

ОСІНЧУК



OSINCHUK

М.ОСІПЧУК

МОНОГРАФІЯ



МИХАЙЛО ОСІНЧУК
MICHAEL OSINCHUK

MICHAEL OSINCHUK ARTIST

Articles by M. OSTROVERCHA, P. ANDRUSIW and M. OSINCHUK

Color reproduction by W. Barakura

New York — 1967

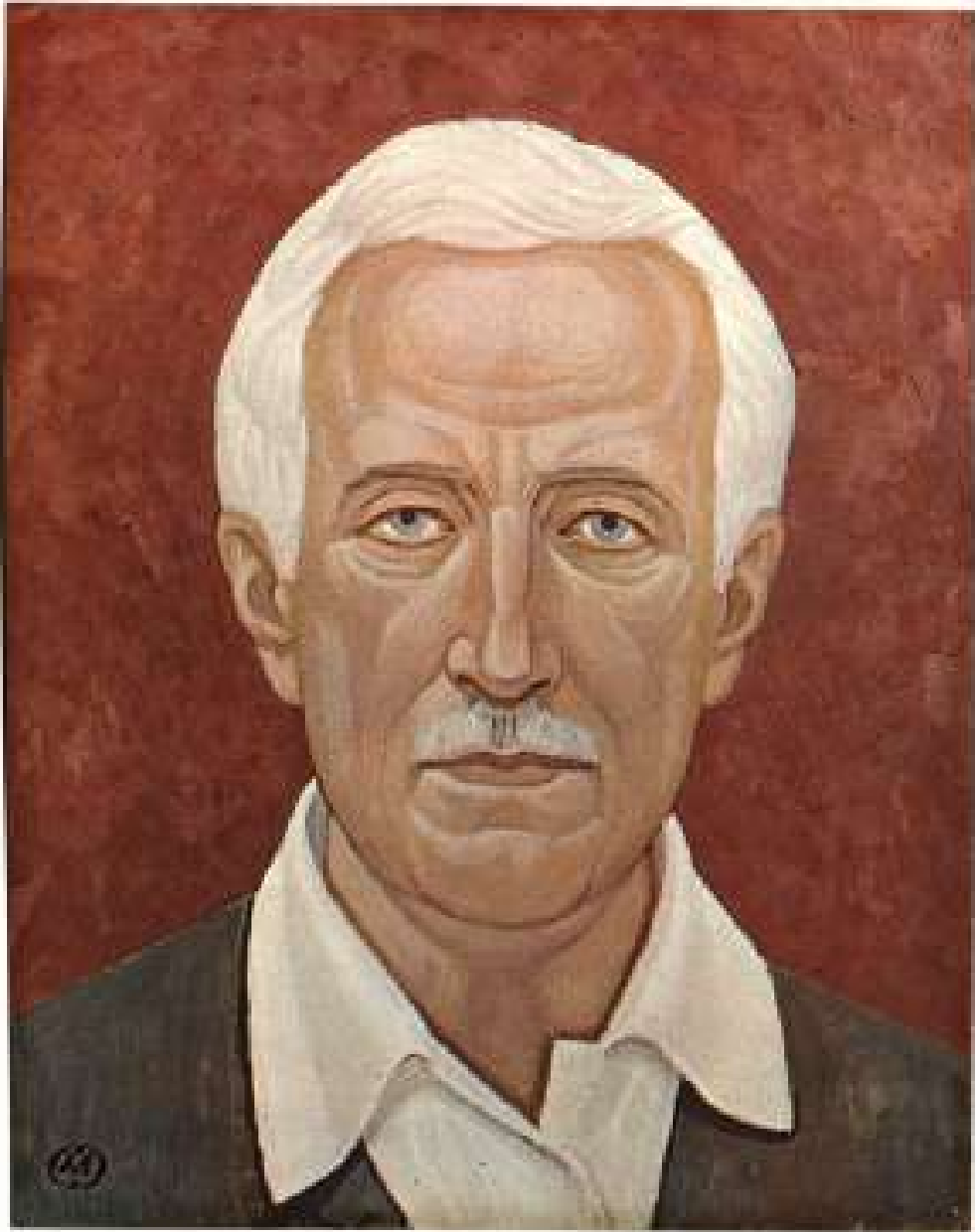
МИХАЙЛО ОСІНЧУК МИСТЕЦЬ·МАЛЯР

Статті М. ОСТРОВЕРХИ, П. АНДРУСІВА і М. ОСІНЧУКА

Кольорові репродукції В. Барагура

Нью Йорк — 1967

Накладом М. ОСІНЧУКА
Published by M. OSINCHUK



1958 *Aeronoprop.*
Self-portrait.

ШЛЯХОМ ТРАДИЦІЇ



Дня 29 січня 1963, у галерії Лі-гоа Дункан 215 Іст 82 вул. у Нью Йорку відкривається виставка праць знаного нашого артиста Михайла Осінчука „Сучасна українська ікона”. Факт незвичайно знаменний. Перший раз з’являється українська ікона на міжнародній виставці під власним іменем. Досі її національна окремішність пропадала під назвою російської ікони, як мистецький здобуток „старшого брата”, хоч не тільки в Київській Русі, але також в Галичині вже за Ростиславичів в одинадцятому столітті досягнула наша ікона високий мистецький рівень.

Прийшла вона до нас з Візантії. Не зважаючи на живі зв’язки княжої України з заходом, при-

нялося у нас не західне, а візантійське церковне мистецтво, бо його символічний характер відповідав більше рільничій нації. За Романовичів наші мистці були такі славні, що їх кликали на роботу до сусідніх держав.

Виставка сучасної української ікони в Нью Йорку це мила несподіванка для всіх, хто хоче пізнати, намілюватись тим мистецтвом, що виринає з духа нашої старої культури. В історії мистецтва натрапляємо на мистців, що жили й діяли не у „своєму віці”: поступ у мистецтві йшов своїм, так званим новим шляхом, а вони ж жили й творили у своїм світі: за традицією. Були вони творчі консерватисти. Не тільки в нас, але також в Італії, в якій ренесанс та барок поставили церковне мистецтво на неперевершеній висоті, знаходилися мистці, які у своїй творчості нав’язували до вчасної традиції, мистецтва каткомб та старовинних базилік. На їх думку те мистецтво краще відповідало релігійному духові та красі церковного мистецького вивінування.

Михайло Осінчук у своїй творчості спирається на українську традицію нашої мистецької старовини: на візантику в Україні. І то — сміємо твердити — на візантику в Галичині і Волині. Бо саме ця смуга наших земель зберегла найбільше своєї мистецької відрубності і са-

мостійности, що почалася із початком одинадцятого століття у Києві і потім у Галичі. Саме на західних землях України (Галичина, Волинь) доховались ікони до нині, бо на центральних землях грабіжницькі напади „старшого брата”, а опісля часті татарські напади знищили старовинні ікони дощенту.

Ікона, це й є та основа в нашому мистецтві, на яку спирається у своїй творчості М. Осінчук, як і перед ним Михайло Бойчук. Ставши на цей ґрунт, мистець від зарання своєї мистецької діяльності, з року на рік, постійно розвивається на цій традиції мистецької старовини, постійно у своїй творчості поглиблює її. Він еволюціонує у своїй творчості, але в стислих межах української візантики. Його рисунок докладний, ясний. Його колір виявляє культуру мистця, що знає глибину вартости кольору. Кожен колір він розбиває на три тони, що їх охоплює ритмом ліній, а це дає іконі-образові життя. Розуміння і рівноваги тону й ритму подивляємо в одежі.

Ця виставка М. Осінчука — це найвище його досягнення у стилі, у тоні, у кольориті, у композиції й техніці. Легке реалістичне оформлення, а радше: реалістичний натяк саме й нагадує нам наші старі фрески св. Софії у Києві чи мозаїки Равенни. Схематичність, візантійську містичну суворість, символіку мистець оживив тоном, кольором, затримавши ритм і рух його. Для прикладу — хай послужить ікона: Рождество Г. Н. Ісуса Христа чи монументальні ікони: Ісус Христос-Учитель і Божа Мати.

Мистецька виставка Михайла Осінчука, це неначе нова хвиля молодечого минулого. Це відгомін давніх років мистця, коли він студіюючи в Кракові, уперше побачив там, на Вавелі, фрески старої й славної української школи. І, дивлячись на ці фрески, напевно прийшла йому рефлексія:

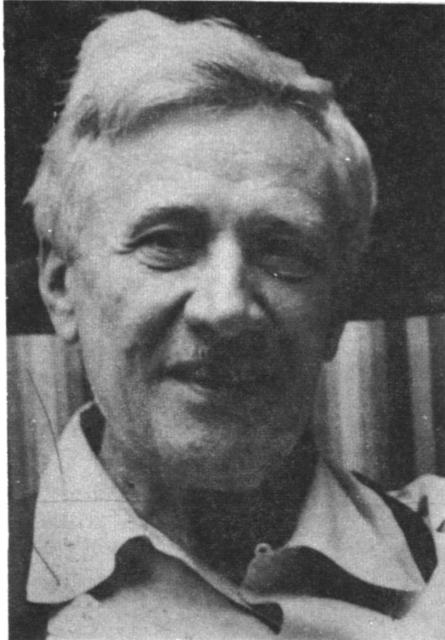
... Були то великі часи нашого тоді мистецтва, якщо наших мистців кликали до Люблина, до Сандомира, брали їх на Вавель, а то й далі на західні землі Польщі. Не брали мистців ні з Німеччини, ні з Чехії, а з Руси-України.

Думав мистець і сам сильно станув на цей славний шлях.

(„Свобода”, 29 січня 1963 р.)

Михайло ОСТРОВЕРХА

РЕТРОСПЕКТИВНА МИСТЕЦЬКА ВИСТАВКА ПРОФ. МИХАЙЛА ОСІНЧУКА



Є у нас мистці, що за роки своєї праці для нашої культури, за роки наполегливої праці над собою, за свої досягнення у мистецтві заслуговують собі на пошану серед нас, на ім'я Корифеїв. Розуміється, й заслужені мистці, корифеї не є недоторкальні, й вони підпадають мистецьким осудам, критикам. Вищий, правдивіший мистець — як і в житті кожна людина високо поставлена в якій би це було ділянці життя, — хоче цієї критики, осуду, суттєвого, речевого.

Таким корифеєм у нас, у ЗДА, є мистець Михайло Осінчук. Правда, в наших специфічних умовах не є легко мистцеві вибитися із нашої сірости так, щоб ті заслуги, те корифейство признавали і визнавали всі. Але —

довголітня діяльність і праця мистця сама вимагає такої пошани для нього.

Довідавшись, що мистець М. Осінчук улаштовує ретроспективну виставку своїх праць і вона має назву „Сучасна українська ікона”, — коротко хочемо зупинитись над цією виставкою.

Це не є виставка, в повному розумінні, ретроспективна, бо й неможливо, нині, на неї спромогтись; за це півстоліття мистецької діяльності мистця, — ще в Галичині, а потім, на скитальщині, у ЗДА, у Канаді, — у цей для нас такий неспокійний час несила й неспроможність зібрати всі твори й показати на виставці.

В мистця треба одно підкреслити: за весь час своєї діяльності в мистецтві, ставши на засаді — українська ікона, М. Осінчук безперервно діє за нашою старою мистецькою традицією, що прийшла до нас, у Галичину і Волинь, за часів наших великих володарів. Тут вона, мистецька традиція, набрала нашого характеру, нашого вислову, наших рис, і лягла в основу нашої мистецької творчості. Не дивно, що візантійсько-українське мистецтво збереглося найдовше в Галичині — по сільських, інколи й забутих церквах у першу чергу! — Відновитель

цієї традиції у мистецтві — Митрополит Андрей Шептицький і мистець Михайло Бойчук, знову піднесли цю традицію на належну їй височину й пошану серед нас. Митрополит Йосиф Сліпий також підтримав іконну традицію в нашій релігійній мистецтві. При Богословській Академії у Львові створив музей, щоб у ньому зберегти ті рештки наших давніх ікон, які в деяких церквах ще заховалися. Після першої світової війни по лінії нашої традиційної ікони став працювати Михайло Осінчук.

Але — ось, що привертає нашу увагу на цій виставці: історичний образ і, другий, можна б сказати, побутовий образ. Трохи не все наше сучасне мистецтво в діаспорі — крім Миколи Бутовича, Едварда Козака, частинно Михайла Мороза і ще декількох інших — є мистецтвом для мистецтва; воно не промовляє до нас нашою історією, нашим минулим, хоч оте минуле, зокрема за останнє півстоліття таке багате на великі і страшні події. Михайло Осінчук пішов у те минуле, в нашу історію і дав такий сильно вимовний стилем, композицією, формою й тоном твір „Ярослав Осмомисл”. Зупинив мистець свою увагу на одній із великих постатей, володаря Галицької й Волинської Держави, що його згадує й автор „Слово о Полку Ігореві”.

Цей твір „Ярослав Осмомисл” дав нам мистець за старовинними європейськими зразками таких творів: Ярослав Осмомисл сидить на троні, а обабіч нього стоять його, скажімо, канцлер і військовий достойник.

Другий твір, що звертає нашу увагу, це „Пряха”. Справді, це ще те минуле кінця XIX і початку XX століття, в атмосфері якого ми зростали, ним жили: мистець дає ремінісценцію, відгомін на верству людей, на клясу, що на наших очах перестає існувати, бо топче її московський молох.

І це всі твори: ікона, історичний образ і побутовий, дають поживу й віддих тій українській людині, її душі, що тужить іще за мистецтвом української культури й традиції, за українським минулим на тлі українського сучасного, охопленого і створеного у мистецькій формі.

Так, це дав і дає нам мистець Михайло Осінчук.

(„Свобода”, 7 листопада 1964 р.)



Петро АНДРУСІВ

ПРОМОВА НА ВІДКРИТТІ РЕТРОСПЕКТИВНОЇ ВИСТАВКИ

8. ЛИСТОПАДА 1964 Р.

В імені Головної Управи Об'єднання Мистців Українців в Америці (ОМУА) маю честь відкрити виставку праць проф. Михайла Осінчука, заслуженого українсько мистця — сеніора та почесного члена Об'єднання Мистців Українців в Америці, а його самого, присутнього між нами, щиро вітаю і поздоровляю з черговою його виставкою на терені нашого Об'єднання.

Я здаю собі справу з того, що з честю, яка сьогодні мені припала, іде в парі не легка і відповідальна задача, щоб особливою увагою цей момент відзначити. Такий бо підхід до цього відкриття диктує — перш усього — заслужена і загально шанована особа мистця, як рівнож і його — особливого характеру — творчість, приклади якої маємо змогу оглядати на сьогоднішній виставці.

Не легкість задачі лежить ще і в тому, що мабуть не має свідомішого інтелігента, який би про Михайла Осінчука не знав, не бачив його творів, або щоб не читав про нього в часописах чи журналах на протязі останнього півстоліття.

Михайло Осінчук записав своє ім'я в новітній історії української мистецької культури дуже чітко і тривало. Приглядаючися ближче процесові мистецького зростання та творчому унапрявленню, вражає нас велика несконплікована безпосередність, всеціла відданість вибраній дорозі в мистецтві.

Процес вибору тієї, а не іншої дороги, як і дальша його працювана самопосвята для іконописного куншту, не має нічого в собі з якої-будь пози, чи надуманости. Мистець підійшов до цієї проблеми так, як від віків цілі українські покоління підходили до святости ікони: скромно, з мужньою повагою та зі свідомістю служіння високим цілям, що даються висловити тільки монументальними формами. І тому мова його творів є безпосередня, прямолінійна, повна духового згущення і монументальної поваги.

У світогляді Михайла Осінчука ніколи не вміщувалося поняття погоні за сензацією дня, за блеском моди. Філософія його творчости знайшла тривкі джерела в глибоких духових традиціях монументального українського іконописного мистецтва, які з пієтизмом і з великою терпеливістю мистець вивчав від зарання його творчого життя.

Наш мистець є сином галицької землі, де вродився 1890 року. До своєї мистецької місії приготувався старанно і основно. Вищі студії відбув в Академії Мистецтв і в Ягйлонському Університеті в Кракові. В своїх подорожах до Італії, Греції і до Константинополя старанно вивчав візантійський іконопис і мозаїку. Це знання доповнює вдумливим досліджуванням старинних, галицьких ікон, пізнаючи їх технічну структуру, композиційні принципи та стилістичні питоменности. Це, повне пієтизму, вивчення українського іконопису, що в протязі 6-ох віків — аж до половини 18 століття був найживішим висловом душі нашого народу, наповняє світогляд Михайла Осінчука зрілістю творчого спрямування.

Велика краса, композиційна гармонія, особлива ритміка елементів та удохотворений, монументальний настрій української ікони наповнює душу нашого мистця тривким, ніколи не проминаючим захопленням.

В минулих століттях українське іконописне мистецтво втішалося великою пошаною в Європі. Наших майстрів запрошують короновані володарі сусідньої Польщі до виконання дорогоцінних фрезків, які досі збереглися в Любліні, в Сандомирі і в Кракові.

Тут до речі буде зазначити, що новітня польська фахова критика, яка засадничо не радо позитивно згадує про українську культуру, отверто і з великими суперлятивами висловлювалася про згадані фрески, правильно стверджуючи, що вони є творами українських майстрів (руських артистуф).

Викладач історії мистецтва в Академії Мистецтв у Варшаві, якого слухало чимало і українських студентів (між ними і автор тих рядків) професор Міхал Валіцкі в своїх працях про згадані фрески є повний найбільших похвал для їх майстрів. В своєму щирому захопленню одного з них, що підписав своє ім'я „Андрей”, Валіцкі називав Джоттом Півночі. Валіцкі був в довоєнній Польщі — одним з поважніших авторитетів в ділянці мистецтвознавства, і довголітнім куратором державного музею у Варшаві (Паньство́ве Музеум Народо́ве). Ця грандіозна слава українського іконопису, яка здавалося перейшла безповоротно в історичне минуле, стає джерелом творчої сили для Михайла Осінчука.

Вибір творчого шляху для нього був диктований не лише ідеалістичною мрією, але спонукували цей вибір також вникливі роздумування над переминами в його рідному довкіллі, які будили глибоку журбу в душі молодого мистця.

Від половини 18-го до початків 20-го століття зайшло багато різних перемін так в світі як і на українських землях. Пульсуючі колись творчим життям мистецькі осередки під впливом тих перемін в'януть і поволі занепадають.

Іконописне мистецтво тратить свою силу і поступово переходить в руки ремісників, не рідко чужинців, навіть не-християн. Врешті темнота, ігноранція і просто недбальство нищать великої вартості пам'ятки, що зберегалися по столітніх церквах України, не згадуючи про ту руїну, яку зумисно наводили всевладні окупанти.

Постійний попит на ікону, який корінився в глибокій набожності і пошані до неї серед українських мас, використовують проворні торговці — спекулянти, втискаючи в українські святині та в українську хату масово продукovanу девоціональну макулятуру, що її продавалося на всіх базарах і відпустах по будках разом з медівниками і кольоровими сопілками.

Світлішим умам годі було не бачити і не розуміти сенсу тих сумних процесів, які створювали оправдані причини до глибокої журби. Як відомо, самої журби не вистарчас, щоб зло відвернути. Для того, потрібна дія. Задивлений у велике минуле української ікони, Михайло Осінчук бачить одну важливу ціль в своєму житті, своє велике, здобуване довголітніми студіями знання, і свій мистецький талант присвячує праці над відновленням української ікони, щоби впровадити українську ікону в цілій красоті глибоко продуманих мистецьких форм до української церкви і до української хати, — як сам про це каже. Ця новітня українська ікона стилістично і духово впливає у нього з тих традицій, які пульсують в Сандомірських, Люблинських і Краківських фресках, а які породилися з візантійських праджерел ще за княжих часів.

Помимо тієї зв'язі з традицією минулих віків, ікона Осінчука, як мистецький твір, є сучасною і належить до сьогоденної доби. На це складаються ці — трудні до схоплення елементи, які належать до особовости самого мистця, що його творам надають черту ясно обрисованої індивідуальности. Згідно з традицією іконографії мистець по-слуговується виключно темперовою технікою, якою він володіє з великою майстерністю. В тій техніці Михайло Осінчук є найкращим зна-током між українськими мистцями в теперішній час. Здобутки його наполегливої і довголітньої мистецької діяльности є великі і многогранні. В Галичині залишив понад 20 розмальованих церков. Після приїзду до Америки виконав розписі 4-ох церков в тій країні та двох в Канаді. Поруч того розписав безліч різного розміру ікон по обох сторонах океану, багато кивотів, іконостасів — тощо. При усій своїй працьовитості завжди знаходить час на організаційні мистецькі справи.

Перед війною був активним членом АНУМ-у у Львові, в часі війни членом УСОМ-у у Львові і на еміграції — а під сучасну пору є довголітнім членом ОМУА, яке в пошані за заслуги для української мистецької культури наділило проф. М. Осінчука гідністю ПОЧЕСНОГО ЧЛЕНА.

Ділом дослідників мистецтва буде устійнити розміри і многогранність його творчої діяльності в нашій добі, та цей вплив, який та діяльність залишила на сучасності. Це переходить наші скромні спроможності при цьому короткому слові.

Дам'ян ГОРНЯТКЕВИЧ

ВІДПИС З АКТІВ КРАКІВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ

МИХАЙЛО ОСІНЧУК нар. 1890 р. в Голошинцях (Збаражчина), гр.-кат., абсолювент гімназії. Записаний до Академії мистецтв у Кракові в 1910 р., студіював безперервно до 1914 р. продовж 8 семестрів. Вчився малярства й графіки у проф. Йосифа Панкевича. На 15 оцінок із рисунків, графіки й малярства одержав 11 дуже добрих степенів, а лише 4 добрих. Попри це признано йому ось які відзначення: в 1911 р. здобув похвалу за свої рисунки на річній виставці в Академії, в 1912 р. грошову нагороду за вечірні рисунки, в 1913 р. дві бронзові медалі за графіку, в 1914 р. признано йому втретє бронзову медаль за графіку.

„ІКОНА — МАЛЬОВАНА МОЛИТВА”

(РОЗМОВА РЕДАКТОРА М. ШЛЕМКЕВИЧА З МИСТЦЕМ М. ОСІНЧУКОМ
З НАГОДИ ЙОГО ВИСТАВКИ У НЬО-ІОРКУ, В ЛИСТОПАДІ 1963 РОКУ)

Відповідь: Я розумію Ваше питання. Останні сорок років — це час найбільших світових революцій, а я вперто тримаюся лінії, зазначеної в нашій традиційній іконі. Це може дивувати. Та ось мої пояснення: для кожного народу традиція дуже важлива. Це корінь, що тримає дерево. Наші невдачі звичайно спричинені браком традиції. Державну традицію нищили у нас то власні міжусобиці, то жорстокість наїздників і окупантів. Але релігійна традиція сиділа глибоко в душах і збереглася: традиція наших богослужбових відправ і традиція наших ікон. Наш нарід відноситься до ікони з особливою любов'ю. Доказом цього численні чудотворні ікони. Доказом любови народу до нашої традиційної ікони вважаю й те, що і тепер, де тільки в поліхромії церков і в церковних образах я нав'язував до нашої традиційної ікони, я ніде не зустрічав спротиву.

Питання: Чи могли б Ви, Пане Професоре, коротко пояснити читачам журналу генезу, родовід нашої ікони?

В.: Мистецькі основи нашої ікони походять із Візантії, яка в давні часи була мистецьким Парижем для всього християнства. А візантійська ікона творилася в Малій Азії, серед рільничого населення. Головні її прикмети: символізм зображених подій і осіб, ритмічний характер і в композиції й експресії кольоровій та лінійній. Сусідні народи, що взяли ікону з Візантії, „націоналізували” її. Так постали ікони: болгарська, сербська, українська, білоруська, московська. Наша ікона відповідає рільничому характерові нашого народу. Ритміка робіт селянина зумовлена порами року; ритміка збіжжя, що його хвилі під вітром плывуть у безмежність; ритмічні кольори різних засівів. Все це створювало почувальну диспозицію, якій відповідала ікона. Символізм і ритмічність так глибоко врізалися в українську душу, що вони живі навіть у тих, які давно втратили зв'язок із селом. Ікона створює в українській душі молитовний настрій, бо вона сама — це мальована молитва. Наша ікона протягом століть досягнула такий високий мистецький рівень, що наших мистців-ченців кликали до Польщі і до дальших західних країн, а пізніше на північ, до Москви.

П.: Як відомо, в нові часи були намагання оживити мистецтво ікони. Цією справою опікувалися митрополити Андрей Шептицький, Йосиф Сліпий. І знаємо, що Ви, Пане Професоре, мали участь у цих стараннях. Нашим читачам було б цікаво почути про це.

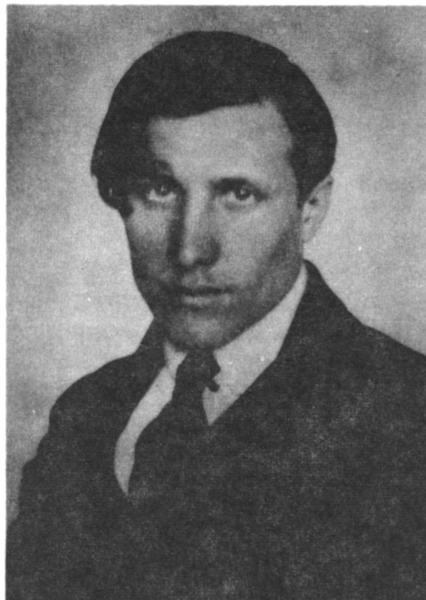
В.: Для мене це особливо дорога частина історії нашого мистецтва і то не лиш завдяки мистецькій цінності ікон, але і з інших мотивів. Мій погляд такий: коли маємо творити своє мистецтво, яке перед світом появило б своєрідні прикмети українського духа, ми повинні починати з рідної традиції, а не з чужих напрямків. Тоді створимо наше національне мистецтво. — Митрополит Шептицький розумів значення традиції. Він доручив збирати ікони, і ці збірки дали початок створеному ним Національному Музеєві у Львові. Митрополит Сліпий створив музей ікон при Богословській академії у Львові. Митр. Шептицький вислав до Парижа, ще перед першою світовою війною, свого стипендіята, Михайла Бойчука, на студії візантійського мистецтва, зокрема ікони. Бойчук, повернувшись 1910 року до Львова, започаткував зворот до нашої давньої ікони в церковному мистецтві. Мої перші цього напрямку праці — це запрестольна ікона Серця Христового в Преображенській церкві у Львові, а першою мозаїкою поліхромією в стилі ікон була розмальована церква в Грималові.

П.: Вибачте, що томлю Вас питаннями. Та було б цікаво почути від Вас більше саме про ту виставку, що оце перед нами.

В.: Можу повторити те, на що я натякав на початку нашої розмови. Виставка — це образ душі мистця. Я, — син села, син поля. А релігійним зображенням поля є ікона. Традиція поля і мистецтва зв'язаного з полем — глибоко в моєму серці, так як була вона в серцях моїх предків. Для них поле — це не тільки верстат праці, це — член родини. Образа поля і його плоду — хліба, — це образа родини. Комунізм відняв поле селянинові, і поборює ікону. Для мене — це логічно пов'язані явища. Але вірю, що в душі українського народу ці дві цінності далі живі, і мої образи — це моя заява про вірність цим цінностям.

(„Листи до Приятелів”, 199-140)

ІКОНА



Осіню 1910 р. після вступного екзамену мене прийняли в краківську Академію Мистецтва. Поступив я на курс проф. Йосипа Панкевича, що вважався в академії представником модернізму (тоді французького імпресіонізму). Рівночасно я записався на філософію в Ягйлонському Університеті в ділянках історії мистецтва та естетики, маючи на гадці працювати на полі українського мистецтва і словом і краскою.

Наука на курсі проф. Панкевича провадилася академічним порядком. Професор клав вагу в першу чергу на пильну обсервацію живовзору, на поправний рисунок, а в малюнку на відповідне контрастування кольором.

Звичайно було так, що в ранніх і вечірніх годинах я працював в академії, а в пополудневих ходив на університетські виклади. Час від часу брав участь в семінарі історії мистецтва, де під проводом проф. Мицельського обговорювано різні мистецькі теми. Тут я довідався про речі, які мене дуже зацікавили, а саме, що в чотирнадцятому та п'ятнадцятому сторіччях у Польщі працювали українські іконописці. Одна з їх праць була рівнож у Кракові. Були це фрески Святохресної Каплиці в катедрі на Вавелі. Вправді ці фрески не задержали свого первісного вигляду, бо впродовж чотирьох століть надничилися так, що треба було їх реставрувати. Під кінець дев'ятнадцятого століття їх реставрували. Фрески перемальовано темперовою фарбою, затримуючи рисунок композиції та й наслідуючи колір.

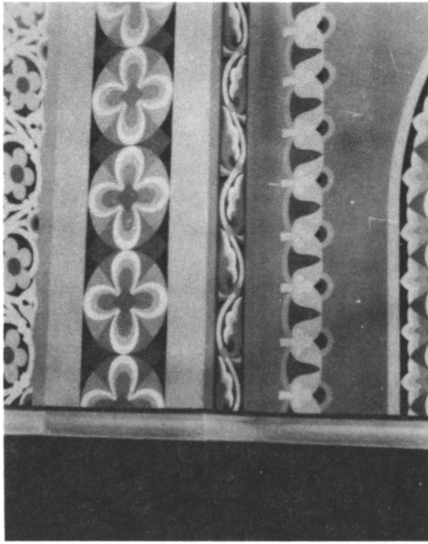
Коли в слідуючому моему академічному році прийшов у краківську академію Микола Федюк і став мешкати зі мною, наше спільне заінтересовання тими фресками та іконописом набирало щораз більшої ваги. Ми стали їх копіювати та вивчати їх стиль. У численних дискусіях над цією справою ми прийшли до переконання, що мистецькі елементи нашого іконопису є для нашого мистецтва незвичайно важні. Стиль ікони тримався в наших церквах повних сім століть. Щойно з кінцем сімнадцятого віку барок поволі випирає ікону з нашої церк-

ви та впроваджує релігійний образ західного зразка. Нам стало ясно, якщо наше мистецтво має мати своє обличчя, то мусить респектувати іконну традицію, себто мусить оперти свій дальший розвиток на мистецтві ікони. Нашим наміром було по закінченні студій в академії впровадити зміну в нашому церковному мистецтві. Цю зміну треба було впроваджувати в першу чергу в сільську церкву, бо це було місце, в якому переважна частина нашого народу — наше селянство — могла стрінутися з мистецтвом.

Перша світова війна не дала здійснити наших замірів, бо замість на мистецьку працю, треба було йти на війну. В кінці серпня 1921 р. я вернувся з української визвольної війни в родинну хату, що попала під Польщу. По двох місяцях побуту мусів виїхати в Дрогобич на учительську працю в гімназії, щоби не потрапити в табір полонених у Тухолі. У вересні 1922 р. став учителювати в Академічній Гімназії у Львові, в центрі українського життя Західної України. Тут познайомився з інженером Пещанським, який був тоді реставратором ікон в Національним Музею, та й при його допомозі вивчив техніку іконного малювання. Разом з Миколою Федюком і Славою Музикою ми поставили собі за завдання творити мистецтво в традиційному іконному стилі. Першою моєю працею в тому стилі була ікона Серця Христового для Преображенської церкви у Львові в 1923 році.

Попри учительську працю, не багато часу лишалося на мистецьку творчість. В 1926 р. я перестав учителювати та приступив до поліхромії сільських церков так, як задумав ще в академії. Першою моєю працею більшого розміру в іконному стилі була поліхромія церкви в Грималові скалатського повіту в 1927 р. Друга моя робота була спільна з Павлом Ковжуном при поліхромії церкви в Сокалі. Ми поділили працю між собою у цей спосіб, що Ковжун зайнявся орнаментальною частиною, а я фігуральною. З нами працювали помішниками сільські хлопці, які по кількарічній праці стали самостійними adeptами нашого малярства (Каплун, Юзьків, Ярема). Спочатку наша поліхромія була дещо перевантажена в орнаментальній частині, бо покійний артист П. Ковжун дуже любувався в багатій орнаментиці. В дальших наших поліхроміях це відношення орнаменту до фігуральних картин унормувалося так, що орнаментика разом з іконними картинами творили згармонізовану, незвичайно експресійну цілість.

До започаткованої нами зміни наша церковна поліхромія була дуже вбога. Характер цієї поліхромії був реслістичний і не на високому рівні. Поза поліхроміями, що їх виконав М. Сосенко та Ю. Бутманюк у своєрідному стилі і з приличним мистецьким висловом, решта поліхромій була пересічною компіляцією. Орнаментика складалася в них з трафаретної вишивки, а фігуральні картини бували копіями дешевеньких, ярмаркових образів. Селянство приймало це малярство, бо інакшого не було. Коли візьмемо на увагу історичний факт, що ікона на поліхромії перетривала по наших сільських церквах до кінця сімнадцятого століття, то видно вона мусіла мати ті мистецькі елементи, що відповідали селянській душі. Тому ікона стала для мене джерелом творчості в моїх церковних роботах.



Ікона разом з християнською вірою прийшла до нас на багато літ перед хрищенням Руси за Володимира Великого. Привозили їх наші чумацькі валки, що возили в Грецію збіжжя і шкури. Осередком, звідкіль вони набирали ці ікони, була македонська Охріда. Адже македонці під проводом свого короля Олександра Великого здобули Азію і створили там гелленську культуру. Візантія, як столиця східньо-римської імперії, переняла наслідство і вона дала назву мистецтву, що постало на її території. Візантійське мистецтво постало на рільничих просторах Малої Азії, беручи свої основні елементи з гелленської традиції та азійського символізму. Не один український нарід, а всі християнські сусіди Візантії взяли від неї це мистецтво, розвинули його згідно зі своїм характером, психікою, та й дали йому і свої національні ціхи. В цей спосіб постало іконне мистецтво грецьке, болгарське, сербське, українське, білоруське, московське тощо. У кожного з цих народів іконне мистецтво тривало віками, а в нас майже до кінця сімнадцятого сторіччя.

На західніх землях України, які до кінця чотирнадцятого століття входили в засяг Королівства Галичини і Володимирії, іконопис досягнув дуже високий розвиток. Це сталося тому, що ці землі мали тісний, і культурний, і торговельний зв'язок з Візантією. За Ростиславичів галицьке військо стояло над гирлом Дунаю в городі Галичі (теперішній румунський Галац), та й контролювало торгівлю Дунаєм. Галицький княжич Ярослав разом з почотом боярських синів перебував на дворі своєї тітки, жінки цісаря Візантії базілевса Максимоса. Там вони вчилися, бо Візантія тоді була осередком культури всієї Європи. Коли цей княжич став володарем пізніше, то історія прозвала його Осмомислом за розумне державне правління, та й „Слово о Полку Ігореві” величає його, як наймогутнішого князя. За Романовичів цей зв'язок з Царгородом триває далше аж до половини п'ятнадцятого століття, коли після здобуття Царгороду турками, українці втрачуть доступ до Дунаю, а торгівля Дністром переходить у вірменські руки.

Іконне мистецтво своїм символічним змістом та ритмічною композицією відповідало душі рільника. Вся його праця була ритмічною: Чи то була оранка поля, на якому довгими рядами укладалися скиби; чи то був збір дозрілого збіжжя в жнива, коли за жінцями укладалися ряди снопів, а за косарями ряди покосів; чи в решті зведення збіжжя, коли віз за возом їхав у село з прирубленими снопами, а на подвір'ї кожного господаря росли з тих снопів стіжки. Символічний світогляд рільника-селянина творився тому, що все для нього залежало від політя, від тієї вищої Сили, що мала йому до того успіху допомогти. Навіть найсолідніша його праця могла не мати успіху, як Господь не поміг. У поганських часах тією силою був Дажбог, а в християнських Господь. Як Господь не поміг, могла посуха не дати врожаю, міг найкраще збіжжя вибити град. Тож символічна вища Сила мала зарадити тому, і рільник на Неї надіявся. Ікона давала рільникові уяву тієї Сили в образі, тому вона була йому рідною.

Не всюди на українських землях історична ікона могла перебути займанщину. Полудневі землі майже щорічно грабила татарська орда, а коли українські землі попали в займанщину Москви, то рештки ікон, які татарщину перебули, загарбала Москва до своїх музеїв та й записала на своє Konto. Тільки в Галичині, яка була під Австрією, доховалася ікона до сьогодні. Дерев'яні сільські церковці давали для ікони найкращі умовини збереження, а селянська душа їх любила й цінила.

Галицька ікона побіч свого загального стилевого характеру мала ще окремі признаки, залежні від середовища, в якому творилася. Полудневі околиці Галичини (Самбірщина) мали свої характеристичні признаки ікон, зовсім інші від північних (Равщина). Полуднева ікона мала більше графічний характер, а північна площинно-кольоровий.

Два великі Митрополити, Андрей Шептицький і теперішній Кардинал Йосиф Сліпий врятували рештки пам'яток нашого іконопису, створивши для ікони окремі музеї: Національний Музей та Музей Богословської Академії.

Впроваджуючи ікону з поворотом у церкву, треба було додати певні зміни. Не можна було переносити як копію давньої. Інший час, і люди інші. Треба було взяти з історичної ікони тільки підставні речі, ритміку лінійну і кольорову, а в композиційному змісті задержати його символічний характер. Обличчя в моїх працях набрали більше реалістичного вислову та втратили дещо зі своєї схематичної суворости. Лінійна ритміка була навіть більше підчеркнута, як в історичній іконі. Замість льокальних кольорів ікони впровадив я співвідносні, згідно з вимогами модерної кольористики. Моделяція драперії не була проведена пробілами, себто розяснюванням білою фарбою потрібних місць. В мене кожна кольорова площа драперії була розкладена на три тони, що давало гармонійний акорд. Кольористика орнаменту була переведена в цей самий спосіб. Тому поліхромія церкви, однаково трактована і в орнаменті, і в картинах, давала згармонізовану цілість та й викликувала піднесений і погідний настрій, що разом зі співом робить кожен нашу церковну відправу такою чудовою. Ота ікона поліхромія та й наш церковний спів — це наша національна легітимація.

Коли б хто спитав мене, чому в теперішній модерний час я нав'язую до ікони, до минулого, тоді, як кожний мистець лізе зі шкіри, щоб створити щось такого, чого ще не було та й скородить душу глядача несамовитою компіляцією образотворчих елементів чи дисонансових тонів, я відказав би, що я, дитина села, дитина поля, унаслідив відношення до цього поля від своїх предків. Для них поле було неначе член родини, бо давало „святий” хліб. Для рільника поле було неначе його друга мати. Він відносився до поля з любов'ю. Як радів він, коли ранньою весною, оглядаючи озимину, бачив, що розстелилася вона рівним зеленим квром. Як присмно почувався серед того збіжевого моря, коли вийшов дивитися на дозріваюче збіжжя, як радували його око розколисані вітром хвилі того збіжевого моря, що по ньому перебігали баранчики тіней хмарок. Це була чуттєва поезія рільника. Пригадую собі, як під час літніх ферій у жнива ішли ми з батьком косити ячмінь чи овес раннім ранком. Тоді той різкий шелест грабок, що клали збіжжя в рівні покоси при величі сходячого сонця, давав якусь таку тиху нез'ясовану погоду настрою, що її важко висловити. Широкий обрій блакиті неба над золотом збіжжя без краю давав почуття чогось глибокого та взнеслого, що вщерть наповняло селянське серце.

Подібне почування мав селянин у церкві. Щонеділі і в свято йшов у церкву на Службу Божу не тільки тому, щоб відмовляти молитви. Він йшов, щоби серед ікон та іконостасу, при співі церковної відправи забути клопоти будня — перенестися душею в інший світ, світ спокою, світ його мрії, який давав йому відпочинок по тижневій важкій праці. Ікони та іконостасна поліхромія, що його окружали, помагали йому своїм ритмічним спокоєм забувати буденщину і переноситися душею в той інший світ.

Це все пропало сьогодні на наших землях, землях України. Нестало господаря поля, того короля на кількох чи кільканадцятьох моргах поля. Большевицький режим зліквідува не тільки великого, але й малого власника. На його місці остався колгоспний наймит. Люди села покидають його і йдуть у міста шукати роботи при машині. Темпо машини заскоре, занервове для робітника на полі. Він мусить до нього навикати. Ритміка праці коло машини зовсім іншого такту, як ритміка сільської праці. Вона йому не по душі і внасліджений по батьках сентимент до поля та його ритміки ще не скоро вивітріє з його серця.

При комунізмі змінилося і галицьке село. Не тільки пропало його поле, але й пропала його церква. Замість Господа мусить на кожному кроці славити партію та її божків. Багато моїх церковних робіт пропало в ліквідованих церквах. Коли ж, може, ще в деякому селі заховалася моя поліхромія церкви, що нагадувала йому давній іконопис, то вона стане тепер лебединою піснею цього села. Думаю, що й в колгоспних бараках села ще не скоро промине сентимент до мистецтва ікони та її ритміки.

ICON



In the autumn of 1910 I was admitted to the Academy of Fine Arts in Cracow, Poland. I entered the studio of Professor Joseph Pankiewicz, who was considered to be an exponent of the modern trend (French Impressionism at that time). At the same time I enrolled in the Department of Philosophy of Jagiello University for courses in art history and aesthetics, intending after the completion of my studies to be active, with brush as well as word, in the field of Ukrainian art.

Instruction in the class of Professor Pankiewicz adhered strictly to the prevalent academic system, in that he stressed the assiduous observation of the model, correct drawing, and, in painting, suitable contrasting of colors. Usually I spent the morning and the evening hours at the Academy, and attended lectures at the University in the afternoon. From time to time I participated in seminars under the guidance of Professor Mycielski, where the students discussed various art topics. It was here that I first learned that in the fourteenth and the fifteenth centuries Ukrainian icon painters had been commissioned by the Poles to paint murals in the churches of Poland. One of these works was in the Swientokrzyska Chapel of the Wawel Cathedral of Polish Kings in Cracow. However, these frescoes were no longer in their original state, because at the end of the nineteenth century they had been skillfully restored by an overpainting with tempera to preserve the original drawing, imitating faded colors of the composition.

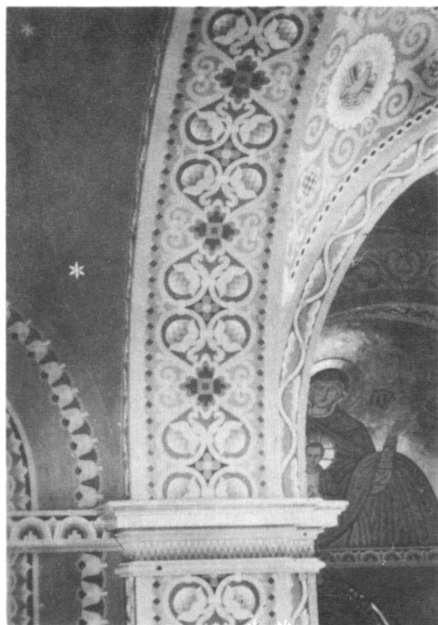
When in the next academic year my friend Mykola Fediuk was admitted to the Academy, our common interest in those frescoes and icon painting become increasingly dynamic. We started to copy the frescoes and to study their style. In numerous discussions, we came to the conclusion that the elements of icon painting are of utmost importance to Ukrainian art. The style of the icon persisted in our churches for seven full centuries, and was slowly displaced in the seventeenth century, when the baroque introduced westernized religious painting. It became evident to us that if Ukrainian art was to have characteristic traits of its own, the iconographic tradition had to be respected—namely, the further progress of Ukrainian art must be based on the art of icon painting. After finishing our

studies at the Academy, we hoped to effect a change in Ukrainian church decoration. This change was to be introduced first in the village church, as the place where the prevailing part of our nation—the farmers—could come in touch with the art.

The First World War disrupted our plans—instead of painting we had to fight. At the end of August, 1921 I returned from the Ukrainian Liberation War to my home town, which in the meantime had become a part of new Poland. After two months of waiting I had to accept a position as teacher in Drohobych in order to avoid confinement to a Polish POW camp in Tukhola. In September of 1922 I transferred to a new position at the main Ukrainian high school in Lviv, the center of cultural life in Western Ukraine under Polish occupation. Here I made the acquaintance of Mr. Peshchansky, restorer of old icons for the National Museum, and with his help acquired a good knowledge of icon painting technique. Together with Mykola Fediuk and Yaroslava Muzyka, I set out to create an art in the traditional iconographic style. My first work in this field was the icon of the Sacred Heart for the Church of the Transfiguration in Lviv in 1923.

My teaching occupation left me but little time for artistic creativity, so in 1926 I abandoned teaching in order to devote my full time to the new decorative work, as I had originally decided years ago at the Academy. My first larger work in the iconographic style was the multicolored decoration (polychromia) of the church in Hrymaliv (Skalat region of Western Ukraine) in 1927. In my second work I collaborated with the artist Pavlo Kovzhun in Sokal: he did the ornamental and I the figurative part of this polychromia. We had several village youths as assistants, and they later became independent painters of decorative church art. At first our polychromia was somewhat overloaded with details, since the late artist Pavlo Kovzhun was prone to rich ornamentation. In later works the relation between the ornamental and the figurative parts was better balanced—the icons together with the ornaments achieved a harmonious arrangement full of expression.

Up to this time, the traditional decoration of churches was in a sorry state. The typical polychromia of the time was realistic and of poor quality. The decorative work done by M. Sosenko and J. Bucmaniuk in their specific style was of high caliber, but the remainder of church decorative work was run-of-the-mill compilation. The ornaments consisted of stencilled embroidery, and the figurative paintings were usually copies of conventional religious pictures such as those sold at the county fairs. The farmers accepted this decoration, having nothing else to choose from. However, the fact that the iconographic polychromia had survived in Ukraine until the seventeenth century indicated that this art form had quality which appealed to the psyche of the farmer. For this reason, polychromia became for me the source of inspiration in my works of church art.



The icon came to Ukraine, together with Christianity, many years before the principality of Rus' (medieval Ukraine) converted to Christianity during the reign of Volodymyr the Great. The icons were brought in by the chumak-marchants, whose ox-cart caravans visited Greece every year with their loads of grain, wax and furs from Ukraine. The center of this trade was in the Macedonian Ochrida lake region, and the first icons came to our country from this area. The Macedonians had once conquered Asia under the leadership of Alexander the Great, and had spread Hellenistic culture there. Byzantium, as the capital of the Eastern Roman Empire, took over this heritage and gave its name to the new art form which arose on this territory. Byzantine art evolved in the agricultural areas of Asia Minor through fusion of Hellenistic tradition with Asian symbolism. Not only the Ukrainian people, but the other Christian neighbors of Byzantium as well, adopted this art and developed it according to their national characteristics and psyche. Thus arose the Greek, the Bulgarian, the Serbian, the Ukrainian, the Byelorussian, and the Russian iconography, with differences clearly apparent to anyone familiar with the distinct national characteristics of these peoples.

In the western part of Ukraine, which up to the fourteenth century was the realm of the Kingdom of Galicia and Volhynia, iconography reached a very high level of artistic quality, due to the region's close cultural and trade links with Byzantium. Under the Rostyslavychi dynasty, the Galician army was entrenched in the stronghold of Halych on the mouth of the Danube (at present Rumanian Galatz), checking trade along the river. The Galician prince Yaroslav, together with the sons of boyar lords, resided at the court of the Byzantine emperor Maximos, whose wife was his aunt. The young men were educated here, in the center of the European culture. Later, when Yaroslav became the ruler of the Galician

kingdom, he was praised for his wise reign by the chronicles of the time, and given the surname "Osmomysl", meaning a man with eight senses. The Ukrainian epic of the twelfth century, "The Tale of Prince Ihor's Campaign", also praises Yaroslav as the most powerful ruler of the time. Under the Romanovychi dynasty, the Galician kingdom maintained close links with Byzantium until the middle of the fifteenth century. When after the fall of Constantinople the Turks extended their domination along the coast of the Black Sea, Ukrainians not only lost access to the Danube, but also found themselves driven step by step from their possessions on the Dniester by Armenian tradesmen supported by the Turks.

The icon painting corresponded to the psyche of the Ukrainian farmer in its rhythmical composition and symbolic meaning. The peasant's daily work was in a sense rhythmical: the tilling of a field (long rows of harvested wheat); the gathering of the ripe grain during the harvest, when rows of sheaves were piled up behind the reapers and the reaped strips of field lay behind the moving scythes; the carting of grain, with one cart after another, loaded with the sheaves, heading towards the village; the sheaves themselves finally stacked in the yard of every farmer. The symbolic conception of the world, on the other hand, arose in the farmer's mind, since he relied in everything on good weather, which to him was a supernatural force—the only force that could insure his success. Even the most diligent labor would have been useless without God's help. In the pagan era, this force was Dazhboh (a mythological deity), and in the Christian era the Almighty took his place. If God did not help, drought could reduce the crops to nonexistence, or the finest grain could be ruined by hail. The symbolic supernatural force had to prevent such happenings, and the farmer relied on it fervently. The icon helped the farmer's imagination to envisage this force, and therefore the icon was to him both powerful and intimate.

The historic icon could not survive repeated invasions and ruin in Ukraine. The southern territories were regularly invaded by Tartars, but when the Ukrainian lands fell under Russian domination, the remainder of those icons which were left after the Tartar raids was pillaged by Moscow. Today these icons repose in the Russian museums, described by art historians as a Russian heritage. Only in the Western Ukraine, which was under Austrian occupation, were the historical icons preserved. The wooden churches in the villages had the best climatic conditions for the preservation of such paintings, and the farmers also cherished and valued them immensely, defending them against any destruction. The West Ukrainian icon, in addition to its general stylistic characteristics, had special features stemming from the surroundings in which it was created. The southern regions of Western Ukraine (Sambir area) had distinguishing features quite different from the northern icons of the Rava Ruska area. The southern icon was more graphical, whereas the northern icon had rather a plane-colored character. Two great metropolitans of the Ukrainian Catholic Church, the late Andrew Sheptytsky and the present, Cardi-

nal Joseph Slipy, saved the remainder of the West Ukrainian iconographic heritage by creating special museums in Lviv: the National Museum and the Museum of the Theological Academy.

Certain changes were necessary for my re-introducing of iconography into the church. It was impossible to just transfer the copy of a historical icon into an era of different people and conditions. I had to take only the basic features of the old icon: the linear, the rhythmical color movements, and the symbolic meaning in the composition itself. The faces in my painting, however, had a more naturalistic expression, and had lost some of their schematic severity. On the other hand, the linear rhythmical movement was more pronounced in my icons. Instead of the local colors of the icon, I introduced the correlative tones according to modern color concepts. The modeling of draperies was produced not by the so-called "probily", i. e., by the highlights which were carried out in white lead, but by each color plane of drapery taking the form of three tonal shades. The color arrangement of the ornamental adornment was produced in the same way. Therefore, this new polychromia of the church, equally treated in the ornamental and pictorial parts, had the prevailing effect of a harmony of colors and values, and thus evoked an exalted mood—which, together with the singing, makes our liturgies so enchanting. This multi-colored mural decoration and the liturgical singing are, so to speak, part of our national identification.

To the question of why I refer to the icon of the past for inspiration, when every artist nowadays is striving to create something that has not yet been done and is rasping the psyche of the spectator by delirious compiling of pictorial elements and dissonant tones, I have a simple answer. I am a villager, a child of the soil, and have inherited a relationship with the soil from my forefathers. For them the soil was like a member of the family, another mother, since it was the source of the sacred daily bread. The farmer regarded it with reverence and love. How he rejoiced in the early spring when, on examining the winter crop culture, he saw that smooth green carpet in the field! How delighted he was amidst the sea of ripening grain in summer, watching the shadows of the fleecy clouds run across the waves of wheat! This was the sensuous poetry of the farmer. I remember the times when I used to go with my father to reap the barley in the early morning during my summer vacation. The piercing rustle of the rake, as it placed the grain into evenly reaped strips of field, created a feeling of tranquility which cannot be described. The wide horizon of the blue sky above an immense field of golden grain gave me a sensation of peace, which filled my heart to the brim.

The farmer experienced similar feelings in the church. Every Sunday and holiday he went there not only to hear the liturgy and to pray, but also to forget all his worries amidst the icons and their adornments. They and the devotional singing transported his mind into another world, a world of quietude, a world of dreams, bringing him relaxation and escape from the strenuous daily toil. The icons and the multicolored mural

decoration surrounding him helped him, by their rhythmical calmness, to forget the trivialities of life.

Today, all this has disappeared from our homeland, the land of Ukraine. There is no trace of a proud farmer in the field, one who is unique king on his few acres of soil. The Russian Communist invasion has liquidated not only the large, but also the small landowner. In his place there is the kolkhos servant. The villagers are leaving their rural life, trying to find work in the cities of the machine shops. The tempo of the machine is somehow too fast, too nervous for a farmer. The rhythm of work around the machine is not the rhythm of rural work. It is contrary to the farmer's psychic predisposition for the calm, steady rhythm of work in the field, which he has inherited from his parents, and which cannot be eradicated from his heart. Communism has also changed the West Ukrainian village. As its fields have disappeared, so has its church been destroyed. Instead of God the villager must glorify the Party and the communist idols. If, by chance, my polychromia is still existent in some village, it may remind the villager of the old iconographical tradition, and will perhaps become the swan song of the old village. I think, however, that even in the kolkhos barracks the love of iconography and the feeling for its rhythmical harmony will not vanish so soon.



**1962 Іконостас в церкві СС. Василян, Асторія, Н. Й.
Iconostas, Church of Basilian Sisters, Astoria, N.Y.**

ПОЛІХРОМІЇ ЦЕРКОВ
ВИКОНАНІ В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ
В РОКАХ 1927 - 1942:

1927	-----	Грималів
1929	-----	Сокаль
1930	-----	Наконечне
1931	-----	Долила
1932	-----	Миклашів
1933	-----	Озірна
1934	-----	Осташівці
1935	-----	Поториця
1936	-----	Новий Витків
1937	-----	Копичинці
1938	-----	Калуш
1939	-----	Перемишль
	-----	Семінарська Каплиця
1942	-----	Львів
	-----	Катедра Св. Юра

ПОЛІХРОМІЇ У ЗДА:

1953	-----	Байон
1954	-----	Вунсакет
1957	-----	Вілксесбері
1962	-----	Асторія

ПОЛІХРОМІЇ В КАНАДІ:

1947	-----	Торонто
	-----	церква св. Йосафата
1948	-----	Торонто
	-----	церква св. Евхаристії

ІКОНОСТАСИ
ДО ЦЕРКОВ В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ:

1932	-----	Гребенів
1934	-----	Осташівці

ІКОНОСТАСИ В ЗДА:

1954	-----	Вунсакет
1957	-----	Вілксесбері
1957	-----	Пітсбург
1961	-----	Бруклін
	-----	церква св. Миколая
1962	-----	Асторія
	-----	церква СС Василянок

Поліхромії церков на Західній Україні виконані темперою технікою, а в ЗДА — флетом. Всі ікони мальовані іконною темперою (муралий жовток з водою).

MURALS AND ORNAMENTAL WORK

FOR CHURCHES IN WESTERN UKRAINE,
DONE BETWEEN 1927 - 1942:

1927	-----	Hrymaliv
1929	-----	Sokal
1930	-----	Nakonechne
1931	-----	Dolyna
1932	-----	Myklashiv
1933	-----	Ozirna
1934	-----	Ostashivci
1935	-----	Potorycia
1936	-----	Novyi Vytziv
1937	-----	Kopychyni
1938	-----	Peremyshl
		Seminary Chapel
1942	-----	Lviv
		St. George Cathedral

FOR CHURCHES IN THE U.S.A.:

1953	-----	Ukrainian Orthodox Church, Bayonne, N.J.
1954	-----	Ukrainian Orthodox Church, Woonsocket, R.I.
1957	-----	Ukrainian Catholic Church, Wilkes Barre, Pa.
1962	-----	Basilian Sisters' Church, Astoria, N.Y.

FOR CHURCHES IN CANADA:

1947	----	St. Josaphat Ukrainian Cath. Church, Toronto
1948	--	Holy Eucharist Ukrainian Cath. Church, Toronto

ICONOSTASIS

FOR CHURCHES IN WESTERN UKRAINE:

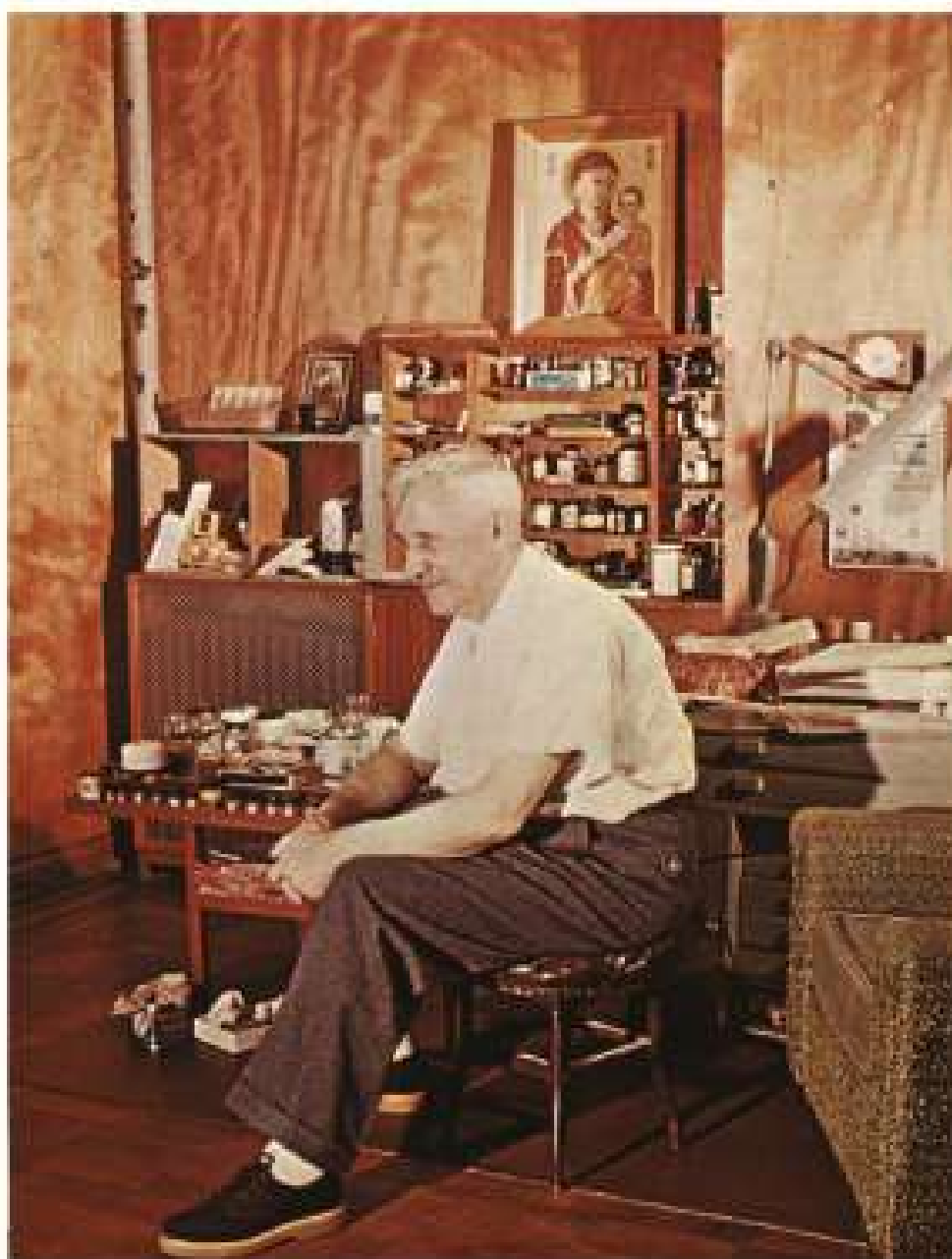
1932	-----	Hrebeniv
1934	-----	Ostashivci

FOR CHURCHES IN THE U.S.A.:

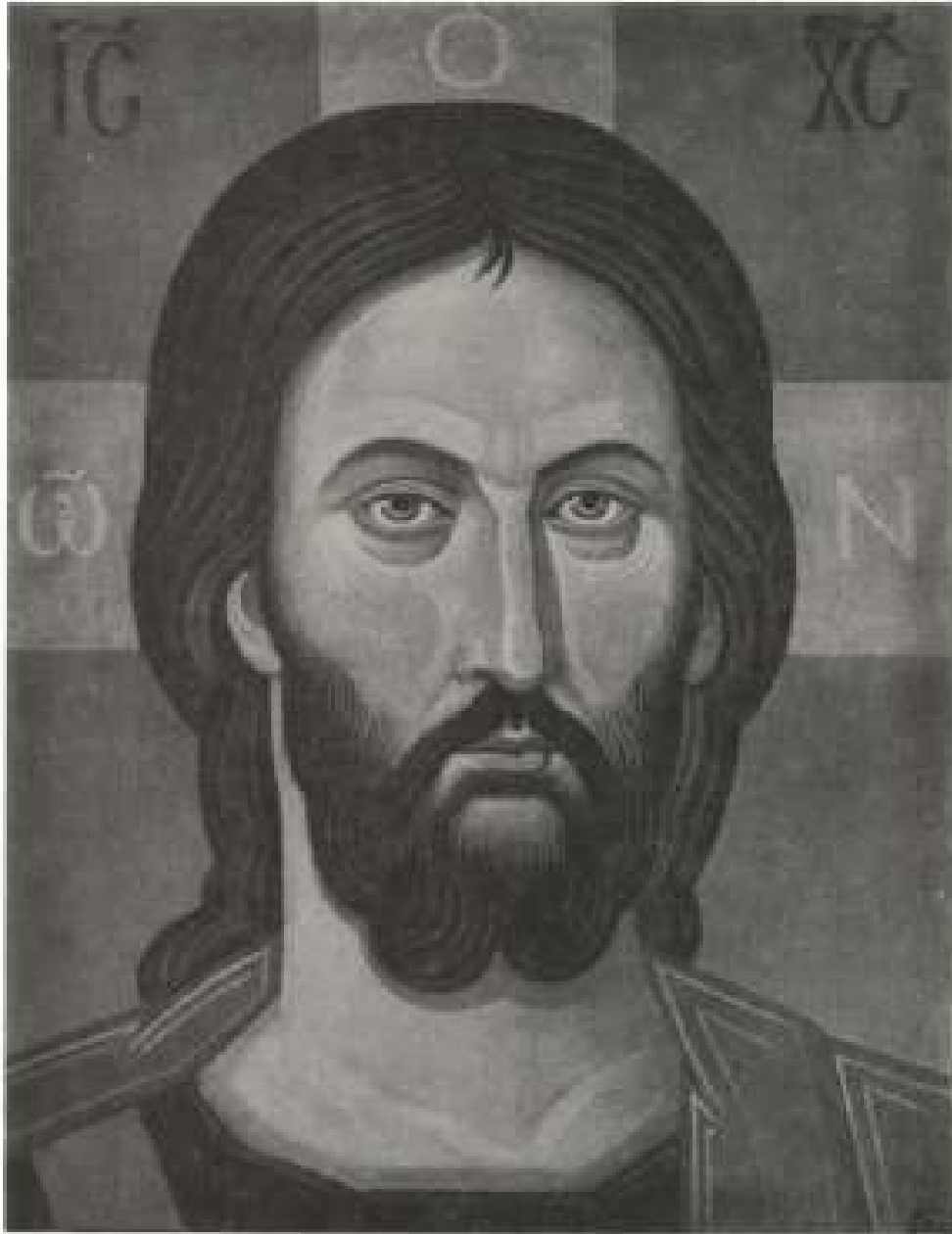
1954	-----	St. Michael's Church, Woonsocket, R.I.
1957	-----	Ukrainian Catholic Church, Wilkes Barre, Pa.
1958	-----	Ukrainian Catholic Church, Pittsburgh, Pa.
1961	-----	Ukrainian Catholic Church, Brooklyn, N.Y.
1962	-----	Basilian Sisters' Church, Astoria, N.Y.

*Murals and ornamental work in churches of Western
Ukraine done with egg-yolk tempera; in the U.S.A. — with
flat. All icons painted with egg-yolk tempera.*

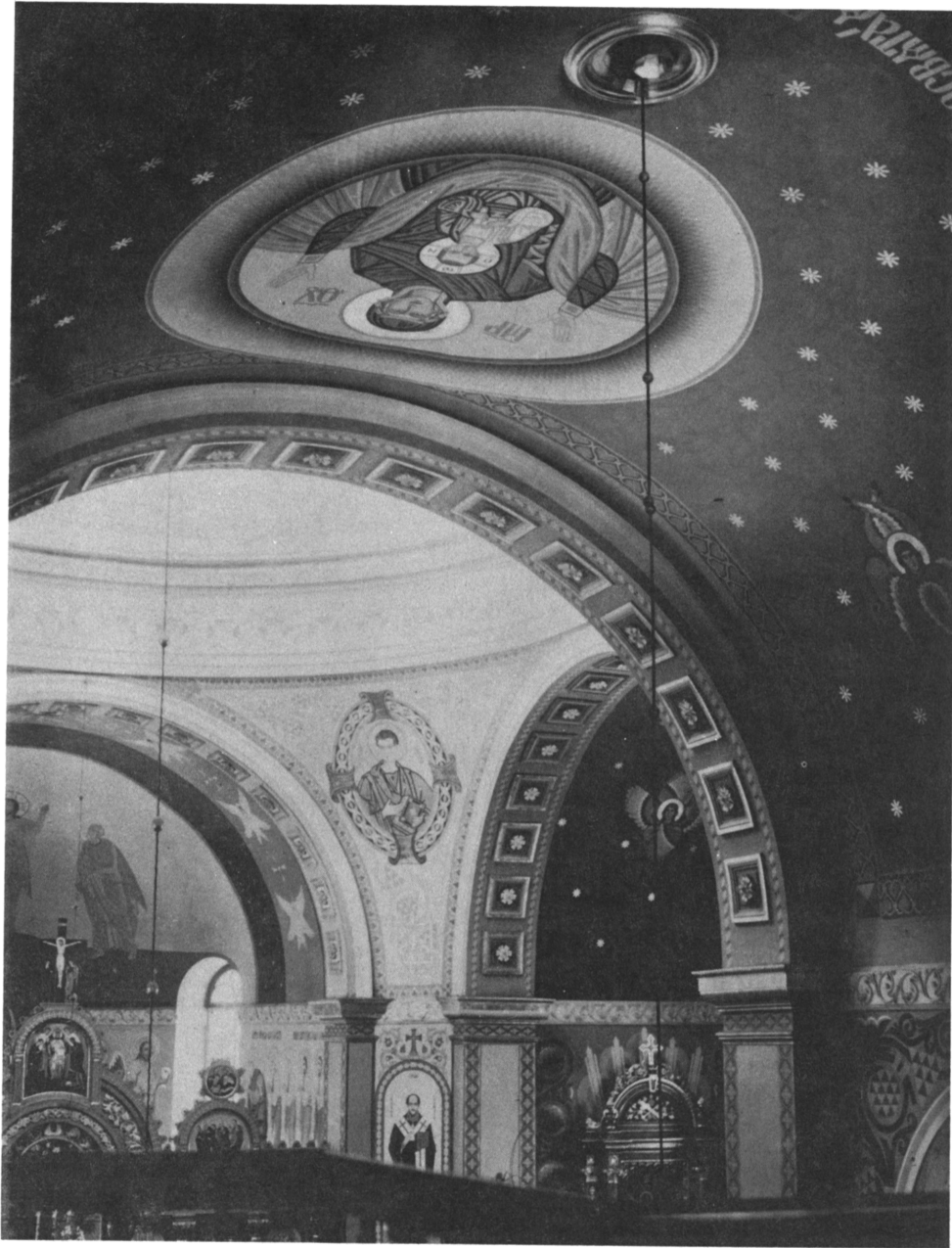
ІЛЮСТРАЦІЇ
ILLUSTRATIONS



Мистець у робітні
Artist in his Atelier



1957 *Χριστός*
Jesus Christ



1933 Детайлі поліхромії церкви, Сокаль
Church Murals, Sokal



1959 Că. Ropiă
St. George





1989 *Св. Параскева*
Oranta



1961 Цар Славы
Pantokrator



1947 Поліхромія церкви св. Йосафата
Murals of St. Josaphat Church, Toronto



1934 Ce. Ropiã
St. George



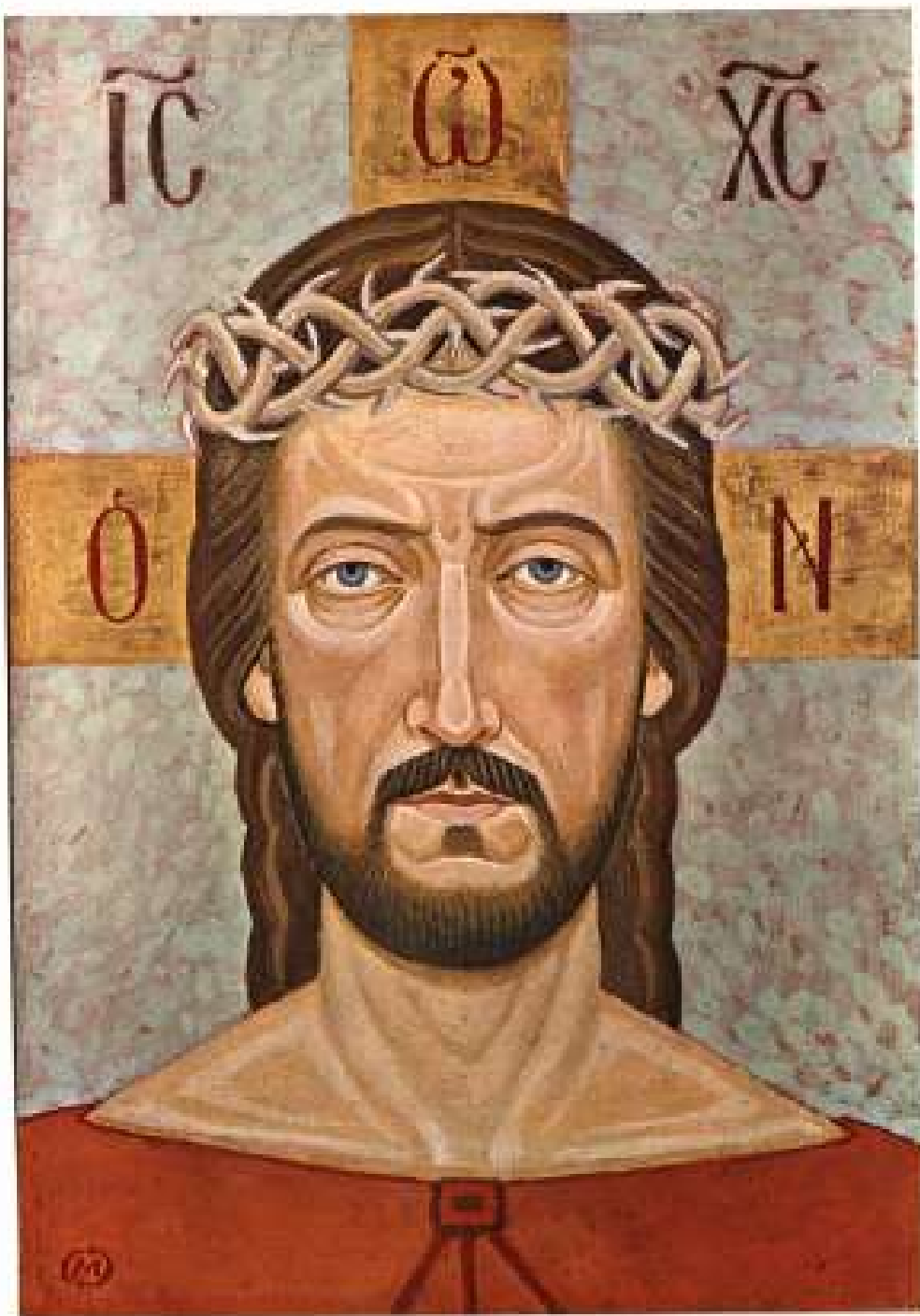
1957 *Eowe Marn*
Mother of God
46



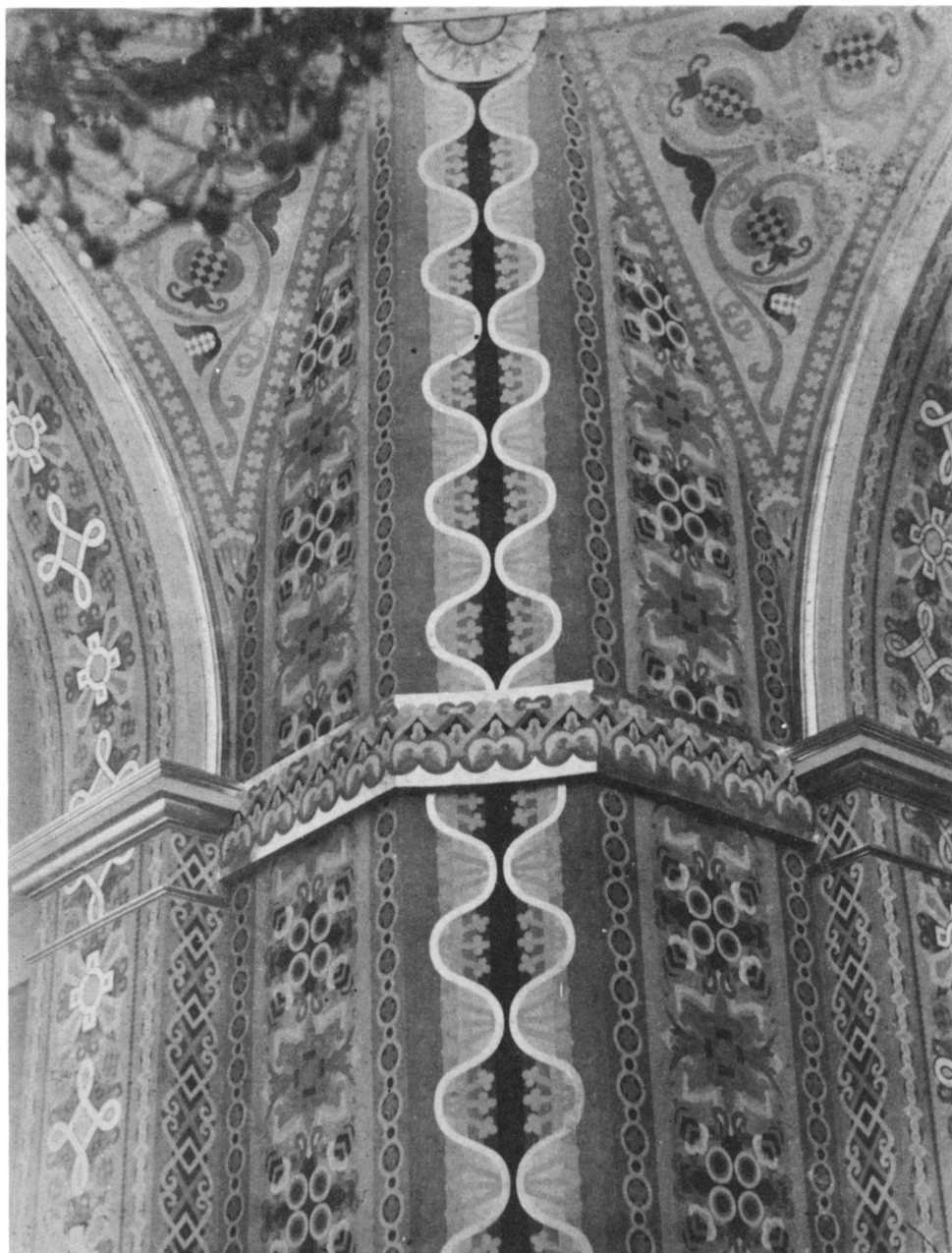
1958 Церковь св. Троицы, Камлорн, Канада
Holy Trinity Church, Kamloops, Canada



1959 *Pablo Picasso*
The Nativity



1964 *Бикесомо.*
Бесе-Ното.

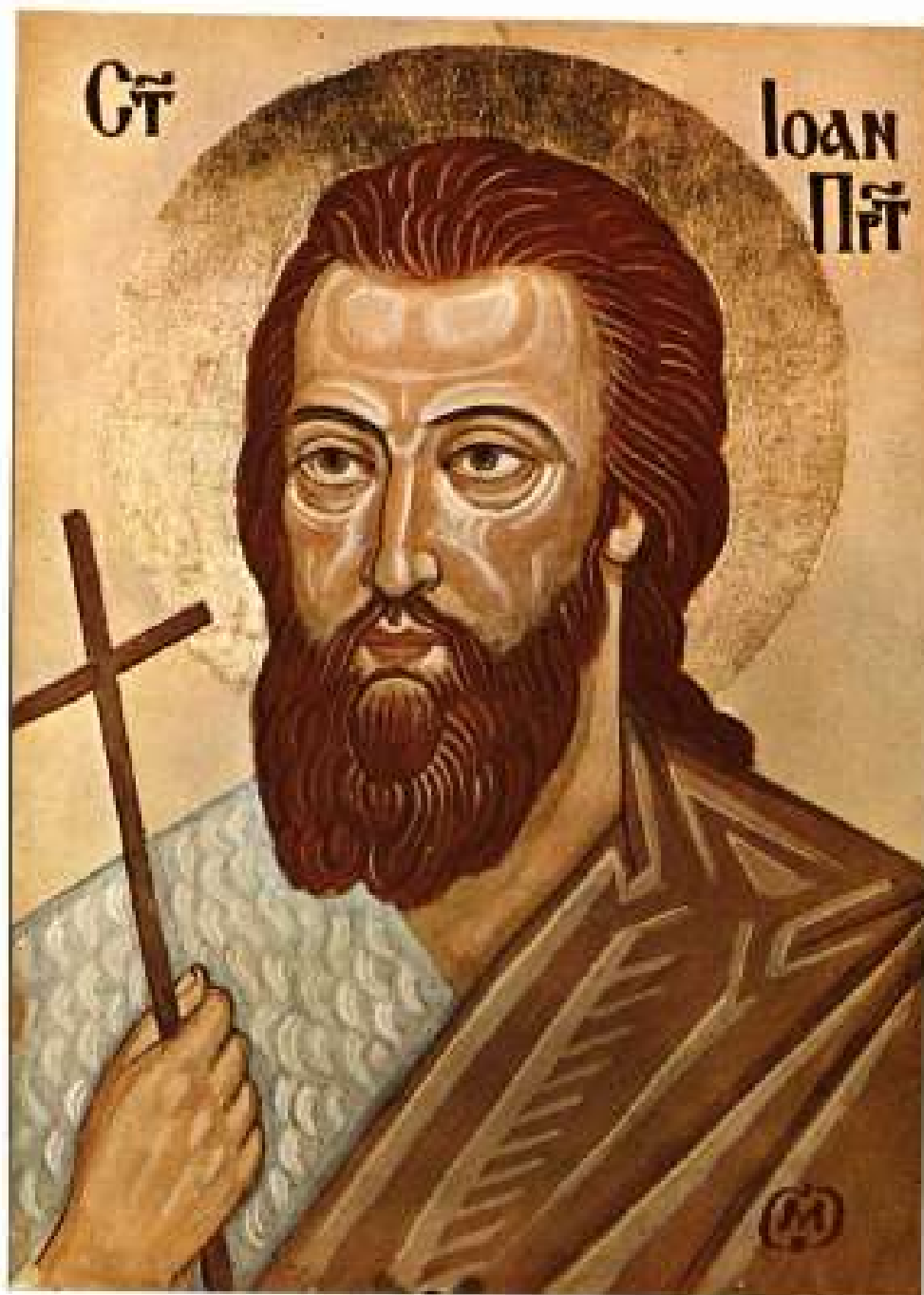


1932 *Орнамент філярів церкви, Миклашів*
Ornamental work, Church in Myklashiv





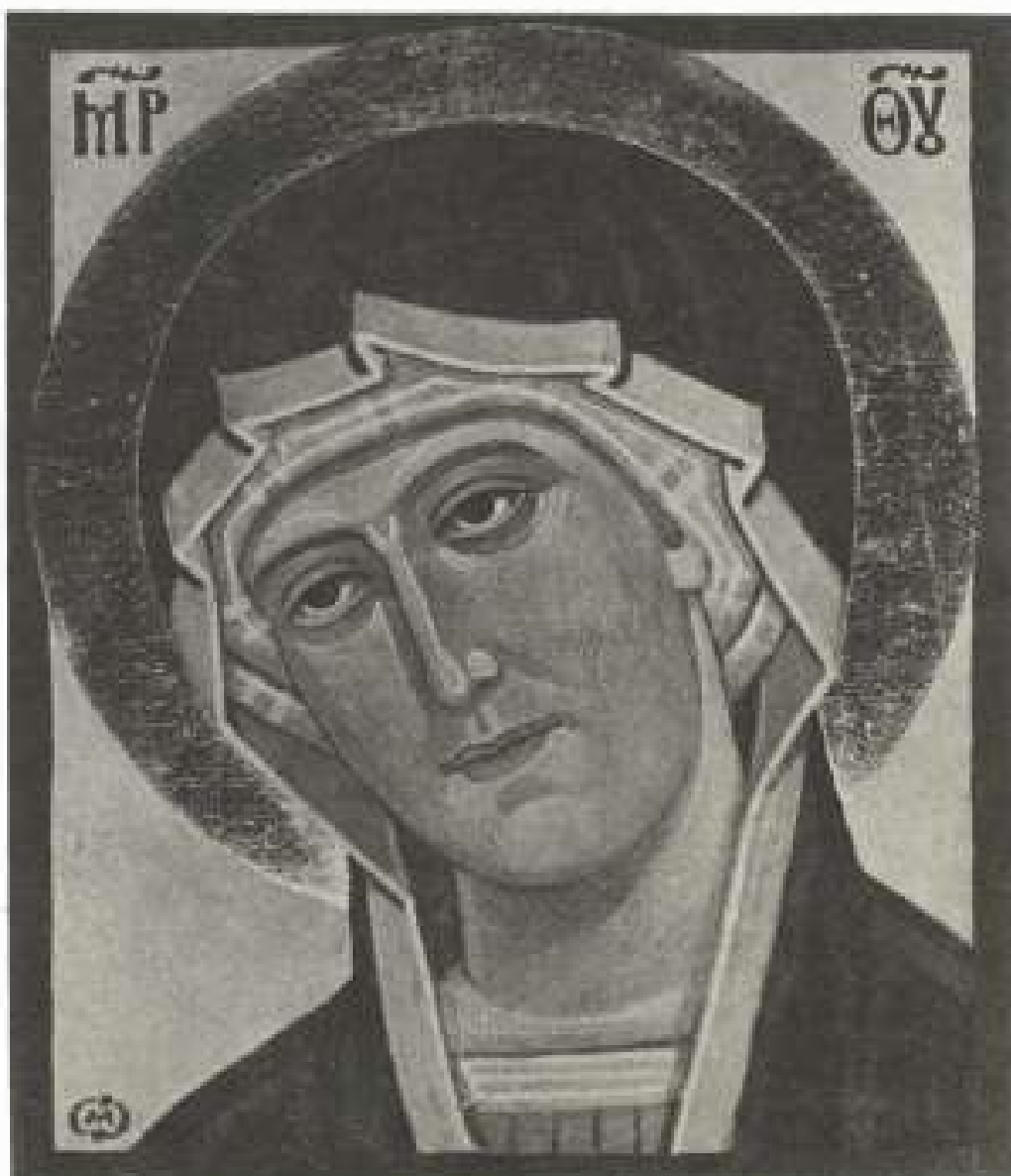
1959 Ангел Хранитель
Guardian Angel



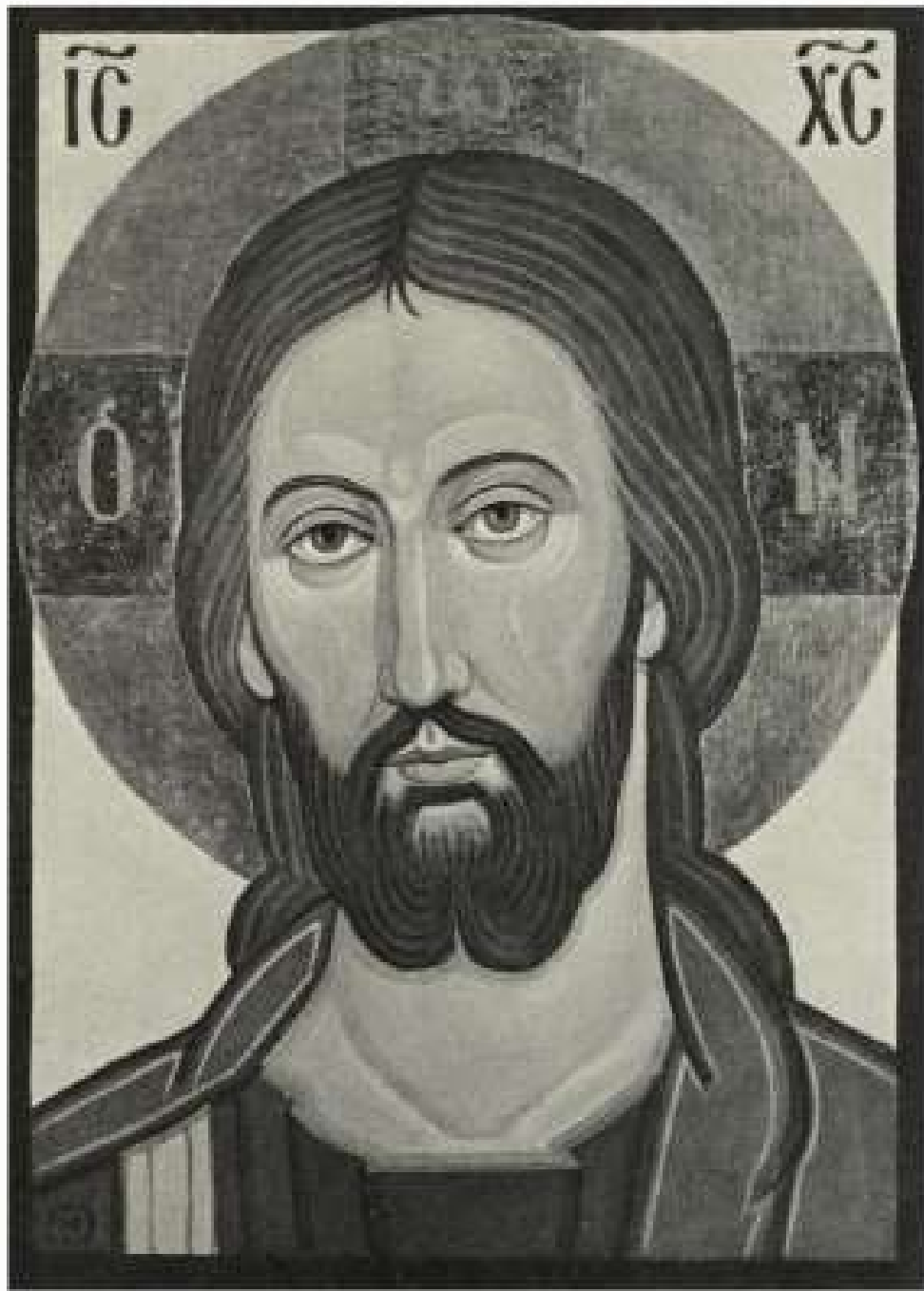
1964 Co. Іоанн Креститель
St. John the Baptist



1954 Ca. Eoropomus
Mother of God



1957 *Пречиста Діва*
Virgin Mary



1957 *Χρυσος*
Jesus Christ



1958 Пресвета Богородица
Mother of God



1967 *Knyazina*
Princess



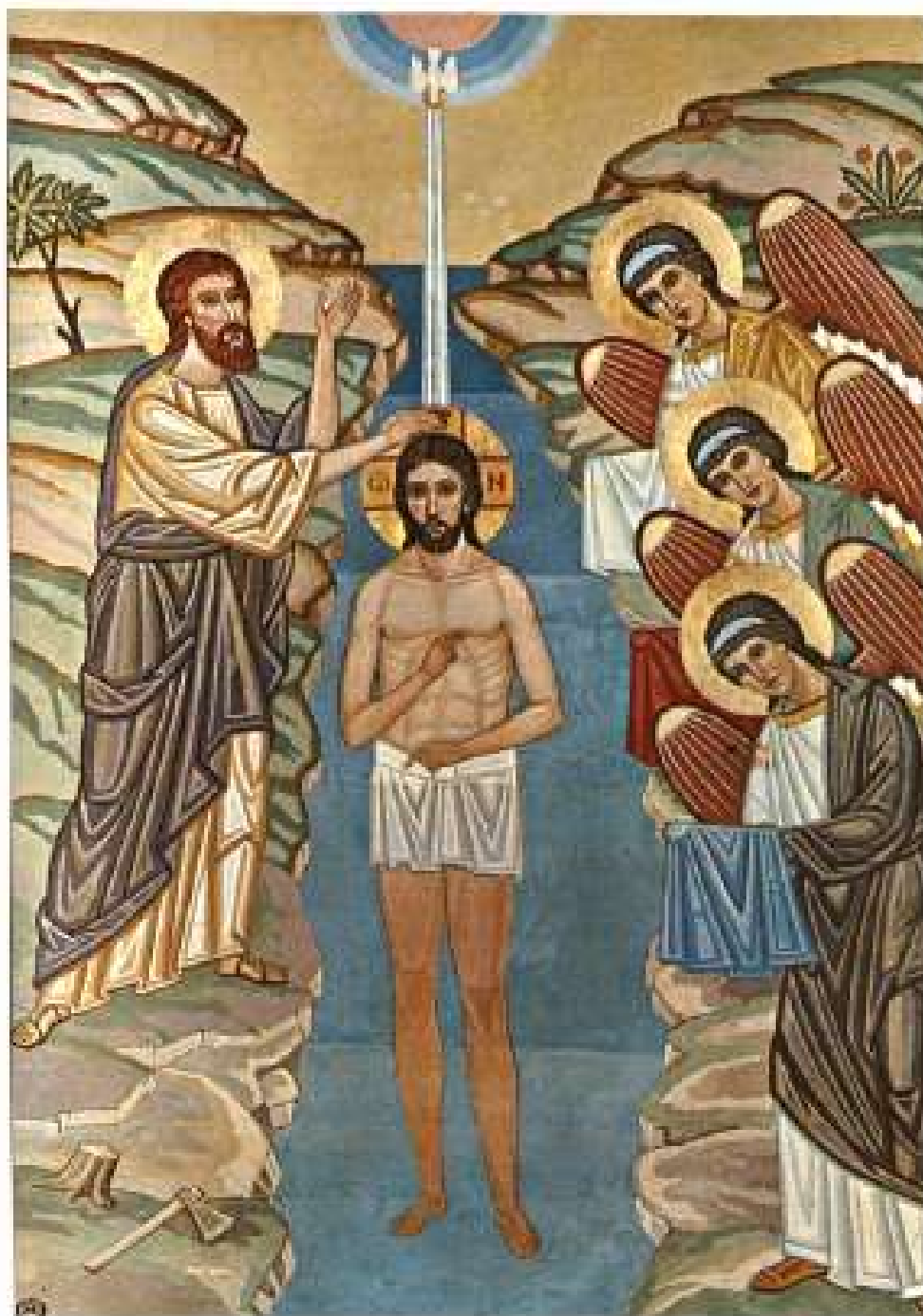
1959 Богородица і Спаситель в іконостасі, церква в Піттсбургу
 Mother of God and Christ icons in Church, Pittsburg



1957 *Божя Мати Стрдаљница*
Mother Dolorosa



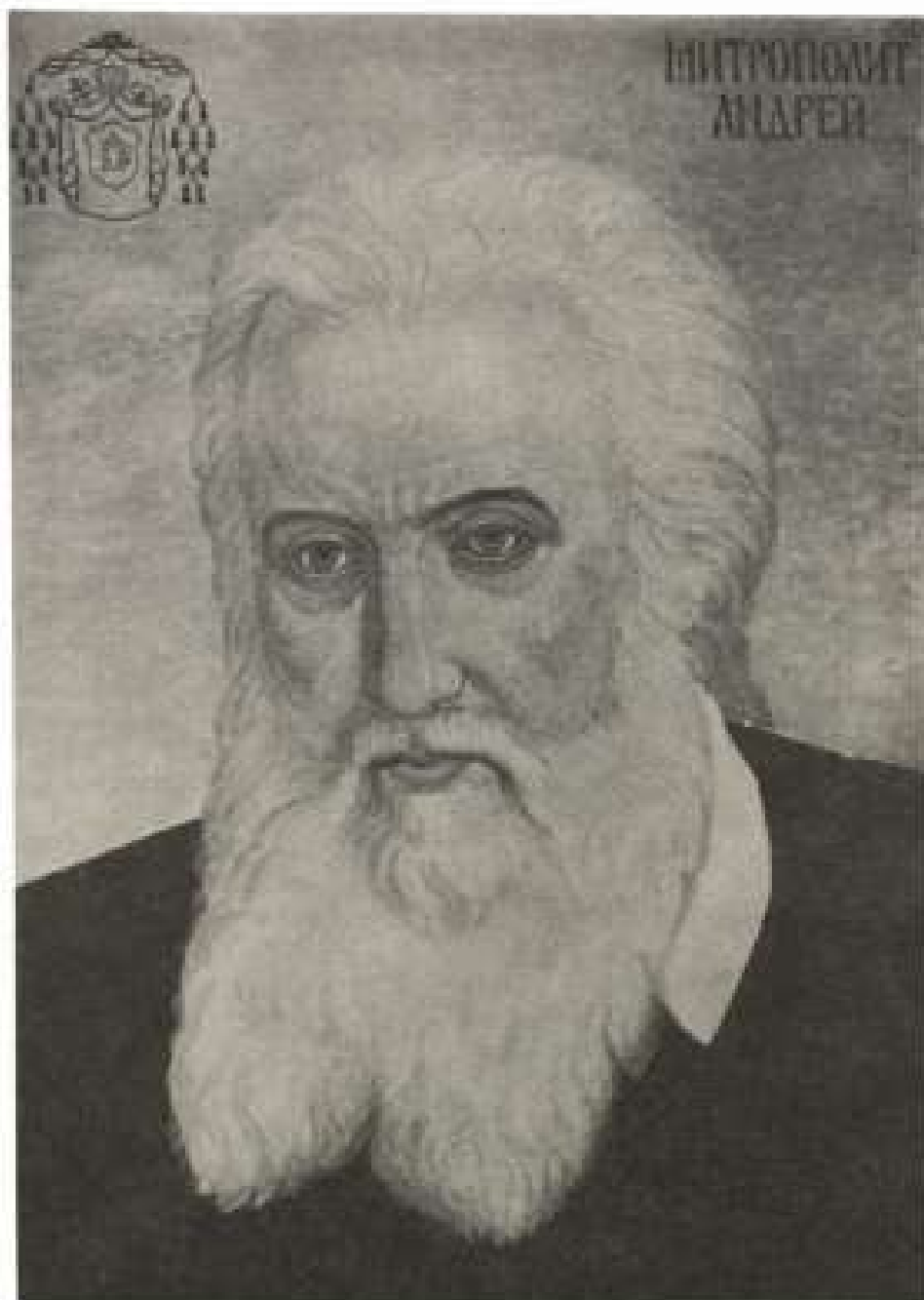
Архангел
Archangel



1961 Возрождения
The Baptism of Jesus



1965 Кардинал Йосиф Свіриу
Joseph Cardinal Sviruj



1952 *Митрополит Андрей Шептацький*
Metropolitan Andrew Sheptytsky



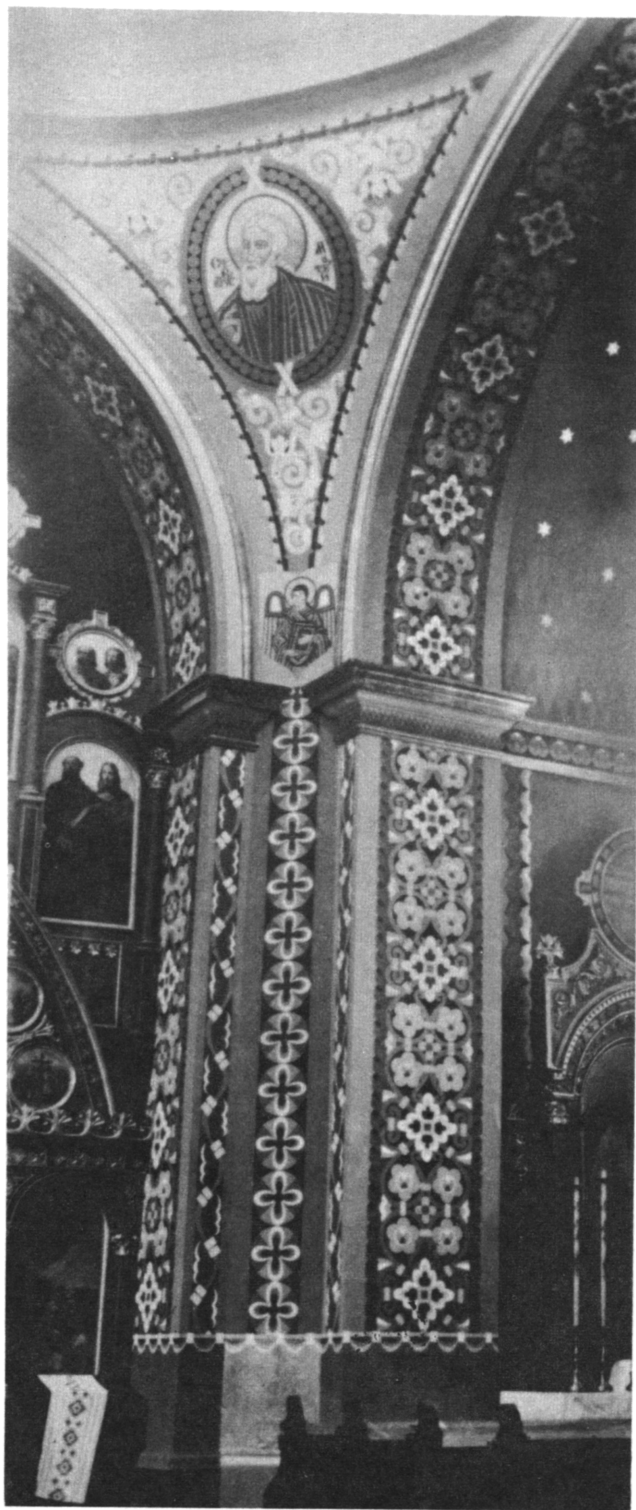
1908 Дідо, рисунок
Grandpa, drawing.



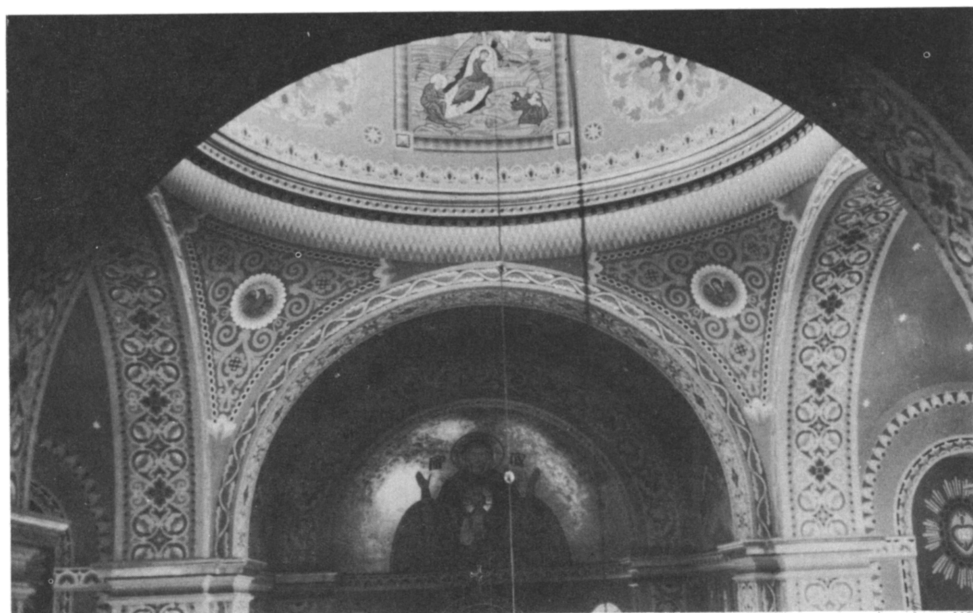
1963 *Barroo Mucrus*
Father of the Artist



1967 *Бабуня*
Grandma



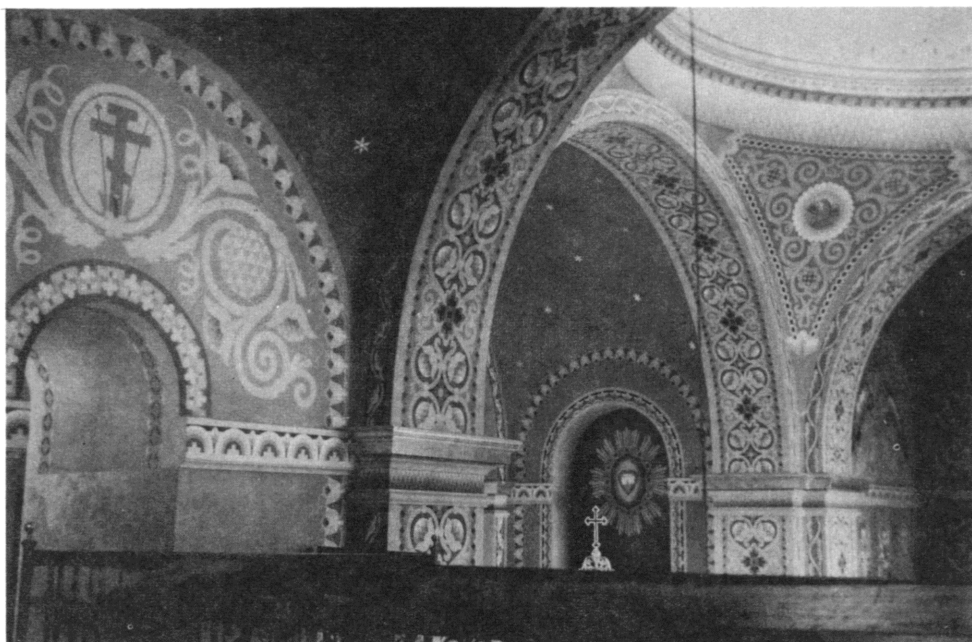
1935 *Орнамент філярів, Калуш*
Ornament work, Kalush



1933 *Св. Покрова, Калуш*
Oranta, Kalush



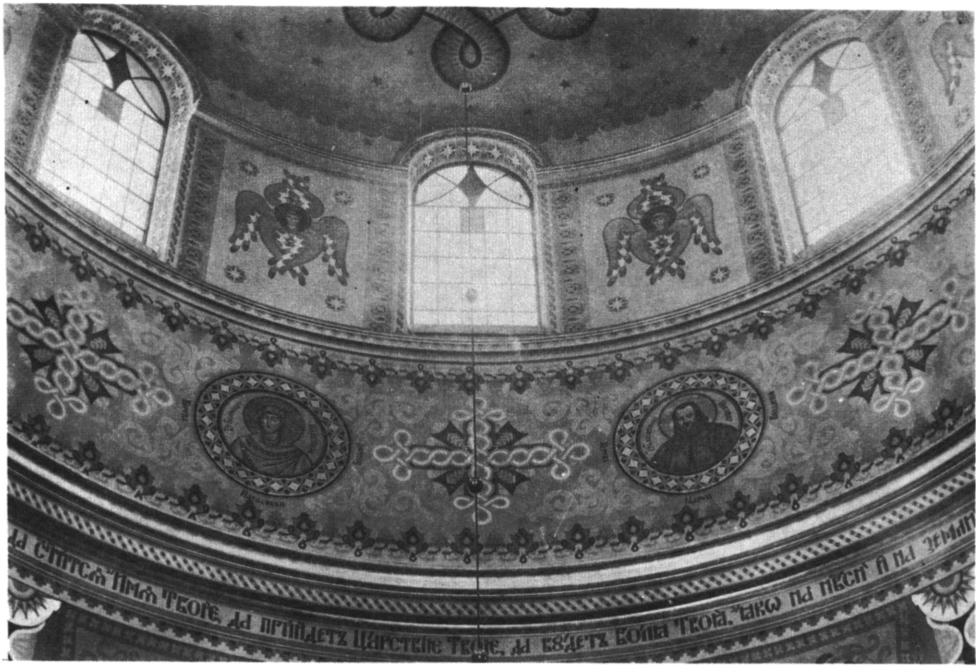
1963 Maru Muerua
Mother of Artist



1935 *Поліхромія церкви, Копичинці*
Church murals of Koryuchinci



1948 *Поліхромія церкви Св. Евхаристії, Торонто*
Church murals of Eucharist, Toronto



1930 Поліхромія Тамбуру і частина філярів, Миклашів
Ornamental work, Mykhlashiv



1929 *Пантократор, Сокаль*
Pantokrator



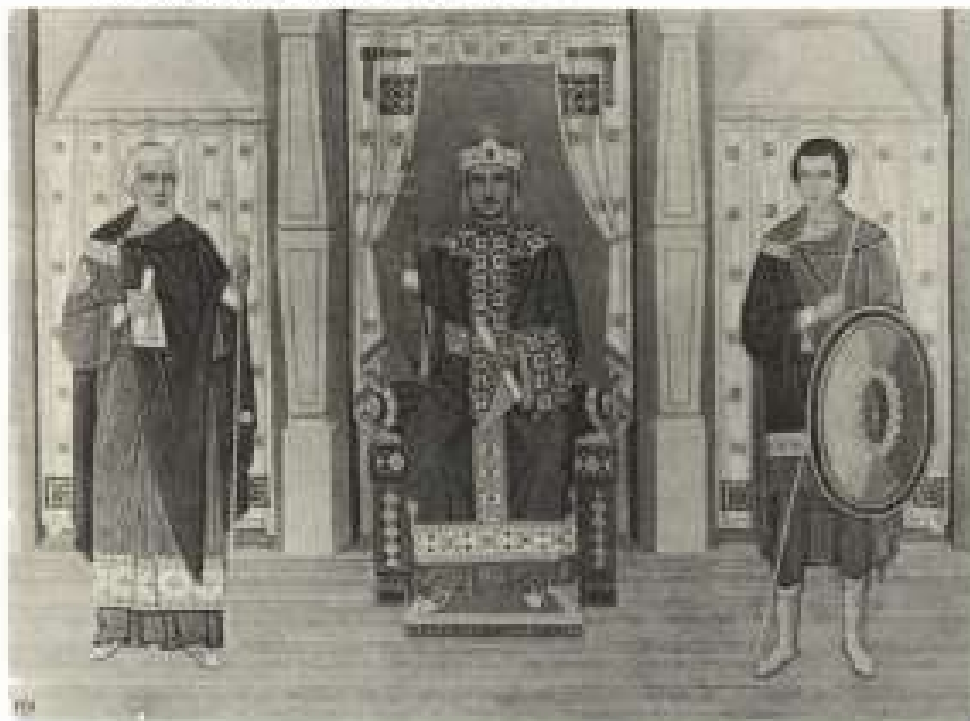
1934 *Тамбур церкви, Озірна*
Tambur of Church, Osirna



1963 *Воскресение*
Resurrection



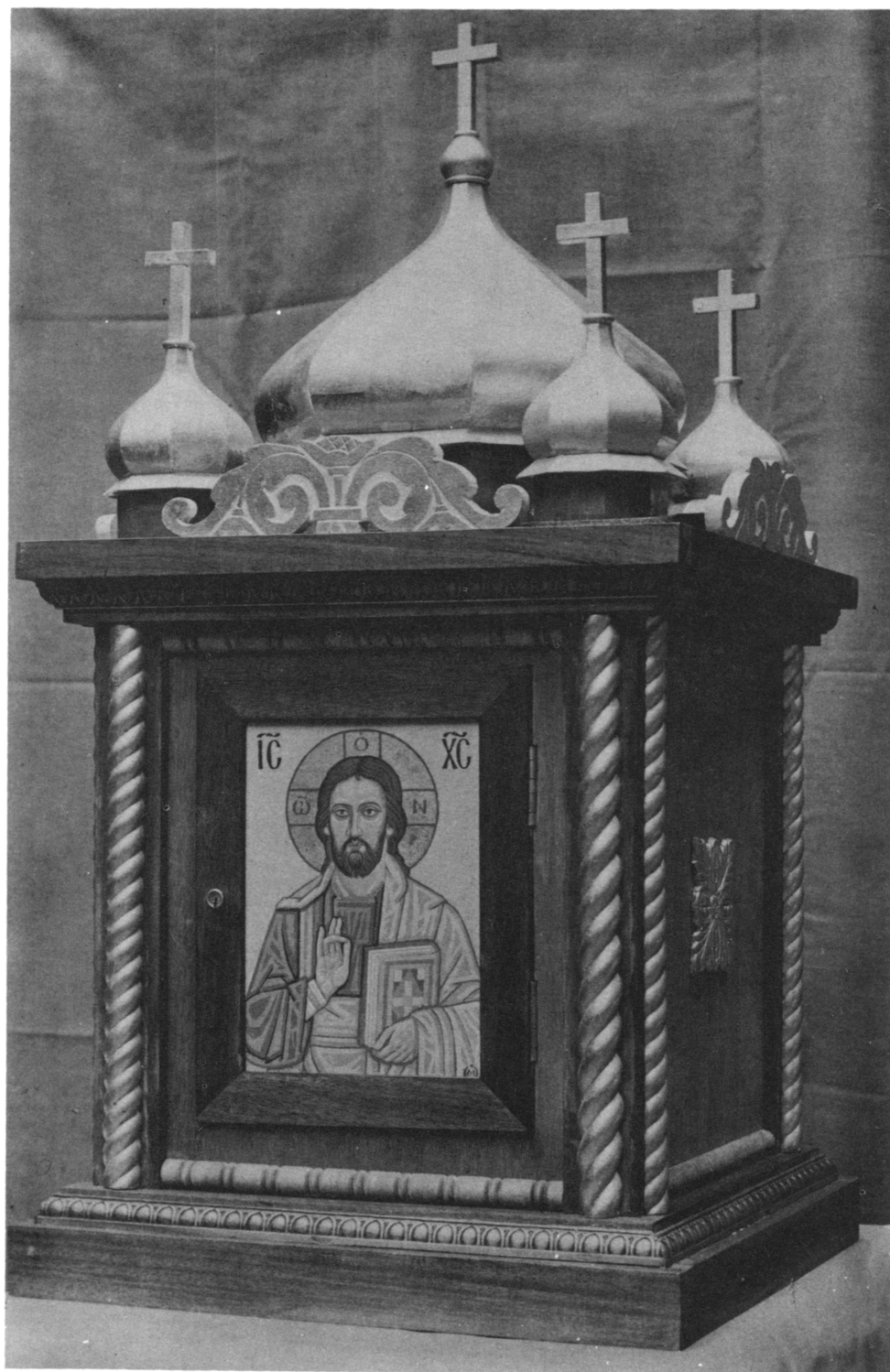
1962 *Св. Покрова, запрестольна икона церкви СС. Василианом, Астория.
Oranta, Basilian Sister Chapel, Astoria.*



1960 *Ярослав Осмомисл
Jaroslav Osmomysl*



1932 *Última
Pietà*



1965 *Kusot*
76 *Tabernacle*



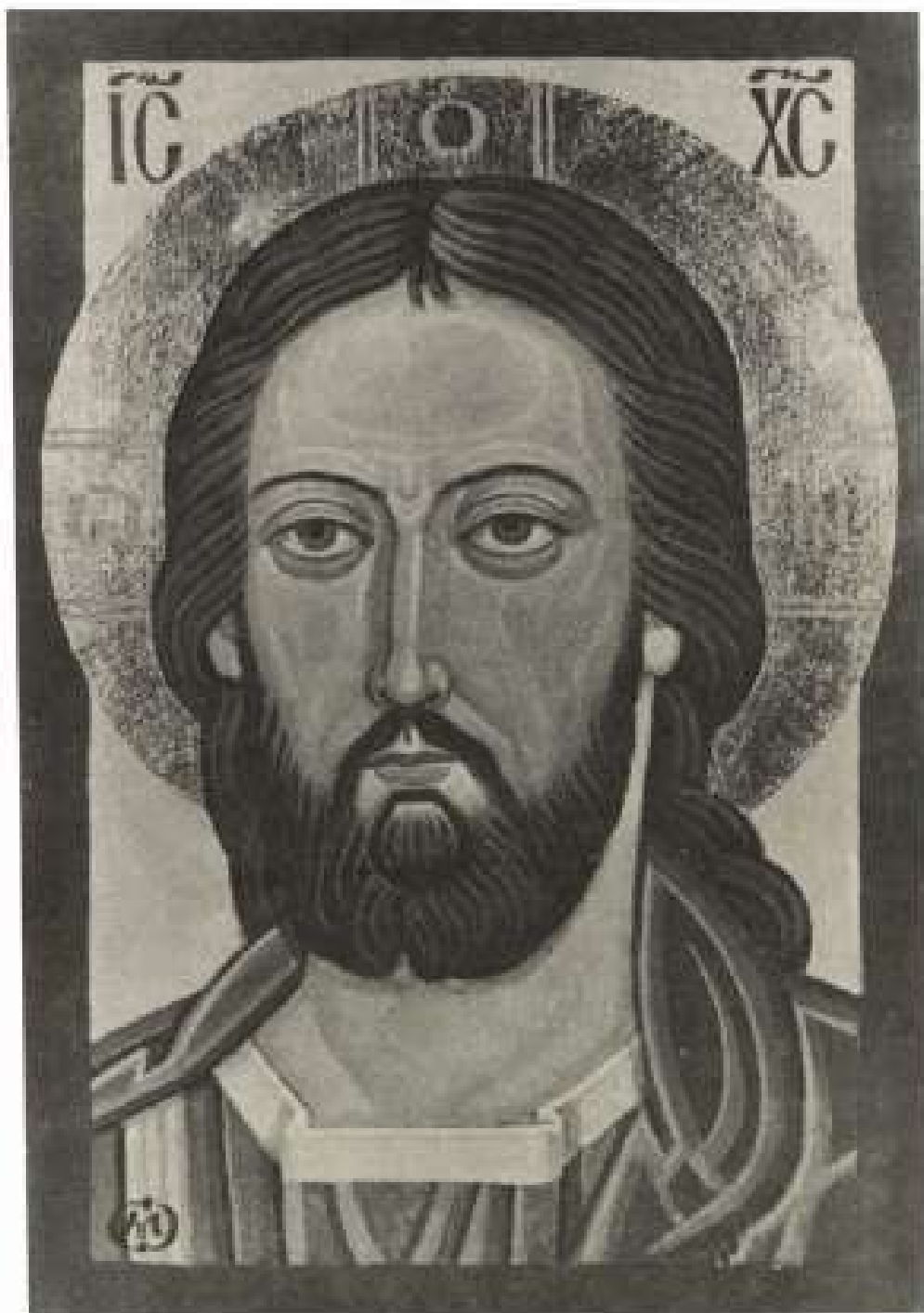
1964 *Dura
Picta*



Arch. Michael
Arch. Michael



1956 Arch. Gabriel
Arch. Gabriel



1958 *Христос*
Jesus Christ



1957 *Пречиста Дѣва*
Virgin Mary



1959 *Пресвятая Дина*
Virgin Mary



1961 *Св. Володимир*
St. Volodymyr



1961 Св. Ольга
St. Olga



1956 *Apr. Muzoin*
Arch. Michael



1956 *Arch. Psephala*
Arch. Gabriel



1930 *Екслібрис, дереворит*
Exlibris, woodcut



1949 *Плащаниця*
Plashchanycia, Deposition (pieta)



1932 Мати Божа Страдальниця, дереворит
Mother Dolorosa, woodcut



1932 *Арх. Михаил, дереворит*
Arch. Michael, woodcut



1964. Бабуля пряде
Grandmother spinning



1932 *Св. Покрова, дереворит*
Oranta, woodcut



1933 Св. Іван, дереворит
St. John Evang., woodcut



1933 Св. Евстахий, дереворит
St. Eustachius, woodcut



1964 *Boxpuns*
Lady of the Court



1933 Св. Юрій, дереворит
St. George, woodcut

