такий чудовий космацький краєвид. Очі мистця в швидкому русі, спостерігають, ловлять, раді б усе передати на полотно. Але й нам кинув погляд ясних очей, коли ми з сестрою підходили до джерела напиться води.

— Скільки ж їх приїхало сюди? — питаю сестри.

— О, майже ціла школа Новаківського — відповідає з гордістю.

А потім вечір...

На космацькі верхи лягав сафіровий присмерк. Крізь наше відкрите вікно долітав у кімнату пахучий легіт цариною. Таємно шуміли старі бори свою ніколи

непереспівану легенду старовини. На небі одна по одній займалися зорі, а з-за верха дискретно висував місяць свої срібні ріжки. Десь далеко тужила сопілка, а їй у відповідь наче дрібним ритмом котилася по ґрунях співаночка, що гомінко падала на протилежні верхи й затихала десь у срібній далечі...

І враз... за нашим вікном понеслася тиха пісня... “Колискова” Ф. П. Шуберта з українським текстом, якого я ще перед тим не чула.

— Це співають мистці — шепоче мені сестра.

...Люлі, люлі... — заспівав хтось шовковим тенором...

...Люлі, люлі... — секундував хтось гарним, глибоким басом. Який чудовий квартет!.. Слухаємо, насолоджуємося.

*... Місяць ясний
світить красно,
зіроньки сіяють,
тихо надворі...*

Ще тихесеньке мурмурандо... притишені кроки... і все покрила ніч... Тільки ялиці біля вікна, розколисані наче ритмом пісні, гойдали гілками, заносили в хату якусь незбагнену тугу... Не спиться...

А завтра?..

Великий празник — св. Петра й Павла. Космачани дуже врочисто святкують його. І літники беруть живу участь у всіх імпрезах того дня. Ось на церковному майдані стоїть група пишних легінів, від стіп до голови в святковому одязі, ще й писані топірці в руках!.. Співають “самоїлкою”, разом з вірними. І... диво, чую ті самі голоси, що вчора під нашим вікном.

— Хто ж вони, ці легіні?

— Це наші мистці, — відповідає моя сестра, — мають собі за гордість в неділі й свята зодягатися так, вони люблять і шанують гуцульську ношу. — Це мені дуже заімпонувало. А до того прекрасний космацький одяг з барвистими чудовими vzорами на сорочках та киптариках надавав мистцям якогось небуденного чару...

Виходимо з церкви. Мистці швидко метнулися поміж людей і... зникли. Куди ж вони, що там таке? —

А мистці влаштувалися напроти церкви, де хто міг, і... малюють, увіковічують космацький празник. Мистецтво — понад усе! Он — біля перелазу, той, що співає оксамитним басом, у стильовій, на бік відкиненій крисані, і — не гляне! А... на картині з-під його майстерної руки розцвітали гуцули, ніби барвисті косиці на зеленій отаві...

Увечері того дня забава в місцевій читальні Просвіти. Багато гуцульської молоді. Літники з цікавістю приглядаються буйному арканові, що з усіма нюансами Довбушевого стилю виконують гордовиті космацькі легіні.

Є тут і наші мистці. Зодягнені, як перше. Посідали рядом на ослоні та й виспівують "парубоцьких"... Найбільше радів той наймолодший, не чув у Львові таких співанок... Але помітили нас і... замовкли, пісня урвалася в половині стрічки, тільки розсміяні обличчя з трудом прибирали поважний вигляд. Привіталися з нами, знайомляться. Наймолодший теж з елегантністю зняв свою крисаню, подав мені руку і назвав себе: "Луцик Степан". — І знов (як мені здавалося) з повною увагою тільки до своєї крисані заклав її на голову. На його смуглявому обличчі, що ховалося в тіні, трудно було доглянути яке-небудь зворушення. А все ж... вже тоді глибоко в мою душу впало те ім'я...

На прохання публіки, що знала наших мистців також і з вокальної сторінки, вони відспівали тоді кілька квартетів та дуетів, за що нагороджені були бурєю оплесків, бо справді інтерпретація пісень була чудова. Та вкінці треба було рушати додому. Влітку, та ще й у такому милому товаристві, минула ніч миттю. Коли ми вийшли із залі, над Космачем вже витав світанок... Хоч у нашу сторону йшло більше товариство, все ж мистці виявили свою ввічливість відпровадити нас. Я була рада. Біля мене йшов Степан, але розмова в нас якось не клеїлася, мабуть тому, що душа була сповнена чимсь дуже дорогим, що не знаходило в ту хвилину вислову.

Ранки в горах бувають холодні, це відчула я доволі докучливо. Степан це помітив, зняв свій киптарик і поміг мені вдягнутися в нього. Зразу стало мені тепло й

мило... Чи грів мене попелястий козушок, чи... несподівана Степанова ввічливість?.. Перед нами біліла крута доріжка й манила йти нею кудись у безконечність... Та вже ось — перед нами річка. Я все боюся переходити кладку, а тут треба. Але цим разом уже мені не страшно, Степан провадить мене, і... шкода, що ми вже на другому боці кладки. За річкою, на горбі — вже наша хата. Прощаємося з товариством, що йшло з нами, й звертаємо на вузьку стежечку, під берег, до наших воріт. Мистці теж. Посідали на воринні й тихо-тихо, наче із-за світів, почали свою чудову пісню: — “Люлі, люлі...”

Не було сили покинути тієї пісні, що м'яким оксамитом сповивала серце, що дивним чаром лилась у душу, що живе в ній і досі... Ми прослухали її знов цілу. А тимчасом на сході щораз більше золотів обрій. Ми подякували мистцям за пісню та їхню ввічливість і стали прощатися.

Враз... Степан скрикнув у захопленні: “Гляньте, сходить сонце!..” Придержав мою руку в своїй долоні й, наче надхнений духом давнини, зняв з голови крисаню і задивлений в сонце, як колись наші прадіди, творив якусь безсловесну молитву...

А сонце грало промінням на його молодому обличчі, сипало золотом на його дрібну постать, стелило шлях до великих досягнень!..



І цей незабутній космацький ранок завжди був живий у Твоїй пам'яті, і... сонце його завжди було з нами!.. Бо погідна і ясна, як сонце, була Твоя душа й Твоя думка!..

Тобі, Найдорожчий,
присвячує
Твоя дружина **Ольга**

Оксана Дучимінська

ОСИРОТІЛІ МОЛЬБЕРТ І ПАЛІТРА

Пам'яті Степана Луцика

Живемо в сучасності — добі необмежених можливостей і браку часу на сам процес життя. Слідкуємо за можливістю лету до зір, не встигаючи помічати, як меркнуть ті, що досі присвічували нам, як опадають крила, що виростали в нас колись замість рамен, а буденщина тихо й зрадливо затирає шляхи нашої туги. Линяють пориви, розгублюються друзі, а з ними віра в людину й те небуденне в житті. Часом тільки несподівана вістка проріже блискавкою наркозу щоденного й гостро заторкне глибину нашого затерплого нутра. Найчастіше це буває виписане великими буквами та темно обрмоване знайоме ім'я або пронизливий дзвінок телефону в незвичайну пору.

Такий власне дзвінок прозвучав прозоро-соняшного осіннього ранку. І враз знайшлися час і змога пройти той невеликий шматок, що був чомусь непрохідною віддаллю протягом довгих літ. Ожило почуття належності, зв'язку, солідарності. На сходах і в опустілій хаті той специфічний трагізм неповоротного, нелогічно розкинені речі, завмерлі на устах слова. Все здається зайве, а водночас відчувається конечність дії, щось треба надолужити, виправдати; нав'язати перервану тяглість доцільності існування.

В шуканні за даними, — умовною формулою, якою прийнято визначувати індивідуальності, — вступаю в кімнату Того, хто відійшов. Ряд високих північних вікон надає кімнаті тієї безсоняшної світлоти малярських робітень. Невеликий тапчан, під стінами полиці з книжками і приладдям, на землі ряди ешелонами складених образів. Так, ніби кожний з них не був окремою істотою живою із своїм власним змістом і обличчям, з пра-

вом промовити й бути сприйнятим. На середині кімнати мольберт. Простий, дерев'яний, пожовкий від часу. На ньому палітра з пензлями, угорі завішений темносиній берет. Невелика, кругленька, трохи поношена шапочка, до якої, здається, так і пристала молодеча задиркуватість і безжурність богеми та романтика бульварів Парижу. Три найінтимніші товариші творчости, що пережили свою доцільність... Спокійно й ясно, як колись очі Маестра, дивляться зі стін його образи. Дрібні картини й сміливі полотна — всі вони тепер єдині вікна в його душу, в його сприймання, його світ. І нагло усвідомлюється, що це власне не кімната, а цілий окремий його світ, в якому він намагався зберегти самого себе й виконати своє життєве завдання.

Літа, здавалося, оминали його, щось хлоп'яче остало в його постаті й ментальності, припорошене тільки сивиною легкого сарказму й меланхолії. Від монотонії лихо плаченої праці, від турбот, яких не щадило йому життя, від безвиглядности, яка щораз тісніше затискала свої холодні пальці кругом його серця, він повертав в очо свою кімнату й намагався жити тим завтра — яке ніколи не прийшло. Шкіци, нариси, проекти деталей і складних композицій... Тут і там дещо з того зреалізувалося. От, з-під важкої прозолоті риз дивляться містичні очі постатей шойно закінчених, ще не просохлих, надпрестольних образів. Подивугідним способом він зумів надати уштивненій правилами візантійської іконографії Мадонні м'якої ніжности й надхнути теплом та любов'ю далекі, приписові обійми поміж Нею і Дитям. Але більшість проектів все таки залишилася в підручних нотатках.

Кожна індивідуальність, кожний талант — це скарб суспільства. Їхня цінність у витонченій вражливості на надзвичайне, якого кожний з нас має глибоку потребу й за яким свідомо чи несвідомо тужить. Ці вийняткові, обдаровані люди є тим живим лучником між пересічною людиною і глибшим змістом та красою життя. Але своє завдання вони можуть виконати тільки для чутливого, солідарного ближнього. Їх чутливість робить їх надвражливими на пасивність і збайдужіння оточення,

а їхнє почуття зайвості — це найболючіший докір нам.

Фізичне вмирання Степана Луцика тривало хвилини, але до глибини потрясло кожного з нас. Та смерть його буде даремна, якщо не pomoже нам усвідомити тієї агонії повільного духового конання, яку йому, як і багатьом обдарованим, прийшлося пройти за життя. На неї, піддаючися пасивно обставинам, присуджуємо не тільки інших, але й самих себе. Вона мусить допомогти нам усвідомити й відділити те суттєве від проминаючого.

Не матимемо вже нагоди стиснути солідарно талановитої руки Маєстра й підтримати його привітливою усмішкою. Не почуємо вже м'якого, глибокого його басу. Зі стін осиротілої його кімнати нечутним звуком голосять по ньому увіковіченні ним трембіти й шумлять йому вслід верховіття гуцульських ялиць. Гомонячи, згадують його світла й вулиці великоміст, які дивляться з рам його образів. У мряку спомину закутуються витужені вершки Карпат, пахне живицею п'янке полудне серед космацьких смерек, у пурпурі заходу кане обличчя втомленого сонця, а в водному плесі відбивається блакитна безодня рідного неба. Мало котрий з мистців вловив і зберіг стільки дорогих моментів Батьківщини. Як колись, у хвилинах священного надхнення, його звільнена від турбот буденщини душа переселилася вже на завжди в його твори. Просвічені його індивідуальністю картини по-новому промовляють і захоплюють. Щойно смерть усвідомила нам повністю його присутність і невмиручість того, чому він служив.

Порожній мольберт вже більше не осиротілий. Виконавши своє завдання, він спочиває свідомістю завершеного, так як і його Маєстро. Засихаючі на палітрі пестрі мазки фарб переміняються в емаль спомину, а синя шапочка снить про віру, пориви й проекти, які зроджувалися і назрівали під її покровом. Бо кожний з мистців відтворює своїм життям відвічну містерію Прометєя, обдаровуючи суспільство Світлом і Вогнем.

Іван Р. Костюк

МОЇ ЗУСТРІЧІ ІЗ СТЕПАНОМ ЛУЦИКОМ (Причинки до характеристики мистця і людини)

Моє знайомство із Степаном Луциком ще з того часу, коли я в 1922 році, здавши вступний іспит до української академічної гімназії (за що мій покійний тато казав поцілувати руку тодішнього директора філії “паньство-вехо гімназію з рускім ензикем викладовим” — шкільного радника Григорія Наливайка і її секретаря — професора Степана Федева), став формальним учнем цієї ж гімназії впродовж довгих вісьмох років. У тому часі Степан Луцик був уже учнем шостої кляси, членом Пласту, спершу 43-го, а згодом 7-го пластового куреня ім. князя Льва І-го у Львові, і вже, як не як, завансованим малярем. Наша перша зустріч зарилася глибоко в моїй пам’яті, і про неї варто тут коротко розповісти.

Стояв я саме на порозі гімназійного будинку, як ненадібно з’явився біля мене Степан Луцик, що подібно як я, бувши “родовитим” львов’янином та ще й вихованцем такої ж, як і я, української народної школи “Р. Ш.” при українській учительській семінарії при вул. Набеляка, мав якісь орудки в гімназії. Побачивши мене, зафрасованого новоспеченого гімназиста з відзнакою “Г” на кашкеті та ще й з прецлем у роті, не питавши багатов, хто я та звідкіль, сів біля мене та й... почав мене рисувати у своєму блокноті. Що вийшло з мого портрету, я ніколи від Степана не довідався. Але ми подружили, і як довго Степан ще “ходив” до гімназії, ми завжди зустрічалися на коридорах нашої “буди”, і для мене була велика честь мати за приятеля старшого за мене “скубента” цієї школи. Якийсь час Степан був навіть моїм виховником у гуртку “Крук” 7-го пластового юнацького куреня ім. кн. Льва І-го у Львові. Разом з такими піонерами Пласту в нашій гімназії, як: Іван Гриньох, Володимир Врецьона, Іван Сенів, Володимир Прокопо-

вич, Ярослав Сполітакевич, Володимир Скрентович та інші, ми часто ходили на пластові сходини на Високий Замок, Кайзервальд, Чортівську Скалу та на Сагару, відбуваючи разом прогулянки та маршуючи разом на Зелені Свята на львівські кладовища. А там прийшли інші часи. Степан закінчив гімназію і став справжнім малярем. Але й потім ми, часто зустрічаючись, були вдоволені із себе та завжди згадували нашу першу зустріч і знайомство.

А там прийшла війна, і наші шляхи розійшлися. Ми знову зустрілися вперше після війни на пластовій зустрічі в Міттенвальді в 1946 році, а згодом ще зустрічались на інших пластових збіговищах. Останній раз ми бачилися в Кіферсфельдені в Баварії, поблизу Зальцбурга, вліті 1949 р., де наш 3-ій сеньйорський курінь "Лісові Чорти" мав свою "Племінну Раду". І це була наша остання зустріч перед виїздом до ЗСА, куди Степан виїхав на початку 1950 року, а я почимчикував за ним при кінці 1951 року. Він поселився у Ст. Пол у Міннесоті, де проживав з родиною до кінця свого трудолюбивого життя, а я залишився на східньому побережжі, у столиці стейту Нью Джерзі — Трентоні, де досьогодні проживаю.

**

Ніщо так добре не характеризує людину, як її власні дії для добра загалу. Прочитуючи життєпис Покійного Степана Луцика, який він власноручно написав, ми натрапляємо на моменти, які наглядно ілюструють його різноманітне зацікавлення різними проявами українського громадського, політичного та мистецького життя. Залишаючи на боці мистецьку діяльність Степана Луцика, мені хотілось би у цих рядках підкреслити ті риси характеру Покійного, які найкраще віддзеркалюють його як прикладну українську людину, яка не хлібом єдиним жила, але діяла та творила для добра і на славу нашого роду та нашої Батьківщини. Про це найкраще можна довідатись із листування Покійного, з його власноручно писаних листів у мистецьких, громадських та пластових справах, які у великій кількості зберігаються в моєму архіві.



Степан Луцик: Син Роман — олія,
30 x 22 інч., Німеччина, 1947

Stepan Lucyk: Son Roman — oil,
30" x 22", Germany, 1947

Наше обильне та дружнє листування розпочалося у США в 1953 р., коли Покійний Степан Луцик намалював дві картини “Дружньої Зустрічі у Львові і Києві” та власними грішми, при великих зусиллях, видав їх кольоровими відбитками у формі листів-корнетів з додатковим патріотичним текстом. Для картини Львова, виданої у 700-річчя Льва-города, яка зображує вулицю Руську з Волоською церквою та ратушею, що замаєні українськими національними прапорами, він дав напис: “Щиро-сердечні бажання радісної зустрічі в нашому улюбленому Львові, коли над усіма просторами Вільної України маятимуть рідні прапори”. Для картини Києва, що зображує на фоні блакитного українського неба Софійську площу із Святою Софією та пам’ятником Богданові Хмельницькому, мистець написав: “Щиро-сердечні бажання радісної зустрічі в рідному й вільному Києві, коли над усіма просторами України лунатиме Золотий Гомін Волі”.

Ці картини-листівки Степан Луцик розіслав усім пластунам-друзям, головно членам 3-го куреня УПС “ЛЧ” та своїм знайомим і приятелям, з власноручними дописками-пожажаннями, датованими 3 вересня 1953 р.

В одному із численних листів подана коротка історія малюнку Степана Луцика “Мадонна Перемоги”, про що була згадка у філядельфійському тижневику “Шлях” із 25 липня 1954 р. Над цим малюнком Степан Луцик працював чотири роки, від 1951 року починаючи. Безпосереднім поштовхом до такої концепції української Мадонни була для Луцика вістка про геройську смерть пластуну Романа Шухевича — генерала УПА Тараса Чупринки. Вправді він уже раніше задумував намалювати такий образ Богородиці, яку б не присвоїли собі наші “любі сусіди” і всякої масти “старші брати”, як це було, наприклад, з “Володимирською (Вишгородською) Богородицею”, що тепер її показують у московському музеї — москалі, або із славною іконою “Ченстоховської Матері Божої”, що неправно присвоїли її собі поляки. Щойно геройська смерть Чупринки оформила в уяві Степана Луцика помисел намалювати “Мадонну Перемоги”, і цю працю він присвятив славній пам’яті наших героїв-

борців за державність України. Із вродженою скромністю він пише в тому листі, що він далекий від того, щоб думати, що в цьому образі він досягнув досконалу форму реалізації свого помислу “Української Мадонни”... Степан Луцик думав далі працювати над цією концепцією, щоб досягнути ще кращі висліди, але цього задуму, як і багато інших плянів, Степан Луцик вже не міг виконати, бо невблаганна смерть поклала всьому кінець. В четвер 10-го жовтня 1963 р. в місті Ст. Пол, у стейті Міннесота в США перестало битися серце цієї чудової української людини, громадянина-патріота, прикладного пластикуна і непересічного мистця.

У пошані світлої пам'яті мого і нашого пластового, лісово-чортівського друга Степана Лулика, за Його заслуги, покладені на полі українського мистецтва та для прослави доброго імени нашої Батьківщини, курінь УПС “Лісові Чорти” видає цю монографію.

МІЙ ЖИТТЄПИС

Моє родинне місто й місто моєї молодости — це Львів. Там я народився 10-го жовтня 1906 р. Христили мене в архикатедральному храмі св. Юра.

З дитинства залишилися в мене незатерті враження і переживання з мальовничих, соняшних вулиць, парків, огородів, площ і скверів, з прекрасними старовинними церквами, будинками; з трамваями, “фіякрами”-дорожками і веселими обличчями розсміяних львов’яків...

Пригадую як нині Стрийський парк, площу св. Софії, де був базар і де кожного дня сливе можна було зустрінути незабутню постать худошавого “старшого пана” в “баранковій” шапці, що його перекупки називали “руські поета” — це постать великого каменяра Івана Франка.

Відтак українська школа “вправ” при українській учительській державній семінарії при вул. Набеляка, де я “бігав” до першої класи народної школи... І понад усе незабутній день буйного, барвистого Сокільського Здвигу, що мов лявіна, здавалось, виповнив ущерть вулиці Львова стихією українського села. Це рік 1914.

Війна і московська інвазія, що на мене тоді чомусь діяла як нічна змора чи татарське лихоліття.

Відтак тяжкі воєнні роки після повороту австрійської влади і листопад 1918 р. Бої за кожну вулицю у Львові, його облога і врешті відступ українських військ на сам Великдень 1919 року. Всі ці події мали вирішний і своєрідний вплив на формування мого світогляду.

Українська Академічна гімназія і Пласт з його повним пориву і захоплення життям завершують процес самоосвідомлення. Вже в гімназії ходжу на вечірні рисунки, що були предметом надобов’язковим. Вчив нас проф. Олег Лошнів, який студював малярство в Академії у Відні.

Після закінчення 5-ої кляси несподівано відкривається для мене можливість розпочати мистецьку малярську кар'єру. Я жив тоді в сусідстві мистця-майлара Казимира Гаевського, і він через моїх знайомих доідався, що я рисую і малюю. Одного дня він переказав, щоб я приніс йому мої рисунки до огляду, що я й зробив. Оглянувши їх, Гаевський запитав мене, чи то мої власні. Коли я розвіяв його сумніви, він негайно запропонував мені записатись до "Промислової Школи" на малярство й обіцяв прийняти до своєї кляси. Після того він забрав мене зі собою до "Промислівки", до своєї студії-робітні, і тут вияснив мені подрібно, які є можливості для студента робити мистецьку кар'єру. Все те було для мене таке несподіване і зробило на мене приголомшливе враження. Справжня малярська робітня з малюнками і рисунками на шталюгах і той питомий настрій малярської студії, все те мене просто заворожило. Він деякий час мовчки мені приглядався, а відтак заявив, що як буду робити в науці належні поступи, то дістану стипендію, а по 3-ох роках можливість виїзду до Кракова на студії в Академії. Очевидно, що від всього того мені "перевернулося в голові", як казали мені батьки, коли я їм заявив, що записуюсь до "Промислової Школи" студіювати малярство. Батьки не дозволили мені це зробити, але вимагали закінчити гімназію. Так моя "перша шанса" провалилась, але це мало той добрий наслідок, що вже тоді я вирішив, що по закінченні гімназійних студій буду студіювати малярство.

Міжтим я мав нагоду познайомитися з малярством Олекси Новаківського. Одного дня, восени 1924 р., наша гімназія проголосила відвідини виставки творів Новаківського в його помешканні при вулиці Земляковського. Там я вперше побачив малюнки Новаківського, а навіть його самого, як він пояснював нам, гімназістам, свої малярські візії. Тоді я ще не знав, що незабаром буду мати змогу кожного дня бачити Новаківського та вчитись малярства в його школі.

Щойно за два роки, у вересні 1926 р., мене познайомив з Новаківським о. д-р Йосиф Застирець, поручаючи

мене як нового учня. Після іспиту з рисунку мене прийнято до школи, і там я студіював малярство повних чотири роки. Школою Новаківського не тільки цікавився, але нею опікувався і матеріально підтримував митрополит Андрей Шептицький. Крім того, митрополит активно допомагав школі як викладач історії мистецтва. Лекції відбувалися у великій залі митрополітової палати, куди ми, учні, заходили 1-2 рази в місяць на виклади. Деколи відбувались в рамках викладів митрополита спільні екскурсії до музеїв, де митрополит пояснював нам старовинні ікони, а в “Дяківській Бурсі” (при вулиці Петра Скарги) фрески М. Бойчука.

На закінчення шкільного року митрополит роздавав стипендії, щоб уможливити нам виїзд на вакації в гори, на Гуцульщину, де ми мали змогу малювати краєвиди та місцевий побут, а при цьому відпочити та “подихати” свіжим гірським повітрям.

По закінченні школи Новаківського виїзд до Парижу, де я студіював у “Модерній Академії” під керівництвом Ф. Леже та Озанфана (1931). Лювр, музеї і галерії, виставки, 40,000 мистців, які тоді жили в Парижі, безліч малюнків нових і старих, повно нових вражень, думок і розмов про мистецтво і мистців.

Після повороту з Парижу їду на Гуцульщину. Малою гуцулів на великих полонинах, дівчат, дітей на пленері та краєвиди.

У висліді моя участь у двох виставках у Львові як самостійного мистця. Портрети гуцулів, як “Легінь у клапані” та інші, звертають увагу чужих критиків і мистецтвознавців, тоді як свої критики дуже обережно і стримано висловлюють оцінку на мої картини, а то й зовсім промовчують.

Міжтим серед групи молодих мистців, переважно учнів Новаківського, виникає потреба створити окрему мистецьку одиницю, з певними ідеологічними заложеннями. Так постало єдине тоді на західніх землях України об’єднання молодих мистців-малярів “Руб”, що в основу своєї мистецької програми поклали собі за мету шукати нових засобів для вияву своєрідного, самобутнього національного мистецтва.

Восени 1932 р. “Руб” улаштовує свою першу виставку в залах музею НТШ у Львові та видає мистецький альманах “Карби”, що був органом ідеологічного оформлення групи. Тоді вже існувала Асоціація Незалежних Українських Мистців, яка мала свою репрезентативну виставку восени 1931 р.

Уся ця організаційна й видавнича робота забрала мені багато часу та енергії, і якби не жертвна співпраця моїх друзів Антона Малюци, Володимира Гаврилюка і Романа Чорнія, то ледве чи до оформлення “Руба” дійшло б узагалі. Зокрема дуже багато спричинився до ідеологічного скристалізування групи молодий і незвичайно талановитий поет з Божої ласки, Богдан Антонич, який своїми теоретичними міркуваннями в “Карбах” на теми національного питання в мистецтві відразу “пристав” до “Руба” і радо співпрацював.

Коли взяти до уваги, що в тому часі в Україні існувала тільки одна “Спілка” мистців під контролем советського режиму, що дозволяв реалізувати лише одну, накинену з Москви, програму “соцреалізму”, а переформована з колишнього “Гуртка діячів Українського Мистецтва” у Львові “Асоціація Незалежних Українських Мистців” (АНУМ) в основному орієнтувалась на універсальність і професійність як принципіальну програму діяння мистців, то стає очевидною виняткова позиція “Руба” як творчого авангарду в змаганні за національне обличчя нашої мистецької культури. Вправді існували гуртки-об’єднання мистців у Польщі — у Варшаві “Спокій” і в Кракові “Зарево”, а також у Чехословаччині в Празі, однак в Західній Україні вони були назагал мало відомі і на мистецький рух впливу не мали. Натомість доволі численний гурт українських мистців у Парижі нав’язав контакт зі Львовом, і на виставці АНУМ 1931 року вперше були показані твори французьких та італійських мистців. Були там Пікассо, Дерен, Леже, Шагал, Северіні, Бріаншон, Тоцці й інші. Ті речі були привезені мною і С. Гординським з Парижу до Львова в липні 1931 року і виставлені восени в Національному Музеї у Львові. У тій виставі я брав участь трьома картинами: “Ранок” — дівоча постать в плене-

ровому соняшному освітленні, і два краєвиди з Гуцульщини. Поруч творів французьких та італійських мистців були виставлені твори наших мистців “парижан”, як Гриценка, Перебийноса, Андрієнка, Хмелюка, Зарицької, Глуценка, М. Кричевського й інших. Власне тоді Львів уперше побачив твори згаданих мистців. Це була без сумніву велика подія у Львові за весь період між двома світовими війнами. Не диво, що ця виставка була великою несподіванкою не лише для української публіки, але ще більшою для польських мистецьких кіл. На таку виставку не могли спромогтися польські культурні установи у Львові, хоч це була панівна державна нація, і ці культурні установи могли користуватися всебічною допомогою адміністрації та урядових чинників.

З ініціативи і заходами учнів школи Новаківського засновано “Українське Товариство Прихильників Мистецтва”, яке початково займалося допомогою молодим adeptам мистецтва, головню учням Новаківського. Згодом це товариство поширило свою діяльність і займалося улаштуванням виставок та мистецькими виданнями. Воно влаштувало декілька цікавих виставок, включно з великою посмертною виставкою творів Новаківського в 1936 році, та видало його монографію авторства проф. Володимира Залозецького. Назагал 30-ті роки проходять у Львові під знаком дуже інтенсивного мистецького руху.

У роках 1932-1934 маюю переважно краєвиди з персонажем (штафаж) та студії пленеру. І так постають мої картини: “Гуцул у клапані”, “Легінь”, “Сінокоси на Гуцульщині”, “Неділя на Високім Замку”, “Бабине літо”, “У старому саду”, “Над потоком”, “Р’юни Скиту Манявського” (краєвиди з персонажем), а з пленерів “Ранок”, “Діти з книжкою” і “Дівчина біля куща калини” — коли згадати найважливіші. Крім цього, серія краєвидів з Гуцульщини та околиць Львова, як цикл “Пісківні” (копальні піску, около 6 картин-студій). Це в основному й була моя творча мистецька програма: через основні студії пленеру й штафажу дійти до композиції, тобто до завершення малярської концепції. Ця проблема ще й нині чекає своєї реалізації.

Ані до того часу, ані після того, ніхто з учнів Новаківського, навіть він сам, не займалися цією проблематикою в малярстві, як також не пригадую, щоб хтось із старших мистців пробував щось у тому роді малювати. Переважно кожний старався по змозі уникати персонажу в красвидах і малювати “чистий пейзаж”, бо, мовляв, це “псує” цілість і настрої мотиву. Натомість я переконався, що персонаж не тільки оживляє краєвид, але й дає маляреві змогу вповні виявити творчу наснагу в схопленні життьових, неповторних малярських моментів “на гарячо”, чого не всілі дати “надумані” композиції. Під цим оглядом мені багато допоміг досвід французьких імпресіоністів, головню Моне, Ренуара, Сіслея й інших, яких твори я мав змогу оглядати в Парижі. Тому то, хоч в основі я орієнтувався в моїй творчій малярській практиці на кольористичні заложення палітри Новаківського, то все ж таки практика імпресіоністів помагає мені бачити природу “свіжим оком”.

На студіях портрету, пленеру і краєвиду проходять роки 1935-1939, до вибуху другої світової війни. Беру участь у виставках УТПМ і в ретроспективній виставці Національного Музею у Львові “30 літ галицького малярства”. Крім того, розмальовую поліхромію в церквах у Реклинці коло Мостів Великих і в Дулібах коло Ходорова, де закінчив саме перед вибухом війни.

Советська окупація припиняє на деякий час намічений плян моєї праці, бо дуже тяжко було погодитись із нестерпними умовами докорінно зміненої ситуації і життя взагалі. Цих два роки (1939-41) я властиво вичікував кінця большевицької окупації.

З приходом німецької окупації обставини для мистців були більш відраді, і можна було думати про властиву реорганізацію українського мистецького життя і творчу працю. Постає “Українська Спілка Образотворчих Мистців”, де я був секретарем управи і брав участь у наладнанні мистецького життя у Львові аж до мого виїзду на Гуцульщину в 1942 році для творчої праці. Беру участь у виставках Спілки в 1942 і 1943 роках. Малюю переважно краєвиди.

Все ж таки німецька окупація з її “благами” “Нової

Європи” не дає можливості свobodно розгорнути творчу працю, а нова загроза повороту большевиків змушує мене восени 1944 р. покинути Батьківщину.

Після неймовірних переживань в часі мандрівки “на захід” в січні 1945 р. я з родиною опинився в Берліні, де переносу на власній шкурі всі страхиття бомбардування столиці розторощеного III-го Райху, щоб врешті в квітні того ж року замешкати в тихому ідилічному баварському селі, де мене застають американські війська.

Прекрасний краєвид баварських Альп робить на мене велике враження, і я малюю, скільки дасться. Відтак життя в переселенчих таборах і налагодження зв'язків з колегами мистцями; реорганізація УСОМ, виставка в Мюнхені, Регенсбургу, Нюрнбергу й інших містах Західної Німеччини. Співпрацюю в редакційній колегії з М. Дмитренком і Е. Козаком над виданнями журналу “Українське Мистецтво” та альбомом кольорових репродукцій “Українське малярство”.

Малою переважно краєвиди з Баварії, з околиць Хімзе, Нойбойрен, Берхтесгадену, Міттенвальду і Регенсбургу.

У 1947 р. я став дійсним членом спілки професійних мистців у Мюнхені (Беруфсфербанд Більдендер Кюнстлер, Мюнхен) і брав участь у виставках.

З початком 1950 р. виїжджаю до США і поселюся з родиною в Ст. Пол, Міннесота. Тут ще раз реорганізую УСОМ і за допомогою проф. А. Грановського влаштовую з колегами виставку на університеті Міннесоти на весні 1951 р., а в листопаді того ж року свою персональну виставку разом з А. Павлосем, який виставляв різьби у виставовій залі міської бібліотеки “Сент Пол Паблік Лайбрері”.

Крім того, брав участь у виставках Інституту Мистецтв у Міннеаполісі і Стейтowego Ярмарку (Стейт Фер). У 1957 р. я став членом Міннеапольського Товариства Мистецтва (“Де Міннеаполіс Сосаеті оф Файн Артс”).

28 березня 1963 р.

ПРОМОВА В. МІНКОВИЧА, СТАНИЧНОГО ПЛАСТОВОЇ СТАНИЦІ В МІННЕАПОЛІСІ, НА ВІДКРИТТІ ПОСМЕРТНОЇ ВИСТАВКИ СТ. ЛУЦИКА 10. ХІ. 1963

Степан Луцик був одним із нас. Пласт був його духовою колискою, тереном розвитку його людської індивідуальности, його ширшою, громадською родиною. Тому навіть тепер, коли — висловившись по-пластовому — він “засів до останньої, вічної великої Ватри”, ми відчуваємо його присутність у рядах нашої організації, бо те, що ідейне в людині — невмируще. Окрім того, Степан Луцик був обдарованою людиною, яка мала змогу залишити сліди своєї індивідуальности й духовости у видимій, зберігальній формі, якою є його творчість — його образи. Ми вважали своїм почесним правом і обов'язком допомогти громадянству пізнати їх і таким чином дати нашому навіки замовклому Другові нагоду востаннє промовити.

Степан Луцик мав щастя виростати в добі нашого духового й національного відродження. Була це доба посиленого ворожого гнету, але водночас і доба спонтанного протиставлення йому, доба героїзму, в якій пластова організація відіграла визначну й почесну роль. Друг Степан був її активним, ентузіастичним членом. До Пласту він належав від найраніших юнацьких літ, а коли по закінченні середньої освіти він перейшов в кадри старших пластунів, тоді став членом III Күрєня Уладу Старших Пластунів, знаного під славнозвісним іменем “Лісові Чорти”. Ця дивна, трохи задиркувата і так дуже від інших відмінна назва мала своє обосновання. У цьому күрєні гүртувалися головно ті, весела, безжурна, непересічна вдача яких шүкала відмінних форм вияву себе. Вони створили цілий специфічний “лісово-чортівський” дотепний фолкльор, а їхній гимн

“Ми Чорти Лісові...” став пізніше одною з найбільш улюблених, популярних і загально знаних пісень. Ця безтурботна, несерйозна форма скривала, одначе, перед ворожим оком дуже поважний зміст і конструктивну громадську працю, і це не випадок, що якраз із рядів цього куреня вийшло багато цінних громадських діячів та одчайдушних бойовиків. У ньому теж гуртувалося чи не найбільше молодих талантів, розмашисті індивідуальності яких бунтувалися проти суворої, майже військової дисципліни інших куренів.

Степана Луцика привітали там з одвертим серцем і одвертими раменами. Його любили за дотепну, безжурну вдачу, за його дружність і щире серце. Його шанували за талановитість і конструктивність, тішилися його мистецьким ростом і гордилися його творчим надбанням. У пластовій спільноті він був загально знаний як автор багатьох проєктів, відзнак і прапорів, в тому числі прапору куреня “Лісових Чортів”, та всяких специфічних, а водночас дуже дотепних курінних відзнак. Проєктований ним прапор його куреня переховується ще досі в таємному сховищі на Рідних Землях, очікуючи слушного часу. А тут, в Америці, виконано за його новим проєктом другий подібний прапор, який вживається покищо при всіх святкових і врочистих нагодах.

За різні форми своєї пластової діяльності він одержав у молодечих роках численні почесні титули та відзначення. Деякі з них, надані веселим гуртом “Лісових Чортів”, звучать дивно й незвично для чужого вуха, але всі вони є тими видними символами змагання молоді людини за розвиток власної індивідуальности, за самовияв, і тих перших, зворушливих та незабутніх спроб включитися до служби загалові. Всі вони свідчать і розказують нам про добу великої віри в перемогу Добра над Злом і підчинення особистого — загальному.

ПЛАСТОВІ ДАНІ СТЕПАНА ЛУЦИКА-СПІВАКА

С. Луцик народився 10-го жовтня 1906 р. у Львові, помер 10-го жовтня 1963 р. в Міннеаполісі, США.

Юнацький Улад: зразу в 43-му курені на Філії, опісля 7-ий Пластовий Курінь ім. кн. Льва I-го, гурток “Крути” у Львові. — Гурток “Крути” став самостійним гуртком УСП, але швидко злучився з куренем “Лісові Чорти”, ставши складовою частиною цього ж куреня, а свято “Крут” Лісові Чорти прийняли тоді як курінне свято ЛЧ (1928 р.).

Улад Старших Пластунів: III Курінь Уладу Старших Пластунів “Лісові Чорти”, куди в 1928 р. вступив із цілим своїм гуртком.

Порекло в курені: “Співак”.

Повний титул у курені: Співак — Степан Андрей де Аква-фортіссіма Луцик, герба “Черсак Вогнистий”, Майстер Пекельної Палітри; у скороченні: Ем.П.П. або “Емпіпа”. Також: Піктор — маляр надворний Його Величності Люципера.

Ступінь: Дідько Великого Племена Лісових Чортів.

Відзначення: Срібне Відзначення Арідника 1948 р., Кавалір Ордену Чортополоху 1962 р.

Автор: проекту прапору куреня Лісових Чортів у Львові; проекту прапору куреня Лісових Чортів у діяспорі; різних лісово-чортівських відзнак, у тому “Срібного Арідника” і “Золотого Арідника”.

ГОЛОСИ КРИТИКІВ:

Виставка школи О. Новаківського 3 грудня 1928 р.
“Новий Час”

“...Другу нагороду признало журі Степанові Луцикові за соцісне опрацьовання мотивів з природи й інтересне уняття автопортрету”.

Виставка школи О. Новаківського 14 листопада 1929 р.
“Діло”

“Степан Луцик дав нам малюнок гарного молодого гуцула, акт жінки, кілька дуже гарних видів з Космача і водоспад. Видко добру руку і талант до пейзажів. Замітний у п. Луцика також поступ у порівнянні до давніших його малюнків. Найцікавіший його образ: “Молитва” в українській пасіці. Він настроєвий, цікавий. Маляр представив нашого священика, який відмовляє молитву серед пасіки й квітів”.

о. д-р И. Застирець

“Новий Час”

“...Луцик, один з наймолодших, виставив ряд красвидів з Космача, з яких вдаряє особливо велика свіжість і субтельне почуття малярського вальору. При чому пасіка звертає увагу викінченістю”.

Володимир Г.

Виставка Українського Мистецтва, вересень 1931 р.
“Новий Час”

“...До малярів українців паризької групи належать ще: С. Борачок, С. Зарицька, С. Луцик”.

М. Островерха

“Хвіля” (пол.)

“С. Луцик має багато темпераменту й розмаху, але сприймає надто поспішно сирий матеріял фолклорний, забуваючи, що часто пестрість елементів народних вирізувань не можна живцем переключити в композицію олійного образу”.

А. Лявтербах

“Слово Польське” (пол.)

“Дві бодрі гуцульські постаті Степана Луцика дуже ефективно показані на тлі темних килимів, сильні в тоні й пластиці”.

Владислав Козицький

“Діло”

“...С. Луцика графічні праці скомпоновані без закиду, з добрим рисунком і з певною лінією (Довбуш, Студія голови, З полонини)

— назагал кращі від його олійних праць, де є пластика, але одночасно тягар дещо перетвореного сирого моделю”.

Михайло Драган

“Газета Поранна” (пол.)

“Луцик Ст., учень Новаківського, і в його працях відчувається добра школа. Малює добре дотримуючися границь реальности, мало komponуючи. Найкраща з його виставлених праць — це “Гуцул у клапані”.

Яніна Кіллян Станіславська

Вистава образів малярів українських разом із запрошеною групою мистців французьких та італійських, весна 1933 р.

“Газета Поранна” (пол.)

“Луцик все ще застрягає в Новаківськiм, якого індивідуальність кладе п'ятно на його учнів. Але Луцик шукає свого виразу в портреті. Але його пейзажі все ще тверді. А тому варта було б йому звернутися до портрету”.

Яніна Кіллян Станіславська

Виставка в Музеї НТШ, 1933 р.

“Нова Зоря”

“...На теперішній виставці образів в Музеї НТШ найбільше місця займають члени “Руба”. В першій малій залі виставив С. Луцик своїх 17 образів. Зрівноважений, свідомий себе і своїх засобів, культурний у барві, далекий від яскравости і грубости ефектів, малює природу так, як її відчуває”.

Виставка УТІМ

“Діло”

“Є на цій виставці дорібок Степана Луцика, на жаль, розвішення його бравурних і експресивних етюдів у темному передпокою виставки позбавляє глядача змоги перевірити кольористичні вальори останнього етапу розвитку цього щойно тепер багатонадійного маляра”.

Микола Голубець

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Українська мистецька виставка в Регенсбурзі 1948 р.

Інші шукання у другого кольориста, Степана Луцика, що виставив 38 олійних картин, теж переважно красвидів, в яких важливу роль відіграють архітектурні мотиви і фрагменти. Мистець вищує загальні маси і синтетичні форми. Любить контрасти світлотіні, але не розгублюється у півтонах і кольорах. Його форми і барви суцільні і монументальні, тому панує статичність і деяка суворість композиції. В цьому розумінні найкраща річ “В замковому парку Нойбойрен”, де контрастові барви доведені до особливої звучности, не втрачаючи цілости і гармонії...



Степан Луцик: На озері — олія,
20 x 16 інч., Ст. Пол, США, 1962
Stepan Lucyk: At the Lake — oil,
20" x 16", St. Paul, USA, 1962

BIOGRAPHY OF STEPAN LUCYK

The artist Stepan Lucyk* was born on October 10, 1906, in Lviv, Ukraine, and died on the same day in the year of 1963, in St. Paul, Minnesota, U.S.A. He studied art at the Olexa Novakivsky School in Lviv from 1926-1930, and in the Leger-Ozenfant School in Paris, in 1931. In the early thirties, Lucyk led the organization "Rub" of a group of young artists, followers of Novakivsky, who published the magazine "Karby" in 1933. He took an active part in the organization of the Ukrainian Society of Friends of the Arts, and in many international exhibits at the Ukrainian National Museum in Lviv. He was one of the leading members of the Union of Ukrainian artists during his years of the exile in Germany, and was co-editor of the journal "Ukrainian Art"; he also belonged to a group of Ukrainian artists in St. Paul.

Very skilled at drawing at the Novakivsky School, Lucyk acquired a fine sense for color, and developed his own technique of arranging planes and masses of colors in integral units, without copying the formal techniques of his masters in Paris. A child of the city, he learned a love of nature which never left him, from his contacts with the Ukrainian scouts "Plast". His paintings lacked the artificiality of arbitrary compositions, he sought to capture the uniqueness of a specific moment in his subjects in the choice of colors and forms, merging them into the highest forms of composition. This, perhaps, gives a lesser effect at first glance, and only through a second, closer inspection of his work, and through deep immersion in his art, can its compositional and coloristic values be really appreciated.

His presentation, subjects, lines and colors captured the spirit of his country and his people, his oeuvre is characteristically Ukrainian and profoundly universal.

Lucyk's personality was socially oriented; he was always chivalrously loyal to his friends, and the tasks given to him, to the extent of often passing over the pleasures of life and the chance to advance his own artistic career. The great artist was also a great man.

* Pronounce "lootsik".



Мистецька школа О. Новаківського, Львів 1926 р. Перший ряд: С. Гебус-Баранецька, М. Карпюк, О. Новаківський з синами Жданом і Ярославом, О. Пleshкан, Г. Смольський. Другий ряд: С. Луцик, А. Малюца, В. Булик, В. Годис, С. Гординський, М. Мороз, В. Гриценко, О. Пацуркевич, Л. Папара.

O. Novakivsky Art School in Lviv, 1926. First row: S. Gebus-Baranetska, M. Karpuyuk, O. Novakivsky with his sons, O. Pleshkan, H. Smolsky. Second row: S. Lucyk, A. Maluca, V. Bulyk, V. Hodys, S. Hordynsky, M. Mroz, V. Hrytsenko, O. Patzurkevych, L. Papara.



Жюрі і студенти Мистецької школи О. Новаківського 1928 р.
Сидять: В. Сениця (студент), проф. О. Курилас, О. Новаківський
з синами, Нн., проф. О. Лошнів. Стоять: С. Луцик, Л. Друченко,
А. Малюца, С. Гебус-Баранецька, М. Карпюк, О. Пleshкан,
В. Гриценко, Г. Смольський.

Exhibit jury and students of the Novakivsky Art School, 1928.
Sitting: V. Senytsya (student), prof. O. Kurylas, Novakivsky with
his sons, prof. O. Loshniv. Standing: S. Lucyk, L. Druchenko, A.
Maľuca, S. Gebus, M. Karpyuk, O. Pleshkan, V. Hrytsenko,
H. Smolsky.



Виставка праць студентів Мистецької школи О. Новаківського
в Академічному домі, 1928 р.

Exhibition of the Novakivsky Art School in Lviv, 1928.



Та сама виставка після її знищення польськими студентами
28 жовтня 1928 р.

The same exhibit after its demolition by the Polish university
students, Oct. 28, 1928.



Праці С. Луцика на виставці 1928 р. перед її знищенням.
Works of Stepan Lucyk on the 1928 exhibit before its demolition.



Іменини О. Новаківського, 1930 р. Сидять: О. Новаківський з синами, проф. муз. консерваторії О. Москвичів. Стоять: Нн. (вчителька синів), В. Гриценко, О. Маринович, М. Мороз, М. Карпюк, О. Пleshkan, бандурист Д. Гонга, С. Герус-Баранецька, С. Луцик.

Novakivsky's NAMEDAY, 1930. Sitting: O. Novakivsky with his sons and prof. O. Moskvychiv of the Music Institute in Lviv. Standing: NN. (boys teacher), V. Hrytsenko, O. Marynovych, M. Moroz, M. Karpyuk, O. Pleshkan, Bandurist, D. Gonta, S. Gebus, S. Lucyk.



С. Гординський: Степан Луцик у Парижі,
1931

S. Hordynsky: Stepan Lucyk in Paris,
1931



Група українських мистців у Мюнхені 1947 р. Від ліва:
С. Гординський, М. Мороз з дружиною, С. Луцик.
A group of Ukrainian artists in Munich, 1947. From left:
S. Hordynsky, M. Moroz and his wife, S. Lucyk.



Степан Луцик малює у пластовому таборі. Німеччина, 1948 р.
Stepan Lucyk painting in a scout camp. Germany, 1948.



Степан Луцик: Терлиці,
Гуцульщина, Україна, 1932
Stepan Lucyk: The Swingles,
Hutsul-land, Ukraine, 1932



Степан Луцик: Пісківня у Львові,
Україна, 1935-1936

Stepan Lucyk: "Piskivnya" (Sand-pit) in Lviv,
Ukraine, 1935-1936



Степан Луцик: Син Юрко — олія,
30 x 22 інч., Львів, Україна, 1936
Stepan Lucyk: Son Yurko — oil,
30" x 22", Lviv, Ukraine, 1936



Степан Луцик: Церква в Ямній,
Україна, 1936

Stepan Lucyk: The Church in Yamna,
Ukraine, 1936



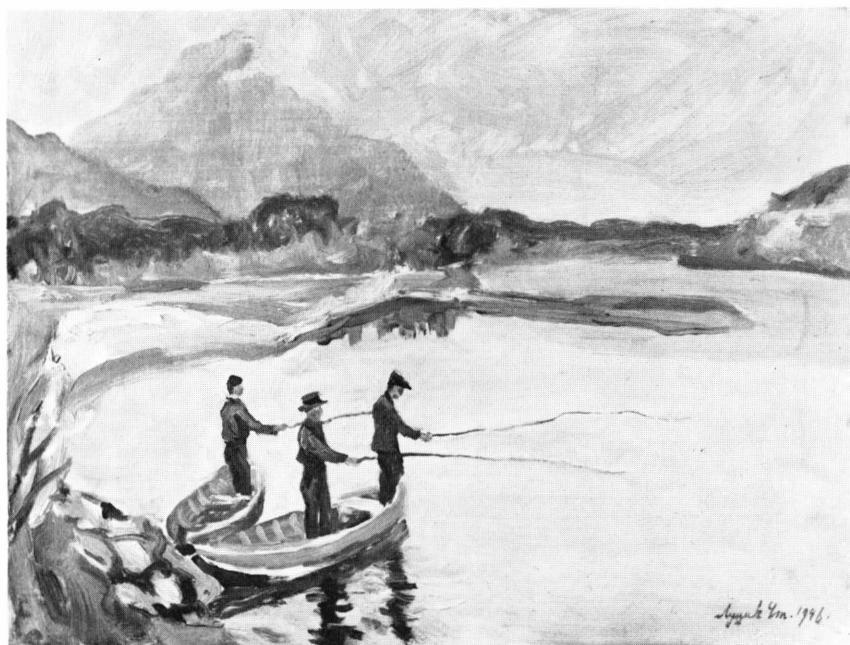
Степан Луцик: Королівське озеро — олія,
25 x 19 інч., Німеччина, 1945

Stepan Lucyk: Königssee — oil,
25" x 19", Germany, 1945



Степан Луцик: Осінь на замковому подвір'ї — олія,
28 x 21 інч., Німеччина, 1946

Stepan Lucyk: Autumn in the Court of a Castle — oil,
28" x 21", Germany, 1946



Степан Луцик: Рибалки над Іном,
Німеччина, 1946
Stepan Lucyk: Fishermen at Inn River,
Germany, 1946



Степан Луцик: Ранок панни Віри — олія,
48 x 34 інч., Німеччина, 1948
Stepan Lucyk: Morning of Miss Vera — oil,
48" x 34", Germany, 1948



Степан Луцик: Дівчина перед дзеркалом — олія,
39 x 27 інч., Німеччина, 1948

Stepan Lucyk: Girl before a Mirror — oil,
39" x 27", Germany, 1948



Степан Луцик: Дівчина з книжкою,
Німеччина, 1948

Stepan Lucyk: Girl with a Book,
Germany, 1948



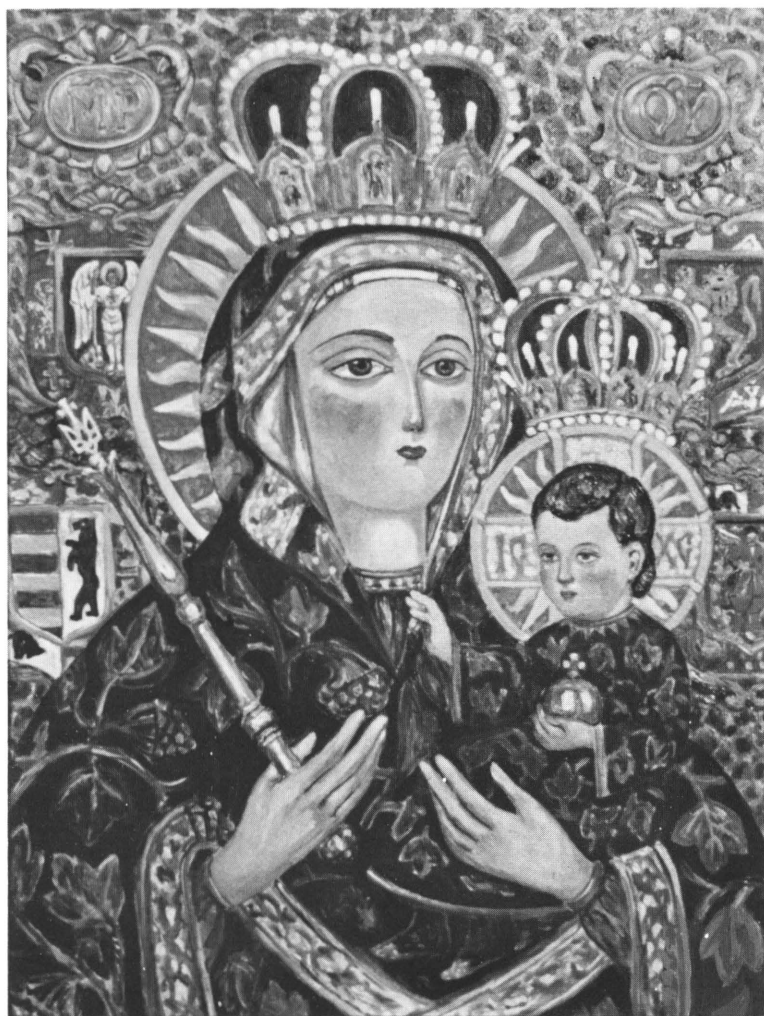
Степан Луцик: Дівчина в червоному — олія,
37 x 25 інч., Німеччина, 1948

Stepan Lucyk: Girl in Red — oil,
37" x 25", Germany, 1948



Степан Луцик: Табір у горах,
Німеччина

Stepan Lucyk: Camp in the Mountains,
Germany



Степан Луцик: Студія "Мадонни Перемоги" — композиція,
32 x 26 інч., 1952-1954

Stepan Lucyk: "Madonna of Victory"
32" x 26", St. Paul, USA, 1952-1954



Степан Луцик: Гуцульське весілля — олія,
58 x 36 інч., Ст. Пол, США, 1956

Stepan Lucyk: Hutsul Wedding — oil,
58" x 36", St. Paul, USA, 1956



Степан Луцик: Женці, композиція — олія,
47 x 33 інч., Ст. Пол, США, 1957

Stepan Lucyk: Harvesters — oil,
47" x 33", St. Paul, USA, 1957



Прапор "Лісових чортів" за проєктом С. Луцика.
Boy Scout Banner, by S. Lucyk.



Прапор "Лісових чортів" за проектом С. Луцика.
Boy Scout Banner, by S. Lucyk.



Герб Арідника. Проект С. Луцика.
Emblem of Aridnyk, by S. Lucyk.

