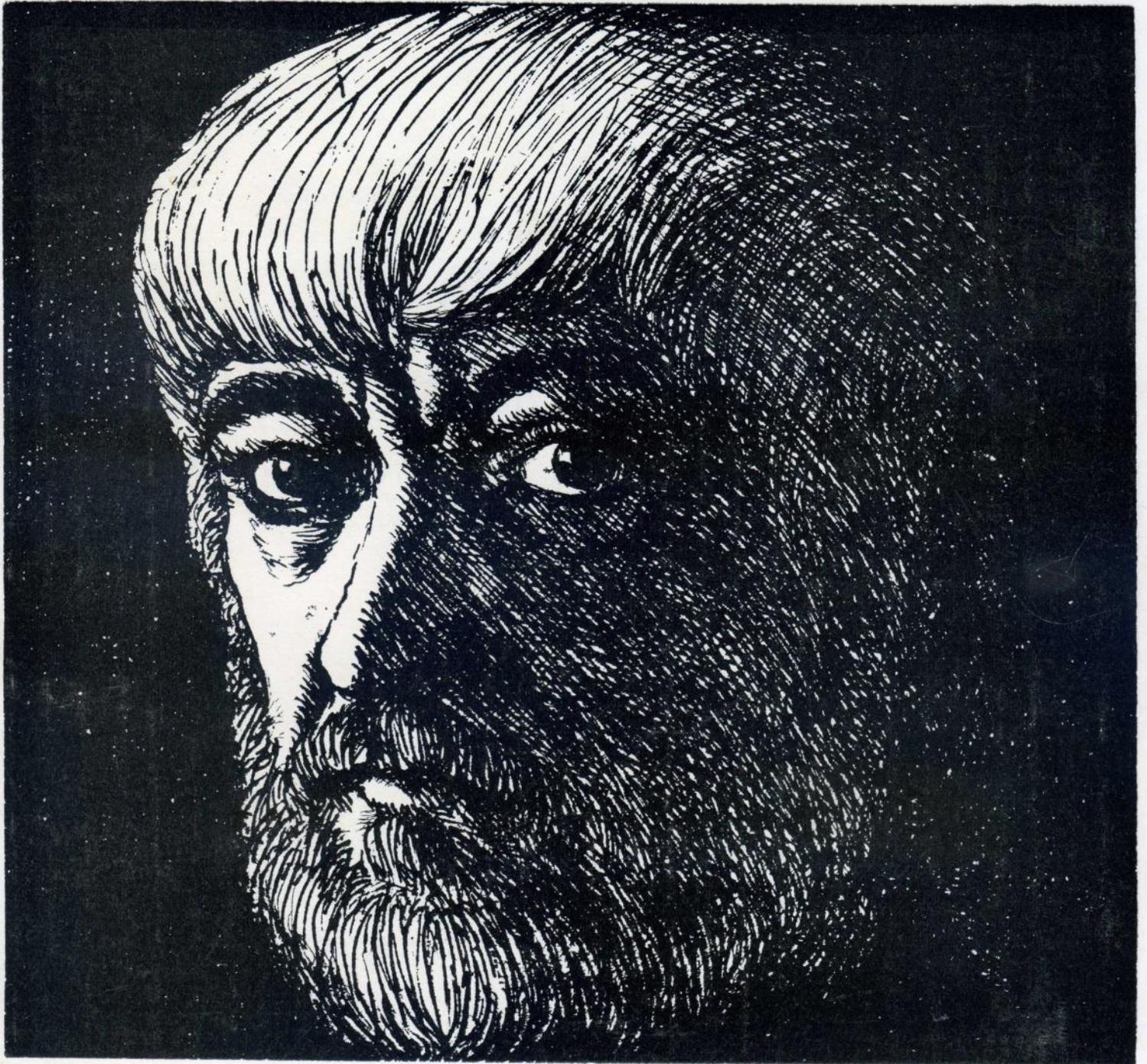


TEPEM⁵



ТЕРЕМ⁵

Ч. 5

Грудень

1975

ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ● НАШІ МИСТ-
ЦІ НА ЧУЖИНІ ● ВИДАЄ ІНСТИТУТ УКРАЇНСЬКОЇ
КУЛЬТУРИ ● ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР ЮРИЙ ТИС-КРОХ-
МАЛЮК ● АСИСТЕНТ ЛІДА ТАРНАВСЬКА.

●

PROBLEMS OF UKRAINIAN CULTURE ● EDITOR IN
CHIEF YURIJ TYS-KROCHMALUK ● ASSISTANT LIDIA
TARNAVSKY.



На обкладинці автопортрет Я. Гніздовського
(Офорт, 1972)

Адреса адміністрації:
13588 Sunset Street, Detroit, Michigan 48212

ТЕРЕМ⁵



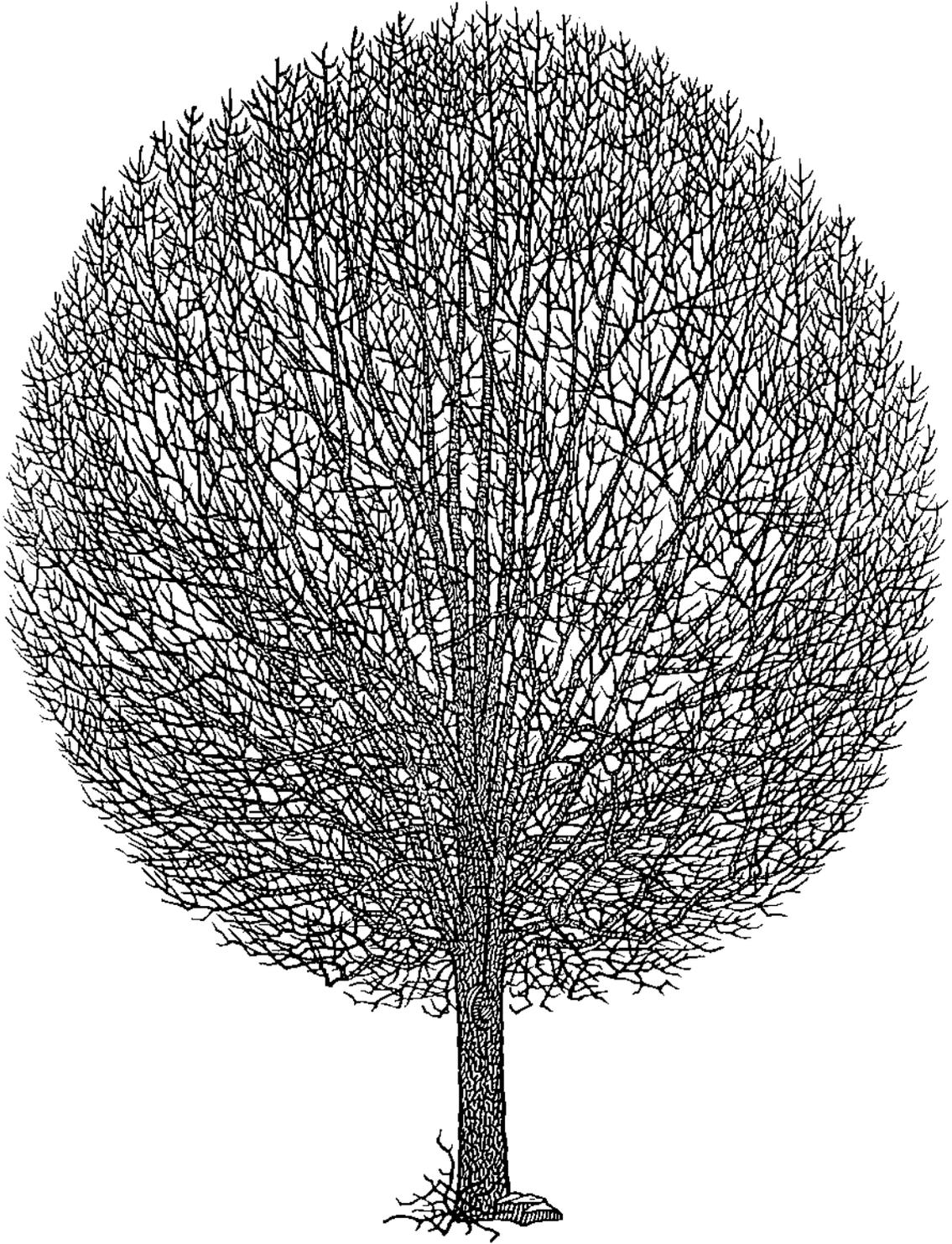
ВІД ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

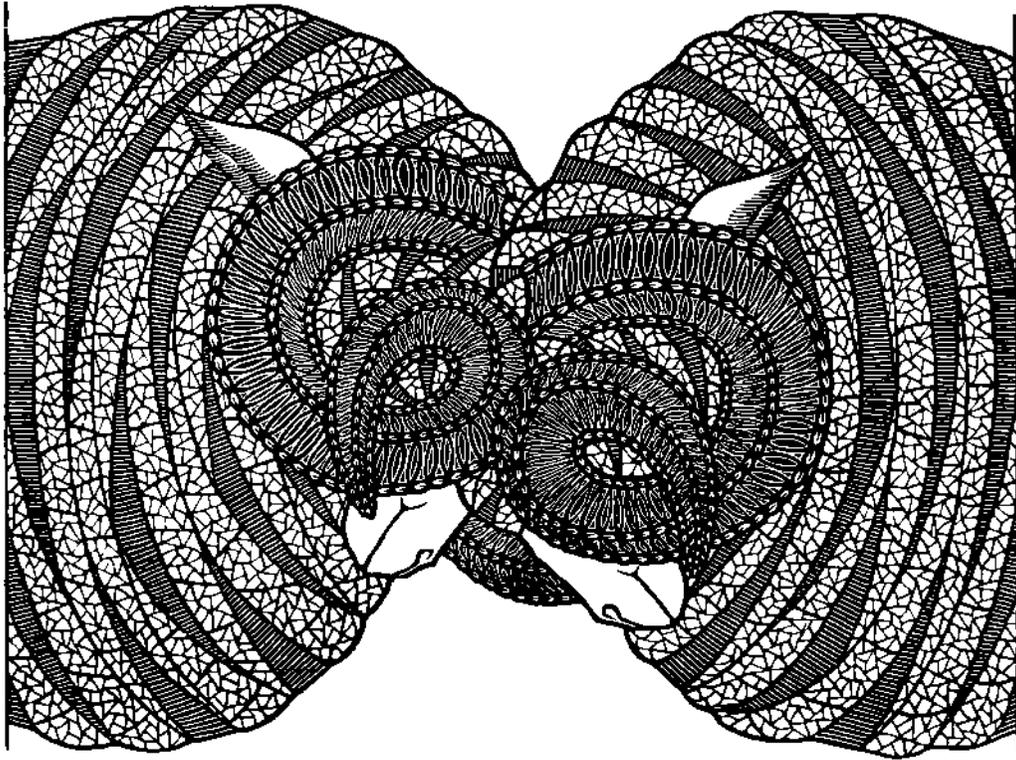
В історії усіх народів, а з тим і в нас, найцінніші часи ті, в яких розвивалася творчість у всіх ділянках: коли творилося нове духове життя в різних формах і стилях. Ми, що живемо на чужині, є учасниками деякого розквіту науки і мистецтва поза межами Батьківщини; заіснувала у нас основа для всяких стилів у мистецтві і літературі, що вказує на здорові творчі шукання і на стремління до справжнього мистецького вислову. Звернім увагу на цікаве явище: відносно багато наших молодих людей студіює на високих школах літературу, образотворче мистецтво, музику, скульптуру. І все те в атмосфері незацікавлення старшого покоління, для якого інтелектуальне життя залишається поза увагою загалу. Нечисленні виїмки potwierджують тільки цю сумну дійсність. Мабуть, нема на світі такої еміграції, як наша, яка так мало приклала б ваги до власної культури, з її тисячолітньою історією і — колись — знаменними осягами. Мова не про імпрези, яких серед нашої еміграції, чи не забагато. Коли мова про вищий рівень нашої культурної творчості, то ми часто зовсім не виправдуємо наших можливостей. І це все на тлі наступу московського імперіялізму на Батьківщині, де дозволено діяти в культурній ділянці тільки на низькому рівні. А в той час у вільних умовах творчості можемо зрівноважити терор, звернений проти культурних діячів України, високими досягненнями української духовости в усіх країнах Заходу та виявляти незнищимість інтелекту нації.

Це число „Герему“ присвячуємо творчості Якова Гніздєвського, мистця, який своєю високою творчою ініціативою, мистецькою своєрідністю і подивугідним трудом досягнув рідкісного у нас успіху: визнання своєї творчості усім культурним світом.

До співпраці в цьому числі радо зголосилися наші знавці мистецтва, яким на цьому місці складаю щире подяку.

Головний редактор





Два барани, 1969

ВАСИЛЬ БАРКА

ПОЕТИКА ДЕРЕВОРИТІВ

Дереворити Якова Гніздовського приносять спокійну, непідроблену радість.

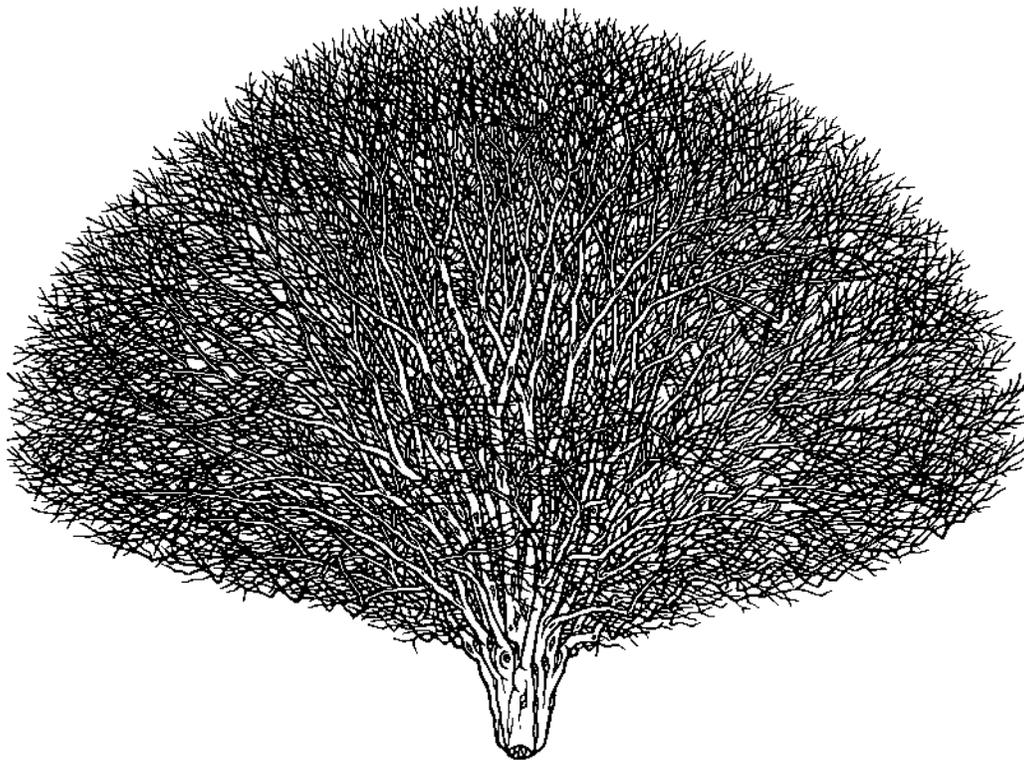
В них — нововідкрита краса і винахідливість виразу; цікавість зображеного; зосереджена правдивість.

Майстер віддавав багато труду на сцени побуту, приватного, чи громадянського. В виглядах фантастичної скупченості міст визначалась приваблива і якась несподівана простота; тиха ліричність; своя ритміка — в геометризованих ладах.

Тепер він здобуває іншу вартість, зобра-

жуючи речі — безпосередньо з природи. Повний ряд: від „демократичних“ помідорів, у найдешевшій коробчині, до „аристократичних“ лілей; всі рівні перед зіницею мистця.

Улюблений спосіб: повторна множинність рисункових складників. Вони зібрані в групи, як мотиви. Зводяться в докладно обмислений і чудово схематизований стрій: кожного разу відмінний. Здалека можна порівняти винахід Я. Гніздовського в деревориті — до часткового ежитку повторної множинності, що вдосконалив собі Ван-Гог. Площини покладених тонів



Букове дерево, 1971

покривав цілою течією кольорових рисок. Їх різноманітні рухи, сполучаючись, одягають, ніби мережчатою сорочкою живої ритміки, барвні видива на олійних картинах.

Але в Гніздовського — цілковита відмінність власного здобутку, що видно в складних призорах — з першого погляду.

Він має свій ключ: для синтези ритмів, для музичного принципу, в складанні форми (коли її розуміти не так, як іронічно вказував один поет: мовляв на погляд декотрих критиків, форма для твору поезії, це — ніби мундир надітий на генерала).

Вона — близько до Гегелевого визначення, — з'являє в собі закон внутрішньої побудови. В залежності від нього, приймає в свій склад „зовнішній вигляд“.

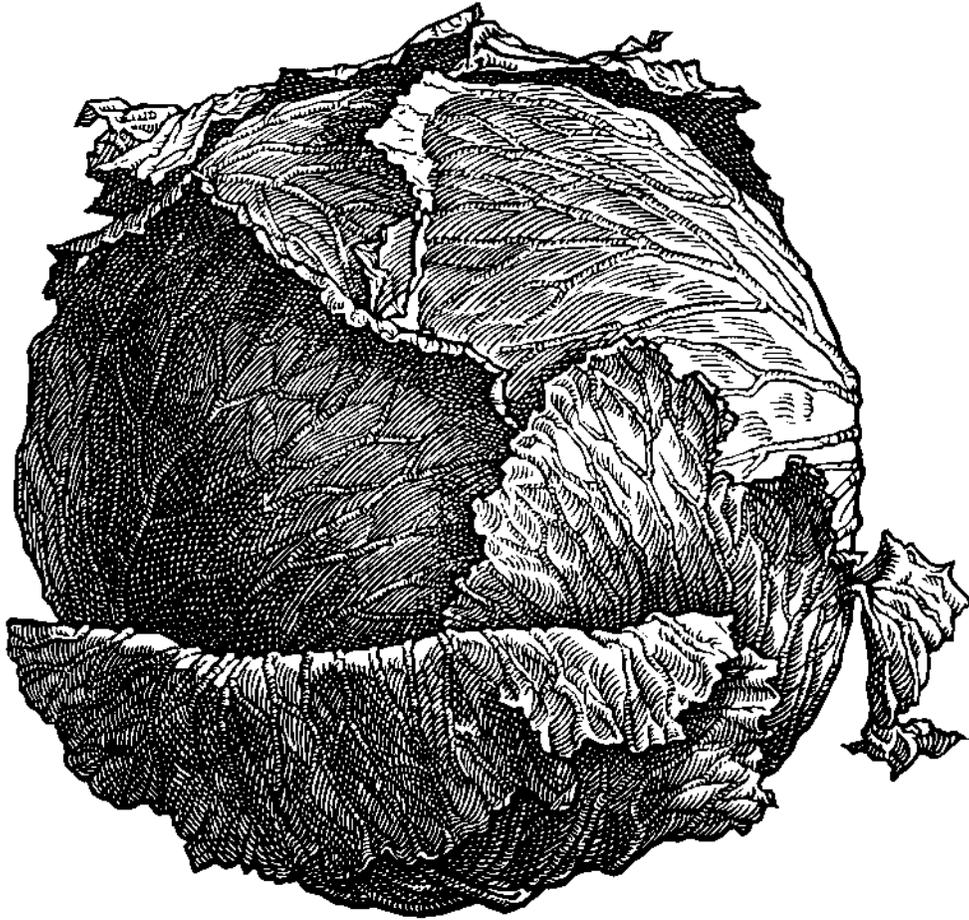
Поетика Я. Гніздовського з'єднала зовнішність зображуваного і глибинні правила побудови — в згаданому ключі: для цілого строю

ритміки. Одночасно бачимо в необхідній „редукції“ до чудесної простоти, весь об'єкт від живої природи: тілесними очима і духовним зором.

Серед вірцевих прикладів „Будяк“*). Мож згадати і менш багатий ритмікою „Кактус“ — одноманітніший, але гостріший щодо виразу. Спосіб множинності повторів діє і на вищому ступені: в збірнотах речей, взятих в „рамки“ („Помідори“, а поряд „Горіхи“; „Квітковий горщечок“, „Брюссельська капуста“). Їх вирісувано вже при змінній повторності. Також — „Тигрові ділі“: навіть не зрощені трьома стеблинами, що мають квіт. Об'єднані прегарною ритмікою переплетеного листя: зв'язок, що їх споріднив; помітний і в модифікованій повторності чотирьох квіток.

В схемності, відновлено ідеальний образ

*) Його відбито на обкладинці 4 числа „Терему“.



Капуста, дереворіз, 1964

квітки: з найчудеснішою злагодою. Без численних відступів під впливом оточення на сам зріст і розквіт (чи випадкові природні відміни кожного стебла і квітки; чи в скривлення — при трудних і перешкоджених вижиттях).

Єдність побудови і вигляду повторена у трьох примірниках; з посиленою переконливістю її візії.

В „Ірсі“ множинність повторюваних складників, як засобу виображення, примножується й сама: в повторях квіток та листя. І скрізь, крім притаманного строю, — особлива характеристика: ніби „індивідуальна“ в кожному випадку. Це спостеріг проф. Ю. Шевельов (промсва

в Академії Наук, при виставці). Можна сказати: через особливі складання, самі множини повторних рисок, своєрідно нерівних, дають відчуття твердисті і прикметність; в горіхах віддана їх „горіховість“, а в капусті „капустяність“.

При зображенні тварин знайдено міру і красу в просторових співвідношеннях форм, з їх „масами“. З'являються впоряджені множинності різних груп: щодо величини повторюваних складників, їх числа, їх частоти, напрямків, приведених в строгий лад різними „течіями“.

Приклади: „Пелікан“, „Зебри“, „Флямінго“, „Силача качка“, „Два барани“. Взіреть в цьому роді — „Індик“, (лівосторонній рисунок).



Рогатий, 1973

Групи множинних повторів, різнонапрямні і різнохарактерні, в відмінних „обсягах“ своїх і обрисах, складаються в картини й вигляд птаха, як ритмічний „збір“.

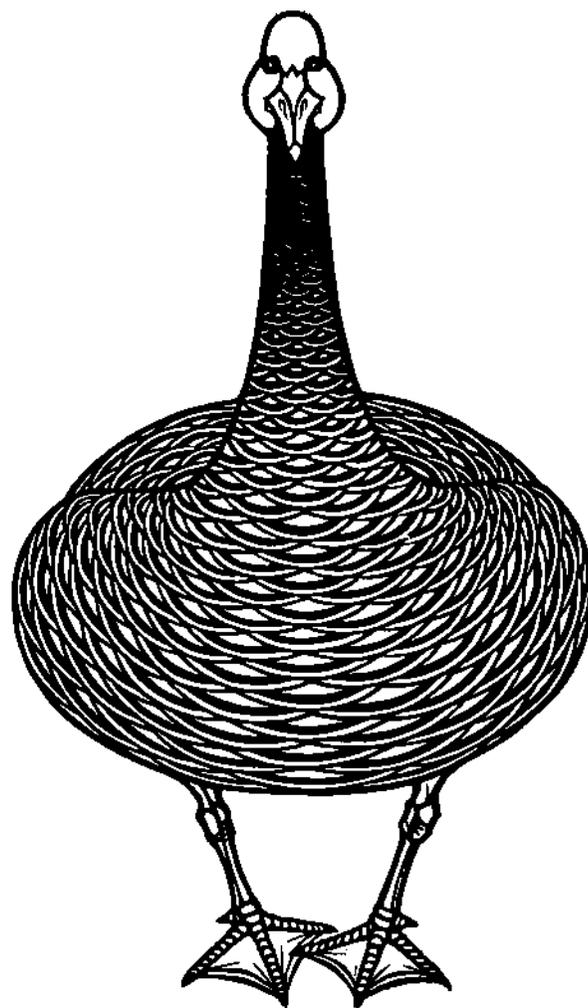
Знайдено ніби якусь музичну справжність для виразу самого життя в одній з його появ. Від того — принадність виразу; при узагальненні як одному з кінцевих ходів.

Я. Гніздовський має декілька напрямків — узагальнювати враження. Тут будуть: 1. умовність, що провадить до схематизації, емблеми, символу; 2. прикмета дитячого рисунку — з милими ліричними спрощеннями та нерегулярностями виглядів; 3. спосіб клясичного рисування, розвинутий в нових виявах; 4. відступ до незвичайного і чудного; з'являються по одній стороні фантастичні перетворення, а по другій — відміни, де стрічаємо гумор, добру насмішку, шарж, карикатуру.

Основна ділянка Я. Гніздовського складна; але вона — в полі поміркованості. Зрівноважує в собі і прикмету ритмізованої схематичності; і гарну простоту, подібно до дитячих малюнків; і клясичні нариси високого стилю; і, зрештою, прикмету гумору (щоправда не скрізь).

Смішність постала з того, що тут трішки довільно вирізняється в підсиленнях, ненабагато над справжню „міру“, родова і видова ознака. Наприклад, зебра трохи „перезебрована“ в своєму роді, як флямінго „перешлямінгований“; пелікан „надпеліканений“, а кіт з напівмістерійною пильністю хитрости, „перекотований“.

Знайдено „вибірність“ самих рисок; ощадних, як слід; суттєвих для цілого образу, — з необхідною і достатньою „енергією“ їх: створити найживіше враження. Видиво в деревориті почасти набирає характеру, ніби воно скульпту-

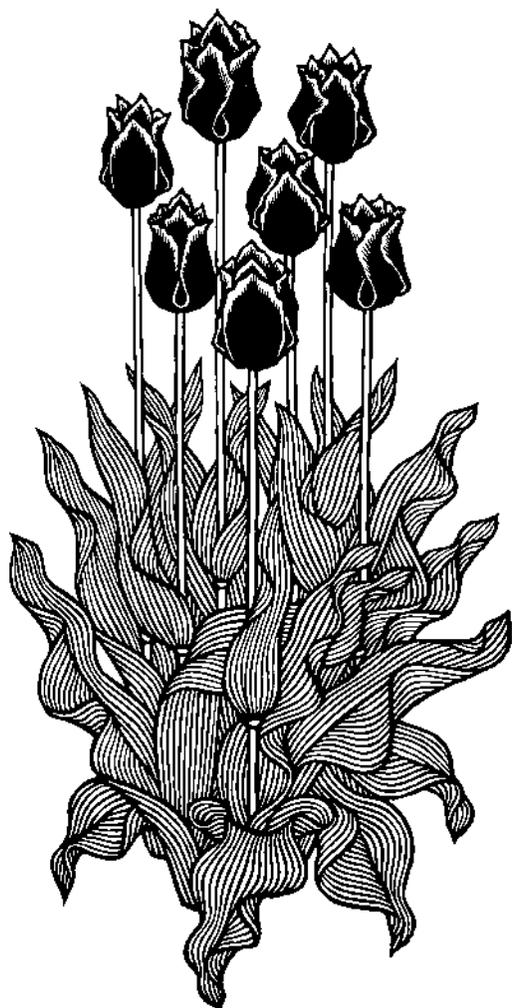


Гуска, 1970

ра з дерева. Взірцевий приклад — „Пелікан“, але й інші в цьому підходять до нього („Вівця“, „Флямінго“, навіть „Експрес Бронкс“).

Знаходимо в „стереометризмі“ легку подібність до різьблених речей із староукраїнського мистецтва. Однією групою видивного коріння. Туди входить постика дереворитів; як звикла народня увага.

Світ Я. Гніздовського почасти — ілюзорний світ істот; там для сприймачів дано можливість власною уявою обгорнути їх: до повноти з їх природи.



Тулїпани, ліно, 1972



Молитва, дереворіз 1944

Вжиток цілих систем збірности для повторюваних рисок насправді заміняє собою прикметно-реалістичні способи творити „схожість“.

Вироблено її умовний або відносний вистрій; можна сказати: пара-реалістичність її. В згармонізованих ладах, при вдалому розподілі, — вся множинність вичаровує для нашого сприймання гожість і правдивість цілого рисункового досвіду з життя.

В одній групі дереворитів використано привабливу силу з глибини орнаменту: не як прикраси (оздоби), а як близького до музичности — порядку для складників. Не в прагненні покласти поверхневі лади; але для виразу закономірних повторів при самій „складеності“ зображеного. Щоб відзеркалити характер видивности, єстьо її; красу в живучому строї.

Дереворит „Ваза з трояндами“ (1968): в чорній посудині коло тридцяти квіток, розміщених навперемін із листками. Квітки схожого обрису, поставлено в різних поворотах; а однакові листки — в різних напрямках. Твориться замкнута в собі композиція, з просвітленою ліричністю враження.

Докладна ритмічна тканість, вжита в дереворитах замість „натуральної“ подобизни для зовнішности, — віддає враження від непомис-

димих окремиць і посвідчує лагідною магичністю. Уява приймає заміну з радістю: при чудовому винаході, в добрих мистецьких мірах. Більшість дереворитів (тут можна назвати також „Кукуррудзу“, „Орлицю“, „Вивірку“, „Рослинне коло“) криє в собі особисту загадку майстра: через неї виявляється якась незнана досі прикметність.

Для зорового збагнення відновлюються в речах і явищах — втрачені на теперішній час! — перетворені риси їх чудесности.

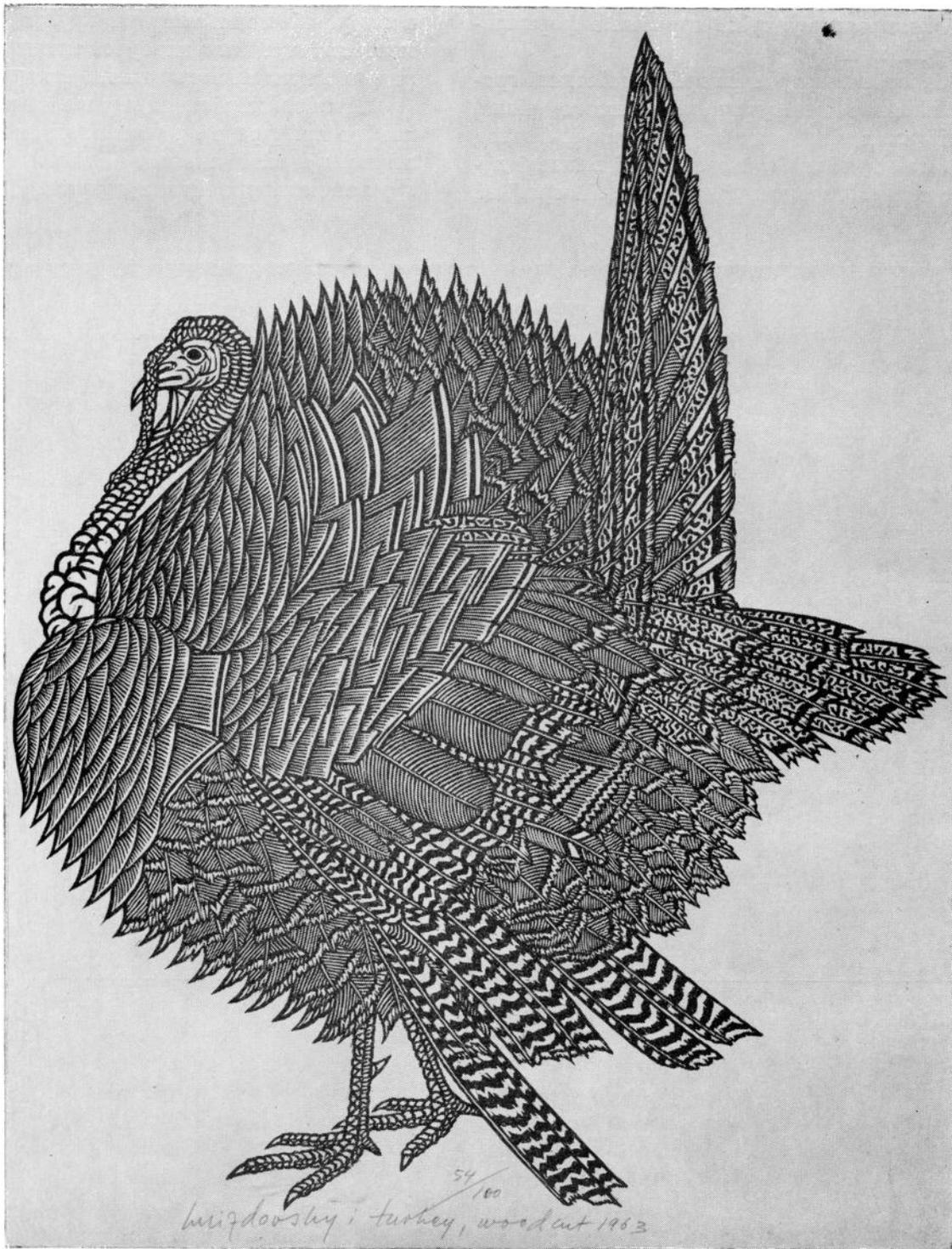
Почуттєва сфера людини, маючи в естві суто „музичний закон“ для сприйняття: як вияв подібности до незбагненої краси і гармонічності почуттів Творця свого, глибинно відгукується на злагожденість мистецького видива відповідно тому закону.

Дереворити становлять відбиток зрівноваженого відбування; розміреного руху життя.

Тут — спокійна внутрішня сила образів: при дуже своєрідному, зивіреному артизмі віддачі



Ліс, 1944



Індик, дереворіз, 1963

Весь час знаходяться свіжі доробки в формальній стороні праці.

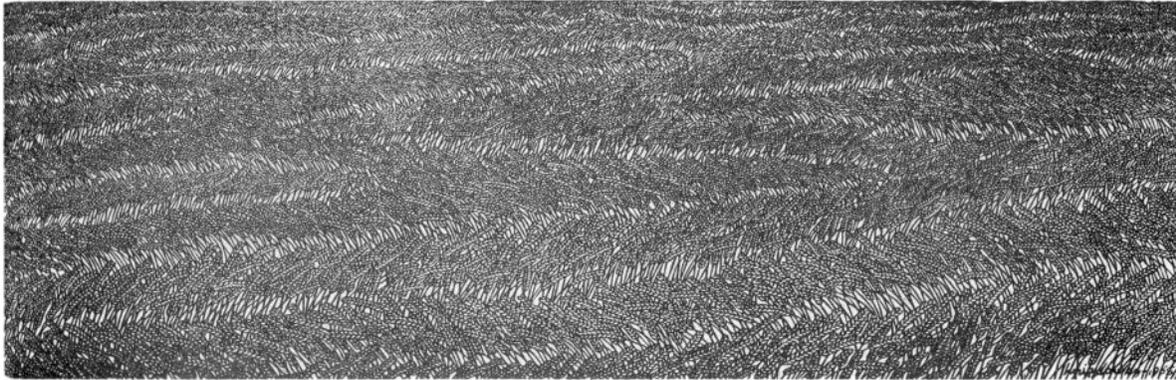
Я. Гніздовському в історії української графіки належить здобуток найкращого рівня, який, при всіх різницях зближає його і, скажім, Нарбута: в оригінальній стилістиці видив і духові їх краси. Серед течій в модерній графіці,

поза українським творчим кругом, височиною мистецькості його здобуток можна ставити поряд найвизначнішого на наш час.

Думається, вінечна вершина для Я. Гніздовського попереду: в гравюрах на сюжети з Біблії; вони, з своєї дивної змістовності, дають силу, неможливу в інших подумах.



Каргопля, олія, 1970



Пшеничний лан, дереворіз, 1965

М. АНТОНОВИЧ - РУДНИЦЬКА

МАЙСТЕР НЕПОВТОРНОЇ ПОВТОРНОСТІ

...„Лиш фанатичний пошук dorocта до простоти мистця і віртуоза...“

Ліна Костенко

Ці слова поетки, здається, ні до кого не підходять краще, як до Якова Гніздовського. Перше враження з його творів — несподіванка. Дивує передусім несподівано простий мотив і його реалізація, а одночасно неймовірно складна творча дорога, що привела до цієї простоти. Це звучить дещо парадоксально, але завжди здається, що в основі творчості Гніздовського криється парадокс.

У вступі, звичайно, хочеться сказати пару слів про мистця, як людину, особливо коли однаково цікаві та глибокі. На жаль, наше знайомство недавнє, а зустрічі більш-менш випадкові. Не думаю, що їх було більше як три, але кожна з них залишила дуже яскраві враження.

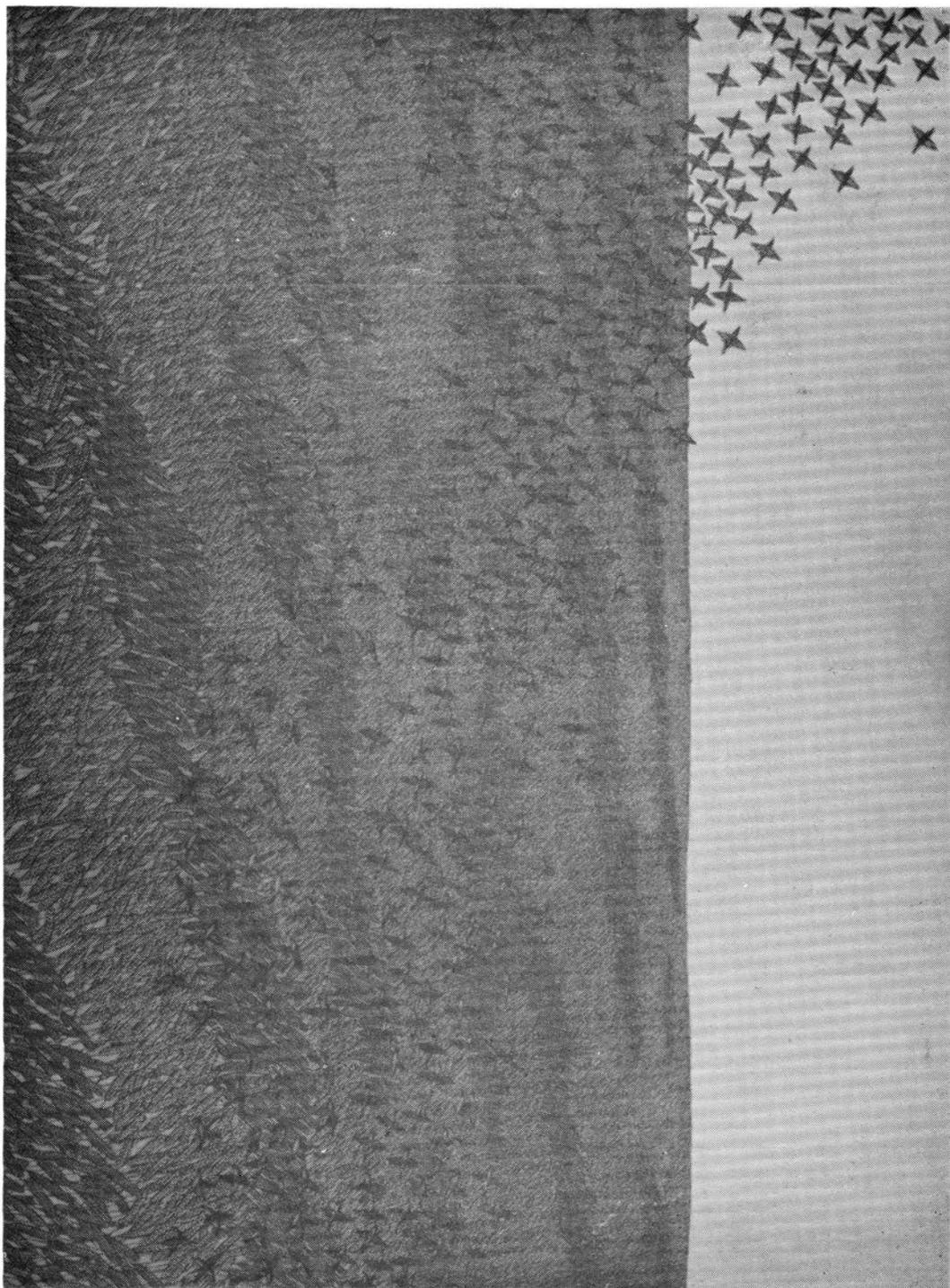
Познайомилися ми відвідуючи мистця у його помешканні на Бронксі вліті 1964 року. Якось було неможливо переїздити через Нью-Йорк і не побачити Я. Гніздовського та його твори, які

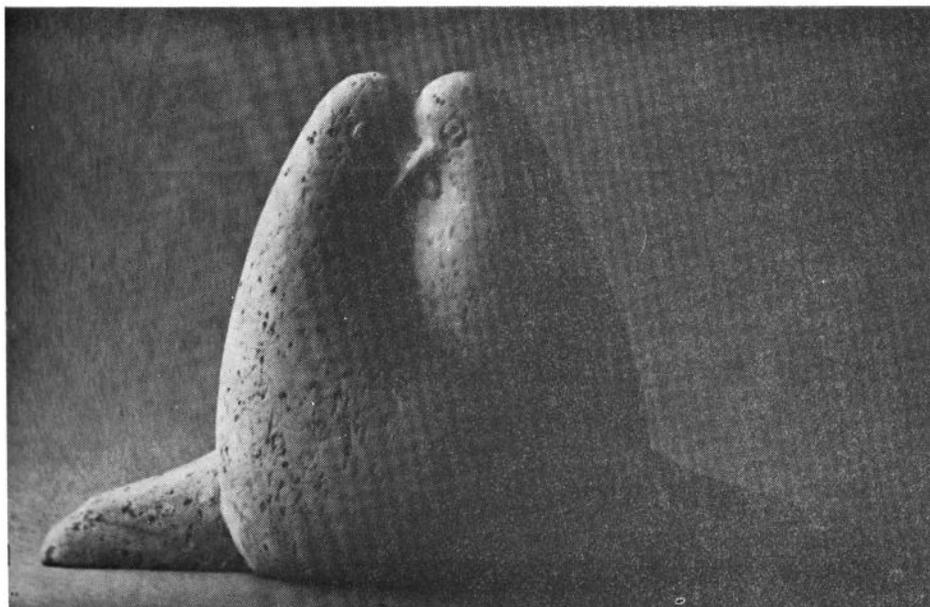
захоплювали віддавна. Була й „задня“ думка: показати підростаючим дітям, скептично наставленим до проявів української халтури, — справжнє мистецтво, що їм заімпонувало б.

На несміливий телефонічний запит — маестро відразу ж відповів запрошенням, хоч візита не в пору могла перешкодити йому в праці. Спокотливим ранком минали ми дільниці Бронксу, одноманітність яких так немилосердно підкреслена в картинах Гніздовського.

Маестро показував нам найновіші графіки. 60-ті роки були в нього періодом інтенсивної праці над дереворізами. Оповідав про свої ілюстрації до поезій Кітса, що якраз тоді появилися друком. Пригадую, що нам дуже сподобався рисунок „Трава“, який, здається, так і не був здійснений у дереворізі. Густо порослий травою горбок поданий у фрагменті — врізаний і не закінчений з боків. Цей спосіб взагалі прик-

Пшеничний лан, олія, 1960





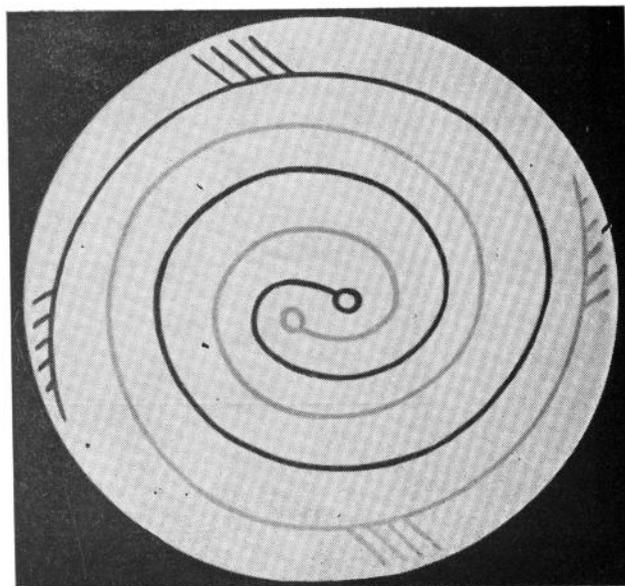
Голуби, терракота, 1953
у збірці М. Івартської

метний краєвидам Гніздовського, бо створює ілюзію тяглости на обидва боки. Як завжди кожна травинка вирісвана окремо, -- тільки невидимі сліди коліс двома смужками позначають прим'яту траву якраз в міру порушуючи повну монотонність пейзажу . . .

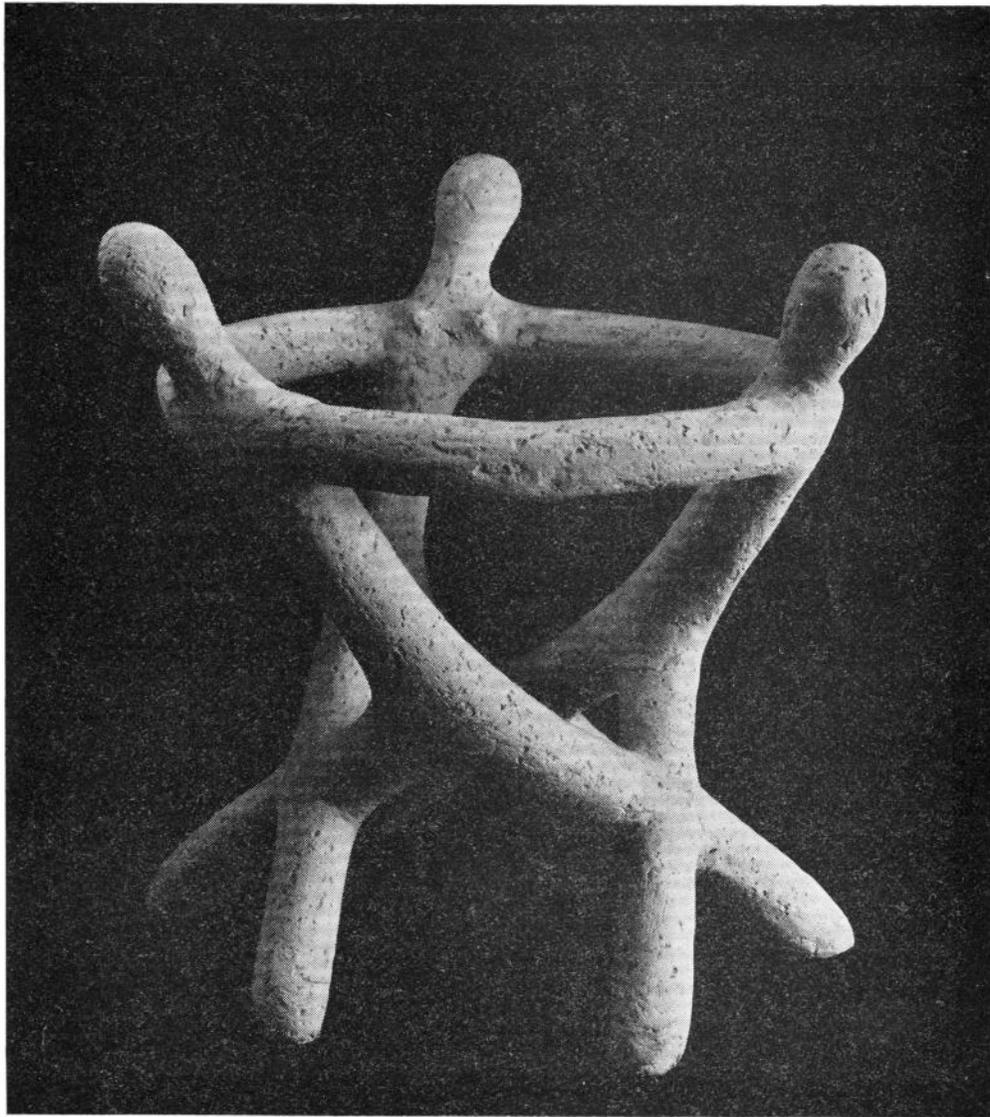
Весною 1967-го року Я. Гніздовський приїздив до Вінніпегу з нагоди виставки своїх дереворізів. Тоді можна було поговорити довше і послухати його думок про мистецтво. Незмінно лагідно й приязно висловлювався він про своїх колег по фаху, що ж не так часто трапляється між мистцями. Вдумливо й спостережливо оцінював, аналізував і критикував події та сучасні мистецькі течії. Пояснював, що через технічні особливості називає свою графіку -- дереворізом, а не прийнятим -- дереворитом. Залишив нам враження людини всеціло абсорбованої мистецтвом.

Останній раз ми бачилися в 1971-му році на канадському фестивалі мистецтва у Тундер-Бей. Зустрічі з Гніздовським доповнені читанням його автобіографічних есеїв виявляють якусь особливу внутрішню гармонію, рівновагу і спокій, які позначаються і на його мистецьких творах.

В есею „Пробуджена царівна“ оповідає майстер дуже просто, щиро і без всякої пози про труднощі, які він переживав на початку 50-их років -- змагаючися з сумнівом і непевністю у розв'язанні мистецьких проблем.



Миска, 1953

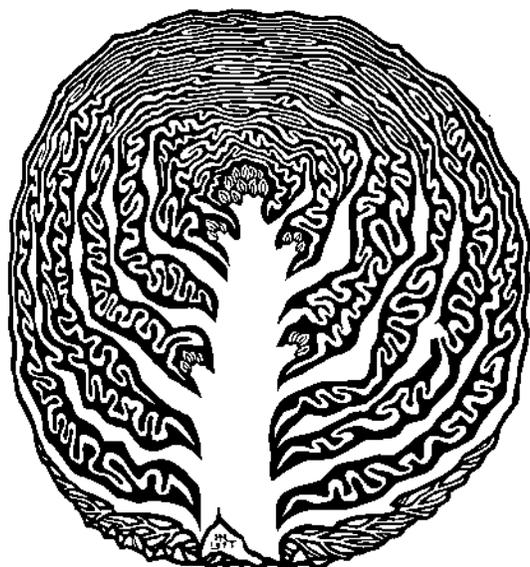


Танок, терракота, 1953

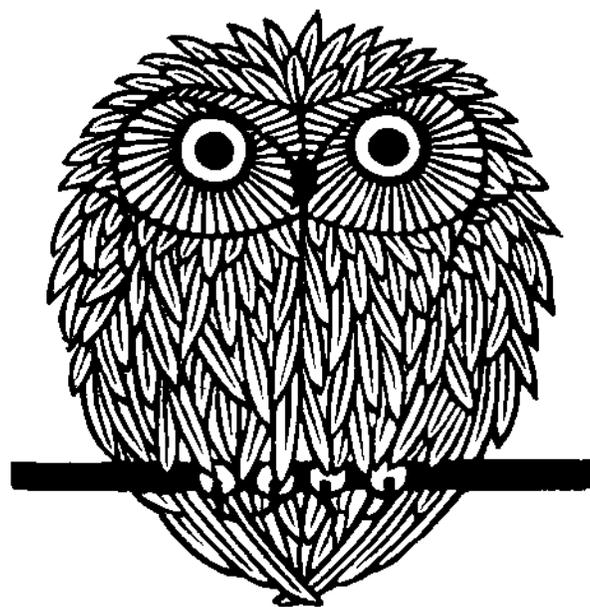
— „Я попав у несподівані і незрозумілі труднощі. Я зайшов у сліпий кут, з якого сам не знаю, як вийшов, якщо й вийшов“, — пише він спокійно й зрівноважено, але між рядками можна відчутти розлац мистця, що усвідомив собі межу можливого та неможливого.

— „Багато разів я немов би навмисне шукав за тим, чого не можна втілити в життя. І якраз цьому присвячував найбільше і часу, і уваги...“

В той час тяжких наполегливих пошуків своєї „співної царівни“, — майстер випробовував різні техніки й матеріали: крім малярства займався дрібною скульптурою, мальованою керамікою, кольоровим ліпоритом. Дещо з цих речей доводилося мені бачити в приватних збірках, але більшість їх відома з монографії „Гніздовський“ — виданої „Прологом“ у 1967 році. Скульптури дрібного формату мають деякі спільні риси, як наприклад, м'яку заокругленість ліній сильно спрощених пластичних форм. Це торкається в однаковій мірі голубів з терракоти, вази, що дотепно наслідує живочу фігурку, та стимізованої найбільше з них усіх — вовчиці. Вже в цих, відносно



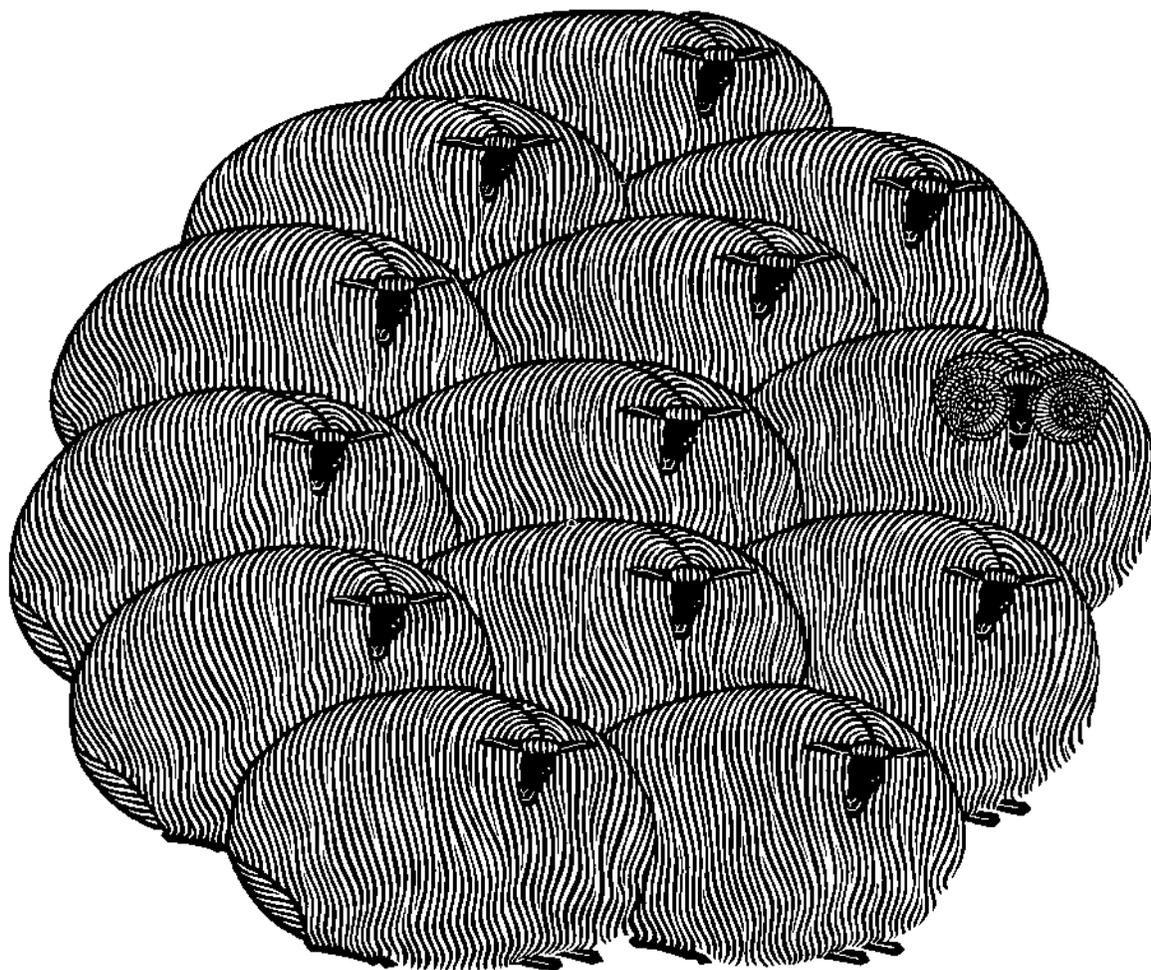
Червона капуста, дереворіз, 1971



Сова, дереворіз, 1964

ранніх працях, помітна ощадність в деталях та зосередженість на сутньому, основному, такому, що найвлучніше підкреслює характер об'єкту. Все ж таки не хочу наводити як приклад — зрізану мозкову чашку у жілки-вази...

Дуже приємно, що мальована на кераміці Гніздовського декорация завжди відповідає, ніби акомпаньює, пластичній формі предмету, а тому декорация й форма складають органічну цілість. Однаково, чи це буде тільки простенький рисунок спіралі, чи кумедний бичок — передвісник всіх майбутніх овець і баранів — вони завжди у повній гармонії з формою тарілки. Те саме можна сказати про „фольклорну“ рибку або „трипільського“ птаха з незнесеним яйцем у вижолобленій середині. Такий символ потенційного материнства видно інтригував мистця; бо, крім птаку на нього в „Рибці“, зустрічаємо його ще й в кольоровому ліпориті „Мати“ з 1952 р. Спрощення форми тут вже граничить з абстрактом. Композиційно фігура матері складається з трьох злучених у вертикальному пляні частин, дбайливо зрівноважених у пропорції та кольорі. Завдяки білим вільним від барви обрисам, що відмежовують червоне від



Черда овець, дереворіз, 1968

темно-синього, постає враження сліпучої яскравості. Цей лінорит настільки ефективний, що доводиться пожаліти, що Гніздовський не продовжував далі своїх цікавих експериментів у різних техніках і матеріалах.

* * *

Починаючи від 1960-го року багато творчої енергії й праці присвячує Гніздовський дереворізу. Досі з-під його руки вийшло їх близько сотні. Беручи до уваги скільки зусиль вимагає одне тільки технічне виготовлення такого де-

риворізу, часто з безліччю мікроскопічних деталей, — то це число дуже високе.

Тематика дереворізів несподівана й незвична, як зрештою у всій творчості Я. Гніздовського, і вона найкраще свідчить про те, що не ЦО, а ЯК є рішальним чинником у мистецтві. Він залюбив бере за тему рослину або тварину, рідше краєвид, а найрідше людину, — а пояснює це тим, що рослини, особливо дерева, викликають у нього зацікавлення і співчуття своєю самотністю. Підхід майстра до теми теж незвичний, свіжий, своєрідний, глибокий та наскрізь сучасний.

На початку була мова про парадокс, що криється в основі мистецького стилю Гніздовського: передусім парадоксальне синтезування деталей.

Парадоксальне в його дереворізах — поєднання детального (до найменшої подробиці) реалізму з абстрактно-витонченою стилізацією. Зображений предмет має ніби всі суттєві, характерні риси реального предмету чи істоти, а разом з тим представляє абстраговану з довкілля, завершено в собі декоративно-композиційну цілість. Наприклад такі дереворізи, як „Черепаша“, „Социалістик“, або „Червона капуста“ — мають всі деталі справжніх речей, а в той самий час вони фантастично-декоративні витвори уяви майстра.

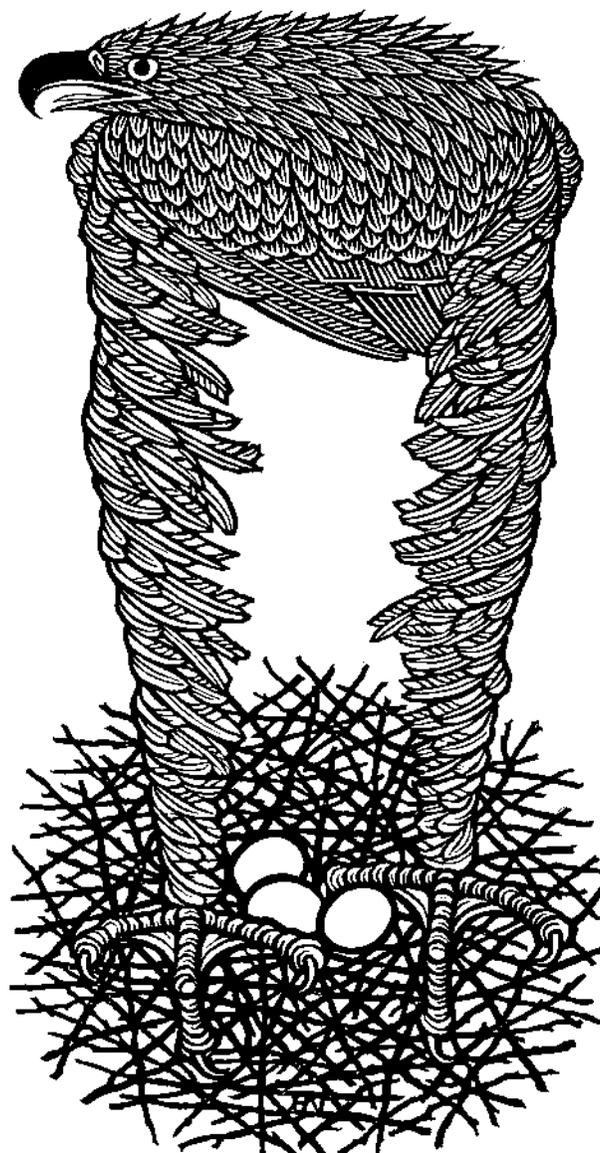
Другий парадокс у творчості Гніздовського — це пошуки й знаходження краси в монотонності, які ніби одна одну включають. Безконечне, монотонне повторення тих самих елементів зовсім не робить нудного і сухого враження в його працях, а навпаки, створює якусь особливу орнаментальну гармонію. Мало котрий мистець може собі дозволити на такий експеримент, а ще менше мало кому він вдається.

Рисюнок дереворізів, на перший погляд, здається простий, ясний і зроблений без великих труднощів, але за ним криється надзвичайно складний творчий процес докладної аналізи та синтезу. Кожна рисочка глибоко продумана, ніде немає нічого випадкового або зайвого.

В парі з цими ідейно-творчими моментами йде доведене до віртуозної майстерності — технічне виконання. Діапазон технічної сторінки дуже широкий. Аж проситься порівняти його до музики. Так як однострунна мелодія звичайної оркестри з багатством інструментів різного роду, тону й забарвлення, які (з добрим диригентом) зливаються в один рафіновано-вишуканий звук, так скромненька „Ріпка“ Гніздовського відноситься до величезної панорами „Поля“. Але, розуміється, не в тому справа, бо кожен навіть найменший дереворіз майстра носить на собі відпечаток його унікального таланту.

З-поміж дереворізів треба вирізнити декіль-

ка, які найбільше притягають увагу та захоплюють уяву, хоч і не завжди легко пояснити чим саме. Одним з найбільш відомих є „Вівця“ з 1961-го року, спопуляризована ще й плякатом та листівками. Вона могла б бути друкарським знаком Гніздовського. Про популярність цього дереворізу свідчить імітація, чи точніше плягіят його зроблений десь на заході Америки, правда



Орлиця, дереворіз, 1968



Кіт, дереворіз, 1968

досить невміло і грубо, а потім ще один її плям'як появився в Нью-Йорку. Композиція „Вівці“ — правильна еліпса, якою так само, як колом, часто послуговується Гніздовський. Диспропорція тоненьких ніжок, що єдині вистають з пухкого масиву вовни, грає роллю необхідної пуанти. Саме ці крихкі ніжки допомагають вівці виглядати легко, граційно, а навіть комічно. Тонко продумано у цьому творі різницю фактури хвилястої вовни з чорними ніжками та головою. „Вівці“, без сумніву, належить до шедеврів нашого майстра. За нею слідує ціла плеяда „індивідуальних“ чи „отарних“ овець і баранів.

„Букет“ аспарагусу з 1964-го року — незвичайно вірно передає рухливий характер гадузок цієї делікатної рослини. Навіть ніби чорно-білий рисунок, майже мініатюрної субтильності, починає забарвлюватись на зелено. Багато критиків вирізняє особливу сензитивність цього твору.

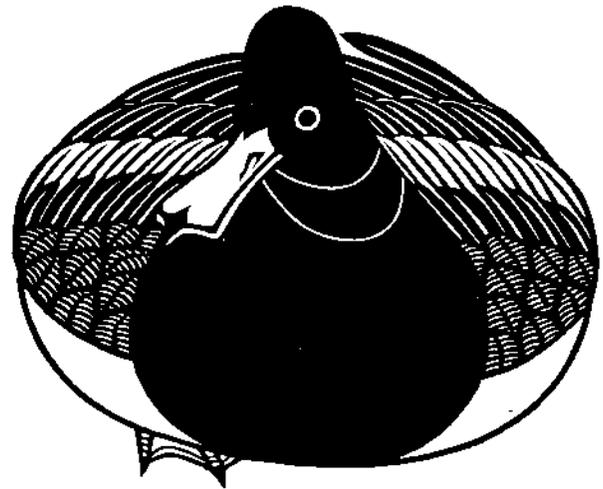
Подібну гіпнотичну властивість має також

величезний круг „Соляшника“ з 1965-го року. Він майже неймовірний у подробицях і правильних відосередніх лініях своїх зерняток, тим більше, що він виконаний у лінолеум.

З краєвидів згадаю „Лан пшениці“ з 1965-го року — увесь вкритий колосками зрілої пшениці. Тільки подув вітру, що хвилями перебігає через поле, робить ілюзію вічного руху й зміни орнаментальної структури.

„Отара овець“ — 1966 рік: компактно збиті у коло тіла овець міцно сполучені ще й повторним легко-хвилястим ліній їх шерsti. Цей дереворіз з 12-ма ідентичними вівцями і одним застиглим бараном символічний для неодної людської громади. Як тут не подивляти Гоголівського гумору Гніздовського!!!

З повісних праць найбільше зачаровує і фасцинує перекрій „Червоної капусти“, зроблений у 1971-му році. Тут майстер ніби розкриває перед нами чудесну містерію природи, якої ми без нього ніколи не побачили б, скільки червоних капуст не розрізали б. Він не тільки вміє дивитися й бачити особливу красу звичайної городини, але й втілює її у прекрасний візерунок. Недаром критик чикагської газети Дон Андерсон написав, що Гніздовський може зробити навіть картоплю безсмертною.



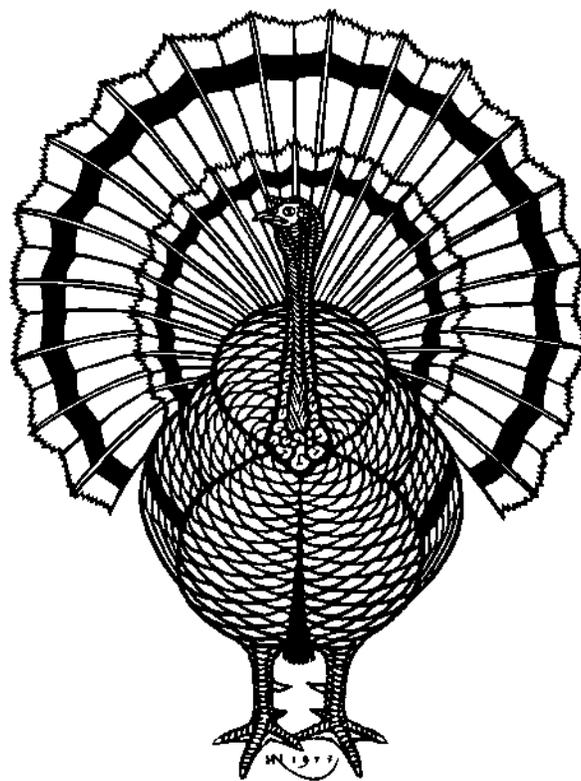
Качка, дереворіз, 1970

Дерева Гніздовського справді рисовані з розумінням, любов'ю і співчуттям. Серед дереворізів багато дерев і вони майже завжди безлисті. Одне з них так і називається „Безлисте дерево“ з 1965-го року. Композиція його — знову круг, а різної товщини сухі гадузки переплітаються у вибаганье, прозоре мереживо. Деякі дерева — старі й зрезані, інші — розтерзані погодою — розшучливо натягають покручені гілляки, ще інші — погідні та задоволені, як ось, наприклад, „Біла сосна“ з 1970-го року. А ще є „Молода лозинка“ з 1961-го року: весело, життєрадісно розвіяна весняним вітром. Вона зроблена піжно і м'яко, мов на японському рисунку. Тяжко повірити, що дереворізом можна так віддати пушинко-подібну легкість.

Окрему групу дереворізів складають ілюстрації до поезій Дж. Кітса, видані 1964-го року та Т. Колріджа 1967-го року. Перші з них, власне, не можна назвати ілюстраціями в традиційному розумінні. Вони не мають в собі нічого наративного, ані описового, не мають на меті пояснювати тексту ані його доповнювати. Це — рівнорядні з поезіями мистецькі твори, що мають самостійний, окремий, свій власний *raison d'être*, як і всі інші дереворізи Гніздовського. З літературного тексту він бере тільки особливо цікавий йому мотив, інакше вони з ним нічим не зв'язані, та можуть існувати незалежно від нього. Питання: чи не таким саме способом тре-



Горіхи, дереворіз, 1969



Індик, дереворіз, 1971

ба трактувати сучасні ілюстрації? У всякому разі дереворізи Гніздовського додають віршам з початку XIX століття — модерного посмаку.

Тяжко сказати, що якийсь з них заслуговує більше уваги ніж інший. Всі вони зраджують особливості мистецького стилю Гніздовського. У кожній він намагається знайти максимальне спрощення форми, щоб виявити найбільш суттєве і суб'єктивно-есенціальне: — красу наївної кульбаби — зірочки, зловсержий погляд сови, колючий будяк, рясну вербу, що виповнює заокруглені лінії обрису і... ще одну череду овець. Цим разом вони згруповані в інакшій формації, а одна з них навіть подає голос прокляваючи себе речником, чи провідником череди, — рідкий у Гніздовського вияв індивідуальної окремішності. Звичайно його персонажі безмовні, але тим не менше дуже експресивні, ба навіть драматично-експресивні, як „Орел“ з 1968-

го року, породі якого загрожує небезпека цілковитого знищення. Мистець згадує, що його дереворіз мав би бути свого роду пересторогою перед такою можливістю.

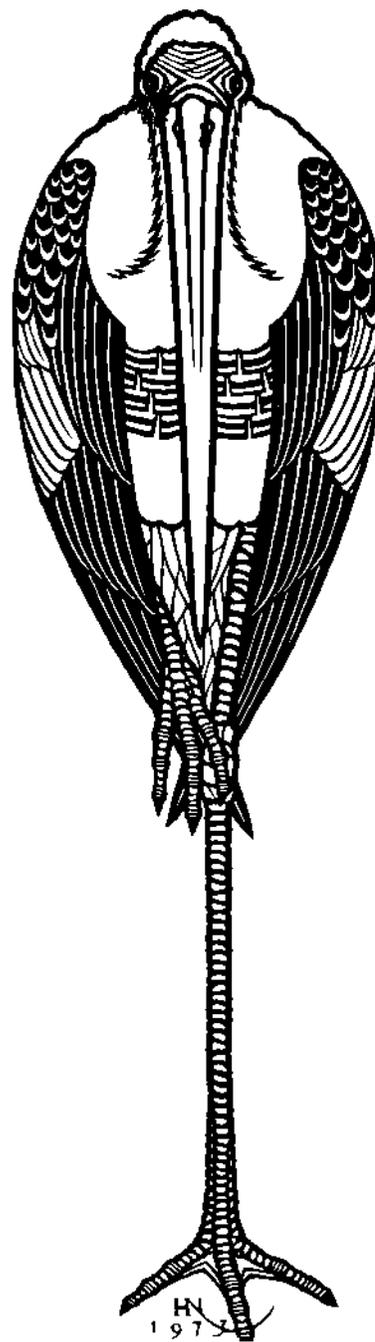
Ілюстрації до віршів С. Т. Колріджа мають інший характер, ніж ілюстрації до Кітса. Невеликі, вміщені у круглі медальйони — вони більше нагадують геральдичні знаки, ніж ілюстрації. Всі мають символічне значення, висловлюють якусь думку чи ідею. Мені особисто легше сприймати символізм у літературі, де його можна завуалювати, ніж у мистецтві образотворчому, де він завжди більш явний та виразний. Програмовість символізму мені виглядає чужим, запозиченим елементом у малярстві, і тому я без вагання на перше місце поставила б ілюстрації до Кітса, де немає ніякого символізму.

* * *

Гніздовський вживає, як матеріал до своїх дереворізів, поздовжно пиляне дерево швейцарської груші. Ці, часом дуже великі дерев'яні дошки, гладенько виглажені й відшліфовані — однаково приємні для зору і для дотику. Рецензенти Гніздовського раз-у-раз акцентують любов у його творчому процесі: любов до природи взагалі, до свого моделю зокрема, до самої праці і т.д. Думаю, що напевно любов включає і матеріал — дерево, по якому він різьбить. Сам майстер пише: — „Мені подобається опір дерева, я вірю, що саме опір матеріялу допомагає мистцеві“...

Процес роблення дереворізу живо схоплений і сконденсований у короткому фільмі: „Вівці в дереві“, що його накрутив С. Новицький. Хоч то не вівці, а барани, але фільм добрий, глядач слідкує з цікавістю і напруженням за кожною фазою кропіткої праці. Не менш цікаво дивитися і на самого майстра та його руки, що ніби вичаровують з дерева загадку мистецтва.

Гніздовський користується різним способом різання, щоб якнайкраще віддати індивідуальні особливості свого моделю. Такі дереворізи, як „Зебра“ з 1970-го року, або два різні варіанти „Кота“ — зроблені широкими, енергій-



Мальований чорногуз, дереворіз, 1973

ними смугами з сильними чорно-білими контрастами. Нагадують вони оптичні експерименти рухливих ліній або сучасний „оп арт“. На протилежному полюсі знаходяться зовсім відматеріалізовані, ледве помітні лінії „Молодої верби“ або „Букету“.

Різноманітність малюнку пташиного пір'я наявна у дереворізі „Індик“ з 1963-го року. Тут різьбачки різьби постійно міняють свій напрям, форму, спосіб і глибину. Довжина, контур і угрупування пір'я складаються в елегантний візерунок і викликають навіть ілюзію різнобарвності.

Рисунок дереворізів переважно площинний — двовимірний, але подекуди трапляється навіть на пластику, наприклад, у дереворізі „Капуста“ (1964), або „Волоські горіхи“ (1969), а також простір у далеких горизонтах краєвидів.

До речі, у краєвидах завжди докладно випрацьовано „земну“ частину, — тоді, як небо залишається вільне, відкрите, порожнє. Цей засіб ще більше проглиблює просторову безмежність.

Келісь у старших творах Гніздовського в 1940-их років відчувався відгомін мистецьких традицій Північної Європи, наприклад, у деяких його мальованих портретах і актах: — Нідерландської школи XV ст., а у поламаних складках матерії, — графіки Дюрера. Знову ж його нахил до гармонії, ясності, простоти і спокою зраджує ідеали класичної Греції та її спадкоємців. Глибоко простудійований і пережитий історичний матеріал, що ним диспонує майстер, включає теж традиції українського мистецтва, але чисто українську тематику він опрацьовує рідко.

Шукаючи „Сплячу царівну“, Гніздовський



Тарілка, кована мідь, 1942, у збірці А. Івахнюків

знайшов повну рівновагу між традиційними елементами та сучасними подіями в мистецтві для свого зовсім своєрідного мистецького вислову.

* * *

Протягом років дереворізи Гніздовського виставлялися дуже часто на індивідуальних, збірних і пересувних виставках. Вони незмінно втішались успіхом у глядачів та критики і з'єднали йому багато признань. Велику кількість дереворізів закуплено до приватних і публічних збірок, музеїв та галерій. З численних голосів критики на його виставки хочу навести кілька речень з статті І. Петренко-Федишин: „Думки про мистецтво Якова Гніздовського“ (Сучасність, квітень 1970). Авторка зовсім слушно переходить у сферу філософії, щоб з'ясувати основи творчості майстра.

— „Гніздовський — філософ-мислитель, він навіть у бунті не втрачає раціонального контролю над своїми емоціями... Речі в природі він

міряє їхнім стосунком до ідеї про них. Категорії творчості і природи у нього відокремлені; він, як мистець, діє вільно між ними обома, переходячи з однієї у другу. Гніздовський завжди вірний собі, вірний своєму мотивові і своєму платонівському ідеалові краси, логіки і порядку... . досконалий світ Гніздовського в першу чергу збудований з гармонійної лінії, яка у нього стає найкращим „інструментом“ виразу і технічної віртуозності. (Так само було з давніми геніями ренесансу — Леонардо, Мікель-Анджельо, Ботічеллі, Дюрер, які в першу чергу виявили себе в рисунку і через рисунок стали безсмертними).“

Джанет Малколм у „The New Yorker“ (1970) пише так:

— „З-поміж соток сучасних граверів тільки зовсім небагато увійде в історію мистецтва“. У її списку між дев'ятьма „великими“ знаходиться теж ім'я Якова Гніздовського, а це признання для мистця.



Водні лілеї, олія, 1960 (зі збірки Я. Пелевських)

КНИЖКОВА ГРАФІКА ЯКОВА ГНІЗДОВСЬКОГО

В останніх 25 роках домінуюче місце в оформленні української книжки на еміграції займає Я. Гніздовський. Можливо, що коли б було багато наших видавництв з великою продукцією книжок, то й інші графіки були б мали нагороду видніше проявитися, бо їх є добра десятка, як не більше.

Доля еміграційної книжки є незavidна. Белький відсоток українських книжок появляється самотужки. Автор не лише пише книжку без гонорару, але, не знайшовши видавця, він її сам друкує в принагідній друкарні й сам розсилає своїм знайомим (може прочитають?), а решту накладу держить в хаті до „кращих часів“. Якщо він бажає, щоб хтось довідався про появу його книжки, то ще мусить подбати про оповістку, чи рецензію в пресі. Колись цим у нас займалися редактори, тепер їм треба подати все готове.

При таких ненормальних видавничих методах часто терплять книжка, буває, що твір не є добре зредагований, трапляються мовні прогріхи, бракує вступних слів (передмов), друк не завжди є чистий і охайний, а на мистецьке оформлення вже не вистачає грошей, або нема зацікавлення ним. Трапляється, що обкладинку komponує сам автор, або хтось з його найближчого оточення.

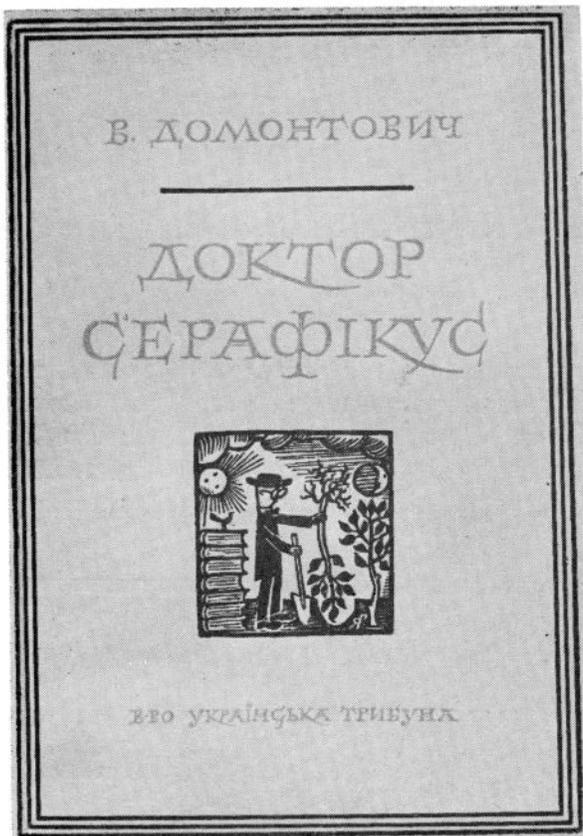
Не в кращій ситуації знаходиться читач. Він то ще довідається з преси про появу такої чи іншої книжки, але фахової, серйозної та об'єктивної критики на неї він не знайде, бо вже від довгих років справа рецензування української еміграційної книжки є жакливо занедбана. Літературного чи наукового критика тепер заступає

приятель, або рідня автора, які, очевидно, бачать лише позитиви у обговорюваній книжці. Коли ж знову автор походить з якогось відомого політичного середовища, то ще знайдеться часом хтось у протилежному таборі, хто роз-



EX LIBRIS
ACADEMIAE
SCIENTIARUM
UCRAINENSIS
LIBERAE

Книжковий знак УВАН, дереворіз, 1947



Обкладинка, 1947

громить на прах і книжку і самого автора, але на цьому безсторонній читач нічого не виграє.

Кращу долю мають книжки, що появляються в наших скромних видавництвах, де є потрібні редакційні сили, які мають назагал зрозуміння для культури книжки. Цим нечисленним видавництвам ми завдячуємо належний рівень наших книжок. Бо, щоб про це не думали деякі наші імпровізатори, котрим здається, що вони можуть без відповідного вміння й досвіду видавати книжки, видавнича справа не є легка, вона вимагає великого знання й культури. Книжка — це не лише текст, який ми читаємо, тут входять в рахубу різні складники — як форма й величина шрифту, розміщення друку, якість паперу, формат книжки, ілюстрації, мистецьке оформлення, обкладинка й навіть переплетня. Книжна справа має довгу й славу історію, яку

повинні знати ті, які беруться видавати книжки.

Перші книжки (рукописні) були видавані дуже дбайливо, часто з багатьма ілюстраціями, а розкішні з них мали кольорові мініатюри. Як не кожна сторінка, то вже окремий розділ починався з ініціалу, по-мистецьки прикрашеного рослинним, звіриним, або геометричним орнаментом. На титульній сторінці була поміщена похвальна присвята королеві, князеві, митрополитові чи іншим високим достойникам. Вона все була найкраще спрацьована, будучи своєрідною візитною карткою книжки. Письмо було старанне, виразне, часом у двох барвах — чорній і червоній. Книжки писали на пергамені, а з винаходом паперу, на дуже витривалому папері. Такі книжки сьогодні можна подивляти по музеях і збірках, вони за сотки років не змінилися, ані кольори не зблідли. Натомість сучасні дешеві книжки, друковані на дерев'яному папері, розсіпаються, на жаль, в порошок за кілька десятків років. Щоб рятувати друковану творчість великі бібліотеки є змушені мікрофільмувати майже всі видання.

З винаходом друку книжки не втратили мистецької вартості. Видаєць замовляв ілюстрації (дереворити, а потім мідерити) у найкращих



Книжковий знак, 1947



Книжковий знак, дереворіз, 1947

граверів, дбали про гарний шрифт, сильний папір і міцну шкіряну палітурку. Щоправда, така книжка багато ілюстрована й друкowana на якісному папері коштувала дорого й не кожний міг її набути. З поширенням освіти й книжки почали виходити великим накладом, тоді виринула потреба дешевої книжки для масового споживача. Щоб знизити кешти видань, видавці вже не запрошували до співпраці мистців, не дбали про ілюстрації, а друкували на дешевому папері. Через масову й дешеву продукцію мистецький рівень книжки підунав. Однак все були видавництва, а тепер їх є, здається, щораз більше, які видають цінні бібліофільські видання спеціальним шрифтом, на люксовому папері, ілюстровані відомими мистцями. А що наклад таких книжок звичайно є обмежений, то трапляються між ними примірники з оригінальними ручно підписаними творами мистців.

Сьогодні кожне серйозне видавництво старається видавати книжки якнайкраще, принагідно, дбає про мистецьку обкладинку, естетичне розміщення друку та про цікаві і ніде не публіковані ілюстрації. Культуру автора і видавництва можна пізнати по мистецькому оформленні книжки, а щорічні міжнародні ярмарки книжок показують які великі досягнення мають культурні народи у видавничій справі.

Українська книжка має давню, хоч ще не вповні вивчену, історію. У Київській Русі книжки були писані дуже старанно з багатьма прик-

расами й ілюстраціями, виразним і гарним кириличним письмом (яке легше й приємніше читати як готик). Про це свідчать збережені найстарші наші книжки — як Остромирове Євангеліє (1056 рік) чи Збірник Святослава (1073 р.).

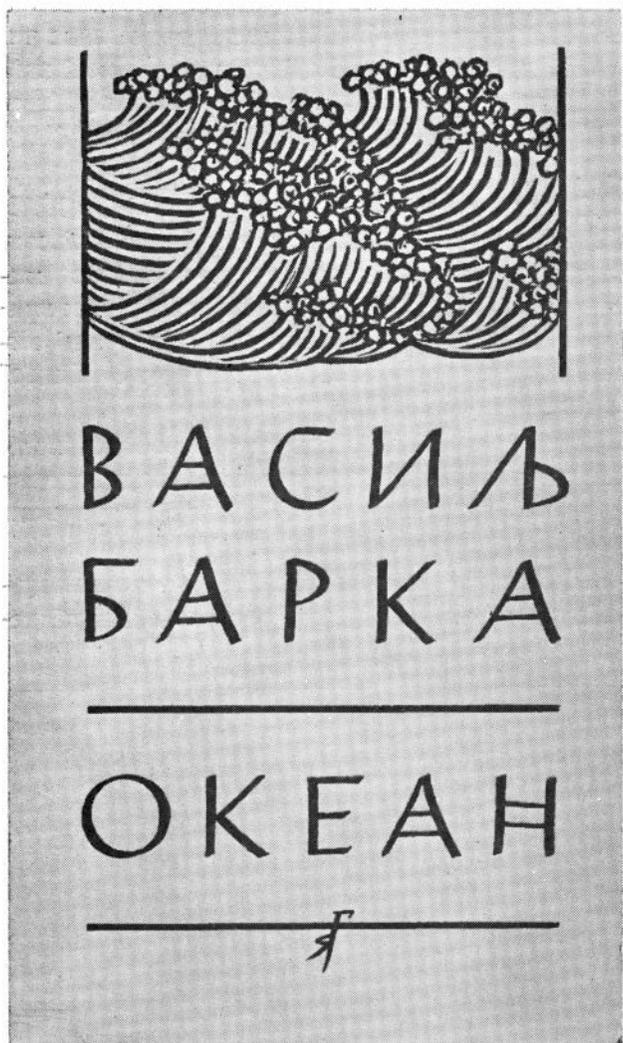
З поширенням друкарства в Україні в XVII-XVIII ст. українські книжки, особливо київські й львівські видання, досягнули високого мистецького рівня. Вони розходилися по всіх країнах Східної Європи й Балкану. Найкращі київські видання дорівнювали книжкам Західної Європи.

Втрата своєї державности й ворожа політика окупантів довели українські видавництва до руїни, включно зі заборонаю друкувати книжки українською мовою.

Щойно від перших років XX ст. починається відродження української книжки. Над підне-



Обкладинка до українського видання, заставка й ілюстрації з хорватського видання, 1942 р.



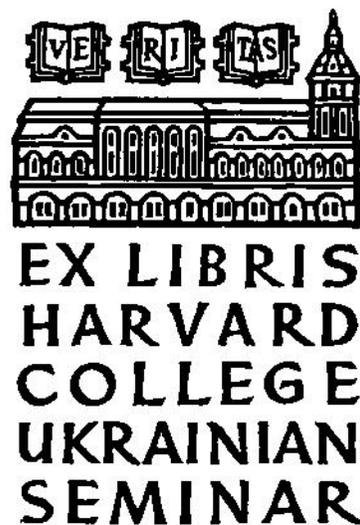
Обкладинка, 1959

сенням рівня мистецтва книжки працювали: Юрій Нарбут, Василь Г. Кричевський, Олена Кульчицька, Модест Сосенко, Анатоль Петрицький, Роберт Лісовський, Охрим Судомора, Пустовіт, Павло Ковжун, Микола Бутович, Петро Холодний (молодший), Едвард Козак, Антін Монастирський, Віктор Цимбал, Юрій Вовк, Борис Крюків, Михайло Осінчук, Володимир Січинський та інші мистці.

На еміграції, після II світової війни найбільше працює над оформленням української книж-

ки Яків Гніздовський. За 25 років він запроєктував понад сотню самих обкладинок, а для багатьох книжок і журналів він рисував ініціали, заставки та ілюстрації. Мабуть тому, що його стиль найбільше відповідає смакові нашої доби, видавці зверталися найчастіше зі замовленнями до нього і Гніздовський досить скоро став відомим майстром мистецтва книжки.

Книжкову графіку Гніздовський розпочав ще за студентських часів, а навіть ще скоріше. Завдяки знайомству з редактором і ілюстратором Едвардом Козаком у Львові, він, зараз по закінченні середньої школи, робив уже доривочні ілюстрації, передовсім до дитячих журналів „Світ Дитини“ і „Наш приятель“. В тому часі він ілюстрував „Юрчика Кучерявого“. У Загребі (Югославія), де Гніздовський студіював мистецтво від 1939 року, він розпочав ілюструвати Буквар для бачванських українців, який уложив бачванець, учитель, письменник і громадський діяч Михайло Ковач. Робив ілюстрації й обкладинки для хорватського католицького журналу „Обітель“, одно з чисел було присвячене українському питанню, до нього мистець створив спеціальну обкладинку. В 1942 р. вийшла в Загребі „Sestrica Melasia“ Марка Вовчка в хорватському перекладі професора Жівковича з



Книжковий знак, дереворіз, 1972



ЗНАКОМ ОЧИЛІ НАШИМ СТВЕРЖУ-
ЄМО, ЩО КНИЖКА ЦЯ ІЗ КНИЖОК
ГОДАНА І НЕОНІАІ З ГОЛОВАЦЬКИХ
КРАВЦЕВИХ ДОНИ НАЗУВАІ І ЗБІРЕГАН
ІІ ДЛА СЕБЕ І ДЛА НАЩАДКІВ СВОІХ
ХТО Ї ІІ ЗУМАЄ ПРІСВОІТИ ХОПІ-ТО
ЦЕ ЙОМУ ХАІІ У РЕЄСТРІ УЧІНКІВ АНДІИХ
І ПОГАНІИХ ЗАПИСАНО БУДЕ

Книжковий знак, 1948

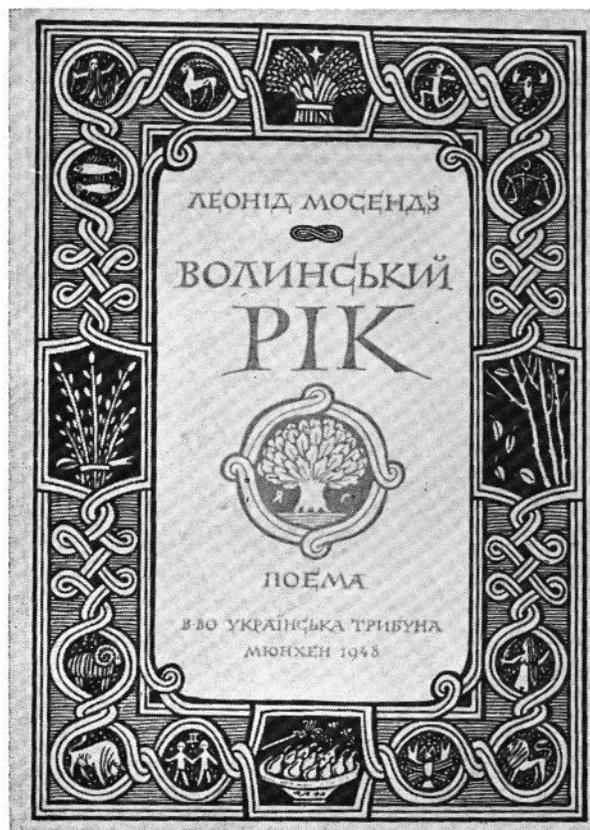
ілюстраціями й обкладинкою Гніздовського. Хорватська преса писала, що це було найкраще видання для дітей на Балканах.

Після перерви, зумовленої військовими подіями, Гніздовський почав знову працювати над книжною графікою в Мюнхені вже після закінчення II світової війни. У Мюнхені в цей час було поважне скучення українських літературних і мистецьких сил, почали виходити газети, журнали й книжки. Гніздовський діставав чимало замовлень для прикладної графіки. Почав він, здається, від журналу „Арка“ в 1947 році, в якому він був мистецьким редактором. Для „Арки“ він зробив дві різні обкладинки — одну в 1947 році, другу в 1948, дві десятки малих ініціалів, десятків дрібних кінцівок і кілька ілюстрацій. Своім змістом і зовнішнім виглядом „Арка“ була найкращим українським журналом у повоєнних роках і своєю доброю славою вона в якійсь мірі завдячувала мистецькому редакторові, який дбав не лише про мистецьке оформлення цілоти журналу, але й про добрі статті та ілюстративний матеріал про найкращих українських і світових мистців. В роках 1947—1948 Гніздовський майже виключно працював для книжок і про цей період він згадує в своїх спогадах (монографія Яків Гніздовський, 1967., Пролог.):

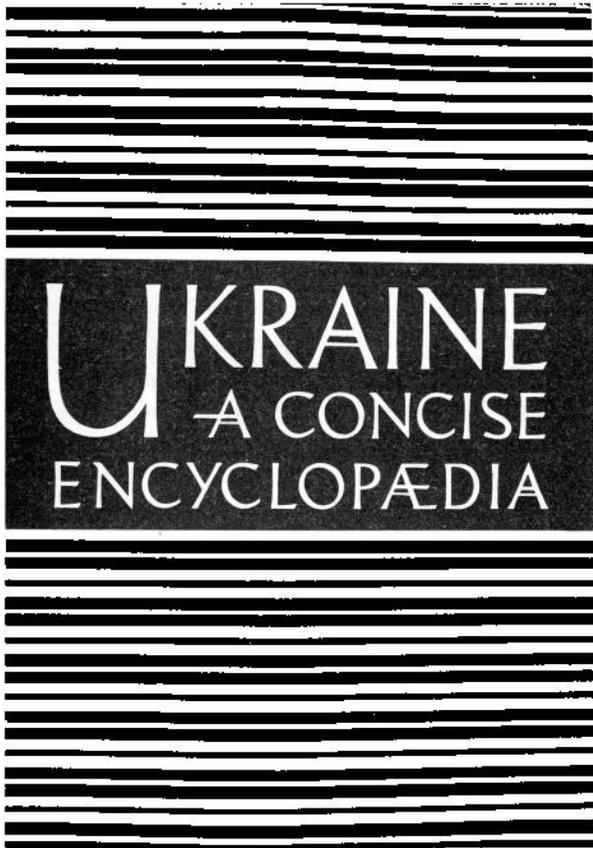
„Тоді в мене так склалися обставини, що я був зайнятий книжковою графікою, точніше — обкладинками, яких я зробив масу, надто багато, щоб вони всі мали відповідний рівень, хоч я намагався його втримувати. Я мусив їх трактувати, як журналіст свої статті, коли речинець виконання є часто головним чинником. Коли б врешті не було того речення та потреби і натиску, з ними зв'язаного, то ледве чи при моєму

тодішньому пуристичному наставленні я мав би досить відваги випустити хоч одну обкладинку з моїх рук“.

З 1948 року походить кольорова обкладинка до збірки новель Белея „Пан“ з декоративними, заокругленими лініями і з буквами подібними як в „Арці“. Дуже цікава була обкладинка для літературно-мистецького збірника „Хорс“ (1948 р.). Тут мистець дав композицію зі стилізованим деревом життя, з птахами і квітами, сюжет який стрічається на старих вишиваних рушниках Полтавщини і Київщини. В цьому ж році Гніздовський зробив кілька обкладинок, до яких за тему він брав різні символи — для Енциклопедії Українознавства — символи різних галузей знання, для книжки В. Приходька „Під сонцем Поділля“ — ритмічно уложені сонця (які є теж в гербі Подільської землі) і снопи



Обкладинка, 1948



Обкладинка, 1963

пшениці — все у ясних і теплих кольорах. Для книжки В. Домонтовича „Доктор Серафікус“ — дерево посаджене короною вниз, що своєю нелогічністю відразу характеризує головного героя повісті. Юрій Шерех назвав цю обкладинку найбільше влучною рецензією на цей цінний твір Домонтовича.

В обкладинці для Енциклопедії Українознавства (1948) Гніздовський хотів дати синтезу української старовинної гравюри, що йому вповні вдалося, більше мороки він мав з самим розміщенням сидячої постаті літописця і сім медальйонів зі символами, але й цю проблему він розв'язав легко. Ціла ілюстрація добре імітує (а може це дереворит?) дошку деревориту, а напис під нею робить ілюзію змодернізованої кирилиці. Такий архаїзований стиль обкладинки добре підходить до подібних видань як ен-

циклопедія. До мюнхенського періоду належить обкладинка до „Історії України“ І. Холмського, видану Науковим Товариством ім. Шевченка (НТШ). Оздобою обкладинки є емблема НТШ у виді великої печатки, а мережка докола обкладинки є теж утворена з децю простішої форми емблеми НТШ, вона нагадує трохи грецький меандр, що якраз пасує для історичної праці. Гніздовський теж запроєктував видавничий знак пластового видавництва „Молоде Життя“, яке видавало книжки НТШ.

Переїхавши в 1949 році на постійний побут до Америки, Гніздовський у перших роках менше працював над обкладинкою. Першою більшою працею було оформлення пам'яткового ювілейного видання „Слово о полку Ігореві“ в переспіві С. Гординського (1950 р.), до якого Гніздовський зробив обкладинку, дві титульні сторінки, 15 заставок-ілюстрацій, 6 кінцівок і одну мапу. Всі ілюстрації є в дусі малюнків і мініатюр княжої доби. Заставки — ілюструють дію епосу, а кінцівки символізують культуру й побут княжої Русі. (Мимоволі насувається думка — яке цікаве було б видання українського перекладу Одисеї з ілюстраціями Гніздовського?). Шкода лише, що наші американські друкарні мають обмежений вибір шрифту, бо коли б у цій книжці був кращий шрифт, то це напевно було б найкраще наше еміграційне видання за останніх 20 років. Для героїчного епосу мистець створив суворі й сильно стилізовані ілюстрації, які разом з текстом творять одну органічну цілість.

Другою пам'ятковою книжкою, яку оформив Гніздовський, був збірник „Львів“ (1954 р.) — монументальна обкладинка, дуже гарні в червоному кольорі написи титульних сторінок, заставки й кінцівки. Тут заставки є скромніші, як у попередньому виданні, бо цього вимагала цілість мистецького оформлення книжки, вони є в дусі дереворитів львівських видань XVII ст. Цінною й оригінальною прикрасою цього видання є портрети-карикатури львівських діячів культури 20-30 рр., що їх нарисував Едвард Козак і розмістив на внутрішніх сторінках обкладинок.

У книжці Г. Лужницького „Українська Церква між Сходом і Заходом“, орнамент обкладинки складається з виноградних китиць, а цілість композиції трохи нагадує старий антиминос. У цей орнамент є вплетені гармонійно силуетки трьох соборів — св. Юра у Львові, св. Софії в Києві і св. Петра в Римі. Червоний напис з чорним обрамуванням нав'язує до кольорів наших старих церковних книг.

Є графічні праці Гніздовського, які ми щодня оглядаємо, або колись оглядали, не знаючи, що це він їх нарисзував. Це є заголовки чи титульні сторінки українських газет і журналів: тижневик „Час“, Мюнхен (1948), „Українська Літературна Газета“, Мюнхен, (1955), „На слідах“ — музейний журнал в Америці, появлявся в роках 1955—1958, щоденник „Америка“ — Філадельфія (другий наш щоденник „Свободу“ оформив М. Бутович), „Слово“ — збірник українських письменників у екзилі, числа 1—4, літературно-мистецький періодик „Терем“ ч. 4.

Гніздовський залюбки звертається до пам'яток мистецтва нашої історії. Ілюстрації козацьких літописів послужили йому темою для обкладинки „Історія Русів“ (1956) — гетьман Богдан Хмельницький стоїть у таборі, а під його ногами булави і шаблі, військові трофеї, а для лівості Ю. Липи „Козаки в Московії“ він дав на обкладинці три типи різних представників професій XVII ст. на Україні.

Гніздовський оформив цілий ряд збірок поезій: Марти Калитовської „Рими і не рими“, Емми Андіївської — „Первні“, „Базар“, „Пісні без тексту“ (а останньо її повість „Герострати“), збірку „60 поетів 60-тих років“, „Зібрані твори“ Богдана Антоновича, Вадима Лесича „Кам'яні луни“, „Ліричний зошит“, також виконав обкладинку до його книжки: „Никифор з Криниць“ (1971), Патриції Калини „Легенди і снів“ та інші. Особливо влучною є обкладинка для поезій Б. Антоновича — буйне, здорове, молоде дерево (дереворіз) майже на цілу площу обкладинки, добре підходить як символ для поета, котрий називав себе братом дерев і птахів.

Гніздовський вміє елементарним рисунком-



Обкладинка, 1955

композицією схопити головну ідею книжки. Для твору проф. Миколи Чубатого „Княжа Русь-Україна та виникнення трьох східнослов'янських націй“ він нарисзував собор св. Софії, як символ Київської держави й три рівні дерева — як три окремі народи, що входили в склад держави. Якраз образ цих трьох дерев висловлює головну тезу твору історика. (Згідно з офіційною радянською наукою треба було б нарисувати один праслов'янський стовбур з трьома галузями, одною великою, старшою, і двома меншими, молодшими...).

Для збірника „Перемишль — західний бастион України“ мистець нарисзував лицаря на

сторожі міських оборонних мурів цього одного з найстарших українських міст. Гніздовському також належить проект обкладинки англomовної Енциклопедії Українознавства (у двох томах, виданої в Торонті). Це було може одне з тяжчих завдань для мистця. Представити Україну одним рисунком чи збірною композицією не є легко, зрештою, складна композиція могла б переобтяжити обкладинку, яка все повинна бути простою і виразною. Гніздовський взяв за тло обкладинки стилізований взір простої подільської верети, в якій чергуються пооди-



Обкладинка, 1954

нокі тонші лінії з подвійними, грубшими, а в центрі він помістив виразний напис клясичним шрифтом. Обкладинка вийшла модерно, чітко, клясично, а при цьому є в ній щось типічного українського — любов до ритму, який є й любов'ю Гніздовського.

В останніх десяти роках Гніздовський переходить від ілюстративної композиції до чисто шрифтових обкладинок, де виступають лише самі букви, гармонійно і пропорційно розложені на цілу сторінку, без жадних ілюстрацій, часом хіба з маленьким орнаментом чи стилізованим видавничим знаком — Микола Зеров „Нове українське письменство“ (1960), Іван Кошелівець „Панорама найновішої літератури в УРСР“ (1963), і „Сучасна література в УРСР“ (1964), Іван Дзюба „Інтернаціоналізм чи русифікація“, Д. Дідро „Жак фаталіст і його пан“ (переклад І. Кошелівця, 1970), І. Кошелівця „Микола Скрипник“ (1972) та три монографії — Мирослав Радиш (1966), Гніздовський (1967) і Никифор з Криниці (1971). Мистець заповняє буквами цілу сторінку гармонійно й декоративно, а при цьому дуже опадно, нема нічого забагато, все є в міру. Його букви є старанно опрацьовані, кожний раз вони є трохи інші, раз нагадують найдавніше кириличне письмо, в іншому творі подобають на козацький канцелярський скоропис, то знову бувають модерні, сучасні — одні скромні й суворі немов із заліза, інші багатші, делікатно прикрашені легкою стилізацією. Букви на обкладинці своїм стилем відповідають стилеві доби, про яку йде мова в книжці, хоча нема ніяких ілюстрацій на обкладинці — то вже сам характер письма вказує читачеві про який час оповідає твір.

Треба ще згадати про оформлення Гніздовським кількох американських видань. Для „Поеми Джона Кітса“ (по-англійськи) наш мистець запроєктував обкладинку і 8 ілюстрацій (всі дереворізи). До „Українських народних казок“ (по-англійськи) також виконав обкладинку і 24 ілюстрації. Ці ілюстрації є, очевидно, подумані для дітей, є в них трохи гумору, український народний колорит, все нарисовано дуже просто й виразно, а його звірята відразу здобувають

симпатію молодих читачів. Американські виховні власті поручають цю книжку для шкільної лектури і вона належить до найкращих видань в цьому жанрі. Ці казки були пізніше перевдані лондонським видавництвом. З інших американських видань варто ще згадати „Поєми Самуеля Тайлера Колріджа“ (1967), для якого Гніздовський виконав у дереворізі обкладинку і сім ілюстрацій, обкладинку й ілюстрації для “The Oak, the Dodo and the Orix” Р. Сільвеберга (1967) і обкладинку для англomовного видання „Камінного хреста“ Василя Стефаніка, що появилoся в Торонті 1971 р., для якої, на жаль, без відома автора, були змінені кольори.

Коли ми при обговоренні книжкової графіки Гніздовського, то годиться, бодай коротко, згадати і про його екслібриси.

Екслібрис, щоправда, є самостійний твір і сповняє роль, неначе печатки, власника книгозбірні, але він зв'язаний з книжкою, бо є призначений для неї.

Екслібрис Гніздовського переходив подібні стилеві етапи як і його книжкова графіка, чи точніше, стиль Гніздовського позначався однаково на обкладинках книжок і на екслібрисі.

Перший знаний екслібрис Гніздовський виконав 1942 р. під час мистецьких студій у Загребі для Надії й Антона Івахнюків, пізніше десь аж у 1947 р. увага мистців була звернена на цю мініатюрну форму графічного мистецтва. Тоді він виконав ряд екслібрисів, більшість з них рисовані, тільки для УВАН і для д-ра Голіяна він виконав у дереворізі.

Перші екслібриси Гніздовського характерні своєю ілюстративністю. Мистець шукає символів, їх стилізує й творить з них добре згармонізовану й замкнену композицію, в якій є вплетений гармонійно напис. Щоб нам ще точніше представити характеристику власника бібліотеки — Гніздовський часом подає його девізи в латинській мові, якщо такі є, або вислови типічні власника екслібрису (Б. Краєців). Так і мається враження, що мистець старається якнайовніше виявити внутрішній світ власника екслібрису на малім книжковім знаку.

Дені Дігно: Жак Фаталіст і Того Тан

Дені Дігно

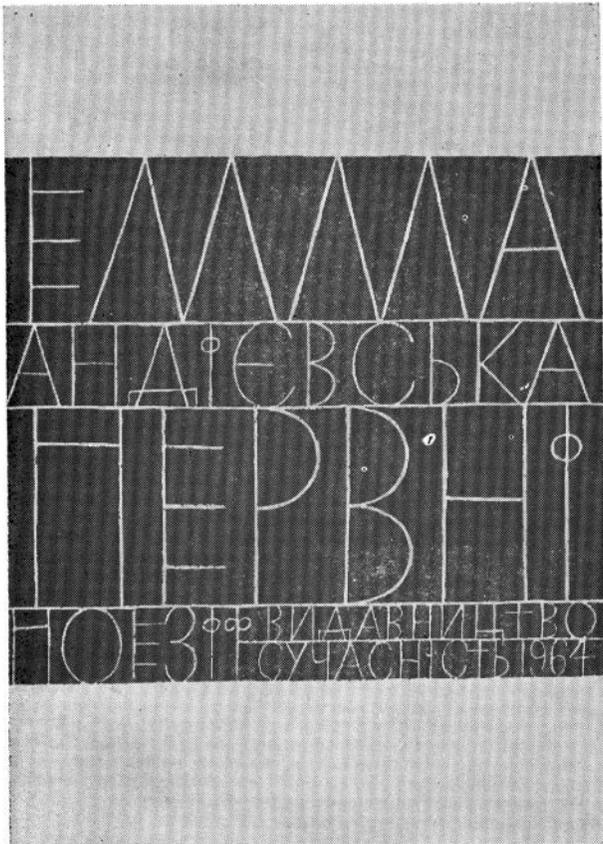
 Жак
 Фаталіст
 і Того Тан

 В'во. Сучасність

Обкладинка, 1970

На перших екслібрисах Гніздовського шриффт є досить різноманітний, один нагадує ручне письмо під козацький скоропис (екслібрис Б. Кравцева і М. Бігуса), інший є більше клясичний, друкарський (УВАН), або і його власний шриффт, гарно оздоблений (В'ятюшак, Ж. Тібо).

З часом екслібрис Гніздовського упрощується, себто визбувається другорядних елементів композиції, мистець старається дати якнайбільше ясну й просту розв'язку, так, як би хотів збагнути характеристику власника в глибину, а не в ширину. Напис має друкарський шриффт, без прикрас, більше клясичний, він є розміщений з неабиякою дбайливістю і тут



Обкладинка, 1964

вже видно, що мистець присвячує написові стільки уваги, що й рисункові. Найбільше типовим екслібрисом цього періоду є Ольги Кузьмович, натомість І. Костецького і В. Голіяна є ще на грані першого й другого періоду (розуміється, що тут періоди є чисто уявні, творчості мистця не можна впхати в якісь точно означені й замкнені рамки, але для улегшення її аналізу, уявна періодизація є помічна).

Гніздовський щораз більше й більше уваги присвячує написові, шрифтові, так що можна мати враження, що напис починає займати якщо не перше місце, то в кожному разі він немов би „випихає“ рисунок на дальший плян (екслібрис В. Кубійовича). В екслібрисі Д. і Б. Захарчука ще видно рисунок двох голубів, але вони вже так вкомпоновані в напис, що творять з ним

одну нерозривну цілість. Шрифт стає щораз строгіший, без найменших прикрас чи фантазій, лінія є всюди однієї товщини, вона видовжується і буква виглядає немов із сталевого дрота чи заліза.

В останніх роках екслібриси Гніздовського взагалі не мають рисунка, є лише самі букви і ціла композиція твору полягає на строгій гармонізації площі й розміщенні букв. Вся краса і сила такого екслібрису полягає виключно на дуже гарній і стилевій композиції напису. Екслібрис Д. Струка так нарисований, що його можна було б легко виконати в кованім залізі.

Цей період безрисункових екслібрисів відповідає в книжковій графіці Гніздовського обкладинкам з виключно шрифтовою композицією. І коли ці останні мають своє оправдання і „право громадянства“, то в екслібрисі, здається, брак рисунка збіднює його. Прочитавши книжку, ми можемо, відповідно до її змісту, признати влучність обкладинки із шрифтовою композицією, але, щоб пізнати власника бібліотеки, то тут треба нам допомоги мистця, щоб він бодай одним символом, одним рисунком виявив нам вдачу власника екслібрису.

Ідеально зроблений екслібрис повинен нам відразу сказати **хто** його створив і **для кого**, якась рівновага між стилем автора і символіч-

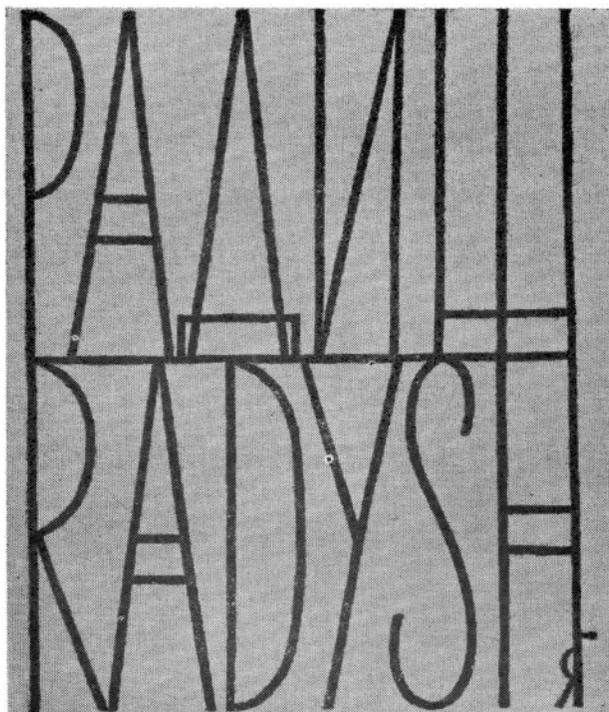


Книжковий знак, офорт, 1972

ною репрезентацією власника екслібрису повинна існувати. Глянувши на останні (давніші також) екслібриси Гніздовського ми відразу по стилі пізнаємо їх автора, але власник залишається для нас, на жаль, невідомий.

Коли йдеться про техніку виконання — то більшість екслібрисів Гніздовського є рисовані, але є і багато виконаних в дереворізі. Всі вони однокольорові. Давніше мистець робив відбитки кольорові, тепер переважно тільки чорні. Формат перших екслібрисів був більший від сучасних.

Екслібриси Гніздовського відзначаються стилевою строгістю, дотепністю, високим мистецьким смаком і постійною великою увагою до букви, а коли йде про чисто шрифтові екслібриси, то він досі чи не одиницький у нашому графічному мистецтві. Шкода, що нема у нас видань присвячених екслібрисові, за винятком одної цінної публікації АНУМ у Львові в 1932 році, яка сьогодні є вже бібліофільською рідкістю (також два малі радянські видання про екслібрис є недоступні на еміграції), бо екслібриси



Обкладинка, 1966



Книжковий знак Я. Гніздовського,
дереворіз, 1972

мистця такого формату як Гніздовський заслуговують на публікацію серед нас і серед чужинців.

Гніздовський є один із рідкісних сучасних мистців, який вернувся до старої техніки деревориту для ілюстрації книжок. Треба мати не абияку любов і пошану до друкованого слова, щоб виготовляти ілюстрації в цій важкій техніці. Вже хоч би сам цей факт свідчить про те, як Гніздовський серйозно ставиться до мистецтва, а до мистецтва книжки зокрема.

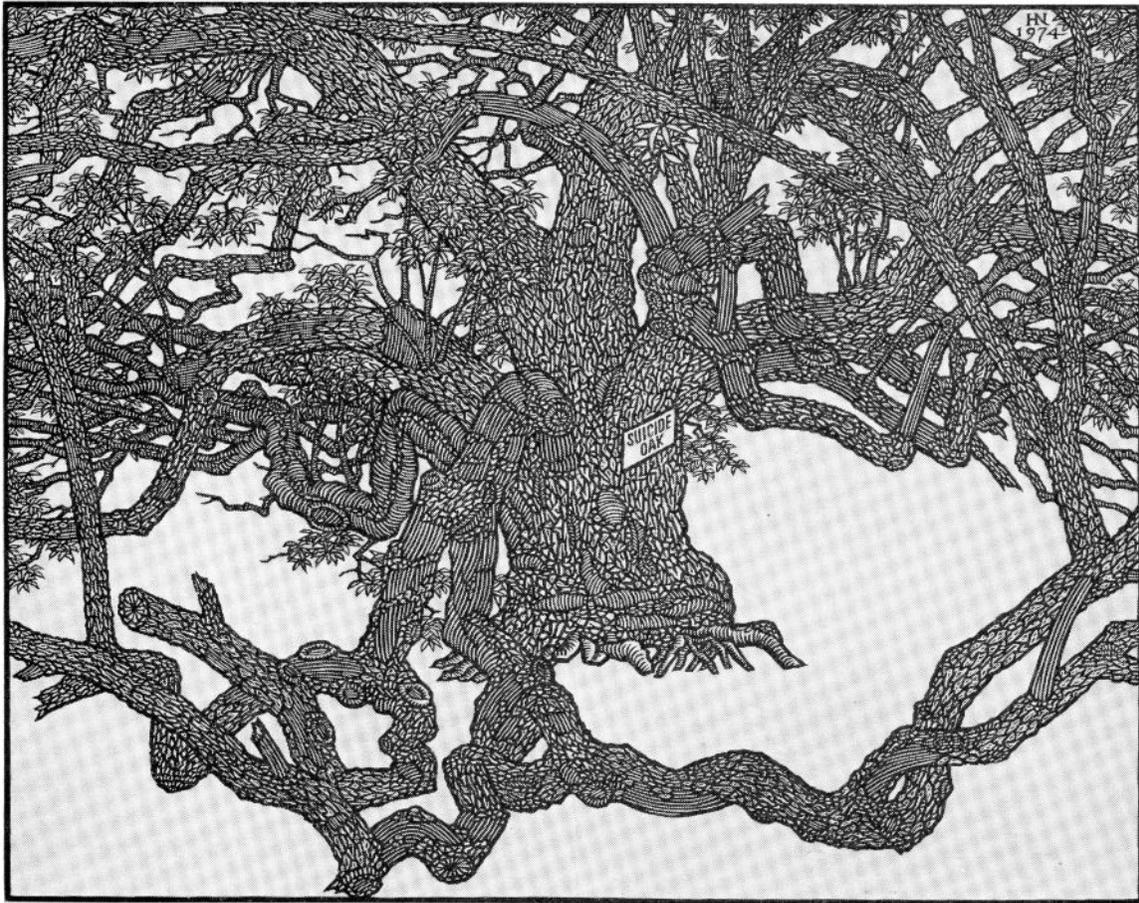
Він мріє про осучаснення українського друкарства. Від довгих років мистець студіює графічне оформлення букв нашого письма і має в проекті дати новий український шрифт, але для цього потрібно зацікавлення великих друкарень, яких ми на еміграції не маємо, і цей цікавий проект залишається незреалізований, як не одна добра ініціатива в культурній діяльності на еміграції...

Гніздовський продовжує славні традиції

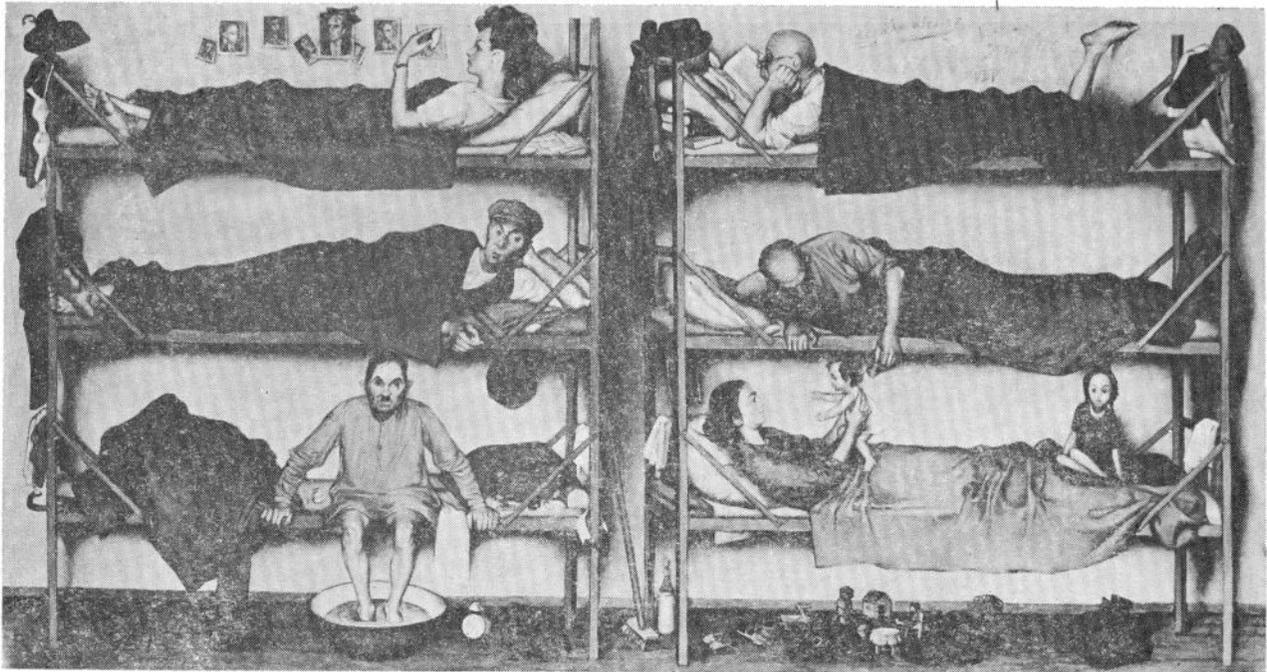


Книжковий знак, дереворіз, 1971

книжкової графіки таких відомих майстрів, як Юрій Нарбут, Василь Г. Кричевський, Павло Ковжун і Микола Бутович. Всі вони черпали з багатства української мистецької культури і кожен з них, в дусі свого часу, давав нові оригінальні твори. З духом часу йде Яків Гніздовський, всі його твори мають печать сучасності. Яскравість вислову, гостре відчуття міри, сконденсовані та без деталей рисунки, власний стиль, висока вимогливість до себе і першорядне технічне виконання — характеризують книжкову графіку Якова Гніздовського.



Дуб Самогубців — Нью Орлеанс, дереворіз, 1974



Скитальці, олія, 1946

БОГДАН СТЕБЕЛЬСЬКИЙ

ЯКІВ ГНІЗДОВСЬКИЙ — МАЛЯР СВОЄЇ ДОБИ

У монографії мистця, виданій „Прологом“ у 1967 році в Нью-Йорку, поміщено його статті про мистецтво. Найкращою, на мою думку, — „Пробуджена царівна“ — есей про мистецтво і про людину, приречену мистецтву. В нашій літературі — це перлина художнього слова, краси, людської думки, щирості та глибини переживань у боротьбі за самоствердження і самовиявлення.

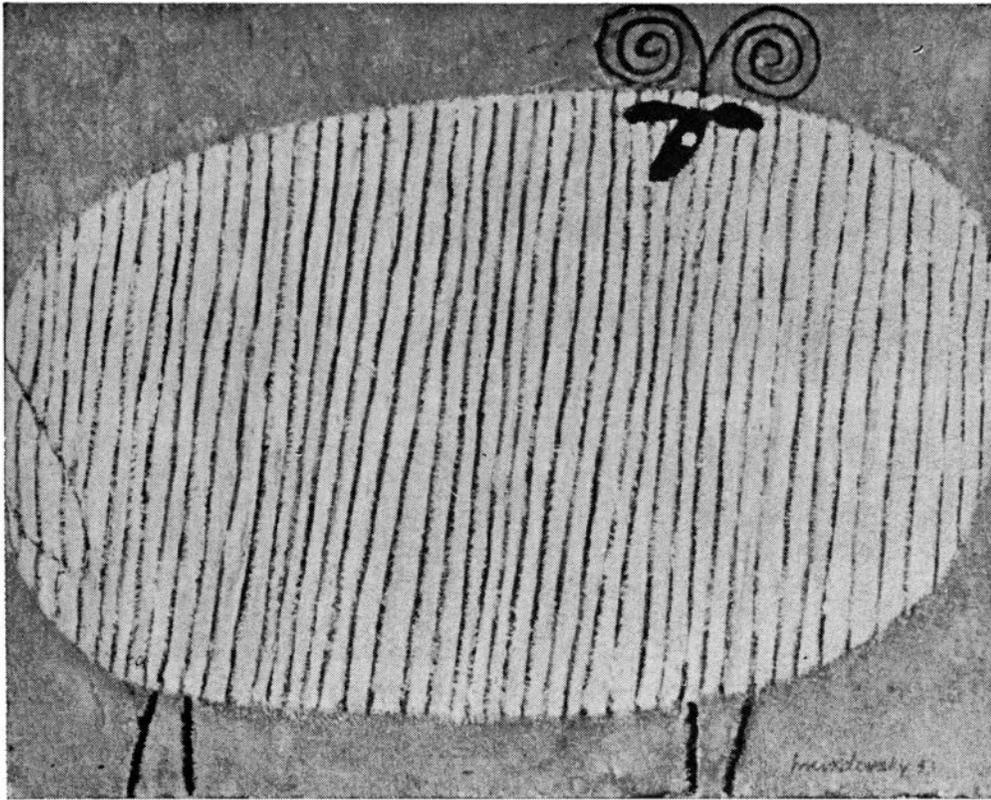
Скромність і простота цінують твор цього автора, що відкрив читачам складний шлях формування мистця великої індивідуальності і таланту, що, хоч народжується вищим призначенням, формується і кристалізується силою віри у своє покликання, силою праці і усвідомлення.

Стилева самобутність не є частим явищем у мистецтві. Вона появляється у великих індиві-

дуальностей, що відчули не лише свій час, свого середовища, свого покоління, але своїм мистецтвом відзеркалюють ідеї, буття оточення і ніби увічнюють неумовне у форми стабільні для майбутнього. Властиво, це й є призначенням мистецтва переказати майбутнім свідчення про наше життя, у художніх формах передати його образ.

На появу стилю складається ряд компонентів. Найважливішим з них буде завжди індивідуальність мистця, у якому, крім біологічних елементів, характеру — темпераменту, національної культури, що в ній формувалася духова його особливість, рішатиме світогляд, який визначає вартості явищам і речам, класифікує їхні цінності, дає підставу для суб'єктивного сприймання світу і оцінки його проявів.

В другу чергу стиль мистця визначає його



Баран, олія, 1953
у збірці Ю. Шедельова

середовище, без впливу якого ніяка людина, як соціальна клітина суспільства, не залишається вільною.

Третім чинником, що може мати вплив на формування стилю творця, є його час, в якому творить, точніше, ідеї, що опановують його сучасність, визначні постаті мистецтва, проблеми, естетичні критерії і т. п.

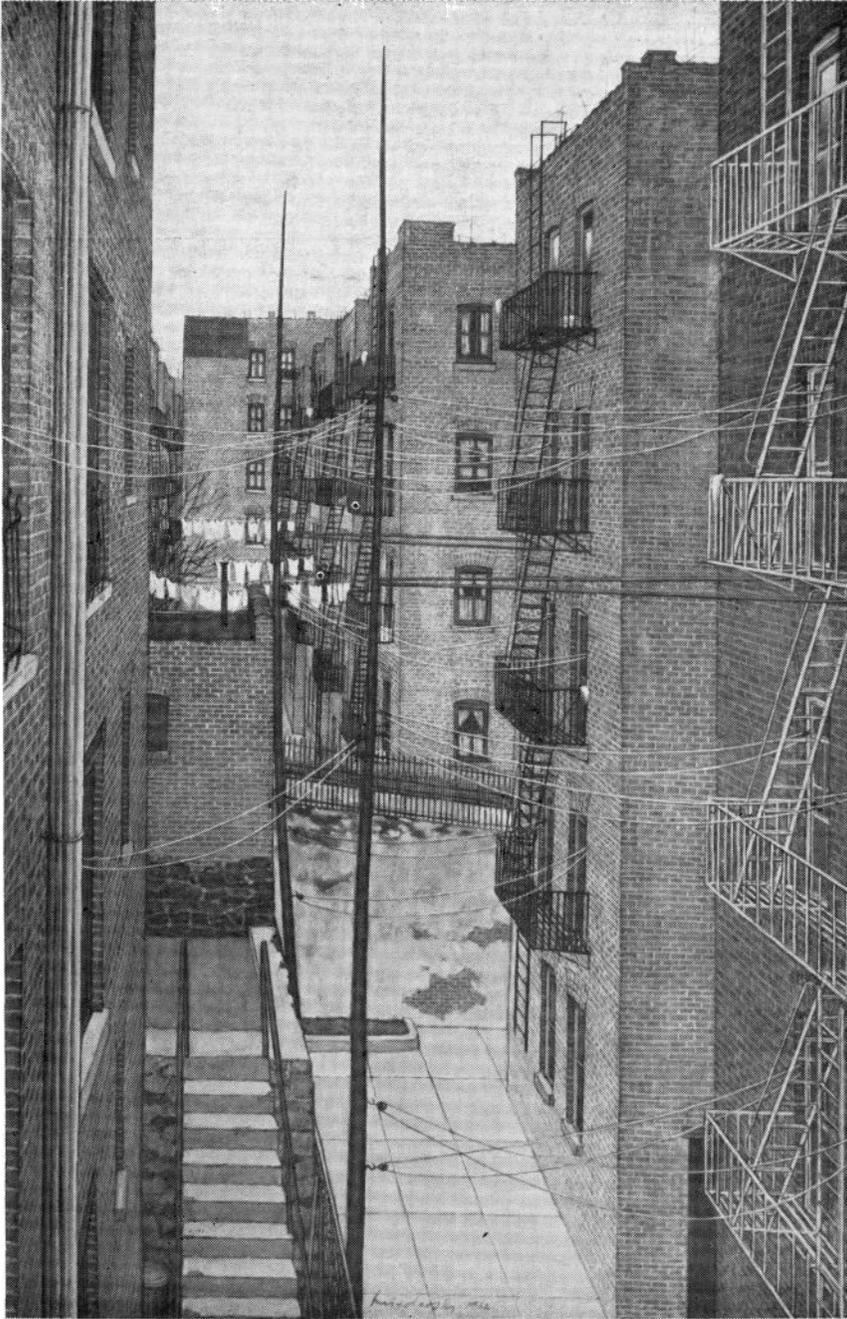
Звичайно, не кожен з тих факторів у однаковій мірі формують мистця і не кожен мистець підлягає цій класифікації. Говоримо про мистців, що виривають понад пересічність і про тих, що виборюють свій власний стиль, або знаходять найточніший вислів для своєї індивідуальності, що має що сказати про себе, про людей і світ свого часу.

Гніздовський належить до тих мистців, що висловлюють не лише себе, але що важніше, людей свого часу, людей того сточення, у якому знайшлися, з якими живуть і яких нам пока-

зують. І той світ, у якому вони живуть, а з тим і ті ідеї життя, якого вони є продуктом.

Гніздовський має свій стиль, вислів, за який змагався довгий час. Творчість Якова Гніздовського припала на другу половину нашого століття, хоч почав він творчо працювати вже декілька років раніше. Отже, припадає його творчість на час закріплення здобутків „революції“ в мистецтві, коли закінчився процес доби ренесансу і барокко імпресіонізмом і устатковувалася поділ у мистецтві на двох протилежних бігунах — предметності і безпредметності.

Яків Гніздовський опинився зразу на позиціях предметного мистецтва, як і в графіці, так і в малярстві. Однак під предметним не треба розуміти вузький термін реалістичного, чи, ще гірше, натуралістичного мистецтва. Предметність малярства Гніздовського — зображувального характеру, але зовсім вільна від невільничого наслідування природи. Природа по-



З мого вікна, олія, 1964

трібно Гніздовському тільки як засіб для вислову своєї опінії про людину і світ, без якої абстракціоніст залишається глухим немовою. Природа в малярстві Гніздовського зазнає деформації, залежного від мистця порядку форм, їх ритму і кольорів.

До Гніздовського можна прикласти його опінію про те, що „мистецтво ніколи не йшло тільки земними, або тільки небесними дорогами. Воно якраз іде поміж одним і поміж другим, часом ближче неба, часом ближче землі“.

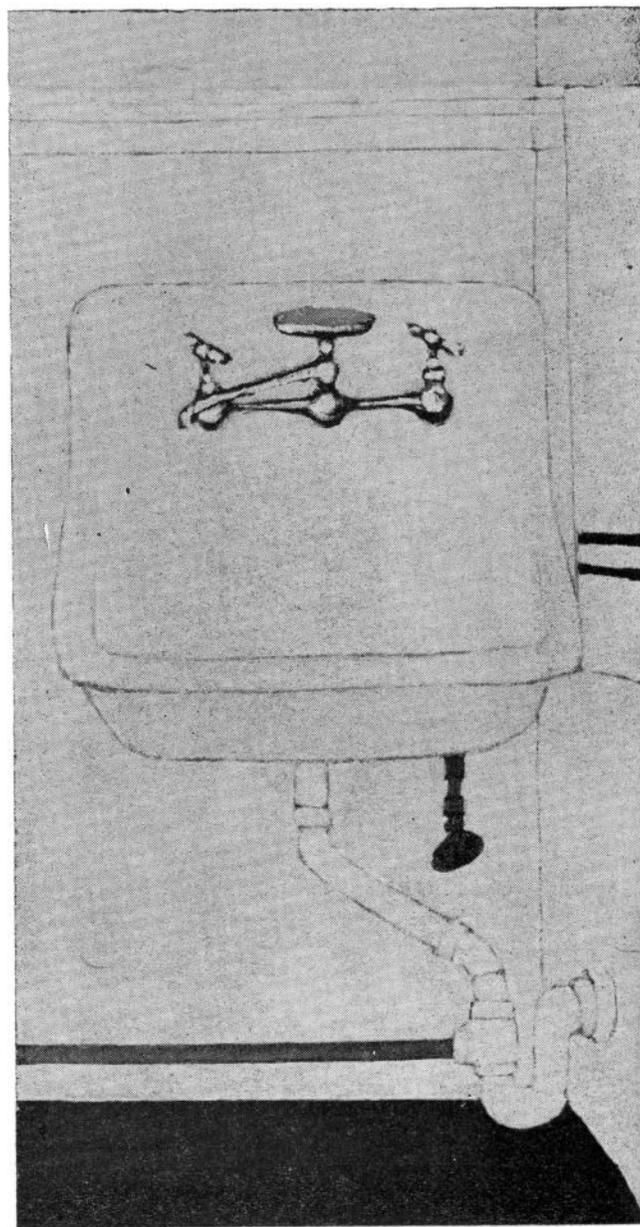
Про свій ранній період творчости Гніздовський каже: „...вже в час навчання я мав вироблений, відносно чіткий стиль і в малярстві і в графіці; принаймні про це так говорилося. Очевидно там були впливи, багато їх, але вони були сконцентровані і справляли враження стилістичної єдності. Це — реалізм (казали, що він сучасний), але він радше схилився до історизму, може, тому й нагадував сучасний. Мої тодішні уподобання у малярстві оберталися біля Брейгеля, Ель Греко і Дюрера — у графіці.“)

Згодом його називали „неокласиком“, коли мова про його творчість мюнхенського періоду.

Однак, основних різниць в обох названих періодах творчости мистця трудно відмітити, як теж назвати їх за стилем реалістичним чи неокласичними. Вони, радше, нагадують зразки монументального мистецтва бойчукістів, зокрема Івана Падалки. („Академія“ — олія. 1944-45-та „Скитальці“ — олія 1946). Монументалізм його стилю піддержує тогочасна його скульптура („Голуби“ і „Ваза“ — 1953).

З цим моїм твердженням можна непогоджуватися, бо ж у Гніздовського трудно доглядитися тієї стилізації, яку виявили бойчукісти, хоч у пізніших їхніх творах, коли вони вибулиси візантійської штивности, цю подібність можна знайти. Знайти її можна ще й в тому, що вони принципово відкидають імпресіоністичну методу кольористики, площу уніфікують, обмежують кольори до основних площ і, найважливіше, шукають сильної форми предметів, здібних оприділювати себе, а в цілому говорити і проповідувати.

Імпресіонізм, концентруючись на кольорі і на враженні від світла, загубив здібність компонувати. Гніздовський, як і бойчукісти, спирає своє мистецтво на рисунок і композиції, кольором тільки спотужує вислів. Кольор не існує сам для себе в малярстві Гніздовського, але під-



Водотяг, олія, 1955

чинений настроєві образу, що говорить. Гніздовський, як і інший український маляр, Василь Курилик, повертає сучасному мистецтву пошану до сюжету, який, раніше, малярство протесту на реалізм залишило для виключного вжитку — літературі.

Недаром і Гніздовський і Курилик вийшли в малярстві від Бройгеля і відчувли потребу мистецтвом „говорити“. Кажу говорити, тому, що про саму тільки естетику не йдеться ні Гніздовському, ані теж і Куриликові.

Згадуючи про Гніздовському Курилика, не ставимо знаку рівняння між цими мистцями у жодному відношенні. Це різні індивідуальності, але обидва відзеркалюють певні процеси суспільного розвитку нашого часу цього континенту, а в тому реакції української людини. З тією різницею, що Курилик нагадує евангелиста, який показує на зло і проповідує добро, а Гніздовський скидається більше на лікаря, що стверджує стан, у якому знаходиться пацієнт, на основі якого можна робити діагнозу хвороби. Ніякої пози лікаря, однак, Гніздовський не робить. Нічого не проповідує, ніякої моралі не

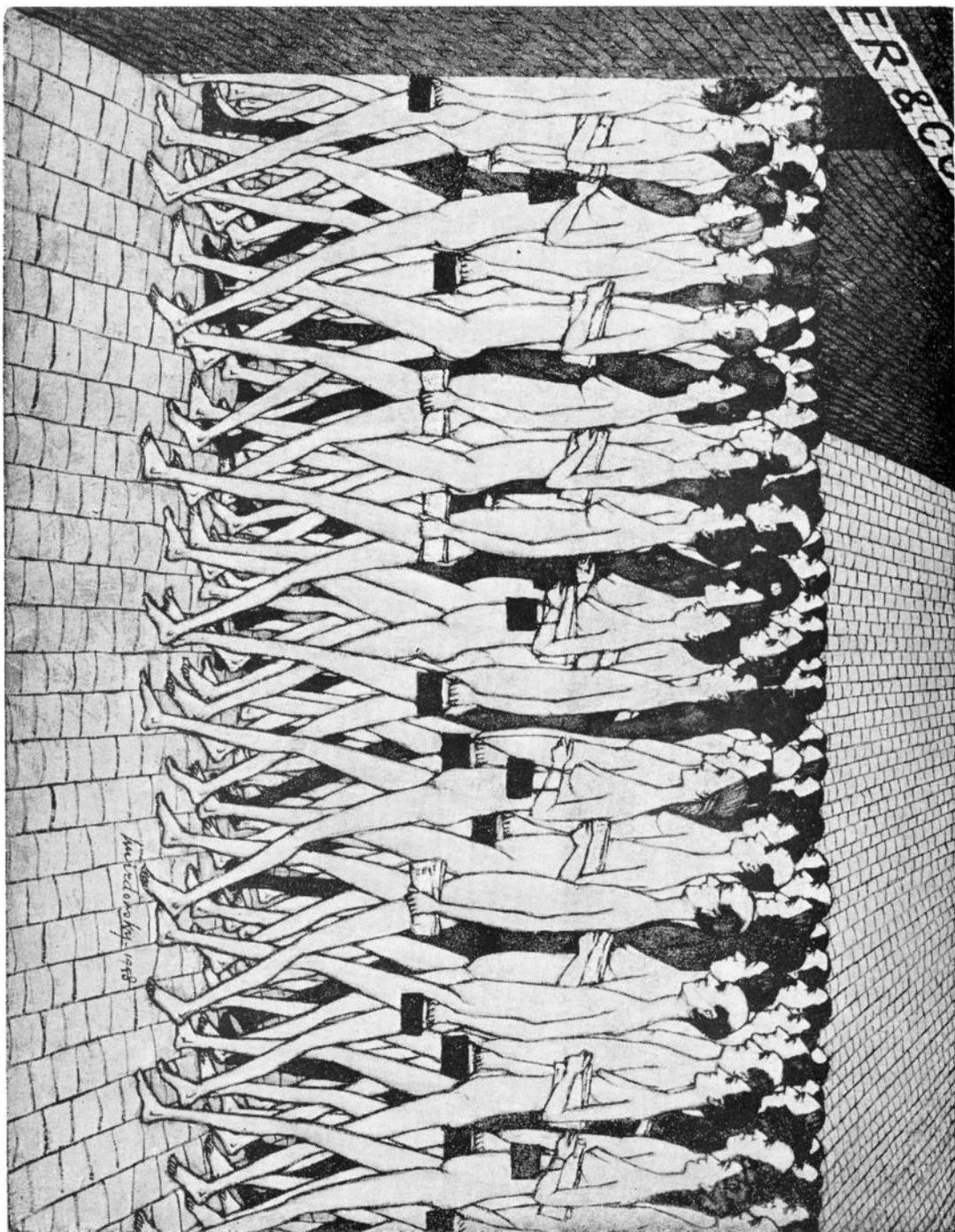
виводить із своїх обсервацій і знахідок. Висновок має знайти собі сам глядач.

Щоб розшифрувати сказане, треба кинути пару рисок історії для тла, на якому постать Гніздовського має свою закономірність. Наше століття, а радше його перша половина, не зважаючи на протиріччя ідей і революційні течії мистецтва, далі продовжує у загальному матеріалістичну і натуралістичну концепцію ренесансу з його гуманізмом і раціоналізмом, з його виразним підкресленням поцейбічного життя, в протизагн християнського середньовіччя, віри в абсолютні вартості — у вічність.

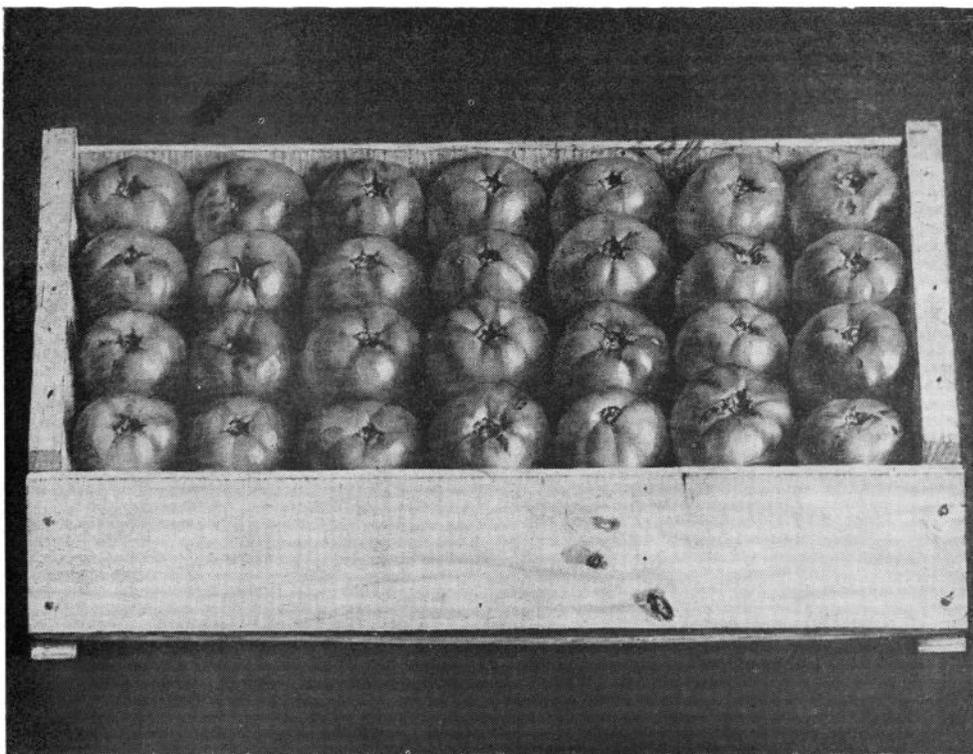
На цьому ґрунті розвиток думки і суспільства прямує до ідеалу „надлюдина“ (Ніцше) та ідеалу суспільства (Маркс). Практична розв'язка обох ідеалів привела до заперечення індивідуалізму людської істоти. Людина стала гвинтиком суспільної машини, і тільки диктаторам залишено статус „надлюдина“. Правда, ще залишився третій вид гуманізму, компромісовий, демократичний прагматизм, що боронить прав індивідуалізму не так „надлюдина“, як в першу чергу малої, „сірої людини“.



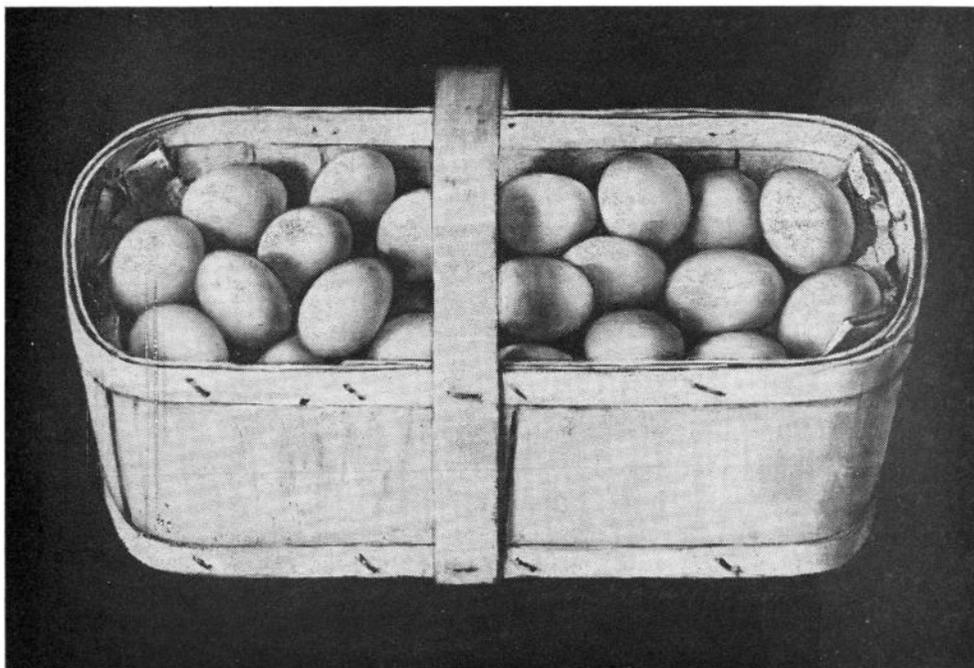
Субвей, олія, 1959,
у збірці Батлер Інститут



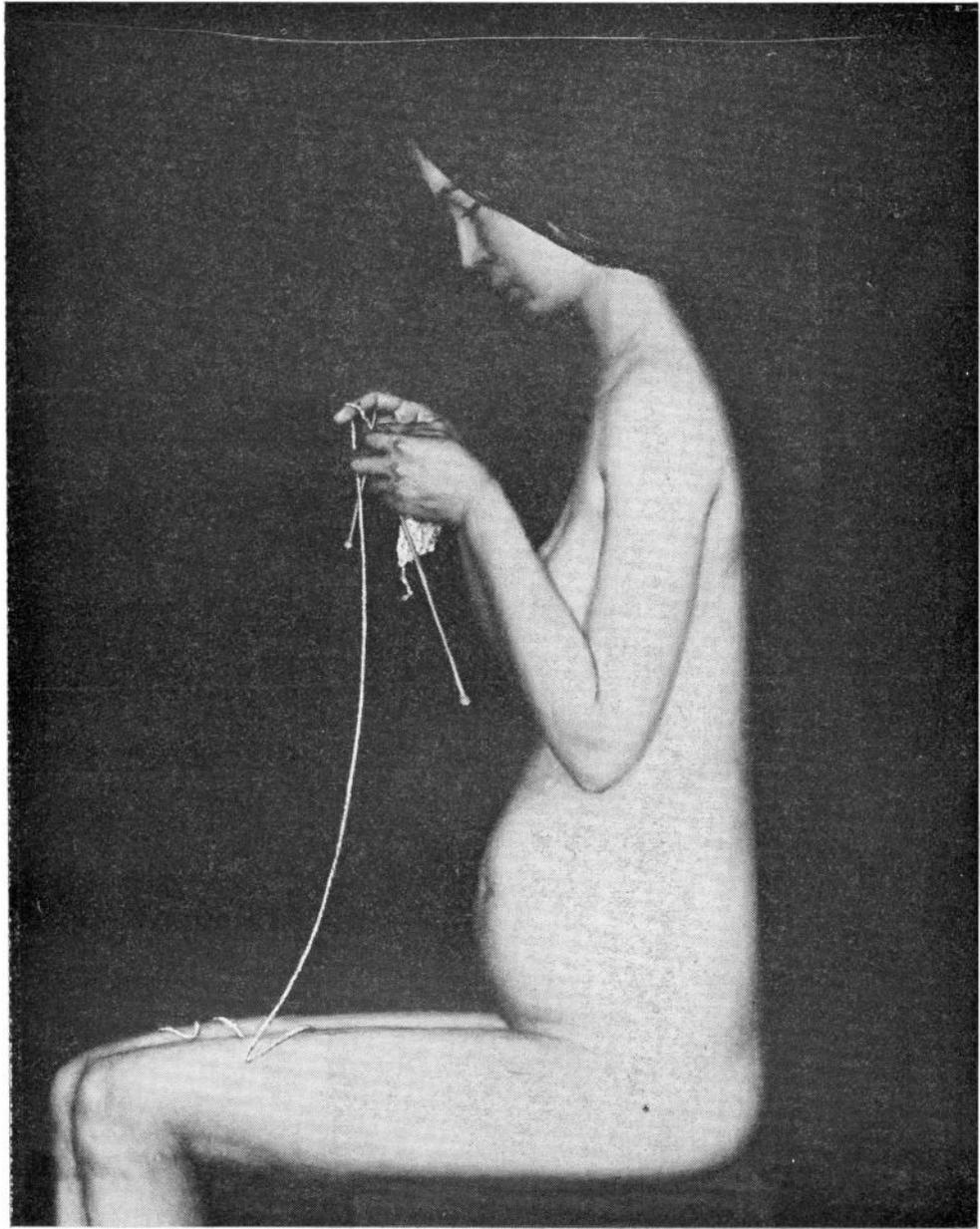
7:45 вранці, олія, 1958, у збіжці Мінераль Мерпінко



Помідори, олія, 1964, у збірці Р. Сочинських



Яйця, олія, 1960, у збірці С. Е. Фройнда



Вагітна, олія, 1960

Криза нашої доби полягає не так на переходності її і на браку її світоглядкової кристалізації, як на розчаруванні від фальшивих обіцянок ідей, що нашу добу приготували і формують.

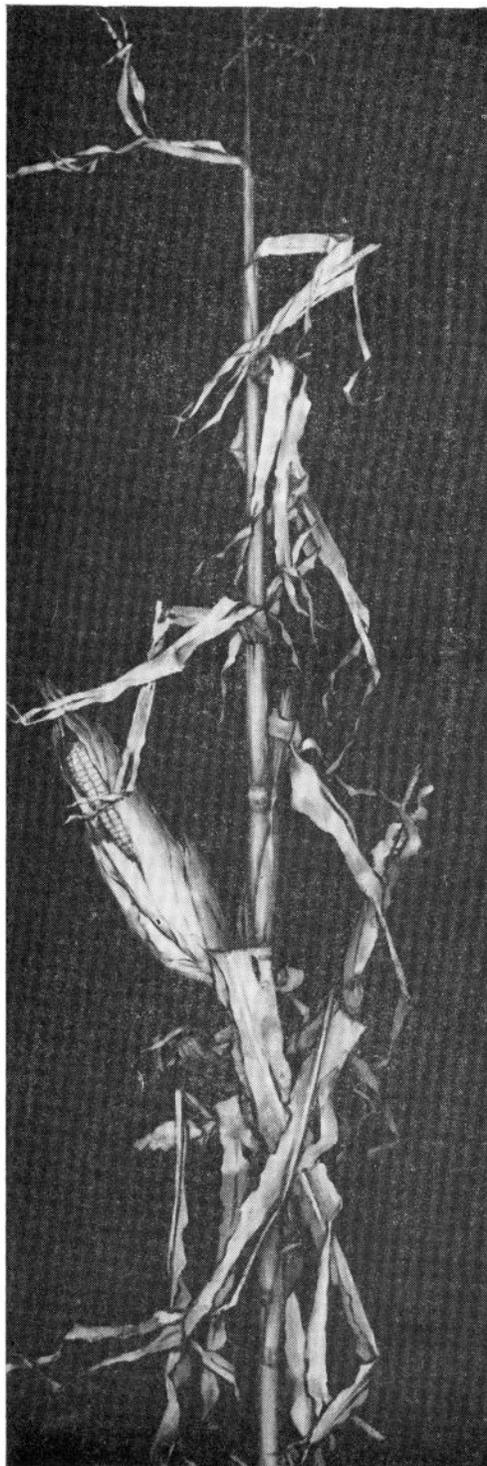
Людство надто багато поставило собі вимог від розуму і його сили, а згодом від науки, яка повинна була розв'язати усі проблеми. Людський розум піднявся понад закони природи, понад Божі закони.

Живемо в часі великої технізації життя, урбанізації і механізації наших фізичних і духовних функцій. Бажаючи виявити ціль життя через розвиток і вияв індивідуальності, ми обмежилися до індивідуальності та відкинули старі „забобони“, що індивідуальність — це расовий і культурний продукт спільнот — народів. Ми повірили, що вимішування культур підносить їх якість, а злиття націй вдосконалює людство. Цей історичний експеримент відбувається на двох континентах землі рівночасно, байдуже, що в двох дуже різних філософічних і економічних системах, але диктований однаковими спонуканими — творити нове суспільство з новими ідеями, новою мораллю.

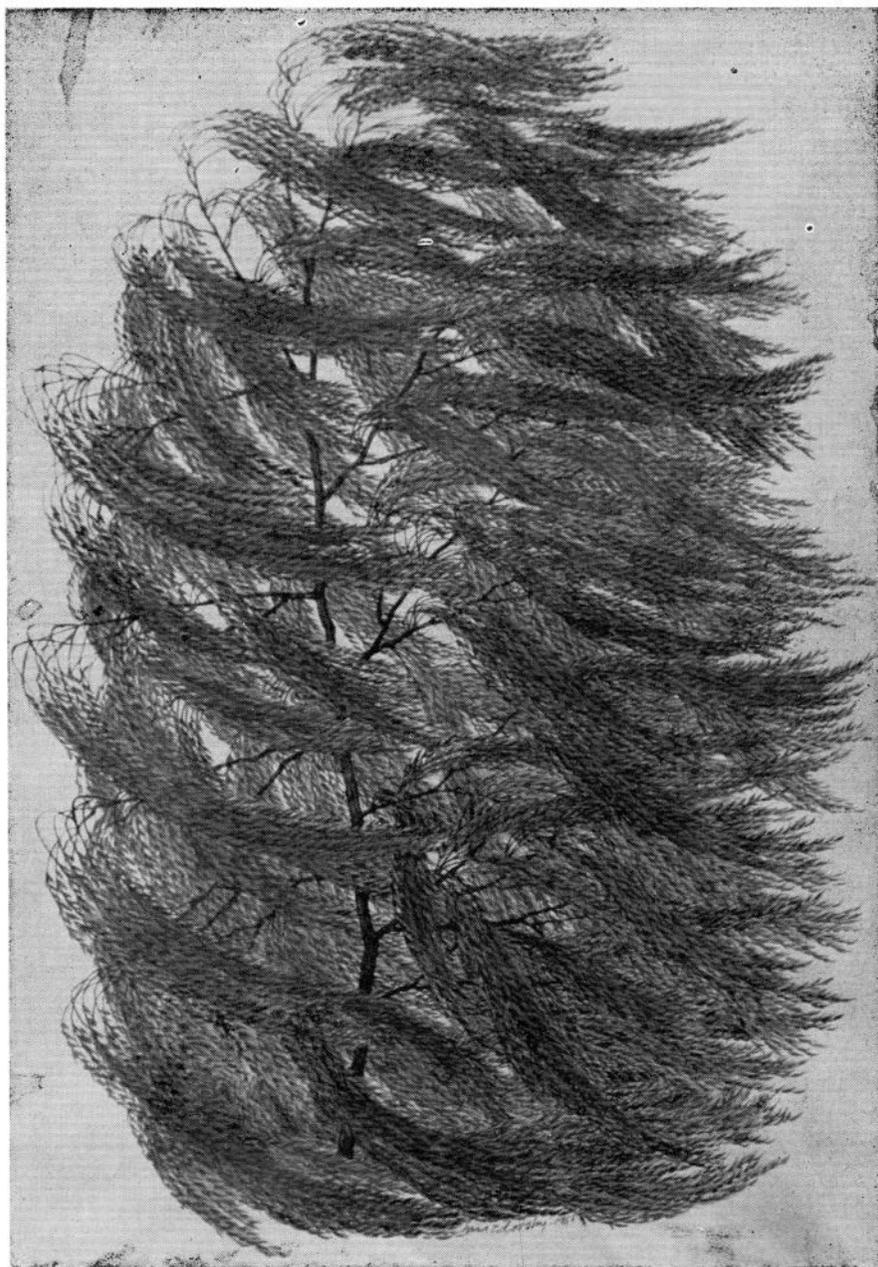
Людина, шукаючи себе поза ідеалами вищого, безсмертного-вічного, знайшла себе в аналізі своєї істоти. Аналізуючи себе тільки в матерії (експерименталізм), знайшла в собі тільки ті елементи, що спільні з звірятами та рослинами. Божих у собі не знайшла! Від того прийшло ствердження, що Бог помер. Але зі смертю Бога наступила смерть віри. А зі смертю віри появилася страх. Не лише страх перед смертю, але й страх перед життям. (Екзистенціалізм).

Теорія релятивності (Айнштайн), оправдана у законах фізики, освіжила мистецтво (деформація), однак, в ділянці моралі дала претекст до суб'єктивної оцінки добра і зла за критерієм індивідуальних інтерпретацій.

Намагаючись визволити індивідуальність від загалу і маси, людина осамотнила себе і звузила до вегетації в одній клітині організму, а втрачаючи контакт з іншими в суспільному організмі, почула свою самотність, а подекуди



Кукурудза, олія, 1960
у збірці Карльос Еміда



Верба, аквареля, 1938



Бронкс експрес, олія, 1969, у збірці Праг-Буш

стала наростом, zdeформованою клітиною, смертоносним раком суспільного організму.

Ніколи людина не жила такими масами, сконцентровано в одних місцях, технічно змеханізована, уложена в ритм усупільненого життя, а, рівночасно, так відчужена і загублена в тій масі. Ніколи людина не була так узалежнена від тієї механізації і життя в масі, де індивідуальне злилося з колективним і згубило свої риси.

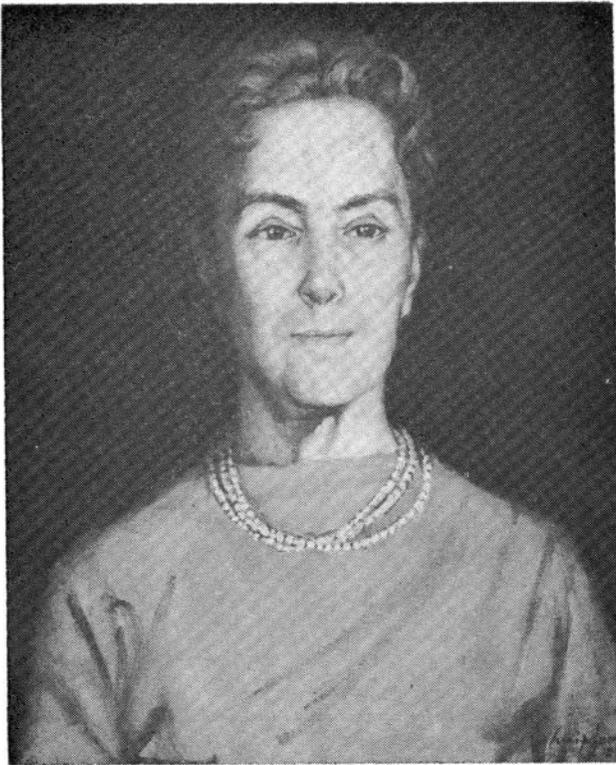
Можливо читач питає себе: а яке, властиво, відношення все це написане має до творчости Якова Гніздовського, зокрема до його маллярства? Чому стільки часу присвячувати для тла образу. А де ж сам портрет мистця?

Коли врахувати, що кожен великий мистець, а Гніздовського вважаємо одним з найбільших сучасних мистців не лише між українцями, відтворює не лише себе, свою індивідуальність, але й свій час, його ідеї, людей тих

ідей, тоді ми мали не лише право, але й обов'язок говорити ширше, чим ми це робимо при обговорюванні тих мистців, що існують лише за свого життя.

В образах Гніздовського показаний не лише наш час і наші сучасники, але показані в такій формі, що вона відрізняє їх від усього, що було до них, і що прийде по них. А найважливіше, що та форма, яку знайшов Гніздовський, є знайдена, щоб віддати дійсність, її синтезу з усіх тих елементів, що ту дійсність творять.

Візьмімо, для прикладу, такі образи, як „Метро — замкнена брама“ (1957), або „Метро — автоматична брама“ (1957 р.), чи „Летунська станція“ (1958 р.). Пригляньмось людям, що там стоять і чекають, їх обличчям, їх постанням, укладові їх, їх виразові! Вони всі зуніфіковані, як цеглини на мурі, як залізні дроти поруччя, що їх відгороджує від виходу на вулицю чи до підземки.



Портрет М. Молоджанни, олія, 1970

Дівчата і їх телефон, відкриті однаково очі, один і той же момент, однакове переживання, одне і теж напруження. Автомати? Так, хоч у середині люди, але, заки ними стануть у своїх кімнатах, у своїх хатах, тепер вони — піщо: порожні лиця, однакові постаті — маса.

Такою масою без індивідуального обличчя — дерева — „Авеню Віктора Гюго“ (1957 р.), або дерева й будинки на образі „Авеню де Бретей“ (1957 р.). Вони — радше орнамент і в ритмі стовбурів і гадуззя корон. Їх підстрижено для якогось колективу, вони ніби маршують у якомусь ритмі приречення, з якого ніколи не вийдуть.

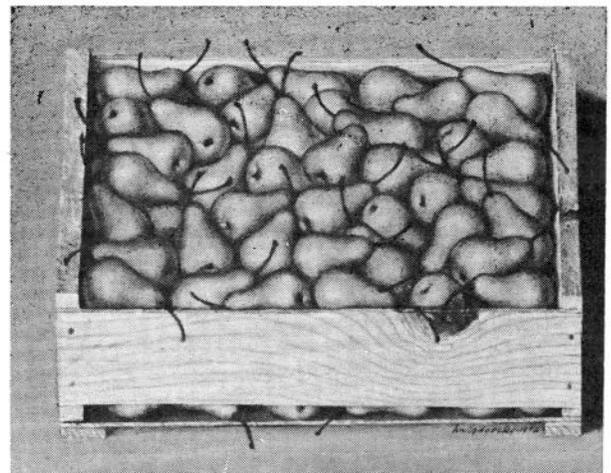
„Місто Олександра III“ — теж із 1957 р. зображає вулицю із ліхтарями. У їхній самотності і ладі і в порожнечі опущеної площі знову та самотність сучасної людини, стисненої технкою і залежністю від неї.

А в олії — „Де я живу“ (1958 р.) — всі попередні, названі образи, — теж олії — показані, ніби башні замків, корпуси кам'яниць і їхнє внутрішнє тло — шнури, шнури і шнури з біллям. Як просто й як сильно говорить це білля про тисячі людей, що там живуть і їх не видно. Нікого не видно. І знову самотньо!

А „Субвей“ (1959 р.); лінії структури — у перспективі у всіх сторонах виміру образу і в цих кратах, ніби самого пекла, стоять люди, мов у келіях тюрми, вичікуючи поїзду. Кожна постать — окремий в'язень і невільник часу, який треба подолати і пожертвувати молохові машини життя.

А вже чи не найхарактеристичніший із усіх його творів, майже символічного значення, образ — „Нові житлові будинки“ (1960 р.). Площа між висотними будинками, вежі яких губляться в темряві сумерку, роз'яснює коло десятка лавок. Над ними карловаті дерева, обстрижені в ритм орнаменту, закуті в кам'яні плити. Їм залишено для віддиху геометричну мозаїку цегла для пропуску раціону води, коли падає дощ. Цілий образ — ніби декорація сцени для модерного Фавста, що продав себе технці для вгоди, але загубив душу!

Яків Гніздоеський, хай і сам себе називає реалістом, належить до найпринциповіших фор-



Грушки, олія, у збірці М. Коць, 1964

малістів. У його натюрмортах („Квасоля“, „Помідори“ і т.п.) панує то й же закон ритму і ладу, що й в олійних образах і в графіці. Нічого приладкового в малярстві Гніздовського не має. І бути не може!

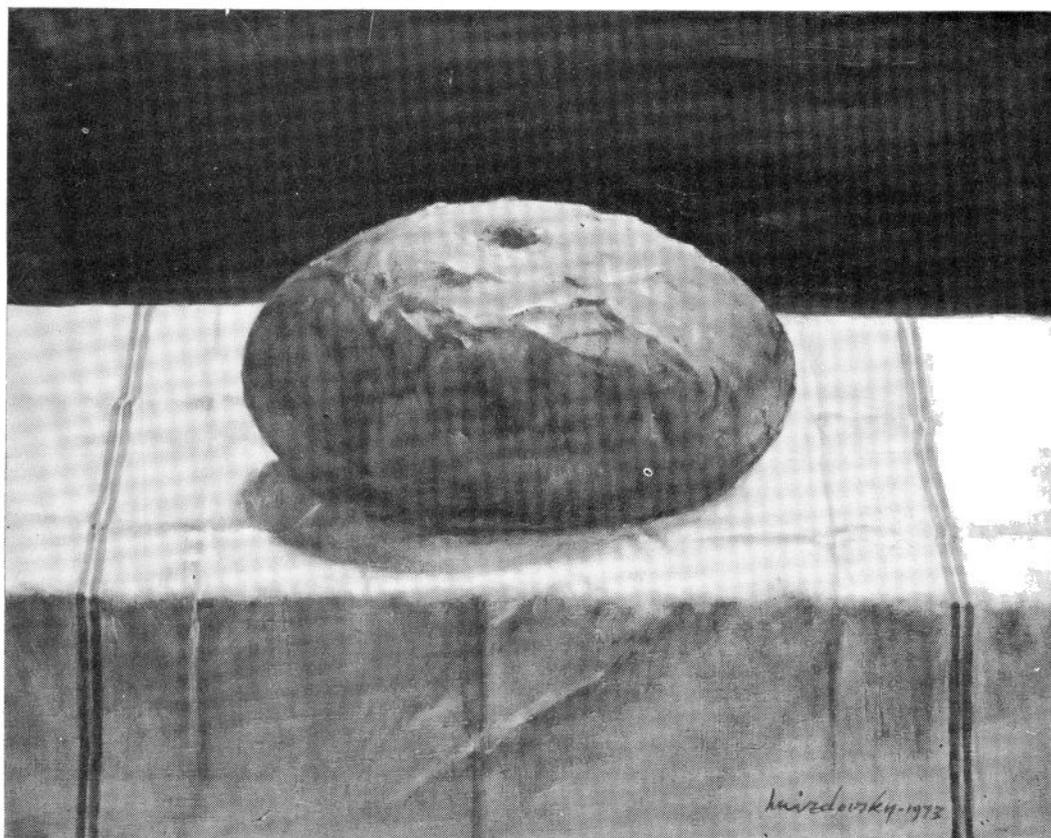
Ціле мистецтво Гніздовського підпорядковане певному ладові, що впливає з його характеру індивідуальності, його світогляду і його досягнень технічних мистця, а найголовніше вдумливої великої людини, що збагнула свій світ, своє оточення і свій час та надала своїй творчості ту печать, якою великі визначають

епоху та її стиль.

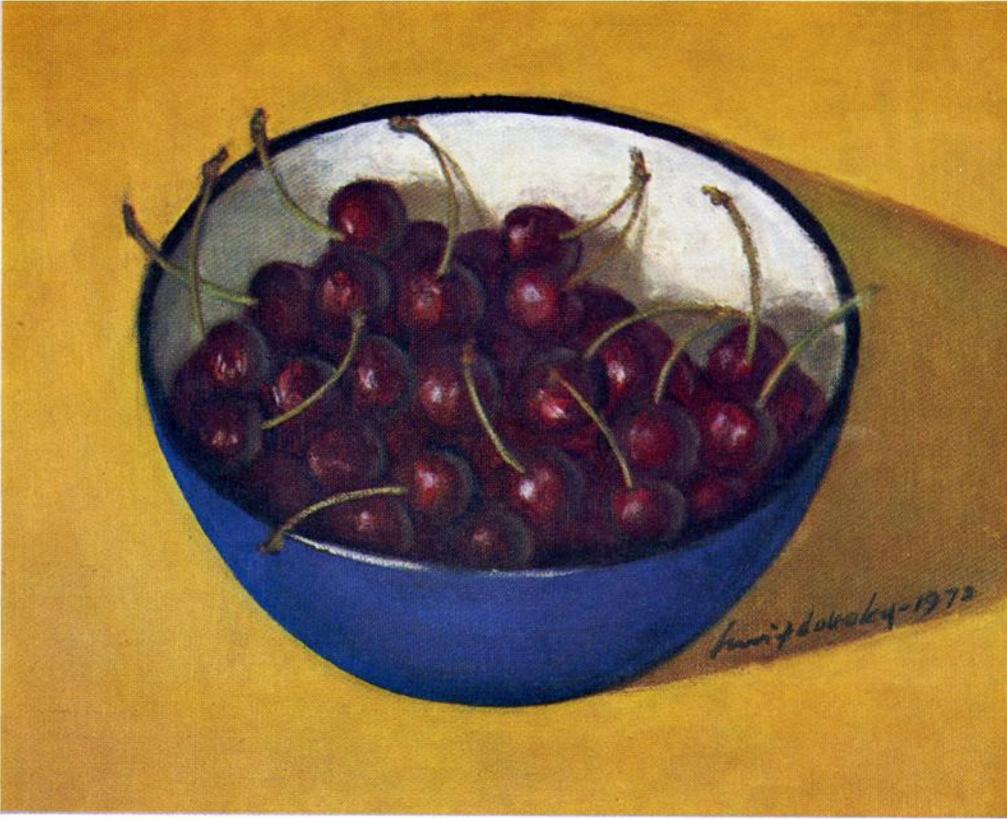
Благословенне те мистецтво, що несе майбутнім поколінням характер своєї доби і утворює її у вічність. Це ж бо сліди, що визначають історію людства.

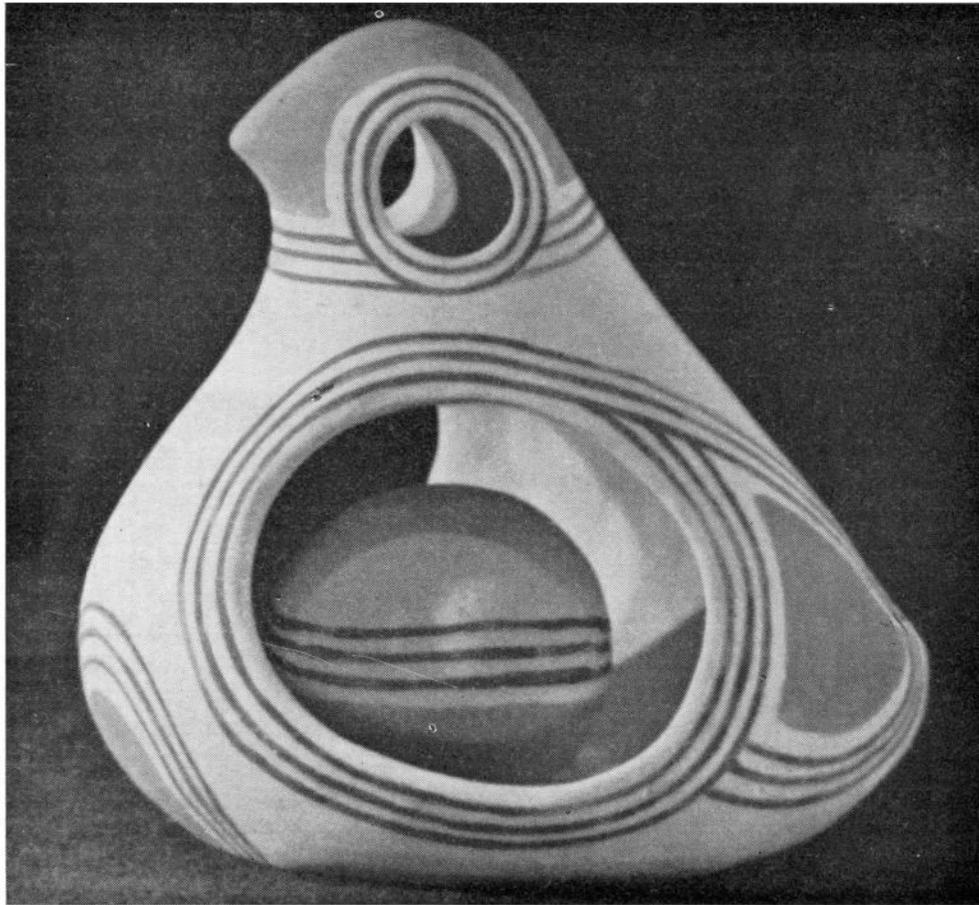
¹⁾ Яків Гніздовський. „Часом ближче неба, часом ближче землі“. „Українська Літературна Газета“, ч. I. січень 1958.

²⁾ Яків Гніздовський. „Пробуджена царівна“. „Пролог“. Нью-Йорк, 1967.



Хліб, олія, 1973





Птах, терракота, 1953, у збірці М. Чвартацької

І Н Т Е Р В ' Ю

ЮРІЙ ТИС — ЯКІВ ГНІЗДОВСЬКИЙ

Юрій Тис: Може цього інтерв'ю і не було б, якби не випадок.

Яків Гніздовський: Який випадок?

Т.: А той, що я прочитав ще раз Ваш есей „Пробуджена царівна“, друкований у Вашій монографії „Яків Гніздовський“.*) В нашій розмові я хотів би розвинути деякі проблеми, про які Ви згадуєте у своїй біографії.

*) Яків Гніздовський. Малюнки, графіка, кераміка, статті. В-во "Пролог", Нью-Йорк, 1967, стор. 178, ілюстроване працями мистця.

Г.: Це не біографія. Це записки. Розкажу Вам, як до них дійшло. Я весь час почував, що робив не те, що я найбільше хотів би. Вранці до бюро, якщо хтось ходить до бюро, потім безліч побутових справ, а на те, що людина хотіла б робити, їй залишаються тільки окравки часу. Я, наприклад, був змушений завжди працювати навіть під час студій. Потім, прикладною графікою я обслуговував видавництва, а те, що я почував і що було мені найближче, я був примушений відкладати на пізніше. У 1965-му році я опинився в лікарні. Продовж кількох тижнів я

нікого не обслуговував, тоді мене обслуговували, і в той час я старався зрозуміти і записати, що це таке було б, що я найбільше бажав би робити!

Т.: Чи Ви думаєте, що людина може досягнути того, щоб вилучити щоденні турботи і справді віддати себе найбільш бажаній праці?

Г.: Ні! Навіть коли б людина зуміла виключити усі побутові турботи (а технічний поступ сильно сприяє тому), то ледве чи вона віддала б увесь час своєму бажанню. Якби людина знала чого вона хоче! Її бажання впливають з недостачі бажаного, як наприклад, її смак з голоду, а свобода з утиску. Примір цьому дає російська (і не тільки російська) література. Якби ми елімінували наші умови, ми, мабуть, елімінували б літературу. Патетичні декларації про волю часто звучать наївно. Ті, що найголосніше говорять про неї, її вдійності не потребують. Бо коли б її дістали, вони зниділи б.

Т.: Централною темою Вашого есею чи, як Ви його називаєте, — записок, є „Спляча царівна“. Я хотів би ближче зупинитися над цим мотивом, бо я мав, а може й ще маю мою „царівну“. У Вашому есеї я знайшов подібність до моїх переживань.

Г.: Що ж Ви знайшли спільного в моїх записках?

Т.: А хоч би те, що пишете на дев'ятій сторінці: „... я рідко згадую минуле: мені воно здавалося завжди недосконале, коли порівнював його з тим, що мало прийти“. Або те, що відвернені до стіни картини з минулих років нерado оглядаєте ще раз. Так і в мене: книжки і праці, які я писав багато років тому, тепер навіть не переглядаю. Мабуть тому, що я переконаний, що міг би писати краще або виконати інші завдання не так, як їх виконував. Також байдуже мені, у якій державі живу. Це повна нісенітниця, що поет, літератор, мистець не здібні творити поза власною батьківщиною.

Г.: Я тієї самої думки, передусім, коли мова про мистців, які мають так звану „інтернаціональну мову“: музики, образотворчі мистці... Для письменника, очевидно, вигідніше жити серед

власного народу, одномовного масиву. Його матерія — мова. Скільки років письменник може черпати, як верблюд із своєї резерви? Коли резерви вичерпаються, він мусить подбати про інші джерела. Коли він, як емігрант, далі пише українською мовою, то — хоче він чи не хоче назвати своє джерело властивим ім'ям — він творить із емігрантської говірки. Але і в тому можна створити літературу. Чому ні? Чи емігранти не відчувають і чи не комунікують своїх почувань?

Коли мистець нарікає, що він не може творити поза власною батьківщиною, боюся, що, перебуваючи на батьківщині, він сьогодні мав би більше підстав нарікати на недостачу зв'язку з широким світом.

Т.: Чи Ви нині далі думаєте, що справжній мистець мусить чи повинен мати ідею-мрію про найвищий рівень творчості та — всупереч свідомості про недосяжність своєї мрії, — все таки з важким зусиллям вперто іти до неї?

Г.: Очевидно, кожний (і не тільки мистець), навіть, коли несвідомий того, має ідею-мрію про найвищий рівень і до нього примірює свої скромні досягнення. Але, коли не було б до чого примірювати, то такі досягнення були б напевно ще далеко скромніші. Кожний знає, наприклад, що мусить вмерти, але, не зважаючи на це, акумулює духове багатство, а також і фізичне, наче б збирався жити вічно. Він і живе вічно. Частина пралюдими ходить у нас і ми їй завдячуємо все те, що вона за свого життя створила, і вона несе відповідальність, коли щось вартісне загубила. Теперішність — це, немов перевозове підприємство, яке має минуле передати майбутньому, додаючи свій досвід, що вона здобула на короткому відтинку свого життя.

Т.: Чи Ваше критичне ставлення до своїх праць з минулих років, про яке так відкрито пишете (стор. 23-24), ще далі переслідує Вас? А може, це тільки перейдений вже період мистецького розвитку?

Г.: Автокритицизм мене тепер менше переслідує. Гострота чуття, що є привілеєм молодості, як відомо, з часом притуплюється. Людина починає бачити границі своїх можливостей, але

з тим вона також бачить реальніше. Коли молодість вірить, що може себе перескочити, то здобутий досвід доказує, що це неможливо. Думаю, що обидві генерації мають свої специфічні, взаємно доповнюючі функції, і пропасть між генераціями, про яку тепер так часто пишуть говорять, це звичайне непорозуміння. Молодість має пробивати стіну нової свідомості, зрілі мають очистити терен, укріпити пробитий отвір, щоб його не засипало і щоб ідеалізм молодості не пішов намарне.

Т.: Ваші роздумування про мистецтво і музику та намагання зв'язати тісніше ці обидва жанри людської творчості навіть спільною мовою, навіть „рисувати музику“, — зацікавили мене. Тим більше, що Василь Барка у своєму есеї, який тут друкується, відчуває музику у Ваших творах. Згадуєте про це, як бажання Ваших молодих студентських років, але згодом признаєте, що Ваша ідея „майже“ зовсім зів'яла.

Це Ваше „майже“ залишає якусь перспективу, надію, а, може, і впевненість, що звукозорова метода у Вашій творчості живе далі, що потверджує і теза поета Барки. Що Ви на це?

Г.: З моїх міркувань про звуки Ви могли винести враження, що я музикальний. Ні. Я тільки помітив, і то вже в дитинстві, що звуки переходять в образи і навпаки. Це співдія, це синестезія. Я мав деякі синестетичні відчуття, які в порівнянні з відчуттям інших мистців, бо я переконаний, що кожен має цю прикмету — важко окреслити. Хто, наприклад, може зрозуміти, кого більше болить зуб?

Більше чи менше обдарування можна міряти тільки досягненнями. У нас часто говориться про наші особливі, передусім мистецькі обдарування, може це й правда, але наші твердження, звичайно, не підкріплені наочними досягненнями.

Повернімся до синестезії: уявім собі, що пралюдина, яка жила в темній печері, вперше побачила сонце. Вона напевно відчула його теплоту та всі інші соняшні властивості і з радости чи зі здивування напевно віддала своє враження якимсь звуком. Коли форма і прикмети сонця

викликали подібну реакцію і в інших прапредків і коли вони zareагували подібними звуками, тоді ці звуки стали першим словом, яке окреслювало поняття „сонце“. Зрозуміло, що сьогодні, після багатьох тисячоліть і після розчленування людської мови на численні вітки, важко дедуктивно дійти до того, щоб відтворити цей перший звук, що вперше абстрактно передавав слово „сонце“.

Коли форма і властивості сонця перетворювалися у звук, то тим самим звук міг у людській уяві перетворитися в сонце. І коли в присмерку печері хтось з наших прародичів повторив цей звук, то його сусід, що догризав кість у присмерку печерному — побачив сонце. На тій підставі можна було б рисувати звуки. Але ще у шкільні роки мені було ясно, що самої синестезії на те не вистачає. Слід ще виробити смак і руку, щоб могли якнайвірніше передавати звуки рисунком. Після якогось часу я зупинився майже виключно на людській мові і на практичній сторінці синестезії, з думкою створити акустичну азбуку, нарисувати криву, яку показують звуки людської мови, навіть нам незнані, потому цю криву порозтинати, і так можна б дістати рухому азбуку. Електроніка могла б тут допомогти. Але це, як бачите, теорія, яку від правди ділить майже непроходима віддаль.

Т.: І, врешті, якщо Ви перед роками все таки знайшли Вашу „Сплячу царівну“, мене цікавить, чи Ви їй досі вірні? Чи, може, з уваги на підступний вплив сумнівів, маєте причаєні думки про зраду? Також мені не ясно: казка скінчилася з хвилиною перемоги? Як з Вашим інстинктом? Врешті, чи Ви вбили дракона?

Г.: Це недискретне питання. Бо, якби, навіть, хтось мав причаєні думки про зраду, то чи він міг би говорити про те відкрито? Тим більше, що тут мова про царівну, і слід було б задержати форму і прийняті засади поведінки чи, — як кому вигідніше це назвати, — гіпокризії.

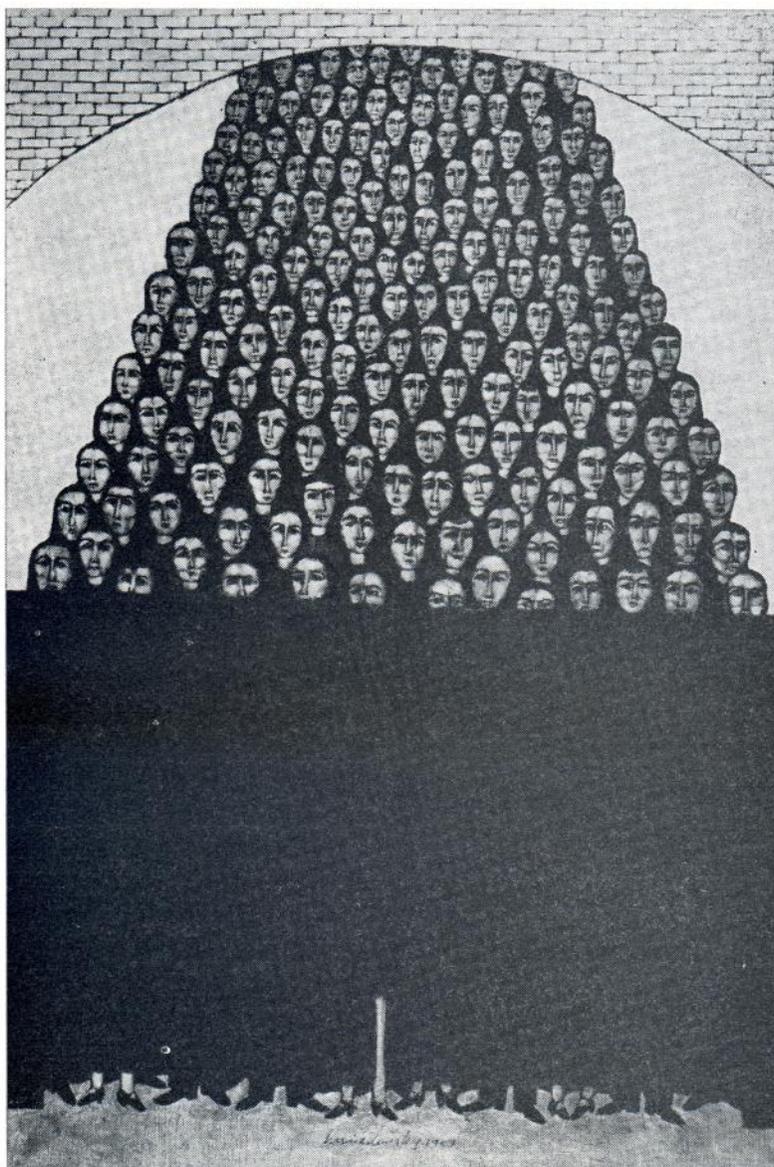
Але жарти набік. Я навіть не назвав би це зрадою, передусім у площині ідей, може не тільки ідей. Вірність — це шляхетна чеснота, а вона стає свідомо й добровільно прийнятим регуля-

тором наших бажань. Бо як можна відкинути бажання, коли з них випливає все? Бажання можна тільки регулювати.

Не треба аж доказувати, зосібна сьогодні, коли так модно стало валити догми, що кожна догма, не дивлячись на те, з яких джерел вона випливає, з часом стає мертвою. Як усе в світі. Така доля матерії і така ж доля ідей.

Хоч я відчуваю, що мені вдалося у деякій мірі „очистити мій терен“ від сумнівів, то все таки я не завагався б покинути його, коли б мав можливість придбати новий терен, перед яким я маю би глибшу і ширшу перспективу.

Т.: Щиро дякую Вам за Ваші відповіді і бажаю Вам ще кращих успіхів у Вашому мистецтві.



Метро, замкнена брама, олія, 1957



Е. Андрієвич

МОНУМЕНТИ

Мале американське місто, Бавнд Брук, біля п'ятдесяти миль на захід від Нью-Йорку, стало загально відомим серед української громади в Америці, а також і поза нею. Воно придбало собі популярність тому, що на його території знайшов здійснення благородний, великий і сміливий задум, здвигнути Церкву-Пам'ятник, в пошану жертвам України під большевицькою зай-

манщиною, а коло неї заснувати цвинтар, де, в одному місці, а не розгублені по американських кладовищах, могли б бути похоронені всі ті українці-християни, що цього вони самі або їх рідні бажали б. Цей небуденний задум вже здійснений. Золочені бані церкви св. Андрея височать у блакиті неба, у льохах церкви міститься збірка пам'яток нашої історії, що заслуговує на назву музею, а цвинтар безупинно розростається, приймаючи у свою землю тих, що часто жили далеко один одного, а тепер зійшлися разом, щоб „у блаженнім успінні Господь подав їм вічний спокій“.

Від непам'ятних часів людина, неблаганно поставлена перед містерією смерті, намагалася відзначити і закріпити ті місця, де були хороне-

ні покійні. Їй на поміч приходила релігія і так могила набирала символічних функцій і окреслених форм. Могила ставала пам'ятником, що його завданням було виразити відношення живих до мертвих, становище до смерті і до загробного життя та конкретним знаком закріпити факт існування померлого до потенційних меж „вічної пам'яті“. Його форми такі різні, що приводять до зачудовання. Бо надгробником-могилою є фараонські кольоси-піраміди і горби землі, що виростають у безмежному степу. А між тими двома зразками існує незвичайна кількість варіантів: мавзолеї, саркофаги, обеліски, статуї, хрести, плити...

Так, на протязі віків, намогильник набув окремого значення мистецького жанру. Мистецька розв'язка пам'ятника не приходить легко, бо вона вимагає вміння поєднання кількох художніх підходів: найчастіше архітектурного, скульптурного і графічного. До них доходить ще інший своїм характером аспект, а саме релігійний, бо намогильник найчастіше містить в собі елемент релігійного символу. Може цими труднощами треба пояснити факт, що кількість намогильних пам'ятників, які посідають мистецьку вартість, в порівнянні до їх загального числа, є незвичайно малою, хоч деякі з них — як, наприклад, гробівниця де Медічі авторства Мікель Анджеліо — стали неперевершеними архітекторами мистецтва, скульптури і архітектури, мистецька вбогість взяла верх над намогильниками. Ті, що їх будують, рідко диспонують вродженим хистом, або набутим мистецьким смаком та знанням добрих історичних зразків. Вони часто не є навіть компетентними ремісниками. В додаток, як це має місце в інших сферах сучасного життя, в ділянці пам'ятників вдерлася непереможна комерційність, що машинними засобами техніки продукує масові намогильники, з мистецького боку зовсім безвартісні та ними опоганює всі цвинтарі, причиняючись хіба до збільшення страху перед смертю. І лише зелень природи, якщо така там є, може зменшити їх гнітюче враження і злагіднити масову банальність сьогоднішніх намогильників.

Як з цього погляду представляється справа

на нашому цвинтарі у Бавнд Бруку? Формулюючи відповідь у найбільш примирливий спосіб, слід відповісти, що могло б бути куди краще. Хто бо пройдеться по цвинтарі, зможе помітити, що фундатори пам'ятників мали часто добру волю і намагання оформити могили індивідуально та що у своїх заходах не жаліли гроша. Їх труд і кошти могли принести кращий результат і цим піднести культурну й естетичну вартість національного заповідника в Бавнд Бруку. Чому так не сталося? За відповіддю не доводиться довго шукати. Вона заключається в тому, що, як правило, при ставленні пам'ятників поминають мистця, якого тут ніхто інший не може заступити. І в тих нечисленних випадках, де прикладали руку наші мистці, діло мається краще. Такі намогильники оформлені оригінальніше, вони естетичніші, а інколи не без неперминаючої мистецької ваги.

Одним із намогильників, що його проектування і виконання вповні спочивало в руках мистців, є пам'ятник на могилі бл. п. Ірени Пизур, поставлений навесні 1969 р. Цей намогильник проектував Яків Гніздовський, що, як відомо, своїми мистецькими досягненнями найшов признание не тільки серед нашого середовища, але й поза ним. Цей намогильник являється першою спробою нового, досі ним майже не практикованого, жанру. Як відомо, ділянками Гніздовського є графіка й олія. Хоч проектування пам'ятника вимагало радше скульптурного й архітектурного підходу, ці труднощі — може якраз тому — були розв'язані дуже оригінально. У процесі шукання Гніздовський мав нагоду включити в орнаментику пам'ятника велику порцію графічного елемента; цей останній може навіть домінує в ньому. Слід також згадати, що проектуючи цей пам'ятник, Гніздовський не вдавався за порадою до практикованих зразків мистецького оформлення могил. Він спирався виключно на свою творчу уяву, інтуїцію і досвід та на свої естетичні принципи. Тому також треба — без нахилу до зайлованих переборщень — виразно відмітити, що надаремним було б шукати подібного зразка намогильника на цвинтарях, наших чи чужих, в Америці або поза нею.

Цю оригінальність пам'ятник завдячує своїй архітектурній формі, орнаментиці, а також вжитим матеріалам. Отже, пам'ятник, не наслідуючи жадних намогильників минулого, ані тих, що тепер популярні, показує стиль, про який можна сказати: він сучасний, „модерний“.

Своєю формою пам'ятник з віддалі нагадує сакрофаг, хоч ним він фактично не є, цей бо останній був також труною, де було схоронене тіло покійника, та звичайно він був приміщуваний в церквах, святинях, або мавзолеях. Все ж, ідея сакрофагу безумовно міститься в цьому намогильнику. Основним виглядом — це зрізаний камінний стіжок з чотирма похилими, ромбоїдними стінами. Тому також своїм загальним силуетом і масивом він нагадує висилану з землі могилу, що домінувала по наших сільських кладовищах. Лише землю тут заступає сірий граніт. Своїми розмірами пам'ятник досить великий, його база становить 1.8 x 2.65 метра, а височина досягає 0.7 метра (6 x 9 x 1 стіп).

Орнаментальне оформлення пам'ятника являє собою металеву споруду, виконану зі штаб нержавіючої сталі, грубих на один цаль та насаджену і вбудовану на камінний постумент. В цей спосіб металевий орнамент немов обплітає голий масив каменя. Граніт виловлює простір і постачає тло для орнаменту. Порішено не шліфувати каменя, щоб надмір блискотіння не викликавав враження дешевого ефекту. Фарба металеві рами сріблиста, гармонізує зо сірою фарбою граніту.

В металевому орнаменті є найбільше графічного елементу. Він в першу чергу складається з горизонтально положеної решітки (grille) прикріпленої до чотирьох штаб, що є вбудовані в роги могили. Рама піднесена дещо понад камінь, вона не спирається на нього, щоб у цей спосіб запобігти її засмічуванню, а передовсім тому, щоб впровадити новий елемент: світла і тіні. Світло, що переходить через піднесену решітку, творить все нові, залежні від пори дня, форми. Намогильна рама містить у своєму центрі родинне прізвище і на ньому до певної міри спочиває орнаментальний акцент. Тому літери є великого розміру, а в їх стилізації проектода-

вель виявив свою неперевершену, літами досвіду й праці набуту майстерність. Цей напис вплетений в декоративний мотив, що часто появляється в творчості Гніздовського: це стилізоване дерево. Вище напису знаходиться його гілля з панізаними на них овочами, нижче напису його потужне коріння, а під літерою „И“ є один овоч, що облетів. В цей спосіб мистець висловив символіку перерваного життя. В певному сенсі ціла могила набирає символічного вислову, бо верхня решітка робить враження немов би віньети-обкладинки для книги завершеного життя.

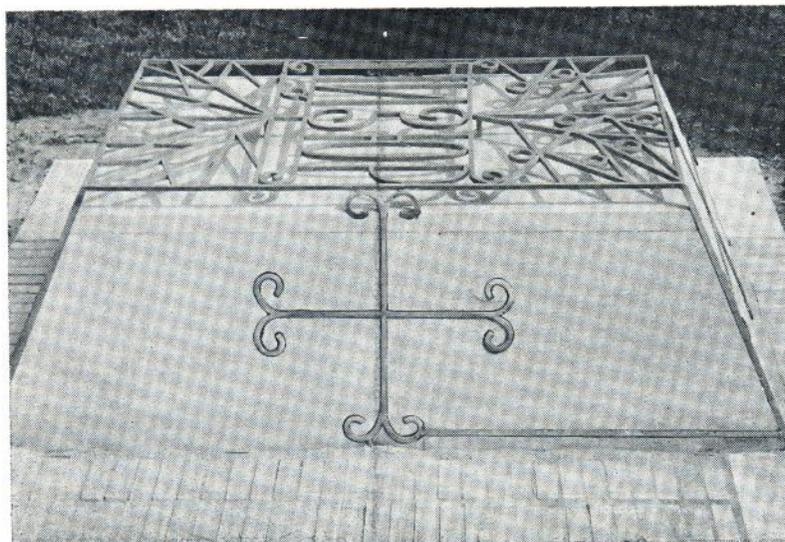
В бічних стінах містяться загально прийняті християнські символи, себто хрести. Їх є чотири, кожний з них вміщений центрально в окремому стіну. Своїм зразком — це т. зв. грецький хрест, тобто його чотири рамена є приблизно різної довжини. Кожне рамя хреста кінчається роздвоєнням, що знаменує цвіт лелії. На стіні, що у ніг, є ім'я, дата народження і смерті покійної. Вони також виконані із сталі та вдовбані в камінь, притикаючи до лівогорішніх рамен хреста. В долішній правій стороні мав би прийти другий напис, бо це могила для двох. При виконуванні напису закралася мала помилка. Літера „I“ (рена) об'єдналася з рамкою. Вона мала бути окремо. Та це другорядний деталь в цілості могили.

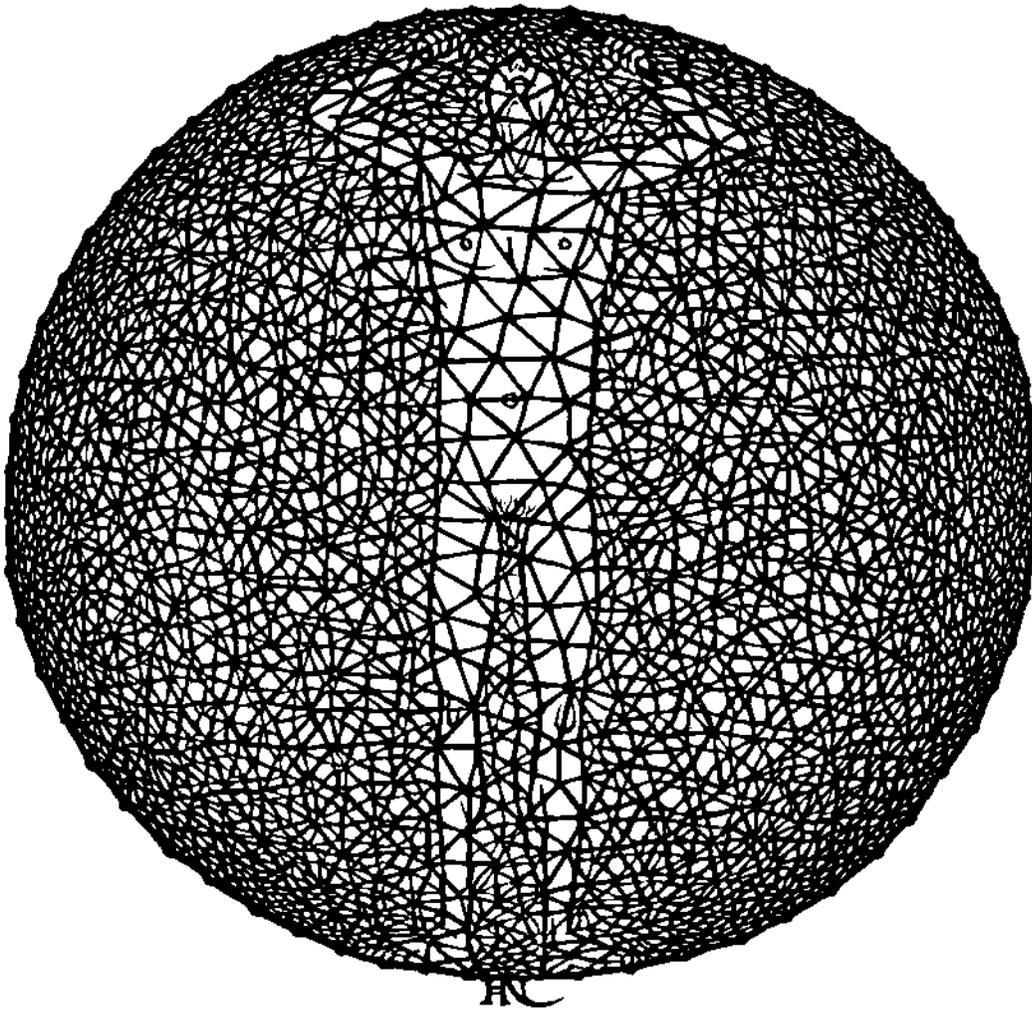
Виконання намогильника було вповні ділом нашого молодого скульптора, Анатолія Білокура, що покинув студії у філядельфійській Академії мистецтва. Треба виразно відмітити, що його мистецька роля у здійсненні цього пам'ятника якоюсь мірою наближується до ролі його проектодаєця. Складний і небудецький проект вимагав його інтимного зрозуміння. Звичайний аркуш паперу з нашкіцтованим на нім узором треба було перетворити у здефіньований мистецький об'єкт і твір, при чому вміння і старанність у виконанні були передумовою досягнення естетичних якостей намогильника. Незвичайність матеріялу, його опір, вимагали помислових розв'язок. Треба було гнути і спаювати грубу на цаль сталеву штабу під дуже високою температурою. При цьому виявилось, що коли

штаба мала бути вміщена в камінь, цей останній не видержував температури, що була потрібна для досягнення гнучкості сталі. Згадані тут моменти — це лише відокремлені приклади, бо в процесі будови пам'ятника безупинно виринали нові проблеми, що домагалися піонерських, сміливих, але зважених розв'язок: з огляду на неподатливий матеріал, можливості для корективів були дуже обмежені. Тому також праця над пам'ятником зайняла чимало часу, близько два роки. Його будова була закінчена навесні 1969 р. Всі ці завдання Анатоль Білокур виконав бездоганно і — як вислід його майстерських вміlostей — прийшло гармонійне поєднання двох мистців, різних своїм художнім спрямуванням і неоднакових творчим стажем, в одному органічно-суцільному мистецькому творі. Для повноти образу потрібно ще додати, що результат пам'ятника був залежний не тільки від мистців, але й наполегливої і жертвенної співпраці замовця, д-ра Євгена Пизюра.

Підсумовуючи, слід сказати ось що: цей пам'ятник вміло поєднує архітектурний, скульп-

турний та графічний елементи. Його розмір, його просто задумані риси та велика скаля літер присвоюють йому масивність, солідність і естетичну рішучість. Він пронизаний достойною мовчанкою та пристосований до життєвої станції того, хто під ним схоронений. Його декоративний мотив, перекладений на мову ліній, не робить ніяких компромісів з пересадною емоційною патетикою. А насамперед, він у цілому своєму мистецькому задумі оригінальний, нема в ньому запозичень, чи наслідувань утверджених традицією намогильників. Тому для тих, що не мають вродженого, або освітою набутого відношення до мистецтва, він може здаватися незрозумілим, чи контроверсійним. Його загальне враження та естетичний ефект зросли б, коли б пам'ятник стояв відокремлено у пристосованому для нього доквіллі, для чого не було вибору. Та не дивлячись на це, він гомонить візуальною поетичністю, переспіваною в граніт і сталь, та являє собою чітке досягнення в ділянці пам'ятникового релігійного мистецтва.





Constructor, woodcut, 1987

A F T E R V I E W B Y J . H N I Z D O V S K Y *)

The idea of plants executed in woodcut is not new to me. While still in school in 1944 I conceived the idea of creating a series of portraits of trees in woodcut and did some at that time. But understandably, considering my age, I attempted too much. Without adequate experience I accumulated so many self-doubts that I gave up not only this project but also all woodcut and print-making for many years.

In 1949 I came to the United States and brought my doubts with me. It is possible that the seasickness suffered during the crossing be-

*) *Flora Exotica* — a collection of Flowering Plants, David R. Godine, publisher, Boston, 1972.

tween two disparate continents reinforced my doubts, which had by then grown to crisis proportions. My encounter with the New World shattered what confidence I still had. My crisis was not the result of my coming to America; my arrival here merely magnified a problem which had its roots in a much earlier period.

After long inactivity I began to work again, but on my drawing-pad and stretched canvas I saw hundreds of roads and did not know which one to take. It was a paralyzing situation. After some years of experimentation and totally unsuccessful work, it came to me that I should travel each of the roads separately, in order to learn which were not mine. Artists search in the hope of finding something; I searched to find nothing. Such forced work continued for years. Thinking that I might find the answers to my questions in other media, I tried working in sculpture and ceramics. I even acquired a ceramic kiln and only God and my neighbors knew how many fuses I blew at the brownstone in the lower East Bronx.

After long years of almost hopeless work, and possibly as a result of it, one day something unexpected happened. As I stood before my easel, I suddenly felt such a joy! Not only was I unable to express, much less explain, it, but I did not even dare to analyze it for fear of losing it. On my canvas I no longer found my hundred roads; not even ten were there. After some months still fewer roads appeared: five then four, then three, then two. But here the process stopped for I could not believe that I was soon to find one exclusive road. Indeed I had—and still have—suspicions about one exclusive road.

After this long search I finally found my subject. It was so close: in the tree behind my house, in the blade of grass growing between two concrete blocks near our sidewalk. With these discoveries my interest in nature and in growth returned to me, and with it, my early love for woodcut.

The several woodcuts included in this book are not to be regarded as botanical studies, and it is not false modesty on my part to say that their scope is limited, as is their purpose. Medieval botanists and artists made extensive studies of plants, leaving us their discoveries in wonderfully illustrated volumes, and while those woodcuts were created to serve multiple purposes, most of those purposes have been eliminated for the twentieth-century artist. The plants have been largely discovered and classified for man's convenience. In fact, with the aid of photography and the microscope, man is now able to reach even beyond the visible aspects of nature, while mass media and modern reproduction techniques make these discoveries available to all.

One would think that such an extensive and intimate view of nature would bring it closer to man, yet it is not difficult to detect man's gradual alienation from nature. Is it that today's tools for enquiry are too precise and the media that propagate them are too fast and their range too wide and impersonal in their mass-orientation to reach man and make their

intended contribution? Is it that to be appreciated a thing must be expensive, must be rare? Is it that the value of a thing comes from long and painstaking work? Are work and value synonymous? Long work, if nothing else, gives the artist time to meditate, to weigh the details of his work, to improve constantly his original vision. The machine has eliminated man's labor to a great extent, but in helping man it deprives him of his skill, his experience, his craft, his feeling that he is needed, his pride in accomplishment and with this his dignity and value. The unequivocal benefits of the machine are an illusion and the major disappointment of progress. Man's technique, it seems, has surpassed its creator's capabilities, his perception and his comprehension. Some assert that man's ultimate happiness and the fulfillment of his dream lie in the future, that they are in direct proportion to the speed with which he is able to travel between two points. But despite the grandeur of our technical progress, there are those who would gladly travel into the past. With regard to books, for that is our theme here, there are men who would choose to journey back through the centuries, not pausing until they reached the age of illuminated manuscripts. I would gladly accompany them and should be most happy to visit the Carolingian scriptoria. I might even apply for apprenticeship in one of them, knowing well how difficult it was for the apprentice of those times. In order to learn the trade, he first had to do all kinds of domestic chores and had to wait long for the privilege of sharpening the Master's pens, and years before he was allowed to try his own hand on a precious piece of vellum. Long as was the road to art for the apprentice of those distant days, however, that method was the shortest and, to judge from the results, probably the only way, based as it was on contemplation, refinement and mastery.

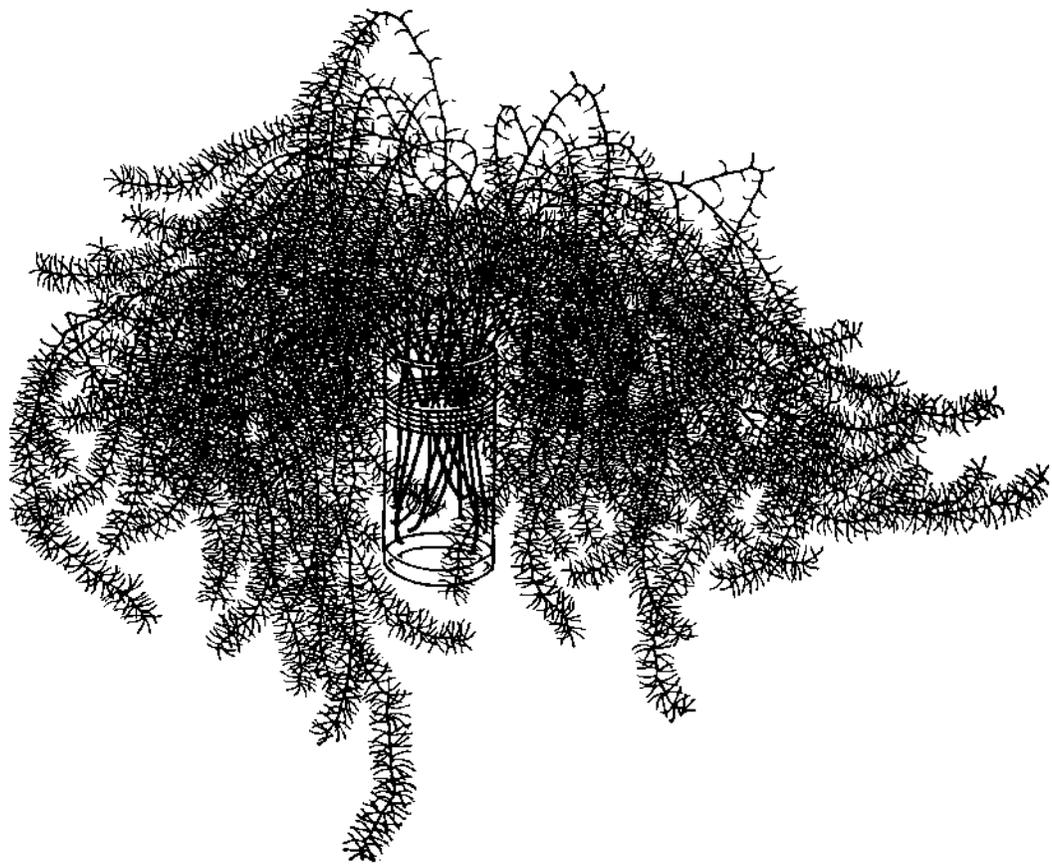
If our excursion did not go that deep into the past but halted somewhere in the vicinity of the fifteenth century, I would not be too unhappy to take a tour through the print shops and to visit the artists' studios. Printing has enjoyed a healthy balance between the artistic requirements of the earlier scriptoria and the new democratic ideal of serving a wider public.

Now we build printing presses which can reproduce almost perfectly the smallest details and all shades of color with a speed that Gutenberg could hardly have dreamed of. On these magnificent presses we print paperbacks which we read on our way to work, and after we have finished with them, we leave them on the subway bench or—the more civilized among us—throw them into the nearest wastebasket.

Today almost all the work on a book is done by the machine. Craftsmen, printers, woodcutters and to some extent even draftsmen are no longer needed. If some craftsmen are to be found today, they are as much living anachronisms as the horse pulling his ancient carriage in New York's Central Park.

It is a paradox that the medieval scribe, who had none of the mechanical help available today and often spent years copying one book, still

had enough time to illuminate his manuscript richly. Today, when the machine does most of the work connected with the production of a book, man cannot spare the time—and he probably feels no need—to make his book durable and aesthetically pleasing. It is a sad comment on our progress that the most beautiful and most durable books are illuminated manuscripts, and after them the first books printed on a simple and, in our view, primitive press. This is not nostalgia but, regrettably, fact. There are signs that the book as we understand it is undergoing a metamorphosis. Its beauty is sinking lower and lower. Its former glory is shrinking so rapidly that it may be forced, for many reasons, not the least of which is shame, to hide in a roll of microfilm. In view of this, woodcuts, as well as the horse in Central Park, may still have a function and may not become total anachronisms.



Bouquet, woodcut, 1963

МИСТЕЦЬКА БІОГРАФІЯ

ОФОРМЛЕНІ КНИЖКОВІ ВИДАННЯ

- 1942 — Марко Вовчок, *Sestrica Melasja*, Загреб. Згідно з оцінкою критики, — це найкраща дитяча книжка на Балканах. Перевидана у скромнішому виді ОЛДЛ 1951. Обкладинки й ілюстрації Букваря Ковача для бачиваців. Праця не закінчена. Обкладинки й ілюстрації до католицького журналу *Обітель*, Загреб.
- 1947 — Арка, літературно-мистецький журнал.
Хорс, літературно-мистецький збірник.
Райнер Марія Рільке — Речі й образи, переклад Б. Кравціва.
Святослав Гординський — Вогнем і смерчем, поезії.
Святослав Гординський — Поетика (шклястипеле видання).
П. Белей — Пан, оповідання.
В. Приходько — Під сонцем Поділля, оповідання.
Енциклопедія Українознавства.
В. Домонтович — Доктор Сирафисус, оповідання.
Леонід Мосендз — Волинський рік, оповідання.
Богдан Кравців — Кораблі, поезії.
Софія Парфанович — Інші дні, оповідання.
Яр Славутич — Спрага, поезії.
Молоде життя, пластовий журнал, видавничий знак.
- 1949 — І. Ходмський — Історія України.
- 1950 — Слово о полку Ігореві — переспів Я. Гординського.
- 1951 — Марко Вовчок — Сестричка Меляся, перевидання хорватського видання.
- 1952 — Українська Мистецька Виставка, Нью-Йорк, Три обличчя, каталог.
Остап Тарнавський — Життя, вінок сонетів.
- 1953 — Г. Ващенко — Український ренесанс ХХ століття.
Вадим Лесич — Ліричний зошит, лінорит „5 яблук“.
- 1954 — О. Марден — Воля й успіх.
Вадим Лесич — Поезії.
Українсько-англійський словник.
S. M. Shoemaker — *By the Power of God*, New York.
Львів — збірник.
Г. Лукиницький — Українська Церква між Сходом і Заходом.
- 1955 — Українська Літературна Газета.
Едвард Стріха — збірник.
Голубі диліжанси — матеріали з архіву А. Любченка.
На слідах — журнал.
- 1956 — Історія Русів.
Остап Тарнавський — Мости, поема.
Yar Slavutych — *Muse in prison*.
- 1957 — Юрій Липа — Козаки в Московії, оповідання.
- 1958 — Ю. Федорович — На високих шпильях, етюди.
Юрій Косач — Кубок Ганімеда, поезії.
О. Зуевський — Під знаком Фемікса поезії.
- 1959 — Марта Калитовська — Рим і нерими, поезії.
Байрон — Мазепа, поема в перекладі О. Веретенченка.
Василь Барка — Океан, поезії.
- 1960 — Микола Зеров — Нове українське письменство.
О. Тарнавський — Самотнє дерево, поезії.

- 1961 — **Перемшль** — збірник.
Василь Барка — Правда Кобзаря.
Емма Андіївська — Риба і Розмір, поезії.
- 1962 — **Емма Андіївська** — Джалапіта.
Василь Барка — Жовтий князь.
Б. Кравців — Звенислава, вінок сонетів.
Слово — збірник.
- 1963 — **Ukraine** — енциклопедія ч. 1, 2.
З. Кошелівець — Панорама найновішої літератури в УРСР.
Безсмертні — збірник.
Легкосиня даль —
Діма — Третій Берег, поезії.
- 1964 — **М. Чубатий** — Княжа Русь-Україна.
Ukrainian folk tales
І. Кошелівець — Сучасна література в УРСР.
Their land — антологія українських новель.
Емма Андіївська — Первні, поезії.
Вадим Лесич — Кам'яні луни, поезії.
Патриція Килина — Легенди і Сня, поезії.
Юрій Шерех — не для дітей.
- 1965 — **Хосе Ортега і Гассет** — Бунт мас, переклад В. Бурггардт.
Ми і Світ — журнал.
Михайло Орест — Пізні Руна, поезії.
- 1966 — **Мирослав Радич** — монографія.
Іван Франко — Про соціалізм і марксизм.
Василь Бикав — Мертвим не болять, оповідання.
Дан Мур — Жаль і Гнів, поезії.
Остап Гарнавіський — Туга за містом, есеї.
- 1967 — **Богдан Антонович** — зібрані твори.
60 поетів — збірка творів.
С. Мазлах і В. Шахрай — До хвилі.
Улас Самчук — На твердій землі, повість.
R. Silberberg — The oak, the Dodo, and the Dryx.
Ігор Качуровський — Строфіка.
Емма Андіївська — Базар, поезії.
Poems of Samuel Taylor Coleridge.
- 1968 — **Поль Кльодель** — Благоеіщення, переклад Віри Вовк.
Емма Андіївська — Пісні без Тексту, поезії.
Остап Луцький — Молодомузець — опрацював Б. Рубчак.
В. Чорновіл — Інтернаціоналізм чи русифікація?
Я. Гніздовський — монографія.
- 1969 — **Українська Католицька Парохія**, Бронкс.
1970 — **Дені Дідро** — Жак фаталіст і його Пан — переклав І. Кошелівець.
1971 — **Никифор з Криниці** — монографія.
Емма Андіївська — Герострати, поезії.
Терем ч. 4.
Vasyl Stefanyk — The stone cross.
Василь Барка — Вершник неба, поезії.
Український Студійний Центр при Гарвардському Університеті — видавничий знак.
- 1972 — **Марта Гарнавіська** — Хвалю ілюзію, поезії.
Юрій Лавріненко — Зруб і Парости, поезії.
Іван Кошелівець — Скрипник.
О. Олесь — Вибрані поезії.

НАГОРОДИ — AWARDS

- 1950—Minneapolis Institute of Arts, second price for woodcut
Minnesota State Fair, second price for oil
1959—Associated American Artists, purchase award for woodcut
1960—Butler Institute, third price for oil
1961—Tiffany Grant
1962—Museum of Fine Arts Boston, first price for woodcut
1963—Mac Dowell Colony Fellowship

ПУБЛІЧНІ ЗБІРКИ — PERMANENT COLLECTIONS

- | | |
|------------------------------|----------------------------------|
| Museum of Fine Arts Boston | Butler Institute |
| Duke University | Library of Congress |
| University of Delaware | University in Seattle |
| Cleveland Museum | Museum of Modern Art in Spain |
| Norfolk Museum | Winnipeg Art Gallery |
| Philadelphia Museum | The White House |
| Minneapolis Institute of Art | Mount Olive College |
| Addison Gallery | and numerous private Collections |

САМОСТІЙНІ ВИСТАВКИ — ONE MAN SHOWS

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1954—Eggleston Gallery, New York | Sharin Art Center, New Hampshire |
| 1957—Ror Volmar, Paris | Norfolk Museum |
| Creuze, Paris | Tahir Gallery, New Orleans, Louisiana |
| 1958—Eggleston, New York | St. Basil's College, Stamford, Connecticut |
| 1960—Salpeter Gallery, New York | 1968—Norfolk Museum |
| La Maison Francaise, New York | Ukrainian Academy of Arts and Letters, New York |
| 1961—Salpeter, New York | 1969—Lumley-Cazalet, London |
| Philadelphia Art Alliance | Scarboro, Ontario |
| Waw Gallery, Toronto | Galley 100, Princeton, New Jersey |
| 1962—Salpeter, New York | North York Public Library, Toronto, Ont. |
| Butler Institute, Youngstown, Ohio | 1970—Davison Art Center, Middletown, Connecticut |
| 1964—Salpeter, New York | Ukrainian Club, Detroit, Mich |
| 1966—Troup Gallery, Dallas, Texas | Prat Institute, Brooklyn, N.Y. |
| Oneonta Community Art Center, N.Y. | Norfolk Museum, Norfolk, Virginia |
| Print Club of Philadelphia | 1971—Associated American Artists, New York — retrospective |
| Cupricorn Gallery, Bethesda, Maryland | Troup Gallery, Dallas, Texas |
| 1967—Alpha-Omega, Winnipeg | Tahir Gallery, New Orleans, Louisiana |
| Jubilee Auditorium, Edmonton, Alberta | Vau Straaten Gallery, Chicago, Ill. |
| Bergstrom Art Center, Wisconsin | 1972—Upstairs Gallery, Ithaca, N.Y. |
| | Lumley-Cazalet, London |

ГРУПОВІ ВИСТАВКИ — GROUP SHOWS

Audubon Artists
Allied Artists of America
National Academy
Pennsylvania Academy
Chicago Art Institut
Museum of Fine Arts, Boston
University of Illinois
Minneapolis Institut of Arts
Drawing USA, St. Paul, Minnesota
Society of Ukrainian Artists in USA
Boston Printmakers
American Academy of Arts and Letters

Flee Library of Philadelphia
Society of America Graphic Artists
Contemporary American Graphic Arts in USSR
Contemporary American Graphic Arts in Tokyo
Contemporary American Graphic Arts in Teheran
Barnard Cillage
Cleveland Museum
United States Information Agency Graphic
Overeeas Exhibitions in Europe, Asia, Africa, and South America
II Trinnale Internazionale della Xilografia Contemporanea,
Capri, Italy
Ukrainian Club of Arts and Letters, New York

SYNOPSIS

The fifth edition of "Terem" is dedicated to the Ukrainian, or Ukrainian-American master of the graphic arts and painter Jacques Hnizdovsky.

Hnizdovsky was born in Ukraine and now resides in the U.S. The high level of his artistic individuality won him recognition in many countries. In the contents of this journal there is a complete listing of all the artist's exhibits which took place both in the States and Europe.

Authors of critical works on the artistry of Jacques Hnizdovsky are Ukrainian critics Vasyl Barka (U.S.A.), M. Antonovich-Rudnitsky (Canada), Volodymyr Popovich (Belgium) and Bohdan Stehnovsky (Canada).

Also to be found in this issue of "Terem" is an interview with the artist and interesting information about his various awards, individual and group exhibitions, museum collections of his works etc.

We are also printing Hnizdovsky's epilogue to the book "Flora Exotica," a collection of flowering plants, published by R. Godine in Boston, 1972. To this elegant volume the artist has created fifteen plants in wood, the result after more than two years of careful labor. The fifteen original woodcuts are printed directly from the artist's glock.

Hnizdovsky is also the artist of the outer cover of this issue.

ВІД РЕДАКЦІЇ ТЕРЕМУ

Листи, оцінки (до „Терему“ ч. 4, присвяченого поетові Богданові Нижанківському-Бабаю)

Сердечно дякую Вам за Ваш цінний журнал, а також за Вашу уважливість до моєї „слабості“ — мати в бібліотеці гарні книжки. Посилка прийшла в прекрасному виді, не ушкоджена на пошті. Долучую чек на 10 дол., 5.00 за журнал, а 5.00 на видавничий фонд.

Народ чомусь дуже збайдужнів до рідної літератури і мистецтва.

Дякую дуже за особливе опажування й бажаю багато успіхів у Вашій дуже цінній праці.

Д-р Ілярій Домбчевський

Одержав Ваше прекрасне видання „Терем“ ч. 4 — дуже дякую. Ваші видання читаю з великою насолодою.

Д-р Антін Жуковський

Гратуюлю до гарної обкладинки і запитую, чому третє число було присвячене мистцеві Дмитренкові, а не Гніздовському?

В. Качуровський

Ваш журнал перечитуємо з великою увагою. Прекрасне видання, багатий, на високому рівні зміст, та естетичний вигляд, притягають читача. А вже числа 3 і 4 можна уважати частинними монографіями. „Наші мистці на чужині“ і „Літературна творчість на чужині“ являються чудовою думкою не тільки для читача, але й для діячів культури, які вповноті заслужили на те. Дай Вам Боже сили і витривалости продовжувати це чудове діло.

д-р Ярослав і Стефанія Бернадина

Дуже багато помилок у Ваших виданнях. Чи маєте літературного коректора?

Стефан Попель

Сердечне старо-українське „Спаси Біг“ Вам за четверте число „Терему“. Воно цінне й прекрасне під кожним оглядом. Найціннішою є стаття Остапа Тарнавського п. н. „Від Нижанківського до Бабая“. Це звичайна студія, струнка логічно й глибоко психологічно своєю тонкою аналізою того процесу, що відбувається в глибинних надрах „психічної лабораторії“ поета. Щойно на основі цієї студії розуміємо як слід, сьгоднішнього Бабая із статтею О. Тарнавського майже однозвучно гармонізує цінна стаття О. Керч. На цьому тлі стаття А. Курдидика являється малим дисонансом. Але й вона має свою вартість. Цілість знаменита. Щиро гратуюлю і бажаю дальших успіхів.

**о. д-р Назарко, ЧСВВ
член АДУК**

Дякую за журнал. Матеріал здебільша цікавий, а дещо навіть на високому рівні.

Григорій Голомбівський

Дорогий Юрію!

Відносно Терему ч. 4, присвяченого Дуфті.

Дякую за обдаровання мене книгою! Добрі речі не мають ціни, зокрема, коли при невеликому накладі дістають його університети і бібліотеки. На мене можеш числити, як це Ти робив від давна. Нічого не сталося, що я загубився у Вашій картотечі. Мене декілька разів мали „за мертвого“, а при зустрічі знайомі питали: То ти ще живеш?

Мені пригадується львівське видавництво „Терем“, видавничча кооператива, яка друкувала Наш Клич, Наш Фронт, а після того, як ці видання були судово заборонені, ми закупили „Вісті“ разом з видавцем у Самборі. Усе було розгромлене, а причасних заслали до „концентраку“ у Березі Каргузькій. Тоді то й ми стали Юрія Крохмалюка „товаришами“ в акції обшукання.

Я мав відповісти з вільної стопи, бо вийшов з польсько-го війська „підхорунжим“; я вважався „порядним“ і мене не арештували. Вкінці справу „уморено“, розправи не було, але ми залишилися „товаришами“.

І поліція, і суддя, і прокуратор не дошукували московської назви у назві „Терем“, як це підсуває доцент Л. Биковський, а хотіли потвердження, що Терем — це скорочення „Товариства Революційної Молоді“. (А може — казали, — що кінцева М — це закодоване Н — „Товариство Революціонерів Націоналістів“.)

Я мав кілька пригод з „пекельними машинами“, які ви — хеміки — виробляли. Пригадую собі дві: з Чупринкою і Перебийнісом ми випробовували одну таку на залізничному скарпі, в сторону Пустомит. „Машинка“ не послухала інструкції і вибухла передчасно, так, що нас приспало камінням по другому боці рейок.

Військова кур'єрка з Лисинич під Львовом прибігла нічю на „постову хату“ і зажадала явки військовика, бо у валізі, яку передано їй до сковку „щось шипить“ від трьох годин і не перестає. Господарі, де вона „живило“ передержувала цю валізу, дуже занепокоєні і треба щось кінечно зробити.

У всякому разі Ви надали новому Теремові висококультурного вигляду і змісту. Хай цей журнал пошириться як місце зустрічі не тільки мистців, літераторів і діячів культури, але і тих мільйонів, які творять приложих клімат до їхньої творчости.

Відносно Б. Нижанківського (Дуфти): знав я його, а також його брата Трися, сестру-стусанку кулею Тьотку, а найменше балетницю (теперішню паню Снігурович) з тих часів, про які згадує А. Курдидик. В бльоку Ставропігійських забудовачів містився Український пласт, і пригадується понуро-темне подвір'я між Волоською церквою, якого пластові юнаки жваво боялися ніччю. Ми „впадали“ на їхній поверх, переходячи це страхітливе подвір'я і, зиркали в сторону Волоської церкви, з дивними для нас вітражами вікон. А папі Нижанківська маля завжди приязну усмішку для відвідувачів її дітей, а часто й „канатку“ на голодний юнацький жолудок. Бувало, що такий харчевий додаток був важніший і корисніший, як наше прекрасне товариство.

Тому гратулюю за число Терему, присвячене Богданові Нижанківському-Бабаєві, який досягнув височин, до яких не дійшли його ровесники.

Павло Клим

Посилку „Терему“ і переклад бл. п. Зенона Тарнавського одержав і широко дякую. „Терем“ ч. 4 пригадав мені багато знайомих людей, з яких дехто розбрімося по світі, а дехто й „загубився“ по дорозі.

Мені особливо приємно, що Ви, Пане Я. Тарнавський, причалили до цієї культурної роботи.

Добра адміністрація і сітка солідних відборців, це залюбки успіху і життя видавництва. Буду дуже вдячний, як вишукате для мене перше вичерпане число „Терему“.

Клим Ярослав

НАДІСЛАНІ КНИЖКИ

Аркас Микола — Історія північної Чорноморщини, том I, від найдавніших часів до початків формування Київської держави. Накладом Дослідного Інституту Студіум Інк., і В'єна Гомія України, Торонто 1969, стор. 350 ілюстр.

Гайке Вольф Д. — Українська Дивізія „Галичина“. Історія формування і бойових дій у 1943-45 роках, з передовою В. Кубійовича. Накладом Братства кол. Вояків Лої УД УНА. Праця появилася у Записках Наукового Т-ва ім. Шевченка, том 188, праця Історично-філософської Секції НТШ, за редакцією В. Кубійовича, переклад Р. Колісника, мовна редакція Серафими Волошиної, схеми М. Підюри, світлий з архіва Гол. Управи Братства кол. Вояків Лої УД УНА, підготував Б. Артимішин. Стор. 273, ілюстр.

Кейван Марія Адріана — Карвендель — повість. Обкладинка артиста-графіка Івана Кейвана, тираж 1000 прим., Едмонтон, Канада, 1971, стор. 232.

Керч Оксана — Такий довгий рік — повість, видання „Гомону України“, мовний редактор Б. Романенчук, обкладинка роботи Е. Ласовського, Торонто, Канада, стор. 304.

Ласовська Мирослава — Віщування старого дуба-феєрія на дві дії з дитячих років Лесі Українки. Вид. ОЖОЧСУ, Нью-Йорк, 1971, музика Ярополка Ласовського, оформлення і рисунки Ждана Ласовського, стор. 24.

Ріпецький Нестор — Пісні далеких островів — переспіви

з японської лірики, увідне слово В. Гаврилюка, літ. редакція В. Давиденка, мистецьке оформлення Ждана Ласовського, Торонто—Нью-Йорк, 1969, вид. АДУК, стор. 48.

Славутич Яр — Творець української науки в Канаді, та інші статті й матеріали, з приводу 60-ліття проф. д-ра Я. Рудницького (1910—1970), накладом Фундації ім. Д. Лобая, Вінніпег, Канада, 1971, стор. 96.

Храплива Леся — Далеким і близьким — вірші, мистецьке оформлення Ніни Мудрик-Мриц, накладом автора, Нью-Йорк, 1972, стор. 123.

Фостун Святомир М. — Звідуши степових когорт — історична повість, обкладинка Р. Глуква, в-во Юліана Середяка, Буенос Айрес, Аргентина, 1972, стор. 184.

Городиський Орест — Ген. Іван Васильович Турчин — прижиток до історії українського поселення, в-во „Червона Капна“, Нью-Йорк, 1971, стор. 16.

Костюк Григорій — З літопису літературного життя в діаспорі, бібліотека „Сучасності“, Мюнхен, 1971, стор. 48.

Фостун Святомир М. — На крилах життя — етюд, Лондон, 1972, обкладинка Р. Глуква, наклад 500 прим. стор. 56.

Дон Мануель Тамайо і Бавс — Нова драма, з еспанської мови переклав Микола М. Палій, вид. Ю. Середяка, Буенос Айрес, 1972, стор. 121.

БОГДАН НИЖАНКІВСЬКИЙ - БАБАЙ

(Слово на вечорі АДУК у Дітройті 2. X. 1971)

Сонце сходить не тому, що півні піють! Українська література й мистецтво на чужині існують не тому, що така чи інша організація винесла ухвалу про потребу їх існування — з уваги на долю і перманентний резистанс України в різних формах і з уваги на завдання еміграції тому резистантові помагати. Організації з часом втрачають свою напругу, перестають існувати (скоріше чи пізніше), люди минаються, бо такий біологічний закон — а культура лишається. Парадні слова не є словами на сторожі. Україна, коли прийде її велика і щаслива година, напевно не потребуватиме наших телевізорів, авт, протоколів із засідань та інших атрибутів емігрантських буднів і свят. Література і мистецтво — це факти, які свідчать і свідчитимуть про наше існування на чужині за 20, за 50 і за 100 років. Повинністю творців культури є творити без огляду на особисту долю, маючи на увазі долю української людини сьогодні і в майбутньому. Без творців культури на еміграції існувала б пороженча. Матеріальні надбання, хоч які вони приємні і потрібні, не могли б її виповнити, бо вони є чинником матеріальним, а не духовим. Творці української культури покинули Батьківщину не на те, щоб будувати Народні доми, бари чи хмародери асигураційних товариств. Вони, творці української культури, вийшли на еміграцію, щоб спільними силами будувати — повторимо за Олесем Гончарем — собори українського духа. Такі собори будується не за директивами, не за обіжниками чи постановами — навіть якби вони були висловом глибокого розуму і доброї чи найдоброї волі. Немає легшої діяльності, ніж висловлювати побажання. Така, за дозволом сказати діяльність, ні за що не відповідає і ні до чого не зобов'язує.

В н о р м а л ь н о зорганізованім суспільстві швець авторитетно говорить про шевство, столяр про столярство, пекар про пекарство. У нас авторитетність здобувається не знанням, а становищем у такій чи такій організації, стажем,

прилюдними виступами чи впертим повторюванням завченої фразеології. І тому нічого дивного, що дуже часто людина з таким авторитетом, маючи в хаті дві книжки: телефонів і банкову, авторитетно говорить про літературу й мистецтво, навчаючи письменників і мистців, як і що вони мають творити. На щастя, ні письменники, ні мистці таких, вибачте, авторитетів не слухають і не шанують. Що робити із своїми талантами і як служити своєму народові — вони теж трохи знають, і вони теж знають, що таланти не роздає жадна громадська чи політична організація, жадне асигураційне товариство, ні жадна парафія.

Література й мистецтво — це справи, що ними українське еміграційне суспільство займається якнайменше і, на жаль, уважає, що це приватна справа самих письменників і мистців. Бо чейже вони ходять в ореолі слави, бо чейже вони сидять на Парнасі, де походжають і Шевченко, і Франко, і Леся Українка, і Стефаник, і Нарбут, і Новаківський, і Лисенко, і Довженко, Курбас та інші світочі нашої культури. Ну так, походжають. Позбулися всіх житейських клопотів і не морочать великої голови великої громади. По смерті їм байдуже, чи їхні твори живуть між людьми, чи ні, чи громадяни влаштовують літературні вечори і ювілеї, а чи сидять перед телевізорами і п'ють пиво.

Творчість письменників і мистців ніколи не була їхньою приватною справою. Чи приватною справою була поезія Теліги, Ольжича, Липи, Ірлявського, які згинули з фук ворогів? Чи приватною справою була творчість Осьмачки, над яким знущалися большевики і який трагічно переживав долю української людини? А Фальківський, Влизько, Куліш, Драй-Хмара, Підмогильний, Косинка, Плужник, Филипівич, Йогансен, Буревій і десятки, десятки інших, які згинули від кумів або в концентраційних таборах? Чи їх творчість була їхньою приватною справою? Чи писання поезій було приватною

справою Олекси Стефановича, який жив бідно на еміграції, в Америці, і помер бідно, майже забутий? А поезія Маланюка і Лятуринської? Чи вони творили її для власної приємності? А брат Миколи Зерова — Михайло Орест, який за пфеніги жив у Німеччині, творив високу поезію і видавав твори свого брата — чи це була його приватна справа? Чи приватною справою була творчість Мухина і Павлося? Чи приватною справою була творчість упівського графіка Хасевича? Більшість нашої еміграційної суспільності так обросла салом самолюбства і байдужості, що літературі і мистецтву не сила добратися не тільки що до патріотичної, але й до звичайної людської совісті. З тієї гущі самозадоволенців і виводяться деякі люди, які опинились у провіді нашого еміграційного суспільства і час від часу, коли з'явиться нагода, навіть репрезентують українську літературу й мистецтво, мабуть, переконані, що письменники й мистці не знають, як свою літературу й мистецтво репрезентувати. Чейже відомо, що на відкриття пам'ятника Шевченкові у Вашингтоні не був запрошений жадний представник ні письменників, ні мистців-образотворців. Парафразуючи латинську приповідку, можна сказати: „О темпора, о гуморес!“ Відомо також, що, відкриваючи пам'ятник Т. Шевченкові на „Союзівці“, асикураційні діячі не запросили автора пам'ятника, світової слави скульптора Архипенка, який в тому часі сидів недалеко у союзовому ресторані і терпеливо ждав, що його за-

просять. Чи ж може бути зневажливіше ставлення до людини, до мистецтва і до автора? Це, мабуть, норма. Одного гарного дня відвідувачі бачили, як один із великих українських поетів, заробляючи кілька скупих доларів, збирав на одній оселі (замовчимо назву) паперове сміття, щоб гостям було приємніше прогулюватися. Чи в такий спосіб культурні люди реалізують допомогу творцеві духових вартостей?

На щастя є в нас люди, хоч їх не багато, які розуміють значення літератури і мистецтва в житті суспільності. Вони купують картини, купують книжки, фінансують видання — і не трублять на весь емігрантський світ, щоб він їх подивляв. Вони не пхаються до президій і не стараються репрезентувати громади. На них стоїть наша література, наше мистецтво, на їх долярах, зароблених довгою щоденною працею.

Треба пам'ятати: культура є неподільна. Її не можна ділити на класи, на партії, на релігії.

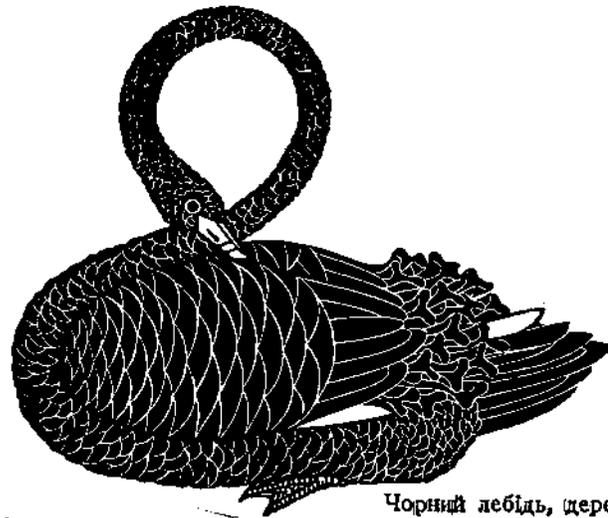
Треба пам'ятати: людину, яка своїм талантом увійшла в культуру, не можна з неї викинути чи викласти.

Треба пам'ятати: кожний нарід збирає надбання своєї культури з великою увагою і пієтизмом.

Треба пам'ятати: чим більший храм культури, тим нарід сильніший.

Треба пам'ятати: культура є безсмертям народу.

І треба пам'ятати: сонце сходить не тому, що півні піють!



Чорний лебідь, дереворіз, 1972

