

ОЛЕКСА НОВАКІВСЬКИЙ

МОНОГРАФІЯ
ВОЛОДИМІРА
ЗАЛОЗЕЦЬКОГО





16. АВТОПОРТРЕТ З 1917.

ВОЛОДИМИР ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ

ОЛЕКСА
НОВАКІВСЬКИЙ

Ч. 465

Наклад Українського Товариства Прихильників Мистецтва. -- Друкарня Наукового
Товариства ім. Шевченка у Львові. — 500 нумерованих примірників, з того 50 перших
примірників на крейдовому папері. — Окладинку компонував п. А. Малюца.

Мистецька традиція та її вплив на молодого артиста.

Наскільки легка характеристика мальярів, які вирошли на старім традиційнім мистецькім ґрунті, настільки тяжко підхопити критерії творчості мистця, який на перший погляд незвязаний традиційно з минулим мистецтвом території і нації, до якої належить.

А все таки треба нам погодитися з глибокою гадкою, висловленою у студії Лянгбена „Rembrandt als Erzieher“, „що нема індівідуального мистецтва«, є тільки мистецтво французьке, німецьке, італійське, англійське і т. д.¹). Тільки не все так легко означити ті характеристичні риси, що розділюють у нинішньому мистецтві одно мистецтво від другого. І так здається на перший погляд, що імпресіонізм має в собі міжнародній характер, так само, як і всі наймодерніші течії, експресіонізм починаючи. Та в дійсності воно не так. Ми можемо говорити про імпресіонізм як про загальний стиль, але у всіх краяхходимо цілком інший вираз того стилю. Тут з одного боку відбувається індівідуальна риса самого етнічного ядра, з другого індівідуальний стиль — або »почерк пензля« даного артиста, який до цього етнічного milieу належить. Не є це нове явище. В тій послідовності пробивається воно у дзеркалі цілих століть — так само в Ґотиці, в ренесансі — як у бароку і класицизмі.

Традиція, минуле, як свідомо або підсвідомо звязане з кожною творчою появою, сповнює і в історії мальарства, навіть модерного, свій незломний закон, не оглядаючись на протести всіх модерніших псевдо-артистів.

Одним словом мистецтва, яке повстає з нічого, яке не оглядається на минуле, нема, і бути не може. Тому-то й найважнішим питанням для зrozуміння всякої творчості є питання її звязків із минулим.

До нового долучається друге, не менше важне питання, а саме — про індівідуальну творчість. Тільки із порівняння, коли покладемо поруч себе оці два головні моменти в даній мистецькій індівідуальності можемо зважитися на його характеристику. Мистецтво, як вислів творчості, за влучним висловом Румора, мусить випливати з минулої традиції.

¹) „Wie es nur Eichen, Tannen, Palmen, aber niemals einen Baum an sich gibt' so gibt es auch nur griechische, deutsche, französische Kunst, aber niemals eine Kunst an sich“.

Найти ті нитки з минулим у творчості О. Новаківського нелегко. Тут відношення його творчості до старої традиції не лежить на долоні — і він сам, як дальше побачимо, переходив ріжні стадії, заки віднайшов той шлях, який його злучив із минулим. Багато легше найти критерії творчості в традиційній послідовності там, де можна ярко зачеркнути межі, впливи, школи в історії мистецтва (пр. як легко в дзеркалі минулого віднайти коріння італійських, французьких, чи голландських млярів!).

З другої сторони незвичайно важко повязати якінебудь критерії творчості українських млярів XIX. стол. На перший погляд здається, що це річ просто неможлива, що з останнім розцвітом одноцільного стилю на українській території в добі класицизму кінчається взагалі історія українського мистецтва. Та воно не так. Ніяка традиція нагло не вривається.

Щоби це зрозуміти, мусимо кинути оком на традиції XIX. стол.

Розцвіт мистецтва на Україні приніс в XVII. стол. зі собою еманципацію мистецтва від іконопису. Була це епохальна подія, яка стойть у звязку з сильними впливами Заходу, що з ренесансом, бароком і класицизмом перейшли на Україну. Ця еманципація з традиційного іконопису потягнула за собою в першій мірі збільшення зображеного сюжету, а разом із тим розвинула цілком нові галузі мистецтва. Традиційний іконопис тримався твердо певних зображенень строго церковного або догматичного змісту, якого меж млярів не вільно було ніяк переступити. Це зміняється під впливом Заходу. Овид мистера розширюється від зображенень чисто релігійного змісту на всі предмети зовнішнього світа, себто: природу, краєвид, архітектуру, портрет. Зміна ця має велике значіння тому, бо з часів бароко починає мистецтво на Україні, хоча з сильним опізненням і поволі усуваючи старі традиції візантійщини, переходити всі ті етапи, які переходило також західно-європейське мистецтво. Подібний процес переживало в XVII. столітті російське мистецтво, з тою тільки ріжницею, що в Росії цей процес не мав тих органічних основ, як на Україні. Він не йшов по спокійній лінії розвитку, а відбувався наглими скоками.

Має воно своє значіння для розуміння цього явища, що ряд визначніших млярів українського походження, як ось Лосенко, Боровиковський і Левицький, гралі визначну роль в історії північно-російського мистецтва. Вони виповнювали ту ж прогалину, яка повстала між золотою добою старої російської школи новгородської та московської — і між новим мистецтвом. Але з другого боку брюлівський академізм не нашов глибшого відгомону на Україні. Північно-російський академічний класицизм, зі своєю космополітичною закраскою, був тільки епізодичним явищем на Україні. В першій мірі це торкається західних областей України. Та частина земель по старій історичній традиції все була в сильнішім контакті з Заходом.

Тому то й годі нам дивуватися, що в Новаківського нема нічого спільногого з великоруським малярством навіть в його початках. Школа »Передвижників« з головними репрезентантами Рєпіном, Ге, Айвазовським і Куїнджі не лишила на Новаківськім ніяких слідів; в цілій його творчості нема тих соціальних, історичних та анекдотичних тем, які виповнюють програму »Передвижників«. Але також поступовіща група »Мір і Искусство« пройшла без відгомону в творчості нашого мистця, хоч її програма, зближена до *l'art pour l'art*, більш підходила під його мистецький темперамент.

Причин цього, все ж таки замітного, явища треба шукати не тільки в іншім психічно-мистецькім наставленню артиста, але також в атмосфері, серед якої виріс Новаківський.

Культурно-національна атмосфера Поділля, з якого вийшов Новаківський, лишила свою печать на цілій його творчості. Льокальний кольорит і атмосфера Поділля і двори поміщицькі, з якими Новаківський стояв у тісному звязку, виповнюють його молоді літа.

На Поділлі вперше побачив Новаківський памятники старого бароко-візантійського мистецтва. В селі Ободівці та Попелюхах, пересиджував він молодим хлопцем цілими днями в церкві, а старі церковні ікони, головно іконостас, будили в його душі щирій подив. Ці перші враження врізуються глибоко, особливо тоді, коли падуть на творчий, сильно вражливий ґрунт. В якім близькім відношенні стояв молодий артист до старого церковного мистецтва на Поділлі, про це свідчить факт, що разом з артистом-художником Клименком виконував малярські роботи іконостасу в селі Кубанка, біля Одеси.

Але видно, що це, тоді вже вмираюче, і тільки блиском старої традиції живуче мистецтво окрашування іконостасів, не припало до вподобі Новаківському. Він радше йде над море і там малює краєвиди тими фарбами, які Клименко зішкрябував з палітри.

Другим осередком, де зіткнувся Новаківський з мистецькою культурою були поміщицькі доми. Тут вперше знайомиться він з творами західно-европейських малярів, з їх гравюрами, дереворитами та рисунками. Тут також, наче в опозиції до північної російської школи, плекали західно-европейські малярські традиції, які все живіщим і скорішим темпом туди безпосередньо доходили.

Тож і не дивно, що з тих сфер виринула гадка вислати Новаківського до краківської академії. Але не їхав він на Захід, у чужий для себе осередок, відірваний від рідного ґрунту. Навпаки, їхав обтяжений вражіннями старої малярської спадщини, якої дух, кольорит, форму і пітому вислів свідомо, чи несвідомо задержав у тім, у чім саме відбивається індивідуальне »я« артиста — у своїм стилю.

Краківська академія.

В рік після того, як Новаківський вступив до краківської академії, умирає Ян Матейко. Має це велике значіння саме тому, що краківська академія переживає тоді подібну мистецьку крізу як всі європейські академії, тільки, розуміється, з деяким опізненням. Коли на Заході з одної сторони школу барбізонську, а з другої так звану історичну школу, звязану з Пільтотім і його гуртом, поволі випирає модерний натуралізм, а згодом імпресіонізм, у Krakowі все ще творить школу учень Пільтотія, Матейко, і його історичний стиль. І саме епільог цього мальарського історизму переживає Новаківський, яким Матейко зразу зацікавився. Але не сухий історизм Матейкових композицій захоплював молодого мальяра. Більш усього цей інтимний, своєрідний поважний настрій, який денеде пробивається в »історіях« та композиціях Матейка, що нераз дивно відбивав від театральних патетичних сцен, мусів звернути увагу Новаківського. Але спершу не йшов він слідами одного з останніх визначних епігонів мальарського історизму. Навпаки, з низки праць, які Новаківський виконує в академії, слідно, що він відразу пішов по шляху нових течій, які щораз виразніше виступали в краківській академії. Цією новою течією був натуралізм, який згодом перейшов в імпресіонізм. Щоби зрозуміти, на чому саме засновується цей новий мистецький прояв, треба зазначити, що перехід від історичного мальарства до нового натуралізму, це процес, який розділює два великі періоди мальарства і має не меншу вагу, як напр. перехід ренесансу у барок.

Цілком нові проблеми стають перед мальярем. Не проблеми конструктивної композиції, штучних груп, класичних гармонійних ліній, історичної вірності, достойності сюжету і небуденного стилю займають артиста. Домагався того класицизм, а з ним також історична манера. Тепер мальяр іде в природу і його завданням є віддати природні витинки такими, якими він їх бачить. Одним словом, малювання в замкненім, штучно освітленім ателіє переміняється в малювання в свободі, природнім свіtlі. Спроба такого малювання в повнім свіtlі, це те, що ми нині звичайно називаємо »плєнеризмом«, не є чимось зовсім новим. Стрічаємо це вже в XVIII. стол. напр. у деяких венеціянських мальярів, як у Тієполя, або мальяря венеціянських ведут Гварді. Голяндець Вермер ван Дельфт малює продерте до кімнати проміння сонця, Констабль і Тернер, яких можна назвати предтечами модерного »плє-

неризму», опановують вповні світляні ефекти у природі. Та щойно у другій половині XIX. століття Едуард Мане находить спосіб малювання в яснім, деннім, природнім освітлюванні, т. зн. в пленері.

Цей новий напрям викликає у мальстріві переміну всіх дотеперішніх вартостей. Він був в дійсності спадкоємцем цього північного натурализму, який в XV. столітті через Ван Ейка відкрив наново природу. Тільки він витягнув усі конsekвенції цього відношення людини до зображененої природи.

Ми подибуємо поодинокі »імпресіоністичні спроби« у Веляскеза, в Гої, у старих венеціянців, серед голландських мальярів, вкінці серед англійських пейзажистів XIX. стол. і від них веде прямий шлях до модерного імпресіонізму XIX. стол. Та тоді, як у вищезазначених »спробах« часто йде тільки про ступенування композиційних елементів, у модернім іпресіонізмі будова цілої картини підлягає цьому новому способові »погляду« на світ.

Великим здобутком, певне не меншим як лінійна перспектива, було відкриття явища, що всі предмети змінюють кольорит під впливом світла; що властиво нема постійних місцевих (льокальних) барв, а вони вічно змінюються під впливом світла й атмосфери. І саме передача цієї зміни атмосферичних і світляних ефектів та їх впливу на реальні предмети оточення належить до нових здобутків модерного імпресіонізму. Про воздушну перспективу знали вже голландські пейзажисти, та до того, що атмосфера впливає на кольористику предметів, до такого висновку натуралізму, вони ще не дійшли. Томуто як про голландський натуралізм XVII. стол. можна сказати, що він здобув воздух, так про модерний імпресіонізм, що він здобув вплив атмосфери і світла на зміну кольориту, — взагалі на зміну зовнішнього вигляду зображеної дійсності. І зрозуміємо тоді вислів молодого Мане: »Я малюю те, що бачу, а не те, що інші хотіли би бачити«. В тих словах міститься ціла програма його творчості.

Нове мальстріво в короткім часі поширилося по всіх центрах Європи і викликало крізу, яка не минула і краківської академії. Наслідник Матейка і реформатор краківської академії, Фалат, є одним із перших, який вводить ці нові течії в Польщі. Замітне, що імпресіонізм проявляється в першій мірі у малюванні краєвидів. Тут сам предмет зображення залежить від природних змін атмосфери і світла. Тут не було навіть у попередній традиції цих суворих законів композиції¹⁾), все залежало від чисто суб'єктивного погляду мальяра. За Фалатом інші мальярі з меншим або більшим успіхом входять на нові шляхи і кожний з них витворює свій власний жанр, як ось Вичулковський, Мегофер і Мальчевський. Цей останній, може найсильніша індивідуальність з власною концепцією, перетоплює чужі впливи у своїм власнім творчім індивідуалізмі.

¹⁾ В Бароковім мальстріві навіть краєвид був компонований, себто підлягав законам групи. Він став усе під впливом фігуральної композиції.

Таке було оточення Новаківського в новому середовищі, на тлі якого зіткнувся він з течіями загально-європейського малярства. Цього не можна легковажити, бо без тих складових частин ми не розуміли би складної мозаїки творчості Новаківського. І хоча наука на академії не є для індивідуального таланту рішаючою, то все ж таки незвичайно корисний період крізи, яку перебувала краківська академія, а саме — шукання нових доріг і нових мистецьких проблем, мусів як у дзеркалі відбиватися на талановитім молодім артисті, а школа разом з її технічним навчанням давала запоруку, що він дотримуватись меж, які переступати саме у часах переходових буває для дійсного таланту часто дуже небезпечно.

Ta крім цієї живої школи — Новаківський мав нагоду познайомитися в Кракові з низкою творів старої мистецької малярської спадщини. Залишили вони на Новаківському сильні сліди. З середньовічного Кракова запізнявся перший раз із грандіозним престолом Віта Ствоша (Вайт Штоса) в Маріяцькім костелі, з монументальними образами Ганса Кульмбаха, в музею Чарторийських та Гуттен-Чапських з цілою низкою оригіналів і копій італійських малярів кватро- і чінквечента. Тут бачив вперше копії і оригінали Ботічеллія, Гольбайна, Леонарда да Вінчі, Рафаеля, Перуджіна і ін.

Це познайомлення зі спадщиною загально-європейського малярства поширило його мистецький виднокруг, напроваджувало його на найріжнородніші проблеми і давало огляд розвитку малярської традиції в Європі.

Новаківському не пощастило бачити Італію, тому Краків був однокім містом, де запізнявся він з творами мистецтва, і треба признати, що цей дрібний сурогат використав наш артист до збагачення власної творчості з подиву гідною вражливістю.

Сліди цих впливів побачимо на його власній творчості. Irraціональний, трансцендентальний світ готики він зумів так само у собі перевірити як формально-композиційні проблеми ренесансу. З всесторонністю, якою визначуються тільки великі таланти, зливалися ці впливи з його творчим нещоденим інстинктом великої артистичної культури в одних одноцільних рямцах творчої послідовної законності, яка у своїй внутрішній конечності пробивається з кожного його твору.

Натуралізм та Імпресіонізм.

І в тім випадку можна вжити вислів німецького романтика Румора, що кожний маляр переживає в собі цілу історію (еволюцію) мистецтва у своїм творенні і змаганні¹). Новаківський почав від натуралізму. Об'єктивно заволодів зовнішнім світом на полотні; з того, що часто є альфою і омегою натуралізму і що в натуралістичній добі вважалося найвищим законом, з цього й почав Новаківський. Ще на Поділлі малює він прихапцем цвіти, мертві натури, овочі (перші проби: »Чорний японський дзбанок«, »Помаранчеве дерево«). Та вже з тих творів видно, що Новаківський в першу чергу дбав не про вірну студію з природи, а про добір такого предмету, з якого міг витягнути якнайбільше кольористичних ефектів. Отсі студії з природи продовжує він і на академії. Спочатку вони не припали до вподоби краківським артистичним колам. Тут надто сильно вкорінivся був патетичний дух історизму. Яке значіння міг мати скромний вирізок з природи — супроти претенсіональних наукових історій, в яких відбувалися світові події! Яке значіння мало кинене сміливим почерком на полотні яблуко, чи китиця цвітів — супроти штучно вистудіюваних, до останньої складки вигладжених моделів мальованих історій!

А все ж таки ті прості, свіжі вирізки з природи, насичені свіжістю кольористики, передані з безпретенсіональним натуралізмом, звертали на себе увагу навіть Нестора краківської школи, Матейка.

Але найбільше сприяла оригінальному стилеві Новаківського крізь краківської академії і нові західно-европейські впливи, які щораз сильніше стали тут поширюватися. Їх гаслами було радикальне переформання старої традиції, яке ставило перед малярем цілком нові проблеми: заступити старі моделі в героїчних позах — випадковими імпресіями типів із щоденного життя, радикально зірвати з літературою — натомість зосередити творчість на чисто формальні проблеми: освітлення, атмосферу, зміну предметів в атмосферичнім середовищі, підхоплення моментальних ситуацій, і т. д. Зразу поволі уступав старий спосіб мальовання перед новими течіями. Новатори все ще волікли за собою старі здобутки, хоча на перший погляд вони зачислялися до модерних. І так напр. Мальчевський все попадає в деякий

¹) Fr. v. Ruhmor: „Drei Reisen“.

літературний тон, черпає з обсягу оповідання, мітольогії, казок, хоча у формі він модерніст.

Коли переглядаємо праці Новаківського з перших академічних літ, то впадає в око, що він з самого початку йде своїм шляхом. Це в першій мірі проблеми кольористичні, які маляр розвязує в скромній жанровій картині: «Гарбуз» (фіг. 1.) (1892. р.). Тут ще нема світла. Кольорит трохи приглушений. Але яка сита зелень, яка свіжа жовтава краска гарбузів! Артиста займає не так об'єктивне віддання дійсності, як інтенсивність кольористики. Безперечно, що в тій картині Новаківський натураліст, але його жива та інтенсивна передача епідерміса предметів вказує на те, що проблеми кольористичні він ставить вище, ніж проблеми вірної передачі об'єктивної дійсності.

Цілком в »духу« краківської академії є «Сидяча краковянка» (1899). Вже сам добір сюжету вказує на більш предметове підбирання змісту. Картички ще не можна відокремити від цікавого змісту. Але тут почерк сміливий, а в кольористиці фарб видно сліди »пленеру«.

З того часу Новаківський не розлучається з пленером і можна постепенно слідити, як він змагається з розвязкою тих проблем. Новаківський не належить до малярів, які вражают нас близкучим новаторством, та не опанувавши внутрішньо нових здобутків, скоро гаснуть. У нього етапами можемо просліджувати, як тяжко він змагався з даною мистецькою проблемою, заки ця проблема дійсно стала »внутрішньою« його власною проблемою. Це й довело його до того закріплення стилю, який в певній, непохітній лінії провадив його все вище й вище аж до повного опанування всіх засобів малярського вислову. В тімто від самих початків і проявляється сила Новаківського: він володіє власним, від нікого незалежним стилем. В переходових періодах треба сильної індивідуальності, щоби не попасті на бездоріжжя, тим сильнішої, коли вона, так як Новаківський, не належить до вмираючого періоду, а йде новими, власним перетворенням витоптаними шляхами²⁾.

З доби натуралістичного імпресіонізму, себто з другого етапу творчості Новаківського, походять краєвиди: »Розтопи на весну«, »Весняний пейзаж«, »При млині«, »Стругання патиків«, »При заході сонця«, »Дівчина в вікні« (власність гр. Квілєцкої) і замітніші фігуляральні композиції »Материнське щастя« та »Визволення«.

Краєвиди стоять на першому місці. Він віддає їх у всіляких порах року і у ріжному освітленні. Це здебільша »мініятурки« виконані незвичайно старанно, але не в значенні детайлічного натуралізму. Цей відсту-

²⁾) Особливу увагу звертаю на це тому, що у славян часто помічаємо явище, де засвоєні здобутки не є внутрішньо перероблені. Томуто й виходить назверх деяка »штучність«, »неправдивість«. Ніде так сильно це не проявляється, як в історії російського малярства XIX. століття.

пив, а його місце займає проблема віддання атмосфери. Пушистою тяжкою поволокою розтягається вона на цілій картині раз розводнена, густа як у »Розтопах на весні«, то знов насичена сонячним світлом як в »Струганню патиків« (фіг 2.), або густа, втомляюча, в краєвиді »Ярмарок на Україні« (фіг. 3.). Замітна в тих краєвидах цілкість і консистентність фарб. Вони ніколи не губляться в безконечній віддалі горизонтів, ми ніде не стрічаємо цього „*sphumata*“ в якому дані предмети затрачують свій дійсний вигляд і форму. Ці полотна насичені фарбами, затримують своє предметове означення, але рівночасно творять барвисту мозаїку, багату в відтіні, контрасти і переходи. Нема в тих краєвидах слідів композиції, слідів якоїсь штучності, чи вимушеності. Вони пливуть, здається, легко з багатої палітри і стеляться перед нами в якімсь дивно спокійнім епічнім настрою.

Проблема освіченого „*interieur-a*“ розвязана в картині »Дівчина при вікні«. Мотив старий, знаний уже голландцям XVII. стол., ще з того часу як проба вживання світляних ефектів переходить найріжнородніші переміні. Великим успіхом тішився цей мотив у добі »плєнеризму«. Це перша картина Новаківського, в якій з суверенним опануванням володіє він новими засобами »плєнеризму«. Ярке сонячне проміння виповнює кімнату, мягкі, прозорі тіні падуть на підлогу, а зображені предмети, одяг, карнат і волосся — тратять ту консистентність та цілкість фарби, яка характеризує його початкові картини. Те саме торкається обрисів. Вони набирають чогось неспокійного, незакінченого, розтягнутого, але саме тому вони й лучаться сильніше з атмосферним, в сонці скупаним окруженнем.

З фігулярних композицій вииваються на перше місце »Материнське щастя« і »Визволення« (1903. р.). В »Материнськім щасті« (фіг. 4) відбуваються з сіро-синявого тла червоні орнаменти вишивок матері і синяві рукави одягу дитини. Один сіраво-сріблистий тон розпливається в цілій картині. В мягкі тло вписана проста, але замкнена в собі композиція. Обличчя матері звернене на дитину. Дитина вихилюється і її погляд спочиває на глядачеві. Два протибіжні рухи споєні композиційно в одно. У вислові обличчя матері малюється глибока, безпретенціональна та правдива одуховлена чуттєвість, як взагалі ціла похилена постать, сконцентрована на те, що саме творить її »материнське щастя«.

Цей »психічний підклад« композиції є одною з найбільш характеристичних рис Новаківського. З ходом розвитку він стає щораз інтенсивніший. Уже в »Визволенні« (фіг. 5.) підноситься до могутнього аристичного засобу, який сполучує в невисловленім болі жінку й артиста при домовині. Тут намагається митець сказати щось більше, як у кольористичних парапразах віддати дійсність. Але в парі з тим »Визволення« є одною з найбільше сміливих кольористичних композицій тієї доби. Розхвилюване, ярко розміщене світло грає тут першу роль.

Від ясно-білого тла відбивається сильним контрастом синява труна, зелений рукав жінки і білий одяг артиста. Тло, відбиваючи ярке проміння сонця, сліпить. А все ж таки змислово-живий кольорит, в якім перетворює маляр дійсність у мозаїкову симфонію барв, не є »всім і вся«, як звичайно в імпресіоністичних картинах. Тут Новаківський переступає межі річевого, до передачі предметів обмеженого натуралистіста. Новаківський ніде не є натуралистичним фотографом, який реєструє те, що бачить. Він не апелює тільки до зміслів глядача, але зневолює його пережити глибше зображену картину. І це саме є основою цього психічного підкладу. У нього мистецький твір є щось більше як „*un soin de la nature vu à travers un tempérament*“. І саме тим ріжиться Новаківський від справжніх імпресіоністів. Не цікавим змістом, а психічним підкладом, який супроводить кольористичну імпресію. Цей психічний момент очікування, напруги і внутрішнього наставлення грає велику роль в зображенні »Першої сповіді« (фіг. 6).

Ще одно цікаве явище находимо в цих фігуральних картинах. Фігури є портретами. Портретами, які раз-у-раз повторяються, і то портретами найближчих осіб оточення мистця. Часто вплітає він автопортрет. І не є це проста артистична видумка, лише внутрішня потреба віддати в портреті частину пережитого життя. Стоїмо наче перед поодинокими фазами пережитих життєвих етапів, наче читаємо в них сповідь самого артиста і його переживань. Відчуємо не лише його власні психічні зміни, але й цілого найближчого оточення, з яким він живе. Наче в тих картинах змальоване його власне життя, наче у вислові обличчя його жінки відбувається етап його власного пережиття — зафікований у кольористичній парафразі. З огляду на це найзамітнішою є картина »Моя музак« (1910) (фіг. 7).

Не є це портрет, замовлений байдужою для маляря особою. Йому хочеться змалювати портрет людини, з якою він у тяжкій життєвій боротьбі іде день-у-день уперед. Кожна її хвилина і для нього є хвилиною пережитою, кожний зафікований кольорами на полотні вираз — є психічним документом важним не лише для портретованої, але й для самого артиста. У »Моїй Музі« віддане тільки погруддя. Права рука перетята долішньою рамою. Біле полотно її рукава підчеркує передню поверхню картини, до неї творить контраст темне ліве рамя. Зрівноважує цей контраст статуя Венери. Ліва рука спочиває м'яко на плащі. Ціла постять не фронтальна, а легко обернена в ліво¹). Цьому лагідному зворотові відповідає зворот голови. Найсильніш на право звернений погляд. Він зискує на значенню силою контрасту до цілої постаті. В них відбувається природна вроджена інтелігенція. Ціле обличчя має в собі щось поважно святочного, що відповідає цілій обстанові. Тим самим хоче маляр підкреслити, що це не звичайний пор-

¹⁾ Прототип найдемо у мадоннах Леонардо да Вінчі.

тret у щоденній позі. Ale назагал у ньому ніякої пози нема. Він вражає своєю простотою, — але простотою, яка набирає щось із класичної монументальності.

Цей «неокласицизм», який відбивається найсильніше у »Моїй Музі« засновується на тому, що Новаківський послугується певними формальними засобами італійського сіццесента. Це в першій мірі картини італійських мадон, з якими безперечно »Моя Музак« має деяке споріднення. Спокійне ведення ліній, які замикають у собі композицію, поза, спокійний вислів лиця, деякий ідеалістичний тон, в якім передано обличчя, — вкінці тло. Зображеній є коридор, який тягнеться вглиб і замикається вгорі луками. Ці склепінні луки замикаються саме над головою зображенею постаті. Це старий формальний здобуток італійського ренесансового мальарства. Архітектура тла має підкреслювати фігулярну композицію. У »Моїй Музі« голова, і взагалі ціла постать жінки, є скомпонована в архітектуру. Ale хоч Новаківський ужив тут формальних засобів італійського ренесансу — »Моя Музак« твір наскрізь оригінальний, отсі ренесансові формальні засоби в зображенії збогачують тільки композицію. Яким созвучним є контраст — жінки в простім селянськім строю — до монументальної архітектури ззаду, або до класичних статуй праворуч! Треба було мати сміливість, щоби ті мотиви повязати в гармонійну цілість. Дотого неокласичного формалізму вертається Новаківський щенераз у своїх пізніших працях.

Перехід від натуралістичного імпресіонізму — до щораз то свободнішого володіння світляними і кольористичними ефектами творять краєвиди від 1910—1912. року. Саме краєвид є родом мальарства, в якому легко попасті в типічну манеру. У Новаківського саме у краєвидах можна слідити за щораз інтенсивнішою розвязкою кольористичних проблем. У карпатських краєвидах (Осломода, 1909, 1910) або у »Відпусті в селі Могилі« барви набирають цілком нового значення, вони висвободжуються від »об'єктивного натуралізму«, від »описової передачі дійсної природи« і від льокальних (місцевих) тонів. В них не тільки почерк стає сміливіший, але вони замітні також своїм оптичним кольоризмом. »Відпуст у селі Могилі« відданий у широких, сміло кинених площинах, які блистають в яркім освітленні. Ніде нема слідів дрібних детайлів, в яких розсіявся артист — на перше місце висувається оптична цілість зображенії картини. А тую цілість віддає мальар перве всього передачею атмосфери. Вона стає в осередку його краєвидчих проекцій. А здобуває її мальар оптичними площинами, свідомо нехтуючи натуралістичними мотивами, інтенсивністю згущеної кольористики і новим почерком (письмом). Цей новий »почерк пензля« проявляється в тім, що замісць описового лінійного, акуратного письма набирає він смілого розмаху і певності, при чім контури стають неспокійні, обриси широкі, в рисунку є »невикінченість«, брак ізолюючих ліній, які уступають широким оптичним площинам. Коли в натуралі-

стичних краєвидах ми, виходячи з детайлів, творили тільки цілість картини, так у дозрілій добі імпресіонізму детайлі відпали коштом одноцільного оптичного враження відданих предметів. Цей поступ проявляється також у рисунку. Коли порівняємо студію »Пробудження« (Правило пропорції) (фіг. 8) з ескізом »Сидяча дитина в кріслі«, то можемо прослідити найважніші зміни.

В »Пробудженні« найважніші були обрисові лінії. Також моделювання відбувається при помочі ліній. Тіні і світло грають дуже незначну роль. Зате важною є передача детайлів лінією. В оції студії сильні ще впливи академізму.

Цілком інший рисунок »Сидячої дитини в кріслі«. Плястичне моделювання геть уступає, так само обрисова лінія, за те тіні і світла грають велику роль. Провадження лінії богато сміливіше і свободніше, воно й обнімає цілість зображення, занедбуючи навмисне детайлі. Найважніша функція лінії полягає в її завданні виповнювати простір. Через штучні скорочення, через вироблення кубічного тіла (крісло і дитина вкомпонована в його простірний об'єм (волюмен)) лінія здобуває таке значіння, про яке в першій композиції навіть подумати собі не можна. Лінія обрису стає лінією вислову.

Рівночасно з тим і барва зміняється. Льокальний кольорит уступає кольоритові, який не передає предметів у таких барвах, в яких вони в природі виступають. Це нюанси колірів, які зміняються в освітленні, які »флюоризують« під атмосферичним впливом, — і яких натуралістична статика перемінюється в інтенсивну динаміку.

Якою сильною є імпресія густої атмосфери в »Ярмарку на Україні«, як тим густим та горячим воздухом довкола виповнений простір неба, яку сильну ілюзію перспективи викликають контрастами розділені оптичні площини Які мальовничі фігури селян та селянок з розвіянимимягкими хустками, червоними та синіми...

Цей сам поступ, від натуральної імпресії до синтетичного імпресіонізму, проявляється в мертвих натурах та в триптиках з цвітами (фіг. 9, 10). Для художника не важна кожна форма зокрема, а синтеза форм в яркім соняшнів освітленні. А все-ж він ніколи не зриває з предметовістю даного сюжету. І навіть у найбагатших »квітчастих фантазіях« можемо відрізнити й означити даний цвіт. Це також одна із питомих рис художника. Ми ще звернемо увагу, яку визначну роль грає цей об'єктивізм в його дозрілій творчості. Під знаменем цієї оптичної синтези передачі зовнішнього світа стоїть відтепер ціла творчість Новаківського. Був це переломовий етап у шуканні маллярських проблем і можна сміливо сказати, що тут найшов художник себе самого в першій половині свого творчого шляху.

Перехідова доба. Переможення імпресіонізму. Нові сюжети та новий осередок. Фантастичний алегоризм.

Оптична синтеза зовнішнього світа є звичайно завершенням модерного імпресіоніста. В ній вичерпуються його мальарські проблеми. Але на цьому не зупиняється Новаківський, його не вдоволяє виключно змисловий «оптизм» і безпосередня свіжість кольористичної імпресії. Ми вже згадували, що в добі чисто імпресіоністичній уживає він «письмівного підкладу» в фігуральних композиціях або запозичує деякі формальні проблеми з італійського *cinqiescenta*. Таким дальшим етапом у розвязці цих проблем є т. зв. »Мадонна системік«. Перед нами студія і викінчена картина (фіг. 11).

Сюжет дуже старий, який в найріжнородніших варіяентах переходив зі школи до школи і якого батьківщиною була Італія. Можливо, що декому відасться дивним, що таку стару тему знову використали в XIX. стол. Та не одинока це поява. Часто стрічаємо в модерному мальарстві приклад старих формальних здобутків у новім убранині. А деякі традиційні сюжети повторюються безупинно¹⁾.

І дійсно формальна композиція картини Новаківського має у собі щось з італійських мадон *cinqiescenta*, а в ескізі нагадує навіть децю Рафаеля. Але яка змінена сама картина! З італійських впливів лишилася хіба тільки сурова, замкнена в собі композиція. Це є компонування в групах, яке витворилося з італійських мадон і *Santa Conversatione*. І коли глядимо на ескіз, то бачимо деякий паралелізм композиційних ліній, які зосереджуються довкола Христа. Він видний в одній безперервній лінії плечей Богородиці і у двох задніх фігурах, які приклонюються до середини, і тим способом замикають цілу картину в полукургулих обрисах. Ця паралельність полукуруглих ліній, які лагодять гостру діягоналю положення малого Христа задержана, але Ісус на правому боці випадає з ритмічного замкнення ліній. Тут сповнює ту функцію одяг і плащ Мадонни. Замітне, що навіть долішній одяг хлопця, що грає на скрипці, біжить у паралельних зігнутих лініях до плаща Мадонни. Навіть тіло малого Христа, зігнуте в формі »С« достроюється до загальної диспозиції цих ліній.

¹⁾ Пор. »Олімпія« Мане, старий сюжет венеціянської школи. Годлер уживає статуарiku Джюотта, Сезан старі формальні мотиви.

Але яка велика ріжниця між студією і викінченим образом! Тоді як студія своєю педантичною лінійністю нагадує прерафаелітів, картина видержана в широкій, сміло киненій манері. В першій мірі треба подивляти, як гарно компонований краєвид! Він підноситься високо і кінчиться під самими рамами. Зелень тла відбиває від снігом покритих гір. Приходить на гадку краєвид Монни Лізи. Але він не є чисто фантастичний. І не є це тільки вирізок з природи. Навпаки цей краєвид має свою типічну фізіогномію, має в собі щось символічного, хочби вже через ідейну сполуку церкви позаду з Мадонною. Цей символічний мотив розвивається пізніше до дуже важного композиційного значіння.

Через цей своєрідний краєвид і завдяки народнім одягам фігур Мадонна з високих монументальних італійських престолів зійшла між простий народ, — не затрачуючи своєї святості, навпаки, — вона є може тим правдивіша і робить на нас тим безпосередніше вражіння. Це не Мадонна в патетичних костюмах, в недоступних сферах класичного ідеалізму, — вона є такою, якою вона мусіла стати, коли мала притягти середовище, з яким змістом і духом тісно звязана. Цілком змінилася та сама тема в дальшім зображені «Воєнної Мадонни» (Мадонна Червоної Калини) з 1916 року (фіг. 12).

Формальна композиція в формі трикутника задержана, але групування фігур тут богато свободніше. Гострі контурні обриси перемінилися в широкі респіраційні лінії. Не лінія творить форму — а фарба. Фігури сполучені в одну цілість цілком іншими засобами. Перше через оптичний наклад краскових площ, по друге через тісний психічний контакт між фігурами. Получення між Мадонною і Дитиною було в першім зображені цілком свободне, а малий Христос глядів прямо з картини. У «Воєнній Мадонні» є не тільки тісна оптична, але й психічна сполучка Дитятка з Мадонною. Дитя притулюється просто до грудей Мадонни. Спокій фігур перемінився у неспокійний, моментальний рух, наче в неспокійній постаті Мадонни, палахкотіння фарбних акордів відповідає скорому віддихові при вислові її почувань. Замітна будова престола. Вона запозичена з нідерляндських картин. У горизонтальних луках успокоюються неспокійні лінії долішньої композиції.

До того самого напряму, що «Мадонна Системи» належать чотири овальні медаліони, замовлені для «Музичного Інституту ім. Лисенка» (фіг. 13, 14). Це ще не викінчені ескізи які зображають Мистецтво, Науку, Виховання і Спів. Формальна композиція цих алєгоричних медаліонів цілком нагадує композиції Мадон. У формах медаліонів (овальних) вкомпоновані по три постаті. Середня, найбільша, фігура домінує над іншими, які їй формально і під оглядом змісту підпорядковані. Найдосконаліше переведена композиція «Мистецтво» і «Наука». Найбільше монументальності має середня, сидяча фігура «Науки». Назагал це тільки студії, про які нічого остаточно ще сказати не можна.

Не буде парадоксом, коли скажемо, що в тих працях лежать початки мистецької обнови артиста.

На це склалися й зовнішні причини. Новаківський зближується до найбільшого мецената українського мистецтва, Митрополита графа Андрія Шептицького, й незабаром на його запрошення переносить свій варстат праці до Львова. Чуткі аристичні вдачі переживають усі зовнішні зміни в той спосіб, що зовнішне оточення асимілюють, присвоюють собі і стають багатші новим надбанням. До таких вдач належить Новаківський. Ми бачили, які відтінки впливів, що зображені його творчістю лишали міста, в яких Новаківський перебував. Львів зі своїм східним характером мистецтва у протилежності до заходом навіянного Krakova впливає не тільки силою контрасту, але і ренесансом своєрідності, який опанував творчість артиста.

Це тло, на якому повстала ціла низка образів, з якими звязана від тепер уся його творчість.

Заки переді демо до характеристики цієї доби, кинемо оком на одну незвичайно характеристичну картину, яка виявить нам усі ті нові аристичні змагання, що станули перед артистом у переходовій добі. Нею є »Карикатура« з 1919. р. (фіг. 15). Тут наче одним великим розмахом переломано натуралистичний імпресіонізм. Здається, наче довгий час дрімучі фантазії бухнула в конвульсивній динамічності форм. Це вже повна, досконала парафраза дійсності. Самі пропорції титанічної постаті — ніби розсаджують рами. Уже переборщені пропорції протиляться дійсності. А при цій цілій фантастичності, яка сила вислову, яка суверенна монументальність форм! Там »кожний почерк сидить« — не обчислений дбайливим начерком, ведений раціональним обчисленням, а смілим ірраціональним відчуванням спотенціонованої творчості. Гладкі, гармонійні обриси перемінилися в вир неспокійних, крученіх ліній, спіраль, закрутів, наче образ живе й тремтить перед нашими очима. А на тлі тих неспокійних, порозкиданих ліній вихилюється голова величчя з могутнім опуклим чолом, якого зморшки зосереджуються в незвичайно стилізованих лініях над бровами. Тут кожний почерк прибільшений, зпотенціонований, кожна форма тіла, як очі, вуха, пальці побільшенні й свідомо »здеформовані«, на те, щоби передати нову форму, таку власне, якої в природі нема, а яку артист приневолює глядача бачити. Це цілком інший, новий світ, створений фантазією й силою нововіднайденої форми артиста. В ньому не легко віднайти себе для людини, яка шукає в картині не перетворення дійсності, не нового світа форм артиста, лише приспособлення до цієї дійсності.

Ми вибрали навмисне »Карикатуру« і поставили її на чоло цього роду картин, щоби виказати фрапантну ріжницю між періодом імпресіонізму та

сії і періодом експресії вислову¹). Ціла низка картин творить повільний перехід до цього нового напряму. І так »Автопортрет« артиста з 1917 р. (фіг. 16). Коли порівняємо його з першими автопортретами²), то зразу можемо слідити за тим великим кроком вперед, який зробив мальяр. Не тільки в сувереннім опанованні форми, в сміливості й суверенній свободі рисунку і почерку, але також у динаміці форм і психічнім зосередженні. В імпресіоністичній добі переважала завсіди плястика і дбайливе моделювання. Тут вона відступає перед лінією, яка не тільки неспокійно палахоче в волоссі, але навіть у рисах лиця. Щоби скріпити експресивність лица, воно підхоплене здолу. Тим сильніше виступає велике чоло і гостро зарисовані, до середини втягнені брови. Всі лінії збігаються коло очей. В них зосереджена увага, вони є точкою виходу цілого портрету. До характеристики даної особи не потребує мальяр жадних зовнішніх ознак, йому вистарчає одно — вираз очей. Не богато ранішим є портрет Ярослава Мудрого³) (фіг. 17). Тут стояв мальяр перед важким завданням. Вийшовши зі школи Матейка, міг легко попасті в історичний напрям, який добавував свій ідеал у передачі історично-археольгічної вірності. Були це в першу чергу пильні студії одягів, архітектури, побуту, життєвих обставин даного періоду, а ідеалом портретиста історичної школи було: в характеристиці зовнішніх обставин передати дух і риси даної історичної доби. І колиб тою мірою оцінювати портрет Ярослава, то артиста дійсно переміг би строгий, але сухий історик мальського романтизму!

Але саме те, що »об'єктивний« мальяр історичної школи залишив на боці як маловажне це стає властивою проблемою Новаківського. У першій мірі залежало йому на зображення маєстату українського князя, одного з основників могутньої держави над Дніпром. І може це не припадок, що Новаківський вибрав Ярослава Мудрого, якого панування не було оперте лише на брутальній фізичній силі, як у його попередників, але більше всього на великім державнім розумі. І саме передати маєстат княжої мудрості хотів мистець. Її не можна було віддати зовнішніми прикметами — ті зовнішні ознаки грають тільки побічну роль у зображення Новаківського. Перш за все йому йшло про те, щоби передати і викликати загальне враження зображеного князя. Артист не має на меті дати якусь археольгічно, чи історично вірну постать князя; атрибути, які він йому дає, тільки приблизно відповідають історичній дійсності, але з другої сторони вони вистарчують на те, щоби у Ярославі Мудрім пізнати українського князя. Та за це яка маєстатична »грандєцца« пробивається в цілій сконцентрованій постаті.

¹) Слова »експресіонізм« не уважаю в значенні — модернізму, але під тим поняттям розумію всі періоди мистецтва з перевагою антуражу. Так само експресіоністичні фігури Грінвальда, як Тінторетта, або Грека.

²) Пр. в »Визволенню«.

³) Рисунок — студія.

Зрівноважена повага в широких обрисах плечей, строгість у виразистих рисах обличчя, енергія і розум в очах. Це не драпірований »натурщик« Пільотія, чи Мункачі, ані кольорована фотографія Матейка, Рєпіна або Семірадського, це живо писана картина, де фантазія щасливо єднається з портретом дібраного моделю. Моделі портретів у Новаківського, як ми вже згадували, повторюються. І в тім випадку модель повторений¹). Таким робом Новаківський створив собі певний ідеальний тип, в якого тільки зміняється і концентрується з розвитком психічно-індивідуальна характеристика.

До серії зображень українських князів належить студія Ярослава Осьмомисла (фіг. 18). Концепція діаметрально відмінна²). Уже з того видно, який богатий є круг зображень і мальські засоби художника. І тут з тонкою інтуїцією відчув художник між східно-українським зображенням князя і західно-галицьким. І хоч оба зображення є фантастичними проекціями історичної інтуїції, то все ж таки архаїчніший є Ярослав Осьмомисл. Бо коли Ярослав Мудрий живе, так сказати, в теперішності і міг би бути портретом з дійсності якогонебудь теперішнього пануючого, то в Ярославі Осьмомислі переважають зовнішні ознаки його лицарської появі (габітус). Тут художник хотів зобразити лицарські чесноти, залізну енергію, силу волі, що й пробивається вже в зовнішнім убрані і атрибутих. Мальєр підпорядковує тій характеристиці цілу постаті. Гострі обриси рям, які не відтягають очей глядача в глибину, тільки зосереджують на самім зображення, сурова фронтальність цілої постаті, замкнутість драперії, врешті симетричність архітектури тла й паралельність ліній меча, піхви і держави складаються на один могутній акорд вислову енергії, яку вінчає строгое, майже аскетичне лице³).

В тім самім більш архаїчнім стилі витримана студія князя Святослава. Ця картина найбільш зближена до історичної школи і тому може найменш »модерна«. Мальєр кладе більшу вагу на зовнішні атрибути. При цьому у першій лінії підкреслює величність князівської появі. Цілком незгідне з духом історичної школи тло, яке художник у свободній видумці виповнює сценами з княжого життя. Між тлом і особою князя є тільки ідейна, не раціонально-історична сполучка. Це тло саме причинюється до оживлення цілої картини.

У тих зображеннях художник подав позичені з власної уяви, інтуїтивні картини нашої історичної минувшини, яка з цієї пори стала одним з найважливіших питань його творчості.

Це безперечно звеличення минулого. Але не гльорифікація в стилі історизму з усіма знадобами наукового апарату, якого метою було передати дешеву »історичну« дійсність, — тільки звеличення історичних

¹⁾ Риси нагадують Митрополита Шептицького.

²⁾ Окрім шкіцу є ще олійний образ того самого змісту з 1932 р.

³⁾ Форма композиції нагадує нагробні середновічні плити саркофагів.

осіб у власній творчій проекції. Так маємо бачити їх, як артист хоче. Може історично менше вірно, та за це переконуючу творчою інтуїцією і уявою. Тому то ця ґалерія українських князів має не тільки культурно-історичну вартість, вона в першій мірі має вартість артистичну, і для пізнання творчості самого артиста, і для новочасного українського мистецтва.

Тими зовсім новими темами значно розширився творчий овид артиста. Не лише збогатився зміст зображень, але разом із ним і характер його творчості. Вихідною точкою цього нового напрямку. Ведений своїм здоровим мистецьким інстинктом, артист зачинав від окружуючої його дійності; у зображеннях її найвизначніших представників проявлювався його національний ренесанс. Тому ці портрети годі вважати звичайними етапами портретистики, вони є рішуче чимсь більше. Повстали вони з цього теплого відношення до нового оточення артиста, в якім він почав віднаходити правдивий підклад свого мистецького змагання.

Маємо цілу низку студій до портретів Митрополита. Є вони доказом, якою важною мистецькою проблемою була для мальяра ця тема. А вкладав він у цей портрет не тільки величність Владики, але й те, що його з тим новим осередком вязало, і що найшlo вираз у мистецькій гльорифікації не лише минувшини, але й теперішності.

Можливо, що дехто може добавувати в портретах Митрополита вплив *шальє* або *гранд* італійського ренесансу (фіг. 19). В позі, в укладі фалдів насуваються на гадку кардинальські портрети Рафаеля, або Венеціянців XVI. століття. Так само тло, штафаж і деякі композиційні засоби нагадують барокові портрети. Але стиль, почерк пензля і вкінці психічний вираз обличчя, і близкучий, але все ж таки змодерований кольорит виповнюють цілу картину так, що згадки впливів основно затираються.

Почерк пензля цих портретів визначається тою певністю і сміливістю дуктусу, що має в собі щось з тої твердої незмінності і тої досконалості викінченості, яка є вислідом довгого опрацювання тих самих тем. Коли стоямо перед тими портретами, здається нам, що артист дійшов до меж своєї досконалості.

Портрет Митрополита належить до репрезентативних картин. Тут артиста вжуть деякі згори означені правила. Можливо, що це власне та причина, чому він репрезентативності шукав у формах Ренесансу. Але нема в ньому ані трохи тої конвенціональності, яка звичайно вяжеться з репрезентативними портретами. Нема тої неприступності і дистансу, які бувають звичайно в того рода портретах. Бачимо, що артистові знову в першій мірі ходило не про передачу репрезен-

тативного штафажу (хоч і він не поминений), а про передачу особистості і духовно-психічних рис характеру. Артист не конструує портрету зверху у глибину, тільки навпаки, внутрішні прикмети складаються на зовнішній вигляд. Про портретовані особи Новаківського можна сказати, що »їхня душа будує собі відповідне тіло«¹).

З богатих у фалди митрополичих риз виступає з надзвичайною плястикою зображене обличчя. В ньому нема слідів репрезентативності. Воно опановане одним чисто особистим тоном незломної волі, а погляд не губиться в просторі, тільки гостро пронизує глядача. Між портретованим і зовнішнім світом є постійний контакт, який включає всяку недоступну репрезентативність.

Проте в портреті Митрополита Шептицького нема слідів тої інтимності, яку стрічаємо в голландських портретах XVIII. століття. Передача індивідуальності, як такої, противіться цьому, а головне враження, це патріархальна повага. Є щось тут таке, що зближує нас до Сходу.

Одною з найбільше характерних рис тої доби це потенціування психічної енергетики лица в одних і тих самих типах. Це потенціування психічного виразу можна прослідити в низці портретів Митрополита Шептицького. Доходить воно до того, що маліяр творить надіндивідуальний тип, як втілення психічної і фізичної сили. Таким надіндивідуальним типом є »Мойсей« (фіг. 20.)²) У ньому можна ще розлізнати риси подібності Митрополита, та це вже не портрет, а передача деяких надіндивідуальних ознак, як цього вимагала постать Мойсея.

Чоло картини виповнене могутнім погруддям Мойсея. Тим витинком, який розпирає своїми монументальними пропорціями рами, викликана ще сильніща ілюзія могутності постаті. Мойсей зійшов із скелістих гір, які тягнуться за ним, і нам здається, що він іде, звернений до нас. Цей рух зазначений палицею з держалом, яке він держить у сильно стисненій руці. Фронталізм цілої постаті і погляд просто звернений надають йому вигляду незломної суворости. А закінченням цієї кричевої законності формальних засобів зображення є голова Мойсея. Очі набрали якоїсь надземної пророчої суггестивності. Ім можна вірити, що доконували чудес. Спосіб почерку теж змінений. Тут все засноване на контрастах. Тоді як сама постать видержана в сильних компактних барвах, а почерк гостро рисує форму, так, що можемо навіть говорити про деяку пластику форми, тоді тло розливається в мягких тонах. Через те тим сильніше виступає пластика Мойсея. Ця пластичність, яка виступає в останнім періоді Новаківського, звязана тісно з новим відчуванням форми. Коли йшло про монументальність вислову, то Новаківському не вистарчали ілюзіоністичні засоби. Він вертається до пластики, подібно як Годлер у своїх героїчних картинах витворює новий пластичний стиль.

¹⁾ Початки тої одуховленої портретистики вперше стрічаємо у Рембрандта.

²⁾ Власність греко-кат. Духовної Академії у Львові.

В його останнім періоді появляється нову краєвид. Але в якій відмінній одяжі! В часах натуралістичного імпресіонізму краєвид був свіжим витинком з природи і мальяр розвязував у ньому найріжнородніші світляні проблеми. Позатим його малоощо цікавило. Поступ полягає в тім, що від детайлічної передачі природних витинків мальяр іде в напрямі синтези зовнішнього явища прим. грішний город (1921.) (фіг. 21.). І то, в першій мірі, до оптичної синтези. Його цікавить цілість картини, цілість зображенії природи, а не поодинокі мотиви.

Одночасно зростає динаміка засобів зображення. Ці зміни можемо прослідити на низці »Мертвих натур« (1919—1920). Поволі затрачується льокальний плєнеристичний кольорит, натомісъ вступає антуралистичний ірраціональний кольорит, якого в природі не подибуємо, а який художник сам компонує на основі власних законів. І так виступає цілком нова скаля барв, якої мальяр досі не вживав: ясно-фіолетова, срібно-рожева, блідо-зелена, матово-синя, в найріжноманітніших сполучках і переливах. Загалом наклад фарб і їх тони стають лекші і затрачують свою матеріальність та субстанціальність. Зі зміненим кольоритом зміняється також їх значення. Тоді як для перших періодів художником для Новаківського були спокійно накладені площини, збережені неломані контури і деяка гармонія ліній, тепер цілком зміняється почерк пензля. Він не тільки стає сміливіший, але в ньому відчувається неспокій вражливої внутрішньої динаміки. А все ж таки Новаківський ніколи не піддається поривові сензації нововідтвореної форми.

Навпаки — кожна нова форма випливає у нього з внутрішньої конечності повільного розвитку. А цей розвиток відбувається не в скоках, лиш у повільному здобуванні нових форм. (Нагадуються слова трактату о мальарстві Ліонарда да Вінчі: »Учися радше пильності, чим скоростік«).

Одним з найгарніших причиноків до зрозуміння цього творчого процесу є зображення катедри св. Юра у Львові. Влучно назвав їх художник »трансфігураціями«. Проблема відтворення ведуть св. Юра цікавить Новаківського довгі роки. Перші студії походять з 1915. року, останні з 1932 р. За той час та сама картина зміняється не до пізнання... Поставмо поруч себе три відмінні редакції тої самої теми у формі такій улюблений самим художником, себто у триптик і пригляньмося як з часом зміняється та сама тема. Всі три картини так ріжняться між собою, що на перший погляд здається ніби вони не походять від одної і тої самої руки.

Перша редакція з 1915. р. ще зовсім витримана в натуралістичнім імпресіонізмі (фіг. 22). Краєвид осінній. Найзамітніше тут відношення архітектури до краєвиду. Тут находимо ще деякий формально-композиційний спосіб підпорядкування краєвиду архітектурі. Катедра святого Юра стоїть саме посередині картини. Цілий передній плян краєвиду творить тільки основу, з якої виростає монументальна будівля. Кра-

євид взагалі мало цікавить артиста, для нього богато цікавіша архітектура. Хоче він підібрati саме найхарактеристичнішу точку погляду на архітектуру і відтворити її монументальність. Ведений дійсно артистичним інстинктом, маляр вибирає той бік катедри, який не тільки є найхарактеристичніший для цілoї архітектури, але також віддає найбогатшу у малярські ефекти сторону св. Юра. А це саме та властива фасада. Рококо у своїм неспокійнім сильоті мусіло спеціально притягати своїми оптичними ефектами малярське око. Як одна компактна, в горі розчленована маса, відбивається темна архітектура катедри від сріблисто-синявого мягкого тла неба. Цей теплий, інтимний колорит архітектури і краєвиду приймає також небо — і я не знаю другої картини Новаківського, яка була до тої міри виповнена атмосферою, як наш осінній Юр.

Цілком змінилася тема в Юрі з 1919 р., яку артист назвав: »Поема світової війни« (fig. 23). Уже зовнішньо цілком інше відношення катедри до краєвиду. Катедра перейшла в глибину і пересунулася праворуч. Зате багато важнішу роль грає краєвид. Він не тільки є штафажем для катедри, але й набирає такої самої або навіть ще більшої ваги, як сама архітектура. Найважніша переміна в самім краєвиді. Це вже не та натуралістична передача природи, як у першім осіннім Юрі. Форми дерев перемінюються у фантастичні метаморфози, які місцями нагадують вогненні язики. Натуралістична рівновага природності явищ перемінилася в динамічний спотенціований рух цілком нових, »неприродних« форм. Серед цього хвилястого виру найріжнородніших форм появляються тут і там фантастичні постаті-символи, поодинокі сцени з історії світової війни, фрагменти нашої історії, історії церкви, які наче вплітаються у спалахнуле полум'я дерев. Цей загальний неспокій, який як вихор охопив дерева, переноситься і на спокійну площину неба. Воно пульсує, корчиться в судорогах, одним словом виповнене тим самим пульсуючим життям, що краєвид.

Перед нами виринув цілком новий елемент у творчості Новаківського: це перетворювання власних переживань у новій фантастичній формі, яку він сам найшов. Це не нове в його творчості. В деяких періодах грала в нього сила уяви велику роль, але все ж таки треба дивуватися сміливості й оригінальності, як маляр звязує краєвид із тим надприродним фантастичним світом. Його не вдоволяє вже саме відтворення природного вражіння, він хоче знайти форму, артистичний вислів для своїх особистих переживань, — світа і світових подій. Катедра Юрі стає тільки символом; у ті підніжжя пробуджується непійманій надприродний світ, до якого достроюється космічний вигляд неба. Щоб зрозуміти, на чому засновується поступ і індивідуальність творчості маляра, треба ці космічні фантазії порівняти з сухим історизмом школи Пільотія, з яким вперше стрінувся був Новаківський у краківській школі. Тоді як цей історичний напрям »об'єктивно« відда-

вав історичні події у їх безпосередній природності й вірності, в Новаківського відпадає зовсім історична безпосередність разом із історичним штафажем, перемінюючися у власне переживання історії і теперішності у фантастичних візіях. До якої досконалості доходить цей новий спосіб малювання, про це свідчить остання трансфігурація Катедри св. Юрія з 1921/22. року (фіг. 24).

Тут, наче в якісь страшній боротьбі космічних елементів змагаються розхвилювані силиюти форм. З цього моря розлитих, супротивних хвиль виринає наче в якісь казці Юр. Він є одиноким захистом серед хаосу розбурханої стихії. На південнім сході знімається над овидом ярке сяйво і проблимує в фантастичних, схвилюваних масах хмар. А в хаотичній боротьбі виринають сям і там предивні постаті, демони темноти, герої в проблісках сяйва, борці за світло, мадонни, святі, злі і добрі генії народу і складаються на одну візію минувшини й теперішності.

Одним з найсильніших способів вислову є барва. Вона не описує форму, а творить її, лучиться зі світлом і тим самим передає надприродний космічний краєвид як підклад для надприродних подій.

Цей візіонерський спосіб малювання у злуці з чисто фантастичним краєвидом виступає у »Легенді«. Тут відпав усякий історичний і дійсний штафаж. Артист переступив межі дійсності, а впровадив нас у фантастичні краї своїх поетичних думок. Але це не новелістика в малярстві, що цвіла в романтичній добі. Бо у всіх фантазіях Новаківського першу роль грає фарба і форма. Вони, а не зміст картини є фантазією. Це перш за все фантастично-кольористичні візії.

До того самого роду картин належить »Тяжкий сон«¹⁾ з 1920. року (фіг. 25). Тільки тут маляр більше сконкретизував свою малярську фантазію. З фантастичного хаосу найріжноматніших постатей з нашої минувшини, які заповнюють оба крила, виростає перед нами престол з Митрополитом, який є формальним і річевим центром цілої композиції. У його стіп сидять симетрично угорюпованиі два старці, які представляють злих і добрих дорадників. Перед самим престолом двоє дітей і фантастична постать, яка відноситься до тяжкого сну. Позаду, в двох симетрично розділених групах, виступають представники народу. Тло виповнене юрбою, серед якої можна розріжнити поодинокі алєгоричні фігури як грифа, дракона, сфінкса. Цілу композицію замикає мур з аркадами. Ця передня площа з її фігуляральним змістом сполучена в алєгоричний спосіб з краєвидом, який тягнеться зазначений одною горизонтальною лінією в глибину. Як ми згадували, краєвид алєгорично сполучений з фігуляральною композицією. Ця ідейна сполучка полягає на тому, що краєвид має в собі всі характеристичні риси загально-українського краєвиду, сполученого в єдиному витинку. Зна-

¹⁾ Це проект до великої композиції.

чить, деякі характеристичні риси всіх українських краєвидів сполучені водно. Ліворуч видко Дніпро, праворуч галицьке Підгір'я, Київ і Львів, один репрезентований Печерською Лаврою, другий св. Юрієм, положені напроти себе і ідейно звязані з алєгоричним змістом картини.

Одним із замітніших алєгоричних зображень є потік, який оточує престол і губиться перед маси народу: джерело народньої сили.

Відкіля черпав художник теми до того роду композицій?

На це питання не легко відповісти. Деякі добавчають вплив Виспянського. Безсумнівно, що деякі мотиви мають з ним споріднення, особливо сцени з »Весілля«. Але цього впливу не годиться перецінювати. На тім місці мусимо підкреслити два моменти, які вказують на цілком самостійне перероблювання того рода алєгорій. Раз, це чисто особистий тон власних переживань, які художник віddaє у йому питомій формі, друге це широко розвинена творча фантазія, яка сама собі творить свій фантастичний світ.

Тому, здається, немовто в творчості Новаківського література гравала дуже підчинену роль. Як в XVI. столітті мітольгічний літературний штафаж в італійськім венеціанськім малярстві був лише руштуванням, на якому будували питому малярську композицію, що полягає на оптимізмі барв, так і в Новаківського сила вислову кольористики, формальна будова, а вкінці власна уява затирали майже не до пізнання всілякий вплив літератури. А сила й враження цих картин полягає не в їх літературному змісті, але в ляпідарності стилю і передовсів у передачі особисто пережитих подій. Подібно як у його портретах відчуємо його душевну історію, так в алєгоріях душевну історію його відношення до зовнішнього світа, в першій мірі до подій, які звязані були з середовищем, до якого Новаківський належав.

Це вплітання алєгорії в картині виступає в одній з картин, в т. зв. »Богородиці в срібних ризах«, або »Богоматері Милосердя«, з 1922 р. (фіг. 26).

Це образ-ікона. Уже зовнішньо — обкроєння рям і впущення тла в дерево — нагадує форму старих візантійських ікон. Те саме можна сказати про властиву композицію Богородиці. Тло, на якім мальована Богородиця, виповнене густою сіткою сцен з її життя. Це знана форма візантійсько-руських ікон. Але як незвичайно сильно змінилася ціла композиція, дарма, що загальна схема затримана.

Сцени з життя Богородиці, розділені на візантійсько-руських іконах рамами від себе, творять ізольовані поля. Тут перемінилося тло в єдину рябу мозаїку хвилястих фарбних композицій. З того барвистого тла виступає Мадонна з дитятком. Не має вона нічого спільногого з італійськими Мадоннами. Навпаки — звязана вона з прототипами іконних зображень, хоч з другої сторони творить цілком самостійну композицію.

Одяг Мадонни, зовсім простий, в горі щільно замикає цілу постать, залишаючи тільки свободне обличчя. Довкола голови широке сяйво. Барви одягу мягкі, неломані, пливкі, без ніяких обрисів, а в своїм радикальнім оптичному стилі мають щось нематеріального, безпредметового. Складки спадають мягкими, пушистими площинами і зливаються з цілістю в один сріблисто-брунатний тон. Карнація рук і обличчя теж темнуватима. Але крізь фарби проблискуює суцільний сріблистий кольорит тла. А з того рясного вінця з гармонізованих барв виступає обличчя Мадонни. В ньому нема й слідів ідеального канону італійських Мадон. Навпаки, в легко схиленому поздовжньому обличчі є сліди переживань «сильно наболілої матері», а в замрячених очах відбивається терпіння, яке у своїм простім виразі має щось зворушливого. Це й творить рівночасно головну рису її божественності. »Мадонна в срібній یзиці« є завершенням цілої низки мальованих Мадон від »Мадонни Системи«. Дише вона тою атмосферою, яку ми пізнали в останній розвоєвій добі артиста.

На перший погляд здавалосьби, що в деяких портретах, прим. »Дівчина з квіткою« (Революціонерка) (фіг. 27) артист вертає до своєї давної імпресіоністичної манери. Та коли ми звернемо увагу на краєвид, що тягнеться в глибину, де натуралізм природного витинка перемінився у майже невхопимий пливкий тон барв, де розпливаються предмети, так, що тільки уява глядача може в ньому відтворити собі реальну форму, тоді признали мусимо, що це та сама манера, яку ми знаємо з останнього періоду. Насичена червона фарба одягу »Дівчини з квіткою« контрастує з ясним пливким карнатом рук, шиї і лиця — і з пливкими розводненими барвами тла та їх легких тонів. А при цьому ця незвичайна свіжість у передачі змислового кольористичного явища лишає поза собою всі дотеперішні картини. Наче артист добув тут усі висліди ілюзіоністичного кольоризму.

Засвоєння експресіоністичних тенденцій в останній fazі творчості.

Що головним елементом творчості Новаківського є фарби, про це найліпше свідчать його останні праці. Непомітно маляр переступає межі імпресіонізму. Фарба що раз більше віддається від поверхні, від предметовости і від конкретної передачі локального кольориту. Ця зміна полягає на тому, що фарба починає тепер грati ролю динамічного та експресивного чинника в картинах. Артист починає щораз більше оперувати колірами, сполучками барв, які відривають від предметовости. Барви живуть власним життям незалежним від зовнішнього світа, оточення, освітлення та атмосфери. Так повстають динамічні кольористичні композиції і родиться таке характеристичне для артиста думання в красках. В імпресіоністичній fazі це думання барвами плило спокійним епічним руслом в гармонії з зовнішнім світом віддаючи його кольористичну парофразу. Тепер заломлюється »епічна гармонія« і повстaeє своєрідний підбір колірів, що не є відбиткою зовнішнього світа а творить сам для себе свій власний кольористично-динамічний макрокосмос.

Картини збудовані тепер на внутрішніх законах власної кольористики.

Ці зміни помітні вже в картинах 20—26 років. Уперше виступають вони яскравіше в »Казці про Гуцульщину« (з 1926 р.) (фіг. 28). Тут фарба тратить цілкість та конкретність. Тремтіння барв на воді, вібрація атмосфери — це все приирає наче характер якоїсь орнаментики, яка неспокійним динамізмом виповнює картину. І в цей природно-надприродний світ вплітає артист нитки казки, яку снує дівчина, що сидить на скелі зпереду і перед якою отирається як якась візія ця вся наче зачарована барвами сценерія. Не вражають нас ці фантастичні сюжети артиста тому, що між ними і між кольористичною парофразою природи панує найтісніший звязок. Сюжет і фарба мають тенденцію зливатися в одну нероздільну цілість. Як змінився характер зображення інтер'єру в тій новій fazі мистецької творчості про це довідуюмося з портрету жінки артиста при фортепіані (фіг. 29). Давна натуралістична обстановка уступає місце орнаментально-кольористичному тлові. Спокійні площи перемінюються в неспокійну гру барв, кольорит стає яркіший, пливкіший і навіть сама фігура в мотиві сидження, звороті тіла та голови має в собі щось з тої експресивної

гранчастості, яка таک далеко відійшла від повних форм, мягких переходів ліній і тонів нпр. »Моеї Музик«. Ломана і неспокійна лінія та виразистість кольористики викликають цівком інше враження, як у фазі чистого імпресіонізму. На місце цього мягенького пушистого кольориту — вступили сильніші, гостріші акценти, які в цілком іншім змислі підкреслюють сильніше річевість, ніж в добі натуралістичній.

Змінилося також відношення фігур до краєвиду. Видно це в картині »Мати з дітьми« з 1933 і в »Довбуші« (фіг. 30). Фігури затрачують свій тісний зв'язок із землею, з краєвидом. Це вже не природні витинки краєвидів з фігурами, а краєвиди, які є тільки символічним поясненням до фігур. Цей новий спосіб отримання фігур з краєвидами виступає головно в »Довбуші«. Він справді все змінив артиста. Але в давніших працях »уся дія«, яка відбувалася поза головною фігурою була менш-більше природно вкомпонована в краєвид. Тут скінчилася фантастичність та ірреальність. Маємо враження, начеб в якомусь космічному вирі кружляє все довкола могутньої постаті, яка є паном цього всього, гір та людей. Ще раз промовляє тут нахил до монументальності фігур як у »Мойсею«. Але при цьому яка ріжниця! Там опановувала цілу постать воля, тут овіяна вона вся володарським духом і виринає з почуттям власної сили на тлі свого царства, — але в обличчі бачимо так волю як задуму. Пробивається тут нахил добути назверх духові риси, одуховити всю постать.

Загальні зміни захоплюють рівнож композиції. Цілком інакше заповідалися студії до Леди — а інакше випала остаточна композиція (1927—1932) (фіг. 31—32). У студіях артист мав на меті замкнути та заокруглити композицію, велику ролю грала тут лінія та повнота форм жіночого тіла — в остаточній композиції все це зійшло на другий план. Мягкі заокруглені лінії перемінилися в гранчаті та канчасті, Лeda обернена до глядача плечима й цим затирається юнонська майже »мікель-анджелівська« повнота жіночого тіла в студіях. Гострі переходи і пересич ліній (прим. крило лебедя і лінія овиду) гранчастість форм тіла (воно майже вже не жіноче) космічний краєвид — замісць класично-реального елементу в попередніх студіях — та інтензивність динамічно переданого кольориту змінюють основно первісні композиції. Гармонійність, замкненість і монументальна вирівняність форм відступала місце експресії в композиції і кольористиці.

Ті самі зміни запримічуємо в портретах тої останньої фази. Ріжниці в самім розумінні портрету виступають яскраво, коли порівняємо першу концепцію портрету Барвінського з останньою (1926—1930) (фіг. 33 і 34). В першій концепції тло замкнене симетрично архітектурними. Тим фігура портретованого зискує на пластичності, весь краєвид на простірності. Сама архітектура є почасти реальна нпр. балюстрада зпереду і задній портик з фресками-образами з історії України — почасти компонована, як нпр. погляд на київську Софію. Властива роля

її формально-композіційна та алєгорична. Змінилися також барви. Вправді вони ще цілкі і передають хоч у кольористичній парафразі дійсну поверхню річей, все ж таки змінилося в порівнянні зі старими портретами модельовання обличча та рук. Замість гладкої поверхні й пластичного модельовання виступають гострі, ломані лінії і гіпертрофована насиченість колірів. Новий є також вираз обличча. Тут уже підхоплений не тільки один момент одного »тимчасового душевного вражіння« а в погляді, який глибоко фіксує глядача відбувається наче певна життєва цілість та повнота.

Ще більш експресіоністичним є другий портрет Барвінського з 1931 р. Розчленення, розлюзnenня субстанції поступило тут сильно вперед. Реальний перспективічний краєвид відступив місце динамічній розбурханій грі барв. Тільки праворуч наче на хвилях цього розбурханого космічного явища загально-фантастичного характеру знімається фрагмент св. Юра. Барви стратили всю цілість і починають викликавати певний ірреальний момент у картині. Найбільш вислову лежить в скорченіх та вигнутих наче »одуховлених« пальцях рук і все це нагадує дуже живо портрети Кокошки.

Подібні зміни може найдальше посуненої експресії головно в виразі обличча, в руках та в космічно-фантастичному краєвиді пробиваються в портреті п. Г. Голубовської т. з. »Весни« (фіг. 35). Яка велика ріжниця коли протиставимо її портрет дівчини з квіткою (фіг. 27). Там гармонійна сущевеність (егзистенціональність) — тут далеко ідуче одуховлення і виразистість обличча і рухів, які є наче відблеском внутрішнього життя.

У цій останній фазі затрачується також природне відношення між фігурами і краєвидом. Помітне це напр. у картинах »Митрополит у чернечому одязі« (1930—1931) (фіг. 36). Митрополит стоїть майже у фонально-візантійській суворости зпереду. У протилежності до його спокійної постави весь краєвид розбурханий, майже експресіоністично-орнаментальний. Таким чином фігура і краєвид творять дві окремі частини картини — наче живуть своїм життям. Фігура не стоїть у природнім витинку краєвиду, бо він є тільки експресіоністичним тлом, від якого відбувається гіератично підхоплена постать.

Експресіоністичні тенденції у Новаківського не є оперті на лініях, а на барвах. Вони навіть у тій останній поімпресіоністичній фазі творчості артиста спираються на кольористичних вальорах. Новаківський експресіоніст фарби.

У своїх початках Новаківський переходить усі етапи розвитку західно-европейського мистецтва річевим натуралізмом починаючи, і на імпресіоністичнім пленеризмі кінчаючи. Та цей останній не є завершенням творчості Новаківського. Під кінець XIX. стол. і з початком нового століття мистецтво, вкупі з загальною переміною духових течій, переживає натуралістичну крізу і прямує до нових мистецьких завдань,

які лежать поза обсягом чисто кольористичної натуральної імпресії. Ті нові течії залишають сильні сліди на творчості останніх років артиста.

Але, як ми вже згадували, наш артист не є заступником сензаційного модернізму. У нього процес творення описує зрівноважену, еволюційну лінію. З течій найновіших артист переймає деякі злагіднені експресіоністичні тенденції. Але що головним елементом у артиста є кольорит — експресіонізм у нього стає рівно ж проблемою кольоризму.

Згодом у своїй творчості починає він черпати з традиційного мистецтва. Ми бачили, яким сильним відгомоном воно відбилося в артисті, коли він перенісся до Львова. І саме львівський-галицький ґрунт був для нього найвідповіднішим і допомагав розвиткові його своєрідних мистецьких заложень. Цей дуалізм східного і західного мистецтва, який найшов свій вислів у памятниках галицького мистецтва, був йому наскрізь рідний, питомий. Він наче знову навязує нитку мистецької традиції великих галицьких мальярів там, де вона прорвалиася, — тих мальярів, що виявили свою велич у монументально закрієних іконостасах, напр., богородчанськім, рогатинськім і св. Пятниць у Львові.

Але зовсім схилений є погляд, начебто Новаківський хотів воскресити старе мальство до нового життя, як до цього йшли свого часу романтичні мальярі. Для нього минувшина є тільки збогачуванням власної творчості, джерелом, з якого можна черпати повними руками. Слідів впливів старого візантійського мистецтва можна відшукати у деяких картинах, у кольористиці, що часто нагадує старі візантійсько-русські мініатури своїм ясним, золотом переплітаним кольоритом, в формі триптиків, (впущені рами нагадують іконостаси та ікони наших церков), врешті нахил до алєгорій — нагадує фантастичність наших старих »Страшних Судів«. Але перетворює їх артист власним духом і власним стилем, збогаченим західно-европейськими впливами.

Коли дозволене порівнання з історії нашого мальства, то Новаківський нагадує в дечому цих талановитих мальярів, які заціплювали на далекому заході візантійсько-русський стиль. Може це тільки історична випадковість, але цікава вона як поворотний симптом. Незнаний мальяр славнозвісних фресок у каплиці Чесного Хреста на Вавелю в Кракові є наче духовним батьком Новаківського.

Хоч мистецькі проблеми ставлять оба вони відповідно до загальних течій свого часу зовсім відмінно, то значення їх для українського мальства має все ж таки богато дечого подібного.

Тільки, що Новаківський індивідуально bogatіший, і коли сказано, що найвищою метою мистецтва є: отримати гостроту зовнішнього спостерігання з багатою фантазією, то у своїй мистецькій сфері Новаківський вповні це осягнув.

БІОГРАФІЯ.

Олекса Харлампієвич Новаківський родився 1872. р. 14. березня в селі Слободо-Ободівці Ольгопольського повіту, на Поділлі. Батько його Харлампій Іванович, родом з Верхівки, Брацлавського повіту, підлісний графа Ф. Собанського, мати Евдокія Дагдій-Білецька. Початкову науку діставав дома, а його учителем був Турковський. По двох роках науки перейшов Новаківський до приватного інтернату Марії Івановни Шегоцької в місцевості Турканівка, де й перебув чотири роки. Інтернат був приготівкою до 5-ої гімназ. кляси, та, на жаль, з причини невідрадних відносин, не довелося йому покінчти гімназії. Батько його втратив посаду, а О. Новаківський був приневолений шукати праці, залишаючися дома і покинувши інтернат. Першим дійсно менш як хосенним заняттям було місце протоколянта в »волосному правленію«.

Під час одної судової розправи Новаківський почав робити собі на протокольних актах ескізи пером, і це йому так припало до вподоби, що згодом увійшло воно в нього у звичку. Коли голова волости побачив, що протоколянт замісць пильнувати протоколу рисує, загрозив, що посадить його в тюрму. З того першого конфлікту спас Новаківського »мирний посередник« Енгенгард, який, побачивши його ескізи, не тільки, що підвищив йому платню, але й з того часу почав ним займатися. Тоді то познайомився Новаківський з лікарем Людвіком Чернявським, який лічив його хорого батька. Йому завдячує Новаківський перші свої кроки в загальній освіті. Він випозичував йому книжки з своєї бібліотеки і давав поради як їх читати.

За допомогою Енгенгарда батько Новаківського дістав посаду у гр. Орлова, а пізніше став підлісничим у поміщиків Бржозовських у Попелюхах. Тут на молодого Новаківського звернув увагу лісовий інженер Генрих Павлас, яому талановитий хлопець дуже сподобався. Сам він залюбки малював і рисував і не диво, що почав також і в Новаківськім відкривати талант і хист до рисування. В Попелюхах уперше познайомився молодий Новаківський з творами старого мистецтва. В дворі находив старі штихи, гравюри, літографії, які цілими ночами перерисовував. В селі пересиджував цілими днями в церкві, де глибоке враження зробив на ньому старий іконостас, різьби й ікони.

Заходом Павласа виїздить Новаківський в 1888. р. до Одеси, щоби там перейти малярську школу. Чрез посередництво знайомого Пав-

ласа, Фелікса Залесского, запізнається Новаківський в Одесі з художником Ф. Ф. Клименком, який його приняв на чотири роки до себе на nauку. В школі Клименка молодий мальяр новик не міг посвятитися систематичним студіям. Тяжкою працею мусів заробляти на насущний хліб, малюючи вивіски, або розписуючи дооколичні церкви. Але всеж таки почав ставити свої перші крохи мистця в робітні Клименка. З тих часів походять олійними фарбами мальовані мертві натури як »Чорний японський дзбан«, »Помаранчеве дерево« (вазон на чорнім тлі драперії). Ці картини подобалися Клименкові, але він, не маючи засобів, не міг вислати учня до вищої мальянської школи.

Під час побуту Новаківського в Клименка трапився один цікавий епізод. В селі Кубанка, біля Одеси, розписували оба мальярі церкву. Видно, праця, яка мала характер більш схематичної розписки по звичайній рецептурі замовлень, не захоплювала Новаківського. У вільних хвилинах він утікає над море й малює морський краєвид фарбами, які Клименко зішкрабував з палітри.

По чотирьох роках Новаківський з браку засобів знову вертається до міста. Тут продовжує сам свої студії. Одна з таких праць »По дощі« так сподобалася Грехольському, що він купив її у нього і звернув увагу Бржозовських на талановитого юнака. Вона зразу запросила Новаківського до себе малювати разом з ними студію »Забитої серни« під доглядом художника професора з Кракова, який давав лекції рисунків у Бржозовських. Студія найкраще вдалася Новаківському і так захопила художника, що він почав робити заходи, щоби Новаківського вислати до академії. Від Бржозовських Новаківський дістав досить поважну стипендію на студії і в 1892 переїхав до Кракова.

Тут зразу зачинає Новаківський з запалом братись до праці. У вступному іспиті проф. Цинка дістає першу нагороду. По першім півріченні, коли комісія Академії робила огляд праць учнів, голова комісії, директор академії, мистець Ян Матейко, звернув особливу увагу на молодого Новаківського. На його зацікавлення йому показали позаакадемічні праці і ріжні композиції з молодих літ артиста. Від тепер почали звертати загальну увагу на Новаківського. По другому півріченні, з дозволу Матейка, Новаківський переїшов на другий курс проф. Яблонського (фігулярних антиків). В 1893. р. по смерті Матейка Новаківський переїшов на третій курс живої натури до проф. Лущкевича, де пробув тільки три місяці, бо Бржозовська відобрала йому стипендію. Залишившися без допомоги, мусів перервати свої студії в Кракові та вертатись до рідного села. Заробляючи собі портретами з фотографії, перебув тут два роки, опісля знов переїхав на краківську академію, яка стояла тоді під проводом Ю. Фалата.

Від 1895—1898 працює Новаківський під проводом зятя Матейка проф. Уніжицького. Праці цих літ не задовольняли професора і за цей час нагороди не дістав. Це час загальної депресії артиста, період боліс-

ного „*Sturm und Drang*“. Неприхильне відношення професора до шукаючого нових доріг артиста, нехтуєча критику Нітецького, відкинення картин Новаківського на виставі комісією жюрі, все це відбилося тяжко на Новаківськім. Але він не падав духом. Зі здвоєною енергією взявся він до праці. Морально допомагав йому в тім один з найталановитіших мальярів краківської академії Мальчевський. З тих часів походить перша позитивна критика Антонія Пйотрковського: »Рисунки звертали увагу, як досліди глибокої заستانови над людиною. Йому не йшло про блиск хвилі, про рисування моделя, лише про те, щоб здобути вартості мистецькі. Його студія, а особливо лінії, нагадують Дірера та Ганса Гольбайна«.

В результаті цієї інтензивної праці дістав артист у нагороду срібну медалю. В 1899. р. перейшов Новаківський на курс Леона Вичулковського, який незабаром знеохотився до артиста. Це знову відбилося тяжко на вражливій вдачі нашого артиста. Аж нова студія »Сидяча краківянка« викликала захоплення у Вичулковського, Фалата і Аксентовича. Артист дістав при кінці року 2 срібну медалю 1898 і 1899 і золоту 1900 р.

В 1900. р. Краєвий Виділ призначав Новаківському стипендію ім. Урбанського, яка призначувалася для »майстершулі«, в висоті 1200 корон річно. Новаківський зрікся стипендії і переїхав до села Могили під Krakowem відаючися студіям з природи. Тут працював теж над технічним удосконаленням, як утравлювати фарби.

В 1905. ролі в перше з'явилися картини Новаківського на ювілейній виставці »Товариства Мистецтв«. Виставив він там 6 студій і 4 більші картини. Зі студій краєвиди: »Розтопи на весні«, »Весняний пейзаж«, »При млині«, »Збірка бураків«, »Перший сніг«, »Стругання патиків«. З картин: »Дівчина в вікні« (власність гр. Квілєцького в Познанню), »Діти на весну«, »Виходять з костелу«, »Дівчина з лозами«.

Дуже прихильно поставився до Новаківського артист Хелмонський, який закупив на виставці кілька картин.

В тім часі познайомився Новаківський в Могилі зі своєю пізнішою дружиною Анною Пальмовською.

Від 1906 до 1913 р. перебуває артист в Могилі, де заприязнився з панею Гогульською, яка зробила мальяреві неодну прислуго. Під цей час припадає цілий ряд робіт, яких частина, виставлена на збірній виставці Новаківського в 1911 р. здобула йому широке імя. З того часу походять такі почести нові, почести повикінчувані картини: »Визволення«, »Пробудження«, »Ідилля«, »Триптик з рожами«, »Моя музака«, »Автопортрет«, »Я вас знаю« (Національний Музей), »Портрет п. Г. при фортепіані«, »Діти п. Г.« (1909—1910). На конкурсі релігійної виставки дістає Новаківський нагороду від »Товариства Мистецтв« у Krakowі.

1913. р. переломовий рік у житті Новаківського. Його закликає Митрополит Шептицький і він переноситься до Львова. Тут почина-

ється нова інтенсивна праця. Артист здається відживає наново в новім, своїм середовищі. У Львові повстає ряд найцінніших праць Новаківського. І так: 4 проекти медаліонів до Інституту тов. Лисенка (Мистецтво, Наука, Спів, Виховання). Два портрети Митрополита Шептицького в церкві св. Юра. Портрет - алєгорія »Мойсей«, історичні портрети: »Князь Ярослав Мудрий«, »Святослав« і »Ярослав Осьмомисл«. З мертвих натур: »Триптик з цвітами«. З краєвидів 20 студій церкви св. Юра. З фігуральних композицій студії »Мадонни Системи« і »Мадонни Воєнної«. Між 1918—1920 роком повстає триптик св. Юра (трансфігурації) і кольоровий начерк теми: Поема на тлі пережить світової війни »Тяжкий сон«. В 1922/23 ряд портретів: »Мадонна в срібній ризі« і »Дівчина з цвітом«. 1926 »Казка про Гуцульщину«, 1926—1930 Студії до портрету Барвінського, 1927—1932 студії до Лєди, 1926—1929 портрет жінки при фортечні, краєвиди (Молотілка в Шляхтинцях 1932), »Повінь« 1932, »Митрополит у чернечім одязі« 1930/31, портрет президента д-ра Д. Левицького (1933) і т. д.

В 1920 і 1921 були дві виставки картин артиста, які найшли широкий відгомін і в українській і в польській пресі. 1932 була виставка праць у »Товаристві заохоти мистецтв в Варшаві«, 1916 р. Новаківський заснував школу молярську, яка істнує під його проводом до 1932 р.

Список картин О. Новаківського.

РІК 1892.

- 1 »Гарбузи« (ол.) Попелюхи, 24 на 31.
- 2 »Весілля на Україні« (ол.) Шкіц, 23 на 32.
- 3 »Портрет батька артиста« (ол.) Попелюхи, 24 на 26.

РІК 1900.

- 4 »Одинацятилітня дружина артиста« (ол.) Могила, 24 на 32.
- 5 »Пейсаж під проводом Станиславського« (ол.) Krakiv, 24 на 32.
- 6 »Весна« (ол.) Могила, 25 на 32.
- 7 »Портрет др. Л. Гогульської« (14 сонета Бетовена), (ол.) Krakiv, 38 на 46.

РІК 1902.

- 8 »Перед сповіддю« (ол.) Могила, 36 на 45.
- 9 »Стирти« (ол.) Ободівка, 11 на 20.
- 10 »Схід сонця« (ол.) Ободівка, 11 на 20.
- 11 »Захід сонця перед бурею« (ол.) Могила, 12 на 20.
- 12 »Стратіївка під вечір« (ол.) 12 на 20.
- 13 »Похорон« (ол.) Ободівка, 14 на 21.

РІК 1903.

- 14 »Визволення« (ол.) Krakiv, 70 на 93. (Мал. від 1903—1908).
- 15 »Зелемін під захід сонця« (ол.) Зелемянка, 13 на 20.
- 16 »Купаються діти« (ол.) Ободівка, 15 на 21.
- 17 »Ярмарок« (ол.) Ободівка, 24 на 32.

РІК 1904.

- 18 »Рожі« (пейсаж) (ол.) Осмолова, 50 на 63.
- 19 »Гвоздики« (проблема світла) (ол.) Осмолова, 40 на 50.
- 20 »Відпуст« (ол.) Могила, 12 на 20.
- 21 »Дружина у квітах« (ол.) Могила, 39 на 63.
- 22 »Др. Кр. Квілєцкий« (портрет) (ол.) Kvylche, 54 на 79.
- 23 »Покинена« (ол.) Могила, 24 на 32.
- 24 »Вечірня хмаринка по заході сонця« (ол.) Могила, 12 на 20.
- 25 »Карусель« (ол.) Могила, 12 на 20.

- 26 »Стара хата« (провесна) (ол.) Могила, 12 на 20.
 27 »Гр. Квілєцка« (ол.) Квільче, 54 на 70.
 28 »Пані Н. Н.« (ол.) Квільче, 72 на 96.
 29 »Повінь« (пейсаж) (ол.) Могила, 25 на 32.
 30 »При обіді« (ол.) Могила, 15 на 21.

РІК 1905.

- 31 »Тичення квітів« (ол.) Могила, 24 на 32.
 32 »Автопортрет« (ол.) Krakiv, 42 на 53.
 33 »Хата дружини« (ол.) Могила, 20 на 32.
 34 »Ряст« (весняний квіт) (ол.) Могила, 25 на 32.
 35 »Захід сонця« (ол.) Могила, 25 на 32.
 36 »Обирає бараболю« (ол.) Могила, 23 на 32.
 37 »Травневий пейсаж« (ол.) Могила, 25 на 32.
 38 »Первістка« (ол.) Могила, 12 на 20.
 39 »Первістка« (ол.) Могила, 11 на 20.
 40 »Концерт у Гр. Квілєцкогої Квільче, 11 на 20.
 41 »Ранок« (ол.) Могила, 14 на 20.
 42 »Цистерси« (ол.) 11 на 20.
 43 »Шкіц Гр. Квілєцкої« (ол.) Квільче, 11 на 20.
 44 »Приятельки« Могила, 15 на 21.
 45 »Верби — весна« (ол.) Могила, 12 на 20.
 46 »По заході сонця« (ол.) Могила, 12 на 20.
 47 »Гр. Квілєцка« (ол.) Квільче, 24 на 32.

РІК 1906.

- 48 »Бабине літо« (ол.) Могила, 15 на 21.
 49 »Дорога з вербами« (зима) (ол.) Могила, 12 на 20.
 50 »Заслухана« (дружина) (ол.) Могила, 46 на 68.
 51 »Відлога« (промінь світла) (ол.) Могила, 53 на 69.
 52 »Весна — травень« (ол.) Могила, 24 на 32.
 53 »Хата« (пейсаж) (ол.) Могила, 20 на 11.
 54 »Простір« (ол.) Кросно, 11 на 20.
 55 »Дружина зачитана при лямпі« (ол.) Могила, 12 на 20.
 56 »Схід місяця« (ол.) Могила, 12 на 20.
 57 »З байкового світу« (шкіц до комп.) (ол.) Могила, 12 на 20.
 58 »Первістка« (ол.) Могила, 25 на 32.
 59 »Віз зі снопами« (ол.) Могила, 18 на 23.

РІК 1907.

- 60 »Червона begonія« (ол.) Могила, 11 на 20.
 61 »На забаву« (портрет дружини) (ол.) Могила, 79 на 112.
 62 »Коляда« (ол.) Могила, 84 на 95.
 63 »Медінка« (ол.) Могила, 25 на 32.

- 64 »Купаються у Вислі« (під захід сонця) (ол.) 32 на 35.
 65 »Захід сонця по довгій слоті« (ол.) Могила, 11 на 20.
 66 »По заході сонця« (ол.) Могила, 13 на 20.
 67 »Хмари — літо« (ол.) Могила, 10 на 20.
 68 »Рання весна« (мряки перед сходом сонця) (ол.) Могила, 12 на 20.
 69 »У спеку« (збирають сіно).
 70 »Медінка« (ол.) Могила, 25 на 33.
 71 »Весна« (ол.) Krakiv, 11 на 20.

PIK 1908.

- 72 »Мати дружини« (ол.) Могила, 13 на 19.
 73 »Спомин« (дружина в білій хустці) (ол.) Могила, 74 на 64.
 74 »Бабине літо« (ол.) Могила, 24 на 32.
 75 »Соняшники« (при сході місяця) (ол.) Могила, 13 на 20.
 76 »Зачитана при лямпі« (дружина) (ол.) Могила, 14 на 20.
 77 »Хмари при заході сонця« (ол.) Могила, 12 на 20.
 78 »Захід сонця перед дощем« (ол.) Могила, 12 на 20.
 79 »Дівчина на тлі вікна з квітами« (ол.) Могила, 40 на 47.
 80 »Венера« (на тлі коридора Krakivської Академії) (ол.) 13 на 19.

PIK 1909.

- 81 »Промінь світла« (пейсаж) (ол.) Осмолода, 24 на 32.
 82 »Лектура робітників« (ол.) Осмолода, 24 на 32.
 83 »Гірський пейсаж по бурі« (ол.) Осмолода, 24 на 32.
 84 »Молода мати з дітьми на тлі пейсажу« (ол.) Могила, 24 на 32.
 85 »Паша льва« (на тлі ниви) (ол.) Могила, 13 на 19.
 86 »Спомини при рожах« (портрет дружини) (ол.) Могила, 79 на 112.
 87 »Портрет інж. Строчинського« (ол.) Осмолода, 57 на 68.
 88 »Хлопчик з філялками« (Ф. Г.) (ол.) Брошнів, 71 на 68.
 89 »Провесна« (гірський пейсаж) Осмолода, 24 на 31.
 90 »Весняні мряки« (ол.) Осмолода, 24 на 31.
 91 »Під весну« (ол.) Осмолода, 25 на 32.
 92 »Сонце проглядає по дощі« (серпень) (ол.) Могила, 12 на 20.
 93 »По заході сонця« (ол.) Могила, 12 на 20.
 94 »При вечірньому свіtlі« (ол.) Могила, 12 на 20.
 95 »Ріка Лімниця« (ол.) Осмолода, 12 на 20.
 96 »Гора Грофа і Кінь« (ол.) Осмолода, 12 на 20.
 97 »Проміння заходу« (ол.) Осмолода, 12 на 20.
 98 »Хмаринка на зеленому небі« (колиба) (ол.) Осмолода, 13 на 20.
 99 »Осінний день« (ол.) Осмолода, 25 на 32.
 100 »Еманципантка« (Гавrilova) (ол.) Krakiv, 45 на 55.
 101 »У задумі« (дружина) (ол.) Могила, 55 на 69.
 102 »При фортечні др. Л. Г.« (ол.) Krakiv, 11 на 20.
 103 »Хата дружини« (ол.) Могила, 13 на 20.

- 104 »Фарний костел« (ол.) Кросно, 12 на 20.
 105 »Граби« (скісне вечірне світло) (ол.) Могила, 32 на 42.
 106 »Мати з дитиною« (дружина артиста) (ол.) Могила, 62 на 88.

РІК 1910.

- 107 »Рожі« (весняний пейзаж) (ол.) Могила, 24 на 32.
 108 »Гвоздики по заході сонця« (ол.) Могила, 24 на 32.
 109 »Весняні квіти« (ол.) Могила, 13 на 19.
 110 »Фарний костел« (ол.) Могила, 13 на 19.
 111 »Червона рожечка« (ол.) Могила, 13 на 12.
 112 »Луг-квіт« (ол.) Могила, 13 на 20.
 113 »При сходячому сонці« (ол.) Могила, 13 на 20.
 114 »Зима« (сходяче сонце) (ол.) Могила, 13 на 20.
 115 »Нутро коридора Krakівської Академії« (ол.) 13 на 19.
 116 »Літо« (сумерк) (ол.) Могила, 13 на 19.
 117 »Моя музак« (портрет дружини) (ол.) Krakів, 50 на 71.
 118 »Під весну« (ол.) Осмолова, 25 на 32.
 119 »Проблема коліру« (ол.) Krakів, 25 на 32.
 120 »Бельзамін« (ол.) Могила, 13 на 20.
 121 »Дуб« (горячий день) (ол.) Могила, 25 на 32.
 122 »Срібні верби« (теплий вітер) (ол.) Могила, 14 на 20.
 123 »Вечірня зірниця« (зима) (ол.) Могила, 13 на 20.
 124 »Медінка« (ол.) Могила, 13 на 20.
 125 »Новий місяць« (зима) (ол.) Осмолова, 13 на 20.
 126 »Студія грабів« (ол.) Могила, 12 на 20.
 127 »По заході сонця« (ол.) Могила, 12 на 20.
 128 »Ріка Лімниця« (ол.) Осмолова, 12 на 20.
 129 »Схід місяця« (ол.) Могила, 12 на 20.
 130 »Верби по заході сонця« (ол.) Могила, 12 на 20.
 131 »Фатаморган« (ол.) Могила, 12 на 20.
 132 »Під захід сонця« (ол.) Могила, 12 на 20.
 133 »Ліс під захід сонця« (ол.) Могила, 29 на 33.
 134 »Зимний день« (ол.) Осмолова, 25 на 32.
 135 »Портрет інж. Строчинського« (ол.) Осмолова, 48 на 71.
 136 »Квіти з лугів« (ол.) Могила, 25 на 32.
 137 »Барбакан« (іней) (ол.) Krakів, 13 на 20.
 138 »Іней у Mogилі« (ол.) 13 на 20.
 139 »Морозний день« (ол.) Могила, 13 на 19.
 140 »В городі дружини« (соняшники) (ол.) Могила, 13 на 19.
 141 »Іней у Mogилі« (ол.) Могила, 14 на 20.
 142 »Пробудження« (ол.) Осмолова, 96 на 166.

РІК 1911.

- 143 »Гвоздики в світлі сонця« (ол.) Могила, 32 на 40.
- 144 »Рання зоря« (ол.) Могила, 13 на 19.
- 145 »Зима« (по заході сонця) (ол.) Могила, 13 на 19.
- 146 »Рання весна« (ол.) Могила, 13 на 19.
- 147 »Вибирають бараболю« (ол.) Могила, 25 на 33.
- 148 »Скрипаки« (др. Г.) (ол.) Краків, 29 на 37.
- 149 »Др. Гогульський« (шкіц) (ол.) Краків 32 на 41.
- 150 »Захід сонця по дощі« (ол.) Могила, 14 на 20.
- 151 »Захід сонця« (ол.) Могила, 12 на 20.
- 152 »Хата дружини« (сірий день) (ол.) Могила, 12 на 20.
- 153 »Переганяються хмари« (ол.) Могила, 12 на 20.
- 154 »Промінь світла« (хата дружини) (ол.) Могила, 12 на 20.
- 155 »Травень перед сходом сонця« (ол.) Могила, 13 на 20.
- 156 »Саркофаг« (новий місяць) (ол.) Осмолода, 13 на 20.
- 157 »Дві баби роздумують над вічністю« (ол.) Могила, 25 на 33.
- 158 »Падає перший сніг« (ол.) Могила, 13 на 20.
- 159 »Світло пролітає через гору Кінь« (пробл. світла) (ол.) Осмолода, 13 на 20.
- 160 »Буря надходить« (луги, квіти, лотиші) (ол.) Могила, 24 на 31.
- 161 »Теплий гарний день« (луги, квіти, яскрині, кульбаба) (Могила, 24 на 31).
- 162 »Гвоздики по горячому дні« (ол.) Могила, 31 на 41.
- 163 »Гвоздики в перлистий день« (ол.) Могила, 31 на 41.
- 164 »Глибина« (забутій чоловік) (ол.) Львів, 66 на 66.
- 165 »Церква св. Петра« (ол.) Краків, 13 на 19.
- 166 »По горячому дні« (ол.) Могила, 13 на 19.
- 167 »Юр« (в вечірню пору) (ол.) Львів, 13 на 20.
- 168 »Травнева процесія« (ол.) Могила, 24 на 32.
- 169 »Мадонна системи« (рисун. вугл.) Краків, 120 на 142. (1911—1912).

РІК 1912.

- 170 »Зачитанак« (дружина) (ол.) Могила, 58 на 66.
- 171 »Мадонна« (материнське щастя) (рис. вугл.) Львів, 145 на 160 (1910 р.).
- 172 »Пробудження« (рис. вугл.) Краків, 94 на 164.

РІК 1913.

- 173 »Шпиталь« (спокій) (ол.) Краків, 25 на 31.
- 174 »Шпиталь« (радісний день) (ол.) Краків, 25 на 31.
- 175 »Суд на Запоріжській Січі« (ол.) Краків, 25 на 32.
- 176 »Митрополит перед благословенням« (ол.) Львів, 52 на 57.
- 177 »Шкіц із шпиталя« (ол.) Краків, 13 на 19.
- 178 »Пробудження« (ол.) Львів, 100 на 170.

- 179 »Серце Ісусове« (перший шкіц) (ол.) Львів, 12 на 19.
180 »Студія до Пробудження« (ол.) Краків, 46 на 67.

РІК 1914.

- 181 »Юр у перламутровому свіtlі« (пробл. до монумент. мал.) (ол.)
Львів, 31 на 34.
182 »Провесна« (робітниці при праці) (ол.) Могила, 13 на 20.
183 »Мистецтво« (калька кол. акварелею) Львів, 95 на 155.
184 »Рисунок-проект«. Мистецтво. Львів, 95 на 155.

РІК 1915.

(Перші шкіци до триптику »Поема світ. війни«).

- 185 »Юр« (ол.) Львів, 13 на 19.
186 »Юр« (момент світла) (ол.) Львів, 13 на 19.
187 »Юр« (червневе сходяче сонце) (ол.) Львів, 13 на 19.
188 »Юр« (травневе сходяче сонце) (ол.) Львів, 13 на 19.
189 »Юр« (уполуднє на весну) (ол.) Львів, 39 на 48.
190 »Юр« (хмари відлітають при заході сонця) (ол.) Львів, 13 на 19.
191 »Юр« (казковий момент) (ол.) Львів, 13 на 19.
192 »Юр« (по сході сонця) (ол.) Львів, 13 на 19.
193 »Юр« (проблема малярства), Юр з зах. боку (ол.) Львів 26 на 32.
194 »Юр« (проблема малярства) (ол.) Львів, 20 на 14.
195 »Юр« (затишє) (ол.) Львів, 18 на 20.
196 »Юр« (декоративна проблема) (ол.) Львів, 20 на 22.
197 »Пробудження« (рис. вугл.) (ол.) Львів, 11 на 16.
198 »Мойсей« (митрополит) (ол.) Львів, 73 на 103. (Мал. від 1915—19).
199 »Виховання« (розвязання писанки) (ол.) Львів, 95 на 155.
200 »Портрет Митрополита« (шкіц із памяти) (ол.) Львів, 72 на 104.
201 »Памятний букет із війни« (рожі і братчики) (ол.) Львів, 36 на 49.

РІК 1916.

- 202 »Багатство України« (мертва натура) (ол.) Львів, 75 на 105.
203 »Портрет п. Горнікевич« (ол.) Львів, 42 на 50.
204 »Мати милосердя« (перший шкіц до Стр. Мад.) (ол.) Львів,
28 на 32.
205 »Стрілецька Мадонна« (Червона Калина) (ол.) Львів, 32 на 37.
206 »Рожі моєї дружини« (з казки) (ол.) Львів, 42 на 46.
207 »Хризантеми« (промінь світла) (пастель.) Львів, 73 на 102.
208 »Захід сонця і хмари перед бурею« (ол.) Львів, 12 на 20.
209 »На весну« (боротьба весни з зимою) (ол.) Львів, 22 на 35. (Юр).
210 »Юр« (поема світової війни) (ол.) Львів, 39 на 54. (1916—1917).
211 »Мертва натура« (ол.) Львів, 52 на 72.
212 »Янгол смерти« (ол.) Львів, 39 на 51.

- 213 »Мак« (ол.) Львів, 30 на 54.
214 Спів« (розвязання писанки) (ол.) Львів, 95 на 155.

РІК 1917.

- 215 »Музика квітів« (каштани—боз) (ол.) Львів, 74 на 104.
216 »Фльокси« (спомин на балю) (ол.) Львів, 74 на 104.
217 »Автор яко робітник« (рис. вугл.) Львів, 63 на 98.
218 »Юр« (поема світ. війни) (ол.) Львів, 39 на 54. (1917—1919).
219 »Шкіц до музики« (ол.) Львів, 42 на 53.
220 »Автопортрет« (рис. вугл.) Львів, 60 на 76.
221 »С. Голубовський« (прощання зі світом) (ол.) Львів, 64 на 115.
222 »Наука« (розвязання писанки) Львів, 95 на 155.

РІК 1918.

- 223 »Квіти« (Азалія, Лака, Левкоя, Ценерара) (ол.) Львів, 85 на 100.
224 »Перед бурею« (ол.) Львів, 45 на 100.
225 »Мистецтво« (розвязання писанки) (ол.) Львів, 95 на 155.
(1918—19).

РІК 1919.

- 226 »Ярослав Осьмомисл« (рис. вугл.) Львів, 110 на 175.
227 »Юр« (поема світ. війни) (ол.) Львів, 39 на 54. (1919—21).
228 »Янгол війни« (переж. світової війни) (ол.) Львів, 28 на 46.
229 »Автокарикатура« (рис. вугл.) Львів, 70 на 100.

РІК 1920.

- 230 »Церква« (ол.) Водники, 13 на 20.
231 »Зелемін на дощі« (ол.) Зелемянка, 13 на 20.
232 »Весняна мадонна« (рис. вугл.) Львів, 45 на 55.
233 »Візд Б. Хмельницького до Київа« (ол.) Львів, 15 на 20.
234 »Йордан« (митрополит) (ол.) Львів, 47 на 54.
235 »Три могили« (ол.) Львів, 70 на 93.
236 »До тяжкого сну« (рис. вугл.) Львів, 97 на 109.
237 »Дві баби роздумують над смертю« (ол.) Львів, 48 на 67.
238 »Тяжкий сон« (переживання світової війни) (ол.) Львів, 16 на 32.

РІК 1921.

- 239 »Зачарований сад« (ол.) Львів, 34 на 42.
240 »Зелемін під вечір« (ол.) Зелемянка, 24 на 31.
241 »Зелемін у полуднє« (ол.) Зелемянка, 24 на 31.
242 »Візія світової війни« (ол.) Осмолода, 48 на 67. (1919 рік).
243 »Славко« (порт. сина) (ол.) Львів, 36 на 37.
244 »Ждан« (порт. сина) (ол.) Львів, 38 на 46.

РІК 1922.

- 245 »Мистецтво« (примір до копіювання) (ол.) Львів, 95 на 155.
246 »Наука« (примір до копіювання) (ол.) Львів, 95 на 155.

РІК 1923.

- 247 »Гора Зелемін« (ол.) Зелемянка, 50 на 63.
248 »Революціонерка« (ол.) Львів, 53 на 78.
249 »Останній промінь« (ол.) Зелемянка, 29 на 32.
250 »Гірський настрій« (зруб дерева) (ол.) Зелемянка, 25 на 32.
251 »О. Барвінський« (шкіц) (ол.) Львів, 66 на 80.
252 »Мертива натура« (ол.) Львів, 53 на 74.
253 »Гарячий день« (ол.) Космач, 26 на 32.
254 »Монастир Василиян« (ол.) Підгірці, 13 на 19.
255 »Палата Я. Собеського« (ол.) Підгірці, 13 на 19.
256 »Перед шлюбом розплітають молоду« (ол.) Водники, 14 на 20.
257 »О. Барвінський« (рис. вугл.) Львів, 70 на 100.
258 »Мадонна у срібній ризі« (ол.) Львів, 54 на 67.
259 »Черемшина« (ол.) Львів, 72 на 100.

РІК 1924.

- 260 »Поет над потоком« (ол.) Зелемянка, 13 на 20.
261 »Річка« (промінь світла) (ол.) Зелемянка, 13 на 20.
262 »Ясенева доріжка« (ол.) Зелемянка, 13 на 20.
263 »Славко в казковому світі« (рис. вугл.) Львів, 57 на 75.
264 »Портрет дружини в півоніях« (ол.) Львів, 60 на 72.
265 »Шляхтинці« (пейзаж) (ол.) 21 на 32.
266 »Потік Зелемянка під вечір« (ол.) Зелемянка, 24 на 32.
267 »Потік Зелемянка« Зелемянка, 24 на 32.
268 »Повінь Зелемянки« (ол.) Зелемянка, 19 на 24.
269 »Сад по заході сонця« (ол.) Зелемянка, 34 на 42.
270 »Плєнер« (ол.) Тузяки, 32 на 32.
271 »Портрет на плєнері« (ол.) Тузяки, 32 на 34.
272 »Мадонна весняна« (ол.) Львів, 25 на 32.
273 »Лєда класична« (ол.) Львів, 27 на 38.
274 »Толока« (ол.) Шляхтинці, 17 на 19.
275 »Ясені« (ол.) Шляхтинці, 25 на 32.
276 »Перший шкіц Лєди« (ол.) Шляхтинці, 21 на 32.
277 »Палата« (ол.) Шляхтинці, 22 на 32.
278 »Славко на тлі лугових квітів« (ол.) Шляхтинці, 13 на 19.
279 »Ясені культивовані« (ол.) Шляхтинці, 18 на 20.
280 »Ясені по заході сонця« (ол.) Шляхтинці, 14 на 19.
281 »Ясені під вечір« (ол.) Шляхтинці, 16 на 20.
282 »Ясені під вечір« (ол.) Шляхтинці, 16 на 20.
283 »Дивні хмари« (ол.) Космач, 13 на 20.

- 284 »Перший сніг« (ол.) Космач, 13 на 20.
 285 »Перший день молотьби« (ол.) Шляхтинці, 13 на 20.
 286 »Мальва« (ол.) Шляхтинці, 13 на 20.
 287 »Шкіц до Пробудження« (ол.) Львів, 33 на 46.
 288 »Виховання« (рисунок проект) Львів, 95 на 155.
 289 »Лєда« (рисунок до правила гарм.) Львів, 132 на 220.

РІК 1925.

- 290 »Літо в Космачі« (ол.) Космач, 24 на 32.
 291 »Шкіц Марковського« (ол.) Львів, 35 на 42.
 292 »Брустурські гори« (казочний світ) (ол.) Космач, 25 на 32.
 293 »Літо під осінь« (ол.) Космач, 22 на 32.
 294 »Маки в горах« (ол.) Космач, 22 на 32.
 295 »Юр« (до експр. мист.) (ол.) Львів, 50 на 67.
 296 »О. Барвінський« (ол.) Львів 75 на 102. (Мал. 1925—29).
 297 »Мертива натура« (мотив укр. барока) (ол.) Львів, 107 на 147.
 (pp. 1923—24).

РІК 1926.

- 298 »Ждан як молодий Довбуш« (рис. вугл.) Львів, 66 на 77. (рік 1925).
 299 »Веселка« (пейзаж) (ол.) Космач, 24 на 32.
 300 »Долина—облази« (ол.) Космач, 26 на 32.
 301 »Долина—облази« (ол.) Космач, 25 на 32.
 302 »Цілунок« (Довбуш—Дзвінка) (ол.) Космач, 24 на 32.
 303 »Гук« (ол.) Космач, 26 на 32.
 304 »Огородина« (ол.) Космач, 19 на 25.
 305 »Лугові квіти« (ол.) Космач, 25 на 32.
 306 »Живопліт« (ол.) Шляхтинці, 22 на 32.
 308 »Полуднє« (ол.) Космач, 25 на 32.
 309 »Під захід сонця« (пейзаж) (ол.) Космач, 27 на 32.
 310 »Ясені« (горячий день) (ол.) Космач, 16 на 20.
 307 »Огородина« (ол.) Космач, 17 на 22.
 311 »Перед церквою« (ол.) Космач, 13 на 20.
 312 »Казкова осінь« (ол.) Космач, 16 на 20.
 313 »Місяць по заході сонця« (ол.) Космач, 13 на 20.
 314 »Перед гарною погодою« (ол.) Космач, 13 на 20.
 315 »Снігові хмари« (ол.) Космач, 13 на 20.
 316 »Юр« (вечірній ефект) (ол.) Львів, 17 на 20.
 317 »Юр« (провесна — освітлення вікна) (ол.) Львів, 13 на 20.
 318 »Юр« (під захід сонця) (ол.) Львів, 13 на 20.
 319 »Перед сходом сонця« (ол.) Космач, 13 на 20.
 320 »Ясені перед гімназією в Яворові« Яворів, 13 на 20.
 321 »Толока« (ол.) Космач, 15 на 20.
 322 »Сіно під стодолою« (ол.) Космач, 11 на 16.
 323 »Славко і Ждан« (ол.) Космач, 11 на 16.

- 324 »Гуцулка« (Параска із Бабяків Гаврищукова. Ст. до композ.).
Космач, 32 на 41.
- 325 »Гуцулка« (М. Кравчук. Студія до композ.) (ол.) Космач, 32 на 41.
- 326 »Задума« (Студія до композиції) (ол.) Космач, 32 на 45.
- 327 »Ідилля« (дружина артиста) (рис. вугл.) Львів, 50 на 71.
- 328 »Роздумування« (Гуцулки) (ол.) Космач, 24 на 32.
- 329 »За роботою« (ол.) Космач, 32 на 41 (рік 1925).

РІК 1927.

- 330 »Гірський потік« (ол.) Космач, 25 на 32.
- 331 »Церква« (декоративна проблема) (ол.) Космач, 25 на 32.
- 332 »Вид на Брустури« (ол.) Космач, 13 на 20.

РІК 1928.

- 333 »Підрунок під захід сонця« (до поеми про Довбуша) (ол.) Космач—Львів, 33 на 44.
- 334 »Молода мати з дітьми« (ол.) Львів, 24 на 39.
- 335 »Підрахунок« (ол.) Космач, 40 на 47.
- 336 »Церква в Яворові« (ол.) Яворів, 13 на 19.
- 337 »Приємні віття над ставом« (ол.) Яворів, 14 на 20.
- 338 »Церква в Яворові« (ол.) 13 на 20.
- 339 »Дерево з хмарами« (ол.) Космач, 15 на 20.
- 340 »Портрет Др. О. Величко« (ол.) Львів, 47 на 53.

РІК 1929.

- 341 »Провесна« (жінки при роботі) (ол.) Львів, 32 на 44.
- 342 »Потік« (ол.) Космач, 20 на 26.
- 343 »Лєда модерна« (ол.) Львів, 41 на 34.
- 344 »Прояснюється небо« (ол.) Космач, 26 на 32.
- 345 »На Спаса« (гуцули під церковю) (ол.) Космач, 13 на 19.
- 346 »Церква« (ол.) Космач, 13 на 19.
- 347 »При роботі« (лущать кукурудзу) (ол.) Космач, 13 на 19.
- 348 »Відпуст у Проскурів« (ол.) 13 на 19.
- 349 »Гребенів« (пейзаж) (ол.) 13 на 19.
- 350 »Шиють при лямпі« (ол.) Космач, 13 на 19.
- 351 »Шкіц до казки« (ол.) Космач, 13 на 19.
- 352 »По дощі заходить сонце« (декоративна проблема) (ол.) Космач, 13 на 19.
- 353 »Ранок по дощі« (ол.) Космач, 13 на 19.
- 354 »Ранок — освітлена Лиса Гора« (ол.) Космач, 13 на 19.
- 355 »Церква в Космачі« (ол.) 13 на 19.
- 356 »Перед сходом сонця« (хмарний день) (ол.) Космач, 12 на 20.
- 357 »На узгірі квіти« (ол.) Космач, 13 на 20.
- 358 »Студія акту« (ол.) Львів, 13 на 19.

- 359 »Хмари« (ол.) Космач, 12 на 20.
 360 »Пробудження на тлі революції« (ол.) Львів, 47 на 48.
 361 »Начерк до повені« (ол.) Львів, 53 на 62.
 362 »Студія до весни« (Г. Голубовська) (ол.) Львів, 72 на 104.
 363 »Пробудження« (рис. вугл.) Львів, 70 на 122.
 364 »Сирота« (ол.) Космач, 60 на 70.
 365 »Сирота« (ол.) Космач, 70 на 122.
 356 »Серце Ісусове« (ол.) Львів, 70 на 100.
 367 »Гора Лисак« (ефект заходу сонця) (ол.) Космач, 31 на 48.
 368 »Пролітаючі хмари« (ол.) Космач, 40 на 48.
 369 »Промінь світла« (пейзаж) (ол.) Космач, 31 на 47.
 370 »Під весну« (пейзаж) (ол.) Космач, 32 на 48.
 371 »Під захід сонця« (пейзаж) (ол.) Космач, 32 на 48.
 372 »Осінний день« (пейзаж) (ол.) Космач, 32 на 48.
 373 »Музика« (портрет дружини) (ол.) Львів, 35 на 44.

РІК 1930.

- 374 »Горгани« (малюнок з Мончіля) (ол.) Космач, 13 на 19.
 375 »Вид на Лису Гору« (ол.) Космач, 13 на 19.
 376 »Шкіц до повені« (ол.) Львів, 27 на 32.
 377 »Шляхтинці« (шкіц пейзажу) (ол.) 31 на 48.
 378 »Дівчина шиє« (зачата студія) (ол.) Космач, 20 на 21.
 379 »Портрет Митрополита« (ол.) Львів, 41 на 60.
 380 »Молода мати з дітьми« (на тлі пейзажу) (ол.) Львів, 51 на 38.
 381 »Довбуш« (ол.) Львів, 39 на 37.
 382 »Дзвінка« (ол.) Львів, 90 на 110.
 383 »Пробудження« (рис. акт. до правила гармонії) Львів, 51 на 84.
 384 »Пробудження« (на тлі підземелля) (ол.) Львів, 52 на 69.
 385 »Студія до повені« (ол.) Львів, 66 на 66.
 386 »Шкіц до повені« (ол.) Львів, 60 на 70.
 387 »Янгол смерти« (рис. вугл.) Львів, 59 на 62.
 388 »Кн. Я. Осьмомисл« (ол.) Львів, 40 на 58.
 389 »Благовіщення« (ол.) Львів, 27 на 42.
 390 »Зеркало душі жінки« (ол.) Львів, 32 на 65.
 391 »Серце Ісусове« (ол.) Львів, 27 на 42.
 392 »Серце Ісусове« (ол.) Львів, 22 на 34.
 393 »Катаклізм світової війни« (пейзаж) (ол.) Космач, 81 на 105.
 394 »Весна« (Г. Голубовська) (ол.) Львів, 85 на 118.
 395 »Владика« (проведіння) (ол.) Львів, 100 на 135.

РІК 1931.

- 396 »Благовіщення« (ол.) Львів, 39 на 60.
 397 »Благовіщення« (ол.) Львів, 41 на 62.
 398 »Благовіщення« (ол.) Львів, 40 на 61.

399 »Мадонна словянська« (ол.) Краків, 26 на 32. (рік 1910).

400 »Процесія в горах« (ол.) Краків, 24 на 32. (рік 1910).

401 »Вічна любов« (ол.) Львів, 38 на 48. (рік 1914).

402 »По дощі на погоду« (ол.) Космач, 25 на 32. (рік 1928).

403 »Довбуш — володар гір« (ол.) Львів, 39 на 50. (рік 1930).

Рисунки зі шпиталя св. Лазаря в Кракові, 1913 р., [виїмки]:

АЛЬБОМ 1.

Рисунок ч. 7 Зломана нога.

„ ч. 8 Група хорих.

„ ч. 10 Резигнація.

„ ч. 13 Недуга нирок.

„ ч. 15 Задоволений.

„ ч. 24, 25, 47 Розріст мізку.

„ ч. 26 Українка з Черновець.

„ ч. 33 Придержує сам ногу при операції.

„ ч. 37, 38, 39, 40 Хоробра рака.

„ ч. 46 Ромцю при перевязці. (Сухоти костей).

„ ч. 48 Перед перевязкою.

„ ч. 50 Зломання.

„ ч. 51 Момент перед смертю.

„ ч. 67 Хірург Др. Рец.

„ ч. 72 Приготування до операції.

„ ч. 76 Лікарка.

„ ч. 77 Шпитальний послугач.

АЛЬБОМ 2.

„ ч. 18 Сухоти костей.

„ ч. 27 Сухоти костей.

„ ч. 31 Зложеня нога.

„ ч. 38 Рисунок до орнаменту.

АЛЬБОМ 3.

„ ч. 3 Др. Костоправ Косіна.

„ ч. 9 Перевязка голови.

„ ч. 4 Шкіц до композиції »Серце Ісусове« (вітраж).

Література про О. Новаківського:

1. В. Хмурій: „О. Новаківський“ серія „Українське Малярство“ вид. „Рух“. Харків 1931 р.
 2. В. Залозецький: „Олекса Новаківський“ Літературно-Науковий Вістник 1922 кн. II. за червень.
 3. W. Kowalcuk: „Olekса Nowakowski“. Przewodnik Tow. Sztuk Pięknych w Warszawie 1932.
 4. Wladimir Zalozieckyi: Den Ukrainska konsten. Ukrainarna redigerad av M. Ehrenpreis och Alfred Jensen. Stockholm 1921.
 5. Wladimir Zalozieckyi: O. Novakivskyj „Prager Presse“ 1924.
 6. Н. Літинський (Б. Лепкий): Неділя ч. 42. Львів 1911.
 7. Ю. М. Божель: О. Новаківський. Вперед. 15. травня 1921.
 8. М. Драган: Перша вистава АНУМ. „Діло“ 20. жовтня 1931.
 9. М. Голубець; З мистецького руху. ІІ. Виставка образів У. Т. П. М. „Діло“ 8. грудня 1932.
 10. М. Голубець: Ілюстрована Україна ч. 7, 8, 9. Львів, 1914.
 11. М. Голубець: Олекса Новаківський. „Шляхи“ ч. 15—16. 1916.
 12. Władysław Kozicki: Życie Sztuki we Lwowie, „Słowo Polskie“. 17. maja 1921.
 13. Dr Wacław Moraczewski: Wystawa obrazów Aleksandra Nowakowskiego. „Gazeta Lwowska“ 24. maja 1921.
 14. Wacław Moraczewski: Z naszej plastyki. „Gaz. Lwowska“ 23. października 1923.
 15. J. K. Stanisławska: Wystawa obrazów ukraińskich plastyków. „Gazeta Poranna“ 25. listopada 1931. Nr. 9750.
 16. K. Majewski: Wystawa obrazów w Ukraińskiem Nacjonalnem Muzeum we Lwowie. „Gazeta Lwowska“ 6. października 1931 nr. 230.
 17. M. Minich: Wystawa malarzy russkich. „Kurjer Lwowski“ 8. października 1931 nr. 279a.
 18. Wiadomości Ukraińskie, zeszyt poświęcony wystawie obrazów O. Nowakowskiego 1932.
- Крім цього з'явилася низка статей і критик з нагоди вистав артиста в краківських, львівських та варшавських часописах як пр. „Новий Час“, „Голос Народу“, „Нашуд“, „Хвіля“, „Слово Польське“, „Діло“ і т. д.

ALEXANDRE NOVAKIVSKY.

(Résumé de la présente monographie).

Alexandre Novakivsky (né en 1872 à Sloboda-Obadivka, en Ukraine) est un des peintres ucrainiens les plus représentatifs. Entre les années 1892 — 1900 il étudie à l'Académie des beaux arts de Cracovie et, dès l'année 1911, se fixe à Léopol où il ne cesse de séjourner jusqu'à nos jours.

Son activité artistique se développa d'abord sous le signe de l'impressionnisme naturaliste. Il ne manqua cependant pas de se laisser influencer par la peinture historique de Mateyko. Les problèmes de la lumière du plein-air l'occupent dans: „Le raclage du bois“ (fig. 2), „Le marché en Ukraine“ (fig. 1), „une Cracovienne assise“. Il épice certains aspects psychologiques de ses modèles et les fait percer à travers son impressionnisme. Cette tendance se manifeste surtout dans: „Le bonheur maternel“ (fig. 4), „La délivrance“ (fig. 5), et dans la „Première confession“ (fig. 6). Le tableau le plus remarquable de cette époque est: „ma Muse“ (fig. 7). Dans ce portrait l'éclat du coloris s'allie subtilement aux finesse de l'observation psychologique du modèle.

La tendance à donner à ses compositions des solutions formalistes se laisse poursuivre dans ses madones („La madone du système“, fig. 11, et „La madone de la guerre“ fig. 12) et dans les médaillons décoratifs faits pour la salle de la société Lysenko à Léopol (fig 13 et 14).

L'influence de la peinture d'histoire est manifeste dans les images des princes ucrainiens: „Yaroslav Osmomysl“ (fig. 18), et „Yaroslav le Sage“ (fig. 17).

Dès l'année 1920 nous remarquons des changements dans l'art du peintre. L'impressionnisme se laisse évincer par les problèmes, toujours grandissants, de l'expressionnisme qui s'unissent souvent, chez Novakivsky, à des thèmes fantastico—allégoriques, tirés, la plupart du temps, de l'histoire de l'Ukraine. A ce genre de peinture appartiennent: „quelques aspects de la cathédrale de Saint Georges

à Léopol“ (fig. 22, 23, 24), „Le songe pénible“ (fig. 25), „Le conte sur le pays des Houtsouls“ (fig. 28), „Portrait de femme au piano“ (fig. 29), les esquisses pour le tableau de „Léda“ (fig. 31 et 32) et les portraits d' Al. Barvinsky (fig. 33 et 34).

Novakivsky est par-dessus tout un parfait coloriste. Il ne s'en démentit dans aucune des phases successives de son activité artistique. Tous les problèmes de la peinture se présentent à lui dans le plan du coloris le plus intense. C'est dans cette toute-puissance et cette perfection des couleurs que réside l'originalité de ce peintre et lui assure une place, et non des moindres, dans l'histoire de la peinture, non seulement ukrainienne, mais universelle.

W. Zalozetsky.

ЗМІСТ.

1. Традиція та її вплив на молодого артиста	7
2. Krakівська академія	10
3. Натуралізм і імпресіонізм	13
4. Переходова доба. Переможення імпресіонізму. Нові сюжети. Фантастичний алєгоризм	19
5. Засвоєння експресіоністичних тенденцій в останній фазі твор- чості	31
6. Біографія	35
7. Спис праць артиста	39
8. Критика і література про Новаківського	51
9. Резюме	52
10. Ілюстрації	



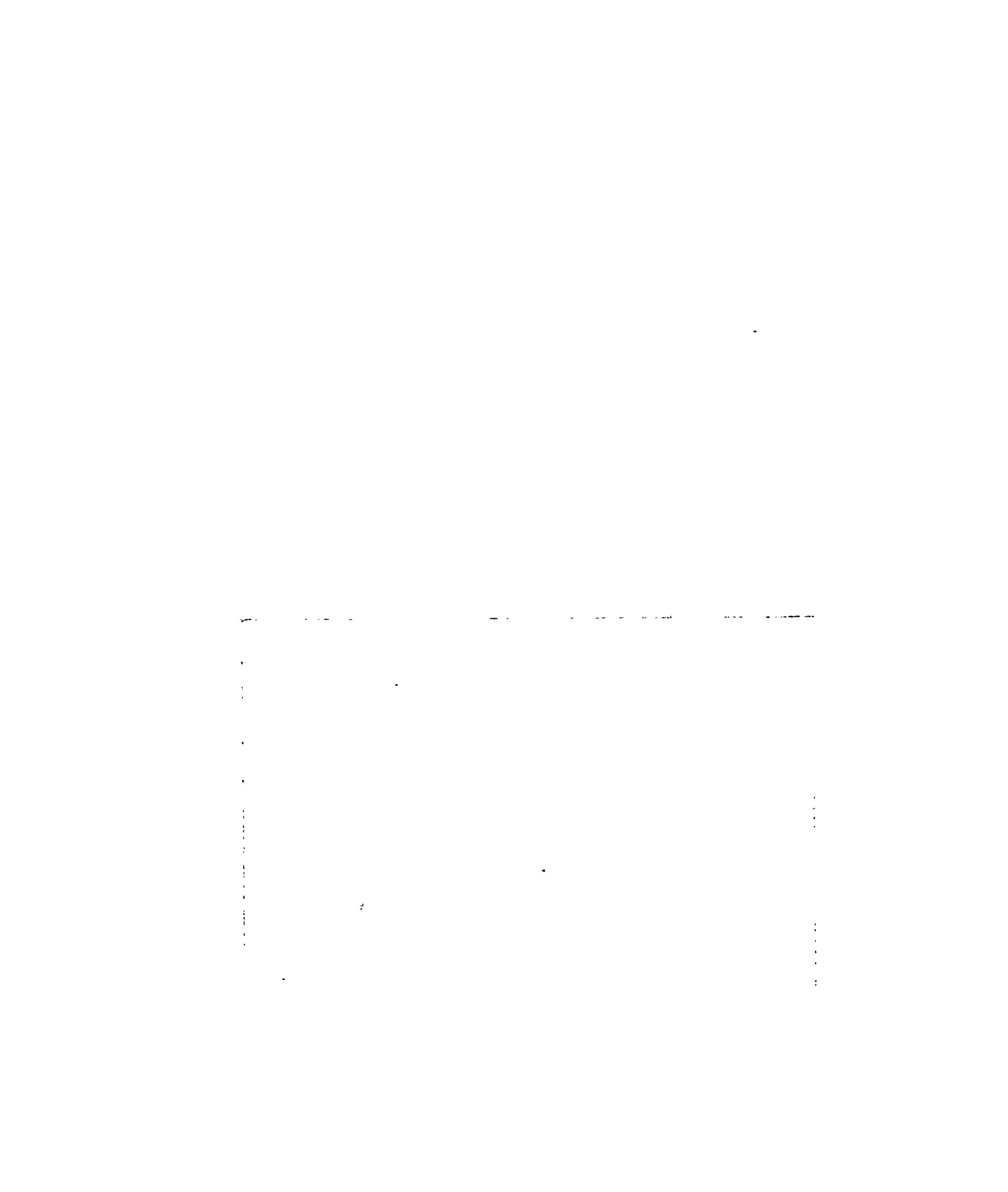
1. Гарбузи

1. Les citrouilles



2. Стругання патиків

2. Raclage du bois





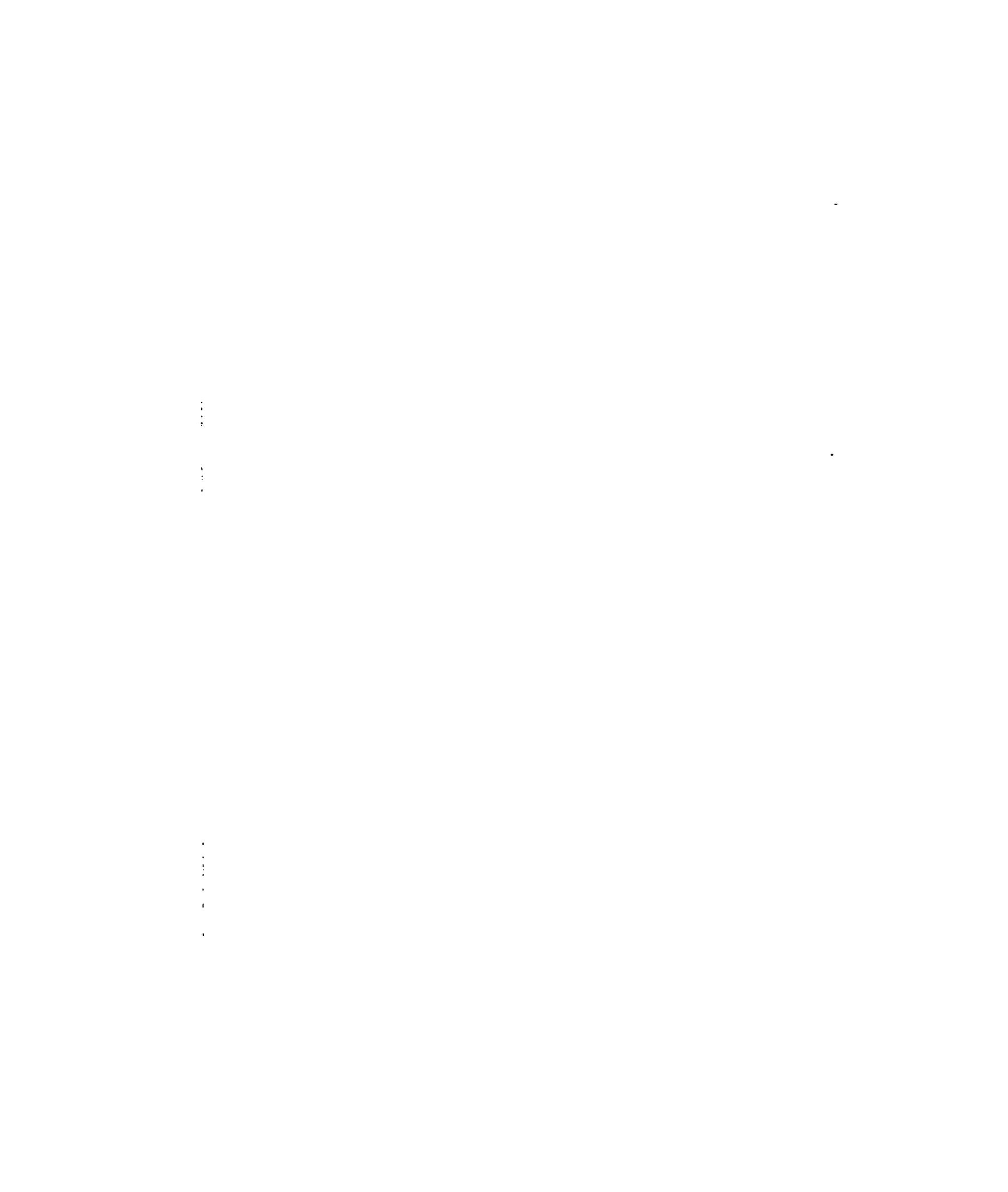
3. Ярмарок на Україні (1903 р.)

3. Le marché en Ukraine



4. Материнське щастя

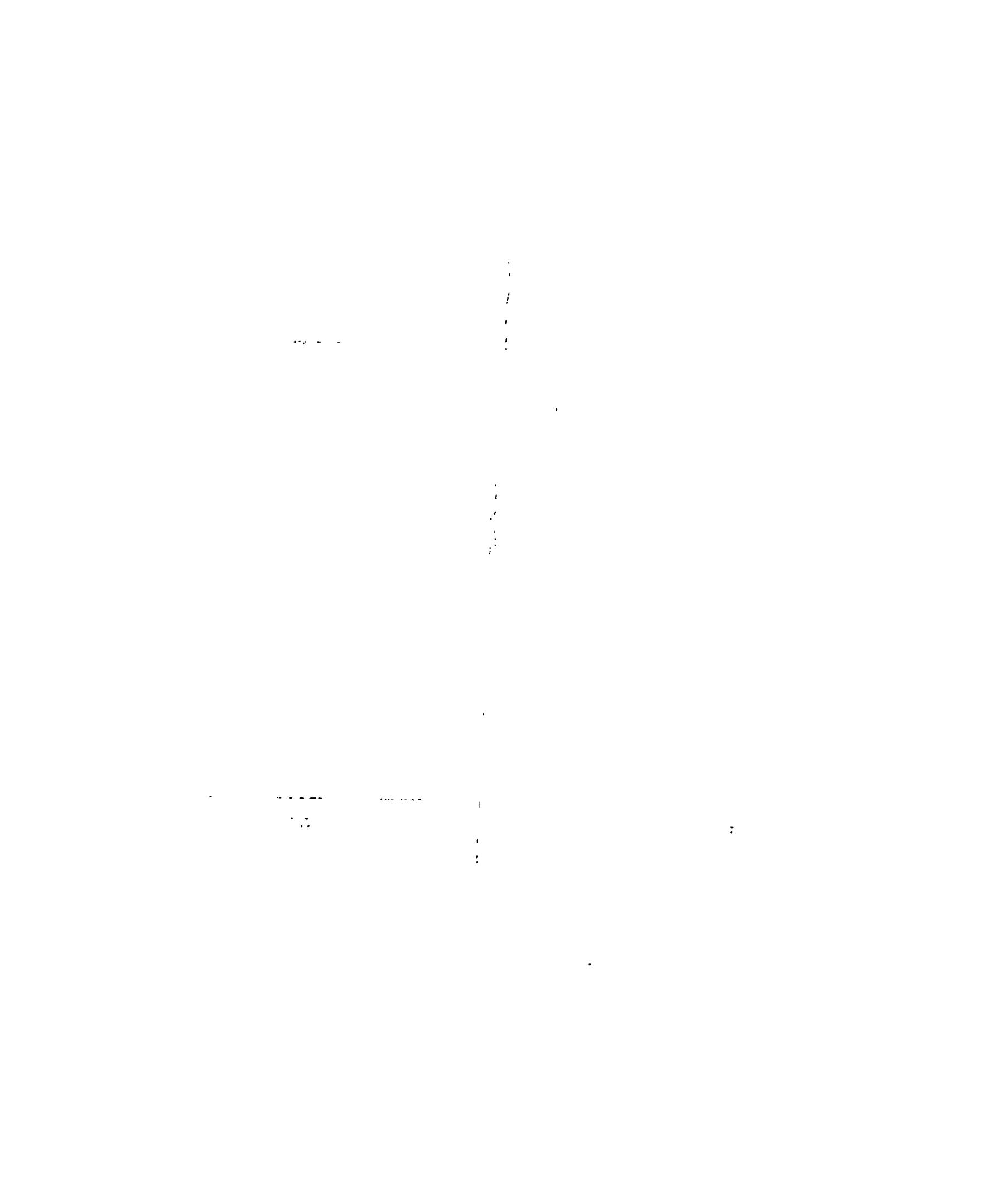
4. Le bonheur de la mère

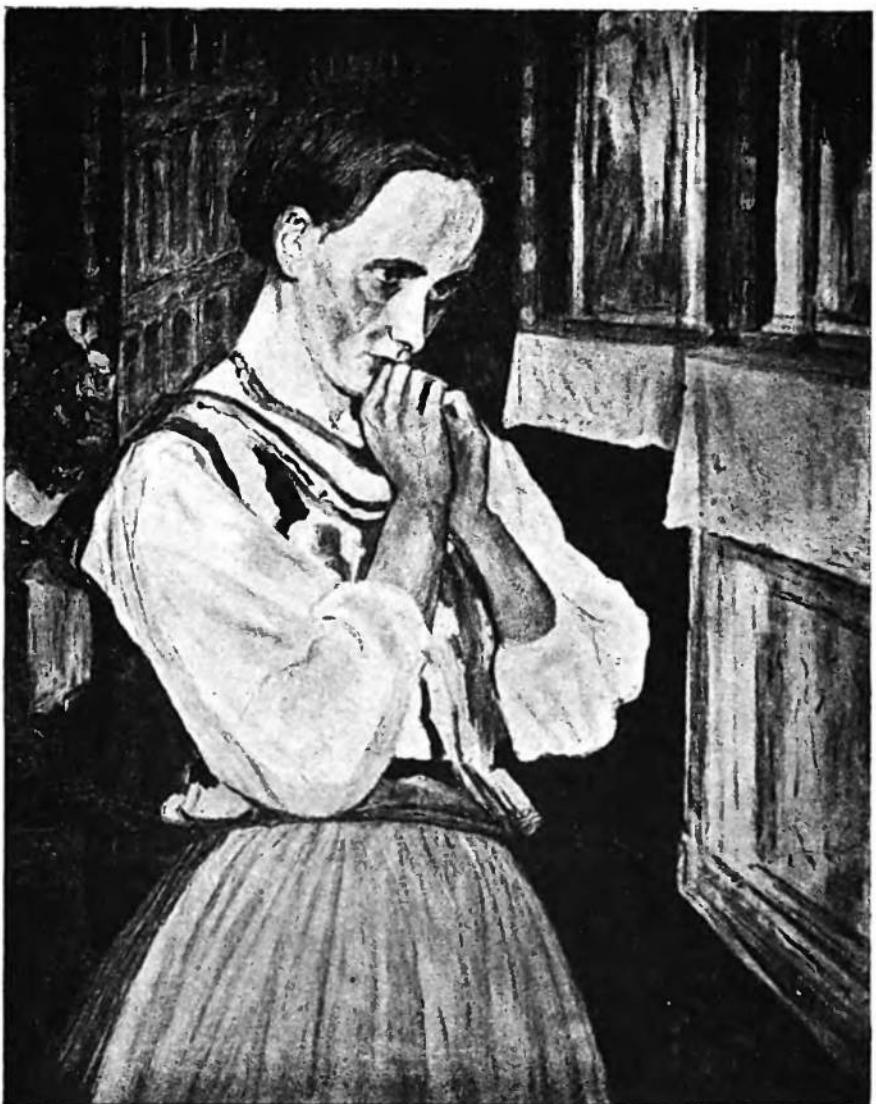




5. Визволення

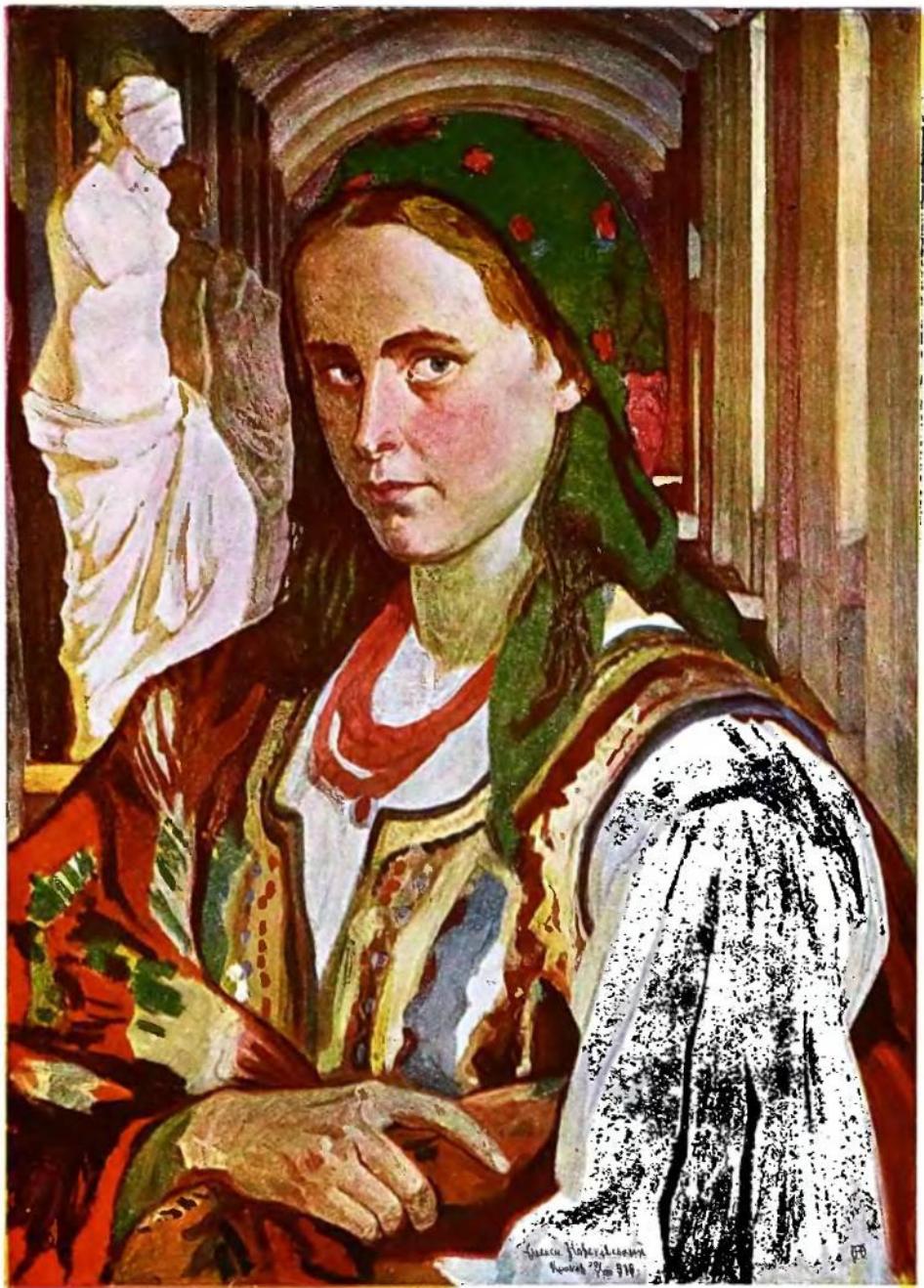
5. La délivrance





6. Перша сповідь

6. Première confession



7. Моя Муза

7. Ma muse



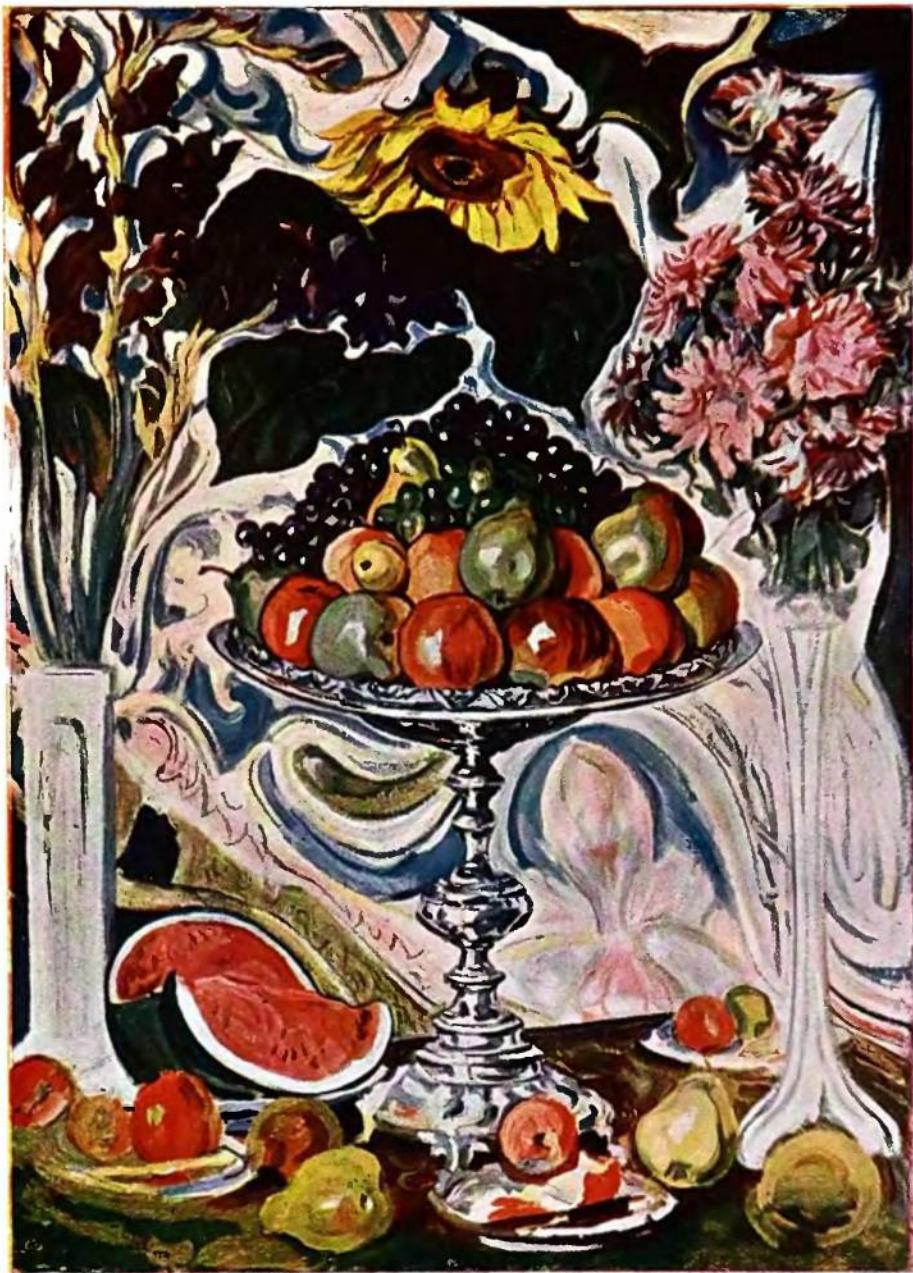
8. Пробудження (Правило пропорцій)

8. Le réveil



9. Фльорси (1916 р.)

9. Fleurs



10. Богацтво України (1923 р.)

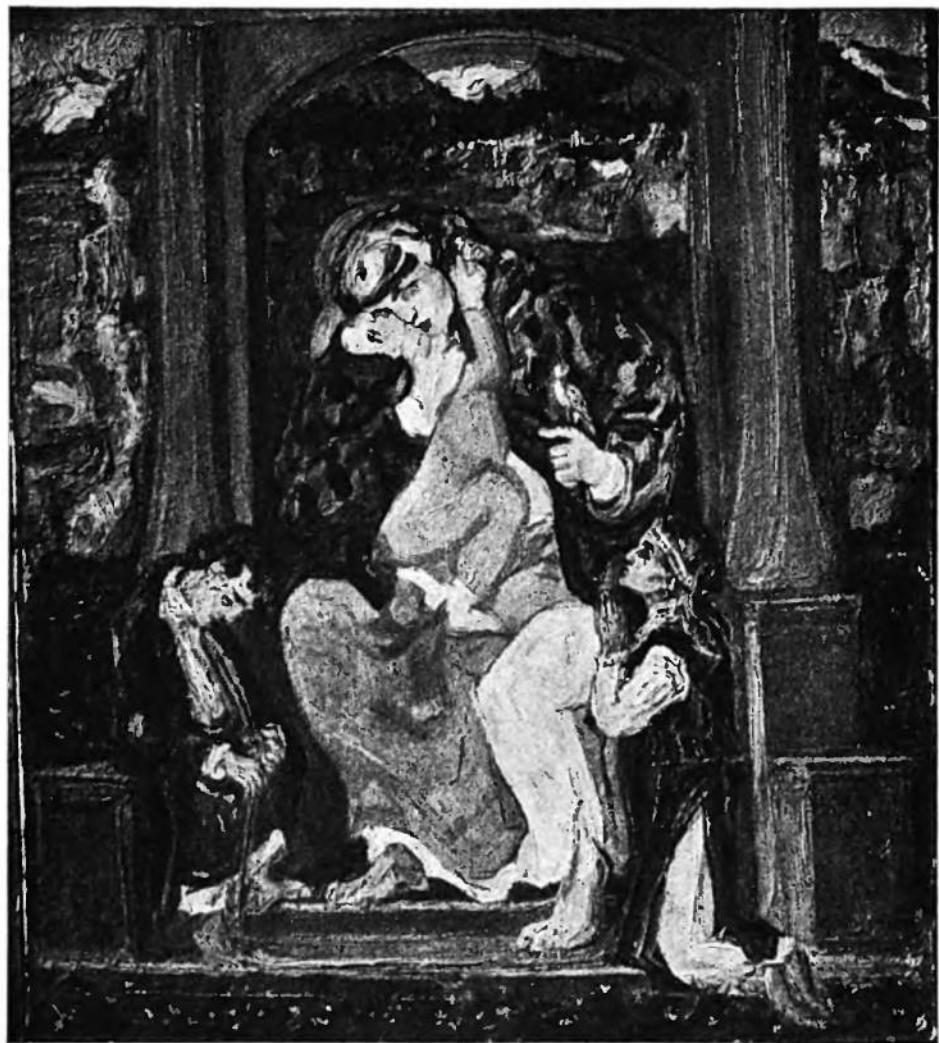
10. Les richesses de l'Ukraine



11. Мадонна системи (рисунок)

11. La madone du système





12. Мадонна червоної калини
(Воєнна мадонна)

12. La madone du sureau rouge
(La madone de guerre)

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
999
1000



13. Mucrone (1913/14) L'art



14. Hayka (1916/1917 p.) La science



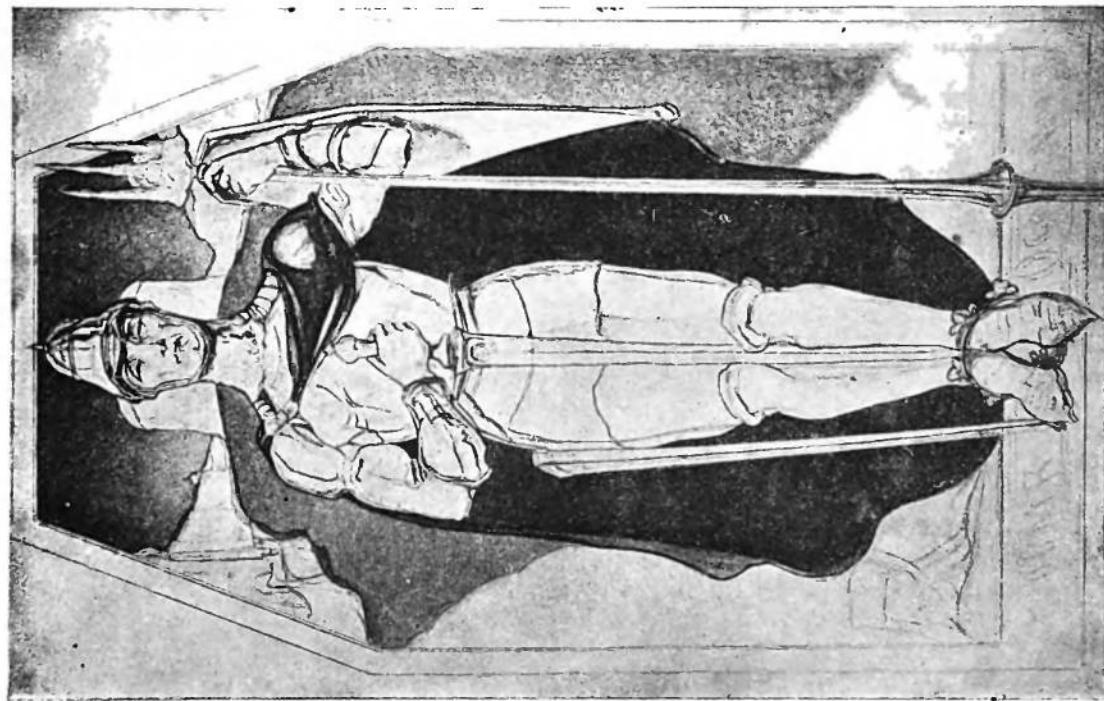
15. Карикатура

15. Caricature



17. Ярослав Мудрый

18. Jaroslav Osmomysl



18. Ярослав Осьмомисл





19. Портрет єх Екс. гр. А. Ілленцикого
19. Portrait de Métropolite Comte Schepetsky



20. Моїсей
20. Moïse





21. Грішний город

21. Le jardin pécheur



22. Весняний Юр

22. St. Georges au printemps

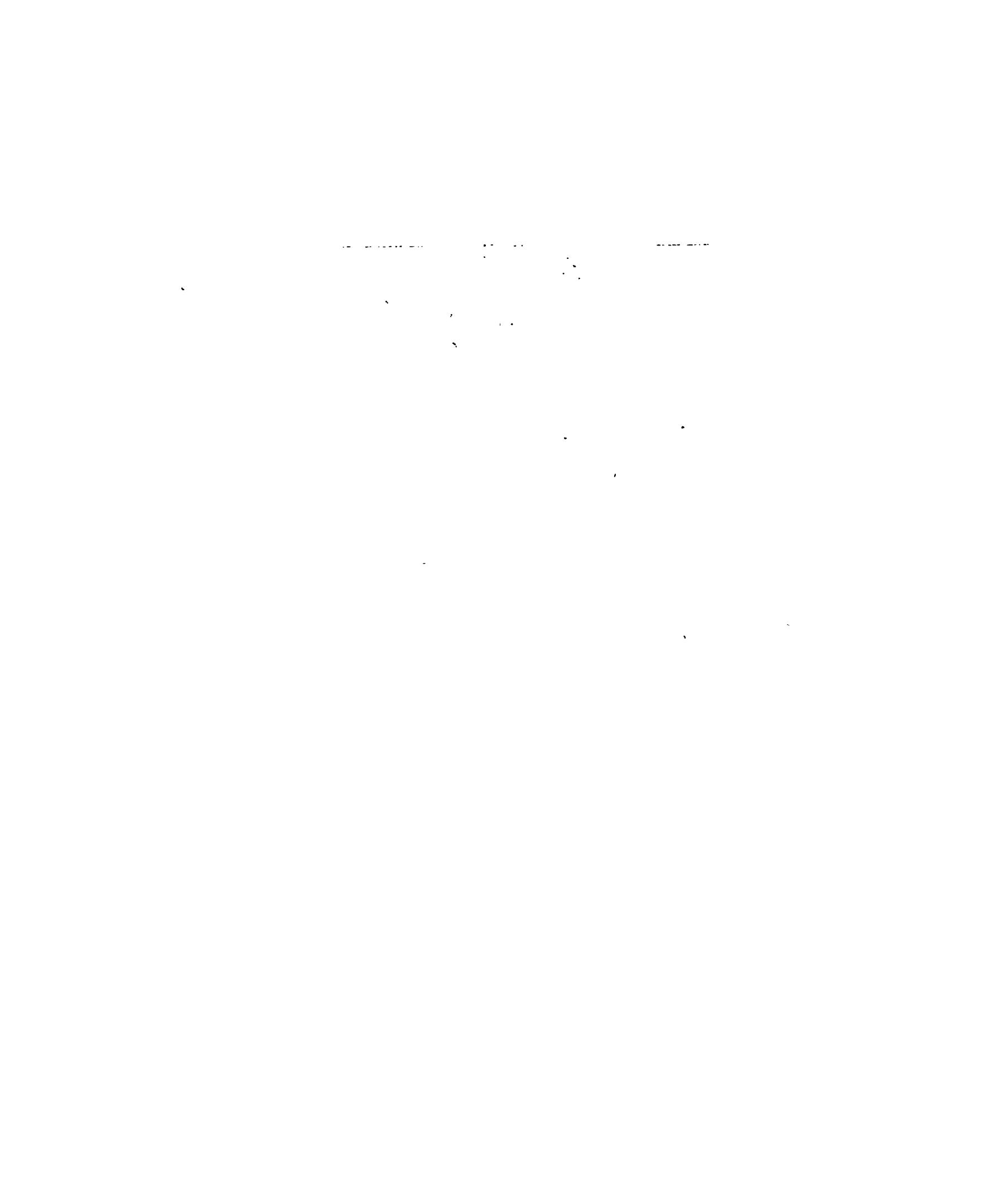


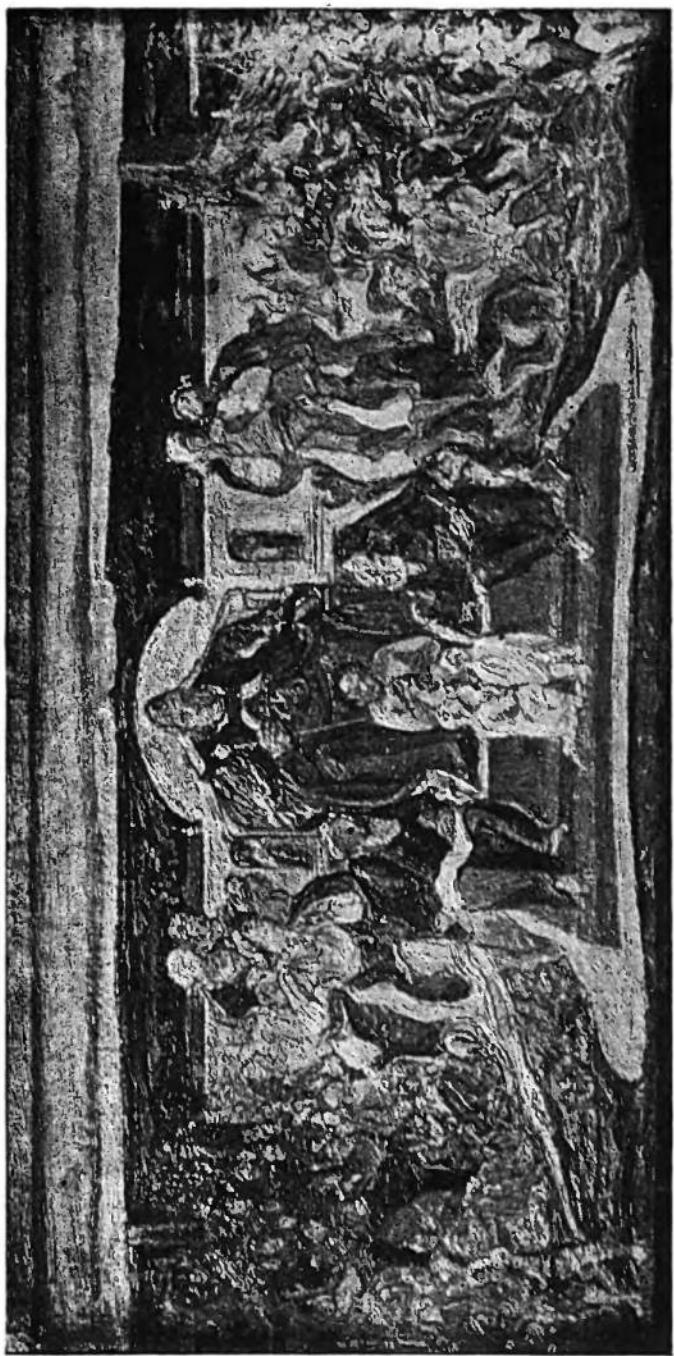
23. Св. Юр (1919 р. — Поема світової війни)

23. St. Georges

24. St. Georges

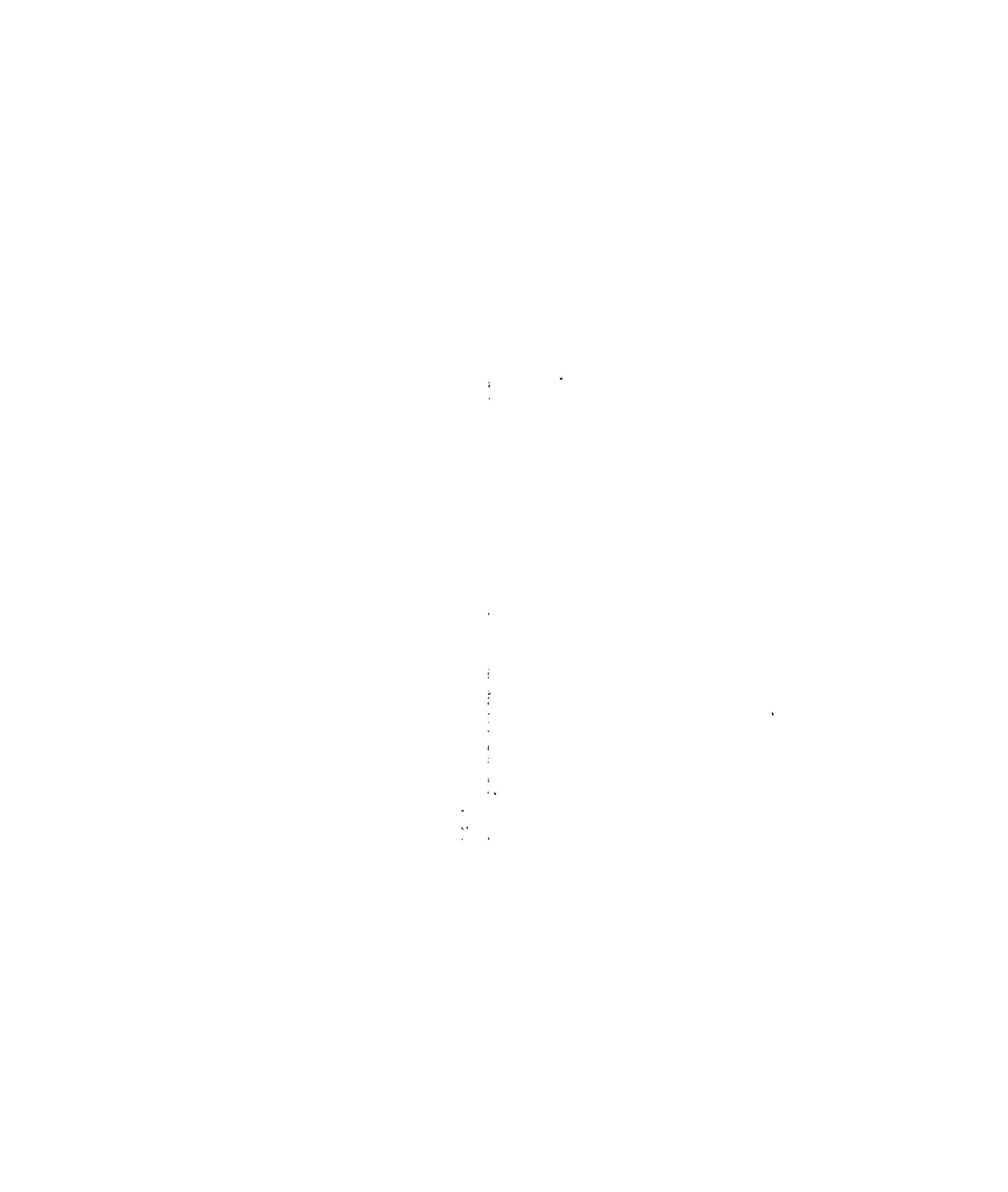


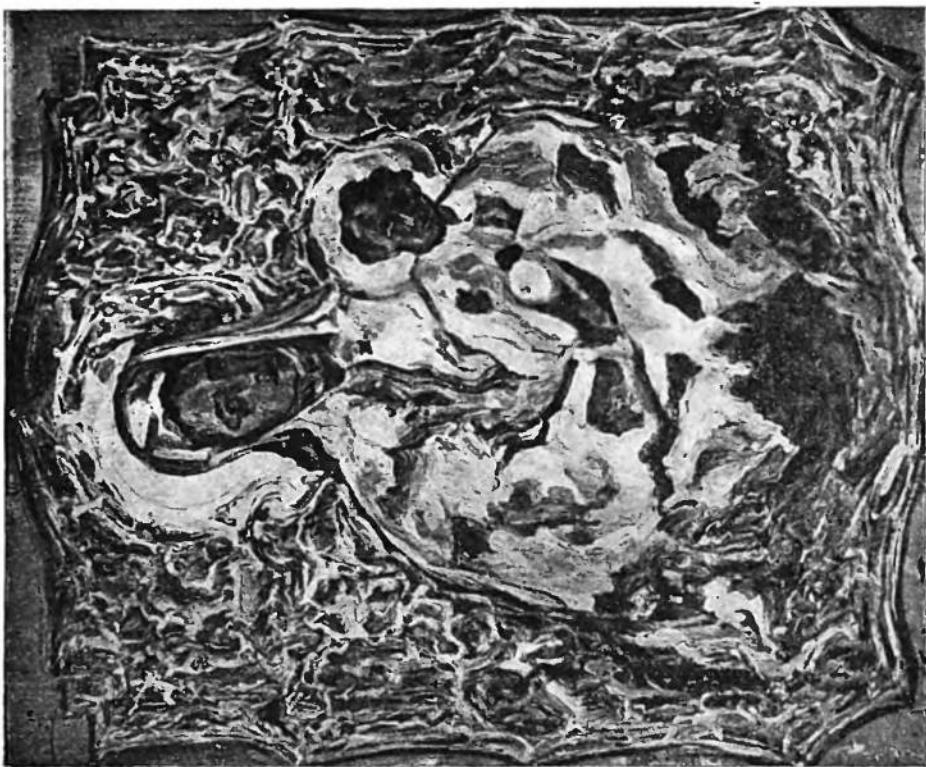




25. Le songe pénible

25. Тяжкий сон





26. Богородиця в срібних ризах 26. Madone en robe d'argent



27. Дівчина з квіткою
(революціонерка) 27. La fille avec la fleur





28. Казка про Гуцульщину

28. Le conte sur le pays des Houtsoules

100% 100%

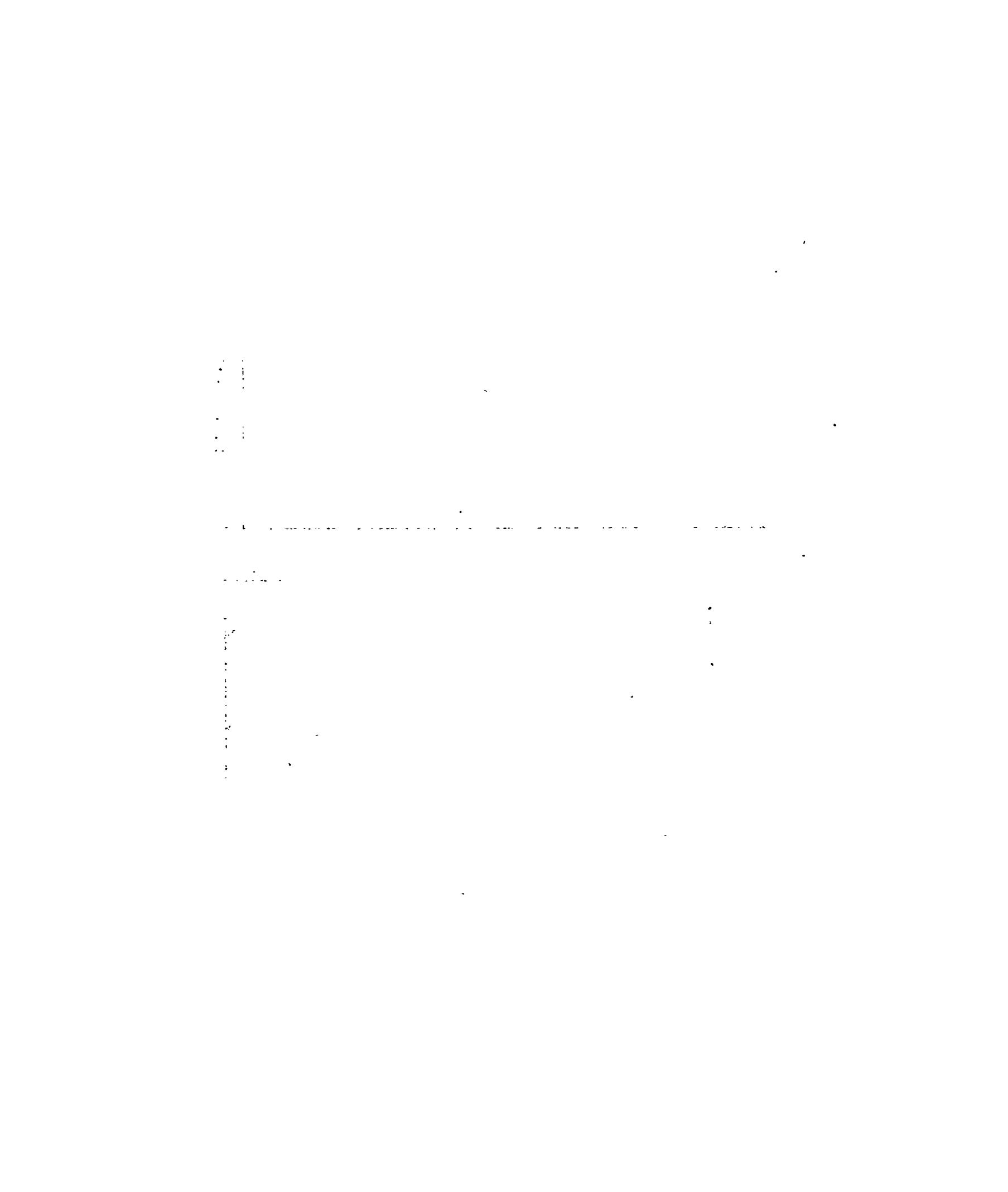
100% 100%



29. Портрет жінки артиста при фортепіані
29. Portrait de la femme d'artiste au piano



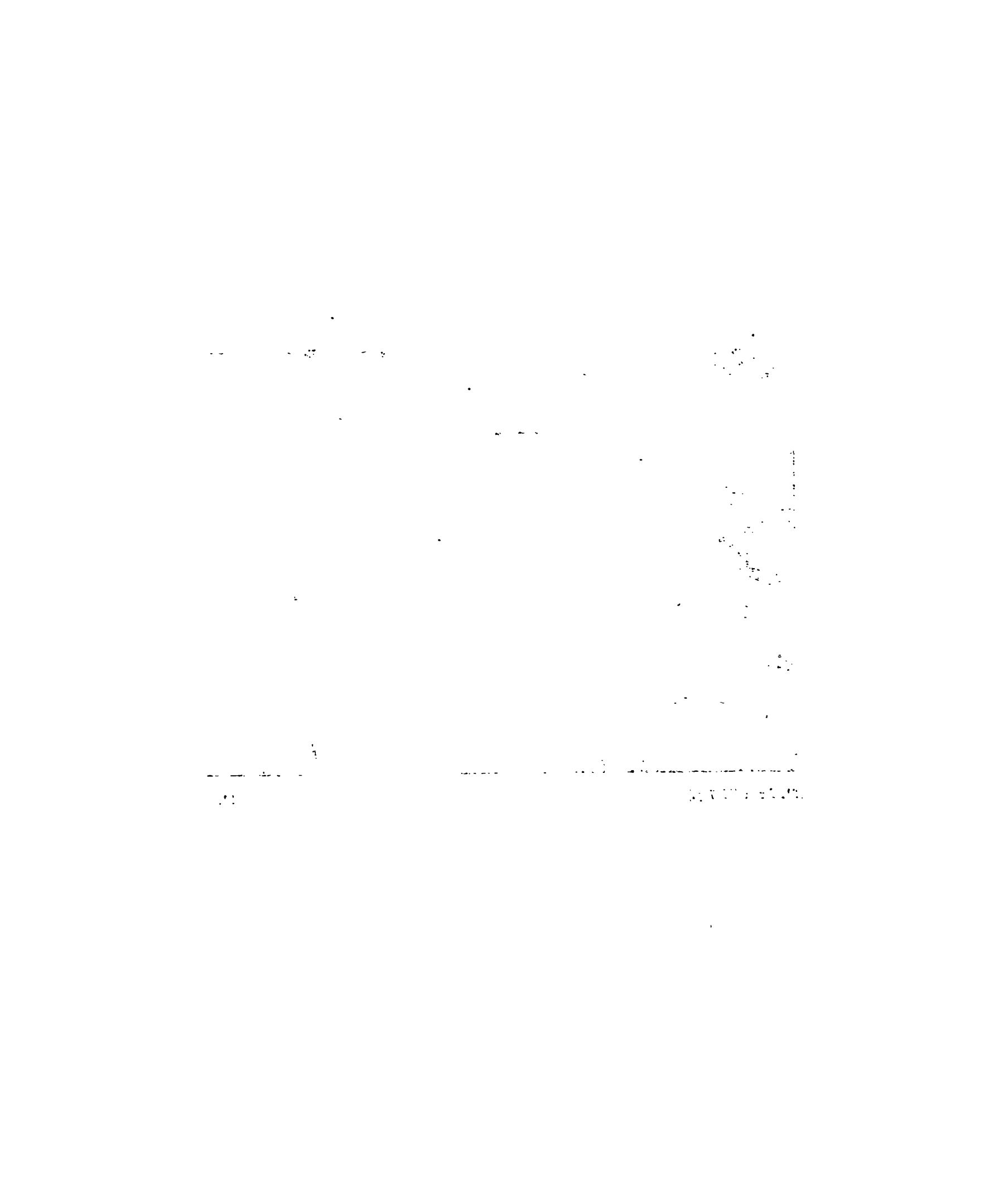
30. Довбуш
30. Dobouche





31. Леда (1927 р.)

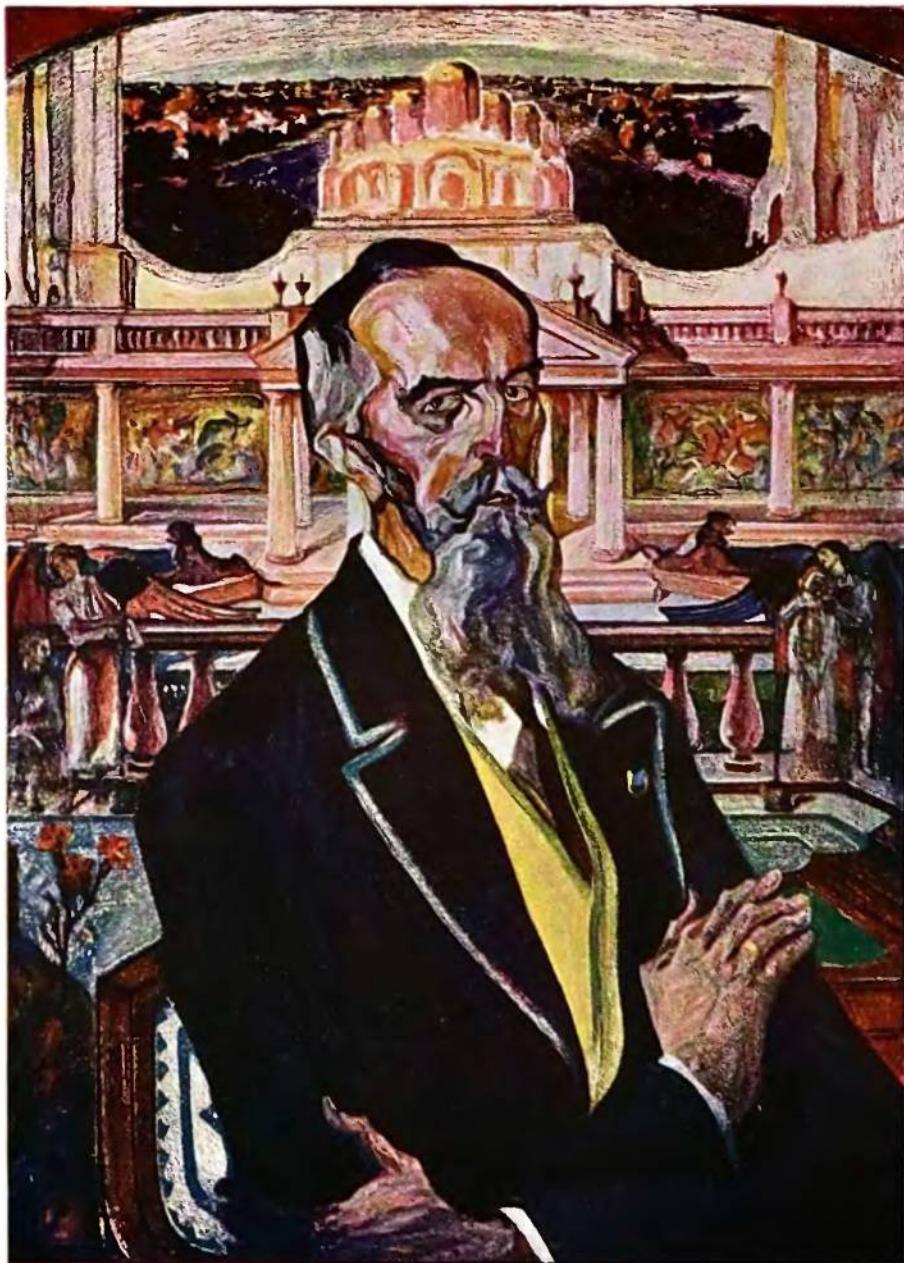
31. Léda



32. Léda

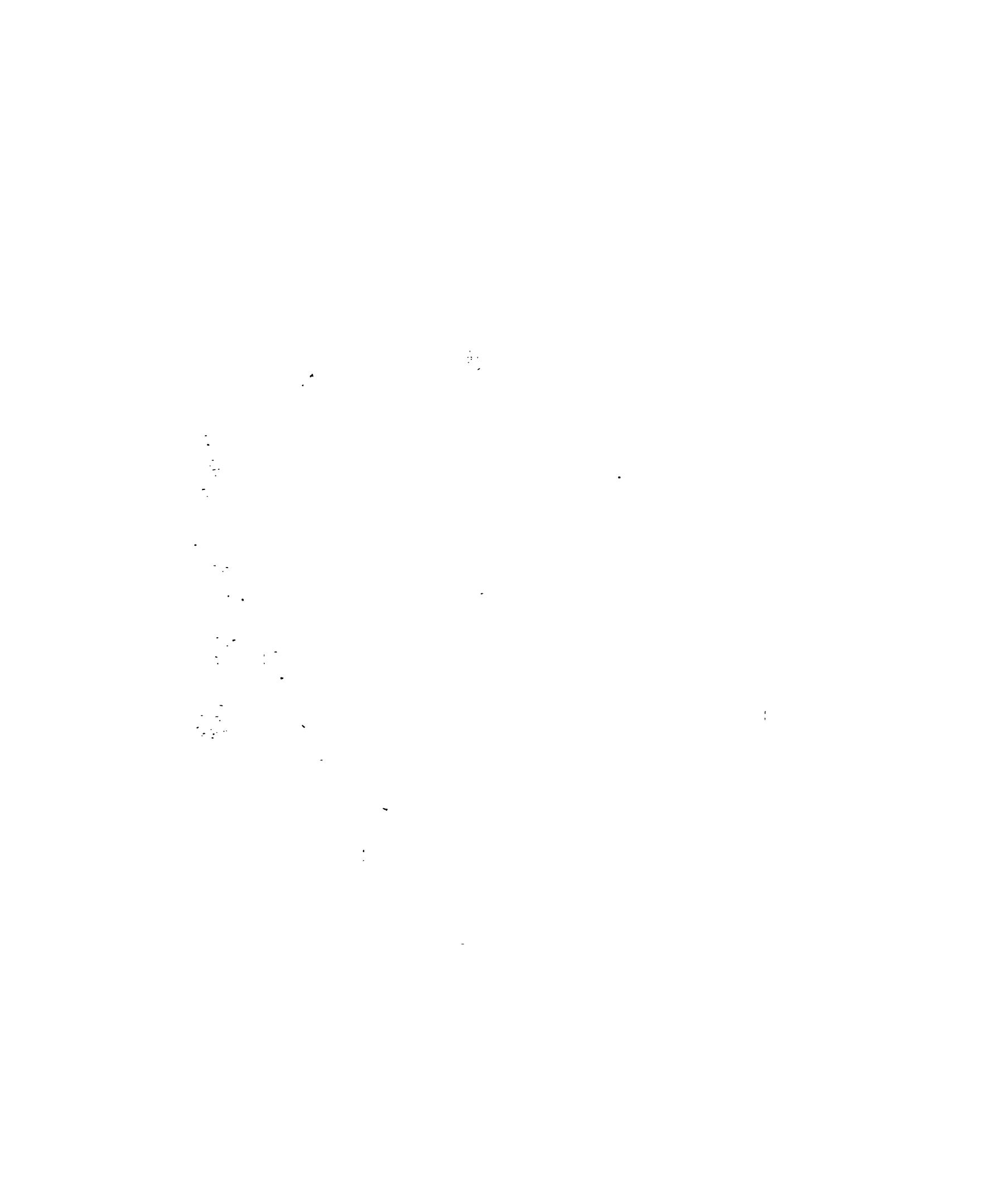
32. Λέδα. (1932 p.)

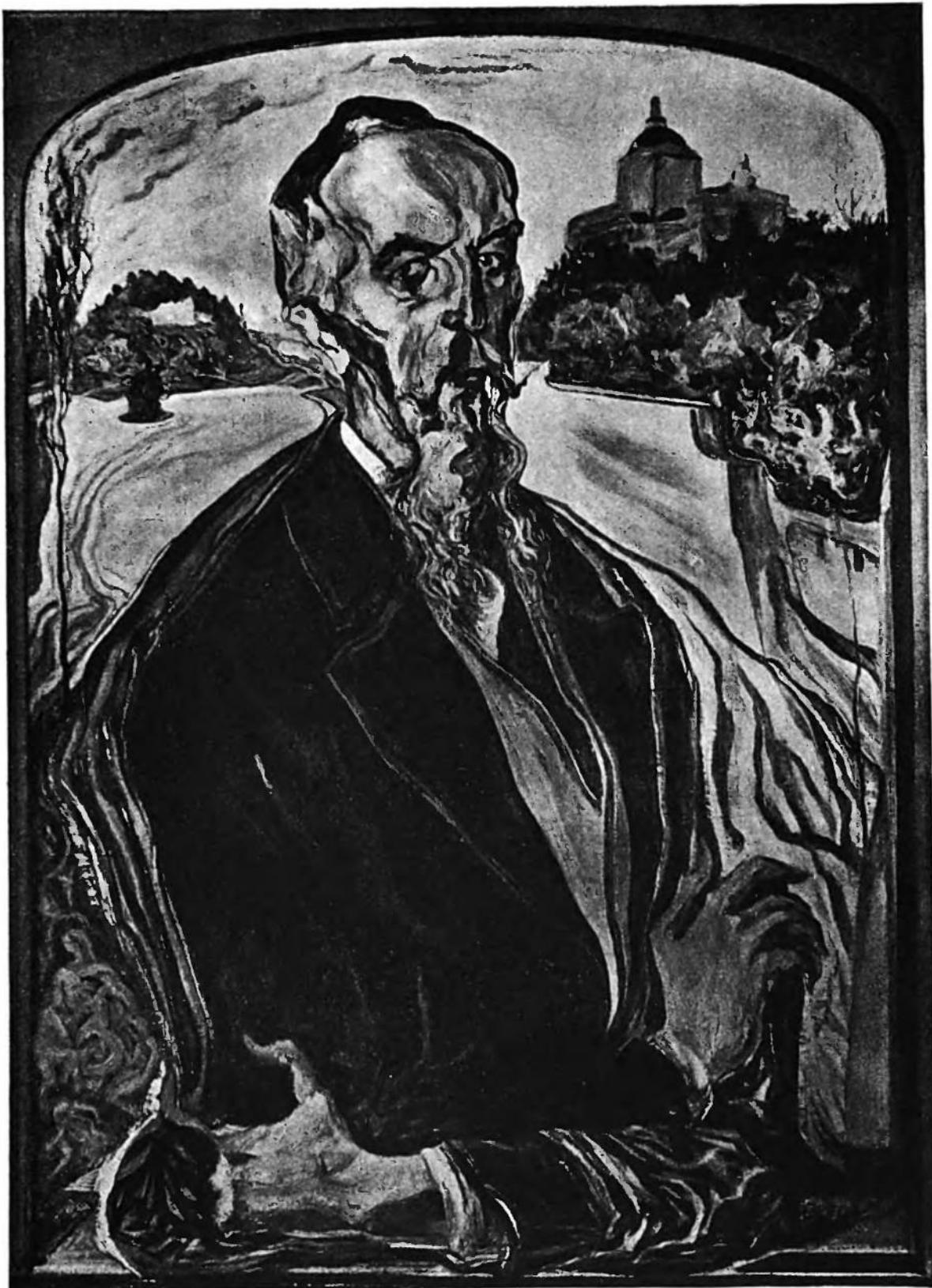




33. Портрет О. Барвінського

33. Portrait de O. Barvinsky





34. Портрет О. Барвінського з 1931 р.

34. Portrait de O. Barvinsky





35. Портрет А. Голубкової (г. з. Весна)
35. Portrait de Mlle. Holoubovsky



36. Митрополиг в чорнечому одязі
36. Le Métropolite dans l'habit monacal

