НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА ІМ. І. КРИП'ЯКЕВИЧА
ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

**ЯЦІВ РОМАН МИРОНОВИЧ**

УДК 94(438=161.2):[314.151.3-054.7:061.23]"1919/1939"

ДИСЕРТАЦІЯ

# КУЛЬТУРНО–МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ У ВАРШАВІ (1919 – 1939): Історія, інституції, ідеологія діяльності, творча спадщина

Спеціальність: 07.00.01 — історія України,
07.00.05 — етнологія

Подається на здобуття наукового ступеня *доктора історичних наук*

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Р. М. Яців

Науковий консультант: Павлюк Степан Петрович,
академік НАН України,
доктор історичних наук, професор

**Львів – 2021**

# АНОТАЦІЯ

**Яців Р. М. Культурно-мистецьке середовище української еміграції у Варшаві (1919 – 1939): Історія, інституції, ідеологія діяльності, творча спадщина. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук за спеціальностями 07.00.01 – історія України, 07.00.05 – етнологія. – Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Інститут народознавства НАН України, Львів, 2021.

На основі аналізу наукових праць, архівних, літературних, зображальних джерел вперше в українській історичній науці та етнології здійснено реконструкцію структури наукового і культурно-мистецького життя української еміграції Варшави в різних напрямках діяльності. Відповідно до мети розглядається загальна конфігурація українських громадсько-культурних та освітніх об'єднань, що функціонували у Варшаві упродовж 1920–1939 рр. За даними Українського статистичного річника (1938) станом на 1936–1937 рр. тут діяли Українська студентська громада, Українське воєнно-історичне товариство, Українське економічне бюро, Українська студентська корпорація «Запоріжжя», Спілка українських інженерів і техніків на еміграції, видавництво «Варяг», Український науковий інститут, Український Клуб, Союз українок-емігранток, Товариство прихильників Української господарської академії, товариство «Українська школа» на еміграції, Український національний хор імені М. Лисенка, «Гуцульське мистецтво» (філія – склад килимів), Український мистецький гурток «Спокій» та ін. Звертається увага на найбільш значимі події, які відбувалися в тих чи інших інституціях: лекції і тематичні вечори, концерти, наукові виклади та вихід книжкових видань. Найбільш активним за програмою діяльності був Український науковий інститут, в якому

працювали визначні вчені: Василь Біднов, Олександр Лотоцький, Роман Смаль-Стоцький, Дмитро Дорошенко, Павло Зайцев, Іван Шовгенів та ін.

Консолідація української мистецької молоді української еміграції у Варшаві мала різні чинники (родинно-побутові, психологічні, морально-етичні, художньо-естетичні, комплексні, ситуативні та ін.), натомість найбільш дієвим став чинник національно-культурної та державницької ідеології, вироблений колективно як очільниками, так і членами Українського мистецького гуртка «Спокій» (1927–1939).

Гурток від самого початку організаційної діяльності взяв напрям на подолання «провінціоналізму» в мистецтві. Лідер та ідеолог групи П. Мегик вбачав завдання для себе й колег «відробити затрачений час і станути нарівні з культурою та здобутками цивілізацій інших країв». Втім, повністю позбутися наслідків колоніального минулого українського мистецтва не вдавалося. Толеруючи професіоналізм, члени-засновники гуртка все ж не відгороджувалися від тих варшавських українців, які не набули академічного мистецького вишколу, але горіли бажанням спричинитися до відродження української культури. Творчі й ідейні позиції збігалися в тих пунктах програми, в яких наголошувалась важливість зближення з українським народним мистецтвом. Виїзди в села Волині та Галичини, з метою замальовування автентичних побутових, архітектурних та мистецьких пам’яток, пересувні виставки по містах і містечках цих регіонів (Луцьк, Рівне, Кременець, Тернопіль, Львів, Холм) заступали ті ділянки роботи, які б за інших обставин відповідали практиці державної опіки над актуальними питаннями культурної політики.

У дисертації спеціальна увага приділена чиннику ідеології при формуванні корпоративних програм гуртка (етнографічних експедицій, творчих пленерів, виставкових проєктів, циклів лекцій тощо).

Відтворено історію контактів членів УМГ «Спокій» з видатними постатями української історії і культури: митрополитом УГКЦ, істориком культури, меценатом мистецтва Андреєм Шептицьким, депутатом Польського

сейму Степаном Скрипником (пізніше – Мстиславом, ієрархом і патріархом УАПЦ), лікарем, письменником і культурологом Юрієм Липою, філологом-славістом, мовознавцем Романом Смаль-Стоцьким, деякими іншими представниками національної інтелектуальної еліти. В рамках завдань дисертаційного дослідження, на багатому фактичному матеріалі (етнографічних і мистецьких артефактів) здійснена типологія естетичних досвідів мистецтва української еміграції в динаміці історичного розвитку до і після Другої світової війни. Виявлено, що тематично-смисловий спектр творів членів УМГ «Спокій» став частиною реалізації ідеологічних принципів, закладених лідерами гуртка і підпорядкованими «києвоцентричній» / націоцентричній парадигмі культуротворчого процесу українських мистецьких сил поза Батьківщиною. У цьому контексті вдалося вичленити наступні особливості: національна самоідентифікація; пошук стильового виразу у різних видах і жанрах мистецтва, дизайну, архітектури, який би синтезував національні прикмети і сучасні форми; осмислення ключових проблем української історії і культури, персоналістське та знаково-символістське маркування національної традиції (Київська Русь, Мазепинсько-Могилянська доба, козацьке бароко, Тарас Шевченко, Георгій Нарбут, національно-визвольні змагання 1917–1920 рр. та ін.); створення «візії Батьківщини» як генеральної лінії корпоративної ідеології УМГ «Спокій»; популяризація етнічної культури та регенерація духовно-культурної величі вершинних періодів української історії у художніх і художньо-документальних образах.

Творча та етнографічна діяльність УМГ «Спокій» задокументована каталогами виставок (11 колективних), друкованими листівками з репродукціями творів гуртківців, альбомом дереворитів, бібліофільським виданням з екслібрисами Ніла Хасевича, монографією архітектора Леоніда Маслова про народне мистецтво Волині; десятками робіт з розписів церков та оформлення інтер’єрів, графічною оздобою низки видань українських видавництв, традиційними недільними зібраннями та лекціями й диспутами

навколо гостроактуальних питань мистецтва, традиційної культури, політики та ідеології.

Воєнні реалії найбільш трагічно позначилися на долях людей, зокрема громадсько-культурних активістів, представників численних інституцій: крім гуртка – Українського наукового інституту, редакцій українських часописів, професійних товариств. Трагічно обірвалося життя письменника, культуролога та історіософа, одного з почесних членів УМГ «Спокій» Юрія Липи (1944). На фронті загинув один з активних дійсних членів гуртка Дмитро Дунаєвський (орієнтовно 1944 р.), смертю героя загинув один з чільних гуртківців, багатолітній секретар «Спокою» Ніл Хасевич (1952). Значна частина мистецьких творів, а також приватних архівів діячів української мистецької еміграції загинула під час бомбардування Варшави. Зазнали руйнувань і будинки, в яких жили або працювали художники, науковці, літератори, журналісти. Серед найбільш дошкульних втрат – великоформатне полотно Петра Андрусіва «Голгофа України», присвячене пам’яті жертв Голодомору в Україні.

На підставі верифікації документальних матеріалів щодо ряду маловідомих персоналій внесено уточнення і доповнення до біографічних відомостей про членів і кандидатів у члени УМГ «Спокій»: Леопольд Бучковський (дати і місце народження та смерті, зміст та обсяг творчої діяльності), Петро Грегорійчук (час вступу у члени УМГ «Спокій», зміст та обсяг творчої і педагогічної діяльності), Преслав Каршовський (дата і місце смерті, зміст та обсяг творчої діяльності), Ярослав Кириленко (дата і місце смерті, зміст та обсяг творчої діяльності), Ольга Костюк-Урбанович (дата і місце народження і смерті, зміст та обсяг творчої діяльності), Іван Курах (зміст та обсяг творчої діяльності), Юрій Миц (зміст та обсяг творчої діяльності), Петро Павлючук (дата та місце смерті, зміст та обсяг творчої діяльності), Петро Андрусів, Петро Мегик, Ніл Хасевич, Петро Холодний (зміст та обсяг творчої діяльності). Виявлена здатність української творчої та інтелектуальної еліти до самоорганізації ефективного культуротворчого процесу, а також роль

меценатства щодо підтримки обдарованих мистців та національно значимих організаційних проєктів

Значний фактологічний масив про діяльність Українського мистецького гуртка «Спокій» розкритий на творчих біографіях чільних його представників – Ніла Хасевича, Олексу Шатківського, В'ячеслава Васьківського, Петра Мегика, Петра Андрусіва, Петра Петровича Холодного, Любомира Романа Кузьми, Якова Гніздовського, Івана Кураха, Петра Грегорійчука – як варшавського періоду, так і після Другої світової війни, в різних полікультурних локаціях в Україні та в діаспорі. Зміст індивідуальних смислових і творчо-концептуальних пошуків цих авторів розкрився в наступному діапазоні: виразно артикульована національно-патріотична парадигма творчості (Н. Хасевич, П. Мегик. П. Андрусів, І. Курах); пошук глибинних історіософських обґрунтувань історичної тяглості державотворчої ідеї (П. Андрусів. П. П. Холодний, О. Шатківський); відстоювання ключових маркерів етнонаціональної традиції в еквіваленті пластичної форми та стильового вислову (П. Мегик, П. П. Холодний, П. Андрусів, Я. Гніздовський); розкриття масштабної «візії Батьківщини» в жанрах історичного портрету, наукових реконструкцій історичних періодів минулого, етнографічних сцен, пейзажу (П. Андрусів, П. Грегорійчук, О. Шатківський, В. Васьківський); актуалізація етнотрадиційних елементів через сучасні концепції мистецтва (П. П. Холодний, Я. Гніздовський, Л. Р. Кузьма, І. Курах).

На підставі проведеного дослідження підтверджено, що перспективними напрямами майбутніх досліджень є подальші розгорнуті наукові студії інших періодів історичної динаміки культури і мистецтва, з метою наукової реконструкції національної культури як цілісної системи. Окремою лінією наукових пошуків повинна стати монографізація життя і творчості видатних мистців українського зарубіжжя, що дозволить на новому якісному (фактологічному і теоретичному) рівні готувати Історію української національної культури і мистецтва.

Творча спадщина членів Українського мистецького гуртка «Спокій» розглядається у контексті історії української культури, мистецтва та етнології, а також у площині актуалізації національної культурної пам'яті. При множинності шляхів розвитку національного мистецтва в різних зонах взаємодії зі світовим мистецьким процесом представники середовища українських мистців у Варшаві міжвоєнного двадцятиліття (базово – УМГ «Спокій») зуміли зберегти ряд програмних ідей, що мобілізували національний дух і скріплювали віру у державницьку перспективу України. Розглянута у дисертаційному дослідженні культурно-мистецька спадщина має велике історичне значення, і в багатьох ідейно-смислових і формотворчих аспектах є актуальною для сучасної національної культури.

У сукупності розглянутих проблем виявлено, що українські художники, які творили в умовах соціокультурної динаміки першої поЛ. ХХ ст. на широкому геокультурному тлі, не зазнавали впливу якогось єдиного мистецького центру, натомість схилялися до «києвоцентричної моделі» національної культури. Їм здебільшого не було знане поняття інституційної опіки над творчим інтелектом, яка, власне, є одним із атрибутів державницького статусу нації. Але навіть поза Батьківщиною, в умовах скитальства, спрацьовували принципи «не вагатися і розпитувати дороги», а «йти і вести». Цим українське мистецтво співмірне з явищами новітньої художньої культури Заходу як відкрита, естетично багата й розгалужена система. Попри її майже незбагненну динамічність, прямим чином залежну від ідейно-політичних потрясінь доби, ця система втілювала і певні стабільні вартості, що, без сумніву, збагатили палітру явищ на мистецькій карті Європи.

Всупереч несприятливим політичним, матеріальним та психологічним обставинам українська мистецька культура набула ознак етнонаціональної самобутності. Розпад російсько-українського, польсько-українського мистецьких контекстів, що в попередню епоху поглинали власне українську естетичну унікальність, відкрив шлях до заповнення жанрово-видових, формально-пошукових, тематичних лакун, а згодом і до формування системи

національного мистецтва на базі етноцентризму. Вже у цій новій якості українське мистецтво продемонструвало історично-світоглядну зумовленість своєї західної (окцидентальної) культурної орієнтації. Звідси – досить органічне засвоєння західноєвропейського мистецького досвіду, а також природність зворотного духовного зв'язку. Відтак український внесок у загальноєвропейський мистецький процес мав універсальний характер, його конкретика виявлена наукою лише фраґментарно.

Історична місія діяльності УМГ «Спокій» на рівні ідеології, комплексу організаційних ініціатив, артикулювання національних культурних смислів через сучасні мистецькі форми розкрилася у творчості ряду індивідуальностей – як безпосередніх членів гуртка, так і наближених до нього мистців. У дисертації спеціальна увага приділена окремим масштабним постатям, які зуміли розвинути ключові ідеї ціннісної програми УМГ «Спокій» в перспективі авторських програм під час і після Другої світової війни. Серед них – Ніл Хасевича (1905–1952) – один із гуртка, графік, живописець, художник-фалерист, видатний діяч українського національно-визвольного руху, воїн Української повстанської армії. Він вважався одним з найбільш потенційних мистців-графіків Варшави, був майстром дереворитy, графічним дизайнером, знавцем народного мистецтва, а також автором проникливих краєвидів Волині. Унікальними в контексті європейського і світового образотворчого мистецтва є виконані ним в андеграунді цикли антимосковських політичних плакатів, агітаційних матеріалів, які закликали українців до боротьби проти московського імперіалізму. Загинув смертю Героя в одному з оточених ворогом бункерів УПА у криївці в селі Сухівці на Рівненщині. Ще одна самобутня постать – живописець, графік і педагог Олекса Шатківський (1908–1979) – розвинув ключові ідеї УМГ «Спокій» в реаліях радянського тоталітаризму. Цей мистець зумів здолати насаджений радянською владою у Львові ідеологічний канон «соцреалізму», створивши великі цикли творів пейзажного та народно-побутового жанрів. До числа членів-засновників гуртка належав художник і педагог В'ячеслав Васьківський (1904–1975). Він вважався віртуозом техніки

дереворит, яку освоїв за «рецептами» старих майстрів гравюри. У його доробку – численні цикли з видами Волині, а також віртуозні книжкові знаки. Мав високий авторитет як професор Варшавської академії мистецтв уже після Другої світової війни. Петро Мегик (1899–1992) – незмінний голова УМГ «Спокій», живописець, графік, художник-монументаліст, мистецтвознавець і педагог, головний редактор фахового журналу «Нотатки з мистецтва», що виходив друком у м. Філадельфія (США) упродовж 1963–1990-х рр. Він був одним з тих, хто визначав ідеологію діяльності гуртка, орієнтуючи колег на «києвоцентричну» модель розвитку національного мистецтва в умовах вимушеної еміграції, популяризував історію УМГ «Спокій» в численних публікаціях, у лекціях як викладач Мистецької студії у м. Філадельфія. Залишив об’ємну і різнобічну творчу і теоретичну спадщину.

Петро Андрусів (1905–1981) – член засновник УМГ «Спокій» – суттєво впливав на програмні установки інституційної діяльності гуртка, був одним з найініціативніших комунікаторів з іншими українськими структурами Варшави. Після Другої світової війни наростив активність як художник, а також як організатор мистецького життя і педагог. Він став визначним живописцем і графіком історичного жанру, мистецьким реконструктором княжої, козацької доби, баталістом, а також ілюстратором книг і дитячих журналів. Значною є і його науково-теоретична спадщина. Мав великий авторитет у професійних мистецьких колах США. Активним членом гуртка був Петро Петрович Холодний (1902–1990) – живописець, графік, автор монументальних творів малярства сакрального призначення. Син видатного мистця, педагога і громадсько-політичного діяча Петра Івановича Холодного, він виробив авторський стилістичний почерк, створивши оригінальні розробки комплексного оформлення книг, а також своєрідне прочитання традиції іконописання.

Активно проявив себе і в громадській роботі в інтелектуальному середовищі української діаспори США. Любомир Роман Кузьма (1913 – 2004) свій талант розвинув у напрямку «гіперреалізму» та «магічного реалізму».

Працював у галузях станкового малярства і графіки, відомий як мистецький критик та організатор мистецького життя у США. Хоч він і не належав до складу УМГ «Спокій» (наприкінці 1930-х лише почав навчатися у Варшавській академії мистецтв), натомість залишився репрезентантом деяких ключових ідей, вироблених у міжвоєнному періоді у Варшаві саме наймолодшою генерацією мистців, близьких до «Групи молодих АНУМ». Це стосується і творчої біографії Якова Гніздовського (1915–1985) – яскравого представника мистецтва українського зарубіжжя, який спершу здобував професійну мистецьку освіту у Варшавській академії мистецтв. Графік, живописець, теоретик і критик мистецтва, есеїст, він став однією з ключових фігур культуротворчого процесу в українській діаспорі. Збереглися цінні документи з часу його перебування у Варшаві, які дають змогу позначити важливі особливості його творчого темпераменту, що згодом розкрилися у його відомих дереворитах та графічному дизайні книг і журналів. Менш відоме ім'я художника, члена УМГ «Спокій» Івана Кураха (1909–1968) – живописця і графіка, творча доля якого є доволі унікальною і пов'язаною з драматичними подіями Другої світової війни та динамікою мистецьких процесів у великих полікультурних середовищах Італії, США, Швейцарії. Цей автор зумів розкрити свою національну ідентичність у гостроекспресивних формах малярства, здобути відзнаку на Венеційському бієнале сучасного мистецтва та до кінця репрезентувати Україну на багатьох персональних виставках у світі. Важливою для розкриття далекоглядності ідеологічних установок лідерів УМГ «Спокій» в реаліях радянського тоталітаризму є багатий творчий досвід живописця, графіка і педагога Петра Грегорійчука (1914–1990). Наскрізною у його творчості стала етнографічна тема, пов'язана з його рідним Покуттям. Після Другої світової війни він жив і працював у Львові, зазнаючи ідеологічних утисків з боку органів влади. На його естетичному світогляді позначилися впливи традиційної культури, зокрема звичаєвості та народного мистецтва. Попри ускладнений психоемоційний контекст П. Грегорійчуку вдалося створити оригінальні тематичні цикли в реалістичній манері, які демонструють

ще один вимір ідеологічних уставок, вироблених у Варшаві в колі членів УМГ «Спокій».

**Ключові слова:** українська еміграція, історична, культурна пам’ять, історія культурно-мистецьких інституцій, історіософська візія, професійні мистецькі об’єднання, Український мистецький гурток «Спокій», ідеологічні платформи, художні виставки, мистецькі артефакти, меценатство, культурна спадщина.

## ANNOTATION

**Roman Yatsiv. Cultural and Artistic Environment of the Ukrainian Emigration in Warsaw (1919–1939): History, institutions, ideology of activity, creative heritage. –** Qualification work on the rights of the manuscript.

*The dissertation for the academic degree of the Doctor of Historical Sciences, specialties 07.00.01 "History of Ukraine" and 07.00.05 "Ethnology." – Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. – Lviv, 2021.*

Based on the analysis of scientific works, archival, literary and pictorial sources, the reconstruction of academic, cultural and artistic life of the Ukrainian emigration in Warsaw, covering different directions of activity, has been carried out in Ukrainian historical science and ethnology for the first time. In keeping with the purpose, a general configuration of Ukrainian public, cultural and educational associations functioning in Warsaw during 1920–1939 is being considered. According to the Ukrainian Statistical Yearbook (1938), as of 1936–1937 there were operating the Ukrainian Student Community, Ukrainian Military Historical Society, Ukrainian Economic Bureau, Ukrainian Student Corporation "Zaporizhzhya", Union of Ukrainian Engineers and Technicians in Emigration, "Varyah" Publishing House, Ukrainian Academic Institute, Ukrainian Club, Union of Ukrainian Women Emigrants, Society of Supporters of the Ukrainian Academy of Economics, "Ukrainian School in Exile" society, M. Lysenko Ukrainian National Choir, "Hutsul Art" (a branch – a carpet warehouse), Ukrainian Art Group "Spokij" and others. The attention is drawn to the most significant events that were taking place in various institutions: lectures and thematic parties, concerts, scientific lectures and publication of books. The Ukrainian Academic Institute, employing the prominent scientists Vasyl Bidnov, Oleksandr Lototskyj, Roman Smal-Stotskyj, Dmytro Doroshenko,

Pavlo Zaytsev, Ivan Shovhenov and others, were the most active in view of the program of activities.

The consolidation of Ukrainian artistic youth of the Ukrainian emigration in Warsaw revealed different factors (social, relational, psychological, moral and ethical, artistic and aesthetic, complex, situational, etc.), still national, cultural and state oriented ideology, developed collectively by the leaders as well as members of the Ukrainian art group "Spokij" appeared to be the most effective (1927–1939).

From the very beginning of its organizational activity, the group focused on overcoming of "provincialism" in art. The leader and ideologist of the group P. Mehyk regarded the task for himself and his colleagues to "work off the time spent and become on a par with culture and achievements of the civilizations of other lands." However, it was not possible to completely get rid of the consequences of the colonial past of Ukrainian art. Professing professionalism, the founding members of the group still did not distance themselves from those Warsaw Ukrainians who had not acquired academic artistic training, but were eager to contribute to the revival of Ukrainian culture. Creative and ideological positions coincided in those points of the program, which emphasized the importance of rapprochement with Ukrainian folk art. Trips to the villages of Volyn and Halychyna in order to depict authentic household, architectural and artistic monuments, traveling exhibitions in the cities and towns of these regions (Lutsk, Rivne, Kremenets, Ternopil, Lviv, Kholm) replaced those areas of work that would under different circumstances correspond to the practice of state guardianship over topical issues of cultural policy.

In the dissertation, special attention is paid to the factor of ideology in the formation of corporate programs of the group (ethnographic expeditions, creative plein airs, exhibition projects, series of lectures, etc.). The history of contacts of the UAG "Spokij" members with prominent figures of Ukrainian history and culture has been recreated: including the Metropolitan of the UGCC, cultural historian, art patron Andrej Sheptytskyj, the Polish Sejm deputy Stepan Skrypnyk (later Mstyslav, the hierarch and patriarch of the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church), the Slavic philologist and linguist Roman Smal-Stotskyj, and other representatives of the

national intellectual elite. Within the frames of the dissertation research tasks, the typology of aesthetic experiences of the art of Ukrainian emigration in the dynamics of historical development before and after the Second World War, based on rich factual material (ethnographic and artistic artifacts), has been made. It has been found out, that the thematic and semantic range of works of the UAG "Spokij" members became a part of the implementation of ideological principles laid down by the leaders of the group and subordinated to the "Kyiv-centric"/ nation-centric paradigm of the cultural process of Ukrainian artistic circles outside the homeland. In this context, the following features have been identified: national self-identification; a search for stylistic expression in various types and genres of art, design, architecture, which would synthesize national features and modern forms; comprehension of key problems of Ukrainian history and culture, personalistic and sign-symbolist marking of national tradition (Kyivan Rus, Mazepa-Mohyla era, Cossack Baroque, Taras Shevchenko, Heorgiy Narbut, national liberation movements of 1917–1920, etc.); creation of the vision of the Motherland "as a general line of corporate ideology of the UAG "Spokij", popularization of ethnic culture and regeneration of spiritual and cultural greatness of the peak periods of Ukrainian history in artistic and artistic-documentary images.

Creative and ethnographic activity of the UAG "Spokij" is documented by catalogs of exhibitions (11 collective exhibitions), printed leaflets with reproductions of works of the group members, an album of woodcuts, the bibliophilic edition with bookplates by Nil Khasevych, the monograph by architect Leonid Maslov on Volynian folk art; dozens of works on church paintings and interior designs, graphic decorations of a number of publications of Ukrainian publishers, traditional Sunday meetings, lectures and debates on topical issues of art, traditional culture, politics and ideology.

The military realities most tragically affected the fate of people, in particular public and cultural activists, representatives of numerous institutions: in addition to the group – the Ukrainian Scientific Institute, editors of Ukrainian journals, professional societies. The life of the writer, culturologist and historian, one of the

honorary members of the UAG “Spokij” Yuriy Lypa (1944) was tragically cut short. One of the active members of the group Dmytro Dunayevsky died at war (approximately 1944), and one of the leading members of the group, Nil Khasevych, a longtime secretary of the “Spokij”, died as a hero (1952). Much of the artworks, as well as the private archives of Ukrainian artists, perished during the bombing of Warsaw. The houses in which artists, scientists, writers, and journalists were living or working were also destroyed. Among the most painful losses is the large-format painting by Petro Andrusiv “Golgotha of Ukraine,” dedicated to the memory of the Holodomor victims in Ukraine.

Based on the verification of documentary materials on a number of little-known personalities, clarifications and additions to the biographical information about members and candidates for members of the UAG “Spokij” were made: Leopold Buchkovsky (dates and place of birth and death, content and scope of creative activities), Petro Hrehoriychuk (time of becoming a member of the UAG “Spokij,” the content and scope of creative and pedagogical activities), Preslav Karshovsky (date and place of death, content and scope of creative activities), Yaroslav Kyrylenko (date and place of death, content and scope of creative activities), Olha Kostyuk-Urbanovych (date and place of birth and death, content and scope of creative activities), Ivan Kurakh (content and scope of creative activities), Yuriy Myts (content and scope of creative activities), Petro Pavliuchuk (date and place of death, content and scope of creative activities), Petro Andrusiv, Petro Mehyk, Nil Khasevych, Petro Kholodnyi (content and scope of creative activities). The ability of the Ukrainian creative and intellectual elite to self-organize an effective cultural process, as well as the role of patronage in supporting talented artists and nationally significant organizational projects has been unveiled.

A significant array of facts about the activities of the Ukrainian art group “Spokij” is revealed in the creative biographies of its leading representatives – Nil Khasevych, Oleksa Shatkivskyj, Vyacheslav Vaskivskyj, Petro Mehyk, Petro Andrusiv, Petro Petrovych Kholodnyj, Liubomyr Roman Kuzma, Yakiv Hnizdovskyj, Ivan Kurakh, Petro Hrehoriychuk – both in the Warsaw period and

after the World War II, in various multicultural locations in Ukraine and in the diaspora. The content of individual semantic and creative-conceptual searches of these authors is revealed in the following range: clearly articulated national-patriotic paradigm of creativity (N. Khasevych, P. Mehyk. P. Andrusiv, I. Kurakh); search for deep historiosophical substantiations of the historical longevity of the state-building idea (P. Andrusiv, P.P. Kholodnyi, O. Shatkivsky); upholding the key markers of the ethno-national tradition in the equivalent of plastic form and stylistic expression (P. Mehyk, P.P. Kholodnyi, P. Andrusiv, J. Hnizdovsky); revealing a large-scale "vision of the Motherland" in the genres of historical portrait, scientific reconstructions of historical periods of the past, ethnographic scenes, landscape (P. Andrusiv, P. Hrehoriychuk, O. Shatkivskyi, V.Vaskivskyi); actualization of ethno-traditional elements through modern concepts of art (P.P. Kholodny, J. Hnizdovsky, L.R. Kuzma, I. Kurakh).

Based on the conducted study, it is confirmed that promising areas of future researches are further detailed scientific studies of other periods of historical dynamics of culture and art, in order to scientifically reconstruct national culture as a holistic system. A separate line of scientific researches should be the monographization of the life and work of outstanding artists abroad, which will allow at a new qualitative (factual and theoretical) level to prepare the History of Ukrainian national culture and art.

The creative heritage of the members of the Ukrainian art group “Spokij” is considered in the context of the history of Ukrainian culture, art and ethnology, as well as in the field of actualization of national cultural memory. With many ways of developing national art in different areas of interaction with the world art process, the representatives of Ukrainian artistic milieu in Warsaw in the twenty interwar years (mostly – the UAG “Spokij”) managed to preserve a number of program ideas that mobilized the national spirit and strengthened faith in the Ukraine’s state perspective. The cultural and artistic heritage considered in the dissertation research is of great historical significance, and in many ideological, semantic and formative aspects it is relevant for modern national culture.

In the totality of the considered problems, it has been discovered that the Ukrainian artists who created in the conditions of sociocultural dynamics of the first half of the 20th century against a broad geocultural background, were not influenced by a single art center, but instead were disposed to the "Kyiv-centric model" of national culture. For the most part, they were unaware of the concept of institutional care for the creative intellect, which, in fact, is one of the attributes of the state status of the nation. Still, even outside the homeland, under the conditions of wandering, they were not so much attracted by the principle "do not hesitate and question the road," but "go and lead." In this way Ukrainian art is commensurate with the phenomena of the latest artistic culture of the West as an open, aesthetically rich and branched system. Despite its almost incomprehensible dynamism, directly dependent on the ideological and political upheavals of the day, this system embodied certain stable values, which, no doubt, enriched the palette of phenomena on the artistic map of Europe. Despite unfavorable political, material and psychological circumstances, Ukrainian artistic culture has acquired signs of ethno-national identity. The disintegration of Russian-Ukrainian, Polish-Ukrainian artistic contexts, which in the previous era absorbed Ukrainian aesthetic uniqueness, opened the way to fill genre-specific, formal-search, thematic gaps, and later to form a system of national art based on ethnocentrism. Already in this new capacity, Ukrainian art has demonstrated the historical and ideological conditionality of its Western (Occidental) cultural orientation. Hence the rather organic assimilation of Western European artistic experience, as well as the naturalness of the reverse spiritual bonds. Thus, the Ukrainian contribution to the pan-European artistic process was universal and its specificity is revealed by science only in fragments.

The historical mission of the UAG "Spokij" at the level of ideology, a set of organizational initiatives, articulation of national cultural meanings through modern art forms is revealed in the work of a number of individuals - both direct members of the group and the artists close to it. In the dissertation, a special attention is paid to separate large-scale figures who managed to develop key ideas of the value program of the UAG "Spokij" in the perspective of the authors' programs during and after the

Second World War. Among them is Nil Khasevych (1905–1952) – a member of the group, graphic artist, painter, falerist artist, a prominent figure of the Ukrainian national liberation movement, a soldier of the Ukrainian Insurgent Army. He was considered to be one of the most potential graphic artists in Warsaw, being a master of woodcut, graphic designer, connoisseur of folk art, as well as the author of penetrating landscapes of Volyn. In the context of European and world fine arts, his series of anti-Moscow political posters and propaganda materials, calling Ukrainians to fight against Moscow imperialism are unique. He died a Hero's death in one of the UIA bunkers surrounded by the enemy in a hideout in the village of Sukhivtsi in the Rivne region.

Another original figure, a painter, graphic artist and teacher Oleksa Shatkivskyi (1908–1979) – developed the key ideas of the UAG “Spokij” in the realities of Soviet totalitarianism. The artist managed to overcome the ideological canon of "socialist realism" instilled by the Soviet authorities in Lviv, creating large cycles of works of landscape and folk genres. Among the founding members of the circle was the artist and teacher Vyacheslav Vaskivskyi (1904–1975). He was considered a virtuoso of woodcut technique, which he mastered according to the "recipes" of the old masters of engraving. His works include numerous cycles with views of Volyn, as well as virtuoso book signs. He had a high reputation as a professor at the Warsaw Academy of Arts after the Second World War. Petro Mehyk (1899–1992), a permanent chairman of the UAG “Spokij,” a painter, graphic artist, monumental artist, art critic and teacher, editor-in-chief of the professional magazine “Notes on Art”, published in Philadelphia (USA) during the 1963–1990s, was one of those who defined the ideology of the group, focusing his colleagues on the "Kyiv-centric" model of national art development in conditions of involuntary emigration, popularized the history of the UAG “Spokij” in numerous publications, lectures as a teacher at the Art Studio in Philadelphia. He left a voluminous and versatile creative and theoretical heritage.

Petro Andrusiv (1905–1981) – the founding member the UAG “Spokij” – significantly influenced the program settings of the institutional activities of the

group, being one of the most proactive communicators with other Ukrainian structures in Warsaw. After the Second World War he increased his activity as an artist, as well as as an organizer of artistic life and a teacher. He became an outstanding painter and graphic artist of the historical genre, an artistic reconstructor of the princely, Cossack era, a painter of battle scenes, as well as an illustrator of books and children's magazines. His scientific and theoretical legacy is also significant. He had great authority in professional art circles in the United States. An active member of the group was Petro Petrovych Kholodnyi (1902–1990), a painter, graphic artist, and author of monumental works of sacred painting. A son of the outstanding artist, teacher and public and political figure Petro Ivanovych Kholodnyi, he set up his author's stylistic manner, creating original developments of complex design of books, as well as a kind of reading of the tradition of icon painting.

He also actively manifested himself in public work in the intellectual environment of the Ukrainian diaspora in the United States. Liubomyr Roman Kuzma (1913 – 2004) developed his talent in the direction of "hyperrealism" and "magical realism". He worked in the fields of easel painting and graphics, known as an art critic and organizer of art life in the United States. Although he was not a member of the UAG “Spokij” (in the late 1930s he only began his studies at the Warsaw Academy of Arts), he remained a representative of some key ideas developed in the interwar period in Warsaw by the youngest generation of artists close to the “Young AIUA Group.” This also applies to the creative biography of Jacob Hnizdovsky (1915–1985), a prominent representative of Ukrainian art abroad, who first received a professional art education at the Warsaw Academy of Arts. A graphic artist, painter, theoretician and art critic, essayist, he became one of the key figures in the cultural process in the Ukrainian diaspora. The preserved valuable documents from his life in Warsaw make it possible to point out important features of his creative temperament, which were later revealed in his famous woodcuts and graphic design of books and magazines.

The name of the artist, a member of the UAG “Spokij” Ivan Kurakh (1909–1968) is less known. He was a painter and graphic artist, whose creative destiny is

quite unique and associated with the dramatic events of the Second World War and the dynamics of artistic processes in large multicultural environments in Italy, the USA, Switzerland. This author was able to reveal his national identity in sharply expressive forms of painting, to win an award at the Venice Biennale of Contemporary Art and to fully represent Ukraine in many solo exhibitions around the world. A rich creative experience of the painter, graphic artist and teacher Petro Hrehoriychuk (1914–1990) is important for revealing the foresight of the ideological attitudes of the leaders of the UAG "Spokij" in the realities of the Soviet totalitarianism. An ethnographic theme related to his native Pokuttya became pervasive in his work. After the Second World War, he lived and worked in Lviv, under ideological oppression from the authorities. His aesthetic worldview was influenced by traditional culture, including custom and folk art. Despite the complicated psycho-emotional context, P. Hrehoriychuk managed to create original thematic cycles in a realistic manner, which demonstrate another dimension of ideological attitudes developed in Warsaw among members of the UAG "Spokij."

**Key words:** Ukrainian emigration, historical, cultural memory, history of cultural and artistic institutions, historiosophical vision, professional art associations, Ukrainian art group "Spokij", ideological platforms, art exhibitions, art artifacts, exhibitions, patronage, cultural heritage.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Монографії:*

1. Яців Р. Мала хронологія мистецьких подій і пам’ятних дат ХХ століття: Україна – світ: локально-індивідуальний дослідницький ракурс: довідник. Львів: Апріорі, 2021. 544 с.

*Рецензія:*

Конопка В. Перша спроба хронологізації історії українського мистецтва ХХ ст. [рец. на кн.] Яців Р. Мала хронологія мистецьких подій і пам’ятних дат ХХ століття: Україна – світ: локально-індивідуальний дослідницький ракурс: довідник. Львів: Апріорі, 2021. 544 с. *Народознавчі зошити*. 2021. № 5 (161). С. 1298–1299.

2. Яців Р. Євген Дзиндра (1913–1983): Різьблені стежини життя. Львів: Колір ПРО, 2020. 268 с.

3. Іван Іванець (1893–1946): Стрілецькі мемуари, творча спадщина / Автори-упоряд. Р. Яців, А. Яців. Львів, 2019. 476 с. (Особистий внесок автора 50 %)

*Рецензія:*

Мочернюк Н. [Рец.]: «ЖИВИЙ ЖИВЕ ГАДАЄ!»: ТВОРЧА СПАДЩИНАІ ЧИН ІВАНА ІВАНЦЯ З ПОГЛЯДУ ХХІ СТОЛІТТЯ [на кн.]: Іван Іванець (1893–1946). Стрілецькі мемуари,творча спадщина / упоряд. А. Яців і Р. Яців; вст. сл.:П. Гринчишин; наук. ред. і авт. вст. ст. д-р іст. Наук М. Литвин. Львів, 2019. 476 с.: іл. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, 2020. Вип. 33. С. 494–498.

4. Яців Р. Зоя Лісовська: джерела пристрасті: Малярство, графіка. Львів: Апріорі, 2018. 216 с.

5. Яців Р. Роберт Лісовський (1893–1982): Дух лінії. Львів: Апріорі, 2015. 232 с.

6. Яців Р. Роман Чорній, мистецька легенда Львова: Матеріли до історії українського мистецтва 1920–1930-х років. Львів: Растр-7, 2013. 180 с. : іл.

7. Голод І., Кравченко Я., Козак Н., Михайлюк О., Яців Р. Українське образотворче мистецтво: Імена, життєписи, твори (XI – XXI ст.). Харків: Факт, 2013. 720 с. (Особистий внесок автора 25 %)

8. Яців Р. Олекса Шатківський та Український мистецький гурток «Спокій»: Матеріали до історії українського мистецтва 1920–1930-х років. Львів: Растр-7, 2013. 68 с.

9. Українські мистецькі виставки у Львові (1919–1939): Довідник, антологія мистецько-критичної думки / Автор-упоряд. Р. М. Яців. Львів, 2011. 696 с.

10. Яців Р. М. Любомир Роман Кузьма (1913–2004): Малярська і публіцистична спадщина. Львів: Ліга-Прес, 2010. 220 с.

11. Яців Р. М. Скульптор Еммануїл Мисько: Світло долі: монографічне дослідження. Київ: Криниця, 2009. 223 с.

12. Яців Р. Українська мистецтво XX ст.: Ідеї, явища, персоналії: Збірник статей. Львів: ІН НАНУ, 2006. 348 с.

*Розділи у колективних монографіях:*

13. Jędraszczyk K., Krasiwski O., Bezludny O., Czmelyk R., Durniak B., Jaciw R., Kotyhorenko W., Stroński H., Uhryn J. Społeczeństwo i kultura Ukrainy. *Ćwierćwiecze przemian (1991–2016)*. Gniezno: Instytut Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2016. S. 167–186. (Особистий внесок автора 12 %)

14. Яців Р. Образотворче мистецтво. *Історія Львова: У трьох томах*. Львів: Центр Європи, 2007. Т. 2. С. 451–461; Т. 3. С. 128–134; 189–190; 241–242; 282–284; 377–380; 460–464.

15. Jaciv R. Butovyč (Butovych, Butowycz), Mykola; Cholodnyj, Petro Petrovyč; Chasevyč (Chasewicz), Nil; Charkiv, Oleksander. *Allgemeines Künstler-Lexikon*. München; Leipzig: K.G. Saur, 1997. Bd. 15. S. 379; Bd. 17. S. 620; Bd. 18. S. 234, 295.

*Статті у фахових виданнях:*

16. Яців Р. «Візія Батьківщини» як ідеологічний вектор діяльності українського мистецького гуртка «Спокій» у Варшаві (1927–1939). *Народознавчі Зошити*. 2021. № 5. С. 1096-1103. (ERIH PLUS).

17. Яців Р. Українство сучасної Канади: до питання типології історичної та культурної пам’яті. *Народознавчі Зошити*. 2019. № 2. С. 492–494.

18. Jaciw R. Okcydentalizm i tożsamość: Doswiadczenia ukraińskiej sztuki Galicji na początku XX wieku. *Krzycząc: Polska! Nepodległa 1918*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2018. S. 357–360.

19. Яців Р. Етнокультурне знамено мистецьких зусиль Петра Грегорійчука. *Народознавчі зошити*. 2018. № 1. С. 215–230.

20. Яців Р. Наука пам’яті: Автор та історична епоха (присвята Миколі Моздиру). *Народознавчі Зошити*. 2018. № 3. С. 759–761.

21. Яців Р. Оля Окуневська: Творча доля учениці Йоганнеса Іттена. *Народознавчі Зошити*. 2018. Ч. 6. С. 1610–1617.

22. Яців Р. Щем і карнавал на інтонаційній палітрі Марії Антонів. *Canada Blooms. Maria Antoniv*. Toronto, 2017. P. 10–12.

23. Jaciw R. Концептуальні ідеї сучасного мистецтва: творчість та індивідуальність. *Edukacja estetyczna a kształcenie postawy kreatywnej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2017. S. 213–216.

24. Яців Р. Зоя Лісовська: Джерела пристрасті. *Народознавчі зошити*. 2017. № 2. С. 481–487.

25. Яців Р. Від «Спокою» до Венеційського бієнале: творча доля Івана Кураха. *Народознавчі зошити*. Львів, 2017. № 6. С. 1511–1520.

26. Яців Р. Формування творчої цілісності сучасного митця в умовах активізації міжкультурних діалогів та міграції естетичних ідей. *Sztuka. Tworczość… Edukacja… Współczesne problemy edukacji estetycznej i artystycznej*. Lublin, 2010. S. 206–209.

27. Yatsiv R. Models of modernism in Ukrainian fine art of the 1920s and 1930s in the Pan-European context. *Košice modernism: Košice Art in the 1920s*. Košice, 2010. P. 35-40.

28. Яців Р. Клим Трохименко: зіставні самобутності. *Народознавчі Зошити*. 2000. № 5. С. 909–922.

29. Яців Р. Реальність та утопічність «центру» в мистецько-освітніх домаганнях українців. *Народознавчі Зошити*. 1999. № 5. С. 704–708.

30. Яців Р. Мистецький Львів до і після 1956 року: імунітет contra канон. *Народознавчі Зошити*. 1998. № 4. С. 434–445.

31. Яців Р. Художник і українське ділове життя 1920-30-х років: візуальна ідентифікація стосунків [Ч. 2]. *Народознавчі Зошити*. 1997. № 1. С. 123–131.

32. Яців Р. Художник і українське ділове життя 1920-30-х років: візуальна ідентифікація стосунків [Ч. 1]. *Народознавчі Зошити*. 1996. № 6. С. 358–366.

33. Яців Р. «Межові» інтонації в мистецтві Івана Завадовського. *Народознавчі Зошити*. Львів, 1996. № 5. С. 317–327.

*Публікації, які додатково відображають результати дослідження:*

34. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва. Українська теоретична думка ХХ століття: Антологія. Частина третя / Упоряд. Р. М. Яців. Львів: Простір-М, 2019. 960 с.

35. Яців Р. Ідентифікація пристрасті: світоглядні та естетичні інтеграли мистецького стилю Володимира Юрчишина. *Пам'яті Володимира Юрчишина:*

*Статті. Спогади. Листи*. Київ: Музей книги і друкарства України, 2018. С. 32–38.

36. Яців Р. Ціннісна вертикаль Її Високості. *Ave. До 100-ліття Гетьманату Павла Скоропадського*. Київ: День, 2018. С. 540–550.

37. Jaciw R. Ukraiński ekslibris lat 1920-1930: symbioza lwowskiego art deco. *Międzynarodowa Konferencja Naukowa «Ekslibris: znak własnosciowy – dzieło sztuki. Tradycja, współczesność, perspektywy»*. *Księga abstraktów*. Kraków: Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, 2017. S. 60–61.

38. Яців Р. Нові виміри неоконструктивізму: Рон Костинюк. *7 UA. Seven Ukrainian Artists*. Львів, 2016. № 1. С. 58–65.

39. Яців Р. Стефанія Мирошниченко (1899–1988): Життя і творчість: Біографічний нарис. Львів: ІН НАНУ; ЛНАМ, 2015. 48 с.

40. Яців Р. Галина Мирошниченко-Кузьма: життя і творчість. Біографічний нарис. Львів: ЛНАМ; ІН НАНУ, 2014. 60 с.

41. Яців Р. Ім’я, повернене з румовищ. *Коваль Р. Шевченкіана Михайла Гаврилка*. Київ, 2014. С. 83–88.

42. Яців Р. Світові мистецькі вершини Оленки Ґердан-Заклинської. *Артанія. Культурологія. Мистецтво. Публіцистика. Історія*. 2013. Ч. 3–4. С. 37–47; 2014. Ч. 1–2. С. 114–121.

43. Яців Р. Оленка Ґердан-Заклинська: біографічний нарис. Львів: ЛНАМ; ІН НАНУ, 2013. 60 с.

44. Яців Р. Києвоцентризм у християнській парадигмі українського мистецтва ХХ століття. *Велике і величне. З нагоди 1025-річчя Хрещення Київської Русі: Всеукраїнський міжмузейний проект*. Київ, 2013. С. 114–117.

45. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ ст.: Антологія. Част. друга / Упоряд. Р. М. Яців. Львів, 2012. 832 с.

46. Яців Р. Ім’я, повернене з румовищ. *Студії Мистецтвознавчі*. 2012. № 4. С. 208–211.

47. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX ст.: Антологія. Част. перша / Упоряд Р. М. Яців. Львів, 2012. 232 с.

48. Яців Р. «Блакить і жовть» Олекси Грищенка. *Народознавчі Зошити*. 2008. № 5–6. С. 760–762.

49. Яців Р. Данило Довбошинський: Сяйво туги. *Музейний Провулок*. Київ, 2006. Ч. 1. С. 71–77.

50. Яців Р. Микола Голубець та інтелектуальний вимір Львова першої пол. XX ст. *Народознавчі Зошити*. 2006. № 1–2. С. 188–189.

51. Яців Р. Піаф і українське мистецтво. *Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство*. Львів, 2003. Вип. 3. С. 225–233.

52. Яців Р. Сценографічні шкіци Пронашків: львівська колекція. *Просценіум*. Львів, 2003. № 2. С. 9–16.

53. Яців Р. Поверх за поверхом мистецького досвіду Ростислава Глувка. *Глувко Ростислав. Memorabilia: Спомини*. Львів: Афіша, 2003. С. 5–16.

54. Яців Р. Ідея «центру» в розвитку мистецької освіти в Україні. *Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта. Збірник наукових праць*. Львів, 2001. Вип. 6. С. 154–161.

55. Яців Р. Силові поля українського ар-деко. *Мистецтвознавство – 2000*. Львів, 2001. С. 65–70.

56. Яців Р. Олена Кульчицька: спадщина для України і світу. *Народознавчі Зошити*. 2001. № 1. С. 28–29.

57. Яців Р. Український інтелект на мистецькій карті Європи 1900-х – початку 1920-х років. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 1998. Т. CCXXXVI. С. 185–224.

58. Яців Р. Богдан Стебельський: універсалізм думки і дії. *Воля і Батьківщина*. 1998. № 4. С. 107–111.

59. Яців Р. Василь Петрук: висоти емоцій. *Воля і Батьківщина*. 1998. № 3. С. 118–123.

60. Яців Р. Історія очима надії: Петро Андрусів. *Мистецтво української діаспори: Повернуті імена*. Київ: Тріумф, 1998. Вип. І. С. 192–220.

61. Нога О., Яців Р. Мистецькі товариства, об'єднання, угруповання, спілки Львова (1960–1998): Матеріали до довідника. Львів, 1998. 122 с. (Особистий внесок автора 50 %)

62. Яців Р. Павло Ковжун. *Український альманах – 1996*. Варшава: Об'єднання Українців у Польщі, 1996. С. 247–249.

63. Яців Р. Вивільнений птах Ірини Банах-Твердохліб. *Воля і Батьківщина*. 1996. № 3 (20). С. 130–133.

64. Яців Р. Ніл Хасевич: акценти творчості і долі. *Воля і Батьківщина*. 1996. № 1 (18). С. 123–132.

65. Яців Р. Графічна документалістика Петра Мегика. *Народознавчі Зошити*. 1995. № 4. С. 228–229.

66. Яців Р. Іван Іванець: великий інстинкт життя. *Воля і Батьківщина*. 1995. № 1. С. 123–131.

# ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

| | |
|---|---|
| **АМ у Варшаві** | Академія мистецтв у м. Варшаві (Польща) |
| **АМ у Кракові** | Академія мистецтв у м. Кракові (Польща) |
| **АНУМ** | Асоціація незалежних українських мистців, м. Львів |
| **ГДУМ** | Гурток діячів українського мистецтва, м. Львів |
| **ЕУ** | Енциклопедія Українознавства |
| **ЗУНР** | Західно-Українська Народна Республіка |
| **ІН НАН України** | Інститут народознавства НАН України |
| **ІУ ім. І. Крип'якевича** | Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України |
| **ЛНАМ** | Львівська національна академія мистецтв |
| **НАН України** | НАН України (м. Львів) |
| **МЕХП** | Музей Етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (м. Львів) |
| **НЗ** | «Народознавчі зошити» (журнал, м. Львів) |
| **НМЛ** | Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького (м. Львів) |
| **НТШ у Львові** | Наукове товариство імені Шевченка у Львові |
| **ОМУА** | Об'єднання мистців українців в Америці, США |
| **ООМ «Зарево»** | Об'єднання образотворчих мистців «Зарево» у м. Кракові, Польща |
| **УАМ** | Українська академія мистецтва, м. Київ |

| | |
|---|---|
| **УВІТ** | Українське воєнно-історичне товариство у Варшаві |
| **УМГ «Спокій»** | Український мистецький гурток «Спокій» у м. Варшаві (Польща) |
| **УНІ у Берліні** | Український науковий інститут (Берлін, Німеччина) |
| **УНІ у Варшаві** | Український науковий інститут (Варшава, Польща) |
| **УНР** | Українська Народна Республіка |
| **УСПМ** | Українська студія пластичного мистецтва, м. Прага, Чехословаччина |
| **УСС** | Українські січові стрільці (мобільний військовий корпус) |
| **УТ** | **«**Українська трибуна» (часопис, м. Варшава, Польща) |
| **УЦК** | Український Центральний Комітет у Польщі (Варшава) |

# ЗМІСТ

**Список опублікованих праць за темою дисертації** 21

**Перелік умовних скорочень** 28

**ВСТУП** 32

**РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ** 41

**1.1. Стан наукового вивчення проблеми** 41

**1.2. Джерельна база** 61

**1.3. Теоретико-методологічні засади дослідження** 71

**РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ, ІДЕОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ, ТОПОГРАФІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ АКТИВНОСТІ УКРАЇНЦІВ У ЄВРОПІ** 80

**2.1. Культурний ландшафт етнічних українських земель на зламі XIX–XX ст.** 80

**2.2. Між містечком і мегаполісом: мистецькі ідеї та інспірації 1900–1914 рр.** 103

**2.3. Формування українських культурно-мистецьких структур у Європі (друга поЛ. 1910-х – початок 1920-х рр.** 109

**РОЗДІЛ 3. СТРУКТУРА УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ВАРШАВИ 1920–1930-Х РОКІВ** 139

**3.1. Українська військова, політична еміграція у Варшаві на початку 1920-х рр.** 139

**3.2. Українська студентська громада Варшави** 146

**3.3. Наукові інституції, товариства, гуртки** 151
**3.4. Український мистецький гурток «Спокій»** 155
**3.4.1. Історія заснування гуртка** 155
**3.4.2. Ідеологічні засади та форми діяльності гуртка** 160
**3.4.3. Організаційна структура «Спокою». Персоналії** 166

**РОЗДІЛ 4. ТВОРЧА СПАДЩИНА УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ У ВАРШАВІ** 199
**4.1. Долі українських культурно-мистецьких інституцій в роки і після завершення Другої світової війни** 199
**4.2. Визначні представники варшавської мистецької еміграції: творчий доробок** 205
**4.2.1. Ніл Хасевич** 205
**4.2.2. Олекса Шатківський** 217
**4.2.3. В'ячеслав Васьківський** 228
**4.2.4. Петро Мегик** 231
**4.2.5. Петро Андрусів** 235
**4.2.6. Петро П. Холодний** 260
**4.2.7. Любомир Роман Кузьма** 270
**4.2.8. Яків Гніздовський** 301
**4.2.9. Іван Курах** 304
**4.2.10. Петро Грегорійчук** 316
**4.3. Історичне значення культурно-мистецького середовища української еміграції у Варшаві: ідейно-естетичний аспект** 342

**ВИСНОВКИ** 346
**Список використаних джерел і літератури** 351
**Додатки** 386

# ВСТУП

**Актуальність теми.** Історична наука за три десятиліття з часу відновлення Української державності зазнала суттєвих якісних перемін. До найбільш значимих з них належать: повернення до нецензурованого наукового дискурсу з ключових проблем національної історії, відмова від нав'язаної радянською (а у своїй основі – московською) ідеологією підпорядкованості української історії імперській псевдонауковій парадигмі, наукова реконструкція повноти національного буття в широкій системі ідейно-політичних, освітньо-наукових, культурно-мистецьких проявів. При цьому необхідно обумовити, що чимало важливих аспектів наукових знань про минуле України різних історичних періодів розглядали вчені української діаспори, яких офіційна радянська історіографія вважала представниками «буржуазно-націоналістичних шкіл». Такі напрацювання суттєво збагатили українську історіографію вже після розвалу СРСР і відкрили цілі напрямки досліджень для українських учених 1990–2010-х років.

До найбільш перспективних та досі малодосліджених належить проблема наукової реконструкції культурно-мистецького життя українців в різних локаціях вимушеної еміграції, зокрема в період між Першою і Другою світовими війнами. На сьогодні здійснено цілий ряд наукових монографічних студій щодо літературного, культуротворчого процесу серед емігрантів в місцях найбільш активних творчих комунікацій відповідного часу: у Празі, Парижі, Кракові, Берліні, Варшаві, Відні. На підставі спеціальних досліджень виокремлено такі культурно-мистецькі явища загальнонаціонального значення, як *празька школа поетів, паризька група українських мистців, українська школа етнопсихології*, а також, за інституційними ознаками, *Українська студія пластичного мистецтва* та *Музей Визвольної боротьби України* у Празі, *Український Вільний університет* (Відень – Прага – Мюнхен), *Український*

*науковий інститут* у Берліні та Варшаві, *українські мистецькі гуртки «Зарево»* (Краків), *«Спокій»* (Варшава) та ін.

Позатим знаходяться нові й нові документальні матеріали, що спонукають до ширших форматів наукових репрезентацій цих та інших тем. Значною мірою це стосується тих середовищ української еміграції, в яких акумулювалися націєтворчі ідеї в міждисциплінарних діяльнісних конфігураціях. Одне з них оформилося на поч. 1920-х рр. у Варшаві, столиці Другої Речі Посполитої, ставши осередком динамічного культурного, інтелектуального та ідейно-політичного життя. У 1927 р. група молодих емігрантів з різних регіонів України, що різними шляхами потрапила до професійних мистецьких закладів Варшави, заснувала Український мистецький гурток «Спокій» (Ukraińskie Stowarzyszenie Artystyczne «Spokij» w Warszawie), що відіграв помітну роль в історії національної культури ХХ ст. З інституційною діяльністю «Спокою» пов'язані імена відомих художників, архітекторів, науковців, педагогів. Такі постаті, як Петро Андрусів, Петро Мегик, Ніл Хасевич, Петро Петрович Холодний, Олекса Шатківський, Сергій Тимошенко та ін. збагатили українську мистецьку культуру глибокими смислами (етнокультурними, історіософськими, патріотичними, поетико-філософськими тощо) та оригінальними естетичними формами. Почесними членами та членами-прихильниками гуртка були видатні постаті національної історії: митрополит УГКЦ, меценат культури Андрей Шептицький, Патріарх УАПЦ Мстислав (Степан Скрипник), мовознавець Роман Смаль-Стоцький, археолог Лев Чикаленко, поети та культурологи Юрій Липа, Євген Маланюк, Наталія Лівицька-Холодна, журналісти та громадсько-політичні діячі Володимир Островський, Петро Певний та ін. Співпраця творчо обдарованої молоді з духовими провідниками та інтелектуальною елітою нації позитивно позначилася на змісті діяльності гуртка, який упродовж свого існування як інституції (1927–1939) став місцем плекання державницької ідеології серед розпорошених кіл української еміграції Варшави та інших міст Польщі. Збережена творча спадщина членів «Спокою» на сьогодні представляє значний інтерес для істориків, етнографів, культурологів, мистецтвознавців. Не

менш вагомими для дослідників є творчі долі чільних представників варшавського середовища мистців – крім уже згаданих і таких визначних особистостей, як Володимир Баляс, Яків Гніздовський, Петро Грегорійчук, Любомир Роман Кузьма та ін. Значна частина цих мистців у різних мистецьких формах, а також у своїй громадсько-культурній діяльності, були носіями національного світогляду. В нових обставинах життя після Другої світової війни в різних соціокультурних середовищах України, а також українського зарубіжжя (США, Канада, Польща) вони зберегли та розвинули деякі ключові ідеї творчості з комплексу програмних засад діяльності Українського мистецького гуртка «Спокій».

Дослідження історичних, соціокультурних, ідеологічних, етнотрадиційних факторів інституційної діяльності УМГ «Спокій» дало змогу вичленити важливі риси національної ідентичності, скріплених мистецькими репрезентативними формами. Відповідна ціннісна парадигма розкрилася не лише в межах хронології подій 1919–1939 рр., але і в авторських смислових наративах часу Другої світової війни та в наступних періодах історії української еміграції. Як показав фактологічний матеріал, програмні установки керівництва гуртка на традиційну джерельну основу та «києвоцентричну» модель пошуків стилевих еквівалентів «українського модерну» не схилялися до формування закритого естетичного канону, підпорядкованого відкриттям Г. Нарбута, В. Г. Кричевського, П. І. Холодного, М. Бойчука у широко поширених неостилевих версіях необароко, неовізантизму. В особах яскравих представників варшавського середовища українських мистців – П. Мегика, П. Андрусіва, П. П. Холодного, Н. Хасевича, В. Васьківського, О. Шатківського, І. Кураха, Л. Кузьми, Я. Гніздовського, П. Грегорійчука – платформа формально-образних пошуків була значно ширшою і вбирала у себе чимало рис, притаманних для актуальних мистецьких процесів у світі. Уточнення механізмів трансформації ідей, сформульованих у колі членів УМГ «Спокій» та варшавської групи мистців уже в інших – полікультурних –

середовищах світу, а також в Україні періоду тоталітаризму – важлива складова актуальності нашого дисертаційного дослідження.

**Зв'язок роботи з планами наукових досліджень.** Дисертація виконана у відділі історичної етнології Інституту народознавства НАН України у межах науково-дослідних тем «Історико-етнологічні аспекти вивчення реліктових явищ культури та побуту українців» (державний реєстраційний номер 0111U001063), «Матеріальна та духовна культура українців у народознавчому дискурсі: традиції та інновації» (державний реєстраційний номер 0115U005546).

**Мета дослідження –** здійснити комплексну наукову реконструкцію історії заснування та етапів інституційної діяльності Українського мистецького гуртка «Спокій» (Варшава, 1927–1939) в комплексі суспільно-політичних, культурно-мистецьких, ідейно-естетичних чинників у загальній структурі життя української еміграції міжвоєнного двадцятиліття та після Другої світової війни. Відповідно до виробленої у середовищі гуртка національної культурно-ціннісної парадигми громадсько-культурної діяльності розглянути ключові ідеї, які були розвинені чільними представниками «Спокою» в історичній проєкції після Другої світової війни. Для досягнення мети передбачено вирішити такі **завдання**:

– проаналізувати сучасний стан дослідження теми;

– розкрити історичні передумови формування українських культурно-мистецьких структур у Європі 1910-х – початку 1920-х рр.;

– зібрати та систематизувати документальні джерела, які містять відомості про життя української еміграції в Польщі та в інших країнах вимушеного розселення українців після поразки національно-визвольних змагань 1917–1920 рр.;

– науково реконструювати історію заснування гуртка «Спокій» у динаміці міжінституційної комунікації української еміграції Варшави 1920-х рр.;

– проаналізувати програмні документи та ідейні засади організаційної діяльності гуртка «Спокій»;

– науково верифікувати коло дійсних членів, почесних членів і членів-прихильників гуртка «Спокій», визначити їх роль у творчо-організаційних та громадсько-культурних ініціативах відповідного середовища;

– здійснити жанрово-видову і тематично-смислову диференціацію творів, які були експоновані на колективних виставках гуртка;

– на матеріалах творчих біографій видатних представників варшавського середовища української еміграції (П. Мегика, П. Андрусіва, П. Холодного, Н. Хасевича, В. Васьківського, О. Шатківського, І. Кураха, Л. Кузьми, Я. Гніздовського, П. Грегорійчука) розкрити дієвість фактору ідеології та історичної й культурної пам'яті в різних культурно-мистецьких середовищах після Другої світової війни;

– науково обґрунтувати значення діяльності культурно-мистецького середовища української еміграції у Варшаві в історії України ХХ ст.;

**Об'єкт дослідження** – інституційна діяльність Українського мистецького гуртка «Спокій», програмні матеріали, каталоги виставок, структура організаційних заходів, індивідуальна мистецька творчість членів гуртка.

**Предмет дослідження** – історія, ідеологія і принципи інституційної діяльності гуртка в структурі громадсько-культурного життя української еміграції у Варшаві, творча спадщина чільних діячів національної культури.

**Територіальні межі** роботи з огляду на задекларовану тему охоплюють Варшаву як столицю Другої Речі Посполитої, а також локації громадсько-політичної, військової та культурної еміграції в місцях інтернування. Водночас, відповідно до поставленої мети, розглядаються інші території, пов'язані з біографіями життя і творчості членів гуртка «Спокій» (Львів, Волинь – Україна, Філадельфія, Нью-Йорк – США, Мілан, Рим – Італія).

**Хронологічні межі**, обумовлені темою дослідження, локалізовані історичним періодом 1919–1939 рр. Разом з тим, відповідно до поставленої мети, часові рамки розширюються на період після Другої світової війни, співвідносно біографій життя і творчості членів гуртка «Спокій», видатних постатей національної культури.

**Методологічні засади** дослідження ґрунтуються на комплексному використанні історико-порівняльного, синхроністичного, культурно-антропологічного і структурно-типологічного методів (у рамках завдання наукової реконструкції історії заснування та етапів діяльності Українського мистецького гуртка «Спокій»), а також формально-аналітичного та науково-інтерпретативного (у рамках завдання жанрово-видової й тематично-смислової диференціації творів представників відповідного середовища української еміграції, носіїв ключових націєцентричних та державницьких ідей культури).

**Наукова новизна** дисертаційного дослідження полягає у тому, що

*вперше:*

– в українській історичній науці зроблено спробу наукової реконструкції динаміки організаційної діяльності української еміграції у Варшаві у сфері культури, мистецтва, етнографії у векторі української етнонаціональної традиції;

– обґрунтовано історичні, ідейно-політичні, соціокультурні та творчо-психологічні фактори, які визначили організаційну активність української еміграції після поразки національно-визвольних змагань 1917–1920 рр. у Варшаві;

– розкрито цілісну національну духовно-ціннісну платформу українського культурного життя в умовах полікультурності та відірваності від безпосередніх ресурсів етнонаціональної традиції;

– на багатому фактичному матеріалі (етнографічних і мистецьких артефактів) здійснена типологія естетичних досвідів мистецтва української діаспори в динаміці історичного розвитку до і після Другої світової війни;

*поглиблено та уточнено:*

– історію самоорганізації української еміграції в умовах інтернування Армії та урядових структур УНР у таборах на території Польщі, заснування Української студентської громади, українських часописів, літературних і мистецьких гуртків у Варшаві, столиці Другої Речі Посполитої;

– хронологію подій, пов’язаних з історією заснування та діяльністю Українського мистецького гуртка «Спокій»;

– ідейно-організаційні принципи інституційної роботи керівництва і членів гуртка;

– біографії життя і творчості дійсних членів, почесних членів і членів-прихильників гуртка, а також ключові ідеї їх мистецьких зусиль;

– масштаби культурно-мистецької спадщини провідних членів гуртка та її місце в українській історичній пам’яті ХХ ст.;

*введено у науковий обіг*:

– великий масив архівних матеріалів, що документують історію створення спільноти українських інтелектуалів, які стали носіями національної ідентичності в умовах вимушеної еміграції;

– маловідомі етнографічні та мистецькі артефакти, які уточнюють творчі біографії видатних представників української культури;

– авторський концепт «києвоцентризму» як однієї з ключових консолідуючих ідей науково-творчої інтелігенції української діаспори 1920–1930-х рр.;

*набули подальшого розвитку:*

– теоретико-методологічні засади дослідження історії, етнографії та мистецтва як важливих складових культурно-інтелектуальної історії України;

– теоретичне осмислення історії інституційного культурно-мистецького життя української еміграції в контексті актуальної задачі формування якісно нової наукової парадигми національної історії ХХ ст.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає в тому, що вони можуть бути використані для написання комплексної праці з культурно-інтелектуальної історії України ХХ ст.; досліджень, присвячених історії інституційних та творчо-особистісних взаємодій між різними національними культурними й науковими середовищами в Центрально-Східній Європі періоду міжвоєнного двадцятиліття, а також культурно-міграційних процесів у Європі та світі після Другої світової війни. Здійснені наукові узагальнення, а також

представлені у Додатках емпіричні – фактологічні – матеріали можуть бути використані в довідникових виданнях, антологіях, альбомах, а також при підготовці загальних і спеціальних навчальних курсів для закладів вищої освіти.

**Апробація результатів дисертації** відбулася на засіданнях відділу історичної етнології Інституту народознавства НАН України, на методологічних семінарах і науково-теоретичних конференціях професорсько-викладацького складу, аспірантів і здобувачів ЛНАМ (Львів, 2008–2021 рр.), Міжнародному науковому симпозіумі «Кошицький модернізм. Мистецтво Кошиць 1920-х років» (Кошиці, Словаччина, 2010), XIX науковій березневій сесії Наукового товариства ім. Шевченка в Україні (Львів, 2008), Міжнародній науковій конференції «…мистецтво/творчість… освіта: сучасні проблеми естетичної та мистецької освіти» (Люблін, Польща, 2010), XXIII науковій березневій («Шевченківській») сесії Наукового товариства ім. Шевченка в Україні (Львів, 2012), Другій міжнародній міждисциплінарній конференції «Мода в культурі, мистецтві та освіті» (Люблін, Польща, 2012), Міжнародній науково-практичній конференції «Ерделівські читання» (Ужгород, 2013), лекторії «Арт-Ключ», присвяченому мистецькій, культурній та історичній тематиці (Львів, 2016–2019), Мистецькому університеті при Центрі «Слова і Голос» (Львів, 2016–2021), Міжнародній науковій конференції «Екслібрис: приватний знак – твір мистецтва. Традиція, сучасність, перспективи» (Краків, Польща, 2017), Міжнародній науковій конференції «Естетична освіта та вишкіл креативної особистості» (Львів – Люблін, Польща, 2017), Міжнародному симпозіумі «Морфологія творчості: Аристократизм. Чи є можливою сучасна елітарність?» (Краків, Польща, 2017), XXVI Міжнародній науковій конференції «Нові напрямки у світі науки» (Моррісвіль, США, 2018, у статусі наукового керівника), XXIX Міжнародній науковій конференції «Шлях до науки» (Моррісвіль. США, у статусі наукового керівника), XXXI Міжнародній науковій конференції «Наука майбутнього» (Нью-Йорк, США, 2018, у статусі наукового керівника), IV Міжнародній науковій конференції «Наукові

досягнення сучасності» (Берлін, Німеччина, 2019, у статусі наукового керівника), Першому міжнародному онлайн-формі «МСУМК Art Forum» (Луцьк, 2021), Міжнародній міждисциплінарній науковій конференції Теорія і практика естетичної освіти. Виклики. Перспективи. Приклади» (Люблін, Польща, 2021), лекторії «Гордість міста» (Львів, 2021), «Міжнародній науковій конференції «Лев Ґец: творча особистість в історії та міжкультурних діалогах» (Львів, 2021), а також у педагогічній діяльності як професора Львівської національної академії мистецтв.

**Особистий внесок здобувача**. Всі наведені у підсумкових частинах результати дисертаційного дослідження здобуті самостійно. Серед публікацій, підготовлених у співавторстві, особистий внесок здобувача становить: «Іван Іванець (1893–1946): Стрілецькі мемуари, творча спадщина» [3] – 50 відсотків, «Українське образотворче мистецтво: Імена, життєписи, твори (XI – XXI ст.)» [7] – 25 відсотків, «Społeczeństwo i kultura Ukrainy. Ćwierćwiecze przemian (1991–2016)» [13] – 12 відсотків (основні публікації), а також «Мистецькі товариства, об'єднання, угруповання, спілки Львова (1960–1998): Матеріали до довідника» [61] – 50 відсотків (публікації, що додатково висвітлюють результати дисертації).

**Публікації**. Основні положення дисертації викладені у 12 авторських та колективних монографіях, 21 статті у фахових виданнях, у т. ч. закордонних та включених до наукометричної бази ERICH PLUS, 33 публікаціях, які додатково відображають результати дослідження.

**Структура роботи**. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел і літератури (420 позицій) і додатків. Загальний обсяг праці становить 450 сторінок, з них 335 сторінок основного тексту.

# РОЗДІЛ 1.
# ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

## 1.1. Стан наукового вивчення проблеми

Культурно-мистецька та науково-освітня діяльність української еміграції міжвоєнного двадцятиліття XX ст. на сьогодні викликає значне зацікавлення істориків, культурологів, мистецтвознавців, літературознавців як великий масив організаційних ідей, маловивчених творчих феноменів. Відповідно до цього існують чималі інформаційні ресурси та джерела, які здебільшого ще не мають належної наукової систематизації та фахової кваліфікації. Для вирішення поставлених у дисертації завдань необхідно розглянути різні групи історіографії, що дасть можливість проаналізувати стан наукового осмислення теми.

Один з ключових політично-історичних та соціокультурних концептів нашого дисертаційного дослідження – українська еміграція. Як науковий термін *еміграція* має широке висвітлення у літературі. Щодо хронологічної типології еміграції за політичними та соціально-економічними маркерами, яку наводить «Енциклопедія Українознавства» (гол. ред. Володимир Кубійович), після Першої світової війни та поразки національно-визвольних змагань відбулася перша масова політична еміграція. Зазначено, що «укра[їнські] політ[ичні] еміґранти користувалися в країнах перебування правом азилю. На відміну від соц[іальних] Е[міґрантів], вони не мали правної опіки з боку дипломатичних представництв країн свого походження; вони підлягали законам і регляментації країн свого постійного осідку або перебування»[1]. Ця обставина, тим не менше, не спричинила кризи в національній свідомості українських емігрантів, які змушені були шукати притулку в багатьох країнах

[1] Кубійович В., Маркусь В. Еміґрація. *Енциклопедія Українознавства. Перевидання в Україні. Т. 2*. Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові, 1993. С. 634.

Європи, а також за океаном. Одним зі свідчень цього – активна науково-освітня та культурно-мистецька робота в нових локаціях життя.

Ще одне енциклопедичне гасло ЕУ – «Варшава»[2] – подає відомості про структуру наукового і культурно-мистецького життя української спільноти столиці Другої Речі Посполитої 1920–1930-х рр. Серед громадсько-політичних і фахових структур називаються Український центральний комітет у Польщі, що координував різнобічну діяльність українських емігрантів, Українське воєнно-історичне товариство, Союз українських емігранток у Польщі, Спілка українських інженерів і техніків на еміграції, Українське правниче товариство, Товариство українських ветеранів, Товариство прихильників Ліги Націй, Товариство допомоги студентам вищих шкіл, а також студентські організації. У числі інституцій науково-творчих профілів називаються Український науковий інститут, Українське економічне бюро, що випускало «Статистичні річники», Український мистецький гурток «Спокій», а також видавництва, що забезпечували ефективну комунікацію між різними суспільними групами української еміграції[3].

Найбільший внесок у науковий дискурс відповідного комплексу питань, пов'язаних з історичною динамікою культуротворчого життя українців поза Батьківщиною здійснив Симон Наріжний, найперше своєю класичною працею «Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами» (перша частина якої вийшла у Празі 1942 р.)[4]. В ній автор максимально детально представив цілу панораму громадсько-культурної, освітньої, господарської, наукової та інших форм діяльності української еміграції не лише в країнах Європи, але і на Американському континенті, в країнах Далекого Сходу. Деталізованим щодо наведених прикладів творчої активності українців в умовах таборового життя після поразки національно-

---

[2] Ковалевський М., К-ий І. Варшава. *Енциклопедія Українознавства. Перевидання в Україні. Т. 1.* Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові, 1993. С. 209-210.
[3] Там само. С. 209-210.
[4] Наріжний С. *Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Частина перша*. Прага, 1942. 372 с. + ССХХХІІ л. іл.

визвольних змагань 1917–1920 рр. є розділ «Культурно-просвітня праця в українських таборах інтернованих в б[увшій] Польщі». Тут С. Наріжний відзначає наявність у цих екстремальних обставинах належної організаційної дисципліни: «Інтерновані в польських таборах українські військові частини армії УНР заховували свою адміністраційно-організаційну цілісність (…). Культурно-просвітню працю в таборах об'єднували культурно-освітні відділи, які мали свої філії в менших частинах. Ці відділи мали звичайно такі секції: загальну, видавничу, історичну, мистецьку, наукову, бібліотечну, фізичного виховання й інш[е]. Головним завданням таборових культурно-освітніх відділів була ліквідація неграмотности, піднесення інтелектуального рівня козаків і старшин та загальна й національна освіта і т. інш[е]»[5]. Організаційну діяльність Українського мистецького гуртка «Спокій» у Варшаві С. Наріжний висвітлив у короткому розділі частини другої, яка вже вийшла друком в Україні 1999 р.[6] Він, зокрема, назвав широкий діапазон громадсько-культурної роботи членів гуртка, зокрема організацію мистецьких конкурсів, курсів малярської технології та української військової та народної костюмології тощо[7].

Враховуючи особливості підходів до наукової кваліфікації громадсько-політичної та творчо-інтелектуальної діяльності української еміграції важливими для дисертаційного дослідження є напрацювання відомих представників історичної та філософської науки української діаспори, зокрема Івана Лисяка-Рудницького (історичні есеї «Україна між Сходом і Заходом»[8], «Інтелектуальні початки нової України»[9], «Роля України в новітній історії»[10])

---

[5] Там само. С. 34.
[6] Наріжний С. *Українська еміграція: Культурна праця української еміграції 1919 – 1939: Матеріали, зібрані С. Наріжним до частини другої*. Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 1999. 272 с.: іл.
[7] Там само. С. 53.
[8] Лисяк-Рудницький І. Україна між Сходом і Заходом. *Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: у двох томах. Том І*. Київ : Основи, 1994. С. 1-10.
[9] Лисяк-Рудницький І. Інтелектуальні початки нової України. *Лисяк-Рудницький Іван. Історичні есе: у двох томах. Том І*. Київ : Основи, 1994. С. 173-191.
[10] Лисяк-Рудницький І. Роля України в новітній історії. *Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: у двох томах. Том І.* Київ : Основи, 1994. С. 145-171.

та Олександра Кульчицького (стаття «Проблематика «оперативної схеми» у вивченні української еміграції»)[11].

У контексті дисертаційної теми необхідно звернути увагу на окремі положення, які випливають з цих робіт. І. Лисяк-Рудницький у першій із названих статей оперує поняттям «національного характеру», обумовлюючи його смислове наповнення наступним чином: «Національний характер тотожний із своєрідним способом життя, комплексом культурних вартостей, правилами поведінки та системою інституцій, які притаманні даному народові. Національний характер формується історично, й можна визначити ті фактори, що спричинилися до його постання. Після того, як національний характер встиг скристалізуватися, він звичайно виявляє чималу стабільність і уміння відкидати або асимілювати підривні впливи. Дуже важлива наступна обставина: національний характер, або культурний тип, не являє собою чогось абсолютного, унікального й оригінального, але радше індивідуальну комбінацію прикмет, які широко поширені у світі й спільні багатьом народам»[12]. У розділі «Модерністична доба (від 1890-их років до Першої світової війни») у згаданій статті «Інтелектуальні початки нової України» І. Лисяк-Рудницький зазначає, що «епоха напередодні першої світової війни, мабуть, найщасливіша в новітній українській історії. Це була доба безперервного й всестороннього підйому. Перешкоди, що їх доводилося зустрічати на шляху, були настільки сильні, щоб стимулювати дух боротьби, але не в тій мірі, щоб стримувати рух уперед. Якщо знищення козацької державности й русифікація козацької аристократії вивели були Україну з числа націй і знизили її до рівня політично аморфної етнографічної маси, то тепер з цієї маси починає підійматися нова українська нація. (…) Коли вибухнула перша світова війна, українство в Росії вже являло собою реальну силу, але

[11] Кульчицький О. Проблематика «оперативної схеми» у вивченні української еміграції. *Збірник на пошану Зенона Кузелі*. Париж; Нью-Йорк; Мюнхен; Торонто; Сідней, 1962. С. 364-384.

[12] Лисяк-Рудницький І. Україна між Сходом і Заходом. *Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: у двох томах. Том І.* Київ : Основи, 1994. С. 1.

воно ще не встигло перетворитися з «національного руху» на націю в повному значенні слова, якими в той час були, наприклад, поляки, чехи, фіни. Модерна українська нація народилася під час революції»[13]. Контекстуалізуючи ці тези вченого щодо дисертаційної теми, необхідно зазначити, що національна самосвідомість значного числа українського вояцтва, яке виокремилося за роки війни з царської російської армії в підрозділи Армії УНР, завдячувала саме названим історичним і психологічним чинникам. Ще більше влучною є наступна авторська думка ще з іншої статті про структурні особливості фактору національної свідомості: «…Національна свідомість обіймає не тільки систему ідей більш-менш раціональної, пізнавальної природи, але також емоційне захоплення, що його стимулюють радше поети й письменники, ніж учені. Це не випадок, що репрезентативним героєм України у 19 столітті був не державний муж або воїн, а поет – Тарас Шевченко. Його історичного значення не можна окреслити чисто літературними мірилами. Українська громадськість бачила і продовжує бачити в його особі пророка, який своїм надхненним словом торкає і перетворює серце свого народу»[14].

Для розуміння змісту суспільно-політичних процесів відповідного історичного часу на всьому Європейському континенті необхідно було звернутися до ряду наукових праць сучасних істориків. Один з них, Норман Дейвіс у відомій монографії «Європа: історія»[15] відрізок часу між 1914 та 1945 рр. називає «затьмаренням Європи», а відрізок часу між листопадом 1918 та 1 вересня 1939 р. – міжвоєнним періодом. Серед творчих проявів Н. Дейвіс виокремлює такі, які були результатом «руйнуванням традиційних стилів»[16], що, на нашу думку, є дещо звужене трактування культурно-мистецького процесу. Тому його теза про те, що «культурна єдність політично розколотої

---

[13] Лисяк-Рудницький І. Інтелектуальні початки нової України. *Лисяк-Рудницький Іван. Історичні есе: у двох томах. Том І.* Київ : Основи, 1994. С. 189-190.
[14] Лисяк-Рудницький І. Роля України в новітній історії. *Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: у двох томах. Том І.* Київ : Основи, 1994. С. 151.
[15] Дейвіс Н. *Європа: Історія* / Пер. з англ. П. Таращук, О. Коваленко. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. 1464 с.
[16] Там само. С. 985.

Європи була тоді значно глибша, ніж можна було припустити»[17] стосувалася найперше явищ модернізму, а не повноти культуротворчої динаміки.

Джозеф Ротшильд, автор дослідження «Східно-Центральна Європа між двома світовими війнами»[18], основну увагу зосередив на питаннях політичної та економічної історії відповідного періоду. У площині співіснування різних моделей культурного розвитку нових державних утворень в Центрально-Східному регіоні Європи, автор називає увиразнений фактор культурної ідентифікації етнічних меншин. У розділі «Польща» автор розглянув політичні та економічні моделі життя держави в історичній динаміці від кінця XIX ст., подавши, зокрема, статистичну таблицю людності за етносами (по шкалах національності та рідної мови), де, зокрема, наведені відомості про українську спільноту (станом на 1921 та 1931 рр.). У розділі «Огляд культурного життя» Д. Ротшильд наводить цінні спостереження над специфікою університетської освіти в регіоні, а у фрагменті про тенденції у мистецькому житті автор вважає, що найкращі представники країн Східно-Центральної Європи, «хоч і виходили зі своїх національних особливостей, були настільки оригінальні, що зуміли переступити через національні кордони»[19].

До іншої історіографічної групи літературних джерел дисертаційного дослідження належать праці сучасних українських вчених, в яких розглядається загальний контекст політичної та військової історії 1910-х років, а також періоду між двома світовими війнами. До таких належить, зокрема, книга Ярослава Грицака «Нариси з історії України: формування української модерної нації[20], в якій автор, серед інших аспектів розглядає різні лінії ідеології українського націоналізму в структурі політичних течій Східно-Центральної Європи. У контексті дисертаційної теми автор звертає увагу на перепони польської влади міжвоєнного двадцятиліття щодо самоідентифікації галицьких

[17] Там само. С. 987.
[18] Ротшильд Д. *Східно-Центральна Європа між двома світовими війнами* / Пер. з англ. В. П. Канаша. Київ : Мегатайп, 2001. 496 с.
[19] Там само. С. 466.
[20] Грицак Я. *Нарис історії України: формування модерної української нації XIX-XX століття: навчальний посібник*. Київ : Генеза, 1996. 356 с.

українців. «Кричущим порушенням прав національної меншості» українців у Польщі, на переконання Я. Грицака, стала пацифікація українського населення восени 1930 р. Поза тим історик відзначив прихильність тогочасного Прем'єр-Міністра Польщі Ю. Пілсудського до представників екзильного (еміграційного) уряду УНР, що проявилася, зокрема, у фінансовій підтримці заснованого у Варшаві Українського наукового інституту. У розділі «Польська республіка в 1918–1939 рр.» Леонід Зашкільняк та Микола Крикун, автори монографії «Історія Польщі: Від найдавніших часів до наших днів»[21], детально розглянули політичну ситуацію у Польщі після підписання Ризького мирного договору. Так, зокрема, вони звернули увагу на те, що «частина українських військових співпрацювала з польською армією», як і цілий ряд українських громадсько-культурних діячів працювали в польських установах. Поза тим, за наведеними дослідниками фактами, «польський уряд категорично заборонив українським емігрантам встановлювати контакти з галицькими українцями»[22].

Важливими історичними працями, в яких розглядаються гострі питання історії взаємин між українцями та поляками в тематичному діапазоні воєнного протистояння, є монографія Миколи Литвина «Українсько-польська війна 1918–1919 рр.»[23], стаття Ігоря Соляра «Українська революція 1914–1923 роках в національній пам'яті галичан у міжвоєнний період ХХ століття»[24], а також колективні праці, присвячені військовій історії 1914–1920-х рр.: «Західно-Українська Народна Республіка. 1918–1923. Уряди. Постаті» (упоряд. Микола Литвин, Іван Патер, Ігор Соляр)[25], «Українсько-польські відносини. Новітня

---

[21] Зашкільняк Л., Крикун М. *Історія Польщі: Від найдавніших часів до наших днів*. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2002. 752 с. + 8 кол. мап.
[22] Там само. С. 462.
[23] Литвин М. *Українсько-польська війна 1918-1919 рр.* Львів : Інститут українознавства НАНУ ; Інститут Центрально-Східної Європи, 1998. 488 с.
[24] Соляр І. Українська революція 1914–1923 роках в національній пам'яті галичан у міжвоєнний період ХХ століття. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Львів, 2017. Вип. 29. С. 157-164.
[25] *Західно-Українська Народна Республіка. 1918–1923. Уряди. Постаті* / [упоряд. Микола Литвин, Іван Патер, Ігор Соляр]; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 2018. 350 с.

доба» (відп. ред. Микола Литвин)[26]. У контексті історії української еміграції між двома світовими війнами ці праці відомих вчених є важливими для позначення історичного та психоемоційного тла, на якому розгорталася активність національних культурно-мистецьких ініціатив у новій політико-адміністративній реальності. Аспекти політичної та військової історії взаємин між Україною і Польщею розглядалися теж і на Міжнародних семінарах істориків. Окремі доповіді на дотичну до теми проблематику опубліковані в наукових матеріалах. Це, зокрема, статті польського вченого Анджея Айненкеля «Політика Польщі відносно українців у міжвоєнний період. Вибрані проблеми»[27], «Українське питання в політиці II Речі Посполитої та концепціях і заходах українських політичних сил у міжвоєнний період (1918–1939)»[28] та українського дослідника Миколи Кучерепи «Національна політика Другої Речіпосполитої щодо українців (1919–1939 рр.)»[29], «Українська проблема в політиці II Речі Посполитої і в концепціях та діях українських політичних сил у міжвоєнний період»[30].

---

[26] *Українсько-польські відносини. Новітня доба* / відп. ред. Микола Литвин. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2017. 732 с.

[27] Айненкель А. Політика Польщі відносно українців у міжвоєнний період. Вибрані проблеми. *Україна – Польща: важкі питання. Т. 1-2. Матеріали II міжнародного семінару істориків «Українсько-польські відносини в 1918-1947 роках». Варшава, 22-24 травня 1997*. Варшава : Світовий союз воїнів Армії Крайової ; Об'єднання українців у Польщі, 1998. С. 29-46.

[28] Айненкель А. Українське питання в політиці II Речі Посполитої та концепціях і заходах українських політичних сил у міжвоєнний період (1918-1939). *Україна – Польща: важкі питання. Т. 10. Матеріали XI міжнародного семінару істориків «Українсько-польські відносини під час Другої світової війни». Варшава, 26-28 квітня 2005 року.* Варшава : Світовий союз воїнів Армії Крайової ; ТИРСА, 2006. С. 141-154.

[29] Кучерепа М. Національна політика Другої Речіпосполитої щодо українців (1919-1939 рр.*). Україна – Польща: важкі питання. Т. 1-2. Матеріали II міжнародного семінару істориків «Українсько-польські відносини в 1918-1947 роках». Варшава, 22-24 травня 1997*. Варшава : Світовий союз воїнів Армії Крайової ; Об'єднання українців у Польщі, 1998. С. 11-28.

[30] Кучерепа М. Українська проблема в політиці II Речі Посполитої і в концепціях та діях українських політичних сил у міжвоєнний період. *Україна – Польща: важкі питання. Т. 10. Матеріали XI міжнародного семінару істориків «Українсько-польські відносини під час Другої світової війни». Варшава, 26-28 квітня 2005 року*. Варшава : Світовий союз воїнів Армії Крайової ; ТИРСА, 2006. С. 155-190.

Праця Степана Павлюка «Енциклопедичний словник понять і термінів з етнології»[31] дала змогу науково кваліфікувати деякі ключові ідеологічні позиції, систему ціннісних координат членів УМГ «Спокій», а також націоцентричну платформу інституційної діяльності (гасла з категоріями «еліта національна», «елемент етнокультурний», «інтеграція культурна», «національна ідея», «зарубіжжя етнічне», «трансформаційні процеси українського порубіжжя», «культурний комплекс», «енкультурація», «ностальгія етнічна», «діаспора» та ін.). У контексті нашого дисертаційного важливими є окремі наукові дефініції понять, якими оперують як історики, етнологи, а також культурологи. Так, за визначеннями автора, культурним комплексом названі «згруповані взаємозалежні елементи культури, які досягають логічної, естетичної, прикладної доцільності в цілісній культурній конфігурації. Кожний елемент культури з'єднується з групою інших своєрідних елементів функціонально, вносячи в комплекс свою незалежну місію»[32], а під поняттям національної самоідентифікації С. Павлюк бачить «…процес, який стосується особи у визначенні своєї приналежності до тієї чи іншої нації (етносу) через сприйняття всього спектру навиків, побуджень, морально-поведінкових настанов, психологічної відповідності, комфорту від співжиття зі своїми співвітчизниками, визнання їх історичної пам'яті, культурно-духовних цінностей, що пробуджує в особи відчуття національної (етнічної) гордості й самогідності»[33].

Українська еміграція у Варшаві між двома світовими війнами дедалі частіше опрацьовується науковцями кінця XX – перших двох десятиліть XXI ст. Монографія Андрія Портнова «Наука у вигнанні: Наукова та освітня

---

[31] Павлюк С. *Енциклопедичний словник понять і термінів з етнології*. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2020. 448 с.
[32] Павлюк С. Культурний комплекс. *Павлюк С. Енциклопедичний словник понять і термінів з етнології*. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2020. С. 239.
[33] Павлюк С. Самоідентифікація національна. *Павлюк С. Енциклопедичний словник понять і термінів з етнології*. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2020. С. 94-95.

діяльність української еміграції в міжвоєнній Польщі (1919–1939)»[34] поглибила науковий дискурс щодо насиченої на події динаміки науково-освітнього життя українців поза Батьківщиною. Дотичним до проблематики нашого дисертаційного дослідження є розділ «Український науковий інститут : постання і діяльність», у якому наводяться відомості про партнерську до Українського мистецького гуртка «Спокій» інституцію, що ефективно функціонувала у Варшаві у відповідний період часу. З діяльністю УНІ були пов'язані такі відомі постаті української інтелектуальної еміграції, як О. Лотоцький, І. Огієнко, Л. Чикаленко, Р. Смаль-Стоцький, О. Бочковський та ін.

Цінними історичними розвідками з багатою фактографією теми є книги Олександра Колянчука «Українська військова еміграція у Польщі (1920–1939)»[35], «Інтерновані військові Армії УНР у Каліші. 1920–1939», «Ланцут: український військовий меморіал» та «Пикуличі: український військовий меморіал»[36]. Насиченою важливими відомостями про структуру культурно-освітнього життя української еміграції в Польщі й, зокрема, у Варшаві, є монографія Омеляна Вішки «Преса української еміграції в Польщі 1920–1939»[37]. Дотичними до проблематики української еміграції міжвоєнного двадцятиліття у Польщі є праці Оксани Пеленської про українські емігрантські осередки Чехословаччини: книги «Український портрет на тлі Праги: Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехо-Словаччині»[38] та «Україна поза Україною : Енциклопедичний словник мистецького, культурного і громадського життя української еміграції в міжвоєнній Чехословаччині (1919–

---

[34] Портнов А. *Наука у вигнанні: Наукова і освітня діяльність української еміграції в міжвоєнній Польщі (1919 – 1939).* Харків : ХІФТ, 2008. 256 с.

[35] Колянчук О. *Українська військова еміграція у Польщі (1920-1939).* Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 2000. 278 с.

[36] Колянчук О. *Пикуличі: Український військовий меморіал*. Перемишль, 2003. 12 с.; Колянчук О. *Ланцут: Український військовий меморіал*. Перемишль, 2003. 12 с.

[37] Вішка О. *Преса української еміграції в Польщі (1920–1939)* / наук. ред. М.М. Романюк; НАН України; Львівська наук. бібліотека ім. В. Стефаника; Науково-дослідний центр періодики. Львів, 2002. 480 с.

[38] Пеленська О. *Український портрет на тлі Праги: Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехо-Словаччині.* Нью-Йорк ; Прага, 2005. 222 с.: іл.

1939)»[39]. Широкий довідниковий формат та наявність паралелей з української еміграцією у Варшаві спонукає до більш детального розгляду змісту цього видання.

Фокусуючи увагу на Словниковій частині книги, варто наголосити, що при відборі гасел О. Пеленська виходила, найперше, з наявності науково достовірних відомостей про персоналію, інституцію чи будь-яку ситуативну організаційну одиницю по всій конфігурації проявів з загальної динамічної системи громадсько-культурного життя. Серед найбільш інформативно «калорійних» – українські видавництва, періодичні друковані видання, виставки (художні, етнографічні, книжкові), архіви, Музей визвольної боротьби України в Празі, Музей української культури у Свиднику, Словаччина, Ольшанський цвинтар у Празі, Слов'янська бібліотека в Празі, Українська господарська академія в Подєбрадах, Українська студія пластичного мистецтва, Український вільний університет, Український дитячий сиротинець, Український історичний кабінет, українські наукові з'їзди, Художньо-промисловий музей у Празі та ін. Включення кожного гасла (навіть звуженого тематичного наповнення) було вмотивоване універсальними знаннями авторки щодо функціонування цілісного національно-культурного організму, а також полікультурного контексту Праги та інших міст у різних форматах взаємодії. При цьому особлива увага приділена державним чехословацьким інституціям, з якими склалися плідні і прихильні взаємини українських громадських, наукових чи культурно-мистецьких структур.

Найбільш чисельною групою енциклопедичних гасел є персоналії. Тут зібрані біограми як знакових постатей української, чеської і словацької історії та культури, так і менш відомих, але значимих за доробком, суб'єктів культуротворчого процесу у відповідних еміграційних локаціях. На спільному

[39] Пеленська О. *Україна поза Україною : Енциклопедичний словник мистецького, культурного і громадського життя української еміграції в міжвоєнній Чехословаччині (1919-1939).* Прага: Національна бібліотека Чеської Республіки – Слов'янська бібліотека ; Наукове Товариство ім. Шевченка в Канаді ; Українсько-Канадський Дослідчо-Документаційний Центр, 2019. 332 с.: іл.

п’єдесталі національної та світової слави у різних сферах діяльності – родина Антоновичів, В. Барвінський, М. Битинський, І. О. Бочковський, Є. Вировий, А. Волошин, І. Горбачевський, М. Грушевський, В. Ґренджа-Донський, Ф. Заплетал, Н. Королева, В. Королів-Старий, О. Кошиць, І. Кулець, Р. Лісовський, О. Лятуринська, Г. Мазепа, Г. Мазуренко, Є. Маланюк, Т. Ґ. Масарик, С. Наріжний, З. Неєдли, А. Новак, О. Олесь, О. Ольжич, І. Панькевич, І. Пулюй, С. Русова, С. Сірополко, В. Січинський, О. Теліга, Ю. Тищенко (Юрій Сірий), Є. Чикаленко, В. Щербаківський та десятки інших імен. Кожне з них покриває певну частку теренів суспільної, інтелектуальної, культурно-мистецької взаємодії, а також репрезентує творчі ідеї і досвіди, які не перестають мати значення навіть тепер, у XXI ст. В авторській конфігурації феномену «України поза Україною» зіставилися постаті та структури (інституції та інші форми самоорганізації) різних величин. Частина з них вперше фігурує в довідниковій літературі, або ж вперше постає у ширшому фактографічному форматі. Це стосується, зокрема, таких гасел, як Н. Білецька, Ю. Вовк, М. Григоріїв, С. Дзидз, С. Колядинський, А. Корнійчук, Л. Красковська, М. Леонтович-Лошак, А. Лисянська, І. Лошак, С. Мако, О. Мандич, І. Сарден (персоналії), «Видавництво Юрія Тищенка в Празі», «Видавниче товариство «Сіяч»», «Голос Табора», «Книголюб», «Нова Україна», «Пласт», «Подєбрадка», «Український Громадський Видавничий Фонд», «Український Скиталець», «Український Тиждень» «Чесько-Українська Книга» (інституції, часописи та видавництва). Наявність гасел, які хоч фрагментарно фіксують загальну палітру явищ і подій відповідного історичного часу сприяє реконструкції різних ліній міжінституційних та міжособистісних комунікацій, виводять читача на вищі щаблі знань про українську еміграцію в Чехословаччині 1919–1939 років.

Вибудувавши загальний каркас Словникової частини, О. Пеленська ввела кожне гасло у наперед визначений часопростірний контекст. Саме ця обставина надає значення багатьом фактам, наведеним у статтях: в переважній більшості вони містять новий документальний матеріал, віднайдений авторкою в тих чи

інших інформативних ресурсах або архівних джерелах. У зміст статей потрапили численні наукові відкриття, здійснені Оксаною Пеленською упродовж кількох десятиліть цілеспрямованої пошукової роботи.

Мистецтвознавчі праці Ростислава Шмагала «Словник митців-педагогів України та з України у світі. 1850–1950»[40] та «Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції»[41] дали змогу контекстуалізувати доробок мистців варшавського емігрантського кола щодо загальної динаміки розвитку українського образотворчого мистецтва XX ст. При цьому необхідно звернути увагу на великий масив джерельних ресурсів, до яких автор звернувся для реконструкції постання та функціонування осередків професійної мистецької освіти в різних культурних локаціях світу. Широку панораму проявів мистецтва українського зарубіжжя представлено у книзі «Українські мистці у світі: Матеріали до історії українського мистецтва XX століття» (автор-упорядник Галина Стельмащук)[42]. У контексті нашого дисертаційного дослідження тут представлені короткі науково-популярні нариси про мистців-представників кола українських емігрантів у Варшаві міжвоєнного двадцятиліття, зокрема П. Андрусіва, В. Баляса, Я. Гніздовського, І. Кейвана, А. Кирилюка, Л. Кузьму, П. Мегика, С. Стеціва, Н. Хасевича, П. Холодного (молодшого). З істориків мистецтва української діаспори найбільший внесок у дослідження інституційних форм діяльності художників-емігрантів здійснили Іван Кейван, Богдан Певний, Святослав Гординський, Богдан Стебельський, Дарія Зельська Даревич, Євген Блакитний.

---

[40] Шмагало Р. *Словник митців-педагогів України та з України у світі. 1850-1950*. Львів : Українські технології, 2002. 144 с.

[41] Шмагало Р. *Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції.* Львів : Українські технології, 2005. 528 с.: іл.

[42] *Українські митці у світі : Матеріали до історії українського мистецтва XX століття* / автор-упоряд. Г. Стельмащук. Львів : Апріорі ; Львівська національна академія мистецтв [Науково-дослідний сектор], 2013. 520 с. : іл.

Іван Кейван у своїй відомій праці «Українські мистці поза Батьківщиною»[43] розглядає загальну динаміку інституційних перемін, які відбувалися в різних середовищах української мистецької еміграції у світі. Автор – відомий художник і мистецтвознавець – упродовж 1932–1937 рр. навчався у Варшавській АМ, паралельно студіюючи історію мистецтва у Варшавському університеті. Він був у близьких взаєминах з членами УМГ «Спокій», хоча на спільних виставках участі не брав. У розділі «У Сполучених Штатах Америки» І. Кейван пише, що «…чи не найбільший вклад в українське малярство і графіку в Америці дала колишня Варшавська група»[44], називаючи, при цьому, імена Петра Мегика, Петра Андрусіва, Петра Холодного-молодшого, Володимира Баляса, Любомира Кузьму, Богдана Доманика і Якова Гніздовського.

Суттєво збагатив історіографію мистецтва української еміграції Богдан Певний, батько якого – знаний громадсько-політичний діяч, посол до польського сейму від Волині в 1930-х рр. Петро Певний – мав дієві контакти з інтелектуальною та творчою спільнотою українців столиці Польщі. «У нашому варшавському помешканні під час навчального року жив брат моєї матері – студент Варшавської академії мистецтв Юрій Миць, котрий пізніше, після війни, був головним декоратором українського театру ім. Т. Шевченка в Луцьку, засновником і першим директором якого був батьків брат Микола Певний. Завдяки дядькові Юркові та широким знайомствам мого батька з українською варшавською інтелігенцією я змалечку опинився у центрі варшавського культурного середовища і знав особисто чи не всіх українських мистців, що в той час перебували у Варшаві або студіювали у Варшавській академії красних мистецтв, особливо тих, які об’єднувалися довкола

[43] Кейван І. *Українські мистці поза Батьківщиною*. Едмонтон; Монреаль : Clio Editions, 1996. 228 с.
[44] Там само. С. 55.

українського мистецького гуртка «Спокій»…»[45]. Важливим для наукової кваліфікації духовно-ціннісних орієнтирів членів УМГ «Спокій» є міркування Б. Певного про взаємини між українськими і польськими художниками варшавського кола: «Саме оця близькість, а завдяки їй можливість загубити свою національну ідентичність, найбільше турбувала молодих українських мистців гуртка «Спокій» у Варшаві, які рішуче заявили: «Ні, ми наперед проголошуємо свій нерозлучний зв'язок з Україною!»[46].

Святослав Гординський, відомий художник, критик та історик мистецтва, перебував у професійних контактах з лідерами УМГ «Спокій» ще від 1930-х рр. Його авторству належить ряд публікацій про Петра Мегика[47], Петра Андрусіва[48], Петра Холодного (молодшого)[49], а також ряд полемічних статей на тему мистецтва українського зарубіжжя[50]. Погляди С. Гординського на проблеми консолідації українських мистців в умовах бездержавного життя мали вагоме значення не лише для мистецтвознавства, але й для історії національної культури, зокрема для процесу інтеграції українського мистецтва у світовий культуротворчий процес. Особливо він цінував організаційні потуги П. Мегика. П. Андрусіва та інших ідейних провідників, які надскладними зусиллями втримували стрижневий зв'язок культури української діаспори з матірною (київською) історико-культурною традицією.

---

[45] Певний Б. Історіософський живопис Петра Андрусіва. *Певний Б. Майстри нашого мистецтва : роздуми про мистців і мистецтво*. Нью-Йорк : Українська вільна академія наук; Київ : Видавнича група «Сучасність», 2005. С. 173.

[46] Там само. С. 174.

[47] *Петро Мегик : монографія мистця й альбом праць* / за ред. Святослава Гординського. Філадельфія : Коштом Мистецької фундації ім. Артемія Кирилюка у Філадельфії, 1992. 160 с. : іл.

[48] *Петро Андрусів : маляр і графік* / Монографія за ред. Святослава Гординського. Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1980. 127 с. : іл.

[49] Гординський С. Петро Холодний, мол. – традиціоналіст і новатор. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1990. Ч. 30 (листопад). С. 9-13.

[50] Гординський С. Про фальшиві погляди на мистецтво еміграції. *Святослав Гординський про мистецтво : Збірник статей* / Упоряд. Х. Береговська. Львів : Апріорі, 2015. С. 380-384. Гординський С. Мистецтво української еміграції. *Святослав Гординський про мистецтво : Збірник статей* / Упоряд. Х. Береговська. Львів : Апріорі, 2015. С. 376-380.

Ряд цінних публікацій з дотичних до тематики дисертаційного дослідження реалізував Богдан Стебельський. Це, найперше, статті про безпосередніх представників варшавського кола мистців 1930-х рр. Володимира Баляса[51], Якова Гніздовського[52], почесного члена УМГ «Спокій» Юрія Липу[53]. Важливе науково-методологічне значення для сучасної української історичної науки має програмна праця Б. Стебельського «Сучасний стан української культури в Україні»[54], в якій, зокрема, розглядаються такі аспекти, як причини культурного сепаратизму України від Москви, цілі та методи нищення української культури, боротьба з традиціями. Боротьба з наукою та ін.

Ще іншим масивом літературних джерел є публікації безпосередніх представників української еміграції міжвоєнного двадцятиліття, зокрема членів Українського мистецького гуртка «Спокій». Це, зокрема, серія дописів у часописах «Світ», «Сьогочасне й минуле» (Львів), «Наш світ» (Луцьк), «Син України», «Українська трибуна», «Українська нива», «Українська бесіда» (Варшава), «Тризуб» (Париж) авторства Петра Мегика, Ніла Хасевича, Івана Липовецького та ін. З таких публікацій можна здійснювати наукову реконструкцію динаміки подій, які відбувалися в середовищі УМГ «Спокій», а також в українській спільноті Варшави в цілому.

Важливою групою публікацій, яка дала змогу розкрити дієвість фактору ідеології та історичної й культурної пам’яті в різних культурно-мистецьких середовищах до і після Другої світової війни, стали статті Петра Андрусіва, Любомира Романа Кузьми, Петра Мегика, Якова Гніздовського, які були опубліковані в журналах і часописах української діаспори США. Велике

---

[51] Стебельський Б. Володимир Баляс. *Стебельський Богдан. Ідеї і творчість: Збірник статтей та есеїв*. Торонто : Канадське Наукове товариство ім. Шевченка, 1991. С. 309-312.

[52] Стебельський Б. Яків Гніздовський – маляр своєї доби. *Терем : проблеми української культури ; наші мистці на чужині*. Детройт, 1975. Ч. 5. С. 37-49.

[53] Стебельський Б. Юрій Липа. *Стебельський Богдан. Ідеї і творчість: Збірник статтей та есеїв.* Торонто : Канадське Наукове товариство ім. Шевченка, 1991. С. 284-291.

[54] Стебельський Б. Сучасний стан української культури в Україні. *Естафета : Збірник Асоціації діячів української культури. Література. Мистецтво. Наука. Критика. Ч. 2.* Нью-Йорк; Торонто, 1974. С. 5-17.

науково-теоретичне значення мають публікації Петра Андрусіва вже повоєнного періоду. Це, найперше, ґрунтовна за смисловим наповненням і значною мірою програмна авторська стаття «Мистецтво – найміцніша зброя»[55], в якій вбачаємо безпосередній зв'язок між раннім (варшавським) і зрілим (американським) періодами його творчості. У контексті нашого дисертаційного дослідження цінним є параграф «Що зустріла перша і що друга еміґрація». «Коли найдавніша українська еміґрація почала йти у світ, за океани, то ця пропаґанда була в процесі завойовування світової опінії, і на ту ціль царські державні скарбниці не жалували субвенцій, – пише П. Андрусів. – Ця перша наша еміґрація не мала найменшого знання, щоб зрозуміти сенс тих процесів, які відбувалися в наукових колах та за кулісами великої політики. Коли українці зробили спробу визволитися в часі Першої світової війни, опінія світу була в достаточній мірі насичена ворожою пропаґандою. Українські політичні місії в західних державах зустрічалися з існуючим станом тієї опінії, яка загальмувала всі політичні зусилля українців до стану безпорадности й безнадійности. / Велика еміґрація, після Другої світової війни застала позиції тієї пропаґанди добре закріплені і на ній виросло кілька поколінь культурної й політичної еліти, яка згодом перейняла керму державними справами в західній півкулі. / Глянувши уважніше на університетські книгозбірні, на полиці публічних бібліотек і в каталоги мистецьких музеїв, побачимо, яку нищівну протиукраїнську роботу зробила ця пропаґанда. Всюди там українці зустрічають людей, які на все українське дивляться з глумливим презирством, а часто і з явною ненавистю. В бібліотеках виразно дискримінується українське друковане слово і яка-будь книжка, друкована українською мовою, майже ніколи не попаде до каталогів. В музеях кращі зразки мистецтва, які від найдавніших часів поставали на українській землі (мистецтво і архітектура

[55] Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя. Андрусів П. *Мистецтво – найміцніша зброя: Статті, промови й огляди.* Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1987. С. 84-97.

княжої Руси-України та пізніших періодів), каталогують з правила, як зразки мистецької культури Росії»[56].

Досить гострі міркування наводить автор і щодо хибного тлумачення етнічної традиції, а саме форм її репрезентації у світі. Пишучи про безсумнівні факти фальшування української історії, він докоряє своїм колегам в еміграції недостатністю протидії спотворювання фактів про національне минуле. «У висліді того пересічний наш інтеліґент слабо орієнтується в ділянці української культури. Він часто утотожнює поняття українського мистецтва з народним примітивом (вишивка, народний килим, тканина, дерев'яні вироби, кераміка тощо). Воно стає зрозуміле, коли зважити, що наша сучасна інтеліґенція в більшості вийшла з села і на її психіці з нечуваною силою тяжить народний мистецький примітив. Тому й не диво, що коли приходить нагода серйознішого контакту з чужими культурними осередками, які іноді виявляють зацікавлення нашою справою, зокрема нашою культурою, більшість з нас показує їм зразки нашого народного мистецтва, бо воно – в понятті пересічного українця, – є символом українства. Ми не знаємо, що народне мистецтво, яке викликає у нас сильні емоції, не викликає таких же емоцій в чужого глядача. Для нього явища нашого народного мистецтва є екзотикою тієї міри, що й африканський чи індіянський примітив. По цьому, крім хвилинного зацікавлення, нічого тривкого у відчуваннях не залишається. Добре зорієнтований у справах культури чужинець безпомильно пригадає собі десь читані «джерела» і відійде переконаний, що українці справді таки нічого не мають у своїй культурі, крім народного мистецтва. / Чи таке діється лише з чужинцями? Скільки поколінь молоді ми виховали на еміґрації в такому ж переконанні? Брак власної культури лише приспішує її асиміляцію» – твердить П. Андрусів уже з досвіду життя і творчості у США після 1949 р[57]. Чимало проникливих суджень про фактор ідеології творчості у мистецьких практиках українських емігрантів можна відчитати в інших текстах автора, зокрема у розлогих статтях

[56] Там само. С. 87.
[57] Там само. С. 88-89.

«Український мистець на еміграції»[58], «Мистецтво і політика»[59], «Роля мистецької культури у вихованні»[60].

У журналі «Нотатки з мистецтва», заснованому у м. Філадельфія (США) 1963 р., беззмінним головним редактором якого був до 1990 р. Петро Мегик, колишній голова УМГ «Спокій» у Варшаві, були опубліковано численні статті та інформативні матеріали, присвячені тематиці української мистецької еміграції міжвоєнного двадцятиліття, а також повоєнних десятиліть. Вони доповнюють історіографічний ресурс нашого дисертаційного дослідження.

Дотичними до наукової проблематики, яка висвітлюється у роботі, необхідно назвати видання, що вийшли у Польщі. Одне з них – «Polskie życie artystyczne w latach 1915 – 1939» за редакцією Олександра Войцєховського[61] – побудоване за принципом літопису-хронології мистецьких подій, які відбувалися у відповідному часовому відтинку в різних культурних центрах Польщі, в тому числі у Варшаві. Монографія Марії Гронської «Nowoczesny drzeworyt Polski (do 1945 roku)»[62] належить до числа кращих праць, в яких представлено багатий досвід графіків, які працювали у містах Польщі до і під час Другої світової війни. Серед імен українських емігрантів згадуються В'ячеслав Васьківський, Ніл Хасевич та Петро Холодний-молодший – як визначні мистці у галузі дереворит у. Багатим джерелознавчим виданням з історії Варшавської АМ є альбом-каталог «Sztuka wszędzie : Akademia Sztuk

---

[58] Андрусів П. Український мистець на еміґрації. Андрусів П. *Мистецтво – найміцніша зброя: Статті, промови й огляди*. Нью-Йорк ; Париж; Сидней ; Торонто, 1987. С. 42-51.

[59] Андрусів П. Мистецтво і політика. Андрусів П. *Мистецтво – найміцніша зброя: Статті, промови й огляди*. Нью-Йорк ; Париж; Сидней ; Торонто, 1987. С. 77-83.

[60] Андрусів П. Роля мистецької культури у вихованні. *Альманах-календар Союзу українців католиків Америки «Провидіння» на рік Божий 1969.* Філадельфія : Видавництво «Америка», 1969. С. 149-165.

[61] *Polskie życie artystyczne w latach 1915 – 1939* / red. Aleksander Wojciechowski. Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1974. 742 s.

[62] Grońska M. *Nowoczesny drzeworyt Polski (do 1945 roku).* Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1971. 512 s. : il.

Pięknych w Warszawie 1904–1944»[63], зміст якого насичений архівними матеріалами з різних періодів діяльності цього навчального закладу.

Безпосередньо історії заснування та діяльності Українського мистецького гуртка «Спокій» у Варшаві присвячені публікації автора, зокрема книги «Олекса Шатківський та Український мистецький гурток «Спокій»: Матеріали до історії українського мистецтва 1920–1930-х років»[64], «Роберт Лісовський : дух лінії»[65], «Любомир Роман Кузьма (1913–2004): Малярська і публіцистична спадщина»[66], «Петро Грегорійчук. Живопис. Рисунок (1914–1990)»[67], «Іван Іванець (1893–1946): Стрілецькі мемуари, творча спадщина»[68], «Мала хронологія мистецьких подій і пам'ятних дат ХХ століття: Україна – світ: локально-індивідуальний дослідницький ракурс: довідник»[69], а також статті «Композитор повстанської графіки»[70], «Український інтелект на мистецькій карті Європи 1900-х – початку 1920-х років»[71], «Реальність та утопічність «центру» в мистецько-освітніх домаганнях українців»[72], «Спокій»: Ресурси духу»[73], «Історія очима надії: Петро Андрусів»[74], «Від «Спокою» до

---

[63] *Sztuka wszędzie : Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1944 : Katalog* / Scenariusz wystawy, koncepcja katalogu Maryla Sitkowska. Warszawa : Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2012. 488 s. : il.

[64] Яців Р. *Олекса Шатківський та Український мистецький гурток «Спокій»: Матеріли до історії українського мистецтва 1920-1930-х років*. Львів : Растр-7, 2008. 68 с.: іл.

[65] Яців Р. *Роберт Лісовський (1893 – 1982): Дух лінії*; Слово про Батька – Зоя Лісовська-Нижанківська. Львів : Апріорі, 2015. 232 с.: іл.

[66] Яців Р. *Любомир Роман Кузьма (1913-2004): Малярська і публіцистична спадщина* / Вступ. ст. академіка А.А. Бокотея. Львів : Ліга-Прес, 2010. 220 с.: 155 кольор. іл.

[67] *Петро Грегорійчук. Живопис. Рисунок (1914 – 1990) : Альбом-монографія* / Спогади про батька М. Грегорійчук; Життя і творчість Р. Яціва. Київ ; Львів, 2018. 320 с. ; 335 іл.

[68] *Іван Іванець (1893–1946): Стрілецькі мемуари, творча спадщина* / Автори-упоряд. Р. Яців, А. Яців. Львів, 2019. 476 с.

[69] Яців Р. *Мала хронологія мистецьких подій і пам'ятних дат ХХ століття: Україна – світ: локально-індивідуальний дослідницький ракурс: довідник*. Львів: Апріорі, 2021. 544 с.

[70] Яців Р. Композитор повстанської графіки. *Українська думка : тижневик*. Лондон, 1993. Ч. 46 (18 листопада.

[71] Яців Р. Український інтелект на мистецькій карті Європи 1900-х – початку 1920-х років. *Записки НТШ. Том CCXXXVI: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 1998. С. 185-224.

[72] Яців Р. Реальність та утопічність «центру» в мистецько-освітніх домаганнях українців. *Народознавчі зошити*. 1999. № 5. С. 704–708.

[73] Яців Р. «Спокій» : Ресурси духу. *Вісник НТШ*. Львів, 2001. Ч. 26. С. 26-29.

Венеційського бієнале: творча доля Івана Кураха»[75], «Етнокультурне знамено мистецьких зусиль Петра Грегорійчука»[76], «Візія Батьківщини як ідеологічний вектор діяльності українського мистецького гуртка «Спокій» у Варшаві (1927–1939)»[77] та ін.

### 1.2. Джерельна база

Широкий фактологічний і проблемно-теоретичний спектр нашого дисертаційного дослідження передбачає використання численних джерел, за допомогою яких буде здійснена наукова реконструкція історичної динаміки інституційної діяльності української мистецької еміграції у Варшаві міжвоєнного двадцятиліття, а також творчих доль її чільних представників після Другої світової війни. Найбільшу з них формують матеріали, які зберігаються в Архіві Академії мистецтв у Варшаві (Польща) (Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie). Це так звані «Студентські акти» (Acty studenckie) – свого роду «особові листи» студентів Академії, з біографічними довідками, Звіти (Sprawozdania) з навчального процесу, а також зі статистикою слухачів (Statystyka słuchaczów), фотопортрети українських студентів, членів УМГ «Спокій». Цей великий масив оригінальних документів уперше стануть ресурсом для наукової реконструкції історії культурно-мистецького життя української еміграції, в тому числі як джерела для уточнення відомостей з біографій членів УМГ «Спокій», а також інших персоналій варшавського осередку мистців української еміграції міжвоєнного двадцятиліття, в тому числі:

---

[74] Яців Р. Історія очима надії: Петро Андрусів. *Мистецтво української діаспори: Повернуті імена. Вип. І*. Київ : Тріумф, 1998. С. 192-220.

[75] Яців Р. Від «Спокою» до Венеційського бієнале: творча доля Івана Кураха. *Народознавчі зошити*. Львів, 2017. № 6. С. 1511–1520.

[76] Яців Р. Етнокультурне знамено мистецьких зусиль Петра Грегорійчука. *Народознавчі зошити*. 2018. № 1. С. 215–230.

[77] Яців Р. «Візія Батьківщини» як ідеологічний вектор діяльності українського мистецького гуртка «Спокій» у Варшаві (1927 – 1939). *Народознавчі Зошити*. 2021. № 5. С. 1158-1172.

Петра Андрусіва, сина Степана та Марії, з роду Форліта. Екзаменаційне свідоцтво від 20.IX.1923. Доакадемічні мистецькі студії – 1920–22, у школі прикладного мистецтва при бурсі, під керівництвом учениці Школи образотворчого мистецтва у Варшаві п. Плебінської, потім шестимісячні вечірні лекції з рисунку при рисунковій школі на вул. Вєржбовей 11 (з автобіографії від 19.IX.1927). Дата вступу до Варшавської школи образотворчого мистецтва від 1.X.1927 (вільний слухач). Заява (№ 833) щодо прийняття від 19 вересня 1927 р., є фото. Домашня адреса : Варшава – Прага, вул. Таргова 14 (бурса).

*З документів про навчання*: 1927/28 н. р. майстерня проф. Мілоша Котарбінського; 1928/29 н. р. майстерня асистента Пенкальського; 1929/30 р. н. майстерня проф. Феліціяна Коварського. Прийнятий на V семестр 23.VI.1934 до майстерні проф. Прушковського на спеціальний відділ. Оправа книжки, літерництво – Бонавентура Ленарт. Оцінки за навчання : рисунок – 3 (на першому році); креслення – 4+; проектування брил і площин – 5 (1929–30); перспектива – 4+; анатомія – 3; огляд мистецтва – 5 (1933–34); літерництво – 4 (1934–35); малярство – 4 (1932–33), 5 (1934–35); вечірній рисунок – 5 (1935); графіка (педагогічний курс) – 5 (1934–35); кераміка – 4 (1934–35); дидактика – 4 (1935); металічні техніки – 4, 5 (1934–36); вечірній рисунок (акт) – 5 (1934–35).

*З додатків*: [I] Свідоцтво від 16.IX.1927 на ім’я директора Державної гімназії ім. Владислава IV у Варшаві на Празі (...) «З огляду на видатні рисунково-малярські здібності прагнув би дістатись до Школи образотворчого мистецтва і тому гімназію полишив...». [II] Заява від 8.XI.1929 «Цим листом ласкаво прошу Шановного пана директора про звільнення мене з оплати за рік 1929/30 . Цієї оплати не є в стані внести з причини важких матеріальних умов (...)». [III] Заява від 15.XI.1928 до Головної ради Школи образотворчого мистецтва у Варшаві: «Цим ласкаво прошу виділення мені одноразової стипендії, призначеної для студентів Школи образотворчого мистецтва в академічному році 1928–29. Свою заяву мотивую важкими матеріальними

умовами. Студії продовжую власними силами. Користаючись з помешкання в бурсі є змушений всі матеріальні видатки покривати сам, почавши від оплати за помешкання, а закінчивши на найдрібніших необхідних предметах для домашнього, як і шкільного життя (...)». [Резолюція: підтримати прохання, від 17.XI.28]. [IV] Реферат від 9.VI.1936 на тему «Роль пластики [мистецтва ?] на терені середньої загальноосвітньої школи» (7,5 писаних від руки чорним чорнилом сторінок)[78].

Ніла Хасевича, сина Антона та Терезії. Освіта : свідоцтво зі здачі екзамену докласової вищої початкової школи з дня 20.IX.1923. Був без лівої ноги, втраченої під поїздом в 1922 р. (З автобіографії від 28.IX.1926. Дата вступу до Варшавської школи образотворчого мистецтва від 2.X.1926 (звичайний студент). Заява (№ 643) щодо прийняття від 2.X.1927. Домашня адреса – Варшава, вул. Снядецька 7, помешкання 13 (1926); вул. Третього Мая 9, саля 18; вул. Польна 50, помешкання 24 (гуртожиток); Брудновська 14, помешкання 25 (1933); Скорупки 3, помешкання 14 (1937). У жовтні 1929 р. їздив у м. Закопане на санаторне лікування від туберкульозу.

*З документів про навчання*: 1926/27 н. р. майстерня проф. Мілоша Котарбінського; 1927/28, 1928/29, 1929/30, 1930/31 н. р. майстерня Мечислава Котарбінського. Оправа книжки, літерництво – Бонавентура Ленарт. Оцінки за навчання: рисунок – 3 (1927, 1928), 4 (1928); моделювання – 5 (1933); креслення – 3+ (1927); проектування брил і площин – 5 (1927), 3 (1928); перспектива – 3+ (1928); анатомія – 5 (1927); огляд мистецтва – 5 (1927–28), – 5 (1932); літерництво і книга для педагогів – 3 (1932); малярство – 3 (1928–29), 4 (1930–33); графіка (педагогічний курс) – 4 (1932), 5 (1933); кераміка – 4 (1934–35); дидактика – 3 (1932); металічні техніки – 4, 5 (1934–36); оправа книжки – 3 (1932); ткацтво (килим, фарбярство) – 4 (1932); історія польського мистецтва – 4 (1932).

[78] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 381.

*3 додатків* : [I] заява від 8.III.1929 до директора Школи образотворчого мистецтва у Варшаві: «Ласкаво прошу Дирекцію щодо виділення мені краєвої стипендії. Своє прохання мотивую тим, що сам утримуюся, є в критичних матеріальних умовах, а бажаючи заробляти на утримання, мусів би занедбати працю в школі (...)». [II] Такого ж самого змісту заява від 24.X.1928. [III] Заява від 13.III.1933: «У зв'язку із закінченням студій для вчителів рисунку при Академії образотворчого мистецтва, а також з причини виїзду з Варшави, цим ласкаво прошу про виведення мене з числа студіюючих у Академії образотворчого мистецтва і про видачу мені складених документів (...)». [IV] Декларація про вибір спеціальності від 17.II.1933: «Як спеціальність на педагогічному курсі обрав графіку і жакардове ткацтво». [V] Реферат від 24.II.1933 на тему: «Рисунок як чинник виховання» (з рукописні сторінки) [Цитує Мейсоне: «...Рисунок є абсолютною правдою, а мови правди належить вчитися завжди». Рисунок Н. Х. називає наукою. «В кожному фаху, як і в щоденному житті, необхідною є естетика і знайомство з рисунком. Все, що нас оточує, мусить бути гарне – сьогоднішнє гасло»]. [VI] Свідоцтво від 27.X.1931, видане Українським товариством допомоги студентам українцям високих шкіл: «Цим стверджуємо, що студент Вищої школи образотворчого мистецтва у Варшаві Ніл Хасевич насправді як той, хто знаходиться у важких матеріальних умовах користується безплатним помешканням в інтернаті Товариства при вул. Брудновській № 14 (...). Голова Товариства проф. Р. Смаль Стоцький» (печатка УТДСУВШ). [VII] Заява від 29.X.1930: «Знаходячись в дуже важких матеріальних умовах, коли нізвідки допомоги не отримую, а утримуюсь винятково неслабими заробітками, про які так важко, а які сильно перешкоджають шкільним студіям, ласкаво прошу Пана директора щодо виділення допомоги – призначення академічної стипендії на рік 1930-31, щоби врешті можна було цілком посвятитися студіям у Школі». [VIII] З Декларації: 2. Вид мистецтва, якому кандидат прагне присвятити своє життя – «Малярство». 3. «Ім'я професора, в якого засадничо бажає собі працювати». «У п. проф. Прушковського». [IX] Заява від 26.II.1937 : «Цим ласкаво прошу про

дозвіл на початок виконання дипломної праці в галузі станкового малярства. План праці узгоджено з п. проф. Мечиславом Котарбінським: образ релігійний, техніка темперна»[79].

Володимира Побулавця, сина Івана та Наталія, з роду Лісецької. Дата вступу до Варшавської школи образотворчого мистецтва від 11.XI.1924 (звичайний студент). Заява (№ 484) щодо прийняття від 11.XI.1924. Домашня адреса – Гута Шкляна, Яблонна Легіонова.

*З документів про навчання* : 1924/25, 1925/26, 1926/27, 1927/28, 1928/29 н. р. майстерня проф. Т. Бреєра. Оцінки за навчання: моделювання – 4 (1925-26), креслення – 3+ (1925); проектування брил і площин – 4 (1926); перспектива – 3+ (1928); анатомія – 3 (1925); огляд мистецтва – 4+ (1927); архітектонічні брили – 3 (1926).

*З додатків*: [I] Посвідчення від 7.XI.1924 Українського центрального комітету в Речипосполитій Польській: «Уряд Українського центрального комітету в Речипосполитій Польській на підставі інформації і доказів, представлених комітету засвідчує, що політичний емігрант з України п. Побулавець Володимир, народжений в 1898 році дня 2 червня в місті Києві від батька Івана, матері Наталії з дому Лісецьких, православного визнання, насправді в 1916 році закінчив загальний курс восьмикласної чоловічої гімназії ім. А. Стельмашенка в м. Києві і посідає матуру (...)». [II] З декларації: «Якій галузі образотворчого мистецтва учень бажає себе присвятити». «Різьбі». «Ім'я професора» «п. Бреєр». [III] Життєпис: «Народився у 1898 р. у Києві. Там вступив до гімназії ім. Стельмашенка в 1907 році. Після закінчення школи служив у війську, беручи участь у світовій війні. Від 1917 до 1921 року боровся проти більшовиків. Різьби вчився приватно у митця різьбяра Стовбуненка з Києва, а потім у «Вільній школі малярства і рисунків» в Кракові, на вул. Вольській. Володимир Побулавець». [IV] Заява від 18.XI.1925: «Ласкаво прошу врахувати мою абсолютну нестачу матеріальних засобів і звільнити мене від

[79] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 384.

niszczenia czesnego». [V] Посвідчення від 12.X.1928: «Цим засвідчую, що п. Побулавець Володимир є слухачем Школи образотворчого мистецтва у Варшаві і прагне набути в Уряді водних доріг дерево для наукових цілей». Директор Школи Юзеф Чайковський[80].

Миколи Щербака, сина Карла та Ганни, з роду Щербакових. Дата вступу до Варшавської школи образотворчого мистецтва від 9.II.1923 (звичайний слухач). Домашня адреса – Варшава, вул. Гусарська, Вища військова школа (1923); вул. Кошикова 79, будинок Вищої військової школи.

*З додатків*: [I] Життєпис: «Народився 5 грудня 1895 року в Катеринославі, де в 1904 р. поступив до II-ї реальної школи, яку закінчив 1913 року з нагородою за рисунки. Восени того ж року здав екзамен до Державної школи образотворчого мистецтва у Харкові до класу натури. У 1914 році, після закінчення пришвидшеного курсу був призваний до війська і одночасно відісланий до Військової школи в Одесі, після закінчення якої служив до 1917 року як офіцер в російській армії. З настанням більшовизму полишив ряди і в 1918 році після здачі екзамену до Державної академії образотворчого мистецтва в Києві, вів до 1919 р. студію в майстерні проф. Кричевського. У тому ж році був призваний до Українського Війська, а після повернення приїхав до Польщі. На даний час зайнятий художньою малярською працею Вищої військової школи у Варшаві, а маючи можливість ведення дальших студій прагнув би дістатися до Державної школи образотворчого мистецтва. Дня 8 лютого 1923 року. Микола Щербак, Варшава»[81].

У відповідних або менших обсягах в Архіві Варшавської АМ зберігаються документи про студентів-українців: В’ячеслава Васьківського, Богдана Доманика, Богдан Яцкевича, Андрія Івана Петрушевича, Василя Войтовича, Олексу Шатківського, Вітольда Манастирського, Петра Мегика, Ольгу Мариняк, Теофіла Ізидора Кузьмовича, Наталію Тищенко. Петра П. Холодного, Ярослава Ореста Гаврана, Анатолія Жукова, Ярослава Кириленка, Людмилу

[80] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 1098.
[81] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 153.

Корнецьку, Володимира Баляса, Стефана Романа Дольницького, Петра Омельченка, Михайла Золотаря-Золотаренка, Костянтина Денисюка, Всеволода Ісаїва, Дмитра Дунаєвського, Григорія Трофимчука, Якова Федосюка, Івана Кейвана, Юрія Мица, Якова Гніздовського, які є унікальними, автентичними джерелами біографічних відомостей про українське мистецьке середовище Варшави 1920–1930-х рр. У зв'язку з фізично втраченими архівами УМГ «Спокій» під час бомбардування Варшави у вересні 1939 р. значення цих матеріалів є особливо важливим для історичної, мистецтвознавчої та етнологічної науки.

Наступною групою джерел є каталоги 11 виставок УМГ «Спокій», а також інших виставок, в яких члени гуртка брали участь. У них зафіксовані етапні події статутної діяльності гуртка у сегменті виставкових показів, подані переліки експонованих творів, в окремих випусках (третьої, п'ятої, шостої, десятої, одинадцятої) репродуковані окремі експоновані твори. Важливими в цих виданнях є вступні статті голови УМГ «Спокій» Петра Мегика (каталоги п'ятої, шостої, виставок), з викладом ключових ідей ідеології та інституційної діяльності гуртка. За обставин фізичної втрати переважної більшості творів у роки Другої світової війни це джерело є найбільш значимим для здійснення наукової реконструкції культуротворчого процесу у відповідний період, а також для поглиблення наукового дискурсу в оцінці явищ українського національного мистецтва та їх взаємодії з різними стратегіями європейського мистецького процесу.

Важливим джерелом для наукової кваліфікації змісту діяльності членів УМГ «Спокій» та інших представників мистецького середовища української еміграції у Варшаві є твори, що зберігаються у фондах Національного музею в Варшаві (Muzeum Narodowe w Warszawie). У дисертації використані музейні інвентарні картки з творів Олександра Якимчука («Мочення коноплі», «Баба», «Волинський пейзаж», «Акт», «Жебрак», «Борсуки», «Розлив ріки у Піддуббі»), Олекси Шатківського («Старе село», «В'язень Березі Картузької», «Селянин», «Сидячий селянин», «Тарас Шевченко», «Дуб», «Материнство», «Готична

вежа», «Вид Почаєва», «Пейзаж з Нагуєвич», «Зустріч у саду»), Вітольда Манастирського («Викрадження Європи»), Ярослава Кириленка («Пекінчик»), Ольги Мариняк («Оголена сидяча натура», «Стояча оголена натура», «Родина»), Наталії Тищенко («Гуцульський похорон»), Петра Холодного-молодшого («Пейзаж з конем»). Ці твори належать до числа вцілілих після бомбардувань Варшави на початку Другої світової війни.

Окремою групою джерел є матеріали, які використовувалися колишнім головою УМГ «Спокій» Петром Мегиком, редактором журналу «Нотатки з мистецтва», що виходив у м. Філадельфія (США) упродовж 1963–1990 рр. Вони, частково, передані автору дисертаційного дослідження. Це, зокрема, матеріали, пов'язані з функціонуванням Філадельфійської філії Об'єднання мистців українців в Америці, при якій 1963 р. з ініціативи П. Мегика та П. Андрусіва розпочався видавничий проєкт, що відіграв видатну роль у справ популяризації мистецтва української діаспори та консолідації різних середовищ українських мистців у світі.

Інша група архівів охоплює матеріали спадщини родин безпосередніх членів УМГ «Спокій» Петра Андрусіва, Олекси Шатківського та Любомира Романа Кузьми. Серед них – листування, окремі біографічні нотатки, тексти виступів або рецензій, світлини. Частина з цих ресурсів зберігається в автора дисертаційного дослідження. Найвагоміше значення з них мають безпосередні рукописи Петра Андрусіва: промова П. Андрусіва на урочистому вечорі з нагоди 80-річчя Петра Мегика. 24 листопада 1979 р., реферат «Мистецтво й громадянство», виголошений в УОМ у Варшаві дня 6.III.1941, а також окремі коментарі до великоформатних картин з давньої історії України.

Унікальною є добірка листів Петра Андрусіва до митрополита УГКЦ Андрея Шептицького, який був Почесним членом УМГ «Спокій», а також матеріально підтримував навчання П. Андрусіва у Варшавській АМ. 8 листів, датованих 1932–1933 рр., документують ще одну вагому сторінку меценатської діяльності видатного діяча української Церкви. Водночас вони прояснюють деякі маловідомі деталі професійного становлення одного з чільних

представників української еміграції у Варшаві в міжвоєнному двадцятилітті, а також дають змогу реконструювати рівень національної свідомості української молоді в обставинах матеріальних обмежень та психологічних труднощів.

До особливо цінних належать наведені П. Андрусівим відомості про активізацію діяльності УМГ «Спокій» щодо контактів з Асоціацією незалежних українських мистців у Львові задля об'єднання АНУМ, варшавської, празької та паризької груп українських художників у «Головній Мистецькій Раді» як координуючого органу. «Мистецька Рада складалась би з представників поодиноких мистецьких орґанізацій, та на з'їздах опрацьовувала би програму загального обсягу праці для поодиноких ґруп. Це, коли дійде до належної розв'язки, може мати історичне значіння для досягнень мистецького українського руху. На нашу думку створення такого спільного блъоку для мистецьких орґанізацій може мати кольосальне значіння» – зазначав у листі Митрополиту Андрею Шептицькому молодий Петро Андрусів[82].

В аспекті національної культурної та історичної пам'яті особливу вагу для автора дисертаційного дослідження має приватний лист від незмінного лідера УМГ «Спокій» у Варшаві, відомого мистця, популяризатора та організатора мистецького життя в українській діаспорі США Петра Мегика, датований 12 липня 1990 р. У ньому, зокрема, прояснюється доля варшавських архівів 1920–1930-х рр.: «Матеріялів про „Спокій" не маю багато, бо все залишилось у Варшаві, а там на Празі, де я жив останні роки, в часі варшавського повстання, жили в тім домі совітські військовики. Писала мені знайома, яка жила в помешканню, що багато пропало. Але деякі невеликі праці малярські мені надіслала, за офіційним дозволом. Напевно щось там може ще бути, але мій покійний приятель, мистець і професор відділу графіки в Академії Васьківський, коли хотів зайти до помешкання, то мешканка далі внутрішнього коридору не пустила. Писав мені, що на стіні висів рисунковий портрет хлопця

[82] Лист П. Андрусіва до Митрополита Андрея Шептицького. Без дати [1932 р.].

з Волині. Чи вона живе ще, чи хтось там із її родини живе або чужі зовсім, мені з того ніяка користь…»[83].

Найбільшою групою джерел дисертаційного дослідження є твори членів УМГ «Спокій», які або зберігаються в музейних закладах України, Польщі та інших країнах, або вважаються втраченими, натомість з яких збереглися репродукції. Окрім них розглядається значний масив творів ряду чільних представників відповідного мистецького середовища, доля яких пов'язана з іншими – полікультурними – контекстами в Україні та в інших країнах світу після Другої світової війни. Завдячуючи їм вдалося науково обґрунтувати деякі важливі ідеологічні позиції діяльності УМГ «Спокій», зокрема в сегменті історіософії та етнології. Звернення до української етнонаціональної традиції було одним з ключових задач для кожного з представників відповідного середовища мистців.

Ще однією групою джерел є збережені каталоги персональних виставок українських мистців з різних середовищ перебування під час і після Другої світової війни. Це, зокрема, стосується каталогів виставок члена УМГ «Спокій» Івана Кураха в галереях Італії, а також каталогів виставок Об'єднання мистців українців в Америці, членами якого були колишні представники варшавського кола мистців, зокрема Петро Мегик, Петро Андрусів, Петро Холодний-молодший, Володимир Баляс, Яків Гніздовський та ін.

Значний масив джерел автор дисертаційного дослідження зібрав та упорядкував у чотиритомній Антології української теоретичної думки XX століття «Ідеї, смисли та інтерпретації образотворчого мистецтва» (за редакцією Степана Павлюка)[84]. У складі зібраних матеріалів – історичні, етнопсихологічні, філософські, культурологічні, етнологічні праці українських вчених різних періодів.

---

[83] Лист Петра Мегика до Романа Яціва від 12.7.1990 р. Зберігається у приватному архівів Р. Яціва (м. Львів).

[84] Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX ст.: Антологія. Част. перша / Упоряд. Р.М. Яців ; наук. ред. С. Павлюк. Львів, 2012. 232 с.: іл. ; Част. друга / Упоряд. Р.М. Яців ; наук. ред. С. Павлюк. Львів, 2012. 832 с.: іл. ; Част. третя / Упоряд. Р.М. Яців ; наук. ред. С. Павлюк. Львів, 2019. 960 с. : іл. ; Част. четверта – в друці.

### 1.3. Теоретико-методологічні засади дослідження

Науковий інструментарій дисертації має інтегрально-міждисциплінарний характер, з домінуванням методології історичних дисциплін. В його основі – історико-системний, історико-порівняльний та історико-типологічний методи. Їх скоординованість дала змогу відстежити суму зв'язків між різними ланками історичного процесу в діапазоні військово-політичної історії, соціокультурної динаміки, ідеології, етнопсихології та супутніх факторів «продукування» організаційних і творчих ініціатив.

Для реалізації поставленої у дисертаційному дослідженні мети емпіричний матеріал (культурно-мистецькі, етнологічні артефакти) розглядається у динаміці історичних подій, відповідних їм ідейно-політичних, психологічних, родино-побутових та інших факторів. Нагромадження фактологічного ресурсу здійснювалося шляхом збору, систематизації та наукової кваліфікації різних джерельних груп, безпосередньо пов'язаних з темою та відповідним історичним часом. З метою контекстуалізації культурно-мистецького життя української еміграції розглядається комплекс передумов, які спричинили активізацію державницьких устремлінь інтелігенції напередодні і під час Першої світової війни, з наведенням паралелей у громадській сфері, в літературі та в освітній галузі. Виявлені загальні тенденції дали змогу здійснити процедуру виділення основних подразників, які спричинили творчо-організаційну активність українців в умовах бездержавного життя.

Історико-порівняльний метод дав змогу наведення промовистих паралелей появи організаційних ініціатив по створенню професійних інституцій, які згуртовували близьких за духом представників інтелектуальної еліти з метою розбудови національного культурно-мистецького життя. В дисертації наводяться численні приклади самоорганізації творчо обдарованої української молоді в реаліях війни (Пресова кватира УСС), таборів для полонених або інтернованих вояків Російської армії, Австро-Угорської армії, УГА, Армії УНР, або в інших екстремальних обставинах. Методом історичних порівнянь

з’ясовується генетичний зв’язок організаційних форм естетичної комунікації в різних історичних реаліях.

У дисертації використано досвід автора з опрацювання матеріалів про діяльність українських мистців в умовах андеграунду (підпілля). При цьому треба наголосити, що поняття андеграунду автор вживає за вжитим П. Мегиком терміном Ukrainian Underground Art, яким він назвав книгу про героїчний чин свого колеги Ніла Хасевича, що боровся проти окупантів України під час і після Другої світової війни. Наведення історичних паралелей самоорганізації культурно-просвітнього та творчо-професійного життя в обставинах політичних, воєнних, ідеологічних та матеріально-побутових обмежень виходило зі самої мети дисертаційного дослідження.

Одним з методів, на який орієнтувався автор дисертаційного дослідження, є використовуваний знаним філософом та етнопсихологом О. Кульчицьким щодо вивчення української еміграції «метод оперативної схеми». Він передбачає системне опрацювання різних «шарів», що визначають загальну конструкцію «людина – суспільство – середовище – подразники». За його трактуванням, такими шарами є «морфологічний людського, демографічного субстрату, – шар організаційних суперструктур (тобто організаційних установ та організацій всякого роду), шар суспільних, культурних, релігійних і т. д. ставлень еміґрації, шар уназверхнень цих ставлень в збережених національних традиціях, звичкових і новаторських та від чужого середовища перейнятих поведінках, та, нарешті, найбільше внутрішній чи «увнутрішнений» шар колективних ідей і вартостей, психічних станів та процесів еміґрації…»[85]. Така сітка опцій дає змогу вкласти у певну модель різні фактори, які взаємодіють при виробленні певного колективного організаційного «продукту», зокрема формування культурно-мистецького середовища в умовах еміграції. Специфіка об’єкту дисертаційного дослідження, що включає в себе динамічну структуру (діяльнісне поле культурно-мистецької інституції, якою був УМГ «Спокій» –

[85] Кульчицький О. Проблематика «оперативної схеми» у вивченні української еміграції. *Збірник на пошану Зенона Кузелі*. Париж; Нью-Йорк; Мюнхен; Торонто; Сідней, 1962. С. 365.

форми репрезентації, ідейно-програмні матеріали, мистецькі та етнографічні артефакти, а також біографії групи мистців та ін.) вимагає використання методів соціальної психології для визначення рівнів функціонування колективної та індивідуальної свідомості, моделей поведінки осіб з різних типологічних груп характерів в екстремальних умовах.

Відповідно до мети і завдань, зокрема в аспекті наукової реконструкції історії культурної комунікації між інституціями української еміграції у Варшаві, заснування та етапів діяльності Українського мистецького гуртка «Спокій» у часовому відрізку 1920–1930-х рр., а також у дальшій хронології та ширших полікультурних локаціях у роботі застосовуються синхроністичний (історичної періодизації з наведеними паралелями), культурно-антропологічний і структурно-типологічний методи. Вони дозволяють побачити загальну динаміку активності українських суспільно-культурних, науково-освітніх, творчих товариств у відповідній парадигмі націєтворчої ідеології. Для розгляду цього комплексу питань творчо-ідейної доктрини діяльності УМГ «Спокій», зокрема в ціннісній парадигмі «києвоцентризму» та «україноцентризму», в роботі використано методологічний досвід етнопсихології як наукової галузі, що вивчає структурні особливості характерології різних етнічних спільнот. Відповідний підхід використано на підставі поглядів І. Мірчука, В. Яніва, а також літераторів і культурологів Є. Маланюка та Ю. Липи.

Культурно-антропологічний підхід враховує понятійне поле етнології та інших наукових галузей, якими здійснюються процедури опису та аналізу моделей життя різних категорій соціуму. В аспекті нашого дисертаційного цей підхід дає можливість врахувати сукупність як традиційно-звичаєвих, так і унікальних (локально-індивідуальних) форм творчої життєдіяльності, в тому числі властивих для професійної мистецької діяльності. Важливими для автора, у зв’язку з цим, є праці Володимира Яніва «Протиставлення Сходу й Заходу з психологічного боку» та «Українське мистецтво на культурно-історичному тлі України у зв’язку з її геополітичним розташуванням», в яких автор виклав ґрунтовне розуміння категорії «межовості» в структурі психіки носія

української ідентичності: «Бувши перехідною країною в геополітичному розумінні, з її впливовою столицею – вузловим пунктом, що розвинувся також і на центр зустрічі, Україна стала автоматично і переходовою країною в духовому, чи пак духово-історичному сенсі. Україна відігравала сполучуючу ролю ланки між Заходом і Сходом, отже між двома світами й світосприйманнями – і це завдання вельми відповідало українській духовості»[86]. Пояснюючи психоемоційну природу українців через проєкцію історії, В. Янів писав, що відповідно до перебігу історичних подій княжої, а згодом козацької доби : «…дуже скоро виробився ідеал особистої свободи, і ця свобода становила з найдавніших часів одне з істотних фундаментальних прав кожного індивіда. Кожна одиниця повинна була при загрозі небезпеки виявити найбільшу міру особистої ініціятиви, заповзятливости і жертвенности. Самозрозуміло, що в таких обставинах і при такому ставленні до життя мусіло дійти до надто великого наголошування власного «я», до виразної самосвідомости і навіть зухвалости в змаганні до самоствердження, самопіднесення. В той час переоцінювання власної свободи зменшувало готовість до слухняности й до підпорядкування. (…) Кордоцентрична, тобто зосереджена на серці, особистість (так характеризує українців більшість етнопсихологів) випливала не тільки з накресленої духової постави людей неспокійної й загрозливої «межі світу», але також з цілого довкілля з його життєрадісним багатством барв плідного чорнозему…»[87]. В такому ракурсі бачення проблематики нашого дисертаційного дослідження більш виразно кваліфікується домінанта внутрішньої свободи мистців варшавського кола української еміграції, зокрема їх жертовність і рішучість у самоствердженні своєї національної ідентичності.

---

[86] Янів В. Українське мистецтво на культурно-історичному тлі України у зв'язку з її геополітичним розташуванням. *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX ст.: Антологія. Част. перша* / Упоряд. Р.М. Яців ; наук. ред. С. Павлюк. Львів, 2012. С. 54–55.

[87] Там само. С. 54–55.

Важливими для автора дисертації науково-методологічними установками були історичні праці І. Мірчука, який сформулював науково-обґрунтовані кваліфікації «історичної місії» України в її історичному розвитку: « Своїми плечима він [*український народ. – автор дис.*] спирався на Захід, на багатства його культури, з яких він черпав духові сили для своєї затяжної боротьби. В часи, коли український народ був позбавлений державної незалежности, він на культурному полі здійснював притаманні йому цілі й цим самим виконував призначення, накладене на нього долею від самого початку його існування. А невдячна ця місія полягала в тому, щоб бути посередником між Заходом і Сходом, щоб думки й ідеї, що повстали в культурних традиціях Европи, перещіплювати насамперед на власний, відповідно приготований уже ґрунт і лише після акліматизації під чужим підсонням пересувати їх далі в менш придатні країни, піклуватися ними й допомагати в дальшому їх розвитку»[88]. Відповідні наукові аргументи стали однією з основних методологічних установок для автора дисертаційного дослідження в аспекті інтерпретації поведінкових моделей діяльності представників мистецьких еліт у час протистояння з експансією Москви, а також при з'ясуванні етнопсихологічних факторів українського національного культурного піднесення.

Зважаючи на активну взаємодію мистців, істориків, етнографів, літераторів та суспільно-культурних діячів при консолідації української еміграції навколо проблеми збереження національної ідентичності у дисертації застосовано культурологічний та системний підходи, завдяки яким можна було здійснювати наукову кваліфікацію кожної складової культуротворчого процесу. Водночас, у рамках завдання проведення жанрово-видової і тематично-смислової диференціації мистецьких і етнографічних артефактів у дисертації застосовано описовий, формально-аналітичний, науково-інтерпретативний, а в окремих випадках компонентний та семантично-аналітичний методи. Застосування цих

[88] Мірчук І. Напрямні української культури (фрагмент праці «Історія української культури»). *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX ст.: Антологія. Част. перша* / Упоряд. Р.М. Яців ; наук. ред. С. Павлюк. Львів, 2012. С. 22–23.

методів зумовлений об’єкт дослідження, складовою якого є безпосередні артефакти творчо-організаційної і творчої діяльності УМГ «Спокій», а також близького до них кола української культурно-мистецької еміграції. Описовий метод використаний для розкриття тематично-смислових посилів у творах малярства, графіки, декоративно-ужиткового мистецтва, дизайну, етнографічних артефактів, публікацій про виставки тощо. Семантичний аналіз здійснюється співвідносно окремої групи мистецьких творів, позначених складною структурою символів. При розгляді окремих жанрово-типологічних груп мистецьких творів використано метод мистецтвознавчого аналізу, який полягає в розкритті структури художнього образу, застосування автором твору певного комплексу формально-пластичних засобів, організації малярського середовища за допомогою форми, пластики, лінії, кольору, фактури та ін. Важливою складовою цього методу є розкриття змісту та закладених автором смислів.

Враховуючи труднощі в отриманні візуального документального матеріалу, про що зазначено у підрозділі про джерельну базу, у дисертації використано метод наукової інтерпретації з висуненням ряду гіпотетичних припущень як щодо кількості пам’яток, так і їх образно-смислового наповнення. При цьому необхідно взяти до уваги, що в опублікованих літературних джерелах 1920–1930-х рр., так само, як у публікаціях істориків, культурологів та мистецтвознавців української діаспори другої половини ХХ ст. бракувало системних фахових кваліфікацій відповідних мистецьких явищ. У радянській історіографії ця тема взагалі була відсутньою з ідеологічних міркувань У зв’язку з цим у дисертації виникла необхідні перегляду цілого ряду усталених і спрощених трактувань відповідного періоду історії та мистецтва, а також верифікації оцінок внеску кожного мистця, що належав до УМГ «Спокій» та варшавського кола художників у цілому.

При здійсненні окремих процедур наукової реконструкції психологічних, родинно-побутових та інших чинників формування, а також обставин життєдіяльності творчих індивідуальностей, використано біографічний метод.

Завдяки йому вдалося ввести у науковий обіг значний масив маловідомих фактів з життя і творчості видатних представників української мистецької культури ХХ ст.

Застосування біографічного методу відповідно до мети і завдань нашого дисертаційного дослідження обумовлене рядом об'єктивних і суб'єктивних чинників. В українській історичній науці продовжується процес введення в активний обіг великих масивів фактографічних матеріалів, особливо з родинних архівів. Ця робота дає змогу здійснення уточнення відомостей про життя і діяльність багатьох представників української історії, науки, культури і мистецтва. Значні прогалини у таких відомостях існують щодо персоналій кола УМГ «Спокій» та інших видатних діячів української еміграції. Автором були здійснені окремі науково-монографічні студії про життя і творчість Роберта Лісовського, автора проєкту польської грошової одиниці «двузлотувки» на початку 1920-х рр. (візуалізація проєкту втрачено), Любомира Романа Кузьми, випускника Варшавської АМ, Ніла Хасевича (вперше введено в науковий обіг матеріали з Архіву Варшавської АМ) та ін. Найбільш ефективно цей метод використаний при науковій реконструкції життєвих і творчих біографій Петра Андрусіва, Петра Мегика, Петра Грегорійчука та Івана Кураха. Автором дисертаційного дослідження було використано значний масив унікальних біографічних джерел, в тому епістолярного жанру, що дозволило значно розширити фактологічну базу для майбутніх дослідників відповідних мистецьких феноменів. Біографічний метод, використаний в авторському дисертаційному дослідженні, дав змогу суттєво поглибити наукову реконструкцію всього культуротворчого процесу представників кола УМГ «Спокій» та ширших кіл української еміграції у Варшаві міжвоєнного двадцятиліття, а також уточнення топографії мистецької активності українців у світі після Другої світової війни.

Комплексне використання усіх зазначених методів дало можливість поглибити окремі теоретико-методологічні аспекти дослідження історії, етнографії та мистецтва як важливих складових культурно-інтелектуальної

історії України, а також розвинути теоретичне осмислення історії інституційного культурно-мистецького життя української еміграції в контексті формування якісно нової наукової парадигми національної історії ХХ ст.

**Висновки до розділу.**

Розгляд історіографії теми та джерельної бази, а також підпорядкованої її висвітленню наукової методології, дали змогу систематизувати та науково кваліфікувати великий масив емпіричних даних про об'єкт і предмет дисертаційного дослідження. У результаті аналізу різних жанрово-тематичних груп *літературних джерел* встановлено:

– Культурно-мистецька та науково-освітня діяльність української еміграції міжвоєнного двадцятиліття ХХ ст. привертає дедалі більшу увагу істориків, націологів, культурологів, істориків мистецтва, літературознавців, етнологів, дослідників громадсько-політичних рухів, військової історії, ідеології, різних галузей науки;

– У висвітленні спеціальних питань, пов'язаних з історією формування громадсько-політичних і фахових (в тому числі наукових і культурно-мистецьких) структур української еміграції у Варшаві найбільш об'ємним і фактографічно насиченим є доробок учених або діячів культури української діаспори (С. Наріжний, Б. Певний, П. Андрусів, С. Гординський, І. Кейван, Б. Стебельський, П. Мегик, Л. Р. Кузьма та ін.), які були безпосередніми учасниками відповідних організаційних і творчих процесів, або перебували у професійній комунікації з членами УМГ «Спокій»;

– Для визначення історичного контексту заснування та етапів діяльності УМГ «Спокій» вагоме значення мають праці вчених, у яких висвітлені комплексні питання історії Першої світової війни, українських національно-визвольних змагань, ідейно-політичних і культурних взаємин між українцями і поляками на тлі державної політики Другої Речі Посполитої, а також політичної історії Центрально-Східної Європи першої пол. ХХ ст. До таких авторів належать І. Лисяк-Рудницький, Д. Ротшильд, М. Литвин, М. Крикун, Л. Зашкільняк, І. Соляр, Я. Грицак, І. Патер, М. Кучерепа та ін.;

– У період відновленої Української держави (1990–2010-і рр.) наукові студії над історією української еміграції суттєво активізувалися. З'явилися масштабні роботи істориків, етнографів, мистецтвознавців та літературознавців, в яких висвітлені різні аспекти діяльності українських наукових, культурно-мистецьких та інших фахових установ, а також видатних персоналій (це, зокрема, праці А. Портнова, О. Пеленської, Р. Шмагала, Г. Стельмащук та ін.);

– Для наукової реконструкції інституційної діяльності УМГ «Спокій», в тому числі програмної ідеології функціонування, структури заходів, контактів з іншими (українськими та польськими) громадськими, науково-культурними інституціями, уточнення складу дійсних («професійних») членів, почесних членів і членів-прихильників, а також усього українського мистецького середовища Варшави 1920–1930-х рр., у дисертації використані, як джерела, каталоги виставок, архівні матеріали з Варшавської АМ та родин художників, публікації в тогочасній періодиці, а також етнографічні та мистецькі артефакти;

– Для вироблення методологічного інструментарію дисертаційного дослідження були використані наукові підходи ряду вчених-істориків та етнологів, зокрема О. Кульчицького, С. Павлюка, М. Литвина, Л. Зашкільняка, І. Соляра.

# РОЗДІЛ 2.
# ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ, ІДЕОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ, ТОПОГРАФІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ АКТИВНОСТІ УКРАЇНЦІВ У ЄВРОПІ

## 2.1. Культурний ландшафт етнічних українських земель на зламі XIX–XX ст.

«В історичній практиці час стає знаряддям, він ототожнюється з хронологією, яка є панівним принципом класифікації, – вважає сучасний французький історик Франсуа Артог. – Однак існують ще й інші часові зв'язки, інші часи, де замість закону наступності діють явища нагромадження, нашаровування, імітації, співіснування, взаємопоглинання»[89]. Ця думка значною мірою стосується XX ст. у всіх його духовно-культурних проявах. Історична динаміка культурно-мистецьких процесів має ті ж самі супроводжуючі чинники, які впливали на розбалансованість фактографічного поля досвідів, ролі у них тих чи інших історичних персоналій. Позначилося це на значній деформації національної культурної пам'яті, на відсутності цілих ланок зв'язків між минулим і сучасністю.

Українська культура зазнала різномасштабних втрат, що засвідчено багатьма галузями гуманітарної науки. На матеріалі письменства Д. Чижевський дійшов висновку, що «майже в усіх періодах історії української літератури маємо справу лише з фрагментами та уривками минулого»[90]. Не менш фрагментарною є й історія образотворчого мистецтва, а відтак й інституційного життя української мистецької культури. Але якщо такий стан ще можна пояснити, коли йдеться про хронологічно віддалені явища, то неповнота даних з українського мистецтва найновішого часу – чи не найдошкульніший парадокс наукових знань про виміри національного духу. Одним з негативних наслідків цього парадоксу є неупорядкованість знань про

---

[89] Артог Ф. Пам'ять і час. *Кур'єр ЮНЕСКО*. Париж; Київ, 1990. Травень. С. 13.
[90] Чижевський Д. *Історія української літератури. Від початків до доби реалізму*. Тернопіль, 1994. С. 16.

модерні шукання практиків українського мистецтва, що обертається розхитаністю системи критеріїв, ціннісних та стильових орієнтацій новочасних художників, які репрезентують національну культуру в світі. Позбавлені можливості оцінювати, а то й просто бачити найкращі взірці новітньої національної класики мистецтва, сучасні мистці нерідко шукають естетичного підґрунтя в набутках інших професійних шкіл, які багато в чому суперечать українській історично-культурній традиції. Хаос у поняттях, критеріях, що виникає внаслідок нез'ясованості історичних, соціокультурних та психоемоційних факторів мистецького процесу у XX ст., перешкоджає формуванню широкої репрезентативної платформи у світових науково-інформативних мережах. Відсутність самого лиш візуального ряду вершинних досягнень українців у ділянках традиційного і професійного мистецтва невпинно руйнує справжній контекст національної культури як системи. Однією з причин цього раніше було цілеспрямоване нищення Москвою української національної еліти, яка опікувалась цими ділянками історичної та етнографічної науки. Такі ж перепони виникали перед дослідниками історії національних науково-освітніх і культурно-мистецьких інституцій, у тому числі тих, що функціонували поза Батьківщиною.

Напередодні великого виходу українського образотворчого мистецтва на загальноєвропейську мережу художньо-естетичної комунікації українською культурою була розв'язана основна історична задача: подолання тривалої контекстуальної залежності, підпорядкованості іноетнічним культурним стратегіям. Так, наприкінці XVIII ст., унаслідок низки політичних актів, які супроводжували складні взаємовідносини України з Росією та Річчю Посполитою, виникає нова історико-культурна ситуація. До певної міри символічною подією у цих процесах стало запровадження (1786) у Києво-Могилянській академії російської мови викладання. З політико-адміністративним підпорядкуванням українських етнічних земель Росії та імперії Габсбургів порушилася цілісність української культури з її більш ніж столітнім «розщепленням» на східне й західне (галицьке) крило. Російська та

Австрійська імперії «являли собою величезні територіальні конгломерати, численне населення яких складалося із етнічно й культурно різноманітних народів»[91]. Підпорядкована ще 100 років перед тим юрисдикції Московського патріархату Київська православна митрополія під кінець XVIII ст. фактично синхронізувала свою суспільну роль з русифікаторськими кроками імперської влади. Ця обставина не меншим чином позначилася на перемінах у стратегіях розвитку в Україні мистецьких галузей. По обидва боки Дніпра «все, що українське, позначене було тавром нижчевартости й погорди, доказуючи всіми засобами державної пропаґанди й шантажами, що культура окупанта вища, краща й більша, як культура України»[92]. Повинно було пройти ще більше сотні років від того фатального рубежа[93], щоб естетична творчість українців відстояла своє право розвиватися в руслі власної художньої традиції. Перше десятиліття XX ст. дало багато фактів тяжіння митців Наддніпрянщини й Галичини до соборного статусу образотворчого мистецтва. 1910-і рр. закріпили ці тенденції історично значимими адміністративними актами, головним з яких стало заснування Української академії мистецтв – першого вищого навчального закладу, з яким змінилася сама парадигма мистецької освіти в Україні. Але, не менш важливим було те, що з розбудовою національної освітньої галузі в Києві зреалізувалась ідея єдиного історико-культурного центру. У зв’язку з цим у той час вживався навіть термін «київська культура», як синонім українськості духу у творчому волевиявленні. Євген Маланюк, який відстежував тріумфальність цього моменту в історичній проекції, писав: «Не дивлячись на по-Богданову Руїну, на Полтавську катастрофу, що погребла увесь державобудівний доробок Мазепи, на приспішено жорстоку, хоч і виразно планову, ліквідацію імператорською Росією останніх, здавалося б, решток і ознак українського національного життя, Козаччина й – на Києво-Могилянському ґрунті

[91] Субтельний Орест. *Україна : Історія*. Київ : Либідь, 1991. С. 184.
[92] Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя. *Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя: Статті, промови й огляди*. Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто : Наукове товариство імені Шевченка, 1987. С. 85.
[93] Одним з його позначень була смерть геніального Г. Сковороди (1794).

закорінена – «київська» культура – тривали протягом цілого XVIII ст. І, властиво, в ст[олітті] XX відродились, «воскресли»[94]. Ці думки були пророчими щодо суті тих процесів, які розгорнулися в надрах національної культури вже на цьому витку української історії.

Ідея Києва («київської культури», центру як певної концентрації духу історичної України-Русі) не трансформувалася в ідеологію для тих мистців, які починали формувати свої концепції мистецтва дещо раніше. Ні корінний киянин О. Архипенко, ні такі близькі ментально до цього міста, як К. Малевич, О. Богомазов чи О. Екстер не знаходили вагомих підстав підняти Київ на щит своїх творчих устремлінь. Символічне значення Києва виростало з ідеологем, історіософських смислів українських державницьких зусиль, і в галузь художньої творчості їх упроваджували В. Г. Кричевський, Г. Нарбут та десятки представників молодшого покоління митців, які закладали підвалини своєї фаховості у другій половині 1910-х – на початку 1920-х рр.

Але, вийшовши з-під протекторату Імператорської академії мистецтв у Петербурзі, що фактично означало сепарування художньо-організаційного життя, українському мистецтву було не так легко повернутися в лоно національної традиції. До того ж втрутилися політичні чинники. Спресований у 2–3 роки досвід побудови Соборної України трагічно розв’язався подіями 1919 – початку 1920-го рр. з втратою надбань Української Народної Республіки. Варшавський (1920), а потім Ризький (1921) договори перемінили статус України, політично закріпивши експансію російського більшовизму на основній частині української території, а іншу (галицькі і волинську) віддавши під протекторат Польщі. Переломність цих подій політичної історії мала безпосереднє відношення і до культурно-мистецьких процесів, оскільки ще не зміцнілі українські національні інституції (академії, школи, товариства, видавництва) змушені були згортати свою діяльність перед загрозою чергової «культурної» експансії Москви. Значне число обдарованих мистців, ще не

[94] Маланюк Є. Нариси з історії української культури. Нью-Йорк, 1954. С. 61.

сповна завершивши навчання у майстернях Української академії мистецтв, розділили долю незалежної Української держави та її війська, полишивши етнічні землі України. 21 листопада 1920 р. Армія УНР перейшла Збруч, після чого значне число національно свідомого українства опинилося в статусі вигнанців, склавши зброю у таборах для інтернованих.

Молода генерація мистців скріплювала свої дальші вчинки сукупністю ідеологем звільнення української духовності з-під московського імперського культурного і церковного протекторату. В цей доволі складний період наукова концепція історії України-Русі М. Грушевського вплавилася в енергетику творення модерної України опосередковано через публіцистику С. Єфремова, І. Огієнка, С. Петлюри, В. Винниченка та інших носіїв ідеї про національно-культурну самобутність. У сфері мистецтва значимими були думки Д. Антоновича та К. Широцького. Останній у статті з приводу відкриття Української академії мистецтв у Києві писав: «Наш нарід, що утворив був цілком своєрідне мистецтво в минулому, ніколи не відгороджувався мурами від чужинців і завше вбирав в себе здобутки Європейського світу через тих же чужинців, так само й наші українські художники пішли на чужу Москву й утворили підвалини для чужої нам штуки великоросійської. (...) Треба дбати, щоби наша Академія зразу стала на твердий ґрунт і давала освіту не тенденційну, а правдиву Європейську, котра від себе вже дасть підвалини до утворення шляхетної національної штуки»[95]. Не менш красномовними були тези, викладені у доповідній записці до законопроекту секретарства освіти щодо юридичного оформлення УАМ (подається за редакцією публікації А. Ніковського та С. Єфремова): «В дану хвилину цілком можливо утворити справжнє українське мистецтво, український національний стиль, а саме на ґрунті принципів, форм і ідей, вироблених історичним минулим України. Розуміється, що трудно говорити про утворення Національного Мистецтва, ідеї і форми якого мали б широку європейську вагу, бо художня культура має свою

[95] Цит. за : Білокінь С. Початки Української державної академії мистецтв. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2007. Ч. 1 (17). С. 162-163.

історію розвитку; перехід культури від одної нації до другої не залежить від бажання окремих людей і народів. Але казати про утворення Національного Мистецтва в межах форм і людей, вироблених історичним минулим України, зовсім можливо; українська ікона, гетьманські портрети, портрет XVIII віку (Левицький, Боровиковський), старовинне українське деревляне будівництво, українське бароко – все це великі по своїх результатах період мистецтва. І можливо утворити національне Мистецтво дорогою взаємности сил національної і загальнолюдської культур так, що художник, посідаючи всі технічні та ідейні сторони свого часу, буде користуватися ними для вислову найбільше близького, зрозумілого йому світу»[96].

Збагачені історико-культурними досвідами вчені, а також громадсько-політичні діячі, що стояли біля колиски першого вищого мистецького закладу в Україні, посилювали мотивацію потреби формування національної школи мистецтва ідеологічними аргументами, які не завжди посутньо були зрозумілими молоді. Тим не менше діяльність Української академії мистецтв, методика ведення своїх майстерень Георгієм Нарбутом, Василем Кричевським, Михайлом Бойчуком, Олександром Мурашком, Миколою Бурачеком та іншими професорами зіставилися з наведеними ідеологічними тезами і стала сприйнятливою для великого загону студентів, а також і самоуків, що згодом отримали вищу фахову освіту поза Україною.

Політичні реалії, насамперед відсутність на карті Європи України як самостійної держави, призвичаїли європейців до засвоєння поняття «русского» як відповідника всього режимізованого Російською імперією простору. Від того йшло небажання «заглиблюватись у нюанси», на що, зокрема, звернув увагу американський мистецтвознавець Д. Боулт у своїй праці про російське театрально-декораційне мистецтво: «...Численні модерністські художники і дизайнери, що часто на Заході називались русскими, були, строго кажучи, неросійського походження, і їхня творчість багато чим зобов’язана

[96] Там само. С. 163.

національним традиціям з-поза географічних меж Великоросії»[97]. Ця думка зарубіжного дослідника досить м'яко (аж ніяк не строго, як здається її авторові) вказує на одне з типових позанаукових положень, на якому будують свої роботи з історії мистецтва XX ст. московські та петербурзькі вчені[98]. Після такої деформації істини цим авторам легше мотивувати тезу про етнокультурну близькість Росії до Західної Європи[99]. Україна звичайно взагалі не фігурує в таких зіставленнях. Фактично ж, як засвідчують давніші історичні джерела, «окцидентація» Росії відбувалася насильницькими заходами Петра І, що, крім позитивних зрушень у відсталій Московщині, мало для неї й цілий ряд негативних наслідків. Один із них – вторинність «схоплених на ходу» культурних традицій Європи, їх слабке засвоєння і, з таким багажем, некритичне самовивищення в ареалі слов'янського світу. Україна ж, «...що від своїх початків була суттєво європейською [...], не потребувала асимілюватися до Європи шляхом наглого, революційного перевороту»[100]. До того ж, саме Україна виступила посередником між Росією і Європою, особливо в період згаданих реформ. І. Мірчук зауважив, що процес «європеїзації» Росії здійснювався «за допомогою симбіози двох вирішальних чинників, а саме: матеріальної потуги Півночі з духовими силами Півдня»[101]. Слушність висновку про історичну європейськість України підтверджує матеріал з різних

---

[97] Боулт Д. Э. Русское театрально-декорационное искусство, 1860–1930. *Художники русского театра. 1880–1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских*. Москва, 1990. С. 50.

[98] Тут не завжди слід вбачати «злу волю» тих чи інших дослідників. Як колись російська історична наука не могла позбутися імперських поглядів на розвиток подій в історичній Україні, так сучасні вчені не в змозі відмовитися від старих державно-ідеологічних кліше щодо тлумачень генези культурних явищ. Серед праць російських учених майже немає таких, які б засвідчували бажання авторів зберігати наукову рівновагу в з'ясуванні етнопсихологічних і формотворчих джерел мистецьких концепцій О. Архипенка, В. Масютина, О. Грищенка, І. Мозалевського, Г. Нарбута, Д. Бурлюка, К. Малевича, О. Кравченка. Москвоцентризмом пройнята більшість праць авторитетних мистецтвознавців О. Сидорова, Н. Яворської, Г. Стерніна, Д. Сараб'янова, Г. Поспелова, В. Турчина. Аналіз робіт цих учених виходить поза межі завдання нашого дисертаційного дослідження.

[99] Так Росія привласнила значний, історично не належний їй, «капітал», який вона успішно використовує в сфері міжнародної політики в посткомуністичну добу.

[100] Лисяк-Рудницький І. Україна між Сходом і Заходом. Лисяк-Рудницький І. *Історичні есе. Т. 1*. К, 1994. С. 2.

[101] Мірчук І. Історія української культури. *Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. Мірчук І. Історія української культури.* Мюнхен; Львів, 1994. С. 256.

ділянок науки і культури. І. Огієнко, покликаючись на факти, зауважив новаторський дух українців, які з тих чи інших причин осідали у Московщині. «Це були дріжджі культурні, і не дурно ж богобоязлива Москва прозивала їх єретиками», – писав учений у розділі з характерною назвою «Вплив української культури на московську»[102].

Викладені думки можуть здатися тенденційно дібраними, але повнота даних про вищі осяги українського інтелекту в минулому лише б посилила деякі з названих історичних акцентів культурних зв'язків, у яких Україна перебувала в різні періоди свого державного й бездержавного життя. Культурні артефакти ХХ ст. ще більшою мірою підтверджують тезу Івана Мірчука щодо «західної орієнтації» України[103] в її історично-культурних продуктах і домаганнях. Для автора дисертаційного дослідження це один з вихідних пунктів концепції новітньої української мистецької культури, хоча ця засада не може бути аксіоматичною для тлумачення усього розмаїття творчих виявів в означений період. Симбіоз східного і західного елементів для української культури мав не декларативне, а глибоке естетичне підґрунтя. Предмет дослідження спонукає до пошуків наукових аргументів через систему естетичних координат, тому політичні та ідеологічні нашарування на культурні явища ХХ ст. будуть розглядатися у загальній конфігурації факторів політичної, військової історії, етнографії, етнопсихології та інших галузей гуманітарних знань .

Зарубіжні довідники та історичні нариси з образотворчого мистецтва ХХ ст., називаючи глобальні причини занепаду культури «старого типу» та передумови модернізму, не схильні помічати в них націєтворчих процесів в Україні. Довіряючись більше російським історіографам, ніж українським, світова наука тенденційно сприймає витворені на сході Європи мистецькі явища як суто російські. Факт творення та загибелі незалежної української

---

[102] Огієнко І. *Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народа*. Київ, 1918. – С. 134.

[103] Мірчук І. Історія української культури. *Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. Мірчук І. Історія української культури.* Мюнхен; Львів, 1994. С. 251.

держави (1917–1921), отже, не увійшов у свідомість зарубіжних учених, що спеціалізуються в дослідах над новітнім мистецтвом. Соціальні первні, антитеза академізму, духовна криза після поразки революції 1905 р. та подій Першої світової війни – це найтиповіші стереотипи, які залучають культурологи до пояснення мистецьких явищ в авангарді східноєвропейського зразка. Безсумнівно, розпад старої Російської імперії спричинив масштабні переміни у настроях як цілих народів Європи, так і людських одиниць, але у геополітичному сенсі українські державницькі зусилля стали не менш сильним детонатором зміни уявлень європейців. Як пише історик І. Лисяк-Рудницький, «...тривалими досягненнями української революції була, по-перше, глибока «мутація» збірної духовости українського народу й його кристалізація в модерну націю та, по-друге, пересунення у міжнародній структурі сил східньої половини континенту»[104].

Кожне з названих значень подій 1917–1920-х рр. було підготовлене на зламі століть діяльністю І. Франка, М. Драгоманова, М. Грушевського, З. Кузелі, віденської «Січі», що надавало певного міжнародного авторитету українським літературним, науковим, організаційним здобуткам. Українсько-російський, українсько-польський культурні контексти[105], які майже все XIX ст. не випускали в Європу власне українські культурні вартості у їх естетичній самодостатності, на початок XX ст. втрачають свою паразитичну (щодо України) сутність. Західна Європа почала приймати до своїх вузьких елітарних кіл діячів мистецтва – вихідців з України (М. Башкирцева, С. Левицька, С. Делоне-Терк, О. Архипенко, М. Бойчук), причому український національний струмінь у їхній творчості «на рівних» був поцінований космополітичними столицями-мегаполісами. Згідно з хронологією подій можна умовно вичленити такі етапи входження українських мистців у європейський духовний простір:

---

[104] Лисяк-Рудницький І. Доля України в новітній історії. *Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. Т. 1.* Київ : Основи, 1994. С. 165.

[105] За аналогією до поняття «українсько-російський літературний контекст». Див.: Ґрабович Г. Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури. *Слово і Час*. 1992. № 1 (січня). С. 42.

1900-ті рр.: вихід на міжнародну художню арену окремих творчих індивідуальностей. У їхніх мистецьких програмах переважає орієнтація на авангардний тип творчості, без цільової прив'язки до якоїсь конкретної художньої традиції;

1910-ті рр.: активізація авангардних шукань в Україні (Херсон, Київ, Одеса), українських художників у Москві та Петербурзі, групові виступи художників з України в художніх центрах Європи. Поява чіткіших ознак «українськості» формально-мистецьких засобів творчості, диференційований характер набутків (за ознаками національного походження, первинного середовища фахового становлення);

1920-ті рр.: радикальні переміни в українському художньому житті. Оформлення і зміцнення українських мистецьких структур поза Батьківщиною, увиразнення естетичних критеріїв творчих груп та окремих індивідуальностей. Структурований характер новопосталих цінностей, розширення діапазону ідейно-естетичних орієнтацій в умовах нових середовищ, нові тенденції в осмисленні культурної традиції (у контексті зв'язків з Україною).

Поза такою спрощеною схемою лише загальних інтеграційних процесів в історії українського мистецтва новітньої доби стоїть не тільки багатий фактичний матеріал, а й доволі складні та аж ніяк не осмислені наукою питання світоглядного рівня. Без хоч би побіжного з'ясування їх неможливо буде ні кваліфікувати мистецькі твори, ні з'ясувати суть певних закономірностей у доволі пістрявій панорамі тогочасних мистецьких явищ.

Історично-культурна своєрідність зламу XIX–XX ст. засвідчена всіма сферами суспільного життя. В Україні більшою мірою, ніж в інших історичних землях Східної Європи, окреслений час, позначений особливою збудженістю національної свідомості. Одним із показників значущості цього факту була здатність не лише серцем, а й розумом осягнути «тектонічний характер» творчості Тараса Шевченка, зауважити «напруження національного інтелекту»

в особі Пантелеймона Куліша[106], репрезентанта так званого професіонального (в іншому значенні – елітарного) типу творчості, що особливо активізувався в умовах творення культури незалежної Української держави. Заборони в царській Росії на Шевченкове слово, на вживання української мови спричинили зворотний результат, що увінчався масовим поширенням молодіжних товариств у Наддніпрянщині та Галичині. Деякі гуртки, щоб утримуватися в режимі легальності, називалися «драматично-аматорськими», але фактично об'єднували людей за потребами навернення до загальноукраїнської проблематики, наскільки це могло усвідомлюватись на той час. За свідченням учасників таких сходин, присутні нерідко не мали чітких уявлень про мету розмов. «Ні в програмі мінімум, ні в програмі максимум [...] не було ясного означення щодо наших «конечних цілей». Була то більше настроєво-туманна революційність, змішана з романтизмом, підвищено-загостреним національним почуттям», – писав один з учасників подібних зібрань[107]. Активність «знизу» була скріплена контактністю національної творчої інтелігенції, яка на зламі XIX–XX ст. досягла певної організованості та естетичної націленості. Покоління, яке ще в 1870-х рр. взяло на себе у Києві величезний обсяг роботи з формування української наукової школи, в 1900-х рр. залишалось на висоті завдань нової історично-культурної ситуації. Участь таких видатних особистостей, як О. Русов, М. Лисенко, О. Кістяківський, В. Антонович та ін. у конспіраційних заходах студентської молоді Наддніпрянщини – не лише естафетний момент, вона спонукала до зіставлень поглядів старшого і молодшого поколінь на майбутнє України.

Одним із підсумків модерністської доби у розвитку української національної свідомості (історик І. Лисяк-Рудницький такою назвав період

---

[106] Маланюк Е. Буряне поліття (1917–1927). *Маланюк Е. Книга спостережень. Проза*. Торонто, 1962. С. 14.

[107] Цит. за : Леник В. *Українська організована молодь (молодечі організації від початків до 1914 р.).* Київ; Мюнхен; Львів, 1994. С. 30.

1890–1914 рр.)[108] було доволі швидке зростання значущості інтелігенції. Оцінюючи національно-культурний рух 1890-х рр., С. Єфремов бачив на той час не інтеліґенцію, а «окремих інтелігентів»[109], які здебільшого були відособлені від суспільного загалу. На цю обставину суттєво впливала соціальна стратифікація населення України. Статистика вказує на те, що «урбанізація України [...] проходила без участі українців. Як наслідок, трохи більше ніж 5 відсотків їх проживало в містах; вони були найменш урбанізованою національною групою на своїй рідній землі»[110]. З цього виходило, що сконцентровані у містах «людські та інституційні ресурси – інтелігенція, школи, преса – протистояли українському національному рухові, утруднюючи його зростання»[111]. Натомість за два з половиною десятиліття перед Першою світовою війною уже структурно розвинута українська інтелігенція долає цей розрив з «ширшим соціальним довкіллям» настільки, що під час великих історичних потрясінь початку ХХ ст. усвідомлює свою провідницьку місію в державобудівних спробах. На переконання І. Лисяка-Рудницького, «до 1914 року існували вже малі «мостові причілки» свідомого українства серед робітництва, буржуазії та поміщицтва [...] Навіть там, де ще не приходило до точного з'ясування національної окремішности, бачимо збільшення регіональної свідомости. Наприклад, буржуазія України, хоч зрусифікована мовою й культурою, була гостро незадоволена централістичною економічною політикою імперії, що протегувала центральні московські області; росло відчуття суперечности господарських інтересів між українським півднем і з московською північчю»[112].

Дещо інша еволюція простежується в духовних настановах інтелігенції, а саме у співвідношеннях національного консерватизму і лібералізму. З одного

---

[108] Лисяк-Рудницький І. Інтелектуальні початки нової України. *Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. Т. 1.* С. 184.
[109] Ефремов С. Вне закона : к истории цензуры в России. *Єфремов С. Літературно-критичні статті.* Київ, 1993. С. 25.
[110] Кравченко Б. *Соціальні зміни і національна свідомість в Україні ХХ ст*. Київ, 1997. С. 26.
[111] Там само. С. 22.
[112] Лисяк-Рудницький І. Інтелектуальні початки нової України… С. 186.

боку, політика обмежень царської Росії щодо культурного розвитку українців спонукала діячів науки і культури до активного пошуку етнічної ідентичності, з другого боку, «українські консервативні діячі знаходили своє політичне оформлення на базі російського реакційного консерватизму й ставали імперськими російськими діячами, зрештою, часто не втрачаючи почуття свого етнічного походження та українського територіального патріотизму [...]. Такий русифікований консерватизм, що не шукав підпори в рідному громадянстві та власних національних традиціях, легко вироджувався в політичну й соціальну реакцію»[113]. Усе це вказувало на різнорідність політичних настроїв українців напередодні піднесення національно-визвольного руху початку ХХ ст.

Явища культури (в даному разі художньої культури) не у всьому органічно синхронізувались з політичними обставинами часу, так само, як конкретне геокультурне тло не завжди нав'язувало до плекання певних естетичних концепцій. Ще черпаючи з досвіду позитивізму XIX ст., нова доба піднімала завісу потаємного. Навіть рядовий художній оглядач з Києва писав 1913 р., що «сучасне мистецтво перестало бути прозою і стало поезією. Воно вимагає від художників скарбів душі, багатства переживання, яскравого, особистого чуття, його індивідуальності»[114]. Хоч окремі історики мистецтва й схильні бачити на початку ХХ ст. кризу реалізму, ідеологія «передвижництва»[115], просвітництва брала гору над поодинокими спробами утвердження індивідуалізму. Це тривало й у 1910-х рр., хоча стандарти «офіційної» мистецької освіти в Росії (а саме на неї могли здебільшого розраховувати українці тодішньої імперії) викликали у молоді радше бунтарські, ніж конструктивні, творчі думки.

---

[113] Лисяк-Рудницький І. Консерватизм. *Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. Т. 2.* С. 126.
[114] Чайка П. Виставка картин українських художників. *Сяйво*. Київ, 1913. № 7–8–9. С. 209.
[115] Термін, що виник на основі російської редакції назви соціально-культурного руху «пересувних виставок».

Якщо тогочасний мистецький рух у Росії уособлював «складну єдність різнорідних і часом навіть різнонапрямних тенденцій»[116], то українські творчі домагання кристалізувалися на ще складнішому естетичному перехресті. Слід згадати, що середні навчальні художні заклади у Києві, Харкові та Одесі перебували під протекторатом Петербурзької академії мистецтв і що вони «служили органами русифікації мистецтва й молоді та підготовчим щаблем до висмоктування талантів для загальноросійського культурного казана, для столичних центрів»[117]. Ця обставина спричинила контекстуальність українського мистецтва зламу XIX–XX ст. щодо мистецьких рухів у двох потужних культурних центрах Російської імперії – Петербурзі та Москві. Виходець з України філософ М. Бердяєв вказав на глобальність змін у самій природі творчості. Сенс тогочасної глибокої кризи в мистецтві (кризи не лише реалізму, а мистецтва взагалі) він убачав у прогресуванні аналітичності шукань[118], що в більшій мірі, ніж шукання синтетичні, руйнували стереотипи культури доби позитивізму, які відмирали. Те, що стосовно класичного розуміння мистецтва (з категоріями гармонії, високого духовного ідеалу тощо) могло вважатися кризовим, з погляду загальної еволюції культури було виявом проникання в недоступні досі закутки людської екзистенції. Ще наприкінці XIX ст. зазнали зближення (через відповідні універсальні ключі) наука і письменство. Теоретичні міркування українського вченого О. Потебні щодо внутрішньої структури слова, його психолінгвістичний метод в інтерпретації мовних феноменів і художніх текстів, дали українським мислителям і творцям поштовх у пізнанні природи художньої форми[119]. Релігійно-філософські

---

[116] Адаскина Н. Художественная теория русского авангарда (к проблеме языка искусства). *Вопросы искусствознания.* Москва, 1993. № 1. С. 20.

[117] Врона І. Київський художній інститут (його сучасний стан і робота). *Мистецько-технічний ВИШ. Збірник Київського художнього інституту*. Київ, 1928. № 1. С. 8.

[118] Бердяев Н. Кризис искусства. Москва, 1918. С. 6.

[119] Деякі сучасні дослідники наголошують на значенні теоретичних розробок О. Потебні в революційних перемінах українського та російського образотворчого мистецтва зламу XIX-XX ст. Див. : Тарасенко О. *Проблема національного стилю в живописі модерну й авангарду (творчість українських та російських художників кінця XIX – початку XX ст.). Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства*. Львів, 1996. С. 9.

шукання українських та російських інтелектуалів, що особливо активізувалися на зламі XIX–XX ст., розширили тематичну вимірність культури. На стадії максимального наповнення теософська проблематика «розщепилась» і стала доступною для багатьох мистців, які шукали духовних істин. Це індивідуалізувало ідейно-образні домагання художників, а в загальнокультурний процес вперше внесло виразний елемент асинхронії (між ланками системи соціально-економічні умови – суспільна свідомість – інтелектуальний досвід). Поширювана у творчих колах релігійна містика, антропософія майже ні в чому не нагадували світоглядно невиразні (за формою пасивно-розповідні) осягнення попередніх поколінь художників, репрезентантів класицизму і романтизму. Нова доба стимулювала оформлення зовні унезалежнених моделей світосприймання, що спершу виявилося у широкому тематичному репертуарі літератури і мистецтва символізму, а потім – в авторських концепціях творчості[120].

З цього огляду варто звернути увагу на широкий спектр джерельних орієнтацій українських художників. Крім увиразнення і диференціації світоглядних платформ молодих митців, це був час численних інспірацій підсвідомого. На противагу засиллю академізму й передвижництва творче мислення нового покоління українців набувало ознак архетипічності. Це, зокрема, проявлялося у силі асоціативних «викликів» з культурного досвіду різних історичних епох. Культ старовини для кожного митця мав певне ужиткове значення. Спершу це були не пов’язані між собою спроби пояснити естетичний сенс давно минулих явищ мистецтва, в яких ідентифікувались етнопсихологічні джерела культури. Так, творча уява зрілого Олександра Архипенка завдячувала дитячим враженням від обсервації кам’яної статуї в

[120] Окремі з них розвинулися навіть в індивідуальне богошукання, з виробленням « символів певної нової релігії», як це було у К. Малевича. Див. : Сарабьянов Д. В., К. С. Малевич и искусство первой трети XX века. *Казимир МалевиЧ. 1878–1935. [Каталог выставки в Ленинграде, Москве, Амстердаме]*. Б. м., [1988]. С. 70.

саду Київського університету[121]. Петро Холодний (старший) свою малярську кар'єру пов'язував із раннім зацікавленням українським іконописом (як образною системою, так і технологією)[122]. Олекса Грищенко марив Царгородом (Константинополем), звертаючись до нього: «Ти, що зберігаєш спомин про наших прадавніх князів, запорожців з-над Дніпра, ти, що є творцем божеської Софії і мозаїк, єдиних на світі, ти є також свідком наших останніх нещасть, наших сліз, яких ми не переставали виливати з нашого українського смутку»[123]. В іншій епосі – бароко – черпав натхнення Георгій Нарбут, побудувавши згодом на цьому зв'язку одну з найбільш цілісних і плідних для всього XX ст. образно-формальних концепцій графіки[124]. Культура українського села стала первинним збудником творчої уяви Казимира Малевича[125], згодом одного з реформаторів у сфері образотворчості. Орієнтовані на пізнання нових осягів цивілізації, молоді митці послуговувалися й результатами відкриттів археологів. Археологічний з'їзд 1874 р. у Києві, зініційований «Юго-Западным отделом Географического общества», перетворився в «блискучу маніфестацію наукових досягнень на полі українознавства»[126] і не міг не пройти повз увагу українських інтелектуалів. Відкриття пам'яток матеріальної культури Трипілля (1896)[127], домінування українського науково-культурного духу в заходах XII Всеросійського археологічного з'їзду 1902 р. у Харкові (до них, зокрема, було

---

[121] Горбачов Д. І архаїст, і футурист. Олександр Архипенко. 1887–1964. *Хроніка-2000*. Київ, 1993. № 5 (7). С. 198.

[122] Холодний П. Відповідь на запит. *На пошану Петрові Івановичу Холодному (1876–1930)*. Львів, 1996. С. 5.

[123] Грищенко О. *Мої роки в Царгороді. 1919–1920–1921*. Мюнхен; Париж, 1961. С. 101.

[124] Збагачений цим досвідом Г. Нарбут так звертався до своїх учнів: «Не забувайте історії свого народа і не забувайте, хто ви такі,–живіть змістом старої минувшини і її формою та будьте сполучниками її з новими проявами – з новими ідеями. Цього багатства нашого, як теми, стане вам на ціле життя». Див. : Лісовський Р. Спомини про Г. Нарбута. *Роберт Лісовський (1893–1982) : Каталог виставки творів, присвяченої 100-річчю з дня народження художника*. Львів, 1993. С. 30.

[125] Малевич К. «Згадували Україну. Він та я були українці». З автобіографії. *Україна*. Київ, 1994. № 29 (липня). С. 11.

[126] Дорошенко Д. Розвиток науки українознавства у XIX – на початку XX ст. та її досягнення. *Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича*. Київ, 1993. С. 31.

[127] Курінний П. *Історія археологічного знання про Україну*. Полтава, 1994. С. 61.

залучено художника Василя Кричевського)[128] стали потужними детонаторами свідомості зрусифікованих імперським режимом українців.

Оскільки естетична природа модернізму включала у себе як рушійний момент неґації (щодо тодішніх стандартів культури), то великі українські міста до певної міри могли вважатися середовищами протистояння прогресивних і консервативних мистецьких ідей. Міцний зв'язок українського мистецтва з класичністю як історично-культурною категорією, на що вказував Д. Антонович[129], спричинив зростання ролі художницького чинника у системі пріоритетів міського населення. Художники-«академіки», які з'їжджалися до столиць фахової освіти з усіх закутків Російської імперії, нерідко поверталися у рідні реґіони з конкретними проектами формування локальних художніх осередків. Через те інфраструктура мистецького життя Києва, Одеси, Харкова, при усій її підлеглості столичним взірцям, набувала внутрішньої самодостатності. Ранні організаційні форми творчого співжиття мали в собі велику частку провінційного аматорства. Так, Одеське товариство красних мистецтв (Одесское общество изящных искусств) було засноване 1864 р. художниками і шанувальниками мистецтва, серед яких були місцева аристократія і купецтво. У статуті писалося, що на товариство покладається мета «розвинути смак і поняття про живопис у всіх прошарках суспільства, а також заснувати в Одесі громадську картинну галерею, при ній Школу для навчання малярства у всіх різновидах, а також для ремісників – рисування і креслення, пристосовані до техніки»[130]. Управа товариства була в більшій мірі почесно-громадською, ніж фаховою, натомість зініційованою Школою

---

[128] Павловський В. *Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість*. Нью-Йорк, 1974. С. 24.

[129] Цю думку Д. Антонович обґрунтував на матеріалі представництва вихідців з України у високих мистецько-освітніх закладах Російської імперії та Європи, а також їх ролі у мистецькому процесі. «Заслуги українців перед класичністю в малярстві, – писав він 1926 р., – можемо стежити в непреривному процесі на протязі останніх півтораста років. Місцем дії цього процесу є спочатку примусово Петербург, почасти Париж, а пізніше Україна і навіть українська провінція». Див.: Антонович Д. *Дмитро Безперчий (1825–1913)*. Прага, 1926. С. 6.

[130] *Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). Справочник* / Сост. Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. Петербург, 1992. С. 222.

рисування і креслення для дітей 9–14 років керували вишколені митці – випускники Мюнхенської академії мистецтв Ф. Мальман та Міланської – Л. Іоріні[131].

Причину появи 1889 р. Харківського товариства шанувальників красних мистецтв (Харьковское общество любителей изящных искусств) статут обумовлював метою «сприяти поширенню і процвітанню красних мистецтв та розвитку естетичного чуття в суспільстві, переважно на Півдні Росії»[132]. Серед засновників товариства були губернатор, міський голова, представники місцевого вищого дворянства. Особливої динаміки набув процес становлення мистецьких структур у Києві. 1875 р. випускник Петербурзької академії мистецтв М. Мурашко відкрив тут Рисувальну школу, бажаючи, щоб вона «була гідною бути школою цілого краю»[133]. Постале згодом (1887) як розвиток ідеї школи Київське товариство художніх виставок (Киевское товарищество художественных выставок) вважалося «першим професійним об'єднанням київських художників»[134]. Програмно схожі товариства виникали дещо пізніше і в інших українських містах Російської імперії – Херсоні (Херсонское общество любителей изящных искусств), Кам'янці-Подільському (Каменец-Подольское общество изящных искусств), Чернігові (Черниговское товарищество художественных выставок), Катеринославі (Екатеринославское художественно-артистическое общество), Полтаві (Полтавское общество любителей изящных искусств)[135]. І хоча їх функціонування найчастіше зводилось до мистецько-пропаґандистських чи масово-освітніх заходів, такі товариства творили у провінційних містах відповідну атмосферу процесуальності художнього буття. Не без впливів «столичних смаків», які проникали у ці осередки завдяки пересувним виставкам та через безпосередніх носіїв образотворчого академізму, тут зав'язувались реформаторські рухи, які в

[131] Там само. С. 222.
[132] Там само. С. 322.
[133] Говдя П. Микола Іванович Мурашко. *Мурашко М. І. Спогади старого вчителя.* Київ, 1964. С. 7.
[134] *Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932)…* С. 86.
[135] Там само. С. 62, 82, 237, 323, 336.

дечому випереджали імпульси модернізму у великих мистецьких центрах Європи. Характер «салонів» В. Іздебського (1909–1911)[136], які внесли у виставочну практику українських міст Російської імперії елементи естетичного епатажу, рівно ж як і авангардистська спрямованість пошуків харківських груп «Будяк», «Голуба лілія» (1909–1911), «Кільце» (1911–1914)[137], київського виставочного проекту «Кільце» (1914), в якому ставилося завдання «звільнення живописних елементів від шаблонів, які їх сковують»[138], вказували на динаміку творчого поступу саме в тих провінційних осередках, у яких були міцні традиції консерватизму у формах художнього життя. Молоде покоління, яке виростало у таких середовищах, намагалося внести у художній процес новий зміст. Найініціативніші мистці (В. Іздебський, Д. та В. Бурлюки, О. Екстер, О. Богомазов) змінювали місце свого перебування з провінції на Петербург, Берлін, Мюнхен, Париж і зворотно, долаючи таким чином будь-які географічні і навіть геокультурні бар'єри в утвердженні новаторського мистецтва. Тому топографія активності українського інтелекту наприкінці 1900-х – на початку 1910-х рр. була дуже мінливою.

У межах Російської імперії слід виділити ще два осередки, в яких була помітною діяльність вихідців з України. Насамперед це Петербург, де в статусі студентів Академії мистецтв, а згодом педагогів та художників-практиків реалізували себе носії розмаїтих мистецьких ідей Л. Жемчужников, К. Трутовський, Г. Світлицький, В. Беклемішев, П. Мартинович, В. Замирайло, Ф. Балавенський, Г. Лукомський, Г. Нарбут, М. Самокиш, Е. Білуха, С. Пожарський. Не менше яскравих особистостей утвердилося в московських художніх колах: В. та Д. Бурлюки, В. Масютин, О. Кравченко, І. Мозалевський, О. Усачів, Ю. Михайлів, О. Грищенко, О. Шевченко. Серед названих були такі,

---

[136] Асеева Н. *Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX – начало XX века*. Киев, 1989. С. 86.
[137] *Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932)…* С. 34, 54, 89.
[138] Там само. С. 89.

які визнавались видатними у певних ділянках творчості[139], й такі, мистецтво яких рішуче відкидалося відповідними середовищами через радикалізм або просто незрозумілість[140]. Немає сумнівів у тому, що чимало з цих або менш відомих митців зберігали внутрішній зв'язок з Україною, що відчувалося не так у заданості тематичного репертуару, як у світоглядних настановах авторів. Етнопсихологічний чинник ускладнював природу мислення художників. У когось таке ускладнення могло проявитися через так звані естетичні нашарування (на зламі XIX–XX ст. це прочитувалось стосовно етнокультурної традиції, у виборі «фольклорно-міфологічної орієнтації»)[141]. В інших – у затаєності почуття роздвоєності, душевного дискомфорту. Не маючи прямих творчо-біографічних вказівок на такі ознаки, певних висновків щодо цього можна дійти, послуговуючись матеріалом творчості[142]. Глобальні суспільні потрясіння 1910-х рр. загострили світовідчуття митців до такої міри, що окремі з них перемістилися до іншого полюса в російсько-українському контексті, згодом змінивши і місце свого перебування (Г. Нарбут, Г. Лукомський, І. Мозалевський, В. Масютин, О. Грищенко, М. Самокиш)[143]. Тривала монополія Петербурґа та почасти Москви на мистецьку освіту в Російській

---

[139] На думку Сидорова, Г. Нарбут був «високоталановитим російським книжником», В. Замирайло – одним з «найбільш вражаючих російських графіків», В. Масютин – «синтетиком усіх варіацій нової російської гравюри». Див. : Сидоров А. Русская графика за годы революции. 1917–1922. *Сидоров А. О мастерах зарубежного, русского и советского искусства.* Москва, 1985. С. 170, 180.

[140] З таким відвертим упередженням тогочасна фахова преса ставилася до експериментаторства братів Бурлюків: «Кубістика» п. п. Бурлюків і їм подібних – фальсифікація, розрахована на недбальство і наївність російської публіки [...]. Панове Бурлюки – нікчемні підробники – не більше. Річ тут не в перейнятих будь-як зовнішніх прийомах письма (чи це матіссизм, кубізм чи футуризм – без різниці), а у браку художньої культури і таланту. Претензійне дикунство «молоді» – явище таке ж протикультурне, як нігілізм 60–70 років». Див.: Essem. Выставки и художественные дела. «Мир Искусства». *Аполлон.* Санкт-Петербург, 1913. № 2. С. 56.

[141] Маємо на увазі роль казки у структурі світоглядности багатьох художників того часу. На цю тему див. : Соколов Б. Кандинский и русская сказка. *Живая Старина*. 1996. № 2. С. 7.

[142] Найкращою ілюстрацією цього може бути психологічна основа повороту в творчості Г. Нарбута 1917 р. Якщо б цей художник, першокласний інтерпретатор російського фольклору, не живився українськими історико-культурними джерелами, він не зміг би досягти згодом такої високої форми, як це виявилось у його працях київського періоду.

[143] Зрозуміло, що мотивація зміни місця проживання у кожного була індивідуальною, але не без дії етногенетичного культурного чинника.

імперії спричинила певну підпорядкованість культурних зусиль українців. Але, як можна зрозуміти з наведених факторів, ця обставина не призвела до зросійщення програмної орієнтованості митців. Навпаки, 1900–1914 рр. увиразнили проукраїнські тенденції у шуканнях власного творчого обличчя цілого ряду художників Наддніпрянської, Слобідської та Південної України.

Національно-ідентифікаційний характер мали й зусилля українських художників Галичини, які формувалися в іншій політично-історичній та духовній дійсності. Церковно-мистецька ділянка, яку ретельно підтримувало греко-католицьке духовенство, стимулювала екскурси митців у глибини етнокультурної традиції. З другого боку, лібералізація політичного життя розширила мережу українських друкованих видань, на базі яких поступово утверджувалася інтелектуальна модель майбутності всього українства. В контексті цього засновані на зламі XIX–XX ст. Наукове товариство ім. Шевченка, Товариство для розвою руської штуки, Товариство прихильників української літератури, науки і штуки у Львові стали базовими інституціями, навколо яких виникали локальні вогнища мистецької активності. Специфіка мистецького руху в Галицькій Україні полягала у його тривалій зрощеності з літературним та науковим напрямами діяльності. У цій взаємопов’язаності сформувався тип національно заанґажованого мистця – культурного діяча, який, крім суто фахових функцій, брав на себе й вирішення різних організаційних справ. Це мало неабияке значення для самого функціонування української творчої думки на всьому просторі австро-угорської займанщини. Визначальним моментом ідеї Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові було те, що його фундаторам, зокрема М. Грушевському, І. Франкові, І. Трушу, В. Гнатюку, С. Томашівському «йшлося передовсім про розвиток українського малярства й ужиткового мистецтва через популяризацію творчості митців. Його діяльність ґрунтувалась

на загальнокультурологічних принципах, які випливали з контексту громадсько-політичних процесів в Україні»[144].

Деяка застиглість й однобокість мистецького життя Галичини спонукала І. Труша до пошуків сучасних форм репрезентації українського мистецтва. «Вистава української штуки і українського артистичного промислу» 1905 р. дала відчутний імпульс плеканню художницького фаху, до того часу не дуже культивованого серед українства[145]. Не приховуючи бажання за стандартами організації наблизитися до аналогічних художніх виставок у Західній Європі, І. Труш наголошував на наданні таким чином можливості «українським артистам виступати публично як окрема група»[146]. Ще однією, не менш важливою її особливістю було те, що відповідно до загальноукраїнського статусу Товариства виставка прокладала шлях до зближення галицьких та наддніпрянських художників. У реалізації цієї ідеї, але у ще ширшому, культурному сенсі, І. Труш відіграв провідну роль. Завдяки розгорнутій програмі ініційованого ним журналу «Артистичний Вісник», його особистим контактам з київськими діячами культури галицькі митці відчули єдиний контекст національного мистецтва, що стало підставовим моментом у концептуальному оформленні новітніх мистецьких течій.

Характерно, що, попри ці зусилля інтелігенції надати мистецькому процесу в Галицькій Україні більшої динаміки, естетичні шукання митців були

---

[144] Купчинський О. Статут і протоколи засідань Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові. *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці Секції мистецтвознавства*. Т. 227. Львів, 1994. С. 394.

[145] З історії української культури відомо, що немало літераторів і митців були роздвоєні щодо «права на вільну (не заанґажовану) творчість». Так, повертаючись у спогадах до цього періоду, колишній член літературної групи «Молода Муза» В. Пачовський вважав «твори в дусі мистецтва для мистецтва за іграшку ситих, на яку шкода паперу і друку, бо то забава задорого коштує, а висліди їх появи в літературі є мінімальні. Нація, що не має держави, не може в літературі поставити, ані розв'язати ніякої проблеми, що має всесвітну вартість – бо для неї найвищий ідеал: дах над головою! Нація бездержавна все упосліджена рівнем життя і мізком, аби могла видержати конкуренцію ідеями свого мистецтва з державними націями; через це головні проблеми всесвітнього значіння ніколи не рішають бездержавні народи». Див. : Пачовський В. Проблеми української літератури й мистецтва. *Дзвони*. Львів, 1935. № 4 (квітень). С. 184.

[146] Цит. за : Купчинський О. *Статут і протоколи засідань Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові*… С. 396.

досить кволі, особливо в порівнянні з відповідними процесами на Великій Україні. Це дало підстави М. Голубцю вважати мистецтво Наддніпрянщини за «буйніше своєю шириною від мистецтва Галичини»[147]. Різниця у масштабах творчої праці була вислідом відмінних суспільно-політичних обставин, у яких Генерувалася ідеологія модерної української нації. Попри жорсткішу цензурованість дій східноукраїнських інтелектуалів, яких звинувачували у сепаратистських домаганнях, структура етнокультурного життя в Російській імперії була значно розлогішою, ніж у більш провінціалізованій Галичині. Натомість за короткий час український мистецький рух, урівноважив цю різномасштабність. Уже напередодні творення української держави ідея національного мистецтва синхронізувалася з політичним гаслом соборності на всьому геокультурному просторі України. Виходячи з цього, історично-культурне значення окресленого періоду полягало у таких моментах:

1. Через політично-світоглядну сферу, в якій проявлялась воля епохи до нового світопорядку, змінилася контекстуальність української культури по всьому периметру українських етнічних земель.

2. Націєтворча самоідентифікація українців присутня як в історичних центрах України, так і у великих культурних центрах Російської та Австро-Угорської імперій.

3. Генетична пам’ять стала головним чинником формування заданості розвитку новітнього українського мистецтва. Це виявилось як на чуттєво-інтуїтивному, так і на аналітичному рівнях.

4. Напередодні глобальних історичних катаклізмів 1914–1920 рр. українське образотворче мистецтво набувало естетичний досвід, маючи перед собою широку орієнтаційну горизонталь. Таким чином, українська художня традиція почала активно зіставлятися з європейським модернізмом. Відцентрові

---

[147] Голубець М. Сучасне малярство Наддніпрянської України. *Ілюстрований Календар Товариства «Просвіта» з літературним збірником на переступний рік 1920*. Львів, 1919. С. 144.

та доцентрові сили на цій осі стали сенсом складних мистецьких шукань другої половини 1910-х – першої половини 1920-х рр.

### 2. 2. Між містечком і мегаполісом: мистецькі ідеї та інспірації

Старе і нове у мистецтві початку ХХ ст. сучасники нерідко розглядали на осі «сільська – міська культура», не завжди вкладаючи в цю опозицію конкретний зміст. В історії української культури така проблема набувала особливого сенсу у зв'язку з присвоєною їй культурологами та філософами «селянською домінантою». Як «перевдягнені у міські піджаки й зіпсовані під впливом цивілізації селянські сини з усіма прикметами й хибами їхньої структури», українські інтелігенти здавалися І. Мірчукові[148] надмірно прив'язаними до землі й частково неспроможними подолати стійкий історичний стереотип «хліборобського народу». Подібні міркування інколи вкладалися у розмаїті українофобські концепції[149]. Втім, уся Україна в її етнічних територіях на зламі XIX–XX ст. мала превалюючий аграрний сектор, що безпосередньо позначилося і на культурі міста. Перепис 1897 р. виявив, що українців, зайнятих у державно-адміністративних справах, судах, поліції, у професіях гуманітарного (інтелектуального) профілю, тобто охоплених «урбаністичною психологією», було лише 30,8 відсотка[150], але не це визначало перспективу національної духовної культури. Існування міцного й структурно розлогого пласта народної творчості, цілісність звичаєвих, поведінкових, моральних засад українського селянства стало сприятливим ґрунтом для зародження ідей модернізму у сфері професійного образотворчого мистецтва.

---

[148] Мірчук І. Історія української культури. С. 258.

[149] В одній з таких «концепцій» «російський князь О. Волконський у 1920 р. наполягав на простонародному характері української мови (для нього «наречия») та літератури («вона обмежується побутовими драмами і поезією на теми місцевого простонародного життя»), зверхньо судячи: «Кожне наріччя може розвинутись до самостійної мови, але для цього вимагається геній, подібний Данте...». Див. : Волконский А. О трех ветвях русского древа и... сепаратизме. *Русский рубеж*. Москва, 1991. № 7. С. 14.

[150] Кравченко Б. *Соціальні зміни і національна свідомість в Україні ХХ століття*… С. 69.

Вже у XIX ст. сільське і міське «почування» інспірували творчі конфлікти в «еґо» ряду чільних діячів української культури. Складним пережиттям стала для П. Куліша поїздка 1858 р. в Західну Європу, коли зазнала поразки його нав'язлива ідея «втечі» з хутора в місто. «Там, на Україні, – писав В. Петров, – Куліш себе відчував європейцем, людиною міста [...] Але тут, серед європейців, в галасі й грюкоті великих міст, він відчув себе хуторянином, людиною сільської закоханости. Він був європейцем між хуторянами і хуторянином між європейцями»[151]. Не позбавлена драми й творча біографія М. Башкирцевої, внутрішньо розщепленої між атмосферою європейських столиць і незбагненністю українського села. Натомість дистанціювання між сільським і міським для українського культурного ареалу було підрядним глобальнішого поняття, а саме етнопсихологічного чинника. Межовість геополітичного положення України з її «сполучуючою роллю ланки між Заходом і Сходом, отже, між двома світами й світосприйманням»[152], визначила власний тип творчого реагування. «Там, де небезпека смерти, страждання і біль, втрати і нужденність є постійними гостями, там майже мимохіть назріває філософська настанова», – вважав В. Янів[153]. Мистецький і творчо-психологічний досвід Г. Сковороди, Т. Шевченка, М. Гоголя, які у сконцентрованому вигляді виявили глибину занурення митця в океан свого етнокультурного єства, з кінця XIX ст. відчутно активізувався й спричинив цілу лавину нових особистісних збурень і роздвоєнь.

У цьому сенсі слід звернути увагу на таке. Спроби українських художників задемонструвати, як і літератори, свою націєтворчу автономію на спеціальних виставках, здебільшого, не дали відчутного результату. Попри успіхи мистців, які досягли певного рівня у розв’язанні актуальних естетичних задач, такі експозиції були надто нерівними за мистецьким матеріалом. Добір

---

[151] Петров В. Хуторянство і Європа. Листи Куліша з-за кордону р. 1858-го. *Хроніка-2000*. Київ, 1992. № 2. С. 76.

[152] Янів В. *Українське мистецтво на культурно-історичному тлі України у зв’язку з її геополітичним розташуванням (відкриття збірної мандрівної виставки у Ювілей 60-ліття УВУ).* Мюнхен, 1987. С. 7.

[153] Там само. С. 9.

учасників відбувався за критеріями заанґажованості «українською темою» або ж, якщо йдеться про формальний чинник, за певним «народностилістичним» знаменником. Показовою видається критика таких експозицій: «На жаль, виставка українських художників мало чим відрізняється (лише зображеними сюжетами) від будь-якої подібної провінційної виставки, що складається з експонентів, які живуть у глушині, які втратили зв'язок з новими досягненнями в мистецтві, які не передплачують і не читають художніх журналів і пережовують ідеали малярства часів вісімдесятих-дев'яностих рок[ів] XIX ст. [...] Нічого тут національного в мистецтві немає...»[154]. Одразу ж слід застерегти, що подібні оцінки зусиль українців «заманіфестувати» свій «культурний сепаратизм»[155] давали імперськи заанґажовані критики, яким була незрозумілою суть естетичних прагнень митців, зорієнтованих на національну духовну основу. В деяких індивідуальних виявах такі спроби були кволими, внутрішньо непереконливими, а то й банальними, що, проте, не позбавляло цей рух культурологічної актуальності і масштабності. Але одна обставина таки послаблювала практичний ефект таких намірів: це брак програмного зв'язку між фаховою (академічною) освітою (до 1917 р. вищого національного мистецького закладу просто не було) і пошуками «національного виразу» через пластичні ключі.

Таким чином, уже сама історично-культурна реальність в Україні 1910–1914 рр. (на всіх її етнічних територіях) передбачала широку орієнтаційну горизонталь в естетичному вираженні епохи. Провідні ідеї продукували міста. Вони зіставляли поліетнічний досвід середовищ, що формувалися через природний добір вихідців із сіл чи малих містечок і у яких навіть після фахового вишколу нуртувала стихія української провінції. Модернізм динамізував діалог між професійною і народною культурою, що мало

---

[154] Б. Э. Выставка картин украинских художников. *Искусство в Южной России. Живопись и графика, художественная печать*. Киев, 1913. № 7-8. С. 378.

[155] Такий термін ужив М. Голубець для позначення тяжіння українських мистців до увиразнення естетичної платформи в роки політичної залежності. Див. : Голубець М. *Сучасне малярство Наддніпрянської України*… С. 149.

наслідком інваріантність філософсько-культурних настанов авторів. «Селянсько-традиційний» струмінь культури з її ліричною інтонаційністю урівноважував дедалі сильніші деструктивістські тенденції поміж цими полюсами. Була ціла градація «поміркованих» течій – імпресіонізму, «сезанізму», релігійного символізму з найрозмаїтішими світоглядними первнями. У цьому коловороті ідей важко було простежити якусь магістральну лінію розвитку вітчизняного мистецтва, зокрема, закцентованою етнокультурною специфікою. Українська земля, українська духовність стимулювала творчість художників – як українців, так і євреїв, росіян, поляків. Д. Боулт звернув увагу на те, що багато з-поміж київських мистців 1910-х рр. «були євреями, уродженцями українських закутків; вони з самого початку прагнули вирватись зі свого середовища і знайти більш космополітичну культурну атмосферу»[156]. Дехто з них мав високі фахові дані, а неординарність пластичного мислення привела їх до формалістичних новацій, захоплено сприйнятих навіть у найбільших мистецьких столицях світу[157]. Пов'язаність деяких російських художників (М. Врубель, В. Васнецов та ін.) з київським середовищем додала ще ширшої вимірності мистецькому процесу в Україні, й це не могло позбавити його головного – власне українського етнокультурного стрижня в розбудові структури новітнього образотворчого мистецтва.

Інспіровані поетикою і містикою українські землі, радикальні формотворчі ідеї художників – вихідців з України (О. Архипенко, К. Малевич, О. Богомазов, О. Екстер, А. Петрицький та ін.) у 1890–1914 рр. без перепон долали великі географічні простори й на рівних зіставлялися з іншими реформаторськими явищами іноетнічних культур. Услід за практичним втіленням сміливих ідей європейську інтелектуальну думку збагачували

---

[156] Боулт Д. *Русское театрально-декорационное искусство, 1860–1930...* С. 49.

[157] Л. Лебедева вважає, що «єврейська художня традиція складалась у рамках авангарду. Невипадковість цього процесу автор підтверджує з допомогою зіставлення деяких властивостей іудейського світовідчуття і особливостей авангардистської естетики». Див. : Г. П. Конференция по проблемам авангарда, посвященная 80-летию со дня рождения Г. Д. Костаки. Государственная Третьяковская галерея, 26-28 июня 1993 года. *Вопросы искусствознания*. 1993. № 2–3. С. 289.

глибокі авторські теоретичні розмірковування[158]. Здебільшого вони ґрунтувалися на власному творчому досвіді й були дуже цінним свідченням багатого світоглядного поля в Україні початку ХХ ст.

Програми мистців з радикалізованими поглядами на естетичну творчість звичайно були відсторонені від конкретного етнокультурного тла й не несли цільових ідеологічних гасел щодо майбутнього національного мистецтва. Від них відрізнялася духовною заанґажованістю спершу теза, а згодом ціла концепція «українського стилю». Саме формулювання та змістове наповнення цього поняття відбувалося стихійно чи не в усіх культурних центрах Наддніпрянської, Південної та Галицької України, ніби засвідчуючи глибоке генетичне коріння цього явища. Зародившись у сфері архітектури як спроба відродження «міфу» про високі стильові стандарти давнього українського будівництва, ця ідея досить швидко опанувала широкий простір ужиткового та образотворчого мистецтва. Всупереч імперському скепсису щодо естетичної вмотивованості і плідності такого шляху, українські практики мистецтва виявляли невичерпні можливості звернення до етнокультурних джерел. При цьому термін «український стиль» містив у собі не стільки естетичний, скільки ідейний сенс[159]. Він був відповідний історично-культурній специфіці часу й акцентував на синтетичних вартостях національного мистецького досвіду. Це робило його складовою загальної тенденції національного самоусвідомлення українського народу, що згодом оформилося у політичні домагання суверенності і соборності.

---

[158] До найбільш вартісних слід віднести тексти О. Богомазова «Живопис і елементи» (1914), К. Малевича «Від кубізму до супрематизму» (1916), теоретичні нотатки О. Архипенка, скандальні маніфести Д. Бурлюка як генератора ідей вітчизняного футуризму тощо.

[159] Мотивуючи норму застосування цього терміну в тогочасній культурній практиці, М. Філянський звертав увагу на відповідні історичні збудники: «Так склалася доля, що могло і, здавалось, безповоротно перервано було природний хід української культури і народної свідомості. Понад два століття Україна перебувала в ярмі умов, які своїм тягарем пригнічували кожний новий підйом, кожний молодий паросток; і час, здавалось, уже встиг зітерти з лиця землі будь-який прояв творчого духу. Та геній народу не згас. І ми, сини сучасної України, є радісними свідками перших кроків відродження духовного життя українського народу, а водночас і його архітектурних форм». Див.: Філянський М. Майбутнє української архітектури. *Хроніка-2000*. Київ, 1994. № 1-2. С. 55.

«Український стиль» як ідея формально-концептуальної самоідентифікації українського мистецтва при його входженні в новітню історичну епоху все ж не охоплював усієї енергетичної повноти духовного збудження мистців, орієнтованих на міцний етнокультурний ґрунт. Тому в відповідному контексті цей термін слід застосовувати насамперед для означення певного об'єднавчого гасла, під яким поновлювала свою естетичну самодостатність українська художня культура. Щодо пошуків мистецько-виражальних засобів (в тому числі й мистецького стилю), то художники відповідного кола йшли іншим шляхом – складніших інтелектуальних екскурсів. Тому так різнилися результати зусиль В. Кричевського і Г. Нарбута, М. Бойчука і О. Кульчицької, Г. Колцуняка і І. Мозалевського. «Український стиль» став свого роду предтечею цілої системи стильових пріоритетів українського образотворчого модернізму, в якій були локальні варіанти сецесії і символізму, кубізму і футуризму, ар-деко і сюрреалізму, а також «власні пропозиції» мистецькому світу – необароко, неовізантизм, неопримітивізм.

Уточнюючи естетичні параметри «українського стилю» як локалізованого в часі феномена (його нижньою межею слід вважати останнє десятиліття XIX ст., верхньою – 1917 р.[160]), важливо назвати одну з головних прикмет цього явища. Реальні мистецькі течії виникали, здебільшого, як антитеза системам вартостей, що існували досі, і вже цим вносили у навколишність відчутні елементи деструкції. Дух руйнації традиційного був співмірний з революційною стихією, яка на початку XX ст. змінювала обличчя старої Європи. «Немає вже краси поза боротьбою. Твір, який не має агресивного характеру, не може бути шедевром» – так маніфестували футуристи[161], поборюючи класичні мистецькі канони. Натомість ідея «українського стилю» здавалася вершиною історизму. Неоромантичний пафос повернення до джерел ще зберігав у собі атрибути позитивізму XIX ст., і хоча логіка пластичного

[160] Називаючи цю дату, маємо на увазі означення початку диференційованого ставлення українських мистців до поняття «українського стилю» у зв'язку зі становленням національної академічної мистецької школи.
[161] Baumgarth Ch. *Futuryzm*. Warszawa, 1978. S. 35.

пошуку відповідала уже новій культурній епосі, сама програма творчості розгорталася в руслі перевірених часом категорій гармонії, духовності. Така внутрішня спорідненість з етнокультурною традицією визначила цікаву перспективу українського інтелекту в подальшому часовому розгортанні.

### 2. 3. Формування українських мистецьких структур у Європі (друга половина 1910-х – початок 1920-х років)

У панорамі явищ українського мистецтва на час Першої світової війни та активізації державницьких зусиль українців, що згодом переросло у якісно нову фазу політичної історії Європи, визначальними були такі моменти:

1. Брак цілісного ядра у структурі українського мистецтва, яке далі перебувало у різних (українсько-російському, українсько-польському) контекстах без виразної етнокультурної ідеології саморозвитку;

2. Якісний розрив між консервативними і модерними потоками мистецького процесу, невиразність естетичного поля пошуків (співіснування петербурзького академізму, передвижництва, паризького салонного мистецтва, ще не усвідомленого імпресіонізму та інваріантів раннього модернізму);

3. Складність психолого-мотиваційного чинника творчості, що включало як особистісні характерологічні вартості, так і ступінь національної, соціальної, духовної заанґажованості митців та глибину їх зв’язку з Україною як Батьківщиною;

4. Неупорядкованість зовнішніх зв’язків українського мистецтва, стихійність інтеграційних процесів і, як наслідок, відсутність цілісного іміджу українського мистецького досвіду в загальноєвропейському культурному просторі;

5. Слабкість адміністративної опіки над мистецькою освітою та формами художнього життя, що, фактично, призвело мистецький процес до стихійної самореґуляції.

Сприйняття й оцінка того, що відбувалося в ділянці образотворчості у другій половині 1910-х – на початку 1920-х рр., мають бути підпорядковані

всім цим обставинам. А вирізняючи вершинні осяги українського духу, не слід уникати не менш цінних для історії культури свідчень про нереалізовані мистецькі ідеї. Диференціація за творчо-концептуальними особливостями аж ніяк не відтворювала спектру політичних настроїв українських мистців напередодні глобальних історичних потрясінь. Лише увиразнення українських політичних цілей поляризувало їхні погляди, а відтак і життєві позиції. Самостійницька, державницька ідея була незрозумілою або неприйнятною для тієї частини художників, які ще з кінця 1900-х рр. у Києві, Харкові та Одесі епатували публіку своїми ексцентричними формалістичними новаціями, підкреслюючи особистісну суверенність та аполітичність. Для більшості з них важили, насамперед, соціальні збудники революційної ситуації у Російській імперії, а міждержавна напруга у роки Першої світової війни лише ставила перепони для досягнення індивідуальних творчих намірів. Разом з тим повністю ототожнювати авангардистський мистецький рух з лівими поглядами або з нігілізмом щодо української культурної традиції не можна. Прозахідна орієнтація цілого ряду авторів, естетичні корені творчості яких лежали саме в духовних вартостях «української провінції» (О. Екстер, О. Богомазов, В. Меллер, Ц. Челищев, Д. Штернберг та ін.), втримувала їх емоції в певному універсумі. Питання відстороненої творчості, прагнення до успіху в мистецьких столицях превалювали у них над почуттям патріотизму. Як наслідок – вони й надалі не мислили себе поза тим же російським культурним контекстом[162], захищеним як імперською політичною волею (внутрішній чинник), так і визнаною Європою академічною освітньою базою (зовнішній чинник). Д. Боулт звернув увагу на відчутну культурну активність у Києві 1917–1919 рр., причому багато з таких «вогнищ» (як малярська школа О. Екстер[163], кабаре з

[162] Тут відрізняємо російський від українсько-російського контексту в сенсі тогочасного офіційного статусу культурного процесу. Фактично ж, з історично-культурного погляду художники – вихідці з України – у Петербурзі та Москві були носіями естетичних вартостей на стику української та російської культурної традиції.

[163] Д. Боулт вважав, що «більшість [...] учнів становили місцеві євреї, шануючі своїх менторів не лише за їх особисту чарівність, але й за те, що їх естетичні системи долали

екзотичними назвами «Бі-ба-бо», «Хлам», театр мистецтв тощо) вели зовсім відрубний від політичних протистоянь в Україні спосіб «життя у мистецтві». «Тільки така атмосфера, – писав він, – й могла допомогти молодим художникам забути злидні містечок з «вулицями, що рідко підмітаються» і пуститись в експериментування...»[164]. Зовні герметична і без виразного естетичного закорінення, творчість таких мистців уособлювала один із вимірів духовних домагань часу. Цей досвід ніби й був розрахований на швидку інтеґрацію в європейський культурний простір. Близькі переміни на політичній карті Європи вістували також наближення нового комунікативного порядку у сфері пластичної культури. Для України це означало першу серйозну демонстрацію власного етнокультурного досвіду на рівних з досвідом інших модерних культур. І навіть якщо межі такого, саме українського, досвіду були дещо розмиті, Європа таки відчула інтелектуальну потугу представників нації із справді великою і самобутньою культурною спадщиною.

Думка І. Мірчука про те, що «традиціоналізм є важливою передумовою наших успіхів у майбутньому»[165], стала до певної міри констатацією наявності ідеологічного підґрунтя у «культурному сепаратизмі» українців. Повернення мистецькому процесу в Україні локального історично-культурного контексту вимагало відверто заанґажованого погляду на традиційне як уособлення національного. При цьому навіть втрачався негативний відтінок консерватизму. Творче засвоєння уроків мистецтва минулих епох ставало внутрішньою потребою для тих, хто сповідував ідею відновлення української держави. «...Якби інстинктом почуваємо, – писав 1913 р. І. Крип’якевич, – що повне вдоволене може нам дати тільки наша власна, українська культура. Витворенє рідної, кріпкої, багатої культури є для нас не тільки точкою чести, але щирою

---

етнічні і фольклорні межі». Див.: Боулт Д. Э. *Русское театрально-декорационное искусство, 1860–1930…* С. 49.

[164]Там само. С. 49.

[165] Мірчук І. *Історія української культури*... С. 293.

внутрішньою потребою. В тім лежить найпевнійша запорука, що культура наша має перед собою будучність»[166].

Порівнюючи амбіції молодих українських мистців початку ХХ ст. і амбіції їхніх ровесників кінця ХІХ ст., Д. Антонович зауважив, що «нова молодь цікавилася мистецтвом, а не громадськими течіями»[167]. Але що стосувалося мотивації утворення деяких сильних українських модерністських гуртків, то тут можна бачити поєднання і одного і другого. З таких слід назвати «Гурток Дев'яти» (1915–1917) та «Музаґет» (з 1914 р. – ліва літературно-мистецька група). Перший з них був задуманий для «створення особливого колективу, мистецької родини, щоб об'єднати працівників різних галузей мистецтва *на ідеологічній платформі* [*курсив автора дисертаційного дослідження*][168]. Ядром цього об'єднання були Г. Нарбут, Ю. Михайлів, П. Тичина, П. Козицький, М. Семенко, О. Чайківський, Л. Курбас. Від ідеї спротиву «обивательському животінню», марґіналізованому статусу української культури завдання цього гуртка еволюціонували до вироблення нових естетичних засад творчості на основі міжвидового синтезу. Деякі з цих гуртківців були причетні й до першого українського футуристичного гуртка, що згодом оформився під назвою «Музаґет». «Почалися зустрічі, сходини, балачки, спогади з минулого та пляни й мрії на майбутнє, – згадував про перші роки діяльності цього об'єднання П. Ковжун. – …Під час зборів і дискусій вирізнялися два головні напрямки: «символісти і футуристи»[169]. М. Семенко, А. Петрицький, Р. Лісовський, Г. Михайличенко, П. Ковжун, Я. Савченко, а потім і П. Тичина, Ю. Меженко, Л. Курбас, О. Слісаренко, яким на той час було від 17 до 25 років, ставали на шлях реформування образу національної культури. Літературні об'єднання «Молода муза» (1906–1909), «Українська хата» (1909–1914) свою місію виконали, тепер на практиці утверджувалися

[166] І. К. [Крип'якевич]. Про українську культуру. *Ілюстрована Україна*. Львів, 1913. № 1. С. 2.
[167] Антонович Д. Українське малярство… С. 342.
[168] Світлицький В. *Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885–1935*. Нью-Йорк; Лондон; Париж; Торонто, 1988. С. 58.
[169] Цит. за вид. : Гординський С. *Павло Ковжун. 1896–1939*. Краків; Львів, 1943. С. 21-22.

завдання вищого естетичного порядку, сумірні динаміці досвіду модерних європейських культур.

Практика українських модерністів набувала своєї специфіки насамперед через ставлення до традицій. Гострі, подекуди епатажні форми вносили нові акценти в тодішні суспільні смаки. Резонансним був творчо-маніфестаційний випад М. Семенка, який у передмові до своєї збірки поезій «Дерзання» (К., 1914) заявив: «Я палю свій «Кобзар». Далеко не кожен сучасник, свідомий історично-культурного значення Шевченкового слова, міг зрозуміти естетичний сенс такої футуристичної настанови. Насправді ж, за логікою авангарду як «могильника» позитивізму XIX ст., «Семенко обурюється тим, що спадщина Шевченка деформується примітивним чоловіком, культом і т. зв. «щирим» українським мистецтвом […] Семенко заперечує не Шевченка, а те, що з нього зроблено! […] він не може допустити до того, щоб культ пошани заступав мистецтво. Семенко засуджує саме це спотворення. Він бажає смерти тому задушному «щирому» українському мистецтву, яке тільки влаштовує ювілеї»[170]. Водночас позірна крайність такого кроку М. Семенка була далекою від деструктивістського позерства, якого не бракувало як у Москві, Петербурзі, так і у самому Києві. Вихід на нові моделі пластично-образних структур відбувався, фігурально кажучи, в атмосфері повноти повернення романтичного моря української душі. Від того – особливий механізм взаємодії новаційного і традиційного чинників. Стриману опозиційність українського модернізму щодо поширеного в тогочасній культурі етнографічного побутовізму можна було пояснити конструктивним началом української мистецької традиції взагалі. У зв’язку з тим цікаво зауважити відносну легкість, з якою українці зреалізували 1917 р. давню ідею вищої національної художньої школи (академії). Творчі пошуки її професорсько-викладацького складу віддзеркалювали все розмаїття

[170] Ільницький О. Шевченко і футуристи. *Світи Тараса Шевченка. Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета*. Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто; Львів, 1991. (Записки Наукового товариства ім. Шевченка; Т. 214). С. 152.

актуальних напрямів тодішньої мистецької практики, що підтверджує феноменальність української волі до культурного поступу.

Свідчення цього були й вогнища творчої активності українців у різних місцях розселення. Вони дають уявлення про дуже широкий спектр розуміння суспільної місії митця. Навіть якщо лише одиниці з-поміж тих художників досягли творчих висот, плеканий ними у новонабутих середовищах духовний досвід ставав цінною часткою загальноукраїнського культурного процесу. Без урахування цього внеску історія національного мистецтва була б просто сфальшованою.

Фактори, які спричинили масову міграцію українців від початку Першої світової війни, були закорінені у самій специфіці української історії. Розпад Російської та Австро-Угорської імперій виявив не лише геополітичну, а й психологічну розшматованість українського етнічного елементу. Підневільний статус українців Наддніпрянщини та Галичини мав наслідком братовбивство рекрутів, одягнених чи то в російську, чи то в австрійську уніформи. Однак саме ця трагічна реальність кристалізувала національну самосвідомість малограмотних верств населення по обидва боки займанщини. У військових формування це викликало велику українізаційну хвилю[171]. До неї були причетні також мистці, як, наприклад, випускник Київської малювальної школи П. Ковжун, українізатор багатьох підрозділів російської царської армії[172]. Така тенденція відчутно змінила етнічну свідомість українців по обидва боки фронту в завершальній фазі війни, напередодні української революції.

Навряд чи можна вважати політичні катаклізми детонатором мистецької активності. Для української ж історично-культурної ситуації інстинкт творчого самовияву став частиною структури політичної заанґажованості і політичної

---

[171] Не здатний збагнути історично-генетичної природи цього процесу, О. Волконський в самообмані писав: «Коли-небудь будуть надруковані дані опитувань наших солдатів, що пройшли через австро-німецький полон; тоді російське суспільство дізнається, як в спеціальних школах пропаганди наші вороги прищеплювали десяткам тисяч (!) наших темних «малих сих» думку, ніби вони не росіяни, а окремий український народ…». Цит. за: Волконский А. *О трех ветвях русского древа и... сепаратизме*… С. 6.

[172] Гординський С. *Павло Ковжун. 1896–1939*… С. 10-12.

свідомості. «Наш народ, який пробудився до нового життя і який могутнім рухом зазначив своє право на свою самостійність, – писалось у редакційній статті віденського українського журналу «На Переломі» (1920), – мусить бути, скорше чи пізніше, запрошений до міжнародного співробітництва в справі відбудовання розваленого світу. І покликаний він буде до цього співробітництва не як безправний наймит-раб, але як рівноправний співробітник, бо він криє в своїм лоні невичерпне джерело культурних можливостей»[173]. Чинник культури тісно пов'язувався з політичною доктриною нової України. Утворений 1914 р. Союз визволення України складовою своєї продержавницької програми вважав толерування культурно-освітньої праці серед скитальців у Європі. Історична місійність стала, таким чином, тривкою особливістю складного шляху українського мистецтва у його прагненнях зберегти свою духовну сутність.

Викликана «пропагандивною» метою, опіка політичних організацій над культурою та освітою невдовзі дала відчутний результат: з'явилися організовані форми творчого життя у військово-побутових екстремальних обставинах. Це явище мало доволі широку географію: Україна (Поділля, Галичина), Польща, Словаччина, Чехія, Австрія, Німеччина, Італія, Франція. Навіть у далекому Єгипті українські військовики організовуються в гурток – закладають хор, театральну комісію та розпочинається випуск журналу[174]. Захоплена національно-визвольними подіями молодь, яка на той час перебувала, за висловом Є. Маланюка, в «періоді «мутації» з молодика на мужа»[175], ще не «приросла» до майбутніх професій. Фах набувався майже імпровізовано. На противагу зневірі скріплювалась ідеологія активізму, енергія перерозподілялася з площини політичної, військової в культурну. Найпомітнішими осередками мистецької активності були: Пресова Кватира УСС (мобільна польова творча група), малярські гуртки у Домбю і Кассіно,

[173] Від редакції. *На Переломі.* Відень, 1920. № 1. С. 2.
[174] Українці в Єгипті. *Визволення*. Львів, 1921. № 3-4. С. 100.
[175] Маланюк Е. Леонід Мосендз (в п'яту річницю смерти. *Маланюк Е. Книга спостережень. Проза*… С. 244.

творчі майстерні та школи в Раштаті, Вецлярі, Зальцведелі, міжтаборові літературно-мистецькі об'єднання у Юзефові, Тарнові, Каліші.

Пресова Кватира постала з ідеї документування бойових походів і буднів Українських січових стрільців – окремого леґіону діючої австрійської армії. В її різнобічній діяльності (вона зводилася до фотофіксації подій, опіки над могилами, концертних виступів, видавничої справи тощо) особно сприймалася практика художників О. Куриласа, І. Іванця, Л. Ґеца, І. Старчука, Ю. Назарака. Різний рівень фахової підготовки не завадив їм спільно реалізувати себе в портретному, шаржовому, баталістичному та побутовому жанрах. Інколи діяльність митців поширювалась й на ужиткову сферу, як це випало І. Іванцю[176], який виступив дизайнером нової стрілецької уніформи та спроектував прапор УСС. Діячі Пресової Кватири залишили значну і цінну творчу спадщину, провідною темою якої стали високі гуманістичні вартості українства. Повністю віддав себе ідеї стрілецтва скульптор М. Гаврилко.

По-іншому розгортався творчий шлях українців, які входили до формувань російської армії та у статусі полонених потрапили до німецьких таборів Вецляра, Раштата, Зальцведеля. Союз визволення України, що налагодив тут дієву культурно-освітню роботу, першочергову увагу звертав на психічний чинник. О. Терлецький писав, що «…полонені мали страх перед Росією і боялись, що вона може притягнути до відвічальності [відповідальності. *Примітка автора дисертаційного дослідження*] всіх тих, що взяли хоч би пасивну участь в українській пропаганді»[177]. Тому в табори запрошувались до викладів таких авторитетних учених та літераторів, як Б. Лепкий, В. Сімович, З. Кузеля, В. Пачовський, П. Карманський, Р. Смаль-Стоцький, Р. Перфецький. Для ефективної роботи на територіях таборів було збудовано «викладові салі» на чотири-п'ять тисяч осіб, церкви, а в самих бараках виділялись «приміщення на школи, друкарні, книгарні, переплетні, бібліотеки, малярні, різьбарні,

[176] Детальніше на цю тему див. : *Іван Іванець (1893–1946): Стрілецькі мемуари, творча спадщина* / Автори-упоряд. Р. Яців, А. Яців. Львів, 2019. 476 с. : іл.
[177] Терлецький О. *Історія української громади в Раштаті. 1915–1918*. Київ; Ляйпціг, 1919. С. 31.

гончарні, крамниці, всякого рода канцелярії, редакційні кімнати, читальні клюби, фотографічні робітні…»[178]. У системі культурницьких заходів відчутною була діяльність митців. Так, з ініціативи сотника Ф. Ємця в січні 1917 р. у Вецлярі було засноване «Товариство українського мистецтва», яке мало шість відділів (гончарний, різьбярський, вишивальницький, малярський, фотографічний та «інструментальний») і об'єднувало 60 членів[179]. Справляла враження на малограмотних полонених Зальцведеля творча майстерня Т. Березняка – художника, який спеціалізувався в малярському портреті, побутовому, історичному жанрах[180] та графіці. Загальновизнаним авторитетом у таборі в Раштаті був скульптор М. Паращук. Уже 1915 р. він тут зініціював Українську кооперативну кустарну спілку, яка мала велику «робітню» і 45–65 діяльних членів[181]. На стадії остаточної організації вона складалася з «різьбарні, малярні, рисовальні, [відділів] модельовання й гончарства»[182]. Сам М. Паращук вів активну педагогічну роботу. Темою його спецкурсу була «Практична наука різьбарства й гончарства», а теоретичним предметом – «Дещо з української штуки»[183]. Будучи відрядженим у табори для культурно-освітньої роботи, уже вишколений на митця, М. Паращук реалізує себе і в монументальній скульптурі, проектуючи меморіальні ансамблі пам'яті померлих у німецьких таборах українців[184] і заохочуючи тим багатьох юнаків до плекання творчого фаху. З наближенням кінця Першої світової війни ставало дедалі більше концентраційних таборів, у яких, зокрема, були інтерновані українці. Один з таких розташувався між Римом і Неаполем, у мальовничій місцевості Кассіно, обабіч підніжжя гори з відомим монастирем отців-бенедиктинів. Тут з кінця 1918-го по 1920-ий р. перебували тисячі полонених вояків австро-угорської

---

[178] Там само. С. 25.
[179] Є. [Ємець ?]. Т-во Українського Мистецтва. *Громадська думка*. Вецляр, 1917. 20 січ. С. 5.
[180] Див. фото майстерні Т. Березняка у вид.: *Літопис політики, письменства і мистецтва*. Берлін, 1924. № 5.
[181] Терлецький О. *Історія української громади в Раштаті. 1915–1918…* С. 120.
[182] Там само. С. 121.
[183] Там само. С. 411-418.
[184] Степовик Д. *Михайло Паращук. Життя і творчість*. Едмонтон; Торонто; Київ, 1994. С. 66-70.

армії. Культурно-просвітню роботу координувала «Українська громада», в активі якої було відзначення пам'ятних дат національного історичного календаря, лекції, закладання хорового колективу, створення таборових часописів, навчання французької та італійської мов. У найбільшому з бараків розташувалися майже всі «інституції». «Стіни […] пишались портретами Шевченка, Драгоманова, Франка, Котляревського, Федьковича, Шашкевича […] Тут давали малярі вистави своїх образів»[185]. Мистецьке життя табору уособлювали В. Касіян та Я. Фартух. Вони оформляли вечори та інші масові заходи, портретували «задротянців», а також ілюстрували рукописні журнали «Полонений Лязароні», «Кассійський Українець» та видання «Української бібліотеки». До організації виставок долучалися й художники-аматори Ю. Теодорович та А. Годованський. З трьох табірних виставок багато творів розкупили не лише українські, а й німецькі, угорські, чеські полонені[186]. В. Касіян згадував, що «серед полонених […] було майже три тисячі австрійських офіцерів різних національностей. Між ними – професори високих шкіл, діячі літератури і мистецтва, художники з академічною освітою, теоретики та історики мистецтва. Утворювались різні добровільні групи, заняття провадились на траві або в бараку. Я відвідував лекції з історії образотворчого мистецтва народів Західної Європи та практичні заняття художньої студії, якою керували віденський живописець Адольф і будапештський – Фекете»[187]. Це творило особливу атмосферу взаємин поміж «задротянцями», спричинило спалахи культурної активності в міжетнічному духовному просторі. Навіть фрагментарно вцілілий мистецький матеріал свідчить про глибину інтелектуальних роздумувань українців, яких спіткала сумна табірна доля. Це відкривало перед окремими митцями (В. Касіяном, Я. Фартухом) творчу перспективу на подальшій життєвій дорозі.

---

[185] Той сам. К. Крухович. *Полонений Лязароні.* Кассіно, 1919. № 8-9. С. 8.
[186] Касіян В. З минулих літ. Книга пережитого. *Жовтень*. Львів, 1982. № 9. С. 42.
[187] Там само. С. 42.

Табір у Домб'є поблизу Кракова був створений з інших політичних мотивів, ніж у Кассіно, – у ньому перебували у статусі полонених та заарештованих[188] ті українці, які вже задемонстрували перед польською владою свої державницькі настрої. Вкрай складні побутові умови (антисанітарія, голод, епідемії) утруднювали розгортання тут культурно-просвітньої праці. Серед її ентузіастів насамперед треба назвати К. Студинського, З. Лиська, Л. Ґеца, В. Бачинського, М. Терлецьку. 1919 р. були створені «артистично-драматичний» гурток «Муза» та гурток «артистів-малярів». Ініціатор останнього, Л. Ґец, виявив мистецьки обдарованих полонених (серед них І. Сокола, А. Чайківського, Л. Турчина, І. Кореневського, О. Прокоповича)[189] та залучив їх до спільної праці над альбомом рисунків «Домбє» (136 картонів). «У цій книзі – понотовано, ориґіналами всіх, хто тільки там жив. Є там жінки і діти, священики, армія наша, професори, музики, театральники і всяка професія аж до неграмотних. Є там плян табору, портрети і рисунки, автографи і підписи»[190]. У минулому січовий стрілець, Л. Ґец вбачав у цьому творчому проекті насамперед історично-культурний сенс: якомога повніше задокументувати реалії певного, локалізованого в часі й просторі явища. Водночас багато з аркушів набули мистецької самодостатності. Навіть у натурному портретуванні автори стверджували свій психологічний індивідуалізм, дотримуючись власних естетичних критеріїв при творенні художнього образу.

Більшість з розкиданих по Європі концтаборів належала попередній історичній епосі (за часом виникнення і за призначенням) і, сказати б, підсумовували військово-політичну полеміку між державами старого типу. В Україні тим часом постала нова доба. Лише слабкі відголоси про українську революцію доходили до бараків Кассіно чи Зальцведеля, оптимізуючи чи то драматизуючи «бувалих задротянців». Натомість 1919 р. не став завершальним

---

[188] Домбє. *Енциклопедія українознавства. Словникова частина. Перевидання в Україні. Т. 2*. Львів, 1993. С. 561.
[189] Ґец Л. Спомини [Рукопис]. Арк. 8.
[190] Там само. Арк. 8.

у табірній епопеї українського вояцтва. Анонімний автор назвав цей рік часом «індивідуальних самообманів і збірних ілюзій», уточнивши: «…Та поруч із тим буруни спіненого хаосу, що з гігантською силою вдаряли в наш національно-політичний організм, змели багато погані, слабости й безхарактерности, а сильних духом і тілом насталили на новий труд, на важкий труд, на бої і терпіння за сповнення і здійснення невмирущого ідеалу нації: вільної, незалежної, суверенної держави усього українського народу»[191]. Державницькі домагання зазнали сильної військової обструкції більшовицької Росії, що мала наслідком важку для України міжнародну політичну розв'язку з фактичною втратою незалежності. До першої хвилі скитальців по Європі додалася не менша друга, яка, проте, мала дещо інше емоційне наповнення.

Табори на території Чехо-Словаччини виникли на гребені цих великих військово-політичних катаклізмів і тому поєднували елементи недавньої й новочасної історичної дійсності. Основну масу інтернованих у Німецькому Яблонному та Ліберцях становили рядові та старшини УГА. Крім того, до Ліберців були переміщені табори з Кассіно. Влітку 1919 р. у Німецькому Яблонному був заснований «Культурно-просвітній кружок», який під головуванням К. Коберського, а з 1920 р. – Я. Яреми – розбудував тут велику структуру таборових інституцій, у тому числі «стрілецький університет», бібліотеку і драматичні гуртки, хори, видавництво тощо[192]. «Культурно-просвітній кружок» складався з театральної, співано-музичної, історичної, фотографічної та мистецької секції[193], але найбільшої динаміки культурне життя набуло пізніше, у таборі Йозефів, куди було переміщено поселенців чехо-словацьких таборів. У 1921–1923 рр. тут було зосереджено немало мистецьких талантів, про що, зокрема, свідчить склад учасників виставки культурно-просвітніх надбань таборів УГА у Чехії (вересень 1923 р.): Ю. Буцманюк, І. Іванець, Я. Фартух, В. Касіян, М. Бринський, П. Громницький,

[191] Україна в р. 1919. *Громадська думка*. Львів, 1920. № 11 (14 січня). С. 1.
[192] Наріжний С. *Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Частина перша*. Прага, 1942. С. 55.
[193] Там само. С. 63.

В. Петрук, Дзидза, Кобринський, Яценків, Лих, Каратницький, Івченко (троє останніх спеціалізувалися в дерев'яній різьбі)[194].

Після трагедії УГА (осінь 1919 р.) настала черга інших поразок збройних сил України. На карті Східної Європи з'явилися нові об'єкти інтернації українців. Тодішня військова і політична еміграція була сконцентрована у таборах на території Польщі: у Вадовицях, Петракові, Олександрові-Куявському, Ланцуті, Стрілкові, Щепіорні, Тарнові, Каліші. Два останні вирізнялися не лише динамікою науково-освітніх і культурницьких подій, а й самим укладом побуту, оскільки в них перебувало немало представників екзильного уряду УНР та членів їхніх родин. Загалом же серед інтернованого вояцтва, старшинського та офіцерського корпусу петлюрівської армії відчувався доволі високий рівень освіченості.

За збігом обставин багато літературних і мистецьких талантів опинилися у таборі Каліша. Тут функціонувала гімназія ім. Т. Шевченка з добре відлагодженим навчальним процесом, були великий дивізійний хор (142 хористи), свій театральний колектив. З лютого 1921 р. в таборі значну роботу з організації школи українського танцю проводив видатний хореограф В. Авраменко. Про культурні запити каліських «задротянців» свідчив й той факт, що кілька ентузіастів, знавців європейських мов, утворили навіть «перекладну комісію», яка переклала з французької та німецької мов понад 30 творів[195]. Зусиллями інтелектуалів Щепіорна і Каліша постала невелика творча група, яку очолював Є. Маланюк[196]. В обох таборах виступав з рефератами П. Холодний-старший. Як свідчить короткий звіт про один з таких виступів на тему «Шляхи мистецтва», він оприлюднив цікаві погляди на зміст і форми

---

[194] П. [Пачовський В.–?]. Перша Вистава культурно-освітніх надбань таборів УГА в Ч.С.Р. *Український скиталець*. Відень, 1923. № 19-20 (15 жовтня). С. 30-31.

[195] Наріжний С. *Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Частина перша*… С. 44-45.

[196] Є. Маланюк до того ж був членом філософського гуртка в Щепіорно, виступаючи на ньому з цікавими історіософськими рефератами на теми поглядів Г. Сковороди та російського месіянізму. Див. : Наріжний С. *Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Частина перша*. С. 59.

сучасного мистецтва в контексті завдань національної культури. Спиняючись на природі кубізму, П. Холодний-старший висловив думку про те, що «на Україні він не має ґрунту, бо ж наша національна стихія – село, що сполучене з полем, садом, степом, ланами, лісами, – тобто з предметами, що закреслюються широкими й свобідними лініями[197]. Слова вже авторитетного на той час художника, недавнього міністра уряду УНР про багату джерельну базу української модерної творчості – іконопис, народне мистецтво – мали значний вплив на ту молодь, яка саме тоді визначалася щодо свого малярського фаху. Висоту інтелектуальних запитів «задротянців» продемонстрував і досвід діяльності літературно-мистецького гуртка «Веселка», заснованого в Каліші навесні 1922 р.

«Веселка» стала плодом дієвих зусиль усієї уенерівської еміґрації, спрямованих на те, щоб здолати апатичні настрої у перші роки після втрати державності. Слова з редакційної статті однойменного журналу про те, що «даремно радіє зухвалий ворог: переможено не Народ Український, а лише метод його боротьби» і що «тільки національна культура дає географічно-етнографічному тілу – душу й воно стає живою й непереможною Нацією»[198], набули сили маніфесту в справі розбудови сприятливого середовища для творчої самореалізації інтернованих українців. «Веселка» мала дотичність і до інших суб'єктів культурної активності малярської студії В. Крижанівського, яку художник провадив у ланцутському таборі протягом 1920–1922 рр.[199], мистецького товариства «Сонцецвіт» у Тарнові[200]. Попередниками літературно-

[197] *Веселка*. Каліш, 1923. № 4-5-6. С. 59.
[198] Там само. С. 3.
[199] Від 1922 до 1925 р. ведення цієї студії успадкував учень В. Крижанівського М. Тржепель. Див.: Микола Тржепель [некролог]. *Літаври*. Зальцбург, 1947. № 3 (червня). С. 77.
[200] У малярській виставці у тарнівському готелі «Брістоль (1921) брали участь П. Холодний-батько і П. Холодний-син, Кудрицький, Л. Сірополко, Маслов, Грабина, С. Тимошенко, Паливода, Волиняк, а також учні тарнівської української гімназії. За винятком творів П. Холодного-старшого, на виставці переважали напіваматорські творчі спроби, а також копії. Див. : Брун М. Тарнівські листи. II. Малярська виставка. *Рідний край*. Львів, 1921. 7 грудня. С. 4.

мистецького гуртка «Веселка» були каліські товариства «Мистецтво», що мало малярську секцію, та «Вінок», яке прийняло згодом нову назву[201].

У різнобічній діяльності цього гуртка слід виділити культивування власне естетичного аспекту творчості (літературної й мистецької). Є. Маланюкові та його однодумцям вдавалося зберігати високий стиль розмов про проблеми культури. Бачення широкого горизонту творчої практики (по всьому периметру української політичної дійсності) давало змогу їм робити аналітичні висновки, спрямовані проти дилетантизму в будь-якій сфері культури. Рецензуючи табірну художню виставку 1922 р., Є. Маланюк дуже строго зауважував тим мистцям, які в малярстві послуговувалися «літературщиною» на противагу власне політичним засобам[202]. Природно, що така вимоглива атмосфера сприяла подальшим успіхам у мистецтві цілого ряду гуртківців «Веселки». До таких належали П. Омельченко, М. Щербак, О. Харків, В. Дядинюк, А. Жуків, В. Цимбал[203].

Історично-культурне значення гуртка «Веселка» полягало не лише у масштабах творчого діалогування в умовах інтернації, а й у багатому інтелектуальному досвіді його чільних представників. Одним із програмних творів українського митця у вигнанні стало есе Є. Маланюка «Думки про мистецтво», вперше опубліковане у друкованому органі гуртка[204]. У ньому поет і культуролог здійснив сміливу спробу філософського тлумачення творчості, ненав'язливо демонструючи синхронізм мислення щодо новітніх течій західноєвропейської естетики. Для багатьох сучасників з табірного оточення Є. Маланюка такі тези як «монархом в мистецтві був і є – Геній…», «…мистецтво не предмет для домашнього вжитку і тому воно зникає рівнобіжно процесу популяризації його», «…душею мистецтва є рух-ритм-

---

[201] Наріжний С. *Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Частина перша*… С. 46.
[202] Маланюк Є. Виставка картин. *Веселка*. Каліш, 1922. № 6-7-8. С. 45.
[203] Там само. С. 45-47.
[204] Маланюк Є. Думки про мистецтво. *Веселка*. Каліш, 1922. № 7-8. С. 45-52.

музика […], що одухотворює матерьял-фактуру […] і обертає її в твір»[205] були недоступною «матерією», але, що важливо, вони вказували на первинність духового чинника у феномені творчого акту. Ситуація в українській художній культурі, на той час позбавленої цілісності, не відповідала висоті запитів «Думок про мистецтво». А проте їх поява була симптоматичною саме в плані інтеграції у європейський культурний простір.

Мистецькі цінності, що поставали у місцях воєнно-історичних катаклізмів, – це лише невелика частка культурного досвіду тих українців, які через політичні та інші причини географічно були відірвані від Батьківщини. Іншою ланкою цього явища, локалізованого 1910-ми – початком 1920-х рр., були стихійні і не пов'язані зі сталим місцем самореалізації мистців вияви українського мистецького інтелекту. Характерно, що майже в кожному з таких фактів можна спостерегти типову для того часу «плутанину»: усе, що походило з теренів Російської імперії, ідентифікувалося з російською культурою.

Лондон не належав до великих українських емігрантських центрів часу Першої світової війни та національно-визвольних змагань, водночас дипломатичні місії УНР та ЗУНР (1919–1923) зробили багато для того, щоб українські проблеми стали доступнішими офіційним колам Великобританії[206]. У корпусі дипломатів був і художник К. Стаховський[207], який, уже склавши своє повноваження аташе, зумів відкрити у Лондоні власне художнє ательє. З цим коротким епізодом деякі сучасники пов'язували факт розтрати грошей, призначених на дипломатичні потреби, а саму атмосферу в ательє, де «можна бачити всіх за винятком українців», вважали суто російською[208].

---

[205] Там само. С. 46-47.

[206] Для цього були серйозні перепони, пов'язані із «стриманістю» ставлення британського уряду до самостійницьких прагнень українців. Див.: Добрянський М. Великобрітанія. *Енциклопедія українознавства. Словникова частина.*. Т. 1. Львів, 1993. С. 223.

[207] Згодом професор Української студії пластичного мистецтва у Празі, здібний скульптор-аніміаліст, наставник О. Лятуринської, Г. Мазуренко та багатьох інших українських митців празького культурного кола.

[208] Воля (Відень).– 1920.– № 4 (трав.).

Політична невизначеність України не стала на заваді прокладанню культурних зв'язків і з іншими європейськими державами. Орієнтацію на скандинавський етнокультурний простір уособлював громадський і культурний діяч О. Майданюк. Він не лише виступав з рефератами на тему «Про відношення офіціяльних шведських кіл і шведського громадянства до української справи» (Берлін, 1919)[209], а й популяризував українське народне мистецтво на виставках у Швеції[210]. Йому ж належать краєвиди України і Швеції на листівках[211]. Кілька цікавих епізодів співпраці з Королівським театром у Бухаресті (Румунія) мали українські художники М. Андрієнко-Нечитайло[212] та Н. Ґеркен-Русова[213]. Тоді ж, на початку 1920-х рр., у Відні набула високої фахової кваліфікації та зажила слави як емальєрка М. Дольницька. Інший віденський українець В. Сас-Залозецький[214] досяг визначних успіхів як історик мистецтва. Чимало зусиль він доклав і до підвищення фаховості української художньої критики.

Відомо немало інших прикладів успішного входження поодиноких українських митців у культурні середовища центрально- і західноєвропейських столиць. Окремі з таких авторів досягали високих результатів в індивідуальній творчості, балансуючи між національними мистецькими традиціями і іноетнічним культурним досвідом. Але поряд з такими спорадичними виявами творчої заанґажованості українців у великих мистецьких центрах зав'язувались форми національного культурного буття. У цьому сенсі найбільшою динамічністю вирізнявся Париж, місто особливої притягальної сили для митців. «Український Париж» 1910–1920-х рр. був доволі неоднорідним за складом

---

[209] З діяльности «Української Громади» в Берліні. *Воля*. Відень, 1920. № 3 (січня). С. 137.

[210] Сам О. Майданюк розписував писанки за народними взірцями. Див.: Українське кустарництво на виставках в Швеції. Український вісник. Львів, 1921. 26 мая. С. 3.

[211] Українське слово. Берлін, 1921. 8 грудня. С. 6.

[212] Очікуючи візи до Чехо-Словаччини, митець виконав тут декорації до балету «Мільйони Арлекіна». Див. *Андрієнко*. Текст Володимира Січинського. Львів, 1934. С. 7-8.

[213] Якийсь час художниця була «порадницею» при дирекції театру, проектуючи до окремих вистав костюми. Див.: Кейван І. *Українські мистці поза Батьківщиною*. Едмонтон; Монреаль, 1996. С. 99.

[214] В. Сас-Залозецький був одним з учнів і послідовників представника віденської історико-мистецтвознавчої школи М. Дворжака.

митців, а жорстка конкуренція на ринку мистецтва мала наслідком ротацію серед приїжджих. Цікаво, що серед художників із серйозними творчими замірами можна було зустріти й таких, які шукали можливості заробітку шляхом якогось особливого хисту, як це було, наприклад, з не відомим нікому Крещенком, який 1926 р. у паризькій кав'ярні «Silas» поставив своєрідний рекорд (!), намалювавши протягом трьох днів (по 17 годин щодня, витрачаючи на студіювання моделі по одній хвилині, а на виконання – чотири хвилини) 1052 «дуже влучних» портрети та вигравши у змаганні 100 тисяч франків[215]. Втім, такі курйози мали епізодичний характер. Богемне життя Парижа частіше охолоджувало, ніж стимулювало запал молодих романтиків. Прибулі в різні роки, дезорієнтовані щодо можливостей навчання і творчої самореалізації, такі митці, як С. Левицька, В. Палісадів, С. Делоне, І. Бабій та багато інших досягали визнання з неабиякими труднощами, здебільшого не відчуваючи під собою міцного естетичного ґрунту. Кризове самопочуття таких митців було спричинене й іншою історично-культурною особливістю. Набуваючи щораз більшого міжнаціонального мистецького авторитету, Париж поволі втрачав як підґрунтя «французьку расу»[216]. З початку XX ст. тут, на думку парижанина польського походження М. Самлицького, «зарисовується поділ на паризьке і французьке мистецтво. Перше має потужні відживлювальні джерела в масі міжнародних художників і гендлярів, озброєних грошима і рекламою, друге спирається на пробудження самозбережувального інстинкту, промовляючи до національної амбіції. На практиці ця боротьба дала вислід у творенні численних мистецьких груп національного і міжнародного характеру[217].

У 1900–1910-х рр. багато художників – вихідців з України – гуртувалося навколо Української громади в Парижі, причому нерідко відіграючи в ній помітну роль. Так було з М. Бойчуком, якого вважали одним із засновників

[215] Рекорд Українця. *Наша бесіда*. Варшава, 1926. № 17-18. С. 22.
[216] Samlicki M. Oblicze sztuki modernistycznej w Paryżu. I. Wstęp – cel artykułu. *Głos plastyków*. Kraków, 1931. № 6 (styczeń). S. 3.
[217] Там само.

громади[218], О. Архипенком, який у 1909–1914 рр. не лише брав участь у дискусіях на загальних зборах громади, а й «співав у хорі […] і навіть водив земляків на мистецькі виставки до паризьких Салонів»[219]. Підтримуючи таке спілкування, втілюючи свої автентичні духовні почування, ці та інші члени Української громади не «губилися» остаточно у міжетнічній масі Парижа. Власне увиразненою культурною самобутністю вони ставали цікавими для оточення.

Перш ніж потрапити до Парижа, О. Архипенко уже був наснажений українськими історично-мистецькими джерелами й ніби вказував космополітичному західноєвропейському мегаполісу на існування ще не розкритої великої (хоч і принишклої) цивілізації на сході Європи. А проте, зіставляючи свої аналітичні осягнення з досвідом інших парижан (сам О. Архипенко вважав, що «революційний рух у мистецтві створила в Парижі інтернаціональна група»)[220], він вийшов на універсальні закономірності в плеканні сучасної художньої форми, що виявилось у цілому каскаді його формально-образних відкрить.

Схильність О. Архипенка до глибшої обсервації натури на час його приїзду до Парижа (1908) потрапила на сприятливий естетичний ґрунт. Художників захоплювали й дивували успіхи П. Сезанна в раціоналізації форми. «Дух кубізму» витав у повітрі, хоч оформити ідею геометризму в стиль судилося лише поодиноким пошуковцям. О. Архипенко визнавав реформаторське значення досвіду П. Сезанна у подоланні певної обмеженості імпресіонізму і досягнення «логічної конструкції образу»[221], але його

---

[218] За документацією Української громади у Парижі, ім'я М. Бойчука фігурувало тут від 1907 до 1910 р. Див. : Федорук О. Штрихи до портрета майстра. *Українське мистецтвознавство. Міжвідомчий збірник наукових праць.* Вип. 1. Київ, 1993. С. 139.

[219] Попович В. Архипенко у Франції. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1977. № 17 (вересень). С. 14.

[220] Архипенко О. Теоретичні нотатки. *Хроніка-2000. Наш край*. Київ, 1983. № 5 (7). С. 241. До речі, першим пристановищем О. Архипенка в Парижі (1908–1909) був так званий «Вулик» – будинок, у якому проживали мистці різних національностей – Ф. Леже, А. Модільяні, Л. Сюрваж, Х. Сутін, М. Шагал. Див.: Попович В. Архипенко у Франції. С. 14.

[221] Dulewicz A. *Słownik sztuki francuskiej.* Warszawa : Wiedza Powszechna, 1981. S. 81.

аналітичний метод охоплював значно ширше орієнтаційне поле. Поворот мистецтва до нових онтологічних засад він пов'язував із глобальністю «психологічних змін» і «великою добою винаходів у техніці»[222]. З цього ланцюга чинників український митець вирізняв підставові теорії фізичного укладу світу. Його участь у групі «Золотий перетин» (1910 р.) вказувала на визнання тріумфу геометризму в прокладанні нових шляхів мистецтва. Художник вийшов і на ідею «увігнутості», зумівши пов'язати цей модерний прийом з архаїчними способами збагачування просторових рішень скульптурних творів. Він писав, що «моделювання увігнутості, її обрисів і всієї форми стало складовою частиною, не менш важливою щодо символічності, ніж форма піднесених частин. Я застосував цю методику до рельєфів і тривимірних фігур. Внаслідок численних експериментів я одержав цілком новий та оригінальний тип скульптури, з новими можливостями естетичної, оптичної й духовної виразності»[223]. Наступним етапом пізнання фізичних властивостей живої матерії стала для Архипенка проблема руху. «За допомогою руху ми впізнаємо найтонші відтінки характеру, освіти, почуттів, бажань, розуму та індивідуальності в людині…», – вважав він[224]. Цільова лабораторна робота вивела його на винахід конструкції, за допомогою якої можна було здійснювати «відтворення реального руху» на площині[225]. За сукупністю формально-пластичних відкрить та їх естетико-філософським обґрунтуванням О. Архипенко став однією з ключових постатей світового образотворчого модернізму.

Ідеї геометризму по-своєму розвивала ще одна представниця України (уродженка Одеси) в Парижі – Софія Терк, у заміжжі Делоне. Спільно зі своїм

---

[222] Архипенко О. Теоретичні нотатки. *Хроніка-2000. Наш край*. Київ, 1983. № 5 (7). С. 241.
[223] Там само. С. 242.
[224] Там само. С. 243.
[225] Кінцевий варіант цього винаходу був узгіднений автором з теорією відносності А. Ейнштейна і запатентований 1928 р., закріпивши за собою назву «архипентура». Див.: Архипенко О. Теоретичні нотатки... С. 253.

чоловіком Робером вона культивувала так званий орфізм[226], опрацьовуючи тему синтетичної форми, динамізованої колоритом. Цілим рядом праць С. Делоне розширила можливості симультанізму[227], що ще більше, ніж кубізм, поривав з традиціями мистецтва XIX століття. Напрям пошуків художниці забезпечив їй успіх в ужитковій сфері, в першу чергу у ділянці моди[228].

Натомість М. Бойчук з групою інших українських мистців звернувся до досвіду мистецтва середньовіччя. У паризькому «Салоні незалежних» 1910 р. під гаслом «Відродження візантійського мистецтва» вони виставили 18 колективних робіт[229]. Мотивуючи таку творчу орієнтацію, художник казав: «Український народ у своїх кращих колективних творах надає таке саме розуміння мистецтву, як і ми. Треба лише аналізувати, дивитися, у який спосіб переводиться у дійсність, який має містично-ідеалістичний смак, як розкладається на площині, як витворюється національний тип»[230]. Спроби М. Бойчука та його колег (згодом у трупі було близько десяти митців, у тому числі М. Касперович, С. Сегно, С. Налєпінська, Є. Бачинський, С. Бодуен де Куртене)[231] викликали резонанс серед глядачів, практиків та критиків мистецтва, і цей шлях до джерел був прийнятий вибагливим Парижем як рівноцінний іншим спробам надати мистецтву нового змісту.

Цими іменами і прикладами «український Париж» аж ніяк не вичерпувався. Немало молоді приїздило туди здобувати фахову освіту й опинялось серед учнів Бурделя («одна з найкращих учениць Бурделя» Маркович та М. Гаврилко – уродженці Полтавщини), Родена (Є. Трипільська,

---

[226] Від імені Орфей, з акцентуванням музичності у малярстві. Передбачено утвердження «нових ритмів кольорів, світла, руху… експресії в чистій формі». Див. : Hohensee-Ciszewska H. *ABC wiedzy o płastyce*. Warszawa, 1988. S. 64.

[227] Значення цього терміна звернене до досвіду художників-«орфістів», які експлуатували прийом побудови композицій на засадах кольористичного контрасту. Див. : Słownik terminologiczny sztuk pięknych / pod red. S. Kozakiewicza. Warszawa, 1976. S. 445.

[228] Słownik sztuki francuskiej… S. 119.

[229] До групи «школи Бойчука» на той час входили М. Касперович та С. Сегно. Див. *: Бойчук і бойчукісти. Каталог виставки* / авт.-упоряд. О. Ріпко. Львів, 1991. С. 8.

[230] Бачинський Е. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині. Спомини старого емігранта за роки 1908–1950. *Нові дні.* Торонто, 1952. № 32. С. 17.

[231] Там само. С. 18.

М. Паращук, Л. Блох)[232], Аронсона (І. Кавалерідзе)[233]. Позитивну опінію в 1910-х – на початку 1920-х рр. тут мали С. Левицька, В. Палісадів, О. Грищенко, що підготувало сприятливий ґрунт для творчої самореалізації представників нової хвилі української художньої еміґрації.

Багато організаційних пов'язувань з Парижем мав Берлін. Ці два великі культурні центри нерідко були спільною ареною виступів митців – вихідців з Російської імперії. Берлін О. Архипенка обрав для популяризації своїх творчих ідей і можливостей. 1921 р. він засновує тут власну мистецьку школу, яка до 1923 р. була місцем, де мали можливість виявити себе неординарні особистості. Приїхавши 1921 р. у славі видатного московського майстра естампа та ілюстраційної графіки українець з роду В. Масютин досягає в Берліні уже міжнародного визнання. Тут він виконує великі ілюстраційні цикли до видань О. Пушкіна, О. Грибоєдова, Л. Толстого, І. Тургенєва, А. Чехова, Ф. Достоєвського, О. Блока, Б. Пільняка, О. Ремізова, О. Толстого[234], пробує сили у прикладній графіці, поринає в дослідження історії графічних технік[235]. Згодом змінюється естетична орієнтація художника: він вслухається у своє підсвідоме, звертається до української графічної традиції й ставить перед собою відповідні образні та стилістичні завдання. Тому з кінця 1920-х рр. його творчість набуває нових формально-мистецьких характеристик.

Таким чином, на початку 1920-х рр. наростає українська культурна присутність у Берліні. Це досить переконливо підтверджувало виставкове життя. Персональна виставка О. Архипенка в галереї «Sturm» (1921)[236], представлення творчості мистців з України на першій колективній російській виставці (1922), серед учасників якої були Д. Бурлюк, О. Екстер, О. Грищенко,

---

[232] Асеева Н. *Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX – начало XX века*. С. 109-111.
[233] Там само. С. 110.
[234] Муленкова В. Послесловие к репринтному изданию. *Гоголь Н. Нос [Репринтное издание 1922 года]*. Москва, 1989. С. 70-71.
[235] Тоді ж В. Масютин видав свої книги «Ґравюра і літографія» (1922, німецькою та російською мовами), невеликі монографії про видатних графіків Бренгвіна та Бюїка (1922–1923). Див. : Білокінь С. Василь Масютин. *Образотворче мистецтво.* Київ, 1992. № 3. С. 39.
[236] *Український вістник*. 1921. 17 лютого. С. 5.

Д. Штернберг[237], відкрили перед Західною Європою значні потенції «російської провінції», хоча при цьому геокультурне означення України майже взагалі не фігурувало[238]. Не такою резонансною, але вже наповненою українським змістом стала виставка праць студентів-стипендіатів, що на той час навчалися у берлінських «Hochschule für Bildende Kunst» та «Kunstgewerbeschule» (1921). Українську частину виставки[239] представляли твори Ф. Ємця, І. Бабія, М. Глущенка, Г. Мазуренко, М. Бутовича, М. Мороза, Костенка[240]. Дещо посилила український акцент у культурному просторі Берліна виставка українського народного ужиткового мистецтва (1922), організована Всеукраїнською кустарною спілкою з Харкова[241], хоча більшої масштабності та культурологічної ефективності набули мистецькі акції після 1926 р., коли почав діяти Український науковий інститут у Берліні.

Як і в інших місцях розсіяння в Європі, українці, що осіли у Празі та навколишніх містах Чехо-Словаччини, не одразу мали змогу включитися у мистецький процес, зберігаючи при цьому свою етнокультурну ідентичність. Будучи одним із найбільших центрів української, а також російської еміграції, Прага давала приклади найрізноманітніших організаційних спроб. Безпосередній стосунок до української культури мала виставка «Мистецтво та життя Підкарпатської Русі» (1924), яку організував відомий російський художній критик, колишній редактор журналу «Аполлон» С. Маковський. Та оскільки «розпорядчиками вистав[к]и здебільшого [були] або Москалі, або Закарпатські москвофіли»[242], ця подія опинилася на марґінесі українського

---

[237] Лукомский Г. Русская выставка в Берлине (письмо из Берлина). *Аргонавты*. Петроград, 1923. № 1. С. 68-69.

[238] Захоплено обговорюючи виданий у Берліні альбом О. Архипенка, місцева преса називала митця «…москалем, що відкриває Європі великі здібності російського народу й духа…». Див.: *Український прапор.* Відень, 1922. 14 січня. С. 8.

[239] Цю виставку організувала Міжнародна організація християнської молоді, яка опікувалася над позбавленою матеріальних ресурсів, відірваною від Батьківщини молоддю з різних куточків Східної Європи, у тому числі України. Див.: Маруняк В. *Українська еміграція в Німеччині і Австрії по другій світовій війні*. Мюнхен, 1985. Т. І: Роки 1945–1951. С. 287.

[240] Українські студенти й різьбарі. *Українське слово*. Берлін, 1922. 14 січня. С. 4.

[241] Украинская выставка в Берлине. *Аргонавты*. 1923. № 1. С. 86-87.

[242] Азовський Ю. Мистецтво Підкарпатської Руси. *Америка*. Філадельфія, 1924. 15 мая. С. 2.

мистецького життя Праги. На відміну від неї, заснований 1922 р. Український гурток пластичного мистецтва (з 1923 р. – Українське товариство пластичного мистецтва)[243] ідеологічно і естетично апелював саме до українського культурного життя. Ця структура з січня 1923 р. трансформується у Студію пластичного мистецтва, яка під керівництвом Д. Антоновича, у складі педагогів С. Мако, І. Кулеця, І. Мозалевського, К. Стаховського, С. Тимошенка, В. Січинського, Р. Лісовського та інших дала фаховий вишкіл десяткам учнів, причому не лише українцям, а й чехам, словакам, німцям, французам. Студія регулярно організовувала виставки праць педагогів та учнів, була осередком активних дискусій про шляхи розвитку українського мистецтва. Д. Антонович вважав, що «…студія повинна задовольняти на часі спрагу до мистецької науки всіх молодих українських сил за кордоном України, тому вона не може обмежитися якимись напрямами в мистецтві […]. Кожен напрям має право бути заступленим»[244].

Організаційно близьким до Студії пластичного мистецтва був Музей визвольної боротьби України, заснований у Празі в 1925 р. У багатій програмі його діяльності були й такі пункти: «улаштувати вистави зібраних пам'яток», «організувати та утримувати при музею студію для наукового опрацювання та використання музейних збірок» тощо[245]. Хоча робота Музею не поширювалася безпосередньо на живу мистецьку практику празького еміґрантського осередку, в ньому вдалося акумулювати дуже цінні збірки мистецьких творів українських художників з багатьох місць скитальства. Масштабу українському художньому життю в столиці Чехо-Словаччини додавала індивідуальна творчість В. Цимбала, М. Бутовича, В. Січинського, К. Стаховського, В. Касіяна, Я. Фартуха та багатьох інших митців, яким судилося творити вже у 1930-х рр.

---

[243] Наріжний С. *Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Частина перша…* С. 190.
[244] Антонович Д. *Група пражської студії*. Прага, 1925. С. 10.
[245] Витяг із Статусу Товариства «Музей Визвольної боротьби України». *Вісті Музею Визвольної Боротьби України*. Прага, 1925. № 1. С. 3.

Творчий елемент «української Праги» початку 1920-х рр. формувався, здебільшого, з числа представників нової хвилі еміґрації, середовища, в якому після поразки УНР зберігалась полемічність різних поглядів на майбутнє України. Немало молоді прийшло до тутешніх навчальних закладів безпосередньо з таборів інтернованих вояків і старшин УГА та армії УНР. Подібно організовувались українські мистецькі середовища й у двох великих культурних центрах Польщі – Кракові та Варшаві.

Краків уже мав історичну тяглість української культурної присутності: тут в Академії мистецтв ще з 1880-х рр. навчалися українці, поміж яких були помітні творчі постаті[246]. У 1900–1910-х рр. функції організатора національного культурного середовища у Кракові виконував письменник Б. Лепкий, помешкання якого якраз називали «українською амбасадою»[247]. Це товариство представляли М. Бойчук, О. Новаківський, І. Северин, М. Жук, О. Курилас, В. Липинський, інші діячі культури[248]. На зламі 1910–1920-х рр. українську студентську громаду Кракова поновлювали мистецькі обдарування з числа інтернованих у навколишніх таборах вояків армії УНР. Живу атмосферу спілкування творили, подекуди ще у військових одностроях, В. Крижанівський, В. Перебийніс, О. Харків, Ю. Кирієнко, Л. Перфецький, В. Хмелюк, С. Литвиненко, які спільно з іншими здобувачами фахової освіти – Л. Ґецом, В. Гаврилюком, Н. Мілян, С. Борачком, М. Анастазієвським, узгіднювали свою наснаженість мистецтвом з національно-патрітичними почуттями. Оновлений таким чином краківський український мистецький осередок був дуже багатий на індивідуальності. Шляхи їх самореалізації найрізноманітніші: участь у розписах церков та каплиць, реставраційних роботах, ілюстрування книжок і

[246] У різні роки Краківську академію мистецтв закінчували М. Бойчук, М. Бурачек, Ю. Буцманюк, М. Гаврилко, М. Касперович, О. Курилас, О. Новаківський, М. Сосенко, І. Труш та багато інших митців. Див.: Стебельський Б. Краківська Академія мистецтв і українці. *Стебельський Б. Ідеї і творчість. Збірник статей та есеїв*. Торонто, 1991. С. 320-323.
[247] Кузеля З. Богдан Лепкий. Біографічний нарис. *Золота Липа. Ювілейна збірка творів Б. Лепкого з його життєписом, бібліографією творів і присвятами*. Берлін, 1924. С. 42.
[248] Там само.

журналів[249], організація «днів української культури», театральних вистав[250]. Українська студентська громада митців, яку очолював В. Перебийніс, стала прообразом майбутнього об'єднання образотворчих митців «Зарево» (з 1932 р.).

На початку 1920-х рр. Варшава прийняла не менше, ніж Краків, мистецьки обдарованої української молоді. Тутешня Українська студентська громада в 1923–1924 рр. мала у своєму складі трьох студентів Варшавської академії мистецтв, що дало початок окремому малярському гуртку[251]. Найбільше спричинився до цього П. Мегик, який 1927 р. спільно з іншими студентами академії – П. Андрусівим, В. Васьківським, О. Мариняк, В. Побулавцем, Н. Хасевичем та М. Щербаком – заснував український мистецький гурток «Спокій», з кінця 1920-х і по 1939-й р. досить діяльний не лише у Варшаві, а й у ряді міст Волині, а також на міжнаціональній виставковій арені.

І Варшава, і Краків, так само, як Прага, ввійшли в історію української художньої культури як значні еміграційні центри фахового вишколу. Організаційні зусилля мистців у цих осередках мали, насамперед, ідеологічні та побутові підстави. Форми організації були досить розмаїті, та в кінцевому підсумку вони опиралися на чинних національної свідомості, з яким тільки і мав шанс кожен художник-скиталець зберегти свою етнокультурну ідентичність. Вітаючи появу у Львові Гуртка діячів українського мистецтва (1922), М. Вороний писав: «Коли організуємось і творимо зорганізовано, в певній програмі, то значить, живемо, значить здатні до організованого творчого життя, й коли цю здатність зуміємо проявити і в інших частинах нашого національного організму, то… в розколисаній уяві вже малюється блискучий фантом самоорганізування національно-політичного, всенародного, державного»[252]. Для української політичної ситуації зламу 1910–1920-х рр. Львів набув значення певного координаційного центру, через який звіряли свої

[249] Василь Перебийніс. *Монографія. Життя і творча праця*. Лондон, 1963. С. 155.
[250] Там само. С. 59.
[251] *На чужині.* Варшава, 1924. № 2. С. 25-26.
[252] Вороний М. Пензлем і пером. Думка естета. *Вороний М. Твори*. Київ, 1989. С. 482.

організаційні і навіть формально-пошукові кроки українські мистці-емігранти. Львів шукав можливостей стати для роззосередження по Центральній і Західній Європі українських мистецьких структур свого роду прообразом загальнонаціонального «міністерства» у справах мистецтв. Тут осіла група мистців-наддніпрянців, які підтримували особисті стосунки з іншими, такої ж вигнанської долі колеґами з Варшави, Кракова, Берліна, Праги. Зрештою організаційні націлення П. Ковжуна, П. Холодного-старшого, М. Голубця, М. Бутовича привели до формування такої масштабної інституції, як Асоціація незалежних українських мистців, але її діяльність уже була розгорнена в дещо іншій історично-культурній дійсності. У 1920-х рр. діяла, хоч і не надто помітна ззовні, єдина самоорганізаційна вісь Київ – Львів – Париж з численними українськими мистецькими осередками.

Початок ХХ ст. зіставив в єдиній, але багатоскладній, моделі релікти «покоління, викохан[ого] серед декорацій русько-малоросійської «кумедії»[253] і щось зовсім нове, позначене жадобою індивідуального та етнокультурного самопізнання. І взаємовідштовхування, і взаємопроникнення елементів позитивізму та модернізму було плідним чинником інваріантності шляхів становлення ціннісної системи новітньої української мистецької культури, а в ній – і формування її національної парадигми. Критичне ставлення багатьох творців до «розляпано-етнографічної безструктурної «картинности»[254] українського мистецтва попередньої епохи було наслідком як загальної еволюції мистецької думки, так і посилення фактора історичності у самій психіці українців напередодні їхніх рішучих політичних кроків. Кризовий стан української культури нерідко пов’язувався з позадержавним статусом нації. У зв’язку з цим О. Кущак 1922 р. писав, що «основна ріжниця між психольогією культурного робітника вільної і поневоленої нації така, що вільна нація

[253] Маланюк Е. Буряне поліття (1917–1927). Маланюк Е. *Книга спостережень. Проза*… С. 20.

[254] Таку формулу застосував Ю. Лавріненко щодо неактуальних тенденцій у театральному мистецтві початку ХХ ст. Див. : Дивнич Ю. (Лавріненко). Трагізм хліборобської комедії (прем’єра «Мартина Борулі» Івана Тобілевича в УТА. Нью-Йорк. 15 травня 1955). *Українська літературна газета*. Мюнхен, 1955. № 1 (липень). С. 7.

представляє у своїй власній свідомости і в свому змаганню до дальшого розвою ціле людство, а поневолена нація тільки себе» (звідси ж і його теза про те, що «суспільність поневоленої нації, яка грається в «людство», є ненормальна»)[255]. Але у тих же 1900–1910-х рр. в Україні як «провінціях» Російської чи Австро-Угорської імперій певна частина населення не відчувала себе ущемленою, а отже, послуговувалася культурними пропозиціями центру. Бінарна опозиція «свобода – несвобода» була для тогочасної української дійсності часткою соціополітичного ферментування. У межах спільних середовищ українських міст творилися естетичні цінності, які подекуди належали різним культурно-розвоєвим лініям. Це й спричинило відкритий і розгорнутий характер творчо-орієнтаційних програм художньої культури українського модернізму.

З кінця 1910-х рр., коли окремішність української культурної тяглості була підтверджена політично, Європа почала відрізняти самобутні риси модерного українського творчого поступу. Виразність його образу додало турне Української республіканської капели під керівництвом Олександра Кошиця, видатного хорового диригента (з 1919 р.). Те, що не було належно простежене у пластичних мистецтвах, жителі європейських культурних столиць могли для себе відкрити в естетиці виконання української пісні. «Душа екзальтується в тих піснях, – писав 1920 р. французький рецензент концерту капели у Льєжі, – які виявляють глибоку віру, гордість, пригодницький дух, погорду до грошей, культ жінок й танцю, а наді все прагнення свободи…»[256]. У цих словах якби знаходили підтвердження ідеологічні постулати О. Кущака, що «…де нема свободи, там боротьба за свободу може дати ті внутрішні цінності, які в нормальних відносинах дає свобода […]. Поет доби відродження мусить бути представником свобідної людини. Тоді буде представником людства в своїй нації…»[257].

---

[255] Кущак О. Про культуру національного відродження (з приводу анкети «Українського Прапора». *Український прапор*. Відень, 1922. 2 червня. С. 2.
[256] Цит. за. : Кошиць О. З піснею по світі. *Україна*. Київ, 1989. № 29. С. 19.
[257] Кущак О. Про культуру національного відродження… С. 3.

Українські художники, що творили в перших десятиліттях ХХ ст., не зазнавали впливу якогось єдиного мистецького центру. Їм здебільшого не було знане поняття інституційної опіки над творчим інтелектом, яка, власне, є одним із атрибутів державницького статусу нації. Але навіть поза Батьківщиною, в умовах скитальства, спрацьовували принципи «не вагатися і розпитувати дороги», а «йти і вести»[258]. Цим українське мистецтво сумірне з явищами новітньої художньої культури Заходу як відкрита, естетично багата й розгалужена система.

**Висновки до розділу.** Історичний контекст формування культурно-мистецьких структур в Україні та в умовах еміграції визначався різними соціально-політичними, ідейними, психологічно-мотиваційними факторами. Духовно-культурне піднесення та поглиблення етнонаціональної свідомості, яке проявлялося в широких прошарках української інтелігенції Російської та Австро-Угорської імперій на початку ХХ ст., переростало у рух за відновлення української державності. Цю тенденцію підхопили науковці, літератори, а також окремі представники мистецьких кіл (О. Сластьон, В. Г. Кричевський, Г. Нарбут, Д. Антонович, І. Труш та ін.), які вбачали актуальним заснування національних осередків професійної мистецької освіти, музеїв і товариств. Попри розбіжності в поглядах на реалізацію цих задач у середовищах Києва, Харкова, Одеси, Катеринослава, Львова відповідна ідея стала консолідуючою вже під час революційних подій в Україні, на різних стадіях створення Української держави. Широка платформа історіософського і народознавчого дискурсів, які супроводжували суспільно-політичні процеси в 1910-і рр., стала багатим джерельним ресурсом для науково-методологічного забезпечення культурно-інституційного життя в динаміці подій Першої світової війни, а потім українських національно-визвольних змагань. Суто українським феноменом стали факти заснування національних освітніх, наукових, культурно-мистецьких та інших професійних товариств в умовах таборів для

[258] Липа Ю. Лист до літераторів. *Стаття про Tank*. Варшава, 1929. С. 11.

полонених вояків царської російської в Німеччині (Вецляр, Раштат, Зальцведель), вояків УГА у Монте-Кассіно (Італія), Йозефів (Чехословаччина), вояків армії, а також членів урядових структур УНР у таборах для інтернованих на території Польщі (Каліш, Тарнів, Пікуличі та ін.). Унікальною культурно-просвітньою структурою в умовах військових дій стала Пресова Кватира УСС, членами якої були і професійні мистці.

Розглянувши усі зазначені історичні, ідеологічні, військово-політичні та інші чинники розбудови інфраструктури інституційного культурно-мистецького життя в Україні та в еміграції в перших двох десятиліттях ХХ ст. вдалося вийти на наступні узагальнення:

1. За короткий час українське культурно-мистецьке життя набуло ознак динамічного інституційного комплексу з виразною етнокультурною домінантою. Розпад російсько-українського, польсько-українського мистецьких контекстів, що в попередню епоху поглинали власне українську естетичну самобутність, відкрив шлях до заповнення жанрово-видових, формально-пошукових, тематичних лакун, а згодом і до формування системи національного мистецтва на базі етноцентризму (в аспекті професійного мистецтва – «києвоцентризму»).

2. Вже в цій новій якості українське мистецтво виявило історично-світоглядну зумовленість своєї західної (окцидентальної) культурної орієнтації. Звідси – досить легке засвоєння західноєвропейського мистецького досвіду, а також природність зворотного духовного зв’язку.

3. Український внесок у загальноєвропейський мистецький процес мав універсальний характер, його конкретика виявлена наукою лише фраґментарно.

4. Ціннісно-смисловий, естетично-пошуковий досвід українського мистецтва збагатив палітру європейського модернізму. Закладені в цей історичний період культуротворчі ідеї розкрилися в ряді мистецьких явищ міжвоєнного двадцятиліття. В цьому полягає його важливе методологічне та духовно-культурне значення.

# РОЗДІЛ 3.
# СТРУКТУРА УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ВАРШАВИ 1920–1930-Х РОКІВ

## 3.1. Українська військова, політична еміграція у Варшаві на початку 1920-х рр.

Перша масова політична еміграція українців, спричинена Першою світовою війною та поразкою в національно-визвольних змаганнях 1917–1920-х рр., охопила найбільше військовиків, урядовців УНР та ЗУНР та членів їхніх родин. Згідно з наведеними В. Кубійовичем та В. Маркусем даними, лише на теренах Польщі (найперше – в таборах для інтернованих) у 1920–1921 рр. перебувало близько 30 тисяч наддніпрянців[259]. Упродовж 1920–1923 рр. питома частина «задротянців» полишає табори у Тарнові, Ланьцуті, Каліші, Щепіорно, Олександрові Куявському, Стрілкові, Вадовицях, Петрокові та в інших табірних локаціях та переселяється до більших міст Другої Речі Посполитої, шукаючи в них умов для проживання і праці. Прибулі до Варшави українські емігранти, хоч і належали до різних соціальних груп, все ж були організованими за рядом напрямків громадської, освітньої, спортивної чи науково-культурної роботи, яка плідно велася в більшості таборів. За політичними поглядами більшість з них належала до петлюрівського крила українських патріотів, що виразно відстежується у матеріалах української емігрантської преси, яка активно поширювалася у Варшаві та в інших польських містах з початку 1920-х рр. Як зазначає Омелян Вішка, «…після переїзду С. Петлюри з Тарнова[260] до Варшави, столиця Польщі в кінці 1921

[259] Кубійович В., Маркусь В. Еміґрація. *Енциклопедія Українознавства. Перевидання в Україні. Т. 2*. Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові, 1993. С. 634.
[260] У Тарнові на той час була найбільша концентрація структур Уряду УНР.

року стала виконувати роль українського еміграційного державного центру, а згодом також і культурно-освітнього»[261].

15–18 серпня у Варшаві відбувся Перший з'їзд української еміграції у Польщі за участі 61 делегата з різних середовищ, зокрема українських громад у Тарнові, Каліші, Ченстохові, Гродно, Станіславові, Здолбунові, Щипіорно, Стшалкова, Віленщини та з інших регіонів[262]. Головуючий – генерал-хорунжий Армії УНР, невдовзі військовий міністр УНР в екзилі Володимир Сальський – висловив надію, що «з'їзд виконає своє завдання відносно організації еміграційних сил і міцно покладе перші цеглини в справі об'єднання еміграції в ім'я культурно національного і державного відродження поневоленої батьківщини»[263]. Учасникам з'їзду надіслав привітання Голова Директорії, головний отаман Військ УНР Симон Петлюра, висловивши переконання у тому, що «…справа організації нашої еміграції та утворення нею відповідних умов для ріжноманітних справ заопікування та для творчої праці на добро Батьківщини залежить од самої еміграції. Певний в тому, що морально здорові елементи еміграційного громадянства переборять спільними силами ті перешкоди, які стоять на дорозі до цієї мети»[264].

Саме від цього з'їзду почала розбудовуватися система структурованого життя української еміграції у Польщі міжвоєнного двадцятиліття. У схваленій Постанові, зокрема, було зазначено, що єдиним репрезентативним органом української еміграції в Польщі стає Український Центральний Комітет. Встановлено шість секцій УЦК: організаційна, фінансово-господарча, інтернованих, культурно-освітня (з підсекцією допомоги студентам на еміграції та ін.), правнича та гуманітарна (з підсекціями інвалідів, сухітників[265] та жінок). Пункт 5 Постанови скерований до управи діючого Товариства допомоги біженцям з України зі закликом «до співпраці з Українським Центральним

[261] Вішка О. Українська політична еміграція у Польщі (1920-1939)… С. 50.
[262] Перший з'їзд української еміграції в Польщі. *Трибуна України*. Варшава, 1923. Ч. 5-7. С. 137.
[263] Там само. С. 138.
[264] Там само. С. 139.
[265] Сухітник – особа, хвора на туберкульоз. *Прим. дис.*

Комітетом для добра української еміграції в формах, вироблених спільним порозумінням»[266]. Окремим рішенням з'їзду було передбачено встановлення так званого «національного податку»: «Для переведення організації українського громадянства на еміграції та утворення еміграційного фонду, призначеного на матеріяльну підтримку і правний захист окремих громадян та на задоволення культурно-суспільних і національно-державних потреб всіх українських громадян емігрантів, незалежно від приналежности до тієї чи иншої політичної партії чи політично-державної концепції, встановлюється національний податок, обов'язковий для кожного українського громадянина, перебуваючого на еміграції»[267]. В іншому пункті цього рішення уточнено призначення податку: «Всі суми національного податку, який одержуватиме центральний орган української еміграції, складаються до загальної еміграційної скарбниці і разом з усіми иншими грошовими та иншими матеріяльними прибутками (пожертви грішми та річами й матеріялами, прибутки від фінансових та инших операцій і т. н.) утворюють емігрантський фонд, призначений на задоволення зазначених в арт[икулі][268] 1 потреб української еміграції»[269].

Серед питань, яким була приділена увага учасників з'їзду, культурно-освітня справа була однією з найбільш пріоритетних. З основним рефератом на цю тему виступив Степан Сірополко. Чимало увагу було приділено забезпеченню прав на інтелектуальний розвиток та шкільництво у ще діючих таборах для інтернованих. Різні аспекти відповідної проблематики деталізовано в спеціальній резолюції, в якій, зокрема, зазначено важливість заснування постійно діючих друкованих органів – часописів і журналів, формування бібліотек, організації курсів, лекторіїв, драматичних вистав, літературно-музичних вечірок, клубів тощо. Спеціальними параграфами резолюції

[266] Перший з'їзд української еміграції в Польщі. *Трибуна України*. Варшава, 1923. Ч. 5-7. С. 146.
[267] Там само. С. 148.
[268] Пункті Постанови з'їзду. *Прим. дис.*
[269] Перший з'їзд української еміграції в Польщі. *Трибуна України*. Варшава, 1923. Ч. 5-7. С. 149.

прописані культурно-освітні потреби інтернованих осіб у таборах, а також студентства. Щодо першої категорії прикметним є доручення з'їзду Українському Центральному Комітету «заздалегідь дбати про те, щоб на випадок ліквідації таборів була забезпечена можливість перенесення культурного осередку з усіма його техничними засобами і персоналом до иншого місця»[270], а в параграфі щодо студентів – «…забезпечити українських студентів емігрантів в академичних центрах сталою допомогою на прожиття і потреби, зв'язані з академичною працею (одяг, помешкання, наукові приладдя, право, навчання і т. д.), а також дати можливість приступити до продовження освіти студентам, які перебувають в таборах інтернованих»[271].

Рішення Першого з'їзду української еміграції у Польщі є важливою історичною пам'яткою, яка документує високий рівень самоорганізації української спільноти, яка опинилася у вимушеній еміграції у вкрай складних психологічних і матеріальних обставинах. На цьому переломному етапі національної історії значиму роль відіграла політична, військова та інтелектуальна еліта – Микола Ковальський, Олександр Саліковський, Олександр Лотоцький, В'ячеслав Прокопович, Володимир Островський, Євмен Лукасевич, Петро Певний, Іван Липовецький, генерали Володимир Сальський та Марко Безручко та ін., деякі з них були у складі УЦК. Суголосними організаційним ініціативам учасників з'їзду стали завдання, які вбачав для еміграції Симон Петлюра. Поширення серед української спільноти набула його брошура «Сучасна українська еміграція та її завдання»[272], в якій лідер політичної еміграції окреслив поле діяльності для розпорошених поза Батьківщиною українських патріотів. Автор зазначив, що «…український емігрант зумів виробити собі вже добру славу серед чужинців. І в Німеччині, і в Чехії, і в Польщі, і Румунії та Болгарії високо цінять українського робітника, як працездатного, сумлінного, розумного, знаючого. Про нього говорять, що коли

[270] Там само. С. 158.
[271] Там само.
[272] Ряст О. *Сучасна українська еміграція та її завдання*. Щипіорно, 1923. 88 с.

береться до якоїсь праці, то виконує її чисто, швидко і не тільки для шматка хліба, а й через те, що любить таку працю; український студент, що вчиться в вищих школах Европи, дивує професорів своєю горливістю до науки, старанностю і поборюванням труднощів; український інженер, технік, кваліфікований робітник швидко здобуває собі високу оцінку і довірря. Того, хто бував з чужинців в наших таборах для інтернованих, вражає сила духа і віри нашого старшинства та козацтва в українську державну ідею, лицарське уміння терпіти, злидні переносити, бути в холоді і без одежі, а разом з тим не тільки духа не вгашати, а провадити власними силами велику культурно-освітну роботу серед самих же себе і витворювати певні цінности, не тільки для вжитку таборян придатні. Все це явища великої ваги, якими ро[з]криваємо перед чужинцями цінні прикмети в нашего національного "я", наших можливостей творчих, реальне втілення яких ми ілюструємо наочно в наших чинах фізичного чи інтелектуального порядку. Ці риси ще більше імпонували б чужоземцям, коли б ми в об’явах нашого громадського життя показали організованість, сконсолідованість і підготовленість до уміння розумно користуватись тими правами, що формальної санкції їх од чужинців в справі визнання державної незалежности Української нації вимагаємо»[273]. Окрім політичних оцінок поточної ситуації та завдань на консолідацію українства навколо державотворчих справ головний отаман Військ УНР закликав до праці серед міжнародних наукових об’єднань, участі в європейській пресі та журналістиці, до організації лекцій на українські теми, боротьби проти ідей федерації, «великої єдиної Росії» та окупантського уряду та ін. Окремим блоком С. Петлюра спонукав емігрантів до розвитку своїх гуманітарним потреб: вивчення мови народу, серед якого доводиться жити, інших європейських мов, праці над перекладною літературою та створення нової, «оригінальної», літератури, збору книг, газет та інших категорій друкованих видань для «національної бібліотеки», архівних пошуків та над вдосконалення

[273] Там само. С. 26-27.

наукових студій та ін. Названі тактичні орієнтири значною мірою реалізовувалися в різних місцях постійного або ситуативного осідку українців, у тому числі у Варшаві, не лише як програмні установки політичних лідерів, але й завдячуючи властивій українській характерології здатності долати апатію і зневіру навіть в умовах глобальних катаклізмів.

Накопичення великої кількості питань правового та побутового характеру щодо державно-політичних і військових діячів та членів їх родин не дозволяло керівництву Українського Центрального Комітету підтримувати всі актуальні потреби культурно-освітньої роботи, натомість окремі організаційні ініціативи серед різних соціальних і професійних середовищ таки було реалізовано. До найбільш важливих належали національна преса і шкільництво. Ще 7 серпня 1920 р. у Варшаві вийшло перше число тижневика Українського козацтва «Син України», в якому друкувалися як офіційні матеріали Уряду УНР, так і поточні відомості про військово-політичну ситуацію в Центрально-Східній Європі. Впливовою щодо української спільноти у Польщі була газета «Українська трибуна», яка не лише містила хроніку подій, але й цікаві аналітичні матеріали. Тут друкували статті знані громадсько-культурні діячі Олександр Саліковський, Олександр Лотоцький, Іван Фещенко-Чопівський, Павло Зайцев, Володимир Островський та ін. Після 1923 р. число громадсько-політичних часописів у Варшаві зростає, а в них дедалі частіше публікуються матеріали, пов’язані з проблемами науки, культури і мистецтва. Одне з таких видань – «Українська нива» – розпочало виходити з кінця 1926 р., суттєво збагативши тематичний і жанровий діапазон статей. Тут виступали з цікавими науково-популярними або дискусійними дописами Іван Огієнко, В’ячеслав Заїкин, Євмен Лукасевич, Олександр Ковалевський, Олександр Лотоцький, Петро Певний та ін. В кількох номерах за 1927 р. надруковано гострий політичний памфлет Дмитра Донцова, як реакція на виступ відомого партійного функціонера на радянській Україні Володимира Затонського на червневому пленумі ЦК ЛКСМУ. Наводиться цитата з його виступу: «…Про національну культуру можуть говорити лише клєрикали або буржуа. Трудові маси можуть

говорити лише про інтернаціональну культуру всесвітнього робітничого руху…»[274]. Називаючи В. Затонського «комуністичним подячим», Дмитро Донцов жорстко, у своєму публіцистичному стилі, викриває різницю між різними типами суспільної свідомості московсько-більшовицьких займанців України та європейцями, в тому числі українцями: «…цею то азіатчиною й понесло від красномовства Затонського. Особливо ж від цього „залізти в душу" аж на верству тхне московською національною культурою. Той самий традиційний лапоть: цибуляста баня над мазепинським бароком, трираменний хрест на св. Софії в Стамбулі (в проекті), собор на Саській площі у Варшаві, пострижені оселедці, неминучий колись московський водевіль по українській виставі, „єдіная нєдєлімая" на постументі гетьманського пам'ятника у Київі, вулиця Воровського замість тисячолітнього Хрещатика, – що це, як не те саме залазання в чужу душу, яке рекомендує і Затонський? Що це як не безцеремонність хама, виплекана довгою і одинокою в своїм роді „культурою кочовика"? Він має рацію, комуністичний подячий, що ніколи європейська душа не „зрозуміє його думку", поки він не „влізе в неї, поки її не знищить, бо без сього, де ж її зрозуміти odeur лаптя (...). Недурно комуністичний паламар знова цитує Лєніна, що „учитися в Европі можна, позичати в неї гроші, розум, але не психологію"! – Лапотники чудово знають, що європейська вільна психологія не знесе запаху суздальських онуч, що це смерть для них... „Європа чи просвіта?" – питається наш „приказний" і відповідає тоном царського чорносотенця: „обидві вони, на нашу думку, сволоті", орієнтація мусить бути на Симбірськ і на Казань, на Урал, з-за якого приходили всі месії людскости, від Тамерляна до „Іліча"! „Розумійте, язици, і поклоняйтеся"»[275].

Розкрита у гострій викривальній редакції авторська настанова Дмитра Донцова щодо ментальності «малороса», прислужника Москви В. Затонського продемонструвала фронт видимих і прихованих ідеологічних протистоянь між колами української еміграції та численними агентами московського

[274] Донцов Д. 1927 рік. *Українська Нива*. Варшава, 1927. Ч. 1 (5-6). С. 3.
[275] Донцов Д. 1927 рік. *Українська Нива*. Варшава, 1927. Ч. 2 (7). С. 2.

більшовизму, яких чимало було й у столиці Другої Речі Посполитої. Через те фактор освіти і культури на цей період відігравав дуже важливу роль духовно-ціннісного стрижня задля збереження національної ідентичності. На це звертали увагу й очільники УЦК, а також представники Уряду УНР в екзилі. Як писав С. Сірополко, «…з наказу С. Петлюри, Міністерство Освіти за[й]нялося розробленням певного пляну щодо уможливлення військовим вступати до високих шкіл у Польщі. З тою метою П. Холодний [*Міністр освіти УНР. – Прим. дис.*] побував у Варшаві, щоб добитися від польського уряду призначення стипендій для українського студентства, і тоді ж подбав про організацію інтернату для наших студентів у Варшаві. Міністерство Освіти У.Н.Р. вирішило видавати від себе [с]ертифікати, на основі документів про освіту, тим особам, які бажали б вступати до високих шкіл за кордоном, і завдяки тому не одна сотня з нашої молоді набула високу освіту»[276]. Цей, як і інші організаційні кроки ще діючих в екзилі на громадських засадах урядових структур, а також співробітників УЦК, з отриманими повноваженнями, сприяли налагодженню більш скоординованої співпраці української еміграції в різних напрямках громадсько-політичної, наукової та культурно-освітньої роботи. Найбільш велике навантаження в цьому процесі випало на молодь, яка почала прибувати до Варшави, як і до інших великих міст Польщі, після звільнення з таборів для інтернованих.

### 3.2. Українська студентська громада Варшави.

15 березня 1921 р. була заснована Українська студентська громада у м. Варшаві (УСГВ), яка об’єднала велике число новоприбулої з таборів молоді. На Загальних зборах УСГВ були присутніми 89 осіб[277]. Управа громади налагодила контакти з різними «допомоговими» та урядовими – українськими,

---

[276] Сірополко С. *Петро Холодний як педагог і освітній діяч*. Львів: Накладом Товариства «Взаїмна Поміч Українського Вчительства», 1939. С. 14-15.

[277] Липовецький І. Три роки існування : Нарис з історії Української Студентської Громади у Варшаві. *На Чужині. Неперіодичний орган вільної думки Українських студентів-емігрантів у Польщі*. Варшава, 1924. Ч. 1 (20 квітня). С. 3-4.

польськими та іноземними – організаціями, підтримуючи українську молодь в її націленнях на активну самореалізацію в різних напрямках освіти та професійної діяльності. До ключових ідей УСГВ належало гасло: «Пробити шлях на Захід, об'єднати студентів не тільки в Польщі, але об'єднання всього українського студентства на еміграції».

Українська студентська громада у м. Варшава на початку 1920-х рр. мала вагомий авторитет у середовищі української еміграції. Біля 100 українців налічувалося на студіях у вищих школах польської столиці станом на вересень 1921 р.[278] На час вступної кампанії найбільше записувалися до Університету та Політехніки, менше – у Комерційний інститут та Вищу школу політичних наук[279]. За словами одного з дописувачів до часопису «Українська трибуна», переважна більшість українського студентства проживала в інтернаті околиці Варшави в доволі поганих умовах. Й, поза тим, що частину опіки над студентським побутом взяла на себе міжнародна організація YMCA (Young Men's Christian Association – Християнська асоціація для юнаків), рівень побуту був просто катастрофічним[280]. До того ж бракувало коштів на одежу, харчування і на підручники. Тим не менше, українська молодь навіть за цих обставин намагалася реалізовувати певні культурні заходи, зокрема проведення лекційних курсів з українознавства, іноземних мов, облаштовувати бібліотеку, проводити невеликі концерти і вистави. Як зазначали лідери УСГВ, «…наше студен[т]ство старається витворити з нашої Громади загальну студен[т]ську організацію, старається затерти ті психольоґічні ріжниці, які накинули нам окупанти. І на цій засаді є можливість повного розвитку ідеольоґії студентів із ріжних земель України: Наддніпрянщини, Галичини, Буковини та Бесарабії»[281].

---

[278] Кучерявий М. Наше студен[т]ство у Варшаві. *Українська трибуна*. Варшава, 1921. Ч. 122 (29 вересня).
[279] Там само.
[280] Там само.
[281] Звіт з діяльности Української Студентської Громади у Варшаві за акад. рік 1926-1927. *Студенський вісник*. Прага, 1927. Ч. 10-12 (жовтень-грудень). С. 38.

Один з активістів УСГВ Іван Липовецький писав, що 1922 р. «вивів життя Української Студентської Громади з рівноваги»[282], оскільки вона перетворювалася в свого роду «етаповий пункт»: чимало молоді обирало собі дальший шлях до Чехії, Німеччини, Франції чи навіть Великої Британії. За його даними, у Польщі було до 1000 студентів, «Варшава їх вмістити не могла»[283]. Упродовж 1922–1924 рр. відбулося ряд чергових з'їздів Українських студентів-емігрантів у Польщі, на яких активісти змушені були шукати ефективні організаційні рішення для підтримки української молоді в критичних умовах їх життя. Відзначаючи історичну роль УСГВ у цей початковий період діяльності, І. Липовецький писав: «Це був той маяк, який світив українському студентству у Польщі, той маяк, який манив до себе в теміні чужої, холодної ночи; той маяк. На світло якого йшов студент, при світлі якого, приглянувшись до бурхливого житьового моря, – пускав свій човен в певному напрямку. / Це був той етаповий пункт, який переніс на собі весь тягар перетранспортування українського студентства з Польщі на Захід, який на чужині давав першу поміч при відправленні студентства в далекий світ по дорозі з табору до вищої школи»[284].

Поза цією місією УСГВ відіграла вагому роль в активізації тієї частини української молоді, яка залишилася на навчанні у польській столиці. Саме в цій спільноті народжувалися нові цікаві організаційні ініціативи – створювалися гуртки за інтересами, відбувалися найбільш необхідні для потребуючих освітні курси, вечірки з лекціями на актуальну тематику, святкування Щедрого вечора, андріївських «концертів-балів». Спільно з іншими українськими інституціями Варшави студентська громада відзначала свято Самостійності Української Держави, Шевченківські дні та ін. В колах УСГВ розпочинали свою громадську активність і студенти творчих навчальних закладів Варшави, в тому числі

---

[282] Липовецький І. Три роки існування : Нарис з історії Української Студентської Громади у Варшаві. *На Чужині. Неперіодичний орган вільної думки Українських студентів-емігрантів у Польщі*. Варшава, 1924. Ч. 1 (20 квітня). С. 6.
[283] Там само.
[284] Там само. С. 10.

Школи образотворчого мистецтва (від 1932 р. – Академії мистецтв). Одним з активістів громади був Петро Мегик – майбутній голова Українського мистецького гуртка «Спокій».

Наймасовішими майданчиками для обміну інформаціями та ведення дискусій про перспективи розвитку молодшої частини української еміграції у Варшаві та в цілій Польщі була студентська преса. Першими постали видання «Студен[т]ський вісник» і «На чужині», які існували недовго. У квітні-травні 1927 р. вийшло перше число органу вільної академічної думки «Студентський голос», в якому детально інформувалося про насичене життя української університетської молоді. Окремі публікації мали виразну ідеологічну скерованість, апелюючи до активного державотворчого чину. Однією з таких була стаття «За нарід і для народу (міркування над завданням студентства в сучасний момент)» ще Юрія Косача, який свій молодечий ціннісний імператив сформулював наступним чином: «…український народ, як оден з великих, якого історія гремить яскравими моментами у минувшині світа, який так недавно пережив свій величній анабіоз і феєричним метеором визвольних змагань освітив європейський схід, не повинен остатись назаду, не повинен заглохнути, а розвинути свій геній у всіх проявах у всіх проявах своєї творчости: культурнім, суспільно-політичнім, науковим і мистецькім, повин[ен] вирватись з під ярма шкідливих чинників, накиненого своїми й чужими, вирватись з неволі дилетантизму, з усіх пут, що сковують його психику»[285]. Інший дописувач Євген Чехович, наводячи статистику щодо регіонального представництва емігрантської молоді у УСГВ, апелює до необхідності формування цілісного національного світогляду: «Чи ми, українська молодь, яку навчили досвід і помилки наших батьків, не повинна створити собі нового світогляду, світогляду, який абсолютно негував би т. зв.

[285] К.Ю-ч [Косач]. За нарід і для народу (міркування над завданням студентства в сучасний момент). *Студенський голос*. Варшава, 1927. Ч. 1 (квітень-травень). С. 20.

“провінціональний патріотизм”»[286]. «Хочемо зберегти і передати молодшим поколінням нашої академічної молоді створені нашою минувшиною наші традиції» – так сформулювала одну зі своїх задач Редакційна колегія «Студен[т]ського голосу»[287].

Українська студентська громада у м. Варшаві від 1926–1927 рр. досягла певної системності у своїй роботі завдячуючи належно вибудованим національно-культурним пріоритетам. Поглиблення змістовного рівня подій, які відбувалися у приміщеннях УСГВ та «Українського клубу» відповідали рівню інтелектуальних запитів молоді, що в аудиторіях різних університетських закладів та фахових шкіл розбудовувала високі якості української інтелігенції. Студентська громада на той час уже мала велику бібліотеку (за даними одного з лідерів УСГВ Петра Мегика вона налічувала понад 1000 одиниць книг і журналів)[288]. Та й сам перелік передплаченої періодики був доволі габаритним: часописи «Діло», «Новий час», «Українська нива», «Нарід», «Наше життя», «Літературно-науковий вістник», «Тризуб», «Наша бесіда», «Віра й наука», «Духовний сіяч», «Зиз» та інші – не лише варшавські, але й львівські і паризькі часописи. На щосуботніх сходинах громади можна було почути виклади ряду знаних науковців і мистців на теми з різних напрямків знань: «Українські народні думи» (М. Вигінний), «Міжнародна суспільність», «Права національних меншостей» (обидва – Є. Чехович), «Радіотехніка», «Триязична єресь», «Українське мистецтво XVIII в.», «Критика мистецтва», «Життя і творчість Миколи Лисенка», «Микола Лисенко і українська пісня», «Що ж далі?»[289], «Україна в освітленні

[286] Чехович Є. В єднанні сила. *Студентський голос*. Варшава, 1927. Ч. 1 (квітень-травень). С. 5.
[287] Від редакційної колегії. *Студентський голос*. Варшава, 1927. Ч. 1 (квітень-травень). С. 3.
[288] Мегик П. Бібліотека У. С. Г. *Студентський голос*. Варшава, 1927. Ч. 2 (червень-серпень). С. 34-35.
[289] З життя Варшавської Громади. Культурно-суспільний відділ. *Студентський голос*. Варшава, 1927. Ч. 1 (квітень-травень). С. 35-36.

чужинців»[290], «Донщина, її минуле, сучасний стан та відношення до України» (В. Заїкин), «Про життя українського студентства в Чехословаччині» (Т. Олексіюк), «Життя і настрій українських емігрантів у Франції і Чехословаччині» (В. Сальський)[291], «Церков св. Юра у Львові» (Ю. Ліщинський), «Волинь в її минулому, сучасному і майбутньому» (Ю. Косач), «Наша школа в Петербурзі» (П. Зайцев), «Братанням чи силою» (Лівицький) та ін.[292].

Українська студентська громада у м. Варшаві завдячуючи ентузіазму своїх лідерів та цілого ряду рядових членів відіграла визначну роль у консолідації української молоді після поразки національно-визвольних змагань, на противагу матеріальній скруті та психологічному дискомфорту. Тут гартувалися майбутні індивідуальності у різних сферах суспільно-політичного, науково-освітнього і творчого життя. Поряд з УСГВ у столиці Другої Речі Посполитої функціонували українські інституції – товариства, гуртки та інші об'єднання за різними професійними профілями.

### 3.3. Наукові інституції, товариства, гуртки.

Варшава, як і Прага, на той час столиця Чехословаччини, чи Берлін, столиця Німеччини, у міжвоєнне двадцятиліття стала великим центром української еміграції, маючи широку конфігурацію національних громадсько-культурних та освітніх об'єднань. За даними Українського статистичного річника (1938)[293] станом на 1936–1937 рр. тут діяли Українська студентська громада, Українське воєнно-історичне товариство, Українське економічне бюро, Українська студентська корпорація «Запоріжжя», Спілка українських

---

[290] Є.Ч-ч [Чехович] Україна в освітленні чужинців (Україна у викладах проф. А. Суйковського в Високій Торговельній Школі у Варшаві). *Студентський голос*. Варшава, 1927. Ч. 2 (червень-серпень). С. 13-14.

[291] *Тризуб*. Париж, 1927. Ч. 6 (6 лютого). С. 30.

[292] М.В-ий [Вигінний]. Звіт культурно-освітнього відділу за літній семестр 1928 р. *Студентський голос*. Варшава, 1928. Ч. 5 (червень). С. 14.

[293] *Український статистичний річник. 1936-1937* / ред. комітет др В. Кубійович, Л. Лукасевич, інж. Є. Гловінський. Варшава ; Львів, 1938.

інженерів і техніків на еміграції, видавництво «Варяг», Український науковий інститут, Український Клуб, Союз українок-емігранток, Товариство прихильників Української господарської академії, товариство «Українська школа» на еміграції, Український національний хор імені М. Лисенка, «Гуцульське мистецтво» (філія – склад килимів), Український мистецький гурток «Спокій» та ін. Частина з них розташовувалася на вул. Вільчій (Wilcza), 45, тіснилася у помешканні № 3. Поміж їхньою діяльністю була постійна координація, про що свідчать новинні розділи української варшавської періодики.

Безпосереднім попередником заснованого 1930 р. у Варшаві Українського наукового інституту були «Вищі українознавчі курси», організовані УЦК. Виклади на цих курсах здійснювали авторитетні вчені, здебільшого гуманітарії – Олександр Лотоцький, Василь Біднов, Мирон Кордуба, Роман Смаль-Стоцький, Лев Чикаленко, Микола Ковалевський, Іван Шовгенів та ін.[294]. УНІ у Варшаві, за твердженням Дмитра Дорошенка, був створений за прикладом Українського наукового інституту у Берліні, а ініціатор і майбутній директор Олександр Лотоцький вважав його місією «…плекати ділянки української науки, які не знаходили собі умовин для вільного розвитку на совєтській Україні…»[295]. Інститут плідно працював до самого початку Другої світової війни, видавши понад 70 томів різнопрофільних наукових видань. Основною формою діяльності УНІ був випуск серій видань (праць) наукового – академічного – жанру: історичної, історично-літературної, статистичної, економічної, філологічної, правничої, педагогічної, мемуарної, підручників, праць Комісії для дослідів над польсько-українськими питаннями, Комісії для дослідження українського руху, перекладів Святого Письма та Богослужбових книг.

---

[294] Портнов А. *Наука у вигнанні: Наукова і освітня діяльність української еміграції в міжвоєнній Польщі (1919 – 1939).* Харків : ХІФТ, 2008. С. 162.

[295] Дорошенко Д. Український Науковий Інститут у Варшаві. *Сьогочасне й минуле : вісник українознавства*. Мюнхен; Нью-Йорк : Наукове товариство ім. Шевченка, 1949. Ч. I-II. С. 90.

Поза тим, що УНІ не міг розраховувати на жодну державну програму наукової роботи, його співробітникам вдалося реалізувати вагомі дослідницькі проєкти, що суттєво збагатили українську історіографію. До найбільш значимих належать серія праць і джерел з історії України Дмитра Дорошенка, монографії «Олександер Потебня, український мислитель лінгвіст» Костянтина Чеховича, «Фільософія Г. С. Сковороди» Дмитра Чижевського, «Гетьман Пилип Орлик (1672–1742). Огляд його політичної діяльности» Бориса Крупницького, «Українсько-московська війна 1920 р.» за редакцією Володимира Сальського, повне видання творів Тараса Шевченка за редакцією Павла Зайцева (окремі томи – за редакцією Богдана Лепкого та Романа Смаль-Стоцького), а також численні збірники з історії, економіки, демографії, мовознавства, церковного права тощо. На думку А. Портнова, УНІ став «найповнішим втіленням інституційної організації наукового життя української еміграції в міжвоєнній Польщі»[296].

Українське воєнно-історичне товариство у Варшаві об'єднало українських військових істориків. Засноване 1920 р. у Каліському таборі для інтернованих, воно стало базовою інституцією з документації національно-визвольних змагань. У його склад входили, здебільшого, представники військової еліти (Володимир Сальський, Микола Юнаків, Марко Безручко, Всеволод Змієнко та ін.). У статуті його діяльності визначено, що УВІТ «збирає, студіює, опрацьовує й видає друком матеріяли, як то книжки, листівки, пам'яткові відзнаки, портрети і т. п., дотичні історії війська українського з часів визвольної боротьби в останній добі, як також і з часів минулих. / Дбає про впорядкування і охорону пам'ятників лицарів українського війська, що життя своє поклали в боротьбі за волю і державність України»[297]. Свої військово-історичні дослідження члени УВІТ друкували в науковому збірнику «За

[296] Портнов А. *Наука у вигнанні: Наукова і освітня діяльність української еміграції в міжвоєнній Польщі (1919 – 1939).* Харків : ХІФТ, 2008. С. 155.
[297] *Статут Українського Воєнно-Історичного Товариства*. Варшава, 1936. С. 1.

державність». Як і співробітники УНІ, представники цього товариства часто виступали з лекціями серед української спільноти польської столиці.

Більшість зі згаданих інституцій сформувалися завдяки організаційним зусиллям УЦК та УСГВ, навіть у випадку, що ці координаційні органи української еміграції у Варшаві не мали потенційних лідерів у тих чи інших напрямках роботи. Жодна з відповідних структур не могла «скластися» без особистостей, які уже володіли тими чи іншими фаховими навиками і «горіли» прагненням плекати втрачену Батьківщину у доступних їм формах громадської, наукової чи культурно-мистецької праці. Поза сумнівом, що початки такої цілеспрямованої праці були закладені ще в таборах для інтернованих з розлогою культурно-просвітньою роботою. Так, на ідейно-програмному рівні можна вбачати певні паралелі між літературними і мистецькими об'єднаннями Варшави з товариствами «Мистецтво», «Вінок», а потім «Веселка» у каліському таборі, у складі лідерів яких були Євген Маланюк і Юрій Липа, співорганізатори літературної групи «Танк», а активним учасником видавничих та виставкових проєктів Петро Омельченко, майбутній член УМГ «Спокій». «Було б національним злочином тільки обсервувати, тільки нотувати явища літературного й мистецького життя на Батьківщині. Ні для кого не секрет ті заходи, що робить ворог, щоб опанувати душу України, щоб затруїти її духове життя. Кожному, хто слідкує, впадають в очі хоробливі й отруйні елєменти духової творчости української під Росією. Вони загрозливі й небезпечні для майбутнього. Їх треба нищити – звідціль, через кордони, без перерви постачаючи дезінфекційні і імпульсуючі середники, безперервно тримаючи духове життя України під ударами нашого активізму» – пристрасно писав 1929 р. до альманаху заснованої у Варшаві літературної групи «Танк» Євген Маланюк. – «Хто ж як не поети й малярі, музики й журналісти мають бути духовим штабом національного руху! / Українець-мистець не може, не сміє не бути воїном!»[298]. Цими словами видатний поет якби синтезував ідейний клич

[298] Маланюк Е. Група «Танк». *Статті про Tank*. Варшава, 1929. С. 6-7.

свого покоління українських інтелектуалів поза Батьківщиною до масштабної націєтворчої роботи. Означений вектор творчої роботи підтримала з найбільш активних культурно-мистецьких інституцій української еміграції міжвоєнного двадцятиліття – Український мистецький гурток «Спокій».

### 3.4. Український мистецький гурток «Спокій».

#### 3.4.1. Історія заснування гуртка.

Серед професійних інституцій з офіційним юридичним статусом, які системно репрезентували українську культуру поза Батьківщиною у міжвоєнний період історії, був Український мистецький гурток «Спокій» у Варшаві. Його діяльність тривала до самого початку Другої світової війни, а деякі його члени продовжували активну творчу працю і після її завершення, здебільшого в інших культурно-мистецьких центрах світу, а також в Україні. Витоки УМГ «Спокій» беруть початок від перших організаційних кроків української молоді, яка приступила до студій у високих школах Варшави після поразки національно-визвольних змагань. 1920-го року, в порваній шинелі військовика Армії УНР, до Варшави переїхав Петро Мегик. Невдовзі він склав іспит до Школи образотворчого мистецтва (з 1932 року – Академія), спричинивши цим цілий прецедент (представлене абітурієнтом свідоцтво про середню освіту з Кам'янця-Подільського було скріплене печаткою з тризубом). Дискусії адміністраторів школи щодо легітимності документа розв'язалися позитивно, і П. Мегик став першим українцем, що у такому офіційному статусі розпочав свій академічний мистецький вишкіл (формальний відлік студій вівся від 21 грудня 1922 року)[299]. За його ж словами, «за кілька місяців добився до Варшави втікач з табору, різьбар *Володимир Побулавець* – киянин. Оба ми ходили в рештках військового однострою й ні слова не вміли по польськи. / А

[299] Згідно з записами в архівному документі, заяву на вступ П. Мегик написав 21 грудня 1922 р., а прийнятий до Академії 11 березня 1923 р. Першим його професором був Кароль Тіхи. Джерело: Albumy studentów. *№ 43. Megik Piotr. Zapisy na Studja.* Archiwum ASP w Warszawie.

потім з'явилися інші: *Омельченко, Жук*[300], тощо, які при емігрантській «*Українській Трибуні*» намагалися творити нове мистецьке життя. Жило це братство… повітрям і надією, ночами працювало по друкарнях, рубало дрова, а вдень засідало університетські авдиторії. Тоді вже Побулавець мріяв про гурток. Але гурток повстав щойно тоді, коли в Варшаві появилась наша молодь із Волині, Галичини. Все це трапляло на чужий ґрунт, в сферу чужих впливів. Треба було *рятувати таланти*. І так з глибокої сердечної туги, з бажання власного мистецького чину, серед застрашаючої своєї дилєтанщини і виключного культу вишиваного рушника народився «Спокій», що по кількох роках дочекався статутового затвердження владою»[301].

Статут УМГ «Спокій» (польською – дві редакції: Stowarzyszenie Ukraiński Mystecki Hurtok «Spokij» – юридичний еквівалент з мови оригіналу, а також Ukraińskie Stowarzyszenie Artystyczne «Spokij» – згідно зі стандартами культурно-мистецької комунікації в Польщі) державну реєстрацію набув одразу після заснування, натомість був перереєстрований 27 вересня 1933 р. У цьому важливому юридичному документі вказано, що метою товариства є «поглиблення фахової освіти, виховання традиції українського мистецтва, рівно ж як активна праця на ниві українського мистецтва», а задля осягнення цієї мети Товариство влаштовує, з врахуванням юридичних приписів, «виставки, реферати, відчити, курси, виклади і мандрівки; закладає майстерні, бібліотеки і читальні; видає книжки, репродукції, денники і т. п., що має зв'язок з українським мистецтвом»[302]. Шостим параграфом зазначено, що «Спокій» є товариством аполітичним, вилучаючи зі своєї внутрішньої і зовнішньої діяльності будь-яку партійну політику[303]. У розділі «Склад товариства» прописано структуру членства у «Спокої»: реальних (дійсних), співробітників, прихильників та почесних. Реальними членами та співробітниками могли бути

---

[300] Йшлося про Анатолія Жуківа. *Прим. дис.*

[301] (-НН-). Десятиліття мистецького гурту «Спокій». *Літературно-науковий додаток «Нового Часу».* Львів, 1937. 1 листопада. С. III.

[302] *Statut Stowarzyszenia p. n. Ukraiński Mystecki Hurtok «Spokij».* Warszawa, 1935. S. 3-4.

[303] Там само. S. 4.

особи, які мають фахову мистецьку освіту і працюють на полі українського мистецтва. Членами-прихильниками – ті особи, яким «на серці лежить добро українського мистецтва» (в польському оригіналі «Członkami wspierającymi mogą być osoby, którym na sercu leży dobro Sztuki Ukraińskiej»)[304], а почесними – особи, які «мають великі заслуги на ниві українського мистецтва, а також люди, які зробили внесок у розвиток Товариства та його діяльність»[305].

Юридичною адресою гуртка став будинок 45 на вулиці Вільчій, де знаходився ще цілий ряд українських установ. Тереном діяльності, відповідно до Статуту, передбачена уся Польща. Це, як і інші статутні норми, керівництво «Спокою» сповна використовували, про що буде свідчити хронологія подій – виставкова активність, творчі пленери та етнографічні практики, видавнича діяльність, лекторій, дружні вечірки і таке інше. В аспекті задекларованої норми аполітичності у гуртківців була єдина ідейно-ціннісна установка: ідеал Української Держави та національний світогляд, в усьому комплексі цих понять.

Членами-основоположниками УМГ «Спокій» були Петро Мегик, Петро Андрусів, В'ячеслав Васьківський, Ольга Мариняк, Володимир Побулавець, Ніл Хасевич та Микола Щербак[306]. На перших загальних зборах головою було обрано Петра Мегика, який став незмінним лідером гуртка до самого завершення його інституційної діяльності. Самій організації передувало чимало зусиль, які докладали П. Мегик і гроно його колег щодо формування спільної платформи для розвитку українського мистецтва в умовах вимушеної еміграції. Петро Мегик, молодий буковинець, щойно опинившись у Варшаві, одразу ж став активістом Української студентської громади, а коли до Школи образотворчого мистецтва вступили ще інші недавні військовики петлюрівської армії (Анатолій Жуків, Петро Омельченко, Микола Щербак), при громаді зав'язалася творча група. На неї випало навантаження з оформлення вечорів,

[304] Там само. S. 5.
[305] Там само.
[306] Андрусів П. Петро Мегик у 80-ліття. Андрусів П. *Мистецтво – найміцніша зброя: Статті, промови й огляди*. Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1987. С. 174.

ілюстрування журналів, читання лекцій. Як співробітник журналу «Наша бесіда» та газети «Українська трибуна», Петро Мегик здружився з українськими літераторами, став їх гуртківцем. З появою у школі нового поповнення з України – Володимира Побулавця, Ольги Мариняк, Петра Андрусіва, Ніла Хасевича, В'ячеслава Васьківського – організоване життя українських мистців перейшло у нову фазу. Творчі взаємини краян П. Мегик задумав оформити в гурток, назву якого запропонував Володимир Побулавець. Коментуючи її змістовий ключ, Петро Мегик наголошував, що «динаміку зусилля і творчости треба вкладати у зміст наших праць, а не у назву (…). "Спокій" не значить застій (…) розуміємо у символі того українського рідного слова сам ритм, такт, порядок, акорд, ту гармонію, що панує у справжньому мистецтві всіх епох і народів і що є вічною, незмінною у нашому мистецтві»[307].

Відзначаючи роль лідера УМГ «Спокій», необхідно звернутися до деяких характеристик, наданих йому близькими колегами. Петро Андрусів згадував, що відомий військовий діяч, генерал О. Загродський у розмові з ним зазначив: «Коли б в часі наших визвольних змагань ми мали кілька тисяч таких Мегиків, ми напевно охоронили б свою державу»[308]. Скульптор В. Побулавець висловив про свого приятеля схожу думку: «Поляки мають тим часом перевагу над нами, бо виховали собі більше від нас Мегиків. Німці будуть завжди силою в Европі, бо мають найбільше Мегиків»[309]. Продовжуючи, П. Андрусів навів цікаві відомості про саме психоемоційну обстановку в середовищі української мистецької молоді на початках діяльності Гуртка: «Річ зрозуміла, що трудні обставини життя, різнородність характерів та не завжди зрозумілі проблеми не могли творити ідил[ії]. Вибували конфлікти, непорозуміння, часами виразне бунтарство. Не завжди і не всі навіт[ь] до нині погоджуються з усіми поглядами Мегика. Але нераз доводилося почути: "Я з Мегиком не погоджуюся і не

---

[307] (-НН-). Десятиліття мистецького гурту «Спокій». *Літературно-науковий додаток «Нового Часу».* Львів, 1937. 1 листопада. С. III.

[308] З промови П. Андрусіва на урочистому вечорі з нагоди 80-річчя Петра Мегика. 24 листопада 1979 р. *Рукопис. Зберігається в приватному архіві автора дис.*

[309] Там само.

конечно його люблю, але біда в тому, що на кінці той Мегик найчастіше має рацію". / Великий і безпретензійний знаток людських характерів, Мегик зумів нас – молодих, розгублених і трохи заляканих чужиною студентів зв[']язати вузлами якоїсь родинної атмосфери. Навчив нас цінити себе, свій побут, та дорібок культури свого народу, на яку ми стали горді. / Він став нам розумним дорадником, зичливим старшим товаришом, моральною підставою, духовим осередком, який нам на чужині ставав домом. / В тяжкі дні студій давав нам моральну піддержку і слова заохоти: "Нілка, видержи! Петре, не здавайся! Васька, нужда не вічна, працюй!" / Ми слухали, видержували і поволі виходили на світло»[310].

На початках інституційної діяльності спершу невелика група членів УМГ «Спокій» з відповідальністю готувалися до своєї першої колективної виставки, відкриття якої відбулося у неділю, 29 квітня 1928 р. у приміщенні УЦК. Її офіційно відкрив професор Роман Смаль-Стоцький, який «в короткій промові вітав організаторів вистави і підкреслив значіння мистецтва у визвольній боротьбі української нації»[311]. Серед виступаючих – представники УСГВ (Є. Чехович) та Українського Клубу (І. Липовецький). На думку репортера з цієї події, новостворений гурток «…ставить собі досить симпатичні завдання: організувати молоді мистецькі сили, оберегти їх від чужого впливу, поширити мистецьку національну свідомість своїх членів і свого оточення і т. д. Тяжкі умови існування і творчості, відірваність від джерел народнього мистецтва, від українських культурних осередків – не стають на перешкоді праці молодих малярів»[312].

На цьому першому показі свої твори показали лише шестеро гуртківців: Петро Мегик, Петро Андрусів, Ольга Мариняк, Ніл Хасевич, В'ячеслав Васьківський та Юліян Ліщинський. Від цієї дати розпочався великий і плідний

[310] Там само.
[311] Перша вистава мистецького гуртка «Спокій». *Тризуб*. Париж, 1928. Ч. 20-21 (25 травня). С. 52.
[312] Там само.

шлях колективу ентузіастів, творчі програми яких суттєво збагатили історію українського національного мистецтва та етнографії.

**3.4.2. Ідеологічні засади та форми діяльності гуртка.**

Консолідація мистецької молоді української еміграції у Варшаві мала різні чинники (родинно-побутові, психологічні, морально-етичні, художньо-естетичні, комплексні, ситуативні та ін.), натомість найбільш дієвим став чинник національно-культурної та державницької ідеології, вироблений колективно як очільниками, так і членами УМГ «Спокій».

Гурток від самого початку організаційної діяльності взяв напрям на подолання «провінціоналізму» в мистецтві. Лідер та ідеолог групи П. Мегик вбачав завдання для себе й колег «відробити затрачений час і станути нарівні з культурою та здобутками цивілізацій інших країв». Втім, повністю позбутися наслідків колоніального минулого українського мистецтва не вдавалося. Толеруючи професіоналізм, члени-засновники гуртка все ж не відгороджувалися від тих варшавських українців, які не набули академічного мистецького вишколу, але горіли бажанням спричинитися до відродження української культури. Творчі й ідейні позиції збігалися в тих пунктах програми, в яких наголошувалась важливість зближення з українським народним мистецтвом.

Не маніфестуючи своїх ідейних принципів, члени УМГ «Спокій» неодноразово наголошували на засадничих мотиваціях своїх творчих зусиль. Вперше сформульовані вони були у вступному слові Петра Мегика до каталогу виставки «Український мистецький гурток «Спокій»: 5 літ праці» (травень 1933 р.). Ось ключові тези лідера товариства: «Український Мистецький Гурток «Спокій» це об’єднання молодих працьовників на полю Мистецтва. (…) Об’єднує їх однакове зрозуміння ваги Мистецтва та його здобутків для вкраїнської культури. Підставою їх мистецьких зусиль є народне мистецтво вкраїнського народу, – це мистецтво, яке є так багате ріжноманітністю форми і кольору. Це єсть підставою їхньої творчости, їх близького стосунку до національної вкраїнської культури. Не акробатична вібрація в «безпредметних»

абстракціях, але здобуття здорового ґрунту для своєї праці (…) Ціллю Гуртка є, аби серед своїх членів розвинути якнайбільше заінтересування для здібничого Мистецтва, для Мистецтва призначеного для всіх. А підставою до праці мають бути: досліди народнього Мистецтва і новочасні конструктивні змагання для створення нових форм, згідних з великими традиціями вкраїнського Мистецтва, згідних з вимогами матеріялу, в якому праця має бути виконана»[313].

Ця лінія в цілому не загублювалася навіть у тих ділянках, де важко заяскравити якісь етнічні моменти мистецького фаху. Так, у станковому малярстві гуртківці здебільшого балансували між настроєвим імпресіоністичним та реалістичним малюванням з натури. Більшість краєвидів «спокійці» створили за покликом серця, в тих середовищних точках Волині, де найбільше відчувалася краса української землі. Деякі виїзди на пленер були колективними і здійснювалися в режимі організаційних заходів гуртка. В нечисленних поліхроміях для волинських церков автори – Петро Мегик та колеги – намагалися підтримувати ту стилеву лінію, яку свого часу започаткував Михайло Бойчук. У станковій графіці творчі завдання, в основному, збігалися з малярською галуззю, за тією різницею, що поодинокі автори (як В'ячеслав Васьківський чи Ярослав Кириленко) знаходили свої тематичні «паспорти» й більш-менш послідовно розбудовували образно-поетичну програму своєї творчості. Основний масив графічної галузі виконувався в техніці дереворитy (рідше офорту, літографії чи оригінальними техніками). Помітних успіхів у ксилографії досягнули Петро Холодний-молодший та Ніл Хасевич, лауреати престижних міжнародних оглядів графіки. Натомість основне скерування їх творчості – прикладна галузь. Книжкові знаки, обгортки книг, шрифтові заставки тощо – сфера, в якій українці Варшави широко розкрили свій професійний хист.

Прикладна графіка була складовою програмної орієнтації членів «Спокою» на «здібниче» (ужиткове) мистецтво взагалі. Фронт цієї роботи був

[313] Мегик П. Мистецький гурток «Спокій». *Український мистецький гурток «Спокій»: 5 літ праці* [Каталог виставки]. Варшава, 1933. С. 3.

справді широким, враховуючи те, що серед членів гуртка були й вишколені архітектори. Більшість мистців, на заклик Петра Мегика, спробували себе в проектуванні великих і малих архітектурних форм, декорацій інтер'єрів, ескізуванні конструкцій меблів, орнаментів тканин тощо. В цілому ця робота співпадала із стратегією навчання у Варшавській академії мистецтв, де був особливий культ ужиткових мистецтв, але в українців знаходилися свої цікаві аргументи в користь цього мистецького руху.

Виїзди в села Волині та Галичини, з метою замальовування автентичних побутових, архітектурних та мистецьких пам'яток, пересувні виставки по містах і містечках цих регіонів (Луцьк, Рівне, Кременець, Тернопіль, Львів, Холм) заступали ті ділянки роботи, які б за інших обставин відповідали практиці державної опіки над актуальними питаннями культурної політики. Цілі цикли зарисовок етнографічних і мистецьких артефактів сіл Волині, Гуцульщини, Бойківщини створили Петро Мегик, Ніл Хасевич, Олекса Шатківський та ін. Найбільш популярним серед гуртківців був пейзажний жанр, у якому створені проникливі образи природи Волині (Ніл Хасевич, Олекса Шатківський, В'ячеслав Васьківський та ін.). Каталоги виставок УМГ «Спокій» з наведеними назвами творів, а також, в окремих випадках, репродукціями творів, дають можливість систематизувати жанрово-тематичну та ідейно-смислову палітру залишеної творчої спадщини. Вона є вартісною як в художньо-естетичному, так і в народознавчому (етнокультурному) аспектах.

Перш ніж розглянути різні типологічні групи залишених членами УМГ «Спокій» артефактів, слід обумовити те, що в експозиції виставок потрапляли не лише ті твори, які готувалися спеціально під певні консолідуючі теми, а й рядові навчальні вправи ще студіюючих гуртківці у Варшавській АМ. Найчастіше це були твори графіки, а саме студії окремих естампних технік (деревориту, офорту, рідше літографії чи меццо-тинто). За тематикою вони відповідали завданням з композиції, які ставили перед ними академічні професори – оголена жіноча натура, голова натурника, натюрморт. Вони виявляли більшу чи меншу майстерність студентів, але подекуди ставали

базовими при виробленні авторських концепцій пластики. Жодних світоглядно-смислових установок авторів вони не виражали.

У відповідності до заданої Статутом програми «виховання традиції українського мистецтва» першочергове значення для гуртківців мали жанри, якими документувалися або осмислювалися етнографічні артефакти – дерев'яні церкви, дзвіниці, обстава храмів, сільські хати, стодоли, комори, кам'яні та дерев'яні хрести на сільських кладовищах, різні предмети щоденного народного побуту. Найбільш цілісно такі тематичні групи творів були показані на третій і четвертій виставках УМГ «Спокій» у червні та грудні 1930 р. відповідно. У каталозі четвертої виставки так і було зазначено, що експонується блок «Народне мистецтво (будівництво церковне, будівництво світське, нагробники і здібництво)» . При цьому потрібно наголосити, що за жанровою специфікою тут домінувала документальна графіка – здебільшого олівцевий рисунок, а також вугіль, акварель, менше олія. Ще однією важливою особливістю цих, як і інших виставок, на яких демонструвалися твори, інспіровані етнографією, була широка географія охоплення етнографічних регіонів : крім Волинського Полісся – це частина Гуцульщини, Покуття, західного Поділля, а також Бойківщина.

Четверта виставки ввібрала у себе матеріали експедиції, яку провели гуртківці влітку 1930 р. Тоді П. Мегик, Н. Хасевич, Д. Дунаєвський, О. Мариняк створили великі графічні цикли, об'єднані темами народного будівництва та інших артефактів української етнорегіональної традиції. Рисунки з точним (на рівні технічної документації) відтворенням специфіки архітектурних споруд здійснював Л. Маслов, автор наукових досліджень відповідних історичних пам'яток. Водночас, окремі з мистців (найбільше П. Мегик, Н. Хасевич і В. Зварич) на основі автентичних джерел виконали окремі предмети ужиткового призначення (дерев'яна попільничка, декоративна тканина, проєкти оформлення громадських інтер'єрів, а також внутрішнього облаштування церков) з концептуальним вирішенням стилістики. Найбільше

активно у цьому напрямку працювала невелика група архітекторів-членів гуртка: Л. Маслов, С. та О. Тимошенки.

Ще однією жанрово-типологічною групою творів членів УМГ «Спокій» був пейзаж. Він розрізнявся за структурно-образними особливостями – від документально-видового (П. П. Холодний, Д. Дунаєвський, О. Мариняк) до «лірично-екзистенційного» (Н. Хасевич, В. Васьківський, О. Шатківський, Н. Тищенко, О. Якимчук та ін.). Чимало творів з цієї групи мали студійний (етюдний) характер, причиною чого було не стільки творча установка авторів, як брак вільного часу (спричинена потребою заробляти на життя на різних місцях «непрестижної праці») і матеріальна скрута (брак коштів на малярські матеріали).

Окремою групою творів членів УМГ «Спокій» був портрет. У кількісних показниках він поступався іншим жанрам малярства і графіки, натомість суттєво збагачував тематично-смисловий вектор розвитку діяльнісної програми гуртка. До портретування мистці зверталися або під час етнографічних експедицій (це було притаманно для О. Шатківського, П. Мегика, Н. Хасевича), або при безпосередній студійній роботі з натурою. Важливими мистецькими пам’ятками історії всього українського емігрантського середовища Варшави міжвоєнного двадцятиліття стали портрети члена-прихильника УМГ «Спокій» Юрія Липи, співробітника УНІ у Варшаві Павла Зайцева, генерала Армії УНР Марка Безручка, які створив Д. Дунаєвський.

Жанрово-видовий склад і тематично-смислове наповнення виставок УМГ «Спокій» з року в рік збагачувалися. Розвивалися нові, більш сучасні, форми репрезентації національно-культурної програми. До естетично новаторських належали прикладні жанри графіки, зокрема газетно-книжковий дизайн та екслібрис. Лідерами цих напрямків були, крім Петра Мегика, Н. Хасевич, П.П. Холодний, В. Васьківський. Цим художникам вдалося виробити таку синтетичну мову графіки, коли внутрішнє відчуття етнонаціональної традиції інтегрувалося в оригінальну композиційну структуру з віртуозною технікою виконання. Такою комбінацією національного та універсального володіють їх

графічні твори малих форм у дереворитній техніці, що були відзначені на польських та міжнародних показах. Не менш вартісними були праці Н. Хасевича, П. Мегика та П. Андрусіва в аспекті варіативності необарокового стилю, у руслі мистецької спадщини Георгія Нарбута.

Цікаві свідчення про реакцію глядачів на виставки гуртка 1938 р. залишив в інтерв'ю для львівського часопису Петро Мегик : «Як вам мабуть відомо, в травні і червні ц. р. зорганізував «Спокій» свою десяту мандрівну виставу сучасного українського мистецтва по містах Волині. Це вже наша третя волинська ескапада, закінчена – як завжди – матеріальним недобором, але зате виповнена й нагороджена вщерть моральними успіхами. Наша перша ціль: зацікавити відірване від рідної культури волинське українське громадянство – цілковито переведена в життя. Щоб ви знали, як наші люди на Волині тужать за своєю справжньою культурою. Молодь просто не виходила із виставових саль; потопаюча з конечності у просвітянині інтелігенція не вірила, що є «свої, правдиві малярі», що малюють не тільки ліричні місячні ночі й соняшники, але різьблять, займаються літерництвом, дереворитами, архітектурою і взагалі своїм українським мистецтвом. / Може не повірите, але коли наша маленька вистава викликала справжній ентузіазм серед глядачів, коли й чужинці признавали, що наше мистецтво має свої відрубні, інші, незалежні національні форми, один з мистців-«комісар» вистави писав мені дитинно-патетичного листа, що за частину того народнього ентузіазму, для свойого національного мистецтва – варто би віддати усі академічні лаври і медалі світа»[314] .

Особливо значимими творами членів гуртка стали картини на національно-патріотичну тематику. Це, найперше, живописне полотно П. Андрусіва «Голгофа України» на тему Голодомору в Україні, а також картина Н. Хасевича «Над могилами борців за волю» (друга назва – «Спіть, хлопці, спіть»)[315].

---

[314] (-НН-). Десятиліття мистецького гурту «Спокій». Літературно-науковий додаток «Нового Часу». Львів, 1937. 1 листопада. С. III.

[315] Один і другий твір на сьогодні вважаються втраченими.

### 3.4.3. Організаційна структура «Спокою». Персоналії

Осердя УМГ «Спокій» складали випускники і студенти Варшавської школи образотворчого мистецтва та Варшавської академії мистецтв. За офіційною статистикою слухачів школи (від 1932 р. – академії) українці посідали друге місце (після самих поляків) з числа усіх студентів, які навчалися тут упродовж цілого ряду навчальних років. Про це свідчить офіційна статистика – щорічно оновлювані таблиці, так звана «Statystyka sluchaczów». Так, за даними 1936–1937 академічного року з загального числа записаних на курси студентів та вільних слухачів (413), за розділом *рідної мови* з польською значилося 383 особи, з українською 12 осіб, з єврейською (żydowski) 10 осіб, з німецькою – 1 особа, з іншими мовами – 7 осіб. У розділі «Віросповідання» 339 осіб було католиками, 36 – «мойсеєвої віри», 17 євангелистів, 12 православних (здебільшого волинян) та 8 греко-католиків[316]. Деякі з вихідців з України досягали помітних успіхів, причому не лише в навчальному процесі. Нагороди за успіхи в навчальному процесі фіксувалися у звітах професорських класів (кафедр). Так, у звіті за 1936–1937 академічний рік серед відзначених за успіхи студентів професора Тадеуша Прушковського фігурують імена українців Олекси Шатківського, Якова Федосюка, Богдана Доманика, Вітольда Манастирського[317]. Відзнаки, в тому числі грошові, мали й інші українські студенти, про що свідчать записи в їх особових справах. Такими записами рясніє розділ «Нагороди і відзнаки» у справі Петра Мегика, Теофіла Ізидора Кузьмовича, Петра Андрусіва, Наталії Тищенко, Петра Холодного-молодшого та ін[318].

Натомість не кожен студент або ж випускник варшавської школи, а від 1932 р. – Академії мистецтв – записувався до гуртка. Збережені на сьогодні

---

316 Statystyka sluchaczów. Rok akademicki 1936/37. *Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.*

317 Sprawozdanie ASP. Rok akademicki 1936/37. Katedra profesora Tadeusza Pruszkowskiego. *Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.*

318 Ця інформація подається згідно з архівними справами українців – студентів АМ у Варшаві. Відповідні документи, опрацьовані автором дисертаційного дослідження, зберігаються в *Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.*

архівні матеріали, опубліковані джерела, спогади діячів культурно-мистецького життя української еміграції у Варшаві 1920–1930-х рр. не дають можливість відтворити всю повноту кількісного і якісного складу УМГ «Спокій». Окремі випускники – вихідці з України – швидко асимілювались, або ж не проявляли активності в індивідуальному творчому житті. Зате членами гуртка ставали деякі мистці, які отримали мистецький вишкіл поза академією – зокрема в студії Ґерсона, Варшавському університеті (педагогічні курси), Міській школі малярства і прикладного мистецтва тощо. Поза тим, відмінності у баченнях мистецької проблематики не заважало гуртківцям узгоджувати свої позиції в головному – плеканні національного виразу в багатьох творчих спеціалізаціях.

Тож на підставі усіх доступних ресурсів – архівних джерел, мемуарних текстів, епістолярних матеріалів і, найперше, каталогів виставок вдалося здійснити наукову реконструкцію загальної структури членства в Українському мистецькому гуртку «Спокій». До основного, так званого професійного (згідно з термінологією Статуту – реального) складу українського мистецького гуртка «Спокій» входили (за абетковою послідовністю): Микола Адамчук, Петро Андрусів, Володимир Баляс, Варвара Бесядовська, Борис Борковський, Микола Букатевич, Леопольд Бучковський, В’ячеслав Васьківський, Петро Грегорійчук, Степан Дричик, Дмитро Дунаєвський, Анатолій Жуків, Василь Зварич, Галина Кабайда, Олександр Карпенко, Преслав Каршовський, Артемій Кирилюк, Ярослав Кириленко, Олена Ковалевська, Ольга Костюк-Урбанович (Костюківна), Теофіль-Ізидор Кузьмович, Іван Курах, Юліян Ліщинський, Вітольд Манастирський, Ольга Мариняк, Леонід Маслов, Петро Мегик, Михалевич, Юрій Миц, Петро Омельченко, Петро Павлючук, Григорій Пазюк, Володимир Побулавець, Федір Стадничук, Степан Стецiв, Сергій та Олександр Тимошенки, Наталія Тищенко, Юрій Трохимчук, Яків Федосюк, Ніл Хасевич, Петро Холодний-молодший, Олекса Шатківський, Микола Щербак, Олександр Якимчук. Почесними членами та членами-прихильниками гуртка були Дмитро Антонович, Наталія Дорошенко, Гліб Лазаревський, Юрій Липа, Іван Липовецький, Наталія Лівицька-Холодна, Петро Лістовський, Євген Маланюк,

Борис Монкевич, Володимир Островський, Петро Певний, Наталія Семіон-Андрусів, Степан Скрипник, Роман Смаль-Стоцький, Станіслав Цєхомський, Левко Чикаленко, Андрей Шептицький. До молодшої ланки українських мистців Варшави другої пол. 1930-х рр., яка співпрацювала з гуртком (так звана «Група молодих Асоціації незалежних українських мистців») належали Володимир Баляс, Ярослав Гавран, Роман Ганкевич, Федір Ґалиш, Богдан Доманик, Любомир Роман Кузьма, Андрій Петрушевич, Богдан Яцкевич, Роман Шостак. З числа студіюючої молоді, яка навчалася у Варшавській академії у 1938–1939 рр., і перебували в ситуативній комунікації з УМГ «Спокій», були Омелян Ліщинський та Яків Гніздовський.

Творча та етнографічна діяльність УМГ «Спокій» задокументована каталогами виставок (11 колективних), друкованими листівками з репродукціями творів гуртківців, альбомом дереворитів, бібліофільським виданням з екслібрисами Ніла Хасевича, монографією архітектора Леоніда Маслова про народне мистецтво Волині; десятками робіт з розписів церков та оформлення інтер'єрів, графічною оздобою низки видань українських видавництв, традиційними недільними зібраннями та лекціями й диспутами навколо гостроактуальних питань мистецтва, традиційної культури, політики та ідеології.

На основі проведеного аналізу матеріалів, пов'язаних з історією діяльності УМГ «Спокій» упродовж 1927-1939 р. та виявлених біографічних відомостей про членів гуртка в дисертаційному дослідженні вдалося сформувати коротку довідкову ресурсну базу персоналій з зазначенням їх активності в творчій, виставковій і громадській роботі, а також, за наявності, їх авторських публікацій.

АДАМЧУК *(ADAMCZUK)* Микола (дати життя, місце народження і смерті невідомі). Член Українського УМГ «Спокій». Працював у галузі станкового малярства і графіки. Місце знаходження творів невідоме.

*Учасник Одинадцятої виставки УМГ «Спокій».*

АНДРУСІВ[319] (*ANDRUSIO*) Петро Степанович, крипт. П.А. (2.07.1905, с. Кам'янобрід, тепер Яворівський р-н Львівської обл. – 29.12.1981, м. Філадельфія, США). Освіта: Варшавська школа образотворчого мистецтва (1927–1930); Варшавська академія мистецтв (1934–1936). Педагоги: Мечислав Котарбінський, Феліціан Коварський, Бонавентура Лєнарт, Тадеуш Прушковський. Викладач історії мистецтва, технічного креслення та інших спеціальних творчих дисциплін (Вища архітектурна школа, Варшава, 1936–1938). Співзасновник українського мистецького гуртка «Спокій» (1927), секретар (1933–1936) та член гуртка (1927–1939). Співпраця з українськими видавництвами (Варшава, Львів, 1929–1943). Участь у художніх виставках УМГ «Спокій» та Асоціації незалежних українських мистців (Варшава, Луцьк, Рівне, Кременець, Львів, 1929–1939), виставках української графіки у Празі (1933), Берліні (1933), в таборах для переміщених осіб (Німеччина, 1946–1948). Виконував роботи для іконостаса села Гдешин на Холмщині (1940). З 1948 р. – у США. Працював у галузях станкового і церковно-декораційного малярства, графіки, мистецької педагогіки, мистецької публіцистики. Член Об'єднання мистців–українців Америки (з 1952 р.), член головної управи та голова ОМУА, співзасновник української Студії пластичного мистецтва (Філадельфія, США, 1952), Член Наукового товариства ім. Шевченка. Учасник численних виставок ОМУА. Автор ряду публікацій з питань теорії і практики українського мистецтва. Праця кресляром-графіком в архітектурному бюро (Філадельфія, США). Упродовж 1929–1930 рр. активно співпрацював з львівськими видавництвами «Світ дитини», «Дзвони», «Дзвіночок», «Рідна школа», «Наш Приятель». Ілюстрував твори Б. Лепкого, Б. Заклинського, А. Курдидика, М. Погідного, Ф. Коковського, А. Лотоцького, М. Гоголя та ін. Основні живописні твори: Сватання Анни Ярославни (1970); Княжа пристань в Києві (1975); З'їзд князів (1977); Зустріч гетьмана І. Мазепи з К. Гордієнком (1968); На дворі гетьмана Розумовського (1967); Французькі посли у князя Ярослава

[319] Детальніша творча біографія про П. Андрусіва подана у параграфі 4.2.5. дисертаційного дослідження.

Мудрого (1978); Хрещення України-Руси (1980) та ін. Твори зберігаються у музеях Львова, у музеях і приватних збірках США, Канади.

*Учасник Першої, Другої, Четвертої, П'ятої, Сьомої, Восьмої, Дев'ятої, Десятої, Одинадцятої виставок УМГ «Спокій».*

Публікації автора: Виставка Петра Мегика. *Київ. Журнал літератури, науки, мистецтва і суспільного життя*. Філадельфія, 1955. № 1 (січень-лютий). С. 35; На мистецькому фронті – мовчанка. *Київ. Журнал літератури, науки, мистецтва і суспільного життя*. Філадельфія, 1956. № 3; Виставка праць Василя Дорошенка. [Каталог]. Жовтень 21 – листопад 5, 1961. Філадельфія, 1961. [*Вступна стаття*]; Мистецтво в житті народів. *Альманах СУК «Провидіння», на 1967 рік*; *Мистецтво в житті народів*. Філадельфія: ОМУА, 1967; *Мистецтво і політика*. Філадельфія: Америка, 1970; Мистецтво і громада. *Свобода.* Нью-Йорк, 1972. 10 березня; Про ілюстративне оформлення журналів. *Авангард*. Брюссель, 1976. № 5. С. 297–299; Дам'ян Горняткевич (1892–1980). *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1981. № 21 (липень). С. 15–21; *Мистецтво – найміцніша зброя. Статті, промови й огляди*. Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1987; Мистецтво – найміцніша зброя [републікація]. *Мистецькі Студії*. Львів, 1991. № 1. С. 38–44; Петро Мегик. Життя і творчість. *Петро Мегик. Монографія мистця й альбом праць* / За ред. Святослава Гординського. Філадельфія: Коштом Мистецької фундації ім. Артемія Кирилюка, 1992. С. 21–29; Петро Мегик. Життя і творчість. *Мистецтво української діаспори. Повернуті імена. Випуск І.* Київ: Тріумф, 1998. С. 163–174.

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 4.

БАЛЯС (*BALAS*) Володимир Олексійович (29.08.1906, м. Рогатин, тепер Івано-Франківської обл. – 18.04.1980, м. Сан Дієго, штат Каліфорнія, США). Освіта: Гімназія Українського педагогічного товариства у м. Рогатин (1922–1927); відділ архітектури Львівської Політехніки; Варшавська академія мистецтв (1933–1939). Викладачі з фаху – Мечислав Котарбінський, Едвард

Бартломейчик. Член Групи молодих Асоціації незалежних українських мистців у Варшаві та УМГ «Спокій» (1933). Викладач Львівської художньо-промислової школи (1942–1944). Після Другої світової війни – у Канаді і США. Працював у галузі станкового і церковно-декораційного малярства, станкової, книжкової і прикладної графіки. Твори зберігаються у музейних колекціях Львова, Києва, Рогатина, Торонто (Канада), у приватних збірках Канади і США.

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie.

БЕСЯДОВСЬКА *(BESIADOWSKA)* Варвара (дати життя, місце народження і смерті невідомі). Членкиня *УМГ «Спокій»*. Місце знаходження творів невідоме.

*Учасниця Одинадцятої виставки УМГ «Спокій».*

БОРКОВСЬКИЙ (*BORKOWSKI*) Борис Григорович (9.08.1912, м. Почаїв, тепер Кременецького р-ну Тернопільської обл. – ?). Освіта: Варшавська академія мистецтв (1934–1939). Викладачі з фаху – Леонард Пенкальський, Войцех Яструшембовський. Член *УМГ «Спокій»* (від 1934 р.). Місце знаходження творів невідоме.

*Учасник Сьомої, Восьмої, Десятої, Одинадцятої виставок УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 33.

БУКАТЕВИЧ *(BUKATEWICZ)* Микола Петрович (16.09.1907, м. Любомль Волинської обл. – 13.04.1985, м. Володимир-Волинський). Освіта: Загальна школа у м. Любомль (1918–1924), Художня школа у Варшаві (1935–1937). Працював художником-оформлювачем на хімічному заводі. Член УМГ «Спокій» (від 1937). З початку Другої світової війни працює у м. Грубешів, реставрує ікони і розписує церкви (1940–1943). Від 1944 – в Україні (Одеса, Київ, Володимир-Волинський). Засновник дитячої художньої студії у м. Володимир-Волинський (1947, вдруге 1974). Працював у галузі станкового і

церковно-декораційного малярства, мистецької педагогіки. Твори зберігаються у музеях м. Володимир-Волинський та м. Любомль.

*Учасник Одинадцятої виставки УМГ «Спокій».*

БУЧКОВСЬКИЙ *(BUCZKOWSKI)* Леопольд Томашович (15.11.1905, с. Накваша, тепер Бродівського р-ну Львівської обл. – 27.04.1989, м. Варшава). Дитинство провів у с. Підкамінь поблизу Бродів. У 1920-х рр. захопився малюванням, студіював приватно у Ю. Фалата (Краків) та С. Батовського (Львів). Навчався на гуманістичному факультеті Ягейлонського університету у Кракові та, як вільний слухач, у Варшавській АМ (1930–1931, клас Т. Прушковського). 1930 р. значився у статусі кандидата у члени УМГ «Спокій». У другій пол. 1930-х рр. повернувся у с. Підкамінь, в якому зайнявся каменярською справою. Тоді ж почав займатися літературною діяльністю. Автор романів, збірок оповідань і віршів. Працював у галузях скульптури, станкового малярства, станкової та ілюстраційної графіки. Твори зберігаються у музеях Лодзі, Кракова, Варшави та ін. міст Польщі.

*Учасник Третьої виставки УМГ «Спокій».*

ВАСЬКІВСЬКИЙ[320] (*WAŚKOWSKI*) В’ячеслав (15.02.1904, м. Рівне – 26.12.1975, м. Варшава, Польща). Освіта: Школа дерев’яного промислу у м. Закопане (1918–1922), у зв’язку з хворобою на туберкульоз перебував на санаторному лікуванні в Закопане (1922–1925), після якого продовжив навчання в статусі вільного слухача Школи деревного промислу (1925–1926); Варшавська академія мистецтв (1932). Педагоги: Тадеуш Прушковський, Владислав Скочиляс, Леон Вичулковський, Бонавентура Лєнарт, Станіслав Остоя-Хростовський. Після закінчення працював асистентом графічних технік Варшавської АМ. Працював у галузі станкової та книжкової графіки. Член УМГ «Спокій». Під час Другої світової війни (до 1944 р.) жив і працював у Варшаві, де загинула його наречена. Мав контакти з польським підпіллям, виконував конспіративні друкарські роботи. Після завершення Другої світової

[320] Детальніша творча біографія про В. Васьківського подана у параграфі 4.2.3. дисертаційного дослідження.

війни працював викладачем Художньої школи м. Закопане, потім – професором, завідувачем кафедри графіки Варшавської АМ. Твори зберігаються у музейних колекціях і приватних збірках Польщі, США та інших країн.

*Учасник Першої, Другої, Третьої, Четвертої, П'ятої, Шостої, Сьомої, Десятої виставок УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 1626 в.

ГРЕГОРІЙЧУК[321] Петро Никифорович (11.10.1914, с. Видинів Снятинського повіту, тепер Івано-Франківської обл. – 24.05.1990, м. Львів). Навчався у Школі прикладного та декоративного мистецтва у Кракові та варшавській АМ (клас Тадеуша Прушковського). Членом УМГ «Спокій» став у грудні 1938 р. Після Другої світової війни жив і працював у Львові. Основні творчі галузі – станкове малярство та графіка. Створив великі цикли фігуративних композицій і пейзажів, присвячених Гуцульщині, Покуттю та Львову. Твори зберігаються в державних музеях Львова, Києва, Коломиї, а також у родини художника.

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 262.

ДРИЧИК *(DRYCZYK)* Степан Прокопович (1903, Полісся – 1985, м. Львів). У молоді роки примикав до соціалістичного руху в Галичині. Освіта: Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові (1927–1928); Міська школа прикладних мистецтв і малярства у Варшаві (1929–1934). Член УМГ «Спокій» (1931–1934). Після Другої світової війни – у Львові: праця вчителем ручної праці в середніх школах Львова, майстром-лаборантом у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва. Працював у галузі декоративно-ужиткового мистецтва, здебільшого у матеріалі дерева. З

[321] Детальніша творча біографія про П. Грегорійчука подана у параграфі 4.2.10. дисертаційного дослідження.

поодиноких станкових творів відомий барельєф «Богдан Хмельницький» (1954, гіпс). Твори зберігаються у приватних збірках Львова.

*Учасник П'ятої, Шостої, Сьомої виставок УМГ «Спокій».*

ДУНАЄВСЬКИЙ *(DUNAJEWSKI)* Дмитро Йосипович (26.10.1905, м. Берестечко, тепер Волинської обл. – 07.1944, біля м. Броди, тепер Львівської обл.). Освіта: Львівська художньо-промислова школа (1920–1925); Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові (1925–1927); Варшавська академія мистецтв (1928–1932). Педагоги: Йосип Дунаєвський (батько, професійний художник), Олекса Новаківський, Мечислав Котарбінський, Тадеуш Прушковський. Член УМГ «Спокій» (1928–1939). Працював у пейзажному і портретному жанрах малярства, методологічно тяжів до реалізму та імпресіонізму. Створив ряд портретів визначних діячів української історії та культури – генерала Армії УНР Марка Безручка, поета і культуролога Юрія Липи, літературознавця Павла Зайцева, значне число краєвидів Волині. Свої твори експонував на виставках від 1926 р. у Космачі, Львові, Варшаві, Луцьку, Рівному, Кременці. Загинув у складі Української дивізія «Галичина». Місце знаходження творів невідоме.

*Учасник Третьої, Четвертої, П'ятої, Шостої, Сьомої, Восьмої, Дев'ятої, Десятої, Одинадцятої виставок УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie.

ЗВАРИЧ *(ZWARYCZ)* Василь (дати життя, місце народження і смерті невідомі). Член УМГ «Спокій». Працював у галузі декоративно-прикладного мистецтва. Місце знаходження творів невідоме.

*Учасник Сьомої, Восьмої, Дев'ятої, Десятої виставок УМГ «Спокій».*

КАБАЙДА *(KABAJDA)* Галина (дати життя, місце народження і смерті невідомі). Членкиня УМГ «Спокій». Працювала у галузі акварельного малярства. Місце знаходження творів невідоме.

*Учасниця Сьомої, Восьмої, Дев'ятої, Десятої виставок УМГ «Спокій».*

КАРПЕНКО *(KARPENKO)* Олександр (6.11.1896, с. Грабівка Чернігівської губернії – після 1930 р.). Освіта: класична гімназія в Черкасах, правничий факультет Київського університету св. Володимира (1916). Учасник Першої світової війни та українських національно-визвольних змагань (1916–1920). Інтернований як військовик Армії УНР у м. Каліш, Польща (1920–1921). Навчався у малярській студії Василя Крижанівського, Краківській академії мистецтв (1921–1927). Викладачі з фаху – Владислав Яроцький, Юзеф Панькевич, Феліціян Коварський. Належав до Української громади Кракова, співпрацював з львівським українським журналом «Світ», брав участь у львівських виставках Українського товариства прихильників мистецтва і Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Член *УМГ* «Спокій». Після Кракова жив у м. Жовква. Працював у галузі карикатури та ілюстраційної графіки, станкового та церковно-декораційного мистецтва. Розписав кілька церков у Галичині. Карикатури друкувалися у журналах «Світ», «Зиз», «Комар». Твори зберігаються у приватних колекціях Львова.

*Учасник Шостої виставки УМГ «Спокій».*

КАРШОВСЬКИЙ (*KARSZOWSKI, КЪРШОВСКИ*) Преслав Борисович (7.04.1905, м. Софія, Болгарія – 25.02.2003). Освіта: Академія мистецтв у Софії, Болгарія (1923–1927); Варшавська академія мистецтв (1929–1931). Викладач з фаху – Тадеуш Прушковський. Член УМГ «Спокій». Наприкінці 1930-х рр. переїхав до Болгарії, працював художником і режисером-сценаристом у театрах Пловдива, Варни і Софії. Після Другої світової війни – один зі засновників Софійської міської художньої галереї, а також Національної картинної галереї. Багатолітній секретар Спілки художників Болгарії, викладав у Софійській академії мистецтв. Створив численні живописні і графічні цикли. Майстер плакату та книжкового знаку. Твори зберігаються в державних музеях, а також у приватних колекціях Софії та інших міст Болгарії.

*Учасник Шостої, Сьомої виставок УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 590.

КИРИЛЮК *(KYRYLIUK)* Артемій (12.04.1911, с. Великі Загайці, тепер Шумського р-ну Тернопільської обл. – 20.06.1970, м. Філадельфія, США, похований у Банд Бруку). Освіта: Технічний ліцей у с. Вишнівці (1934), Міська школа малярства і прикладного мистецтва у Варшаві (1934–1939), Педагогічні курси у м. Криниця (1939–1941). Член УМГ «Спокій». Під час Другої світової війни – учитель рисунку у Школі деревообробного промислу у м. Коломия. Від 1944 – в Австрії, після Другої світової війни – у Канаді, а потім у США. Член Об'єднання мистців-українців Америки, учасник виставок у Канаді, США та Європі. Працював у галузі станкового малярства. Після смерті у Філадельфії (США) було засновано Мистецьку фундацію ім. А. Кирилюка, відповідно від якої надавались нагороди молодим художникам на виставках ОМУА. Твори зберігаються у приватних збірках США і Канади.

*Учасник Десятої виставки УМГ «Спокій».*

КИРИЛЕНКО (*KIRILENKO*) Ярослав (6.03.1913, с. Журавичі Луцького повіту – 1977). Освіта: Школа образотворчого мистецтва ім. Ґерсона у Варшаві (1928–1931), Академії Жюльєн у Парижі (1931–1932), Академії мистецтв у Варшаві (1933–1937). Член УМГ «Спокій». Після Другої світової війни виконував декорації для потреб Польської армії. Працював у галузі станкового живопису і графіки (офорт, акватинта, дереворит). Як ілюстратор співпрацював з видавництвами «Nasza Księgarnia», «Sport i Turystyka». Твори зберігаються в Національному музеї у Варшаві, в інших державних музеях і приватних колекціях Польщі.

*Учасник Восьмої виставки УМГ «Спокій».*

КОВАЛЕВСЬКА *(KOWALEWSKA)* Олеся (дати життя, місце народження і смерті невідомі). Членкиня УМГ «Спокій». Місце знаходження творів невідоме.

*Учасниця Шостої виставки УМГ «Спокій».*

КОСТЮК-УРБАНОВИЧ (КОСТЮКІВНА) Ольга Олександрівна (1915, смт. Шумськ, тепер Тернопільської обл. – 1939). Освіта: приватні уроки в археолога Віктора Данилевича у Шумську (1927–1934); Академія мистецтв у

Варшаві (1936–?). Членкиня УМГ «Спокій». Працювала у галузі станкового малярства. Твори зберігаються у Шумському краєзнавчому музеї.

*Учасниця Сьомої виставки УМГ «Спокій».*

КУЗЬМОВИЧ (*KUŹMOWICZ*) Теофіль-Ізидор Васильович (19.07.1906, м. Тернопіль – 16.04.2001, м. Детройт, США). Освіта: Третя державна гімназія ім. Коперніка у Тернополі (1922–1928); Варшавська академія мистецтв (1929–1938). Викладач з фаху – Феліціан Коварський. Працював у галузі малярства і декоративно-прикладного мистецтва (килимарства). Член *УМГ* «Спокій», Групи молодих Асоціації незалежних українських мистців у Варшаві. Місце знаходження творів невідоме.

*Учасник Четвертої виставки УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 671; Księga studjów.

КУРАХ[322] *(KURACH)* Іван (26.03.1909, с. Сердиня, тепер Львівської обл. – 15.01.1968, м. Цюрих, Швейцарія). Освіта: Українська гімназія у Львові (1923–1927), Учительська семінарія, Художньо-промислова школа у Львові (1927–1930); Художня школа у Варшаві (1930–1935); Академія мистецтв у Берліні (1935–1939), Академія Брера в Мілані. Член Українського УМГ «Спокій». Напередодні і після Другої світової війни жив і працював в Італії, де мав ряд персональних виставок у престижних галереях. Картина «Нічне місто» було відзначена дипломом на Венеційському бієнале сучасного мистецтва (1938). Працював у галузі станкового малярства, графіки, театрально-декораційного мистецтва. Твори зберігаються у Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького та в родинній збірці у Швейцарії.

*Учасник Шостої виставки УМГ «Спокій».*

ЛІЩИНСЬКИЙ (*LESZCZYŃSKI*) Юліян (2.12.1905, м. Львів – ? США). Закінчив Українську академічну гімназію у м. Львові. Перед приїздом до Варшави перебував у стані інтернації як поручник Української Галицької Армії

[322] Детальніша творча біографія про І. Кураха подана у параграфі 4.2.9. дисертаційного дослідження.

у таборі в м. Йозефів (Чехословаччина), де був активістом Культурно-просвітнього гуртка та головою мистецької секції. Брав участь в творчих ініціативах українських митців Варшави напередодні і на початку організації гуртка, виступав з рефератом на сходинах Української Студентської Громади в Варшаві. Член УМГ «Спокій». Після невдалої спроби вступу до Варшавської АМ повернувся до Львова. Освіта: Львівська Політехніка, архітектурний відділ (1928–1935). Викладачі з фаху – Ян Генрик Розен, Людвік Тирович. Працював техніком гідромеліоративної служби у Львові (1935–1936), завідувачем майстерні (1936–1939), вчителем креслення, малювання і російської мови у середній школі м. Коломия (1939–1940). Після Другої світової війни – еміграція до США. Твори зберігаються у родинному архіві у м. Львові.

*Учасник Першої виставки УМГ «Спокій».*

МАРИНЯК (*MARYNIAK*) Ольга (7.09.1904, м. Тернопіль – 1939, м. Варшава). Освіта: Державна гімназія з українською мовою викладання, Реальна гімназія сестер св. Йосифа в Тернополі (1915–1923); Львівська державна промислова школа, відділ художнього промислу (1923–1925); Варшавська академія мистецтв (1926–1931). Викладачі з фаху – Мілош Котарбінський, Феліціан Коварський, Генрик Ястшембовський. Членкиня УМГ «Спокій». Працювала у галузях графіки та станкового малярства. Твори зберігаються у музейних збірках і приватних колекціях Варшави.

*Учасниця Першої, Четвертої, П'ятої, Шостої, Дев'ятої, Десятої, Одинадцятої виставок УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 254; Księga studjów.

МАСЛОВ *(MASŁOW)* Леонід Миколайович (18.04.1909, м. Катеринослав – 17.08.1943, м. Здолбунів ?). Навчався на архітектурному відділі Варшавської Політехніки, після чого брав участь в організації реставраційному справи у містах Волині. Досліджував архітектурні пам'ятки Західної Волині, в тому числі церковне будівництво. Публікував свої дослідження в українській та польській пресі. Автор монографії «Дерев'яні церкви Холмщини та Підляшшя»

(1941) та альбома «Архітектура старого Луцька» (1939). Член УМГ «Спокій». Працював у галузі архітектури і дизайну. Розстріляний німецькими окупаційними військами. Місце знаходження творів невідоме.

*Учасник Восьмої, Дев'ятої, Десятої, Одинадцятої виставок УМГ «Спокій».*

Публікації автора: Деревляні церкви на Волині // Українська Нива (Луцьк). – 1935. – № 47 (22 грудня). – С. 2; 1936. – № 1 (1 січня). – С. 3.

МЕГИК[323] *(MEGIK)* Петро Дам'янович (24.06.1899, с. Бочківці, тепер Чернівецької обл. – 26.08.1992, м. Філадельфія, США). Освіта: Художньо-промислова школа у Кам'янці-Подільську (1916–1920); Варшавська академія мистецтв (1922–1929). Вчителі з фаху – Кароль Тіхи, Едвард Трояновський. Працював рисувальником в Інституті гістології та ембріології медичного факультету Варшавського університету (1923–1939), учителем рисунку та креслення в промислових школах Варшави (1928–1935; 1939–1944). Ініціатор, член-засновник і постійний голова Українського УМГ «Спокій» (1927–1939). Працював у галузях станкового і церковно-декораційного живопису, станкової і прикладної графіки, декоративного мистецтва і дизайну, мистецької критики, брав участь у художніх виставках у Варшаві, Львові, Рівному, Луцьку, Тернополі, Кременці, Празі, Берліні. Перебував у статусі висланця, «переміщеної особи» в Німеччині (1945–1949). Від 1949 – у США. Організатор виставок українських художників, голова філадельфійського Відділу об'єднання мистців українців в Америці (1952–1992); співорганізатор і голова Української мистецької студії у Філадельфії (1952–1984); засновник і незмінний редактор журналу «Нотатки з мистецтва» (1963–1990). Твори зберігаються в музеях Києва, Львова, Чернівців, Нью-Йорка, Філадельфії, у приватних колекціях у США, Канаді, Польщі.

*Учасник Першої, Другої, Третьої, Четвертої, П'ятої, Шостої, Сьомої, Восьмої, Дев'ятої, Десятої, Одинадцятої виставок УМГ «Спокій».*

[323] Детальніша творча біографія про П. Мегика подана у параграфі 4.2.4. дисертаційного дослідження.

Публікації автора: Провінціоналізм в нашому мистецтві. *Наша бесіда.* Варшава, 1926. № 20. С. 10, 12; Мистецьке життя на Р. Україні. *Наша бесіда*. Варшава, 1926. № 16 (20 липня). С. 10; Молодий різьбар-українець. *Наша бесіда.* Варшава, 1926. № 12; Шевченко – як маляр. *Українська Нива*. Варшава, 1927. Ч. 10 (11 березня). С. 4–5; Незнаний портрет Тараса Шевченка. *Наша бесіда*. Варшава, 1927. № 5–6; До наших ілюстрацій. *Українська нива.* Варшава, 1927. Ч. 13. С. 4; Великодні писанки. *Українська нива.* Варшава, 1927. Ч. 16. С. 2; Різьбар Володимир Побулавець. *Світ.* Львів, 1929. № 6–7; Чому нове мистецтво незрозуміле для загалу? *Діло.* Львів, 1930. 23 жовтня; Листопадові спомини. Пам'яті Володимира Побулавця. *Наш світ*. Варшава, 1935. № 6; Церква й мистецтво. *Наш світ.* Варшава, 1935. № 4. С. 5–6; Моменти визвольної боротьби на XI виставці гуртка «Спокій». *Тризуб.* Париж, 1938. № 26; За український стиль. *Краківські Вісти*. Краків, 1942. Ч. 107, 108, 112, 117; Долотом проти Кремля (Про мистця Ніла Хасевича – і його підпільну творчість). *Графіка в бункрах УПА: Альбом дереворитів, виконаних в Україні в роках 1947–1950 мистця українського підпілля Ніла Хасевича – «Бей-Зота» та його учнів*. Філадельфія: Пролог, 1952. С. 18–20; Михайло Дмитренко / Mychajlo Dmytrenko [каталог]. – [Б. м.], 1976; Дві зустрічі у Варшаві. *Мистецтво української діаспори: повернуті імена. Вип. 1.* Київ: Тріумф, 1998. С. 261–264; Хрест вигнанця. Спогади. *Образотворче мистецтво*. Київ, 1999. № 3–4. С. 71–73.

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. Księga studjów.

МИХАЛЕВИЧ *(MICHALEWICZ)* (дати життя, місце народження і смерті, сфера творчої діяльності невідомі). Секретар УМГ «Спокій», 1935. Участь у виставках УМГ «Спокій» не зафіксована жодним каталогом.

МИЦ (*MYC*) Юрій Никифорович (21.08.1908, м. Луцьк – 1.11.1966, м. Луцьк). Освіта: Гімназія у м. Баршевці на Київщині (1917–1918); Українська гімназія у Луцьку (1918–1925); приватна художня студія М. Жука у Луцьку (1924–1926). Декоратор в Українському театрі М. Орла, Товариства артистів

українських сцен, театру під керівництвом О. Залеського, театру «Прометей», Волинського українського театру М. Певного у Луцьку. У 1929–1931 – на військовій службі. Варшавська академія мистецтв (1935–?). Викладачі з фаху – Феліціан Коварський, Л. Пенкальський. Член УМГ «Спокій». Працював у галузях живопису і графіки (в тому числі естампної), автор пейзажних циклів з зображеннями Волині. Після Другої світової війни – художник-декоратор Волинського обласного українського театру ім. Т. Шевченка в Луцьку. Основні праці у галузі сценографії: для вистав «Овід» за Е. Л. Войнич, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Дочка прокурора» Ю. Яновського, «Весілля Фіґаро» П. О. Бомарше, «Марія Тюдор» В. Гюґо, «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Життя починається знову» В. Собка, «Циганка Аза» М. Старицького, «Тарас Бульба» за М. Гоголем, «Син рибалки» за В. Лацісом, «Голубі олені» О. Коломійця та ін.

*Учасник Десятої, Одинадцятої виставок УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. Księga studjów, № 1078.

ОМЕЛЬЧЕНКО (*OMELCZENKO*) Петро Іванович (5.10.1894, м. Хорол, тепер Полтавської обл. – 21.11.1952, м. Париж, Франція). Освіта: середня школа м. Хорол; архітектурний відділ Української академії мистецтв (1917–1918). Служба в Армії УНР (1918–1920), статус інтернованого у м. Каліш (1920–1922); записаний до польської Вищої військової школи (1923). Навчався у Школі образотворчого мистецтва у м. Варшаві (1923–1924); Празькій академії мистецтв (1924–1928) та Українській студії пластичного мистецтва у м. Празі (1924–1928). Після 1928 – у Парижі. Працював у галузі станкового малярства і графіки. Член УМГ «Спокій». Твори зберігаються у державних музеях Львова, Києва, у Слов'янській бібліотеці м. Праги (Чехія), у приватних колекціях Франції. Більша частина творчої спадщини знищена під час пожежі майстерні дружини художника Софії Зарицької у Парижі в 1972 р.

*Учасник П'ятої, Дев'ятої виставок УМГ «Спокій».*

Публікації автора: На межі (В. Крижанівський). *Веселка*. *Літературний місячник.* Каліш, 1922. Ч. 2. С. 21–23; *Наука про малярські фарби, матеріяли та техніки*. Харків; Київ: Державне Видавництво України, 1930.

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie.

ПАВЛЮЧУК (*PAWLUCZUK*) Петро Тарасович (26.12.1904, с. Холоди Бєльськ-Подляського повіту – 17.09.1989, Аргентина). За національністю – білорус. Освіта: Варшавська академія мистецтв (1931–1937). Викладачі з фаху – Тадеуш Прушковський, Леон Вичулковський. Член *УМГ* «Спокій». Працював у галузі станкового малярства. Після Другої світової війни проживав у м. Бейрут (Ліван), а опісля в Аргентині, де брав активну участь у діяльності польської громади, зокрема як член мистецьких конкурсів імені Ц. К. Норвіда. Твори зберігаються у приватних колекціях Лівану, Великої Британії та Аргентини.

*Учасник Одинадцятої виставки УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie.

ПАЗЮК *(PAZIUK)* Григорій (дата і місце народження невідомі, помер перед 1947 р.). Член УМГ «Спокій». Працював у галузі станкового малярства. Твір «Криниця» (олія) репродукований в альманасі «Українське Мистецтво» (Мюнхен: Українська спілка образотворчих мистців, 1947. Ч. II). Місце знаходження творів невідоме.

*Учасник Восьмої, Дев'ятої, Десятої, Одинадцятої виставок УМГ «Спокій».*

ПОБУЛАВЕЦЬ (*POBUŁAWIEC*) Володимир Іванович (2.06.1898, м. Київ – 26.09.1929, м. Варшава, Польща). Освіта: Гімназія ім. О. Стельмашенка у м. Києві (1907–1916); приватні студії скульптури в Олександра Стовбуненка (1921–1922); Вільна школа малярства і рисунків у Кракові (1922–1924); Школа образотворчого мистецтва у Варшаві – клас скульптури, педагог Тадеуш Бреєр (1924–1929). 1916–1917 – служба в російській царській армії; 1917–1921 – служба в Армії УНР. Член-засновник УМГ «Спокій» (1927). Працював у галузі

станкової та монументальної скульптури. Автор погрудь І. Франка, Т. Шевченка, приватних осіб, алегоричних фігур для фонтанів, проектів пам'ятників, надгробників (у матеріалі гіпсу, каменя, бетону, граніту, дерева). Твір «Лада» зберігається в Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького. Місце знаходження інших творів невідоме.

*Учасник (посмертно) Третьої, Четвертої виставок УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 1098.

СТАДНИЧУК *(STADNYCZUK)* Федір (дати життя, місце народження і смерті невідомі). Член УМГ «Спокій». Працював у галузі станкового малярства і графіки. Місце знаходження творів невідоме.

*Учасник Десятої виставки УМГ «Спокій».*

СТЕЦІВ *(STECIW)* Степан Онуфрійович (28.10.1905, с. Добрівляни, тепер Дрогобицького р-ну Львівської обл. – 10.11.1964, ст. Кетеринс, провінція Онтаріо, Канада). Освіта: Гімназія у м. Дрогобич (1918–1924); Королівська академія мистецтв у м. Льєж, Бельгія (1924–1928); Вища школа малярства А. Терлецького у м. Краків (1929–1932); педагогічний курс Варшавського університету (1933–1934). Працював учителем малювання в Українській жіночій гімназії сестер Василіянок, Українській гімназії ім. І. Франка та Польській учительській семінарії у м. Дрогобич, Гімназії згромадження купців м. Лодзі. Член УМГ «Спокій». В роки Другої світової війни перебував у Коломиї, директор місцевої Школи деревного промислу, згодом директор семикласної школи с. Печеніжин. Член Спілки українських образотворчих мистців у Львові (1942–1944). Після Другої світової війни перебував у таборі переміщених осіб у м. Ляндек. Від 1948 р. і до смерті – у Канаді. Працював на викладацькій роботі, брав участь у виставках. Член Української спілки образотворчих мистців (від 1956). Працював у галузі станкового малярства. Твори зберігаються у приватних колекціях України, Канади і США.

*Учасник Десятої виставки УМГ «Спокій».*

ТИМОШЕНКО *(TYMOSZENKO)* Олександр Сергійович (13.01.1909, м. Київ – 15.08.1973, Вашингтон, США). Освіта: Українська студія пластичного мистецтва у Празі, Празька Політехніка (1924–1929). Працював у м. Луцьк (1930–1937). Після переїзду до Варшави (1937) нострифікував диплом інженера-архітектора. Абсольвент кафедри архітектури Політехніки у Варшаві. Член УМГ «Спокій». Разом з Леонідом Масловим створили у гуртку секцію архітекторів. Після Другої світової війни працював у Бельгії. Від 1947 р. – у США. Керував будовою хмародерів у Нью-Йорку (фірма Карсон, Ландін та Шов, у 1957–1962 – співвласник, розробляв архітектуру станції вашингтонського метрополітену. Член-засновник Товариства українських інженерів Америки. Тяжів до модерних концепцій архітектури з використанням національних елементів. Автор проєктів ряду українських церков у США, статей з проблем української архітектури.

*Учасник Десятої виставки УМГ «Спокій».*

ТИМОШЕНКО *(TYMOSZENKO)* Сергій Прокопович (23.01.1881, с. Базилівка, тепер с. Крупське Конотопського р-ну Сумської обл. – 6.07.1950, м. Пало-Альто, Каліфорнія, США). Освіта: Реальне училище у м. Ромни; Інститут цивільних інженерів у Петербурзі (1901–1906). Архітектурна практика у Ковелі (1906–1908), Києві (1908–1909), Харкові (1909–1918). Участь у художніх виставках і конкурсах, архітектурні праці «в українському стилі». Один з фундаторів «Українського імені Г. Квітки-Основ'яненка літературно-художнього та етнографічного товариства» у Харкові (1912), один з керівників Українського художньо-архітектурного відділення Харківського літературно-художнього гуртка. Член Української Центральної Ради, голова Селянського з'їзду Слобідської України (1917), губернський комісар Харківщини, за наказом С. Петлюри (1918, старший інспектор залізниць, а згодом Міністр шляхів УНР (1919). Від 1921 – статус емігранта у Польщі та Чехословаччині. Архітектурні роботи для Львова, Мазниці, Зарваниці, на Волині. Викладав в Українській господарській академії у Подебрадах та Українській студії пластичного мистецтва у Празі (1924–1929). В архітектурній практиці взорувався на

спадщину українського бароко, розробивши авторську концепцію архітектурного неостилю. На посаді архітектора для сільськогосподарського будівництва на Волині у м. Луцьк (1930–1939). Автор проєктних розробок зразкових хуторів. Член Волинського Українського Об'єднання, посол до Польського сойму. Член УМГ «Спокій». Під час Другої світової війни проживав у м. Люблін, потім переїхав до Німеччини. Від 1946 р. – у США.

*Учасник Десятої виставки УМГ «Спокій».*

ТИЩЕНКО (*TISZCZENKO*) Наталія Степанівна (5.12.1912, м. Петербург, Росія – ?). Сім'я переїхала до Москви (1914), потім до Києва (1918). Від 1920 – у Польщі. У Варшаві – від 1926. Освіта: російська гімназія у Варшаві (1926–1930); Варшавська академія мистецтв (1930–1935). Викладачі з фаху – Кароль Тіхи, Войцех Яструшембовський, Леонард Пенкальський. Членкиня УМГ «Спокій». Працювала у галузі станкової графіки і малярства. Твори зберігаються у музеях Варшави.

*Учасниця Шостої, Сьомої, Восьмої, Дев'ятої, Десятої, Одинадцятої виставок УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 422.

ТРОХИМЧУК (*TROFIMCZUK*) Юрій Зосимович (22.04.1911, с. Оришківці Кремецького повіту – ?). Освіта: Варшавська академія мистецтв (1931–?). Викладач з фаху – Мечислав Котарбінський. Член УМГ «Спокій». Працював у галузі станкового малярства і графіки. Місце знаходження творів невідоме.

*Учасник П'ятої, Шостої, Десятої виставок УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 757.

ФЕДОСЮК (*FEDOSIUK*) Яків Даніелевич (23.10.1908, с. Сегати Кобринського повіту Поліського воєводства – ?). Освіта: Державна гімназія ім. М. Родзєвичівни у м. Кобрин (1924–1932); Варшавська академія мистецтв

(1932–1934). Член УМГ «Спокій». Працював у галузі станкового малярства. Місце знаходження творів невідоме.

*Учасник Восьмої, Дев'ятої, Одинадцятої виставок УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 876.

ХАСЕВИЧ[324] (*CHASEWICZ*) Ніл Антонович (13.11.1905, с. Дюксин Костопільського повіту, тепер Волинської обл. – 4.03.1952, с. Сухівці, тепер Рівненського р-ну Рівненської обл.). Освіта: Академія мистецтв у Варшаві (1926–1933). Педагоги: Мілош Котарбінський, Мечислав Котарбінський, Бонавентура Ленарт. Член-засновник УМГ «Спокій». Працював у галузях станкової, газетно-журнальної та прикладної графіки, екслібрису, малярства, декоративно-ужиткового мистецтва, сфрагістики та фалеристики. Дипломант міжнародних виставок дереворит. Співпрацював з видавництвами у Варшаві, Луцьку, Рівному. Під час Другої світової війни – у підпіллі. Працював у редакції підпільного журналу «До Зброї», ілюстрував сторінки видань «Український Перець», «Хрін». Автор ескізів військових відзнак УПА. В умовах підпілля заснував школу, в якій готував молодь до пропагандивної праці, навчаючи її техніки дереворит. Виконав великі графічні цикли, присвячені боротьбі УПА проти німецьких і московських окупантів України. Загинув смертю Героя як член УПА.

*Учасник Першої, Другої, Третьої, Четвертої, П'ятої, Шостої, Сьомої, Восьмої, Дев'ятої, Десятої, Одинадцятої виставок УМГ «Спокій».*

Публікації автора: Перед XI-ю виставою Українського мистецького гуртка «Спокій» (ненадрукована передмова до каталогу XI виставки). *Тризуб.* Париж, 1938. № 26 (26 червня). С. 14–17; Мистецький гурток «Спокій». *Сьогочасне й Минуле.* Львів, 1939. № 2. С. 99.

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie.

[324] Детальніша творча біографія про Н. Хасевича подана у параграфі 4.2.1. дисертаційного дослідження.

ХОЛОДНИЙ[325] (*CHOŁODNY*) Петро Петрович (22.07.1902. м. Київ – 24.01.1990, США). Освіта: Реальна гімназія у Києві (1911–1916); Українська студія пластичного мистецтва у Празі (1923–1928); Варшавська академія мистецтв (1928–1934). Викладачі з фаху – Петро Ів. Холодний, Сергій Мако, Кароль Тіхи, Мілош Котарбінський. Стипендія Варшавської АМ, поїздка до Італії і Франції (1934–1935). Викладач рисунку і темперного живопису Варшавської АМ (1935–1939). Член *УМГ «Спокій»*, учасник виставок у Львові, Варшаві, Брюсселі. Після Другої світової війни – у США. Член Об'єднання мистців-українців Америки. Працював у галузі станкової та книжково-журнальної графіки, станкового, церковно-декораційного малярства та іконопису. Твори зберігаються у музейних збірках та приватних колекціях у США.

*Учасник Четвертої, П'ятої, Шостої, Сьомої, Десятої, Одинадцятої виставок УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 66.

ШАТКІВСЬКИЙ[326] (*SZATKOWSKI*) Олекса Якович (15.05.1908, м. Почаїв, тепер Кременецького р-ну Тернопільської обл. – 28.06.1979, м. Львів). Освіта: Іконописна школа при Почаївській лаврі (1926–1931); Варшавська академія мистецтв (1931–1939). Викладачі з фаху – Олександр Якимчук, Владислав Скочиляс, Тадеуш Прушковський, Леон Вичулковський. Член УМГ «Спокій». Після закінчення Другої світової війни працював у Тернопільському драматичному театрі, викладав у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва, Львівському училищі прикладного мистецтва та Українському поліграфічному інституті ім. І. Федорова. Працював у галузі станкового малярства і графіки. Автор численних пейзажних циклів і побутових сцен з народного життя Волині, натюрмортів. У графіці працював у

[325] Детальніша творча біографія про П. П. Холодного подана у параграфі 4.2.6. дисертаційного дослідження.

[326] Детальніша творча біографія про О. Шатківського подана у параграфі 4.2.2. дисертаційного дослідження.

різних естампних техніках, найбільше у дереворіті і ліногравюрі. Твори зберігаються у музеях Львова, Києва, Варшави, в приватних колекціях України та Польщі.

*Учасник Шостої, Сьомої, Восьмої, Десятої, Одинадцятої виставок УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 1448.

ЩЕРБАК (*SZCZERBAK*) Микола Карлович (5.12.1895, м. Катеринослав, тепер Дніпро). Освіта: Друга реальна школа м. Катеринослава, нагорода за рисунки (1904–1913); Державна школа образотворчого мистецтва у Харкові (1914); Українська академія мистецтв (1918–1919); Варшавська академія мистецтв (1923–1926). У роки Першої світової війни перебував у структурах російської армії як офіцер, поручник морських сил. У 1919–1921 – в Армії УНР. Записаний до польської Вищої військової школи (1923). Вчителі з фаху – Василь Кричевський, Мілош Котарбінський. Член УМГ «Спокій». Працював у галузі станкового малярства і реставрації. Твір «Поліська мадонна» (1940) числиться серед знищених радянською владою у 1952 р. з колекції Львівського музею українського мистецтва. Місце знаходження інших творів невідоме.

*Учасник Четвертої, П'ятої, Шостої, Сьомої, Восьмої, Дев'ятої, Одинадцятої виставок УМГ «Спокій».*

Архівні матеріали: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 153.

ЯКИМЧУК *(JAKIMCZUK)* Олександр Степанович (23.09.1899, м. Корець, тепер Рівненської обл. – 1972, ?). Засновник і керівник іконописної школи при Почаївській лаврі. Працював у галузі станкового, церковно-декораційного малярства та іконопису. Член УМГ «Спокій». Автор великих живописних циклів, присвячених побуту і природі Волині. Його численні персональні виставки у містах Польщі, насамперед у Варшаві, мали значний резонанс. Польська преса називала його співцем Волині. Твори зберігаються в Національному музеї м. Варшава (Польща) та приватних збірках.

*Учасник Сьомої, Восьмої виставок УМГ «Спокій».*

Наведений склад дійсних (реальних) членів та (в одному випадку – кандидата в члени)[327] УМГ «Спокій» з уточненими стислими науковими біографіями можна вважати близьким до повного. При укладанні цього переліку персоналій автором дисертаційного дослідження були використані всі наявні архівні матеріали, каталоги виставок, спогади членів гуртка. Такі документи, як реєстри членства, протоколи засідань, звіти про проведену роботу і т. і., разом з більшою частиною творчого доробку «спокійців» були знищені під час Другої світової війни, коли польська столиці піддавалася бомбардуванням з боку гітлерівської Німеччини у вересні 1939 р. Слід звернути увагу на те, що склад членів УМГ «Спокій» у каталогах виставок або у звітах про них відчутно змінювався : 9 осіб станом на січень 1931 р. (четверта виставка гуртка), 22 особи станом на грудень 1933 р. (сьома виставка гуртка), а за даними одного з чільних членів гуртка Ніла Хасевича, навесні 1938 р, – понад 50[328]. В останній зі своїх публікацій як секретаря гуртка (1939) називає УМГ «Спокій» у складі 64 осіб, у тому числі 2 почесних, 34 професіоналів, 2 музик, 1 різьбара, 1 історика мистецтва і 24 членів-прихильників[329]. Натомість кількість учасників виставок гуртка не завжди збігалася з членством в УМГ «Спокій» на відповідний час, бо не кожного разу деякі мистці мали змогу представити нові твори, так же ж, як не кожен член гуртка продовжував постійно працювати у Варшаві.

Поза тим близькою до середовища УМГ «Спокій» була група студіюючої у варшавських закладах (крім АМ – у школах та університеті) української молоді, яка тяжіла до ідеології діяльності гуртка і потенційно могла стати його членами. До числа таких постатей належали, найперше, художники з числа учасників національно-визвольних змагань, які потрапили до Варшави з

[327] Йдеться про Леопольда Бучковського.

[328] Хасевич Н. Перед XI виставою Українського Мистецького Гуртка «Спокій» (ненадрукована передмова до каталогу XI виставки). *Тризуб*. Париж, 1938. № 26 (26 червня). С. 15. У назване число автор увів і Почесних членів, а також членів-прихильників УМГ «Спокій».

[329] Хасевич Н. Мистецький Гурток «Спокій». *Сьогочасне й Минуле*. Львів, 1939. № 2. С. 99.

бажанням навчатися на художника безпосередньо з таборів для інтернованих: Анатолій Жуків (Жуков, Żukow) – уродженець Петербурга, вільний слухач Школи образотворчого мистецтва у 1922–1926 рр.[330], Михайло Золотар-Золотаренко – уродженець м. Івангород Чернігівської губернії, вільний слухач Школи образотворчого мистецтва (1923–?)[331]. У Варшаві у той же час навчалися Ольга Нойман, уродженка м. Охтирка на Харківщині[332], Всеволод Ісаїв, уродженець с. Георгієвське біля Уфи в Росії[333], Костянтин Денисюк, уродженець Києва, студент Школи образотворчого мистецтва у 1922–1929 рр.[334], Василь Войтович, уродженець с. Чорноріки, повіт Кросно, студент Школи образотворчого мистецтва від 1925 р.[335], Степан-Роман Іванович Дольницький – уродженець м. Станіславів, студент Варшавської АМ від 1934 р.[336], Людмила Корнецька, уродженка Києва[337], Євгенія Поліщук, уродженка м. Ковель, студентка Школи образотворчого мистецтва у 1923–1924 рр.[338], Іван Гущик, уродженець с. Старо-Солтава на Харківщині, студент Варшавської школи декоративного мистецтва (1936–1939). До такої категорії осіб належали також і члени «Групи молодих Асоціації незалежних українських мистців» у складі Ярослава Гаврана, Романа Ганкевича, Федора Ґалиша, Богдана Доманика, Вітольда Манастирського[339], Андрій-Івана Петрушевича[340], Романа Шостака, Богдана Яцкевича[341], а також Іван Кейван[342],

---

[330] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. Księga studjów, № 188.
[331] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 1796.
[332] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. Księga studjów, № .
[333] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. Księga studjów, № 339.
[334] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. Księga studjów, № 196.
[335] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 1715. Księga studjów, № 349.
[336] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. Księga studjów, № 958.
[337] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. Księga studjów, № 936.
[338] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. Księga studjów, № 153.
[339] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 816; Księga studjów, № 1118.
[340] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 1054; Księga studjów, № 1092.
[341] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. № 339, Księga studjów, 1046.
[342] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. Księga studjów, № 886.

Омелян Ліщинський[343], Любомир Роман Кузьма, Яків Гніздовський[344], Сергій Борейко, Савина Сидорович, Олексій Друченко та ін.

Упродовж всього періоду діяльності УМГ «Спокій» вів активну комунікацію з різними громадсько-культурними та науковими інституціями Варшави та інших міст, що входили на той час у склад Другої Речі Посполитої, а також з великими українськими емігрантськими центрами у Європі: у Празі, Берліні, Парижі. Це позначилося на широкому форматі Почесних членів і членів-прихильників Українського мистецького гуртка «Спокій». У це коло входили Дмитро Володимирович Антонович – громадсько-політичний діяч, організатор мистецької освіти, історик мистецтва і театру, Наталія Михайлівна Дорошенко – актриса, учасниця театральних студій у Празі і Варшаві, дослідниця української костюмології, Гліб Олександрович Лазаревський – публіцист, співробітник УНІ, дослідник українських шляхетських садиб, Юрій Іванович Липа – учасник українських національно-визвольних змагань, поет, прозаїк, культуролог, автор цілого ряду поетичних збірок, книг прози, наукових історіософських праць, професійний лікар (часто виступав на вечірках УМГ «Спокій» з рефератами), Марія Липовецька – громадсько-культурна діячка, Іван Прохорович Липовецький – військовий діяч, публіцист, активний популяризатор діяльності гуртка, Наталія Андріївна Лівицька-Холодна – поетеса, представниця «празької групи» українських поетів, дружина художника, члена УМГ «Спокій» П. П. Холодного, Петро Іванович Лістовський – військовий діяч, активний пропагандист діяльності УМГ «Спокій» після Другої світової війни, Олександр Лотоцький – громадсько-політичний діяч, письменник, публіцист, засновник і директор УНІ у Варшаві, Євген Филимонович Маланюк – учасник українських національно-визвольних змагань, поет, публіцист, культуролог. У 1930-х рр. працював інженером у Варшаві, співзасновник літературного угруповання «Танк», Дарія Мегик – громадсько-культурна діячка, дружина члена УМГ «Спокій» П. Мегика, Борис

[343] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie.
[344] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. Księga studjów, № 311.

Григорович Монкевич – сотник Армії Української Народної Республіки, співробітник варшавського журналу «Наша Бесіда», наближений до УМГ «Спокій», відомий авторськими «артистичними подушками», розмальованими олійними фарбами на шовку і сатині, або аквареллю на шовковому оксамиті, Володимир Павлович Островський – прозаїк, публіцист, редактор періодичних видань «Духовна бесіда», «Українська громада», «Наш світ», «Нарід», де друкувалися статті окремих членів УМГ «Спокій», Петро Герасимович Певний – учасник українських національно-визвольних змагань, директор «Земельного банку» у Луцьку, посол Польського Сейму, громадсько-політичний діяч. редактор часопису «Українська нива», в якому друкувалися статті окремих членів УМГ «Спокій», Наталія Юліанівна Семіон-Андрусів – випускниця Варшавської державної консерваторії, співачка різних класичних та естрадних жанрів, дружина члена УМГ «Спокій» Петра Андрусіва[345], Степан Іванович Скрипник (згодом – Патріарх УАПЦ Мстислав) – учасник українських національно-визвольних змагань у статусі старшини з особливих доручень Головного отамана Симона Петлюри, його рідного дядька, працював у кооперативних установах Волині, посол до Польського Сейму, Роман Степанович Смаль-Стоцький – філолог-славіст, Дійсний член Наукового товариства ім. Шевченка, педагог, державний діяч, автор ряду монографій з різних аспектів мовної проблематики. У Варшаві спільно з Іваном Огієнком видавав серію видань «Студії з української граматики», Станіслав Цєхомський – мистецтвознавець, Лев Євгенович Чикаленко – археолог, Дійсний член Наукового товариства ім. Шевченка, автор ряду книг з археологічної проблематики, Андрей Шептицький – Митрополит Галицький, Архієпископ

[345] Після Другої світової війни, еміграції у США, Н. Семіон-Андрусів мала численні сольні концерти в багатьох містах з українським та зарубіжним пісенним репертуаром. Дружина П. Андрусіва, після смерті якого заснувала стипендійний фонд його імені, популяризувала ім'я художника в Україні.

Львівський, предстоятель УГКЦ, церковний і громадський діяч, богослов, історик мистецтва, меценат науки, освіти, культури і мистецтва[346].

Ця група особистостей, які були безпосередньо пов'язаними з діяльністю УМГ «Спокій» у статусах Почесних членів або членів-прихильників, не лише розширювала простір зовнішньої творчо-інтелектуальної комунікації членів гуртка, але й доклалася до поглиблення національно-культурного вектору інституційних ініціатив. Про багате інформативне поле рядових членів свідчать чисельні події, які відбувалися в тісненьких приміщеннях гуртка та УСГВ. З причини втрати на початку Другої світової війни всіх документів відомості про організаційні заходи УМГ «Спокій» розпорошені в окремих опублікованих джерелах, а також у доступних архівних матеріалах[347]. На цій основі можна реконструювати найбільш значимі з них (у хронологічні послідовності від 1927 по 1939 рр.):

1927: Реферат Петра Мегика «Українське мистецтво в 18, 19 і на початку 20-го століття» на сходинах Культурно-суспільного відділу Української студентської громади у Варшаві (*19 лютого*); Реферат Володимира Побулавця «Критика мистецтва» на сходинах Культурно-суспільного відділу Української студентської громади у Варшаві (*березень*).

1928: Реферат Юліяна Ліщинського «Церква св. Юра у Львові» на суботніх сходинах Культурно-освітнього відділу Української студентської громади у Варшаві (*5 травня*); перша виставка Гуртка (Варшава) (*квітень-травень*).

1929: Друга виставка Гуртка (Варшава) (*травень*).

1930: Реферат Петра Мегика «Руїни монастиря о. о. Василіан біля Теребовлі» на суботньому зібранні корпорації «Запорожжя» у Варшаві; третя виставка Гуртка (Варшава) (*червень*); реферат Петра Мегика «Ріжниця між

[346] Митрополит Андрей Шептицький підтримував фінансово навчання у Варшавській АМ П. Андрусіва. Див. у параграфі 4.2.5. дисертаційного дослідження.
[347] Окремі архівні документи, пов'язані з діяльністю УМГ «Спокій», зберігаються у Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького.

українською і російською архітектурою та українське будівництві в Галичині» (*листопад*); Четверта виставка Гуртка (Варшава) (*грудень*).

1931: П’ята виставка Гуртка (Варшава) (*червень*); засновано мистецьку секцію Українського Наукового Інституту у Варшаві з числа членів гуртка „Спокій” (*вересень*); участь членів Гуртка Ольги Мариняк, Петра Мегика, Степана Стеціва, Ніла Хасевича, Петра Петровича Холодного у Виставці образів українських плястиків УТПМ у Львові (*жовтень-листопад*); реферат Петра Мегика «Берестечко, Козацькі могили і Почаїв» на суботньому зібранні корпорації «Запорожжя» у Варшаві (*19 грудня*).

1932: Участь члена Гуртка Петра Петровича Холодного у Виставці сучасної української графіки у Львові; Участь членів Гуртка Петра Мегика, Ніла Хасевича, Олекси Шатківського у Виставці образів УТПМ у Львові

1933: Шоста виставка Гуртка (Варшава) (*травень*); виставка української вишивки, організована УМГ «Спокій» спільно зі Союзом українок-емігранток у Польщі (*грудень*); участь членів Гуртка Петра Мегика, Ніла Хасевича, Олекси Шатківського у IV виставці АНУМ у Львові; Сьома виставка Гуртка (Варшава, грудень).

1934: Участь Петра Мегика у статусі члена «Komitetu Honorowego» Ретроспективної виставки українського мистецтва у Варшаві *(лютий);* участь члена Гуртка Петра Петровича Холодного у VI виставці АНУМ у Львові.

1935: Вихід з друку органу Української гімназії у Рівному Збірника «Ватра» в оформленні обкладинки та з ілюстраціями Ніла Хасевича *(січень);* Восьма виставка Гуртка (*березень*); дев’ята виставка Гуртка (Варшава-Луцьк-Рівне-Кременець) (*травень-червень*); участь членів Гуртка Дмитра Дунаєвського, Ольги Мариняк, Леоніда Маслова, Петра Мегика, Петра Омельченка, Григорія Пазюка, Наталії Тищенко, Ніла Хасевича, Миколи Щербака у «Ретроспективній виставці українського мистецтва за останні ХХХ літ» у Львові. Петро Мегик був членом Комітету виставки *(липень).*

1936: Участь членів Гуртка Петра Петровича Холодного, Теофіла Ізидора Кузьмовича у VIII Виставці АНУМ «Мистці – Митрополиту Андрею» у Львові.

1937: Реферат Леоніда Маслова «Короткий огляд української архітектури» на рефератових сходинах Гуртка (*31 січня*); реферат Юрія Липи «Українська історія» на рефератових сходинах Гуртка (*14 лютого*); реферат Олени Ковалевської «Короткий опис французького імпресіонізму» (*28 лютого*); реферат Юрія Липи (*березень*); реферат Петра Мегика до 50-ліття Олександра Архипенка на рефератових сходинах Гуртка (*30 травня*); десята виставка Гуртка (Варшава-Луцьк-Рівне-Кременець) (*травень-червень*); реферат Станіслава Цєхомського «Виставки здегенерованого мистецтва в Мюнхені в світлі сучасних потреб пластики» на рефератових сходинах Гуртка (*28 листопада*).

1938 : Даток Гуртка на уфундування нараменного ланцюга до клейноду Гетьмана Івана Мазепи – знаку гідності Голови Української Держави (*березень*); Одинадцята виставка Гуртка (Варшава) (*травень*); інформативна доповідь Петра Андрусів про діяльність Гуртка (*жовтень*); мистецький репортаж Романа Гучвановича (*жовтень*); участь членів Гуртка В’ячеслава Васьківського, Ольги Мариняк, Олекси Шатківського у X Салоні малярства, різьби і графіки Інституту пропаганди мистецтва у Варшаві (*листопад*); реферат Юрія Липи на тему «Українське провідництво» (*грудень*).

1939 : Реферат Левка Чикаленка на тему «Мізинська скульптура на тлі палеолітичного мистецтва Європи» (*березень*); реферат Романа Новосада «Про зміст музики» на рефератових сходинах Гуртка (7 травня); реферат Петра Мегика «Фрагмент української малярської творчості XVIII–XIX вв.» на рефератових сходинах Гуртка (4 червня).

Ці та інші заходи розкривають не лише мистецьку, але й громадсько-культурну та творчо-пошукову складові інституційної діяльності УМГ «Спокій». Закладена на самих початках заснування програмна установка на «досліди народнього Мистецтва і новочасні конструктивні змагання для створення нових форм, згідних з великими традиціями вкраїнського

Мистецтва»[348] розкрилася у широкому форматі осмислення етнічної спадщини та розкриття її питомих рис у малярстві, графіці, декоративно-ужитковому мистецтві, дизайні. Хвилюючими були слова Н. Хасевича з приводу змісту останньої колективної виставки гуртка у травні 1938 р. : «...Поручаючи ласкавій увазі одинадцяту свою виставку, просимо ш[ановних] відвідувачів поставитись і цим разом до наших зусиль прихильно, зі зрозумінням обставини, часу й умов, серед яких працюємо і творимо. Просимо вибачити нам евентуальні недотягнення, а представлені праці просимо вважати за переходові, молодих більше чи менше заавансованих, скромних працьовників українського мистецтва»[349]. В усьому комплексі інституційної діяльності УМГ «Спокій» маніфестував національний вимір своїх культурно-смислових домагань, скеровуючи енергетику індивідуальних темпераментів не лише на формування «візії Батьківщини», але й на ствердження націєтворчого імперативу на дальшу історичну перспективу

**Висновки до розділу.**

Українське культурно-мистецьке життя Варшави 1920–1930-х рр. мало широкий структурований характер, налагодивши ефективну комунікацію з різними середовищами української еміграції. Складовими цієї комунікативної мережі були громадсько-політичні, наукові, видавничі, культурно-мистецькі та інші професійні інституції і товариства. Важливу координаційну роль у цьому процесі відігравав Український Центральний Комітет, який сприяв організаційним ініціативам української спільноти адміністративно-правовою, а в окремих випадках і матеріальною підтримкою. До найбільш мобільних та добре організованих структур належала Українська студентська громада, в колі активістів якої будувалися важливі ініціативи, зокрема ідея заснування мистецького гуртка. Інтелектуальна еліта української еміграції Варшави

[348] Мегик П. Мистецький гурток «Спокій». *Український мистецький гурток «Спокій»: 5 літ праці [Каталог виставки]*. Варшава, 1933. С. 3.

[349] Хасевич Н. Перед XI виставою Українського Мистецького Гуртка «Спокій» (ненадрукована передмова до каталогу XI виставки). *Тризуб*. Париж, 1938. № 26 (26 червня). С. 17.

складалася з офіцерів Армії УНР, відомих публіцистів, видавців, літераторів, які спершу об'єднувалися навколо національних часописів «Українська трибуна», «На чужині», «Українська нива» та ін., а згодом стали співзасновниками різних інституцій та професійних товариств. Такими, зокрема, стали Українське воєнно-історичне товариство, Українське економічне бюро, Українська студентська корпорація «Запоріжжя», видавництво «Варяг», Український науковий інститут, а також Український мистецький гурток «Спокій».

Наукова реконструкція історії заснування, форм і змісту діяльності УМГ «Спокій» давала змогу систематизувати ключові ідеї, які стали спільною ціннісною основою для об'єднання високообдарованих мистців та реалізації ними масштабної творчої програми. На підставі документальних джерел, рецензій і споминів окремих членів гуртка виявлено найбільш вагомі набутки, що на сьогодні становлять невід'ємну частину української історичної та культурної пам'яті. Встановлено, що організаційна структура УМГ «Спокій» складалася з реальних (дійсних, «професійних») членів, співробітників, прихильників та почесних. Ситуативно був введений статус «кандидата в члени гуртка», натомість жодні документальні джерела, за винятком каталога однієї з виставок, цю категорію членства не підтверджують. У дисертації верифіковані імена 43 реальних членів УМГ «Спокій», 3 – почесних членів, 16 – членів-прихильників. Також внесено уточнення в біографії окремих членів гуртка : Леопольда Бучковського, Петра Грегорійчука, Преслава Каршовського, Ярослава Кириленка, Ольги Костюк-Урбанович, Івана Кураха, Юрія Мица, Петра Павлючука, а також (щодо змісту творчої спадщини) Петра Андрусіва, Петра Мегика, Ніла Хасевича, Петра Петровича Холодного. У контексті визначення загальної конфігурації варшавського кола українських мистців міжвоєнного двадцятиліття введено у науковий обіг ряд імен маловідомих постатей.

На збережених архівних матеріалах або доступних друкованих джерелах у дисертаційному дослідженні наведена вибіркова хронологія подій, які були

реалізовані безпосередньо УМГ «Спокій» або які пов’язані з участю членів гуртка. Такими подіями були : колективні виставки, сходини членів гуртка з зачитуванням рефератів на різні суспільно-культурні, політичні, філософські, етнографічні та мистецькі теми, експедиції з метою мистецької документації етнографічних і мистецьких артефактів, публікація каталогів та альбомів, виступи у пресі на актуальні суспільно-культурні теми, а також з приводу діяльності УМГ «Спокій».

Відповідно змісту діяльності членів гуртка розглянуто жанрово-видовий і тематично-смисловий діапазон індивідуальної творчості. Визначено найбільш культивовані жанри (документальна графіка, видовий сільський пейзаж, портрети сучасників), якими реалізувалася програма актуалізації української етнокультурної спадщини і творення на її основі сучасного мистецького продукту. Здійснено акцент на естетичному вимірі творчих шукань графіків, які працювали в техніці дереворит і стали лауреатами відзнак на польських та міжнародних показах. Національно-патріотична складова творчої спадщини членів УМГ «Спокій» репрезентована двома визначними творами П. Андрусіва та Н. Хасевича, які були втрачені в роки Другої світової війни.

# РОЗДІЛ 4.
# ТВОРЧА СПАДЩИНА УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ У ВАРШАВІ

## 4.1. Долі українських культурно-мистецьких інституцій в роки і після завершення Другої світової війни.

«Минуле десятиліття життя Гуртка – це не безтурботний марш організації субсидійованих державою, суспільством, в яких національне мистецтво знаходить належне зрозуміння й попертя. / Чуже оточення, відірваність від рідного ґрунту, так необхідного джерела натхнення для творчости кожного мистця, свідомість того, що «Україна ще бідна, щоби мати своїх мистців», що «глядача для мистецтва ще треба виховати» – це були ті перші несприятливі передумови, які важким камінням розкидала дійсність на шляху існування молодої мистецької організації. / Але минали роки… Минали одна за другою виставки праць членів Гуртка, на які самі мистці дивились як на «можливість спільної контролі над своєю мистецькою дорогою розвитку, над своєю працею на полі українського мистецтва, над своїми молодими кроками вперед» і які для стороннього глядача «давали можливість стежити за тим, як і над чим працюють мистці і які проблєми їх у творчих шуканнях» – писав 1938 р. один із членів-прихильників УМГ «Спокій» Іван Липовецький[350]. Прагнення діячів української еміграції Варшави до більш посиленої уваги громадськості до зусиль творчої інтелігенції збагачення наративів і смислів про Батьківщину піддалися новим випробуванням з початком Другої світової війни. Активна діяльність громадських, наукових, культурно-мистецьких та інших професійних інституцій української еміграції у Варшаві почала згортатися. Зважаючи на швидкий перебіг воєнно-політичних подій вересня 1939 р. під час і після інтенсивного бомбардування Варшави німецько-фашистськими повітряними силами Luftwaffe координація між середовищами українства у

[350] Липовецький І. XI вистава праць – 10 років існування. *Тризуб*. Париж, 1938. № 26 (26 червня). С. 13.

столиці Другої Речі Посполитої була порушена. Уже тоді загинула частина маєтності УНІ, УМГ «Спокій», редакцій українських часописів, професійних товариств, а також окремих особистостей. Більшість мистців залишила місто і продовжила творчу діяльність уже поза межами Варшави, хоча і на сьогодні не вдалося встановити долі окремих членів гуртка, зокрема М. Адамчука, Я. Федосюка, В. Бесядовської, В. Зварича, Г. Кабайди, О. Ковалевської, Ф. Стадничука та ін.

Про цей період залишилося мало свідчень діячів української еміграції Варшави, безпосередніх свідків новопосталої історичної реальності. Епізодично згадує про побутові й психоемоційні обставини, з ракурсу особистого життя Наталія та Петра Андрусівих, які побралися напередодні бомбардування міста: «…уже в перших днях польсько-німецької війни у 1939 році, коли збомблено Варшаву й усі польські міністри з прем'єром у проводі втікали за кордон, а прекрасна мистецька студія враз з рисунками й картинами Петра догоряла від перших німецьких бомб, «молода пара» з мішком на плечах вийшла з Варшави пішки в «пошлюбну подорож»[351]… Разом з іншими втікачами, під супроводом чергових бомбардувань вони дійшли до межі з Галичиною, але повернулися назад, почувши, що Львів і терени окуповані Червоною армією.

Коли після перших місяців воєнних подій громадське життя у Варшаві почало відновлюватися, тут запрацював Український Допомоговий Комітет з різними секціями та організаціями[352]. Окремі члени УМГ «Спокій», втративши звичну локацію для зібрань та більшість особистого майна, все ж зустрічалися на професійних зібраннях, але вже в інших, як це було раніше, конфігураціях. Тоді, ймовірно при УДК, було створене неформальне Українське об'єднання мистців, яке координувало окремі заходи відповідного професійного кола. Це дозволяло їм ситуативно брати участь в окремих виставках поза Варшавою. Однією з них була виставка графіки та рисунку у м. Холм (21–23 вересня 1940 р.), а згодом на виставках у Львові. 1942 р. на великій виставці

[351] Цит. за: Андрусів П. *Мистецтво – найміцніша зброя*... С. 430.
[352] Ковалевський М., К-ий І. Варшава. *Енциклопедія Українознавства*… С. 210.

новоствореної у Львові Спілки праці українських образотворчих мистців, присвяченій 25-річчю заснування Київської академії мистецтв, експонувалися твори колишніх члені УМГ «Спокій» Петра Андрусіва, Петра Мегика, Наталії Тищенко, Ніла Хасевича (на той час проживав у рідному селі Дюксин на Волині), Олекса Шатківський (на той час жив у Кременці) та Микола Щербак (проживав у Холмі). На львівській виставці СПУОМ 1943 р. свої твори показали Петро Андрусів, Петро Мегик, Степан Стецiв та Наталія Тищенко.

Хто залишився жити в напівзруйнованій Варшаві, змушений був змиритися з великими матеріальними нестачами, браком елементарних побутових умов чи психологічної рівноваги. Поза тим українська спільнота, уже не настільки диференційована за професійними зацікавленнями, як це було до вересня 1939 р., збиралася на різних громадських заходах, в тому числі на дискусіях на актуальні теми. Один з таких заходів відбувся 6 березня 1941 р. за участі художників та представників ширшої української спільноти, на якому з рефератом на тему «Мистецтво й громадянство» виступив Петро Андрусів. Збережений оригінал цього реферату[353] дає можливість ознайомитися з поглядами одного з чільних членів гуртка щодо місії мистецтва у новій історичній реальності. Оперуючи багатим матеріалом з української та світової культури, він викладає власні спостереження щодо здатності суспільства сприймати, засвоювати та оцінювати свою національну мистецьку культуру: «Або на рідне мистецтво дивимося чужими, «позиченими» очима, або взагалі дивитись ані розуміти свойого мистецтва не хочемо. Є ще один рід громадян, який має щиру волю й добрі інтенції хочай словом попирати свою культуру та мистецтво, та ці громадяни не є належно обізнані навіть з цею літературою, що появилась щойно в останніх двох десятках літ. І врешті нечисленна громада вчених, письменників і поетів, та артистів пластиків, які далі – мимо всіх перепон, мусять працювати над укр[аїнським] мистецтвом, вірючи, що будують велику майбутність укр[аїнського] духа. / Але щоб осягнути кращі результати

[353] Андрусів П. Мистецтво й громадянство (Реферат, виголошений в УОМ у Варшаві дня 6. III. 1941).: Рукопис. Зберігається в архіві автора дисертації.

праці, до неї мусять станути усі громадяни, не лише мистці. Завданням громадянства є здобути самоосвіту з обсягу нашої мистецької культури, а зрозуміння дальших актів самі прийдуть. В свідомому громадянстві не матимуть місця фальшовані ґенії без освіти – дилєтанти, що отуманюють своєю «творчістю» своїх, а нашій культурі сором приносять, а артисти з професій знайдуть моральний ґрунт до своєї творчости, зміцнюючи наш дорібок духовий здоровими, опертими на скарбах нашої традиції суто українськими творами, яких не посоромимось перед світом. / Громадянство має право жадати праці від своїх мистців, але мистці взаміну за те мають право жадати зрозуміння для своєї творчости. Але без праці над собою, без пізнання історичного й духового розвою нашого мистецтва це зрозуміння не може прийти»[354].

Озвучена настанова Петра Андрусіва відповідала духу історичної епохи, в якій українська творча еліта відстоювала у різних мистецьких формах національну ідентичність. Фактор ідеології був гостроактуальним для ситуації, в якій опинилася українська еміграція без найменшої державної підтримки для потреб розвитку дітей та молоді, та ще й в обставинах жорстокої війни. Як і в попередні два десятиліття, після поразки у національно-визвольних змаганнях вільний формальний пошук мистців-модерністів не був для більшості гуртківців «Спокою» орієнтиром для власного творчого шляху. Ангажованість «києвоцентричним» вектором розглядалася П. Андрусівим, як і його колегами, сумірним традиціям високих світових культур, коли ефективно спрацьовувала формула «мистецтво – адресат», і в якій певна людська спільнота стимулювала творчі інтенції мистців, поетів, філософів. Відповідні ідеї були розвинені автором реферату уже в повоєнний час, але для конкретної історико-культурної та психологічної ситуації у Варшаві 1939–1944 рр. заклики художника до українського громадянства мали важливу національно-мобілізаційну складову.

Творча праця та виставкова діяльність українських художників тривала упродовж всього періоду Другої світової війни, до самого Варшавського

[354] Там само.

повстання серпня-жовтня 1944 р. Ще 19 квітня 1942 р. у Варшаві відкрилася велика Виставка українського мистецтва за участі Наталії Тищенко, Григорія Пазюка, Петра Мегика, Петра Андрусіва та Олекси Шатківського, де серед 130 експонатів були показані і твори Івана Труша[355]. Того ж року у Варшаві експонувалася виставка творів Галини Липи-Захарясевич, дружини Юрія Липи. Її куратором був знаний громадсько-культурний діяч, бібліограф Лев Биковський. На виставці було показано 103 авторські твори здебільшого ужиткового характеру (в тому числі церковного призначення), а також малюнки і графіка за фольклорними та літературними мотивами. Анотацію до виставки написаний знаний мистецтвознавець, професор Інституту пластичного мистецтва у Львові Йосип Ружицький. Ще одним маловідомим фактом, що документує участь колишніх членів УМГ «Спокій» у варшавських показах, є Шевченківська виставка українських мистців у Варшаві, що була відкрита 21 квітня 1944 р., і на якій, крім відомих імен Петра Мегика. Петра Андрусіва та Наталії Тищенко (у заміжжі – Поспіловської) експонувалися твори новоприбулих мистців-емігрантів Соколовської, Киянченка та ін. Тоді ж були показані окремі твори І. Труша, О. Новаківського, І. Їжакевича та Похитонова з приватних колекцій[356].

У роки війни до Варшави прибували нові хвилі емігрантів з України. Натомість після Варшавського повстання, коли загинули сотні українців[357], українська колонія значно зменшилася. Місто полишило чимало членів «Спокою». А вже невдовзі трагічно обірвалося життя письменника, культуролога та історіософа, одного з почесних членів УМГ «Спокій» Юрія Липи (1944). На фронті загинув один з активних дійсних членів гуртка Дмитро Дунаєвський (орієнтовно 1944 р.), а один з чільних гуртківців, багатолітній секретар «Спокою» Ніл Хасевич прийняв рішення долучитися до українського націоналістичного підпілля, яке на Волині боролося проти німецько-

[355] *Пробоєм*. Прага, 1942. Ч. 5. С. 319.
[356] Виставка в Варшаві. *Хлібороб*. Берлін, 1944. Ч. 19 (10 травня).
[357] Ковалевський М., К-ий І. Варшава. *Енциклопедія Українознавства*… С. 210.

фашистських та московських окупантів. Значна частина мистецьких творів, а також приватних архівів діячів української мистецької еміграції загинула під час бомбардування Варшави. Зазнали руйнувань і будинки, в яких жили або працювали художники, науковці, літератори, журналісти. Серед найбільш дошкульних втрат – великоформатне полотно Петра Андрусіва «Голгофа України», присвячене пам'яті жертв Голодомору в Україні.

На час Варшавського повстання директором Публічної бібліотеки був українець, знаний бібліограф, близький приятель Ю. Липи Лев Биковський. За його споминами, у цій великій книгозбірні були й українські депозити. Серед них – видання з приватної бібліотеки Митрополита Іларіона (Івана Огієнка), майно Холмської консисторії, військові архіви УНР, збірки Українського воєнно-історичного товариства, архіви Івана, Юрія та Галини Лип, Українського чорноморського інституту та ін[358]. У Національній бібліотеці у Варшаві збереглися також фондові групи з архівами Української Галицької Армії, УНР, ЗУНР, Начальної команди Української Галицької Армії та Начальної інтендантури УГА, таборів інтернованих вояків армії УНР і УГА та цивільного населення в Австрії та Польщі (1914–1921), Партизансько-повстанчого штабу УНР, редакцій, видавництв, політичних партій, організацій, товариств[359]. Інші, невтрачені під час Другої світової війни, архівні матеріали розташовані в різних фондових колекціях, а також у родинах представників української еміграції Варшави міжвоєнного двадцятиліття.

---

[358] Биковський Л. *Польське повстання у Варшаві 1944 року: спомини очевидця*. Лондон: Визвольний шлях, 1963. С. 12.

[359] Сварник Г. *Архівні та рукописні збірки Наукового товариства ім. Шевченка в Національній бібліотеці у Варшаві: Каталог-інформатор* / Канадський інститут українських студій в Едмонтоні. Львівське відділення Інституту української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України. Наукове товариство ім. Шевченка в Америці. [Центральний державний історичний архів України, м. Львів]. Варшава; Львів; Нью-Йорк: «Український архів» і Наукове товариство ім. Шевченка, 2005.

## 4.2. Визначні представники варшавської мистецької еміграції: творчий доробок

### 4.2.1. Ніл Хасевич.

Коли бажання реконструювати мистецьке явище наштовхується на мовчазну уламчастість фактів, уяву полонять спрощення і стереотипи. На якийсь час вони задовольняють людську допитливість, але з появою хоч найменшого поповнення фактологічного ряду ще недавно стійка схема сприйняття явища швидко розхитується, – в очікуванні наступних дослідницьких кроків. Так сталося і, подібно буде тривати ще довго, з постаттю Ніла Хасевича (1905–1952), – однією з найбільш феноменальних з'яв в художній культурі ХХ ст. До 1939 р. він набув широкої слави як носій «ритму й ладу» в образотворчій практиці, досяг блискучих оцінок і нагород, а через кілька літ, не полишаючи свого фаху, став грозою для окупантів України, з потужної сили зброєю – своїм пробоєвим мистецтвом. Поміж визначенням в мистецько-аристократичних колах світу та переходом в «андеґраунд» – незначна дистанція в часі, але разюча різниця в станах психіки. Хоч трагічною особистість Н. Хасевича не була. Вона була збалансована лірикою і героїкою, керована відвічними стихіями української душі з її волелюбними й творчими настановами. Історія його життя – це реальна метафора потенційної сили українського народу. Але увиразненість символічного образу в жодній мірі не повинна заступати суто людської та індивідуально-творчої повноти сприйняття Ніла Хасевича як історичної та культурно-мистецької постаті. Спектр його емоцій та інтелектуальних запитів був незвичайно широким; у ньому, всупереч драматичному перебігу завершального періоду життя домінував чинник любові. Саме любов (і в вузькому, і в світоглядно-категоріальному сенсі) мотивувала його вчинки, а в творчості була наскрізною темою. Цей аспект характерології мистця не завжди прочитувався, бо надто різні функції виконували його твори в національній свідомості українців. Але при кваліфікації доробку художника кожен з таких сублімованих моментів

потребуватиме відповідного унаочнення. Образний простір мистецтва Н. Хасевича й спонукає до широких змістових зіставлень.

Дві лінії біографії відіграли вирішальну роль у зав'язі та скріпленні художницького дару Ніла Хасевича. Перша з них – походження (народився 13 листопада 1905 р.[360] в селі Дюксин на Рівненщині), родинна атмосфера з особливою зближеністю до духовницького життя (батько – Антон – був дияконом, нерідко залучаючи до церковного співу своїх синів Ніла, Анатолія, Федора), Ніл мав сильний голос (тенор), співав у церковному хорі. Це вже було після трагічного випадку на залізниці, коли восьмирічний Ніл втратив матір, сам залишившись одноногим калікою. Натомість наповнення його душі здійснювалось якби з надр волинської землі, чому зберегли багато свідчень односельці. Навіть, на перший погляд, нічим не примітний факт його схильності до вишивання[361] свідчить про глибину закоріненості Ніла Хасевича звичаєво-побутовими особливостями свого близького оточення. Людські характери і природні ландшафти – все укладалось в чіпку пам'ять, щоб з часом «нагадатись» вже у творчо-уявному вимірі.

Варшава другої половини 1920-х – 1930-х рр. стала другим після Дюксина пунктом формування особливості Ніла Хасевича. Сюди він переїхав 1925 р., швидко знайшовши своє рідне, українське, середовище студіюючої молоді. Поступивши 1926 р. до Академії мистецтв (на той час ще Школи образотворчого мистецтва), він, за словами найближчого приятеля того часу Петра Мегика «…пильно вчиться і неймовірно матеріально бідує»[362], параллельно науці роблячи перші серйозні кроки в ужитковій графіці[363].

---

[360]Дата народження Н. Хасевича подається за документом його вступу до Варшавської Академії мистецтв, за вид.: Piwocki K. *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. 1904-1964*. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1965. S. 151.

[361] Берекета Б. Дюксин пам'ятає Ніла Хасевича. *Голос України*. Київ, 1992. 15 вересня.

[362] Цитується за публ.: Ладижинський В. Ніл Хасевич *Нотатки з Мистецтва*. Філадельфія, 1990. Ч. 30. С. 23.

[363] 1926 р. дотується його малюнок обкладинки видання «Календарик для всіх. 1927». Варшава: Наша Бесіда, 1926. Див.: *Український статистичний річник. 1936-1937* (за ред. д-ра В. Кубійовича, Л. Лукасевича, інж Є. Гловінського). Варшава; Львів, 1938.

Тоді і середині 1920-х років у Варшаві розгортає діяльність чимало українських громадських, господарських, освітніх, культурницьких структур, деякі з них компактно квартируються за адресою «Вільча 45/3»[364]. Там же ж з 1927 р. розташовується новостворений з ініціативи Петра Мегика, за участі Петра Андрусіва, Володимира Побулавця, Ольги Мариняк, Миколи Щербака, В'ячеслава Васьківського і самого Ніла Хасевича український мистецький гурток «Спокій», мобільна творча структура варшавського емігрантського осередку. Кожен з членів гуртка (а кожного року їх сило більшало і на початок 1939 року сягало 64 особи) винятково шанобливо відносився до запропонованої В. Побулавцем назви гуртка, вбачаючи у його змісті «сам ритм, такт, порядок, акорд, ту гармонію, що панує у справжньому мистецтві всіх епох і народів і що є вічною, незмінною у нашому малярстві»[365].

Мистецько-практична діяльність «Спокою» не обмежувалась виставочною активністю, а мала, в основному, програмно-скоординований характер. Так, конкретнее наповнення отримували тези основного провідника гуртка Петра Мегика про те, щоб «…без галасу, і швидко минаючої еквілібристики зближатись до рівня всесвітнього мистецтва, поглиблюючи водночас національний зміст мистецького твору, не верхнім виглядом, не вишивкою тільки, але логічною формою й конструкцією»[366].

Художники цього кола в певному узгодженому націленні взялися за ретельне студіювання українського народного мистецтва. Виставка 1932 р. засвідчила дуже цікаві результаті щодо переосмислення традиційної художньої культури. В дальшому часовому розгортанні, як наслідок усвідомленої творчої присвяти Українській Ідеї, більшає число патріотичних мотивів в мистецтві окремих гуртківців, зокрема і в першу чергу Петра Мегика, Петра Андрусіва, Ніла Хасевича. Відзначаючи цей позитивний факт, перший з названого ряду

---

[364] Там само.

[365] Хасевич Н. *Перед XI-ю виставою Українського Мистецького Гуртка «Спокій» (ненадрукована передмова до каталогу XI виставки)*. Тризуб. Париж, 1938. С. 16.

[366] З одинадцяти виставок, підготовлених гуртком за період від 1927 по 1938 рік, окремі з них цільово демонструвалися, крім Варшави, по менших містах Волині та Галичини.

авторів писав: «Ніхто не заперечить шляхетних форм державної ідеї українського народу, то чому ж українське мистецтво не мало би знайти шляхетних мистецьких форм для вислову тих ідей і переживань. Видається це нам дуже зрозумілим. Не зрозумілим і не приємним буде це лише для тих, що привикли стояти на українському ґрунті лише на одній нозі, як бузьки…»[367].

З'ясовуючи колективістський чинник у формування мистецької особливості Ніла Хасевича не слід забувати його індивідуальних, вроджених, схильностей, які нерідко мотивували ті чи інші йог кроки в цей період життя. Саме ними можна пояснити надзвичайну ретельність при досягненні кінцевого мистецького результату. Маючи за спиною досвід церковного хориста, Н. Хасевич дуже відповідально ставився до виконавської майстерності творення своїх малярських і графічних праць. Ймовірно, тоді йому нагадувались й естетичні вартості деяких предметів церковного побуту, до яких мав відкритий доступ через посередництво батьків. З цього огляду й факт його спеціальної уваги до українських стародруків (з метою вбачати витоки з його ще дитячих вражень. Колега по навчанню та варшавських буднях Петро Андрусів згадував про зближення Хасевича з В'ячеславом Васьківським. Об'єднуючим ґрунтом для їх активного спілкування стала техніка дереворит у. Кожен з них хотів, в міру можливого, наблизитися до її первинних характеристик шляхом досконалого осягнення самого ремесла. «В тих розшукуваннях, – писав П. Андрусів, – оба мистці десь винайшли старого дереворитника, який ще перед винаходом цинкографічної техніки приготовляв дереворитні блъоки для репродукцій в журналах і книжках (…) Оба наші мистці часто відвідували того старого дереворитника, терпеливо вивчали все, що він зміг їм передати, і набуте вміння почали застосовувати в своїх працях. Та додаткова наука тривала довгими місяцями»[368].

---

[367] Мегик П. Моменти визвольної боротьби на XI виставці Гуртка «Спокій». *Тризуб*. Париж, 1938. № 26. С. 17.

[368] Андрусів П. В'ячеслав Васьківський і Ніль Хасевич. *Андрусів Петро. Мистецтво – найміцніша зброя*… – С. 142.

Щодо власне академічного вишколу, то Н. Хасевич справді талановито засвоїв фахові настанови своїх основних педагогів – професорів Владислава Скочиляса та Бонавентури Лєнарта. Перший з них, названий вченими «ініціатором новочасного дереворитy у Польщі»[369], заохочував своїх студентів пізнавати таємниці графічних технік шляхом індивідуальних лабораторій. Він відкидав метод копіювання натури й схиляв молодь до сміливих інтерпретаційних спроб, в розвиток власної творчої фантазії.

В однаковій мірі це стосувалося як технічного, так і тематичного чинника творчості. В. Скочиляс уособлював неоромантичну лінію розвитку польської гравюри 1910–1920-х рр., створивши ряд героїко-романтичних та жанрово-побутових циклів, що мали безпосередній вплив на мистецтво його учнів. Показово, що авторитет видатного педагога не локалізував, а швидше урізноманітнив панораму мистецьких особливостей кола його вихованців. Безсумнівно, існувало немало рис, які вказували на певну естетичну спорідненість ксилографій Ніла Хасевича з працями його колег Тадеуша Кулішевича, Станіслав Остоя-Хростовського, Тадеуша Цєслевського-сина, але кожен з цих авторів культивував виразно індивідуальні формально-змістові програми графіки. Лише окремі образи й мотиви (це стосувалося і творчості Хасевича) вказували на єдину атмосферу шукань естетичних ідеалів часу в межах тематики, стилістики, джерельного підґрунтя тощо. Щодо другого з названих основних педагогів Хасевича, Бонавентури Лєнарта, то від нього художник-початківець отримав добрий курс мистецтва шрифта і книгознавства, що мало неабияке значення для його майбутньої ужитково-графічної практики.

Відсутність епістолярних пам’яток у спадщині Ніла Хасевича цього періоду, чи будь-яких інших текстів, які б дали можливість з’ясувати повноту побуту художника в тогочасних обставинах, ускладнює інтерпретацію залишеного масиву творчості. Ще більше труднощів пов’язано з фактом фізичної втрати багатьох оригінальних творів мистця в роки бомбардувань

[369] Grońska M. Nowoczesny drzeworyt Polski (do 1945 roku). Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1971. S. 88.

Варшави. Не слід виключати ймовірності збереження окремих праць Н. Хасевича у приватних збірках Варшави, Львова, Холма[370], але конкретних свідчень цього не знайдено. Існують лиш поодинокі відомості про випадково вцілілі окрушини творчості Хасевича. Так, після Другої світової війни до Тернополя переїхав Петро Лістовський – один з членів-прихильників УМГ «Спокій», приятель Н. Хасевича. Він постійно підтримував контакт з Олексою Шатківським, теж колишнім «спокійцем», і в своїх листах до Львова неодноразово згадував про Ніла Хасевича (який, зокрема, був автором книжкового знаку Петрові Лістовському 1937 р.). Петро Лістовський з фанатичною наполегливістю намагався зберегти пам'ять про гурток «Спокій», спонукав внесення інформації про нього в шеститомну «Історію українського мистецтва». Спогадами про гурток і, зокрема, про Ніла Хасевича, П. Лістовський ділився з дослідниками й колекціонерами, в першу чергу з львів'янином Володимиром Вітруком та тернополянином Ігорем Геретою. У П. Лістовського теж зберігся оригінал дерevориту Ніла Хасевича «Дівчина з кошиком» та художня афіша X виставки «Спокою», виконана спільно Н. Хасевичем та В. Васьківським. В родинному архіві Шатківського збереглися оригінали трьох проєктів тканин (два з них незакінчені), виконані Хасевичем гуашшю та аквареллю[371].

І все ж зафіксовані різними друкованими джерелами (каталоги виставок гуртка «Спокій», інших виставок, публікації у періодиці кінця 1920-х – 1930-х років, матеріали спогадів про варшавський мистецький осередок у виданнях української діаспори тощо) дані дозволяють здійснити робочу реконструкцію структури творчості Ніла Хасевича варшавського періоду. Художник реалізував себе в двох основних видах образотворчості – малярстві та графіці, частково в декоративно-ужитковому мистецтві. Малярська ділянка була

[370] У місті Холм 21-23 вересня 1940 р. відбулася «Виставка українського мистецтва», де теж зафіксована присутність праць Хасевича. Див.: *Пробоєм*. Прага, 1942. № 5. С. 319. Петро Мегик в листі до автора дисертаційного дослідження (від 12 липня 1990 року) згадував, що 1942 р. вислав до Львова на виставку «1 темперу і 14 екслібрисів» Ніла Хасевича.

[371] Відповідні матеріали про П. Лістовського автор дисертаційного дослідження отримав від дружини Олекси Шатківського Зої Шатківської.

заступлена лише станковою формою, хоча й у цій вузькій спеціалізації існувала своя шкала зацікавлень Хасевича, – і як портретиста, і як жанриста, і як пейзажиста, і як автора натюрмортів. Натомість графіка мала справді розлогу структуру. З одного боку це станкова форма, в якій є свої вишукані зразки його авторського мислення й виконавської вправності, з іншого – різні форми ужиткової графіки (книжковий знак, оформлення книг, проектування видавничих марок, афіш тощо), а також документальна графіка (фіксація пам'яток української традиційної культури). Окрему спроби вказують на високі потенції Н. Хасевича в досить незвичній як для українських художників 1920-1930-х років ділянці проєктування зразків декоративно-ужиткового мистецтва. Подібно, що цей аспект творчості художника був інспірований власне програмними засадами діяльності «Спокою».

Загально окресливши структуру мистецької активності Ніла Хасевича в період 1926–1939 рр., слід наголосити, що дане коло зацікавлень для нього визначилося відповідними об'єктивними та особистісними обставинами життя цього конкретного часу[372], і незадовго вона зазнала суттєвих змін. Щодо участі у виставках, то художник встигав засвідчити свої праці на доволі численних мистецьких експозиціях. Крім колективних виставок гуртка його твори експонувалися на широких репрезентаціях української графіки у Празі, Берліні (1933), Римі (1938), на львівських виставках Асоціації незалежних українських мистців, Українського товариства прихильників мистецтва та польського Товариства приятелів образотворчого мистецтва. Осібну сторінку займали міжнародні виставки дерevориту (Варшава, Чикаґо, Лос-Анджелес). Одна з таких, варшавська виставка 1936 р., нагородила Н. Хасевича за екслібриси третьою нагородою[373].

На збережених варшавських світлинах 1930-х рр. Ніл Хасевич постає у колі друзів, на якусь мить емоційно відсторонених від усяких побутових

[372] До таких слід віднести факт відмови Н. Хасевичу у праві надання, згідно диплому, посади вчителя рисунку у середній школі. Див.: Ладижинський В. Ніл Хасевич *Нотатки з Мистецтва*. Філадельфія, 1990. Ч. 30. С. 24.
[373] Там само.

негараздів чи психологічних труднощів. Відтінок самозаглиблення в його поглядах може видаватися оманливим, – будучи однією з найвідкритіших оточенню постатей, цей мистець абсорбував усю складність співставлень української душі з дійсністю. В тому, що цей момент зв'язку мав не фрагментарний, а системний характер, засвідчують мистецькі твори. У них в унапрямленні від конкретики до категоріальної синтези, зреалізувалось відношення художника до людини, до природи, до мистецтва і вивершилось найвищою для нього метафорою – відношення до Батьківщини.

Умови, коли так багато затрат часу ішло на подолання матеріальної скрути[374], не дозволили Нілу Хасевичу панорамно охопити все те, що чуло його серце й розумів його інтелект. Але навіть збережені зразки його малярства і графіки стверджують, що художник у творенні образу України покликався на власні спостереження, не привнесене ззовні заангажування масштабною Темою. Тут своєчасно згадати цікавий факт. В одній з численних дискусій, що розгортались на вечірках «Спокою», доктор Юрій Липа кілька разів повторив: «…Ми – історики і письменники – можемо дати опис нашої історії, але візію подій можете дати ви – мистці. Створіть велику візію нашої батьківщини, створить!»[375].

Немає сумнівів у тому, що й Н. Хасевич вбачав у закличних словах Ю. Липи одне з особистих завдань у мистецтві, але як художник – застерігав себе перед не виробленістю образно-формальної мови. В його «волинських образках» присутня певна пасивність погляду, імпресіоністична констатація чарівності природи взяли гору над гостротою сприйняття рідного середовища. Старожили Дюксина згадують, що в селі є немало місць, до яких любив повертатися Ніл Хасевич, час від часу наїжджаючи додому з Варшави. Але в усіх з відомих мотивів його краєвидів – лад, спокій, якби свідоме втримування

---

[374] Деякі з дослідників вбачав у цьому основну причину звертання Н. Хасевича до ужиткової графіки, яка нерідко виконувалась на замовлення.

[375] Цит. за публікацією: Андрусів Петро Мегик. Життя і творчість. *Петро Мегик. Монографія мистця й альбом праць / За ред. Святослава Гординського*. Філадельфія: Об'єднання Мистців Українців в Америці, 1992. С. 26.

себе у межах програмно акцентованої гармонії. І справді, певна близькість з пейзажними творами інших гуртківців (П. Мегика, Н. Тищенко, О. Шатківського, М. Щербака) в ній була, та з роками Ніл Хасевич досяг тієї концептуальної цілісності і трактування теми, яка могла стати плодом лише по-великому обдарованої поезією душі.

Йдеться про ті вартості, які можна «прочитати» лише на стику жанрів, коли шукається пояснень вибору того чи іншого об'єкту для відтворення, а ще – в тих проєкціях, які оголюють не завжди справджені наміри автора. Нілові Хасевичу не в усьому вдалося приховати перед глядачем певну дитинність, чистому свого захоплення світом. Найбільш хвилюючими прикладами того є поодинокі портретні композиції «Дівчинка» (темпера), «Чоловічий портрет» (олія), «Дівчинка» (дереворит), де симпатії художника до індивіда переростають межу жанру і розгортають широку шкалу цінностей, за якими оцінюється людина. Акцентовані погляди персонажів і виявляють ту безпосередність, з якою молодий Хасевич шукав відповідників власним моральним критеріям. Ця залежність ще більше посилилась в його працях періоду екстремів.

Наступним вказівником цілісності малярської візії Ніла Хасевича були «розсипані» по його творах лірико-побутові сцени. Подані у різних контекстах (станкових картин, малюнків ініціалів та книжкових знаків), вони проходили різні ступені формально-стильового опрацювання і в кінцевому результаті набували по-справжньому віртуозної довершеності. Рідкісне стилізаторське чуття найкраще проявлялося в роботі над малими формами графіки, що в сукупності з філігранністю підготовки дерев'яного кліше до друку принесло справжні міні графічні перлини. Побутово-жанрові сцени художник дещо динамізує урізноманітнює настроєву палітру звучання. В деяких варіантах Ніл Хасевич злегка іронізує, знаходить нетрадиційні рішення. З такою ж органікою увійшли ксилографії художника національно-патріотичні мотиви, з відповідною конкретикою атрибутів і символічних сцен. «Мала» графіка – найбільший успіх Ніла Хасевича 1930-х рр., – стала тим містком, який з'єднав

раннього і зрілого художника в значну мистецьку особистість. Один з творів, що з'явилися на межі двох періодів його творчості – «Над могилами борців за волю», у своїй програмі і в своєму болю був націлений на майбутнє. Тема життя й творчості художника входила в стадію легенди…

«Наше останнє слово ще в будучому…». Виняткова творча інтуїція заставила Ніла Хасевича написати ці слова в публікації 1938 року[376]. Ними він хотів окреслити великі потенції українського мистецтва, зокрема тієї його галузки, яка розвинулась у варшавському емігрантському осередку. Та досить скоро прийшла нова реальність: у жорсткому протиборстві зіткнулись дві паразитичні сили доби, і делікатні мистецькі цінності підм'ялись коричневими й червоними чоботами. Разом з тим вихований на волелюбних традиціях Н. Хасевич психологічно оволодів ситуацією, і на початку 1940-х рр. разом з односельчанами намагається протистояти новим окупаційним порядкам. Спершу ще було у легальній формі «мирового судді», серед стихії німецьких каральних операцій. Петро Андрусів згадував, як «…післанцями Хасевич звернувся до Мегика, у Варшаві, щоб той йому вистарав юридичні підручники. Мегик якось ту справу розв'язав, Хасевич потрібні матеріали дістав і судив, як міг. Згодом ворожа провокація спричинила репресії гестапо супроти українського населення (…) Частину людности в тій околиці німці повбивали, Деражно и Дюксин спалили, а Ніл Хасевич-каліка (мав одну штучну ногу), разом з іншими подався до волинських лісів, де став бійцем Української Повстанської Армії»[377].

Це й започаткувало останній період творчості художника, період, якому за драматизмом і героїзмом неможливо знайти відповідника в історії світового мистецтва. В діючих з'єднаннях УПА Н. Хасевич знаходить нове застосування свого мистецького таланту. Та сама естампна техніка, яка ще недавно дивувала витончену публіку на світових салонах графіки, тут отримала нові функції та

---

[376] Хасевич Н. Перед XI-ю виставою Українського Мистецького Гуртка «Спокій» (ненадрукована передмова до каталогу XI виставки). *Тризуб*. Париж, 1938. С. 17.

[377] Цитується за текстом неопублікованої промови П. Андрусіва на святкуванні 80-річчя П. Мегика (1979). Рукопис зберігається в архіві автора дисертаційного дослідження.

іншу естетику. Художник, що почав себе іменувати псевдо Бей-Зот, взявся за виконання цілих циклів монументального естампу. Найвідомішим з них став цикл «Волинь в боротьбі», який об'єднав багато аркушів героїчного і лірико-побутового змісту. Петро Андрусів згадував, що «тайними агентами Хасевич (…) пересилав Мегикові до Варшави зразки знаменитих дереворитів з того підпілля, також інші матеріали, які він передавав, де треба. Тими ж посланцями Мегик передавав знаряддя – дошки, друкарську фарбу та папір…». Вже у наступній фазі боротьби після поразки Німеччини, коли підпілля протистояло лише московському загарбнику, ним було виконано ряд композицій плакатно-агітаційного характеру («За Українську Самостійну Соборну Державу», «Воля народам, воля людині», «Слава Україні», «Героям слава». На них стоїть дата «49», і вони разом з іншими агітаційними матеріалами поширювались «лісовою поштою», утримуючи бойовий дух побратимів. У цих дереворитах й далі присутня сила графічного таланту Ніла Хасевича ще раннього – академічного – періоду, хоча за композиційною структурою це були плакатні твори, покликані виконувати військово-мобілізаційну й «оптимізаторську» функції. Ці аркуші мають загальну символіку, але вона опирається на конкретику сюжетів і атрибутів, в чому є своя специфіка монументального естампу (в даному випадку як новочасної форми народної гравюри). Крім таких формально відлагоджених праць Бей-Зот (Ніл Хасевич) виконав карикатурні цикли на тему більшовизму, а також великий масив портретів українських повстанців[378]. Двома новими ділянками, що доповнили структуру тогочасної творчості художника, було проектування військових відзнак та створення бофонів (знаків-облігацій, що видавалися населенню на підтвердження грошових внесків у бойовий Фонд УПА).

Зміна обставин життя і цілої системи естетичних запитів, які висувались до образотворчості у час національно-визвольної боротьби, спричинило значні

[378] 23 червня 1992 р. відбулася передача Управлінням Служби безпеки України по Волинській області Волинському краєзнавчому музею 38 творів Н. Хасевича. Як свідчать документи, ці матеріали потрапили до рук МДБ 1949 р., після арешту зв'язкової Н. Хасевича Ніни Волошиної, яка здійснювала один із своїх підпільно-комунікативних рейдів.

переміни в структурі творчості Хасевича. Однак це не викликало деформацій у чуттєвій матерії його праць. Засуджувальні інтонації стосовно німецьких і московських окупантів України у нього компенсуються на диво м'якими, ліричними зарисовками буднів повстанського побуту. Це чи не найбільш хвилююча властивість мистецької особистості Бей-Зота, – поєднання в одній особі непримиренності до насильників і майже ніжної уважності щодо побратимів. Художник зафіксував українських вояків хвилини короткого відпочинку; великий потік тепла автора осів на цигарковий папір разом з його тонально-шрифтовим рисунком. Бей-Зот просто не мав часу переводити ці поспіхом укладені реалістичні мотиви в якість композиції «під гравюру», але сила їх дії від того лише зросла, і утри валила їх внутрішню енергетику на багато поколінь вперед. Так же ж сприймаються п'ятдесят літ після створення портретні рисунки Н. Хасевича, програмно близькі його творам цього жанру ще варшавського періоду. Акцентування ясного, відкритого погляду обпалених війною обличь, вияв складного чуттєвого наповнення подорослішли в короткому часі юнаків – це привнесення тих подій, які супроводжували тривалу стійкість великого Громадянина в умовах підпілля. «Державна безпека вже знає, хто криється під псевдо «Бей-Зот», а мої земляки-селяни не знають… Я хочу, щоб знали вони… і знав увесь світ. В своєму житті я, здається, втратив вже все, але як довго буде залишатися бодай одна краплина моєї крові, я буду битись з ворогами свого народу. Я не можу битись з ними зброєю, але я б'юсь різцем і долотом. Я, каліка (інвалід), б'юсь в той час, коли багато сильних і здорових людей в світі навіть не вірять, що така боротьба взагалі можлива… Я хочу, щоб світ знав, що визвольна боротьба триває, що українці б'ються…», – писав він 1951 року в одному із своїх листів[379].

Задумані людські обличчя, втомлені постаті військовиків, щемливі мотиви краси волинської природи, – ось тематичний блок, який урівноважував гостроідейні, політично наступальні дереворити Бей-Зота. Таким двомірним у

[379] Цитується за публ.: Карби Ніла Хасевича (Підготовка А. Яремчука). *Українська культура*. Київ, 1994. № 11-12. С. 15.

своїй потужній силі Ніл Хасевич реалізував свої можливості як член Української Головної Визвольної Ради, і як співтворець підпільних друкованих видань, і як засновник єдиної свого роду «лісової школи політичних графіків, яка подарувала українському підпіллю гроно талановитих імен. Людина такої висоти духу ще за життя стала легендою Волинського краю, і його героїчний відхід з життя (4 березня 1952 року) в одному з оточених ворогом бункерів УПА, став швидше не фактом, а великою загадкою можливостей Людини, яка і в Житті, і в Мистецтві зреалізувала свою синівську Честь.

Своїм героїчним і творчим чином Ніл Хасевич втілив одну з ключових засад діяльнісної програми УМГ «Спокій». Він вважався одним з найбільш потенційних мистців-графіків Варшави, був майстром дереворитy, графічним дизайнером, знавцем народного мистецтва, а також автором проникливих краєвидів Волині. Унікальними в контексті європейського і світового образотворчого мистецтва є його цикли антимосковських політичних плакатів, агітаційних матеріалів, які закликали українців до боротьби проти московського імперіалізму.

**4.2.2. Олекса Шатківський.**

Мистцем, що розвинув ключові ідеї УМГ «Спокій» в реаліях радянського тоталітаризму, був Олекса Шатківський. У доволі жорстких ідеологічних обмеженням він зумів здолати насаджений радянською владою у Львові канон «соцреалізму», створивши великі цикли творів пейзажного та народно-побутового жанрів. 1952 р. функціонери почули від нього слова намірів «розібратися у вадах свого живопису», що було не чим іншим, як ознакою прихованої депресії О. Шатківського, викликаної офіційною політикою режиму в сфері художнього життя. Ці настрої потвердилися короткотривалим регресом на рівні методу: картинний цикл «Колгоспні мотиви» з сюжетними інваріантами «Племінна худоба» (1952), «Піонери збирають колоски» (1953), автолітографія «Біля станка», офорт «Склодуви» (обидва — 1949) були очевидним відхиленням від авторської стратегії творчості, що згодом майже не бралося до уваги дослідниками, обтяженими моделлю «традицій реалізму» в

українському образотворчому мистецтві. Це позначилось і на цілій парадигмі розгляду еволюції творчості О. Шатківського. «Закритість» теми варшавського періоду становлення особистості художника, його участі в діяльності УМГ «Спокій» з виразною націоцентричною платформою тривалий час не давала змоги зіставити усі складові світоглядної, морально-етичної та психологічної цілісності цієї постаті на тлі естетичних ідей часу.

Відомо кілька спроб Олекси Шатківського описати ранній період своєї біографії. Одна з них є своєрідною студією над генеалогією роду зі згадками про деякі родинно-побутові події ще кінця 1910-х – першої половини 1920-х рр. Інший текст, оформлений як «Начерк біографії О. Якимчука», попри його стисліcть, містить важливі відомості про перші фахові кроки самого Шатківського. Збереглися ще й інші автобіографічні нотатки художника, в яких розширюються документальні дані до кінця 1930-х рр. і далі. Деякі матеріали щодо академічного періоду професійного становлення митця збереглися в архівах Варшави[380]. Всі вони дають можливість не лише реконструювати хронологію життя Олекси Шатківського, але й зрозуміти певні його стимули до творчої діяльності.

Олекса побачив світ 15 (28) травня 1908 року в м. Почаїв Волинської губернії (тепер – Тернопільська область). У своїх батьків – Якова (1874–1958) та Параскеви (1875–1955) він був з числа восьми дітей, успадкувавши свою частку наділу землі та багато легенд про околиці. Однією з таких став переказ про історію заселення хуторів Сміхи і Лісогірка. Від першої назви виводилось родинне прізвисько, з часом замінене на Шатківських[381]. У дитинстві пас гусей, відганяючи їх від чужих маєтків. Сповнені меланхолії ландшафти з полями і старими липами западали в душу чутливого підлітка. Баталії Першої світової війни заставили сім'ю Сміх-Шатківських тимчасово покинути рідні місця. В

[380] Це, насамперед, особова справа О. Шатківського як студента Варшавської академії мистецтв, а також окремі документи, які засвідчують його участь у мистецькому житті міста 1930-х рр.

[381] Про це О. Шатківський написав в автобіографічному нарисі. Задавнене прізвище *Сміх* мистець інколи вживав у зрілому віці, підписуючи ним деякі свої твори.

статусі «біженців» вони перебували на Катеринославщині, де Олекса почав ходити до школи[382]. Звідти залишились згадки про купання в Дніпрі, батькову господарку з баштанами, смак вишень і шовковиці. У серпні 1918 р. сім'я повернулася на рідні терени. У школі с. Будки Олекса відновив навчання, а через рік продовжив його у Почаївській семирічці. Десь тоді розвинувся інтерес до художньої творчості. 1 вересня 1926 року О. Шатківський виконав свій перший екзаменаційний рисунок (натурна студія вуха) і був прийнятий до малярської школи Почаївської лаври[383]. Учням («більш вісімнадцяти душ молоді»)[384] пощастило з учителем – вже відомим на той час живописцем Олександром Якимчуком. Це був обдарований пейзажист і майстер жанрово-побутової картини, що згодом набув славу проникливого лірика волинських просторів. Того ж 1926 р. О. Якимчук мав персональну виставку у Луцьку[385], що додавало йому фахового авторитету в цілому краї. Олекса Шатківський згадував, що за програмою навчання у школі малювали натюрморти, «ставились гіпсові частини голови, маски гіпсові, а також натурщиків з лаврівського млина. (...) ...ходилисьмо малювати вчитись природу. Малювалисьмо все, що нас з малярського зору хвилювало. Найбільше малювало нас двох – Якимчук і я»[386]. Наставник був старшим від О. Шатківського всього лише не дев'ять років, що полегшувало спілкування між ними. Разом ходили на етюди. Взимку учень опалював і замітав класи. Як найбільш заангажованого у функціонуванні школи під останні роки навчання Олексу перевели «в майстри»[387]. Малярські та графічні праці, виконані упродовж 1926–1930 рр., мали здебільшого студійний характер, хоч у виборі мотивів зображення відчувалось спостережливе око і націленість початкуючого митця на певне коло тем, які з часом стануть невід'ємними складовими його

[382] Див.: Біографічний нарис О. Шатківського. [Б. д.].
[383] Там само.
[384] Шатківський О. Начерк біографії О. Якимчука. *Мистецькі Студії*. Львів, 1991. Ч. 1. С. 68.
[385] Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939 / Praca zbiorowa pod red. A. Wojciechowskiego. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1974. S. 158.
[386] Шатківський О. Начерк біографії О. Якимчука... С. 68.
[387] Біографічний нарис О. Шатківського...

художньо-світоглядної платформи. До таких належали натурні зарисовки селянських типів в традиційному для Волині одязі, зображення почаївського будинку, в якому 1846 р. зупинявся Т. Шевченко, рисунковий цикл «Учні школи Почаївської лаври» тощо. В способах передачі натурного матеріалу юний Шатківський віддавав перевагу докладно-описовому, задіюючи засіб тональності задля глибоко живописних ефектів у можливостях техніки олівцевого рисунку. Поза тим захоплений процесом творення учень практикував і в інших техніках, насамперед олійного малярства і пастелі. Один з графічних альбомів, започаткованих 1929 р., відкривають пастельні зображення фрагментів господарського інвентаря чи інших атрибутів сільського побуту. Такими вправами відточувалася манера рисування і письма Олекси Шатківського, з часом розвинута в авторський метод.

За час керівництва школою Олександр Якимчук відлагодив добрі стосунки з мистецькими організаціями і закладами Варшави, в першу чергу Товариством заохочення образотворчого мистецтва (Zachęta), Товариством приятелів образотворчого мистецтва (TPSP) і Салоном Ґарлінського, що опосередковано мало значення і для рішення О. Шатківського поступати до Варшавської академії мистецтв.

До вступної заяви (від 6 жовтня 1931 р.) вихованець О. Якимчука додав аж 60 власних творів[388], що не могло не справити враження на професуру Варшавської АМ. Для реферату Олекса Шатківський обрав тему «Судження реалістів про мистецтво і суспільну місію». На 9-ти сторінках, з покликаннями на праці відомих російських учених Н. Яворської, Б. Терновця автор виклав власне розуміння заголовних питань, отримавши оцінку «добре» з плюсом[389]. Навчання розпочав в статусі вільного слухача. Від першого ж року – відзнаки за рисунок (клас професора В. Скочиляса), далі – відмінні результати за виконані завдання з малярства (клас професора Тадеуша Прушковського). Число відзнак і нагород (всього 14) зросло з 1935 р., відколи українець був

[388] Archiwum ASP w Warszawie. Acta studenckie. № 1448.
[389] Ibidem.

прийнятий на 5 семестр до спеціальної майстерні того ж Т. Прушковського. Крім цього відомого живописця до формування професійних навиків Олекси Шатківського приклалися не менш іменити В. Ястшембовський, Б. Лєнарт, Л. Вичулковський[390].

Поворотний у творчій долі О. Шатківського 1931 р. дав величезне число творів «оперативного жанру» практично в усіх, доступних на той час митцеві, техніках. Зарисовки з пейзажами околиць Почаєва, ситуаційні сюжетно-побутові композиції чи виокремлені деталі селянського побуту (з мотивами пастушків, коней з возами, парканів, ярмарки у Почаєві тощо) в його альбомах сусідили з проникливими сильветами випадкових супутників у поїздах на Варшаву і зворотно. До них поступово почали додаватися сценки з міського (варшавського) життя, портрети його колег по навчанню. Судячи по цьому, Олекса Шатківський відчував великий приплив творчих сил, що позитивно позначалося на діапазоні його зацікавлень. У цьому розмаїтті побіжних начерків, студій поставало те, що скоро стане поетико-філософською специфікою його мистецтва, а відтак спроєктується на авторську художньо-естетичну концепцію його мистецтва.

До цього додалася ще одна обставина. У Варшаві Олекса Шатківський не був полишений сам на сам. На початку 1930-х рр. активізувалась виставкова діяльність його недавнього наставника Олександра Якимчука. Спершу була презентація його картин, акварелей і пастелей у Салоні Ґарлінського (квітень 1932 року), тематичним стрижнем якої був народний побут Волині[391]. У грудні того ж року О. Якимчук отримав першу нагороду товариства Zachęta, а вже у березні 1934 р. відбулася велика (62 праці) персоналія Олександра Якимчука у залах того ж Товариства заохочення образотворчого мистецтва[392]. Інтерес варшавського глядача викликала не лише висока майстерність автора, але й тема Волині як особливо мальовничого закутку зі самобутнім населенням і

[390] Ці дані наводяться з особистого документу О. Шатківського «Wykaz Studiów».
[391] Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939... S. 275.
[392] Ibid. S. 319, 690.

народними звичаями. Ще важливішою обставиною, яка оптимізувала варшавське життя Олекси Шатківського було те, що у польській столиці на той час зібралося велике гроно студентів з України, які організувалися в УМГ «Спокій». Найбільше ентузіазму у цю справу вносив Петро Мегик – виходець з Буковини, що став першим українцем, який поступив на навчання до цього мистецького закладу. Олекса Шатківський став «спокійцем», повністю розділивши турботи української молоді щодо перспектив національної культури. 1932 р., коли Шатківський зблизився з управою «Спокою», гурток відзначав 5-ліття свого існування, що стало новим стимулом для творчої активності його членів. Ці настрої десь були близькими сназі успішно дебютую чого на студентській лаві Академії мистецтв волинському парубку, який доволі стрімко посів одне з чільних місць в ієрархії «Спокою». Вже у грудні 1933 р. О. Шатківський, разом з П. Мегиком і Н. Хасевичем, представляв варшавське середовище українських художників на Четвертій виставці Асоціації незалежних українських мистців у Львові (експонувався один етюд), а з 1934 р. експонує свої твори на виставках гуртка у Варшаві, Луцьку, Рівному, Кременці, Львові. Щораз більше інтегруючись в організаційні справи, 1937 року брав участь (спільно з П. Андрусівим та Б. Борковським) у львівській нараді з обговорення можливості проведення у Львові річного Всеукраїнського Салону[393]. Поділяючи ідеологічне спрямування «Спокою», Олекса Шатківський, водночас, скріплював і свою індивідуальну концепцію творчості.

Немає сумнівів у тому, що саме в 1930-х рр. формулюються головні творчі установки митця. Зіставлені вони були з трьох вимірів досвіду: доакадемічного, в діапазоні від аматорства до ранніх професійних порад О. Якимчука, академічного, через мережу методологічних засад навчання у Варшавській АМ, та індивідуально-творчого, в руслі певної ідейно-мистецької стратегії «Спокою». Враховуючи вроджені задатки до естетичних переживань, молодий

[393] Така нарада відбулася на базі АНУМ, з участю представників празької, паризької груп українських художників та гуртка «Спокій». Варшавську делегацію очолював П. Андрусів. Див.: Андрусів П. Микола Мухин. *Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя: статті, промови й огляди*. Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1987. С. 183.

митець мав більш ніж достатньо емоційних і фахових ресурсів для того, щоб працювати системно. Між цими вимірами досвіду не могло бути чіткого поділу: через кожен з них проходила лінія пошуку авторської ідентичності. Найбільше вирізнялися суто навчальні (академічні) вправи. Подібно до своїх колег Шатківський пройшов усі стадії вивчення технологічних особливостей різних видів естампу (лінорит, дереворит, офорт, суха голка, літографія тощо), працюючи в рамках деяких стандартних композицій[394]. Поза їх основну функцію оволодіння студентом можливостями тієї чи іншої техніки деякі такі твори потрапляли в експозиції виставок, не завжди відповідаючи художньо-естетичному кредо митця. Крім того, члени гуртка нерідко попадали в сферу впливу престижних варшавських виставок зі заздалегідь обумовленими критеріями і усередненими стандартами. Так, Олекса Шатківський, разом з О. Мариняк і В. Васьківським, взяв участь у X Салоні малярства, графіки, скульптури, влаштованому Інститутом пропаганди мистецтва (1938). Два малярські твори, заекспоновані Шатківським («Сад», «Зустріч у парку», обидва 1937 р. створення)[395], справді мали специфіку виставкових салонних творів, контекстуально близьких традиції польського малярства початку XX ст.

Втім, більшість живописних творів Олекси Шатківського другої половини 1930-х рр. виявили стійку тенденцію до зміни стилю малярського письма. Зберігаючи пошанівок до засадничих принципів мистецтва О. Якимчука (здебільшого у частині структури художнього образу і ліричності погляду на волинську тематику), початкуючий митець знайшов собі ще одного кумира в особі високодисциплінованого й проникливого живописця Тадеуша Прушковського, у майстерні якого провів завершальні роки навчання в академії. Творчі ідеї цього шанованого професора уже належали минулій епосі, але висока виконавська культура на платформі постімпресіонізму зворушувала

[394] Композиційно-пластичні паралелі прослідковуються у деяких графічних творах О.Шатківського, О.Мариняк та інших студентів Варшавської АМ.

[395] Ці картини О. Шатківського з виставки були закуплені і тепер зберігаються у фондах Національного музею в Варшаві (Інв. № 183717, 183211). У цьому ж музеї зберігається група графічних творів О. Шатківського, набутих вже у 1960-х рр. Серед цих 12 дереворитів і ліноритів є праці 1930-х, 1949, 1950-60-х рр. (Інв. № від Gr. W. O. 880 до Gr. W.O. 891).

молодих адептів мистецтва, тяжіючих до ірраціонального письма. Т. Прушковський сповідував ідеї об'єднання художників «Ритм», до якого належав ще до 1932 р. Варшавські мистці цього кола вважали своєю задачею «ритмічну побудову картини, намагаючись досягати гнучких, обтічних, іноді спрощених, та завжди виразних контурів, поміркованого моделювання зображуваних предметів, згармонізованих з плоским, принаймні доволі неглибоким простором, а також ритмічної, якби переливчастої колірної поверхні. Вони досягали витончених ефектів, які складалися в комунікативний і легко сприйнятливий образ»[396]. Для Варшави, де не так культивувалася ідея колоризму, як це було у середовищі краківських «капістів»[397], таке малювання уже на той час не було особливо актуальним. Тим більше, що Варшавська академія мистецтв закріпила за собою репутацію закладу, де віддавалася перевага декораційним мистецтвам, вихованню конструктивного мислення з оперуванням понять «брил і площин», скеруванням до ужиткової сфери. Варшава 1930-х рр. відчутно збагатила контекст сучасного мистецтва тією синтетичною якістю, яка згодом була окреслена стилевою номінацією ар деко[398]. Інтереси Олекси Шатківського зводилися до іншої концепції мистецтва, адаптованої до його емоційного поля, а відтак і до його філософії творчості.

Було б абсолютно хибним кваліфікувати такий досвід молодого мистця як консервативний. Питання форми розв'язувалося ним не через відсторонену абстрагованість чи естетичне трюкацтво, чого було доволі багато у річищі ар деко, і в чому було багато його вторинності. Шатківський, рано пізнавши містичну енергетику землі, духово-смислові зв'язки між людиною і середовищем, жив і мислив в дещо іншій системі художньо-естетичних координат. Для нього зберігала значення *дія* як певний (реальний чи

---

[396] Добровольский Тадеуш. *История польской живописи*. Вроцлав; Варшава; Краков; Гданьск, 1975. С. 198.

[397] Від назви групи живописців «Komitet Paryski» (KP), члени якої орієнтувалися на французьку школу малярства кінця XIX – початку XX ст.

[398] Початки ар деко звично виводяться від паризької Виставки декоративного мистецтва 1925 р. В 1930-х рр. формальні параметри стилю були закріплені, набувши велику кількість інваріантів відповідно до національно-мистецької специфіки у просторі цілої Європи.

символьний) комунікативний акт. Він з лету фіксував ознаки чи елементи руху, в чому такий би не виражався. Це не була документація поодиноких процесів дії чи ритуалу, це не були безсистемні стрибки в гущу народного (чи міського) життя, це було наближення до певного інтеграла, від якого «розкручується» динаміка життя у всьому його розмаїтті. Це за логікою методу. Але Олекса Шатківський в 1930-х рр. – це художник, свідомий своєї суспільної місії. Приклад О. Якимчука з його великоформатною малярською одою Волині, атмосфера в гуртку «Спокій» з його периферійними виставками наповнювали творчість митця вищим духовим сенсом.

Саме на межі усіх цих творчо-біографічних і естетичних факторів розбудовувалася цілісність творчої програми молодого українського мистця. Малярські твори варшавського періоду сповнені неприхованих амбіцій О. Шатківського в ладі і спокої рухатися до великих завдань у змісті й формі. Тематично відрубні міські і волинські сюжети (види) «лягали» в єдину лінію вдосконалення письма, чуттєвого загострення того чи іншого зображального мотиву.

1935 р. дистанція Шатківського до наставників урівноважилася: з одного боку він був прийнятий на 5 семестр навчання в академії до майстерні Т. Прушковського[399], з іншого – спільна участь з О. Якимчуком у VIII виставці «Спокою». Тоді експозиція Олекси Шатківського була чи не найбагатшою жанрово, тематично і виконавсько-технічно. Індивідуальний творчий шлях був закладений широко і цікаво. Найбільше в цьому переконувало малярство. Було очевидним, що О. Шатківський не просто піде вслід своїм учителям чи підпорядкується ідеологічному скеруванню гуртка «Спокій», а виходитиме із специфіки своєї натури, свого ставлення до світу через проекцію індивідуальних критеріїв етики. В жанровому діапазоні він стратегічно зблизив сюжетно-побутову (ситуаційну) композицію з портретом, пейзажем і

[399] Від 1935 р. саме за академічні вправи з малярства під керівництвом Т. Прушковського Олекса Шатківський отримав основну кількість (8) своїх академічних нагород і відзнак, у тому числі і грошових.

натюрмортом, вийшовши, таким чином, на широку, у своїй структурі синтетичну, тематичну платформу. Співвідношення мотивів зображення якраз і стало головним виміром розгорненої поетико-філософської концепції його творчості.

1930-і рр. внесли перші сутнісні акценти в чуттєвий та ідейно-програмний простір мистецтва О. Шатківського. Він творить цілий ряд камерних портретів (здебільшого людей з варшавського оточення художника), де нюансується світло і колір, структурно підпорядковуючись ідеї ліричної інтерпретації моделі. В жанрових композиціях («Швачка», 1933, «Безробітні»[400], 1935) присутні деякі соціальні імпресії автора, хоча, як це показала уся подальша творчість, такий аспект був лише невеликим фрагментом філософічного погляду Шатківського на світ, і через те не мав ідейно-оціночного навантаження. Фактично все, що нагромаджувалось в активі його творчості варшавського періоду, тяжіло до єдиної світовідчуттєвої моделі з тематичним стрижнем Волинь. На картинах з'являються деякі почаївські «господарки», садки, пасіка, ярмарки тощо. Ці мотиви «розсіюються» і в естампі (дереворит, ліногравюра), збагачуючи лірико-смисловий контекст творчості Олекси Шатківського. Певним підсумком цього цілеспрямованого процесу став вибір теми дипломної роботи, названої «Шарварок» як водночас поетичної і соціальної квінтесенції емоційних переживань українського митця напередодні нової поворотної точки в його творчій біографії.

На початках Другої світової війни О. Шатківський переїздить до рідного Почаєва, де учителює і продовжує художню практику. Після закінчення війни він короткий час працює у Тернопільському драматичному театрі, а від 1946 р. живе у Львові, викладаючи в Інституті прикладного та декоративного мистецтва, Українському поліграфічному інституті ім. І. Федорова та училищі прикладного мистецтва. Нав'язувані офіційною доктриною «соцреалізмівські» стандарти долає з тимчасовими втратами естетичного рівня, але від кінця 1950-

[400] Таку назву цей твір прибрав, подібно, уже за радянського часу.

х рр. знову внутрішньо розпрямляється, даруючи українському мистецтву неперевершені за силою і красою художньої образності зразки аж до самої смерті 28 червня 1979 р. В цей період творчості Олекса Шатківський відновив генетичний зв'язок з творчими установками своєї молодості, досягнувши концептуальної цілісності не лише у тематичному, але й і в художньо-естетичному сенсі.

На початку 1960-рр. розкрилися приховані творчі ресурси мистця, ув'язані з базовою лірико-світоглядна канвою. Олекса Шатківський поступово повертався до формальних пластичних ідей 1930-х рр., редакційно збагачуючи їх актуальним малярським досвідом. Таку «поправку» до методу художник робив у зв'язку з новими обставинами культурного життя, появою молодих мистецьких особистостей, до формування яких спричинився і він сам. Палітра О. Шатківського висвітлюється, діапазон настроїв інтонаційно збагачується. Його малярство стає ще більш впізнаваним. Формуються питомо авторські мотиви – ідентифікатори його художнього світу.

В роки, коли з'явилися нові творчі стимули[401], митець занурюється в роботу. Розвинулися цілі жанрові лінії (квіти, ліричні пейзажі, звичаєві сцени), які в новій якості піднесли закладену колись волинську тему, трансформувавши її в загальноукраїнську. В стильовому плані Шатківський реалізував ту якість живописання, коли пізньомодерністські ідеї вийшли в простір постмодерну, що для львівської ситуації було принципово важливим набутком. Ще й досі непросто визначити той коефіцієнт новизни, який був у малярській практиці О. Шатківського 1960-х рр. і з яким українське мистецтво поверталося до властивої йому окцидентальної орієнтації.

Велика і розмаїта творча спадщина Олекси Шатківського належить до групи базових щодо своєї ролі в шляхах розвитку українського національного мистецтва ХХ ст. Через естетичний досвід цього художника вносить важливий

[401] До таких можна віднести й випуски масовим накладом поштових листівок з репродукціями його творів.

акцент у справі уточнення конфігурації мистецьких явищ, а також їх концептуальних зв'язків зі світовим культурним простором.

**4.2.3. В'ячеслав Васьківський.**

Один членів-засновників УМГ «Спокій», художник і педагог В'ячеслав Васьківський (1904–1975), як і Н. Хасевич та О. Шатківський, був уродженцем Волині та залишив непересічні твори, присвячені природі та етнографічним артефактам цього унікального етнорегіону України.

Народився у м. Рівне 15 лютого 1904 р. у мішаній польсько-українській родині. Цікаво, що у графі «національність» він вписав: «polska», а у графі «рідна мова – «ukraiński»[402]. Навчався у рідному місті в початковій школі та Державній гімназії ім. Т. Костюшка. У життєписній довідці, представленій адміністрації Варшавської АМ зазначив, що у роки Першої світової війни втратив маму, двох братів і трьох сестер[403]. Батько, одружившись вдруге, наполягав, щоб ще юний В'ячеслав шукав для себе добру посаду на будь-якій роботі. Всупереч волі батька він обрав для себе шлях художника, 1922 р. виїхавши до курортного містечка Закопане на навчання до відомої Школи дерев'яного промислу (Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopaniu). Там же ж, ставши вільним слухачем школи, пройшов курс лікування хворих легень, хоча проблеми зі здоров'ям збереглися й надалі. Як свого першого професійного педагога згадує директора Кароля Стрієнського, в якого набув перші навики у техніці дереворитy, а також композиції[404].

1926 р. переїхав до Варшави, де відвідував як вільний слухач Школу образотворчого мистецтва. Саме тоді зблизився з ровесниками, які гуртувалися навколо Української студентської громади. Згадуючи про В. Васьківського у цей період, лідер мистецького середовища, а згодом УМГ «Спокій» Петро Мегик писав, що «…усі його любили й співчували тяжкому його життю, але самі мали не легше життя – тільки були зі здоров'ям у кращому стані від

[402] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. Księga studjów, № 1626 b.
[403] Waśkowski Wacław. Życiorys [1932]. Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.
[404] Waśkowski Wacław. *Życiorys* [1932]. Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

нього»[405]. Студіював у класі професора Тадеуша Прушковського, натомість часто переривав навчання, виїжджаючи на лікування туберкульозу до Закопаного. До АМ повернувся 1932 р., обравши за основну спеціальність графіку. Продовжив навчання у Владислава Скочиляса та Леона Вичулковського, опісля – в Станіслава Остоя-Хростовського, який невдовзі запропонував йому посаду асистента графічних технік.

В'ячеслав Васьківський був у складі членів-засновників УМГ «Спокій», а також одним з найбільш активних його членів. Колеги по гуртку особливо дорожили його ентузіазмом при організації пересувних виставок і творчих пленерів. П. Мегик згадував, що «коли «Спокій» влаштував літній пленеровий місячний курс для своїх членів і вивіз на Горинь (на Волині) 13 осіб на свій кошт і втримання, Васьківський був вибраний інструктором на цей курс. А вже як приготовлялася друга пересувна виставка на Волинь 1937 року (комісар виставки Н. Хасевич і архітект Л. Маслов), Васьківський горів тією справою – Волинь була для нього святістю»[406].

Приятелюючи з Нілом Хасевичем, Васьківський невпинно працював над технічною досконалістю у дереворіті, відвідуючи спільно старого варшавського майстра – знавця цієї естампної техніки. Працював у жанрах станкової та книжкової графіки, а також екслібрису. Мав особливе відчуття природи Волині, якій присвятив свої великі пейзажні цикли. Якщо експоновані перших виставках гуртка було чимало малих олійних етюдів та натурних портретів, то наприкінці 1930-х рр. домінувала віртуозна естампна графіка (крім дереворитy – автолітографії, офорти і меццо-тинто). В стилевому вислові мистець модифікував манеру виконання відповідно до образної задачі. Тяжіючи до реалістичної методології, йому вдавалося тонко градіювати тональні переходи. Відтак деякі формально-технічні рішення нагадували естетику графіки журнальних видань XIX ст.

---

[405] Мегик П. Вячеслав Васьківський (1904 – 1975): Біографічний нарис. Філадельфія: Об'єднання мистців українців в Америці: Відділ у Філадельфії, 1976. С. 6.
[406] Там само. С. 6-7.

Професійний хист В. Васьківського отримав схвалення багатьох тогочасних польських художників, а також дослідників дереворит[407]. Наприкінці 1930-х рр. його запрошують на різні покази польською графіки. Вдосконалює він і свою педагогічну методику. Але з початком Другої світової війни в його житті стається трагедія: під час облоги міста гине його наречена. Як зазначає П. Мегик, в окупованій Варшаві він був «свідком усяких екзекуцій й руйнування жидівського ґетта. Ці часи залишили свій слід у його графічних працях»[408]. Колишній голова УМГ «Спокій» теж відзначив, що у роки війни В'ячеслав Васьківський «мав контакт із польським підпіллям, як графік виконував потрібні печатки й документи німецьких урядів для виставлювання підпіллям ніби німецьких документів, летючок і т. п.»[409]. Чимало творів виконав і для потреб української громадськості, зокрема тиражований в понад 1000 примірників літографський портрет Тараса Шевченка.

В'ячеслав Васьківський був одним з тих членів УМГ «Спокій», що не полишив Варшави і залишився в ній працювати після Другої світової війни. Як професор кафедри графіки Варшавської АМ став одним з найкращих інтерпретаторів класичних технік естампу вже у новому історичному періоді мистецтва. Таємно підтримував контакти з колегами по гуртку, найбільше з Петром Мегиком і Петром Андрусівим, що проживали у США. Помер 26 грудня 1975 р.

Мистецький світогляд В. Васьківського суттєво доповнює панораму явищ, які сформувалися і розвинулися у середовищі УМГ «Спокій». Він залишив різнобічний (за жанровими і тематично-смисловими маркерами) творчий спадок, що в духовно-ціннісному аспекті є частиною великої культурно-мистецької платформи української еміграції у Варшаві міжвоєнного двадцятиліття.

---

[407] Grońska M. Nowoczesny drzeworyt Polski (do 1945 roku). Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971. S. 457.
[408] Мегик П. Вячеслав Васьківський (1904 – 1975): Біографічний нарис... С. 7.
[409] Там само.

### 4.2.4. Петро Мегик.

До Петра Мегика (1899 – 1992) сходяться усі лінії історії культурно-мистецького життя української еміграції у міжвоєнний період на широкому геокультурному просторі Європи. Він же ж – пристрасний популяризатор української мистецької культури у другій половині ХХ ст. Художник, мистецтвознавець, педагог, громадсько-культурний діяч, редактор і видавець, П. Мегик відчував себе воїном у відстоюванні ідеалів національного мистецтва у парадигмі ідеології УМГ «Спокій», незмінним лідером якого він був. «Є він виразно залюблений в культурі українського народу, уважаючи її здобутки за справжню духову святість, – говорив про нього мистецький побратим П. Андрусів. – Постійний контакт з тою культурою є джерелом його сили і матеріялом до його невтомної праці в громаді. Є ворогом беззмістовної мегальоманії, і дешевого патосу…»[410].

Уродженець Буковини Петро Мегик з'явився у Варшаві ще в обладунках вояка Армії УНР, маючи зі собою єдину легітимацію – свідоцтво про закінчення навчання в Педагогічній семінарії у Кам'янці-Подільському[411], завірене печаткою з тризубом. Військова осанка, самодисципліна в роботі надалі постійно відрізняли його в середовищі колег і стали запорукою його таланту організатора важливих національно-культурних ініціатив. Прийнятий на навчання до Школи образотворчого мистецтва (від 1932 р. – Академії мистецтв) 11 березня 1923 р., першими його педагогами на відділі декоративного малярства були професори Кароль Тіхи та Едвард Трояновський. Паралельно студіював на Державних педагогічних курсах рисунку, отримавши диплом викладачу рисунку 12 березня 1925 р.[412].

Навчаючись у Школі, Петро Мегик був неодноразово відзначений за успішність грошовими винагородами, що було немаловажним як для матеріального становища українських студентів. Ставши одним з

---

[410] З промови П. Андрусіва на урочистому вечорі з нагоди 80-річчя Петра Мегика. 24 листопада 1979 р. Рукопис. Зберігається в приватному архіві автора дис.
[411] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Akta studenckie. Księga studjów, № 43.
[412] Там само.

найактивніших членів Української студентської громади, він формує навколо себе середовище націлених на державницькі ідеали творчу молодь. Петро Андрусів, який познайомився з ним саме 1925–1926 рр., згодом писав: «Великий і безпретензійний знаток людських характерів, Мегик зумів нас – молодих, розгублених і трохи заляканих чужиною студентів зв[’]язати вузлами якоїсь родинної атмосфери. Навчив нас цінити себе, свій побут, та дорібок культури свого народу, на яку ми стали горді. / Він став нам розумним дорадником, зичливим старшим товаришом, моральною підставою, духовим осередком, який нам на чужині ставав домом»[413]. Заснований, в основному, його стараннями УМГ «Спокій» став тією моделлю спілкування молодої української інтелігенції, яка спричинила значний результат для тогочасного стану і для перспектив розвитку української культури в еміграції. Перша виставка гуртка, що відбулася 29 квітня 1928 р. у Варшаві в приміщенні УЦК, українською спільнотою була сприйнята як державницький чин. Професор Роман Смаль-Стоцький у своєму вітальному слові «…підкреслив значіння мистецтва у визвольній боротьбі української нації»[414], що відповідало професійним орієнтирам і самих «спокійців», що лише починали визначати ідеологію своєї діяльності.

На стадії організаційного становлення УМГ «Спокій» 27-літній Петро Мегик активно популяризує мистецтво при редакціях часописів «Наша бесіда», «Студентський голос», «Українська нива». Для них він створював графічний (шрифтовий) паспорт, а в останньому робив дописи до рубрики «До наших ілюстрацій», писав тематичні статті. Першими його публікаціями були «Мистецьке життя на Р. Україні»[415], «Молодий різьбар-українець»[416], «Тарас

---

[413] З промови П. Андрусіва на урочистому вечорі з нагоди 80-річчя Петра Мегика. 24 листопада 1979 р. Рукопис. Зберігається в приватному архіві автора дис.
[414] Перша вистава мистецького гуртка «Спокій». *Тризуб*. Париж, 1928. Ч. 20-21 (25 травня). С. 52.
[415] Мегик П. Мистецьке життя на Р. Україні. *Наша бесіда*. Варшава, 1926. № 14 (20 липня). С. 10.
[416] Мегик П. Молодий різьбар-українець. *Наша бесіда*. Варшава, 1926. Ч. 12. С. 8.

Шевченко як маляр»[417], «Великодні писанки» (з авторськими орнаментальними схемами), «Дмитро Левицький», Володимир Боровиковський», коментар до картини «Запорожці» Іллі Рєпіна та ін. В «Українській ниві» він теж ознайомлював читачів про новинки сучасного українського мистецтва, репродукуючи твори Олени Кульчицької, Петра Івановича Холодного, Михайла Козика. Його публікації стали першими фаховими текстами про мистецтво, які друкувалися у тогочасній українській емігрантській періодиці Варшави.

«Я дістав стипендію від української держави. Держава перестала існувати, тому цей довг буду сплачувати працею над культурою свого народу до кінця мого життя»[418] – з такою мотивацією Петро Мегик занурився у громадську і творчу працю. Він малює графічні заставки до української періодики, афіші до різних заходів, що проходили у студентські громаді та в інших інституціях, проєктує намогильний пам'ятник, апсиду церкви, оформляє інтер'єр читальні «Просвіти». Кваліфікуючи цю роботу, знаний письменник і публіцист Володимир Островський описав, що цей проєкт «має чисто український характер, всі проєкти меблів у властивім матеріялі (дерево, в скалі), стіни прикрашені портретами Богдана Хмельницького, Дорошенка й ін.»[419]. Ці твори декоративно-ужиткового призначення, як і тогочасна мала графіка П. Мегика (печатки, емблеми) були позначені стилістикою, близькою до нарбутівської концепції необароко, а також до неовізантизму Михайла Бойчука.

Цінною творчо-ідеологічною пам'яткою цього періоду є публікація Петра Мегика «Провінціоналізм в нашому мистецтві», де початкуючий мистець апелює до «якнайбільшої національної свідомости й культурної сили, якнайбільше діяльности й енергійних кроків у кожній галузі життя – чи то літературній, науковій, господарській, чи громадянсько-просвітній», і констатуючи, що «якраз під цей час мистецтво не є для нас такою живучою

[417] Мегик П. Шевченко – як маляр. *Українська нива*. Варшава, 1927. 11 березня.
[418] Цит. за.: Андрусів П. Петро Мегик у 80-річчя. Каталог Ретроспективної виставки картин професора Петра Мегика з нагоди 80-літнього ювілею мистця. Філадельфія: Об'єднання мистців українців в Америці та Ювілейний комітет для вшанування Мистця, 1979. С. 8.
[419] *Наша бесіда*. Варшава, 1926. Ч. 13. С. 16.

силою національного духа, як то повинно бути»[420]. Погляди молодого художника вже тоді були достатньо зрілими в аспекті суспільної і духовно-мобілізуючої функцій творчості: «…є абсурдом теоретичне відокремлення «мистецтва для мистецтва»; мистецтво ніколи не перестає бути мистецтвом від зв'язку з життям та живою людиною. / Нема нічого легшого, як бути «непризнаним генієм» та стояти з ображеною душею на пустці, – з декаденством та теоретичною мертвотою» – рішуче підсумовував він[421].

Петро Мегик обстоював національно ангажовану іпостась мистця, відчуваючи себе у творчості лицарем державницької справи. Стійкий до труднощів характер від проявив і під час Другої світової війни, комунікуючи з Н. Хасевичем, який на той час уже перейшов у підпілля для боротьби з німецьки окупантом України. «Тайними агентами Хасевич (підпільне ім'я «Бейзот») пересилав Мегикові до Варшави зразки знаменитих дереворитів з того підпілля, також інші матеріяли, які він передавав де треба. / Тими ж посланцями Мегик передавав знаряд[д]я дошки, друкарську фарбу та папір для тої підпільної майстерні. Та робота – розуміється – грозила втратою життя, коли б гестапо впало на слід такого шмуглю» – згадував пізніше П. Андрусів[422].

Цю принциповість Петро Мегик відстоював усе своє велике творче життя. Втративши майже усю свою творчу спадщину під час бомбардування Варшави, після завершення Другої світової війни він через табори для переміщених осіб у Німеччині (де брав активну участь у виставках) переїздить до США. Тут стає активним членом Об'єднання мистців українців в Америці, спільно з варшавським побратимом Петром Андрусівим засновують Мистецьку студію у м. Філадельфія, де зупинився на постійне проживання. Наймасштабнішою справою, яка захопила його в новій емігрантській реальності, став журнал «Нотатки з мистецтва», який упродовж 27 років (1963–1990) інформував про

---

[420] Мегик П. Провінціоналізм в нашому мистецтві. *Наша бесіда*. Варшава, 1926. Ч. 20. С. 10, 12.
[421] Там само. С. 12.
[422] З промови П. Андрусіва на урочистому вечорі з нагоди 80-річчя Петра Мегика. 24 листопада 1979 р. Рукопис. Зберігається в приватному архіві автора дис.

події у мистецтві української діаспори в усьому світі, а також на Батьківщині, висвітлював проблемні питання естетичної творчості, а також документував історію УМГ «Спокій», якому він присвятив роки своєї молодості. Помер у Філадельфії 26 серпня 1992 р., незадовго перед тим відвідавши Львів, Київ та рідну Буковину з індивідуальною виставкою.

**4.2.5. Петро Андрусів.**

Петро Андрусів (1905–1981) належав до складу членів-засновників гуртка, суттєво впливаючи на програмні установки інституційної діяльності УМГ «Спокій», а також будучи одним з найініціативніших комунікаторів з іншими українськими структурами Варшави. Після Другої світової війни наростив активність як художник, а також як організатор мистецького життя і педагог. На основі набутих у молодому віці досвідів і творчих мотивацій П. Андрусів став визначним живописцем і графіком історичного жанру, мистецьким реконструктором княжої, козацької доби, баталістом, а також ілюстратором книг і дитячих журналів. Значною є і теоретична спадщина Петра Андрусіва. Мав великий авторитет у професійних мистецьких колах США.

В українському образотворчому мистецтві, поділеному на підневільне та емігрантське крило, історія була не просто рядовою темою, а швидше виміром буття і навіть способом виживання в умовах розгубленості і песимізму. Її популярність вмотивована багатьма політичними обставинами, через які Україна існувала лише в болючих споминах про свою княжу і козацьку славу. Культурологи шукали в минувшині пояснень духовних хитань народу, письменники знаходили гідні для наслідування постаті, поети насолоджувались середньовічною атрибутикою і поринали у забуті полемічні теми. Численні дитячі часописи несли маленькому читачеві спільно виявлені письменниками та художниками моралістичні та національно-патріотичні мотиви історії. В такій атмосфері колективного осягнення історичної долі України формувався і міцнів талант Петра Андрусіва, в майбутньому чільного представника українського історичного малярства. За аналогією з історією, він розумів свою

професію як «найміцнішу зброю», але, на відміну від прихильників войовничості, знайшов свою активну місію в сфері духовності.

А спершу була менш масштабна, родинно-побутова історія – історія його виходу в мистецький світ. У ній є важливою кожна, навіть дріб'язкова деталь. В життєвих дорогах П. Андрусіва було багато незалежних від нього самого поворотів. Не завжди доля дарувала йому можливість власного вибору, але що далі відступали в минуле його юнацькі переживання, то стабільнішим і послідовнішим ставало його майбутнє, вже в якості самопізнаного (і в творчому, і в громадянському сенсі) мистця. Петро Андрусів народився у селі Кам'янобрід біля Городка (тепер Львівської обл.) 2 липня 1906 р. Коли 1915 р. до його села наблизився фронт Першої світової війни і односельчани були змушені залишити свої житла, восьмирічний Петро губиться від батьків і потрапляє у повну залежність від обставин. Зранену і заплакану дитину знайшов один з корпусів російської царської армії – полк кубанських козаків, і віддавши на коротке лікування до Рівного, взяв його під опіку аж до часу передання в московський сирітський заклад. За три роки перебування в Росії (Москва, Рязань) П. Андрусів так і не зміг звикнути до нового середовища, бо «на дні хлопчина відчував, що він ніяк не належить до тієї групи людей, серед якої жив»[423]. Вивчена ним російська мова стала ще більшим стимулятором сумнівів і терзань щодо свого родоводу. «Одного разу випадково потрапив до його рук Гоголів «Тарас Бульба», з цієї хвилини пробудилася в ньому національна свідомість. І він не почувався вже більше «австріяком» – так його називали однолітки в приюті. Згодом, як ближче познайомився з кількома хлопцями з Галичини і Волині, і вони разом, пригадавши собі наші коляди «Бог предвічний» і «Нова радість», дивували цілу Рязань колядою на Різдво»[424]. Лише у 1918 р., через симпатизуючих йому полонених польських офіцерів, яких заінтригував зошит з його рисунками, Петро Андрусів залишає Росію і

[423] Соневицька О. У гостині у мистців. Андрусів П. *Мистецтво – найміцніша зброя. Статті, промови й огляди*… С. 393.
[424] Там само. С. 394.

переїздить до Польщі. «У Варшаві примістили хлопця в захоронці для молодих ремісників, і знову для Андрусіва прийшло вростання у нові, уже цим разом польські, звичаї, мову, навчання у чужих школах, але свій вільний час він цілковито присвячує на рисунки. І саме там у столиці новозродженої Польщі, звернув увагу на рисунки молодого Петра пізніший президент США Герберт Гувер під час виставки праць дітей тої ж захоронки – які перебували під опікою Американського комітету допомоги дітям в Польщі. Завдяки тому, Петра Андрусіва послали вчитися до польської гімназії. Там же формувався його характер, світогляд, а головне – любов до мистецтва, про яке мріяв від дитячих років»[425].

На початку 1920-х рр. Варшава та навколишні містечка (Тарнів, Олександрів) наповнюються українськими емігрантами (насамперед політичними та військовими), змушеними шукати тимчасово пристанища після поразок в побудові незалежної Української Держави. Тут знаходиться повний склад «Ради республіки» (УНР), інтерновані дивізії українського війська. В збройних силах УНР перебувало немало високоосвічених і талановитих людей, які ні на мить не забували про самовиховання і творчу самореалізацію. Навіть в умовах табірного життя виходили газети і журнали, функціонували співочі, драматичні та малярські гуртки, працювали бібліотеки і кооперативи. В Олександрівському таборі інтернованих (дивізії генерала Безручка) працювала ціла школа для неграмотних, де вчили історію і географію України, англійську, французьку та німецьку мови, видавали для неї спеціальні підручники[426]. З 1921 р. у Варшаві почала виходити щоденна газета «Українська трибуна», при якій зосередились провідні наукові і літературні сили української еміграції – Леонід Білецький, Микола Вороний, Павло Зайцев, Іван Огієнко, Володимир Островський, Олександр Саліковський. «Українське суспільство, – писалося тут на початку 1922 р., – знає, що тут, на еміграції, існують і в силу можности

[425] З листа дружини художника Наталії до Григора Лужницького. Цит. за: Лужницький Г. Лист до співвидавця і дружини мистця Петра Андрусіва. Андрусів П. Мистецтво - найміцніша зброя. Статті, промови й огляди… С. 423.
[426] Рік праці. *Українська трибуна*. Варшава, 1922. 3 січня.

працюють над спільними завданнями організовані громадські сили, що тут, на еміграції, перебуває, хоч і в стані інтернації, наше славне вояцтво, яке марить про боротьбу з червоним ворогом Батьківщини, – і все це підтримує на Україні певні настрої, певні надії на скору загибель чужинецької влади і поворот своєї, національної...»[427]. Поряд з Віднем, Прагою, Львовом, Варшава стала одним з центрів української національної політичної, наукової думки, а згодом і значним літературно-мистецьким осередком. Але в час, коли до Варшави переїхав складної долі юнак Андрусів, український елемент у Варшаві був значно скромнішим. Вона лише починала приймати в свої навчальні заклади українську молодь, яка 15 березня 1921 р. з ініціативи студента Т. Олексіюка організувалася в «Українську студентську громаду в м. Варшаві». В 1923 р., коли громада нараховувала 67 членів і ділилася на окремі гуртки, виокремлюється, як рівноцінний, гурток художників. Виразником інтересів на той час малочисельної української мистецької молоді став студент варшавської Академії мистецтв Петро Мегик. З перших же кроків діяльності громади він входив в число членів її управи, читав лекції, мистецьки оформляв її вечори та друкований орган українських студентів-емігрантів у Польщі журнал «На чужині» (1924). Саме з цією ініціативною, невтомною молодою людиною знайомиться Петро Андрусів, виходячи з-під опіки вихователів ремісничого інтернату та гімназії у самостійне життя. 1927 р. він шляхом жорсткого конкурсного відбору поступає до Варшавської Академії мистецтв, де, з перервою, навчається до 1936 року[428]. Крім основних педагогів малярської майстерні, в яку він потрапив (професорів Феліціяна Коварського і Тадеуша Прушковського), набуває знання у відомих спеціалістів з різних творчих дисциплін: Станіслава Новаківського, Михайла Валицького, Владислава Скочиляса, Войцеха Яструшембовського, Кароля Тіхого, Тадеуша Бреєра.

[427] Хоменко О. До нашої еміграції. Українська трибуна. Варшава, 1922. 10 січня..

[428] Перерва у навчанні від 1929 р. була пов'язана з економічною кризою у Польщі і неспроможністю П. Андрусева окупити своє навчання. Лише при матеріальній допомозі мецената багатьох українських мистців митрополита Андрія Шептицького навчання було успішно продовжене.

Початок студій в Академії співпав з початком значних перетворень в душі Андрусіва: зближення з колами української інтелігенції вирішально вплинуло на психологічно-формувальну основу його творчості. Очищаються замулені національно-поетичні і патріотичні почуття, завдяки друзям віднаходяться його батьки. Під час побуту у Львові він знайомиться з талановитими молодими літераторами, братами Анатолем та Ярославом Курдидиками, які ще більше залучають його до національно-творчих справ. Оформляє обкладинку львівського літературно-наукового місячника «Дзвони», при редакції якого працювали і друкували свої поетичні, прозаїчні та публіцистичні твори Курдидики, ілюструє окремі випуски «Діточої бібліотеки» – популярного книжково-пресового видавництва Михайла Таранька «Світ дитини». Рисунки таких малоформатних, дешевих серійних видань, як «Про лиху мачуху» Богдана Лепкого (1931), «Відкриття Канади» Антіна Лотоцького, «Маленькі борці» Анатоля Курдидика, «Емігрант» Богдана Заклинського (всі 1932 р.) тощо, відзначилися певною обережністю автора у виборі композиційних схем, безстилевістю формального вирішення рисунків, однотипністю візуальних характеристик персонажів. Однак вже на той час молодий автор зважає на загальну атмосферу відтворюваних подій, зі знанням подає антуражні деталі того чи іншого середовища, майстерно відтінює відмінності в психологічних станах людей. Все це сприяло успіху першого виступу П. Андрусіва на культурній арені Львова, і відтоді його неодноразово запрошували для оформлення книжок і дитячих часописів «Наш приятель», «Дзвіночок», «Вовченята», «Світ дитини».

Наприкінці 1920-х рр., коли українська еміграція усвідомила усю трагічність «закупореності» Батьківщини тоталітарним режимом, молода генерація літераторів і художників формулює нові завдання культури. Стремління до консолідації творчих сил в умовах еміграції на той час було найвірнішим шляхом до максимального саморозкриття кожної творчої одиниці.

Розуміння цього виявили і вихованці та студенти Варшавської Академії мистецтв (на той час ще Школи образотворчого мистецтва), заклавши ще у

1927 р. мистецький гурток «Спокій». Петро Андрусів згодом писав, що у формуванні гуртка, крім ініціатора П. Мегика, брали участь Вячеслав Васьківський, Ольга Мариняк, Володимир Побулавець, Ніл Хасевич, Микола Щербак і він, П. Андрусів. Згодом він був обраний секретарем «Спокою», хоч через зайнятість в ілюстраторській роботі сам не завжди міг брати участь в кожній з наступних виставок. Рецензент виставки 1935 р. називає Андрусіва різноманітним. «Спроби всюди добрі. Мережані ілюстрації були б приємні при яснішій композиції. Може дати багато при належній праці»[429]. Та це добре розуміє і сам мистець, щораз ускладнюючи свої завдання. Це переконливо засвідчать його ілюстраційні роботи середини 1930-х рр. – настільки зросла культура їх виконання, свобода в залученні розмаїтої атрибутики і моделювання найскладніших сюжетних сцен. Та й у малярстві від студійних портретних полотен він переходить до складних багатофігурних композицій, наближаючись до основної теми своєї творчості – історичної.Серед усієї сукупності пізніших думок художника про вагу і значення для нього цієї мистецької теми так і не знайдеться прямих і однозначних роз'яснень мотивів його прихильності до неї. Та це й не дивно, адже не Петро Андрусів вибирав її, а вона знайшла в цій людині свого великого і до безмежності відданого носія. Психологічно найвірніше це можна зрозуміти крізь призму суто людської долі цього художника, яка, незалежно від своєї унікальності, могла б символізувати долю усієї української нації в багатому на глобальні катаклізми ХХ ст. Та чи й не було міцним і рішучим поштовхом до історії свого народу те, що, вже віднайшовши в середині 1920-х років своїх батьків, він «...не вмів до них промовити рідною мовою, бо розмовляв спершу по-російськи, а потім по-польськи...»[430]. Втрачена географічно, Україна для Петра Андрусіва впродовж років набувалась духовно. То у всемасштабних історичних діях, то в героїчних постатях, а то й у перехресних, страдницьких шляхах її мистецтва – Україна

[429] М. М. ІХ виставка гуртка «Спокій». Варшава; Луцьк; Рівне; Кременець. *Наш світ*. 1935. № 1. С. 15.
[430] Соневицька О. У гостині у мистців. *Петро Андрусів. Мистецтво – найміцніша зброя*... С. 394.

поставала перед ним у всій яскравості і драматичності своєї долі. Мало хто з його сучасників досягав такого повного – інтелектуального й емоційного – вживления в духовність своєї нації.

Очевидно, що такий результат був підготовлений специфікою культивованого ним творчого акту – від фактів історії до фактів мистецтва і навпаки. На рідкість сприятливим виявилося міжвоєнне двадцятиліття в колективному виношуванні історичної думки. Свої візії минулого творили першорядні літератори Олександр Олесь, Богдан Лепкий, Антін Лотоцький, Василь Пачовський, Володимир Островський, Юліан Опільський, Юрій Липа, а також менш знані львівські автори Франц Коковський, Семен Ордівський, Володимир Ковальчук, Степан Орлюк, Олександр Буць, Вячеслав Будзиновський, Роман Леонтович, Микола Погідний, Ярослава Мандюкова, Володимир Бірчак, Теодор Микитин. Більшість згаданих письменників та поетів адресували свої історичні твори маленькому читачеві, виховуючи у ньому високі моральні й патріотичні якості характеру. Поряд з художньою літературою, з'являлися численні наукові статті і праці з різних аспектів і періодів національної історії. Інтерес викликали публікації Івана Крип'якевича, Миколи Голубця, Миколи Чубатого, Івана Огієнка, В'ячеслава Заїкина, Степана Томашівського, Дмитра Антоновича, Ілька Борщака, Івана Мірчука, Ярослава Пастернака, Степана Сірополка. Не меншу активність виявили образотворчі мистці. Як і в художній літературі, тут виявились різні підходи авторів, в залежності від завдань, які ставили вони перед собою. Основна лінія поділу роз'єднувала авторські та ілюстраційні мотиви у відтворенні історії. Так, Василь Дядинюк протягом 1930-х рр. створив великий живописний цикл (темпера) «Українські князі». Степан Луцик виконав серію дереворитів «Українські святі» з портретами канонізованих історичних осіб. Великі портретні графічні цикли створили Юрій Магалевський, Василь Масютин, Микола Битинський; по-різному виявлена ця ж тема у пластиці Андрія Коверка, Миколи Мухина та Оксани Лятуринської. У Миколи Бутовича історія трансформувалась у своєрідне поетичне «відлуння». Едвард Козак, Роман

Чорній, Віктор Цимбал, Михайло Михалевич, Мирон Левицький, Антон Манастирський, Юрій Сінгалевич, Михайло Фартух, Яків Гніздовський, Юліан Крайківський та деякі інші автори, здебільшого ілюстрували літературний матеріал, лише зрідка звертаючись до автономних станкових історичних композицій. Таким же, через дитячу історичну літературу, був вхід у цю тему і Петра Андрусіва.

Майже одночасно, на початку 1930-х рр. він ілюструє історичні оповідання і легенди, казки і віршовані твори, друковані в різних львівських дитячих часописах. В лютому 1931 р. у журналі «Світ дитини» вперше з'являються рисунки, підписані П. Андрусівим. Це були ілюстрації до казки «Гордий Віник і березова Мітла», історичного оповідання анонімного автора «Коваленко Юрчик» та оповідання Іванни Блажкевич «Як Ромко спалив чоботи за дозволом Татка». Великі, виразно конструктивні, вони надавали цьому давньому і на рідкість популярному дитячому виданню (з яким, зокрема, співпрацювали О. Кульчицька, П. Ковжун, О. Курилас, Л. Перфецький, М. Бутович, Е. Козак та інші чільні галицькі графіки) нового образу і нових естетично-виховних властивостей. Цьому сприяла й гнучкість художнього думання Петра Андрусіва, здатного щораз оновлювати візуальні параметри своєї графіки в залежності від об'єкта зображення. Він то вдається до суто лінеарного рисування, то застосовує живописно-тональні ефекти типу гризайлю, а то чітко й акуратно «набирає» форму засобом штриха. Зрештою, ці виконавські перевтілення були викликані й безпосередньо літературними першоджерелами, серед яких зустрічались малі прозаїчні форми авторства Іванни Блажкевич та Анатоля Курдидика, Володимира Хроновича та Миколи Погідного, Костянтини Малицької та Володимири Жуковецької, Володимира Крушельницького та Євгена Жарського. З 1932 р. «Світ дитини» змінює формат (він стає більшим), а на обкладинці з'являється алегорична трьохчастинна заголовна композиція Андрусіва. Так швидко і переконливо зростав авторитет молодого ілюстратора. Тоді ж його малюнки з'являються у журналі «Дзвіночок», з червня 1932 р. – у «Нашому приятелі», в жовтні 1934 – у «Вовченятах»...

У подальшому творчому житті у Петра Андрусіва не було причин і нагоди висловити свою думку щодо власних ранніх графічних спроб. Відомо лише, що питання виховання дітей засобами образотворчого мистецтва було однією з програмних позицій його майбутньої педагогічної діяльності, і що набутий колективний досвід нації у цій ділянці він оцінював стримано, маючи суттєві аргументи для цього. «Добре надрукованих журналів і книжок, які відповідали б вимогам правильної друкарської побудови, графічного оформлення та конструкції оправи – є у нас щораз менше, а ті, що ще появляються, треба радше залічити до мелянхолійних виїмків, – писав він у 1960-х рр. – Використання тої – доволі активної – видавничої енергії для подібної пропаганди української мистецької культури, як це роблять наші сусіди, не лежить поза межами нашої спроможності. Ці можливості лежать перед нами цілими десятками років не використані не тому, що вони належать до утопічних мрій, але тому, що ми самі, як збірнота, не дооцінювали виховно-політичної ваги, яка міститься в елементах цеї мистецької культури»[431]. Але 1930-ті рр., коли сам художник (ще студент мистецького вузу) вникав в естетичну природу обраного ремесла, виховний аспект мистецтва для нього ототожнювався насамперед із змістовим (сюжетно-візуальним) чинником художнього твору. Саме такими були витоки історичного малярства П. Андрусіва. Тут же причини стійкості реалістичних засад творчості художника, який, формуючись в колі прихильників різних модерністичних течій мистецтва і визнаючи в них вагу формально-новаційного фактору, все ж виходив із засад свого природного обдарування, а потім і з власних поглядів на функції мистецтва в духовному розвитку нації.

У своїй ілюстраторській роботі мистцеві доводилось досить часто звертатись до тих чи інших періодів історії, використовувати її атрибутику. Через легенди і казки, навчальні тексти П. Андрусів вийшов на той історичний матеріал, який дав йому снагу до складної аналітичної роботи і виховав з нього

[431] Андрусів П. На полях Світового Конгресу Вільних Українців в 1967 р. Андрусів П. *Мистецтво - найміцніша зброя*... С. 249.

мистця великого духовного покликання. Спонукою до цього стало ілюстрування видань «Дитячої бібліотеки» та «Бібліотеки нашого приятеля», серед яких були твори Ф. Коковського «За рідний край» (1934), «Слідами забутих предків» (1935), М. Погідного «Казка про гордого боярина Марка Путятича» (1932) і, в першу чергу, А. Лотоцького – «Було колись на Україні» (1934–1936, 3 томи) та «Княжа слава» (1937). Антін Лотоцький був знаним львівським автором, популяризатором історичних знань серед дітей та юнацтва. Його оповідання виходили в часописах та окремих виданнях з вражаючою регулярністю; швидкі темпи підготовки текстів заставляли видавців залучати до ілюстрування інших художників. Образки до оповідань А. Лотоцького рисували А. Перфецький, Я. Гніздовський, Ю. Сінгалевич, В. Цимбал, М. Фартух, М. Левицький, Ю. Крайківський, Ю. Вовк. Петро Андрусів визнаний одним з кращих інтерпретаторів історичних оповідань цього письменника.

Праця А. Лотоцького «Було колись на Україні» виходила протягом 1934–1936 рр. трьома окремими зошитами: «Найдавніші часи», «Великокняжа доба» та «Ростиславичі». 40 Андрусевих рисунків розкривають основні описані події, серед яких ранньохристиянські часи, заснування Києва, боротьба між поганськими та християнськими ідея ми, хрещення Ольги, печеніги під Києвом, «іду на вас» Святослава і один із стрижневих мотивів – хрещення Руси-України. З однаковою достовірністю нарисовано жанрово-побутові й батальні сцени, виявлено активність політичних процесів того часу, розкрито характери окремих персонажів. Автор засвідчив здатність художньо реконструювати конкретно-історичну атмосферу, бачити місце можливих подій, слідкувати за ходом їх розвитку. Можливо, при прискіпливому розгляді кожного сюжету можна було б помітити легкі хронологічні зміщення, але щодо атрибутики й відтворення одягу « дієвих осіб» виконавець був максимально точним. Вже тоді автор усвідомлював відповідальність за неточності у відтворенні реалій історії.

*«...А одного дня появилися на вулицях Києва озброєні люди з дручками, з сокирами та стали звалювати та зрубувати кумирів), що були на різних місцях Києва.*

*Потім післав князь Володимир окличників по вулицях Києва.*

*І кликали окличники:*

*– Кияни, велить вам князь Володимир сказати: «Хто не найдеться завтра на ріці, чи багатий, чи вбогий, чи прошак, чи робітник, нехай буде мені противний».*

*І йшли на другий день кияни раді та веселі.*

*– Коли б воно не було добре, не були б прийняли нової віри князі та бояри, – думали собі.*

*І зійшлося над берегом Дніпра народу хмара. Чоловіки й жінки, старі й молоді та діти.*

*Вийшов потім над Дніпро й князь і священики царградські та корсунські. Люди повходили в ріку й стояли там одні по шию, другі по груди, молоді при березі, матері держали найменших на руках. Священики стояли на березі й читали молитви...»*[432].

Так описано в А. Лотоцького сцену хрещення у Києві. Петро Андрусів досить точно проілюстрував ці слова, ще не виділяючи цієї першорядної події як домінантної у книзі. Хоч саме у цей час хрещення Руси-України було у всіх на устах – готувалося відзначення його 950-ліття. У журналах розгортались наукові дискусії, письменники готували цілу лавину власних переказів про цей історичний акт. В українських сім'ях поширювався великий кольоровий олеодрук з картини «Хрещення» тоді теж молодого Василя Конаш-Конашевського. В творчій біографії П. Андрусева цей мотив відіграватиме провідну роль, а тоді започаткувалась певна загальна композиційно-образна схема його уяви про цю подію. Морально-політична оцінка її, звичайно, згодом мінятиметься за рахунок поглиблення власних історичних знань.

---

[432] Лотоцький А. *Було колись на Україні: Історичні оповідання. Кн. 2. Великокняжа доба*. Львів, 1935. С. 57-58.

Питання духовного розвитку, ускладнення формально-мистецьких завдань Петра Андрусева не викликало особливої потреби накладати на факти творчості художника факти його життя. А вони не завжди сприяли нормальному пошуковому процесу мистця, а інколи й розладжували певну послідовність в веденні ним конкретної творчої роботи. Відомо, що в молодого Андрусіва були труднощі у фінансуванні його професійної освіти. За порадою друзів він звернувся за матеріальною підтримкою до Митрополита УГКЦ Андрея Шептицького. У листі до нього від 11 жовтня 1932 р. Петро Андрусів коротко описав історію свого дитинства та перипетій, з якими він опинився у Варшаві. Цікавими в деталях самоусвідомлення своєї місії в мистецтві є наступний фрагмент з цього першого листа до видатного церковного і громадського діяча, майбутнього Почесного члена УМГ «Спокій»: «Національна свідомість, яка так недавно в мені розбудилась бо доперва у 1926 році не позволяла на компроміси мені пропоновані, як «zmiana narodowości i metryki». / Свідомість мою розбудив в мені нинішній мій побратим і друг – Анатоль Курдидик – відомий нині молодий поет та журналіст, який в 1926 році замандрував до мойого села для просвітної праці. Перебуваючи тоді на феріях у родичів, я стрінувся цілком припадково з моїм майбутнім другом. Спільна симпатія, яку ми почули до себе, була знаменитим підкладом до того, що вкоротці любов до свойого Народу й Краю сталась нашим спільним кличем. Я віднайшов сам себе, віднайшов своє національне «я». Історія України розбуджувала вже тоді мою уяву і я вже тоді рішився посвятитись історичному малярству. / В бурсі я місце остаточно стратив, а на моє нещастя у тім самім часі я мав станути до побору військового (1 липня 1930 р.). Не маючи жадного опертя у Варшаві, я мусів виїхати до Галичини. У Львові я взявся за ілюстрування книжечок для дітий. Запрацьовані гроші одначе ледво вистарчали мені на прожиття, а про виїзд на студія я не міг навіть думати. / Ідея посвячення себе малярству історичному до нині не опустила мене і мабуть ніколи не звільнюсь від неї. Такі скарби бачу у історії України, а так ніким не рушені з малярів, що усякими силами, на які лише зможу здобутись хочу хочай частину

їх дати тим «курним» хатам з яких я вийшов. / Знаю, що першим щаблем до сповнення моїх замірів є здобути собі відповідну освіту мистецьку, без якої годі поважнійше думати над розв'язкою тих загадок, які ставитиме історія маляреви. / Знаю, що своїми силами я цеї освіти не здобуду. Тому я рішився вдатись до Вашого, Ексцелєнціє, батьківського серця з проханням помогти мені у тій тяжкій для мене дорозі»[433]. Як підтверджують наступні листи, така підтримка Петрові Андрусіву була надана.

До неї несподівано приєдналася доброчинність дружини прем'єр-міністра Польщі Жанет Складковської. Опинившись в скрутному становищі, український студент подається з Академії до опікуваної нею польської бурси. Саме тоді йшла підготовка до відзначень ювілейної дати існування бурси й всі студенти в різний спосіб готувались до цієї великої події, щоб у день ювілею демонструвати свою вдячність, запрошеній до бурси на цей святковий день пані прем'єровій, яка була опікункою цього учбового закладу. Одні з них приготовляли вірші, другі промови, а ще інші укладали мистецький альбом з життя бурси. Обгортку до альбому виконав Петро Андрусів у такому мистецькому стилі, що пані прем'єрова звернула увагу на талановитого студента й одразу запросила його на приватну розмову до себе. Це стало початком на рідкість приязних стосунків між людьми різних соціальних станів. Відтоді пані Складковська (француженка за походженням) постійно знаходила шляхи підтримки талановитого початківця. «Робила це послідовно, за певним планом і завдяки тому Петро Андрусів одержував під час своїх студій деякі платні замовлення на ілюстрації, образи, також розмальовував цілу композицію на стелі прийомних кімнат в будинку міністерства внутрішніх справ у Варшаві, а як одного разу пани Складковські врятувались щасливо з тяжкого автовипадку під Варшавою, то з вдячності на цьому місці поставили маленьку капличку, яку розмалював студент Андрусів. З трагічно померлого сина прем'єра Складковського посмертний портрет виконав теж студент Андрусів.

[433] Лист П. Андрусіва до Митрополита Андрея Шептицького від 11. жовтня 1932 р.

Знову ж Андрусів, своєю скромною вдачею і поведінкою, – з'єднав собі не лише паню прем'єрову, але й ціле її середовище, до якого часто його запрошувано», – засвідчила очевидиця всіх цих подій, дружина художника Наталія[434].

Зайнятість в роботах іншого мистецького профілю вплинула на деяке пониження активності П. Андрусіва в роботі над книжково-ілюстративною графікою. Натомість мистець робить дедалі успішніші кроки в портретуванні та компонуванні великих станкових багатофігурних сцен на історичну та символічну теми. В той же час духовні вартості його життя незрівнянно зростають за рахунок знайомства з Наталею Семіон, майбутньою дружиною художника. Цей приватно-побутовий факт не випадково розцінюється як стимулятор дальших творчих успіхів П. Андрусіва, оскільки сімейний зв'язок цієї пари мав справді духовно цементуючу основу, що давало обом снагу до активного творчого життя. Наталія Семіон, уродженка Коломиї, студіювала у Варшавській консерваторії, у класі вокалу. Але ще до того вона завоювала визнання як чемпіонка Львова та Покуття по великому тенісу. «При кінці 20-х років нашого сторіччя українські спортивні осередки у Львові проголосили були змагання за «Український тенісовий чемпіонат Галичини», а одним із найсильніших галицьких осередків спорту була тоді Коломия, де жив гурт просто фанатичних прихильників спорту – професорів і учнів тамошньої гімназії. Душею цього гурту були, перш за все, обидва сини великого українського поета й письменника Івана Франка, Петро і Тарас... А однією із талановитих учениць проф. Петра Франка була саме тодішня Наталка Семіонівна...», – писали пізніше про неї»[435]. Оцінюючи високі дані української спортсменки, відомий публіцист і поет Григір Лужницький (Меріям) справедливо вбачав у цих успіхах важливі політичні набутки нації. «Не забуваймо, що це були 1930-ті роки, найважчий час для духовного опору проти

[434] З листа дружини художника Наталії до Григора Лужницького. Цит. за: Лужницъкий Г. Лист до співвидавця і дружини мистця Петра Андрусева. Андрусів П. *Мистецтво – найміцніша зброя...* С. 426.
[435] Там само. С. 427-428.

насильної полонізації Галицької волості новоповсталої, по-версальської Польщі, яка безжалісно нищила найменший прояв української культури. І, може, навіть підсвідомо, просто інстинктом національного збереження української духовності, яка під жорстоким насиллям у руйновищах щойно створеної своєї власної держави, здавалось би, щезне. Наталка Семіонівна із вивіскою «Україна» стає до бою у цій елітарній ділянці спорту, яка досьогодні вважається «аристократичною», бо тільки для «вищих» і «багатих» сфер доступна – тенісом»[436].

За час знайомства Петро Андрусів неодноразово приїжджав до родинного їй міста Коломиї, а влітку 1939 р., перед самою війною, вони одружилися. «Вінчав їх о. Йосиф Завойський, ЧСВВ, в українській католицькій церкві у Варшаві при Медовій вулиці, при участі Жанет Складковської, її дочки, секретарки і її інших гостей, а свідками шлюбної церемонії були: мистець Петро Мегик і шурин Наталії, Петро Малиш з Коломиї. З цієї нагоди прем'єрова передала на нашу церкву у Варшаві 500 000 золотих, які в тому часі були великою підтримкою для церкви о. Василіян. Весільний прийом для молодої пари і невеликої групи гостей відбувся у популярному ресторані «Фукера» на старому місті Варшави; під час прийому Петро Андрусів перший «тост» виголосив на честь пані Складковської з глибокою подякою за її таку дуже цінну допомогу в його мистецьких студіях. Пошлюбна подорож Петра і Наталії Андрусевих по всіх мистецьких осередках Європи була приготовлена як весільний подарунок для молодої пари»[437].

Паралельно до цих подій сімейного порядку у Петра Андрусіва відбуваються зміни в умовах творчої роботи. В 1936 р. він успішно закінчує Академію мистецтв і після коротких педагогічних курсів викладає історію мистецтва, технічне креслення та інші спеціальні творчі дисципліни у Вищій архітектурній школі Варшави, а потім і в деяких середніх школах. 1937 р. він відвідує Париж, після чого, з ініціативи французької громади, влаштовує у

[436] Там само. С. 429.
[437] Там само. С. 430.

Варшаві цілу персональну виставку рисунків та акварелей паризького циклу. Більшість творів з цієї виставки були розкуплені. Тоді ж зростають контакти гуртка «Спокій» та П. Андрусева як його секретаря з іншими українськими мистецькими товариствами, в першу чергу з львівською Асоціацією незалежних українських мистців. На повноту творчого життя художника вказувало й те, що при осмисленні проблематики своїх творів (особливо історичного спрямування) йому «нав'язувались» навіть літературні образи.

«Колись – десь близько тих часів, – згадував він в одному з пізніших листів на Україну, – ...я під впливом романтичних поетів пробував писати віршовані елегії, «страшні» драми та розкохані оди.

Але коли прийшли справжні драми, та не видумані події, усе те згоріло разом з цілим мешканням там – на Трембацькій. З того часу ціла поезія писаного слова у мене заникла і – волію фарби і полотно»[438]. Творче передчуття нової війни для Петра Андрусева збіглося з періодом активного й різностороннього осягнення історичної долі України. Як результат – створена 1939 р. картина «Голгофа України» – твір виняткової мистецької виразності та символічної глибини. Твір, безперечно, один з програмних в українському мистецтві цього періоду, і таким він повинен увійти в історію мистецтва, незалежно від того, що в перші роки Другої Світової війни він був втрачений. Первинним тематичним мотивом твору став голод в Україні 1933 р., але автор бачить цю трагедію як знак біди ще більшого історичного масштабу – як весь історичний шлях українського народу до свого національного (політичного і духовного) самоутвердження. Образна канва картини ґрунтується на символічній сцені розп'яття України. Композиційна схема зведена до класичного трикутника; кожен клаптик малярського простору сповнений трагічної експресії й болю. В картині протидіють вічні осі людського духу: творчого і руйнуючого, доброго і злого. Ступінь драматичності змодельованої ситуації така, що дарма шукати у творі якихось обнадійливих інтонацій. Ця

[438] Лист П. Андрусіва до Петра Малиша (м. Коломия). Зберігається в архіві автора дисертації.

атмосфера задухи, навіть і містики, ніби запозичена з «Капрічос» Гойї. Та й сам мистець більше не повертатиметься до такого бачення історії свого народу.

Попереду його чекали інші творчі завдання.

Бомбардування Варшави і втрата мистецького доробку, блукання по Європі і втрата сімейного майна, повернення до Варшави і примусовий виїзд до німецького трудового табору... Молодому подружжю Андрусівих випало відчути на собі усю жорстоку атрибутику війни. В 1942 р. в «Українському видавництві» (Львів – Краків) ще виходить другим накладом «Княжа слава» Антона Лотоцького з блискучими ілюстраціями Петра Андрусева, а сам автор, під диктатом невизначеності, рисує «на пам'ятку» натурні портрети своїх батьків... Та силою обставин родинні місця скоро залишилися позаду. Наступала перехідна фаза їх життя, за якою «зазирав» уже зрілий період творчості і художника, і його дружини. Після тимчасового пристанища в місті Майнц-Кастелі над Рейном, вони 1947 р. переїжджають до США, де значними зусиллями обох, в колі своїх давніх друзів, повертаються до регулярного творчого життя.

Петро Андрусів з 1955 р. почав працювати креслярем-графіком в архітектурному бюро м. Філадельфія. В той час дружина активно концертує, палко пропагуючи українську пісню. Високі вокальні дані, вродливість та артистизм стали причиною її поважних успіхів не лише в українських, а й у ширших слухацьких колах, її запрошують на телебачення, вона розширює репертуар за рахунок французьких, іспанських народних пісень. Легенда співачки Наталії Андрусів (Семіон) зміцнюється феноменальними успіхами Андрусевої-тенісистки, переможниці численних змагань різних рівнів, а потім і авторитетної наставниці. Свідок її спортивних успіхів Я. Курдидик писав, що Наталія «...грає надальше безперебійно в літі на відкритих, а зимою на закритих кортах тенісових і безпощадно розгромлює і надальше жіночих партнерів із своєї кляси... її часто запропонують на суддю «льокальних чемпіонатів», а

запрошень на партнерство теж їй не бракує»[439]. Та й Петро Андрусів реалізує себе в повну міру. На початку 1950-х рр. новоприбулі у США українські художники знаходять можливість консолідуватись, створивши Об'єднання мистців-українців в Америці (ОМУА). П. Андрусів був одним з числа тих мистців (поряд з С. Литвиненком, М. Бутовичем, Д. Горняткевичем, А. Малюцою, С. Гординським, Я. Гніздовським, М. Черешньовським, М. Морозом, П. Мегиком, П. Холодним-мол., М. Осіньчуком та ін.), хто у травні 1952 р. в Нью-Йорку організаційно затвердив це об'єднання, яке згодом зіграло велику роль в координації зусиль українських художників в нових еміграційних умовах. З того часу Андрусів був членом головної управи ОМУА, а в 1960-х рр., після смерті його першого голови скульптора С. Литвиненка, був головою об'єднання протягом однієї каденції. З цього ж 1952 р. художник став співзасновником Української мистецької студії у Філадельфії і, поряд з її незмінним директором Петром Мегиком, доктором Володимиром Галаном, художниками Степаном Рожком, Володимиром Кивелюком, Богданом Мухиним, Андрієм Дараганом та іншими ентузіастами, вкладав у педагогічну працю душевне тепло й багатосторонні практичні навики. До найбільших громадських справ Петра Андрусіва зараховують насамперед заснування і керівництво так званим допомоговим комітетом «Самопоміч», згодом могутньої банківської організації, яка стала фінансовим центром для усіх українців Америки...

На Американському континенті П. Андрусів послідовно і цілеспрямовано продовжує реалізовувати своє найголовніше професійне і громадянське покликання. Він далі працює в ілюстраційній графіці, оформляє журнали «Веселка», «Юнак», книги Іванни Савицької («Наша хатка»), Юрія Тиса («Про лицаря Добриню і його сестру Забаву» та «Про юнака Семенка, що волю добував»), Лесі Храпливої («Вітер з України», «Писанка українським дітям», «Чародійне авто»), Романа Завадовича («Я іду»). Услід за довоєнними

[439] Цит. за: Андрусів П. *Мистецтво – найміцніша зброя...* С. 428.

ілюстраціями до видань А. Лотоцького, він досягає не меншого успіху в роботі над книгою історичних оповідань Володимира Барагури «Меч і книга» (1953). Ця праця ще й тепер вражає рідкісним для такого графічного жанру синтезом монументального та конкретного, уявного і наукового. Автор не оминає найскладніших історико-літературних мотивів, стильово об'єднує статичні і батальні сцени. Його компетентність при відтворенні елементів побуту, давніх інтер'єрів, одягу тощо надала кожній композиції значних художніх і пізнавальних вартостей. В той же час П. Андрусів активно працює в олійному малярстві, творить ряд студійних портретів, з-поміж яких психологічним розкриттям образу виділяються «Портрет дружини» (1955), «Портрет дівчини» (1963) та автопортрети. Здавалось, портретні та жанрові твори (на зразок сцени «При піаніно», 1956) змістять інтереси мистця в бік камерно-побутової тематики. Але це не сталося, адже саме тоді Петро Андрусів виконує одну з перших великих монументальних праць – розпис у Філадельфійській церкві св. Йосафата (1961). Художник виконуватиме й інші монументально-декоративні роботи для культових українських закладів США і Канади, зокрема іконостаси та ікони для церков в містах Нью-Кенсінгтоні, Елмайрі, Маганой-Сіті, Філадельфії тощо. І все ж найвищої спеціалізації він досягає в найпостійнішій ділянці своєї творчості – історичній композиції, але вже на цей час в історичній картині.

1950-го року з'являється стаття Петра Андрусіва «Чому в нас нема історичного малярства?». Після аргументованих історико-культурницьких прикладів мотивацій до цієї мистецької теми, автор формулює свої завдання: «Розгорнути перед очима народу силу й славу української княжої держави, показати розмах і могутність героїки гетьмансько-козацької доби, оживити на великих полотнах достойність і велич української культури, обох най кращих періодів нашої історії та оживити величні моменти з визвольних змагань останніх часів, оце наше велике завдання (...). Але чи є для цього реальні можливості? Справа історичної тематики далеко складніша, ніж нам здається. Мистець оперує формою і кольорами, і для змалювання на полотні якоїсь речі

не завжди вистачає поетичного чи навіть наукового опису. Треба діткнутись згодом і конкретно зрозуміти об’єкт, щоб його відтворити чи заінтересувати як слід. Кожна подія відбувалася в якомусь докладно окресленому часі і в якомусь конкретному середовищі. Дієві особи не висіли в повітрі, чи в безпредметній дійсності. Вони оберталися в реальному світі. А власне той конкретний реальний світ мистець мусить докладно пізнати. Мусить пізнати архітектуру даної доби, меблі, тканини, знаряддя, зброю, предмети щоденного вжитку, звичай, етикет тощо, бо все це він мусить якось малювати. Усі ці предмети підлягали змінам часу і впливам культури сусідів. Одяг князів чи бояр часів князя Ярослава Осмомисла були, на певно, інші ніж одяг в Галичині, де були значні впливи і польські, і чеські, і німецькі, й інші. Малюючи чи рисуючи лицаря княжої доби, все-одно якого періоду, наші мистці зображують майже завжди один і той самий тип шолома чи одягу. А тимчасом всі ті реквізити мали на певно чималу різнорідність у формі й стилі. Чимало клопоту мають мистці з питанням, наприклад, як чесались та який заріст носили наші предки в різних віках княжого періоду, як вдягалось боярство – чоловіки й жінки і т. п. – за часів Володимира Великого, а потім за Романа Галицького, чи там в іншому часі. Дослідження цих матеріялів у нас майже ніяке, тому й не дивно, що український мистець блукає під тим оглядом в темряві. Він не має ні багатих музеїв, ні архівів, а при ватні палати колишніх магнатів давно перейшли до народних легенд. Гробниці наших володарів спрофановано й сплюндровано, а тіла князів ворог повикидав і понищив. То де ж шукати нашому мистцеві матеріялів для історичної тематики? (…) / Історичне малярство – це великий люксус, тому воно незвичайно коштовне. Таке малярство могли собі дозволити тільки багаті й вільні народи, що жили в спокою та свободі і для розвитку своєї куль тури мали зовсім інші умови. А український народ за той час вів постійну боротьбу за свої підставові права, за незалежне й свобідне життя. І в цьому бою

українська культура, а з нею й українське мистецтво стояли завжди в перших бойових рядах»[440].

Тут сплелися наступальна і науково-аналітична властивості думання Петра Андрусіва. Усвідомлюючи політичні, побутово-психологічні перепони повновартісному національно-мистецькому процесові, він бачив вихід у стійкій працездатності і жертовності. Потрібно було два десятиліття, щоб художник у 1970-ті рр. зреалізував свої найскладніші і найсміливіші задуми.

Саме в цей, завершальний період творчості, вже широко визнаний майстер, з втомленими від праці в ілюстраційній графіці очима (через що був змушений відмовитись від багатьох замовлень книговидавців і навіть праці у філадельфійському урядовому архітектурному бюро) спрямовує свою енергію на створення цілого циклу історичних картин, яким судилося стати і символом, і підсумком усього його творчого життя. Здавалось, нічого нового художник не запропонував: ті ж князівські та козацькі мотиви, які він десятки, якщо не сотні разів шкіцував при ілюструванні літературних текстів, та ж наповненість ком позицій драматичними чи репрезентативними дійствами. Логіка сюжету й надалі збереглась основним чинником образної побудови творів, хоча автор і перевів наголос з ілюстраційного моменту на станковий (а відтак на поетично-відсторонений). Але вже тут досягнуто іншої вимірності у стосунках між персонажами, більш незалежного і цілісного зображення їх внутрішнього життя. Якщо в графіці мистець повинен був дотримуватися багатьох умовностей, які не завжди сприяли поліфонічному відтворенню конкретного середовища та історичного часу, то засобами малярства це завдання ним розв’язане у сукупності поетичних, сюжет но-наочних, візуально-чуттєвих характеристик теми.

Картинний ряд 1970-х рр. не пов’язаний єдиним тематичним чи композиційним стрижнем. Не було сталості і в реалізації автором якихось важливих для нього формальних ідей мистецтва. Психологія появи цих творів

[440] Андрусів П. Чому в нас нема історичного малярства. Андрусів П. *Мистецтво - найміцніша зброя*... С. 38-39.

найкраще роз'яснюється андрусевими словами з його визначної науково-теоретичної роботи «Мистецтво – найміцніша зброя»: «...Український народ увійшов у XIX і XX століття – обдертий і ограбований своїми ворогами-окупантами майже до голого етнічного кореня, з якого бурі історії обірвали пишноту княжої державності та лицарський розмах козацьких республік. Золотоголове боярство і буйно-шляхетська верства в кармазинових деліях розбігалася по чужих царсько-королівських дворах, шукаючи привілеїв і потвердження прав на особисті маєтки. Сангушки, Сапіги, Острозькі, Вишневецькі, Тишкевичі й інші внесли новий блиск до польської магнатської верстви, а інша хвиля голодних карієри малоросів пішли бити чолом перед царським троном та в парі з тим цивілізувати південку Московію»[441].

Ці думки, що виникли в результаті багаторічних роздумів мистця про «нерв» української історії, стали і проблемою, і нервом його мистецтва. Через те Петро Андрусів в своїх характеристиках давніх життєвих реалій українського народу ніколи не відділяв героїчне від ліричного, війну від побуту. Це надало його працям ще більшої художньої і науково-документальної ваги.

Полотно «На дворі гетьмана Розумовського» (1967) за багатьма ознаками було лише ввідним у згаданий історичний цикл, твором з багатими формально-малярськими вальорами, що якось відтінювало сам сюжет і цілу уявну епоху. Але вже наступним твором – «Зустріч гетьмана Мазепи з Костем Гордієнком» (1968) П. Андрусів уточнює своє творче завдання і наближається до найбільш підвладної його могутньому таланту «панорамного маляра» багатофігурної та багатопланової композиції. Урочистість моменту зустрічі двох полководців відтворена атмосферою загального піднесення в козацьких рядах, з-поміж яких виділяються детально «описані» типажі у всій характерності своєї внутрішньої природи, жестикуляційних рухів, одягу та зброї. Ця сцена стала для мистця приводом відтворити масштабність волевиявлення українського народу в особі

[441] Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя. Андрусів П. *Мистецтво – найміцніша зброя...* С. 84.

свого славного війська, завдяки чому народ почував себе на рідній землі господарем. Яскраві індивідуальності, стан духовної незалежності і достойності, пишність вбрання багатьох рядових героїв твору – все вказує на розквіт політичної ситуації в Україні в часи гетьманування Івана Мазепи. Ці ж ідеї введені в образну структуру картин з іншого історичного пласту: «Сватання Анни Ярославівни» (1970), «З'їзд князів» (1977) та «Французькі посли у князя Ярослава Мудрого» (1978).

Від попередніх їх відрізняє лише те, що у відтворенні, а швидше реконструюванні, сюжетних сцен з далекого минулого автор сягнув апогею своєї науково-дослідницької підготовчої роботи. Без перебільшення, кожна деталь цих складних композиційних організмів може вважатися складовою документальної реконструкції давнього побуту, причому в його різних виявах. Архітектура й інтер'єри, обладнання приймальних і банкетних залів, виразність фактур тканин, князівські «меню», жіночі прикраси і різноманіття кроїв одягу, металевий посуд і кераміка... І орнаменти, орнаменти, орнаменти... Персонажі андрусевих картин сповнені гідності; гарні і благородні обличчя, в які автор ніби вклав свої уявлення про духовні витоки української нації. Найкраще це можна зрозуміти, зазирнувши в очі маленьких героїв. В чистоті, енергії їх поглядів – художницькі сподівання на краще майбутнє нації. У всіх відношеннях унікальним виявився твір П. Андрусева «Княжа пристань у Києві. XII ст.» (1975). Подиву гідним став уже сам тематичний зріз, через який здійснюється розгляд омріяної епохи. Дух єдності і загального благополуччя «змережаний» тут з почуттям колективної творчості. Будівничі інтонації домінують в кожному сюжетному фрагменті; як і в багатьох інших творах Андрусева, окремою темою виступають дитячі образи, сповнені руху і ліричної проникливості. «Княжа пристань» є одним з тих творів, які визначають унікальність усього історичного циклу і відрізняють його з-поміж суміжних явищ як українського, так і світового мистецтва.

Разом з тим настроєність мистця на мирні, лірично-побутові справи далекого минулого допускала ще одну вісь його історичних інтересів. Так,

Петро Андрусів виконав цілий ряд батальних творів з княжої та козацької доби: «Бій Ігоря з половцями» (1970), «Бій під Корсунем» (1973), «Атака козаків» (1976), «Бій під Конотопом» (1977) та інші. В різних ступенях динаміки, в різних ракурсних розворотах відтворені звитяжні діла наших предків, які не любили підкорятися. Окремою темою батальних композицій виступає тема, як говорив художник, «вірного товариша наших княжих лицарів, опісля українських козаків і, врешті, в модерніших українських арміях в двадцятому столітті» – коня.

У запалі творення цього грандіозного картинного ансамблю, вивчаючи давні епохи й аналізуючи, зіставляючи, узагальнюючи, Петро Андрусів залишив нам у спадок немало інших талановитих творів, які доповнили ті чи інші підтеми, дали багатовимірний образ згаданих історичних епох. Це такі полотна, як «Різдво в Україні. XVIII ст.» (1976), «Козацький полковник», «Святослав Завойовник», «Портрет Івана Мазепи». Мистець неодноразово звертався і до новітньої історії України, створивши ряд полотен на тему визвольних воєнних дій Української Галицької Армії. Найвідоміший твір з цього ряду – «Чортківський пролом. 7 червня 1919 року». З підручного нотатника художника можна з’ясувати, що в плані реалізації були й такі композиції, як «Данило відкриває гору Холм», «Князь Ярослав Мудрий», «Переяславська угода», «Літописець Нестор», «Малярі-ченці малюють ікони», «Олег бере данину з Царгороду» тощо.

Характерно, що автор не обмежувався виконанням картин, а шукав (і знаходив) можливості ознайомлення американців з історією України. Так було, наприклад, з картиною «Бій Ігоря з половцями» та парадним портретом гетьмана І. Мазепи. Але найбільший резонанс у західному світі мала його фундаментальна картина «Хрещення України-Руси», завершена у 1980 р., незадовго до смерті. Як відзначалось у спеціальній публікації про цей твір, визнаний в діаспорі офіційною картиною для відзначення 1000-ліття хрещення Руси-України, художник почав давно у деталях «досліджувати ранню історію України, зокрема добу св. Володимира Великого. Він часто відвідував

бібліотеки в Нью-Йорку й Вашингтоні, робив записки й нариси, і в його уяві помалу формувалася думка, як могло виглядати хрещення Руси-України. Він консультувався з істориками Церкви, експертами ранньої історії України, вишукував зразки тогочасного одягу священиків, князів, дружинників, населення...»[442]. В результаті була створена ще одна авторська реконструкція цієї поворотної події в історії східного слов'янства. Зрештою, деякі образні та композиційні ідеї його попередніх рішень такого ж мотиву (здебільшого це ілюстрації до А. Лотоцького, Р. Барагури, а також численні самостійні ескізи) тут зберегли своє значення. Найпомітніша коректива – це сам рівень оцінки хрещення як історико-культурного, політичного та морально-психологічного зламу в історії народу. Здається, панорамно охоплена вся Русь. Тут і радість, і спротив, піднесено-врочистий князь Володимир, і його вірні дружини в зайнятті забезпеченістю самої процедури хрещення, і захоплення, і пересторога. Хоча двоїстість емоцій на обличчях властива лише окремим персонажам, а домінуючим все ж є позитивне сприйняття загалом переходу на нову віру. Лише одинокий мотив (з поваленням поганського ідола) вносить дисонанс в загальноурочисте звучання твору. Цей мінісюжет автор підкреслює знаком блискавиці в небі, як символ ще тривалих протиріч в процесі зіткнення двох різних світоглядних систем. Серед групи людей, що опустилися у Дніпрову воду, Петро Андрусів зобразив і себе, і дружину Наталю. В психологічному стані авто-портретованого – зосередженість і стриманість. Він ніби з’ясовує для себе значення хрещення для усієї майбутньої долі України. На такому проблемно-інтелектуальному рівні сприймається й увесь цей, тепер вже класичний, твір.

Пішов з життя Петро Андрусів 29 грудня 1981 р. Смерть настала в час, далекий до вичерпання бажань, ідей і можливостей. Багато залишилося на стадії задуму. Натомість своєю творчістю зумів не лише розкрити свою

[442] Картина мистця Петра Андрусева є офіційною картиною для відзначення 1000-ліття хрещення Руси-України. *Америка*. Філадельфія, 1983. 12 січня.

індивідуальність, але й розвинути програму, визначену ще у Варшаві, у колі колег – членів УМГ «Спокій».

**4.2.6. Петро П. Холодний.**

«За рік-два перед світовою війною я став цікавитися нашим давнім малюванням. Цікаво було перше всього пізнати ту досконалу техніку майже втрачену, а по друге чулося, що зо старих образів віє якийсь вольний вітер. Ні сили його, ні того, з яких первнів він складений, не можна було усталити. / У Києві був відповідний матеріял в Міському Музеєві і Музеєві Духовної Академії – але порівняно малий. По церквах був страшенно і то в самий варварський спосіб перемальований іконний матеріял. Велику втіху мені давали зображення «Мамая», «Козак душа правдивая»… Мої предки з боку матері були малярами, а декілька річий з їх роботи зосталось вдома. На цьому матеріялові ступневе підростала моя свідомість. Вже в час початку війни я знав ясно, чого мені треба. Сам для себе напівжартом я сформулював собі це так: – мушу знайти курант моїх предків. (Курантом називається камінь, яким на великій плиті розтираються фарби)» – так написав славетний художник, педагог, громадсько-культурний і політичний діяч, вчений Петро Іванович Холодний (1876 – 1930) за кілька місяців до своєї смерті у відповідь на запит директора Національного музею у Львові[443]. Опісля пошуками «куранту» його предків зайнялися його творчо обдаровані діти, яким не судилося більше в житті побачитися: Петрусь (1902 – 1990) та Марійка (1903 – 1989).

Найбільшою перешкодою осмислення творчого феномена Петра Петровича Холодного (Петра Холодного-молодшого) виявились особливо широкі терени його діяльності. В його особі взаємопоборювалися слава як іконописця і монументаліста, графічного дизайнера та ілюстратора, живописця-станковіста та авторитетного суспільно-культурного діяча. В умовній дихотомії «традиціоналіст – модерніст» та в тіні слави свого великого батька, здається, десь загублюється лінія його індивідуалізму як художника з чутливим серцем,

[443] Холодний П. Відповідь на запит. 25-ліття Національного музею у Львові. Львів, 1930. С. 4-5.

філософа і патріота. Мало хто відважується в зібраності начебто безсистемних фактів та майже взаємовиключних мистецьких артефактів побачити моторику його творчої волі та відчитати суть того, що він дарував своїм сучасникам та заповідав майбутнім поколінням українців.

Добра емоційна пам'ять зберегла у молодшого Петра зорові враження від довкілля садиби Холодних поблизу київського Політехнічного інституту, в якому батько викладав навчальний предмет фізики. «За межами садиби простягалось велике, бурхливе, принадне місто, кожен камінь якого був напоєний історією. Це гармонійне поєднання мистецької атмосфери, природи вічного українського міста і величного Дніпра, де так чудово ловилась риба, формували світогляд майбутнього мистця, виховували його естетичні смаки, почуття краси та гармонії», – так записав від нього кращий його біограф, архітектор Євген Нольден-Блакитний[444]. Батько, Петро Іванович Холодний, відзначався особливим педагогічним талантом, завдяки чому був обраний головою Гуртка київських учителів. Саме йому було доручено очолити засновану 1908 р. приватну Комерційну школу. Водночас він активно займався малярською практикою, подаючи свої твори на міські виставки. П'ятьох своїх дітей він теж виховував у любові до мистецтва. Як згадувала донька Марія, батько стояв за мольбертом, а дітвора малювала фарбами на папері, лежачи в майстерні на животах. Попри те, Петро Холодний-старший зі своєю дружиною виховували у своїх дітей інші сегменти універсальних знань, зокрема мови і музику. До цього докладалися й знані колеги-педагоги, в тому числі і Софія Русова.

Дитинство обох ще тривало, але доля готувала для всієї родини Холодних вкрай складні випробування. Петро і Марія навчаються в реальній гімназії, батько занурюється в громадську роботу, беручи участь у діяльності національних патріотичних організацій напередодні і під час Першої світової війни. У березні 1917 р. Петро Холодний-старший призначається директором

[444] Блакитний Є. Сучасна доба і творчість Петра Холодного (молодшого)… С. 133.

Першої української гімназії імені Шевченка в Києві, а з осені запрошується до Уряду Української Народної Республіки – у статусі товариша Генерального секретаря освіти. Можна лише припустити, яке навантаження лягло відтоді на кожного члена сім'ї. Відкрита боротьба Москви проти молодої Української держави, як і внутрішні чвари між різними політичними силами не давало змоги розбудовувати Петрові Івановичу та його міністерським колегам національну модель освіти. Як згадував Степан Сірополко, «надзвичайна працездатність П. Холодного та його багатий педагогічний досвід були причиною того, що він незмінно залишався на своїй посаді при всіх змінах української влади за часів Центральної Ради, гетьманату та Директорії. Правда, незадовго до упадку П. Скоропадського П. Холодний подався до димісії (…). В часі панування большевицької влади в лютому 1918 р. П. Холодний не тільки відійшов від улюбленої праці, але й мусів ховатися якийсь час від большевиків, що принесли в Україну совєтську владу на вістрях Муравйовського баґнету…»[445].

Десь у цьому пункті перетину історичних подій та родинного життя і розщеплюються долі дітей Петра Івановича Холодного. Петрусь (так часто надалі звали Холодного-молодшого) на короткий час виїздить до Берліна, але невдовзі повертається і записується в старшинську школу, опісля емігруючи з України у складі Армії УНР. Марійка, натомість, залишається у Києві, а 1921 року поступає на скульптурний відділ Київського художнього інституту. Долі інших дітей, які не проявили себе у творчих професіях, потребують окремого дослідження: частина сім'ї в ті нестабільні роки перебувала в Переяславі.

У листопаді 1920 р. Петро Холодний-старший (на той час уже Міністр народної освіти) у складі Уряду УНР залишив Україну та переїхав до Польщі, потрапивши до табору для інтернованих у м. Тарнів. Тут він віддався громадсько-культурним справам, налагоджуючи освітню мережу для потреб військових, урядовців та їхніх родин, а також активно працюючи як художник-

[445] Сірополко С. Петро Холодний як педагог і освітній діяч. На пошану Петрові Івановичу Холодному (1876-1930): Збірник матеріалів. І. Львів, 1996. С. 64.

практик. Значного резонансу серед «задротянців» набула його лекція на тему «Шляхи мистецтва», слухачами якої були інтерновані молоді таланти – поет Євген Маланюк, початкуючі мистці Петро Омельченко, Василь Дядинюк, Віктор Цимбал, Олекса Харків, а також і військовик Петрусь Холодний.

Саме у Тарнові, ставши членом мистецького товариства «Сонцецвіт», Петро Петрович Холодний стверджується в іпостасі художника, беручи участь у збірній таборовій виставці (1921 року), а також у блискучій графічній стилістиці оформивши однойменний літературно-мистецький альманах. Перебувши в Тарнові більше року, він приймає рішення поїхати на навчання до Подєбрад (Чехословаччина), де щойно відкрилася Українська господарська академія. Тут, на інженерному відділі, він розпочав свої студії з хімії, цікавість до якої перейняв від батька. В умовах навчання, втім, не полишав захоплення малюванням. Увійшов у групу ініціаторів студентського гумористичного часопису «Подєбрадка», сторінки двох перших випусків за 1923 р. оснастивши оригінальними шаржами і карикатурами. Оперативні рисунки Петруся Холодного синхронно з короткими текстами чудово передавали атмосферу життя академічної громади, дотепно характеризували окремих професорів і студентів. Відчувалося, що графіка ставала близькою для творчого темпераменту автора. На це, зокрема, звернув увагу і викладач рисунку, знаний живописець Сергій Мако, що від кінця 1923 р. почав викладати й у щойно заснованій Дмитром Антоновичем Українській студії пластичного мистецтва в Празі. Холодний-молодший прислухався до рекомендації професора і перевівся на навчання до УСПМ. Провідними його наставниками в студії були Сергій Мако, Едуард Карел та Іван Кулець. Від таких різних за стильовими уподобаннями педагогів збагачувалася й морфологія формально-образного мислення молодого українського мистця.

Відчувши у собі ще не розкриті можливості, Петро Холодний-молодший шукає дальших шляхів професіоналізації. 1928 р. він поступає до Варшавської художньої школи (від 1932 р. – Академії мистецтв). Сюди вже приїздить з молодою дружиною, поеткою Наталією Лівицькою, та донечкою Леонідою,

1925 року народження. Його педагогами з профільних предметів були Кароль Тіхий та Мілош Котарбінський. Приділяючи увагу різним технікам малярства, він найбільше захоплюється графікою, відточуючи технічну майстерність у дереворіті. Невдовзі це позначиться на високій виконавській культурі, набутій впертою працею над різновидами класичних технік. Цього ж він домагався і в малярстві, шукаючи того ж куранта, про який згадував його батько.

У Варшаві Холодні – батько і син – зустрілися кілька разів: саме сюди Петро Іванович приїздив на лікування своєї хвороби, і місцем їхнього спілкування був, в основному, шпиталь. А вже 10 червня 1930 р. Петрусь проводжав батька до місця вічного спочинку на Вольському кладовищі Варшави. Відомий художник Юрій Магалевський, що брав участь у похоронах свого близького друга, написав у своєму репортажі: «Велика втрата, яку понесло українське мистецтво зі смертю бл. п. Петра Холодного, винагороджується в деякій, а може й у рівній мірі, великими артистичними здібностями сина його, Петра Холодного-молодшого, відомого вже маляра-графіка, якому мистецькі українські кола й професура варшавської Академії Мистецтв, де він вчиться, заповідає блискучу артистичну будуччину. На превеликий жаль, цей молодий, багатонадійний артист залишився без усяких засобів до життя й до продовження студій в Академії»[446].

Натомість по-військовому підтягнутий, зі спортивною будовою тіла (уже тоді мав велике замилування футболом та рибалкою), Петрусь Холодний не лише дав собі раду з побутовими проблемами, а й зумів максимально використати час для професійного самоствердження. Одразу після переїзду до Варшави став членом Українського мистецького гуртка «Спокій», що об’єднав студентів академії вихідців з України, беручи участь у його виставках. Каталог Четвертої виставки «Спокою» (грудень 1930 р.) фіксує його дві олійні картини з зображенням Монастиря в с. Жировиці, а каталог П’ятої виставки (червень 1931 р.) подає аж 25 творів, виконаних у техніках олійного і темперного

[446] Ю. М. [Магалевський]. Похорони пок. Петра Холодного. *Діло*. Львів, 1930. Ч. 130 (15 червня).

малярства, акварелі, дереворитy, мідьориту та інших різновидів естампу. Від натюрмортів до футбольної і козацької тематики – в такому діапазоні заангажувань починав вибудовуватися образний світ молодого художника.

Зважаючи на те, що саме в 1930-і рр. формувалися базові погляди Петра Холодного-молодшого на пластичну форму, необхідно розглянути хоча тезово, які саме чинники визначили його творчі пріоритети. Перш-за-усе, молодий художник дорожив ідеями актуалізації традицій українського іконописання, зокрема в тому сегменті досвідів, якими займався на практиці Холодний-старший. Від цього – особливий інтерес до давніх малярських рецептів, до тонкощів темперної техніки. Такий «непрямий» неовізантизм надалі став однією з ліній творчих пошуків Холодного-молодшого. По-друге, Петрусь, успішний студент знаних польських педагогів, виростав у стратегії набуття навиків графіка-станковіста, найперше в частині найпопулярнішого для цього часу дереворитy. Вже наприкінці 1930-х рр. його зачислятимуть до найбільш перспективних польських авторів, які володіють особливою віртуозністю при вирішенні технічних засобів виразності в естампі. Це підтверджували і його успіхи на спеціалізованих виставках. По-третє, Петро Петрович Холодний володів ще одним талантом – прикладного графіка. Його композиційне мислення відчувалося в різних графічних формах, зокрема в книжкових знаках і дизайнерських розробках книжкових і газетно-журнальних видань. Саме з варшавського періоду мистець почав виробляти індивідуальний стиль в роботах над акцидентними жанрами, досягаючи оригінальних відкрить у формальній організації в композиціях авторських шрифтів та графічних віньєток. Про це, зокрема, свідчать лаконічні рішення обкладинок до книг Юрія Липи «Бій за українську літературу», «Українська раса», «Нотатник» (видавництво «Народній Стяг»), Повного зібрання творів Тараса Шевченка (у 16 томах), літературного журналу «Ми» та ін. Цікаво, що джерелом концептуалізації модерної шрифтової гарнітури для нього була традиція графіки періоду козацького бароко, в розвиток формальних шукань геніального Георгія Нарбута.

Після завершення навчання в Академії мистецтв, на початку 1935 р., Холодний-молодший відбуває в творчу мандрівку Італією, за стипендіальні кошти ордену Отців-Василіян. У Римі, Флоренції, Асижі він скеровано відвідує культові споруди з розписами Чімабуе, Джотто, Ботічеллі та з іншими класичними пам'ятками. Зроблені тут бліц-спостереження невдовзі йому стануть у пригоді як в аспекті символіки, так і технології малярства. Опісля їде до Парижа, знайомлячись не лише з музеями, але й з галерейним життям міста. Повернувшись до Варшави наприкінці року, він розпочинає викладацьку практику в рідній академії – спершу як асистент М. Котарбінського, а згодом у статусі викладача профільних творчих дисциплін з рисунку і технології темперного малярства. Ці чотири передвоєнних роки для мистця були насичені активною творчою працею та контактами з різними літературно-мистецькими середовищами, зокрема завдячуючи його дружині. У спільному колі їх сім'ї часто перебували Олена та Михайло Теліги, Юрій Липа, Петро Мегик, Петро Андрусів, Ніл Хасевич, Роман Смаль-Стоцький, Степан Скрипник (майбутній Патріарх УАПЦ), Левко Чикаленко, Борис Ольхівський та багато інших інтелектуалів, громадсько-культурних діячів. Відповідно цій національно зорієнтованій атмосфері бесід і міцнішала творча воля Петра Петровича Холодного.

На 1939 рік Холодний-молодший уже мав чималий авторитет і в полікультурних колах Варшави. Член гуртка «Спокій», львівської Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ), польського Союзу професійних мистців-пластиків, учасник і лауреат різних показів графічного мистецтва, шанований педагог мав непогану перспективу для самореалізації. Натомість почалася Друга світова війна, в якій гине майже весь його творчий доробок. Складними дорогами, повз понівечені європейські міста і села сім'я Холодних-Лівицьких добирається до таборів для переміщених осіб (спершу в Оффенбаху, згодом у Майнцкастелі та Етлінґені), і 1950 р. переїздить до США. Там художник відновлює свою активну мистецьку практику в широкому діапазоні

образотворчих видів і жанрів. Цінними були його праці у кожній з цих галузей, при координованості професійної і національної посвяти.

Увесь цей велетенський масив творчих напрацювань наразі можна диференціювати лише за великими функціональними і жанрово-видовими групами, оскільки кожна з них досі ще потребує ретельної каталогізації в їх реальних обсягах. Найперше це монументальний живопис сакрального призначення (мозаїки та ікони), для таких українських пам'яток у США, як церкви в Бавнд-Бруку, Ньюарку, Трентоні (всі – штат Нью-Джерсі), Гантері, Ґлен Спеї (Нью-Йорк), а також для Української католицької церкви у Люрді (Франція). За естетичною програмою кожен з цих об'єктів в авторській редакції є симбіозом елементів давньоукраїнської іконописної традиції та модерністських пластичних модифікацій. Наступною за значимістю галуззю творчості Петра Петровича Холодного є станкове малярство в усьому розмаїтті жанрових форм. Інтерпретувати смисловий простір картин мистця є доволі складно, оскільки їх поява значною мірою пов'язана з тими чи іншими біографічними подіями в загальній хронології життя автора. Вирізнити можна хіба такі автономні теми, як натюрморти, міські пейзажі та композиції з жуками, до яких мав більш аніж натуралістичну пристрасть Холодний-молодший. Окремі з його картин мали виразно новаторський характер і досі можуть викликати фахові дискусії, як це, для прикладу, «Негативна Мадонна» (1953, темпера), «Дівчина в хустці» (1960, темпера) та деякі інші. Втім, попри такого роду експериментування з формами художник твори і полотна, близькі до естетики гіперреалізму. Цікаві міркування автора записала під час розмови з ним відома мисткиня Аркадія Оленська-Петришин. Згідно з текстом, «…Холодний вважає, що українська духовість є східня, всі важливіші культурні впливи прийшли до нас зі Сходу, і турбується тим, що ми все це втрачаємо. Він також вважає, що абстракція є глухий кут, що існує багато «модерністів» з конечности (як, наприклад, ті, що не вміють рисувати), а не з

переконання»[447]. Дотичною до малярської галузі в системі творчих практик автора була кераміка, яка, втім, відрізнялася свободою формалістичних рішень.

Автономною галуззю, яку Петрусь Холодний сповна серйозно трактував, була ілюстраційна графіка. Найбільш системно в цьому скеруванні він працював для відомого дитячого часопису «Веселка». На останніх сторінках видання часто з'являлися його невеликі комікси, що чергувалися в номерах з не менш оригінальними рисуночками його колеги Едварда Козака (Еко). Естетична природа творів цього жанру ввібрала у себе багатий досвід імпровізованого рисунку ще раннього періоду. Цікаво, що за стилістикою такі графічні мініатюри відповідали вже визначеним джерельним пріоритетам мистця, а саме давньому українському мистецтву – мініатюрі в книгах княжого періоду та друкованим виданням Мазепинсько-Могилянської історичної доби.

Ще більшою мірою цей зв'язок з культурною традицією закріпився в сфері мистецтва книги. Саме в такому широкому форматі професійної задачі розглядав Петро Петрович Холодний свою роль графічного дизайнера, синхронізуючи вимогу сучасної естетики з ексклюзивністю художнього образу. Свій хист у цій царині мистець підтвердив вже у 1950-х рр., тільки-но адаптувавшись до нових умов життя у м. Йонкерсі (штат Нью-Йорк). Замовлення на оформлення книг він отримував від приватних осіб та суспільно-культурних інституцій, і відмовлятися від них він не був у силах до самої смерті. І, знову-ж, цьому сприяв приклад його батька, що залишив кілька, але впізнаваних, робіт у галузях книжкової графіки і плакату. А ще – розуміння місії книги в національній ідентифікації українства: взірцевість такої функції мистецтва залишили за собою Василь Григорович Кричевський і Георгій Нарбут.

Без сумнівів, Холодний-молодший дорожив такими паралелями. Це добре помітно на тій відповідальності, з якою він ставився до кожного замовлення, до кожної книжкової теми. Кожне видання – це автономний організм з цілісною

[447] Оленська-Петришин А. Про мистецький шлях Петра Холодного (молодшого). *Сучасність*. Мюнхен, 1977. Ч. 7-8 (липень-серпень). С. 135.

ієрархією елементів: шрифтової гарнітури, графічної віньєтки, ритмічного ладу, пластично-колірної організації простору. Ну, і, звичайно, стиль – для мистця він був носієм важливої культурно-ціннісної інформації. Через те художник буквально «шліфував» кожну лінію, домагався питомої міри в тому чи іншому пластичному елементі. Шрифт розумів не як другорядну складову образу, а як унікальний «паспорт» книги, транслятор генетичної пам'яті про ту чи іншу історичну епоху чи про людину.

Саме в такій проєкції можна розглядати багато десятків книг і періодичних видань, які були сконструйовані серцем і раціональним мисленням Петра Петровича Холодного. Це, зокрема, видання «Творів» Миколи Куліша, «Спогади» Євгена Чикаленка (обидва – 1955), «Історія української літератури» Дмитра Чижевського (1956), «Світова слава Шевченка» Петра Одарченка (1964), «Шевченко в пам'ятниках» Вадима Павловського (1966), «Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість» Вадима Павловського (1974), «Самі про себе. Автобіографії видатних українців XIX-го століття» (1989), зібрання творів Тараса Шевченка, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Михайла Драй-Хмари, Євгена Маланюка, поетичні збірки своєї дружини Наталії Лівицької-Холодної і багато інших знакових книг української історіографії. Холодний-молодший підтримував тісну співпрацю з основними науковими інституціями українського зарубіжжя – Науковим товариством ім. Шевченка та Українською Вільною Академією Наук (УВАН), створив їхні знакові іміджі-логотипи. Був активним членом Об'єднання Мистців Українців в Америці, беручи участь у виставках та пропагуючи ідеї національної форми мистецтва на різних міжнародних культурних майданчиках.

…Петро Петрович Холодний помер 24 січня 1990 р. у невеликому містечку Ґлен Спей поблизу Нью-Йорка. До останніх років життя зберігав внутрішню посвяту ідеям своєї молодості, зокрема ідеологічним націленням грона мистців УМГ «Спокій», які виразно позиціонували свою національну ідентичність в доволі складних історичних реаліях. З того часу його формально-образне мислення зазнало еволюції до більш витончених

стилістичних форм та ширшого смислового діапазону, натомість варшавський період відстежувався в окремих «цитатах» та загальній патріотичній скерованості його професійних зусиль.

**4.2.7. Любомир Роман Кузьма.**

Вже сама біографія Любомира Романа Кузьми символізує місток між різними історичними стадіями розвитку української художньої культури, від пізнього модернізму до концептуально розлогого постмодернізму. Народився 24 травня 1913 р. у с. Біле Перемишлянського повіту (тепер Львівської області) у сім'ї вчителів. Середню освіту здобув у Львові в класичній гімназії (1923-1931), у старших класах якої заохотився малярством. Перші фахові студії з малювання отримав у знаного живописця і графіка Миколи Федюка, ім'я якого на той час здебільшого асоціювалося з неовізантійською течією українського модернізму. Попри те, що Л. Кузьма не залишив розгорнутих споминів про цей епізод творчої біографії, вироблена ним згодом концепція синтетичної форми частково ввібрала у себе й цей фрагмент досвіду першого професійного наставника. Наступним освітнім кроком Любомира стали біологічні студії у Львівському університеті, які завершилися 1937 р. отриманням титулу магістра філософії в ділянці зоології[448]. Паралельно до цього йому вдається продовжити навчання з малярської практики в художника Зиґмунда Радницького, а трохи пізніше у приватній студії Владислава Ляма, знаних польських мистців. Останній з них, своєрідний містифікатор пластичної форми, в систему образного мислення якого проникли елементи сюрреалізму, в цікавий спосіб вплинув на методологію творчості Любомира Кузьми, але вже на пізнішій стадії формування його творчої особистості.

Природничі нахили Л. Кузьми, які визначили спрямування його ранніх інтересів і студій, у тих же 1930-х рр. почали поступово витіснятися мистецькими амбіціями. Про атмосферу того часу, відміряного коротким львівським періодом життя, свідчать поодинокі факти зближення з культурно-

[448] Кузьма Л. Автобіографія. Рукопис. .

мистецькими колами. В щільному графіку університетських студій, крім малярства, він знаходить години для вільного відвідування Музичного інституту ім. М. Лисенка, де набув знання з композиції та диригентської справи[449]. Цінним епізодом товариських взаємин Любомира Кузьми з ровесниками став задокументований факт відвідин (спільно з Яковом Гніздовським, Ярославом Гавраном та Омеляном Ліщинським) творчої робітні визначного графіка Павла Ковжуна. «Ми зайшли до його студії. Ковжун, тоді ще молода людина, радо нас прийняв і розмовляв з нами досить довго», – згадував він в одній зі своїх статей[450]. Невдовзі з цим же колом львівських приятелів він зустрінеться у Варшаві, в коридорах Академії мистецтв. Історія Європи відміряє йому для академічних студій лише один навчальний рік (1938–1939), але ця обставина не стане послабленням його творчих потенцій. У класі видатного польського педагога, живописця Тадеуша Прушковського українець пройде належний фаховий вишкіл, який позитивно позначиться на усій його подальшій мистецькій кар'єрі. Вже 1938 р. він візьме участь у двох львівських виставках Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP), а його картини «Дівчина за читанням книги», «Портрет Е. Б.», «Міський пейзаж» і «Квіти» скріплять ранні авторські погляди на пластичну форму і стиль письма. Навики в пленерному та портретно-постановочному малюванні ще у більшій мірі підтвердять твори, експоновані на виставці Спілки праці українських образотворчих мистців у Львові (1943) – «Літній день», «Місто взимку» (олія), а створений у той же період «Автопортрет» (олія на фанері)[451] стане свого роду маніфестом волі молодого автора до високих завдань у малярській практиці. З цим твором завершувався ранній період професійного становлення Любомира Романа Кузьми як мистця. На той час ще не проглядалась жодна тематично-змістова програма, лише малярське письмо сповіщало про темперамент і хист початкуючого автора.

---

[449] З листа до автора дисертації від дружини художника, Галини Кузьми-Мирошниченко від 16 жовтня 2007 р. Зберігається в архіві автора дисертації.
[450] Кузьма Л. Пригадаймо Якова Гніздовського. *Свобода*. 1986. 8 листопада.
[451] Тепер знаходиться у збірці Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького.

З проекції біографічного документа, а не лише малярського твору, «Автопортрет» початку 1940-х рр. багато в чому прояснював настроєність молодого автора. Драматичне історичне й психологічне тло воєнної доби начебто не торкнулося його емоційного стану. Прямий, інтригуючий погляд, енергійна осанка передавали в класичному розумінні внутрішню рівновагу. Ретельне моделювання об'єму, ощадність палітри з одночасним багатством колірних і тональних нюансів засвідчувало зрілість Любомира Романа Кузьми щодо вирішення наступних творчих завдань. Вони невдовзі розвинулися рядом картин короткого проміжного періоду 1946–1948 рр., коли мистець був змушений адаптуватися до умов життя співвітчизників у статусі «переміщених осіб» в німецьких містах Берхтесґаден та Мюнхен. Будучи учасником українських і загальних виставок, він не просто не втрачав професійної форми, але й зіставляв методологію свого малярства з іншими пластичними концепціями мистців, які на той час зустрілися в поруйнованих німецьких містах. Тоді ж Любомир Кузьма дебютує в галузі теорії і критики мистецтва, публікуючись в органі Українського літературно-мистецького об'єднання в Мюнхені – Віснику літератури, мистецтва і науки «Рідне Слово», що вийшов на правах рукопису 1946 року (Мюнхен – Карльсфельд).

Випереджуючи з'ясування методології малярства Любомира Романа Кузьми не можна оминути деяких авторських висловлювань з цього приводу, хоча вони стосувалися вже пізніших його творів. Для цього є підстави, оскільки у 1950-х роках мистець здійснює справжній творчий прорив, якби надолужуючи втрачені за час війни можливості розвиватися. Шануючи досвід дванадцяти років базової мистецької освіти, Любомир Кузьма без найменшого радикалізму еволюціонував від реалістичної пластичної форми, збагаченої варіативністю чуттєвого письма, до більш прагматичної, неореалістичної синтези натурної інформації з її подальшим образно-смисловим ускладненням. З числа збережених рисунків кінця 1940-х рр. (зокрема, це «Автопортрет», виконаний пером і синьою тушшю, натурний рисунок кольоровими олівцями «Моя мама як прачка», а також підготовчі ескізи фігур персонажів для

композиції «Ноктюрн») напрошується висновок про стадіальність виходу мистця зі сфери впливу малярського академізму. Цікаво, що 1977 р. Любомир Кузьма доволі гостро зреагував на слова знаного публіциста та редактора Івана Кедрина щодо приналежності, на його думку, однієї з картин мистця до «академічного реалізму». «Ніхто з критиків, які коли-небудь писали про мої картини, не назвав мого стилю «академічним», – стверджував Кузьма, уточнюючи свою думку наступним чином: «Мій стиль можна назвати модерним або новим реалізмом, подібно як означують такий стиль в сучасному американському малярстві. Означення «новий реалізм» особливо інструктивне, бо воно виражає думку, що в історії мистецтва ніщо не повторюється так, як було, – сучасний реалізм є цілком неподібний до того, який перед сто роками можна було називати «академічним»[452]. Цю тезу, вже як доконаний факт, Любомир Роман Кузьма закріплював у різний спосіб, як це було, для прикладу, в одній біографічній довідці («художник-маляр, нео-реаліст»)[453]. Ще в іншій публікації автор здійснив свого роду типологію стильових пріоритетів мистців української діаспори, побачивши серед них і власну малярську концепцію: «До першої групи треба зачислити тих всіх, що продовжують імпресіоністичний стиль у різних індивідуальних відмінах. Ця група найчисленніша і її творчість вже набирає традиційно популярного характеру. Другу, менше численну і менше популярну групу, творять ті, що опираються на стилях, розвинених після імпресіонізму (тут існує багато різних «ізмів»), і їх можна б умовно назвати модерністами. До третьої і найменше численної групи треба зарахувати тих, яких не можна підтягнути під характер двох згаданих груп, і яких можемо назвати неореалістами»[454]. Здається, Любомир Кузьма був настільки переконаний саме в такій фаховій кваліфікації своєї методології, що не вживав жодних інших її означень, в тому числі й щодо раннього періоду творчості. Не оспорюючи цих міркувань мистця, варто внести до них певні уточнення.

---

[452] Цит. за: Кузьма Л. Спізнений академізм? [Рукопис].
[453] Золота книга Школи українознавства ОУА Самопоміч у Ню Йорку. 1949-1999. Ню Йорк, 1999. С. 178.
[454] Цит. за: Кузьма Л. Виставка «Групи молодих» в Нью-Йорку. [Рукопис].

Для цього необхідно розрізнити дві смислові редакції поняття неореалізму: як естетики, зовнішніх прикмет стилю, і як системи образності – напрямку, що виник в образотворчому мистецтві, літературі, кіномистецтві, театрі після Другої світової війни. Нерідко неореалізм вважали реакцією на перенасичення тогочасного мистецтва формальними експериментами. Віддалення від духовної основи життя, об'єктивної інформації про людину, природу і предметний світ заради абстрактного моделювання «систем життя» несло загрозу людському виміру творчості. Саме ця обставина спонукала деяких практиків мистецтва повернутися до соціальних і натурних інспірацій через «інше» прочитання реального. Водночас це проявлялося і на зовнішніх трактуваннях форми: у творах таких знаних мистців, як Ренато Гуттузо, Ернесто Треккані чи Андре Фужерон вбачали активні, експресивні форми реалізму: динамічна композиція, енергійна обрисовка об'ємів, насичений колір. Разом з тим неореалізм, якщо брати до уваги ідейно-мотиваційну складову, в більшій мірі репрезентував «ліву» ланку спектру мистецьких шукань середини XX ст. Це стосувалося, здебільшого, італійських та французьких живописців, але з ними Любомир Кузьма не вбачав жодної спорідненості. У цьому нескладно переконатися, звернувшись до тематичного діапазону творчості українського мистця. Неореалістична «спорядженість» його картин схоплювала радше не соціальну, а філософічну і поетичну «тканину» життя. В ній було чимало сторінок біографії самого автора, які майже непомітно переміщалися зі стану прямої рефлексії в стан відстороненої містифікації. Але це була лише частина його творчих зусиль. У той же час Любомир Кузьма працював в цілому ряді класичних жанрів малярства, в яких методологія неореалізму була не стільки відчутною. Так, портретуючи знайомих йому людей, автор вкрай відповідально ставився до смислового поля своїх героїв, не наважуючись надавати їм відсторонених символьних значень. Зберігаючи першорядну функцію портрета як жанру, він «будував» художній образ портретованого за допомогою питомих емоційних і внутрішніх (духових) рис особи, а також відповідних предметних атрибутів в антуражі зображення. Таким чином творчість Любомира Романа

Кузьми в часовій динаміці становить сукупність різних методологічних досвідів по осі реалізм – неореалізм, з комбінацією різних пластично-образних модифікацій стилю малярського письма.

Такі передні зауваги щодо стилю й творчого методу Любомира Кузьми, втім, не зможуть охопити всієї повноти професійної проблематики, якою почав мистець займатися після переїзду до Сполучених Штатів Америки. Наприкінці 1948 року він поселяється у Нью-Йорку, де починає адаптацію до нового життєвого й творчого середовища. Доволі швидко відновлює малярську практику, від 1950 р. паралельно викладаючи географію на вищих курсах Школи Українознавства. Його «Автопортрет» 1950 р. виконаний на взірець відомого автопортрету Тараса Шевченка, але в даній ситуації важливою видається його очевидна мотиваційна основа: молодий мистець, долаючи тимчасові життєві колізії й психологічні труднощі, зберігав пафос творити, мислити класичними категоріями мистецтва. Жодної нотки депресії, якогось драматизованого роздвоєння чи надуманості громадянського переживання, натомість людська гідність і внутрішня рівновага. Твір належно відтворював здоровий емоційний тонус Любомира Кузьми в цей переломний період його життя.

На еміграції Любомир Роман Кузьма опинився разом зі своїми батьками. При матеріальних труднощах перших років у Нью-Йорку все ж намагався жити повноцінним особистим життям, дбати про своє здоров’я, займатися спортом (практикував систему йоги). Крім викладацької роботи налагодив системну творчу практику, отримавши невеличку кімнатку під малярську майстерню в Українському Народному Домі в Нью-Йорку. Жваві контакти з іншими українськими мистцями, які переїхали до США на постійне проживання, давали йому змогу відчути себе потрібним для різного роду організаційних справ. Так, Любомир Кузьма стає одним з активістів Українського Літературно-Мистецького Клюбу в Нью-Йорку, а вже 1954 р. бере участь у загальній мистецькій виставці, організованій Нью-Йоркською галереєю «Караван». На стадії формування й розбудови Об’єднання Мистців Українців Америки він

увиразнює своє індивідуальне творче обличчя, невдовзі ставши одним з очільників цієї авторитетної національної культурно-мистецької інституції.

Називаючи біографічні чинники швидкої творчої адаптації Любомира Кузьми у США, не можна оминути його знайомства з майбутньою дружиною, членкинею Українського Музичного Інституту в Нью-Йорку Галиною Мирошниченко. Вперше вони побачилися в середині 1950-х рр. в Українському Народному Домі: на тому ж поверсі були творча робітня (малярська студія) Кузьми та зала, орендована молодою піаністкою для лекцій музики. Часті зустрічі давали змогу ближче запізнатися. Галина, з дому Мирошниченко (30.04.1920 – 19.03.2009), до Другої світової війни навчалась у Гімназії сестер василіянок у Львові, де розпочала музичні студії. Від 1949 р. продовжила професійну освіту у США, а з відкриттям в Нью-Йорку Українського Музичного Інституту почала опікуватися так званим «музичним садочком»[455]. Ініціатива заснування такого садочку стала принципово новою справою в музичній педагогіці не лише в українських, але й ширших колах Америки. Керуючись мотивацією виховувати музичну культуру дітей з найменшого віку Галина Мирошниченко, перш за усе, уважно вивчила подібний досвід Японії, але концепцію свого музичного садочку вибудувала на своїх авторських підходах. З цього приводу вона опублікувала спеціальну статтю, в якій розкрила проблематику сприйняття і розуміння музики малечею. Опісля вона розробила відповідну навчальну програму, до якої передбачила придбання для діточок різних музичних інструментів, і навіть замовила написання (для потреб навчального процесу) трьох спеціальних дитячих опер. Переконавши в доцільності цієї ініціативи адміністраторів, вона надалі стала керівником музичного садочку, виховуючи в дітей спроможність тонко реагувати на гармонію звуків як елемента універсального творчого виховання кожної особи. Як виявилося, з Любомиром Кузьмою у них було чимало спільного в творчих зацікавленнях. «Я потребувала декорацій для музичних вистав, а він з великою

[455] Пропам’ятна книга Гімназії сестер василіянок у Львові / Гол. ред. Василь Лев. – Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто: Наукове товариство ім. Шевченка, 1980. – С. 158.

охотою робив дуже гарні декорації для моїх маленьких акторів і співаків, – згадувала пані Галина. – Його спокійна вдача і всестороннє знання дуже мені відповідали. Він навіть добре знав музику, бо студіював композицію і диригентуру в Українському Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові. Зате він твердив, що я як музик, мушу мати здібности до малярства. Одного дня я застала пульпіт, кусок картону і фарби у моїй студії. Я сіла і без жодної попередньої підготовки, зовсім поправно намалювала флякон із квітами. Отже я рішила ходити до нього на лекції малювання з групою дорослих»[456].

Любомир Роман Кузьма і Галина Мирошниченко побралися влітку 1959 р., тоді ж придбавши хатинку в горах Кейскіл, «що дуже нагадують наші Карпати»[457]. Молоде подружжя часто туди «втікало від нестерпної спеки в «камінного міста» – Нью-Йорка»[458], вирушаючи далі в піші мандрівки горами з метою малювання. У той же час в Нью-Йоркському Українському Народному Домі Любомир Кузьма спільно з дружиною нарощували педагогічну активність. Заснована художником ще 1956 року приватна малярська студія на початку 1960-х років розвинулась у повноцінну мистецьку школу, в якій організатор викладав не лише рисунок і живопис, але й історію мистецтва, перспективу, анатомію. «Для заавансованих учнів Кузьма запропонував моделів в історичних строях, балєтних чи тільки для портретування. З тої нагоди користали також малярі, такі як Малюца, Вижницький, Мажура і [і]н.», – згадувала дружина Любомира Кузьми Галина[459]. Суспільний розголос діяльності школи давали виставки творів її учнів. В рецензії на одну з таких виставок Лука Луців написав, що «…школа професора Л. Кузьми заслуговує на підтримку громадянства, бо вона гуртує поважну групу молоді, яка цікавиться образотворчим мистецтвом, і між якою є такі, що можуть дійти до поважних успіхів, коли будуть і надалі над собою працювати»[460]. Інший рецензент

[456] З листа Галини Кузьми до Романа Яціва від 16.10.2007 р.
[457] Там само.
[458] Там само.
[459] Там само.
[460] Луців Л. Виставка мистецької школи Любомира Кузьми в Нью-Йорку. [Рукопис].

звернув увагу на культивовану в школі «персональну увагу» наставників до своїх учнів. «Школа не накидає якоїсь своєї «манери», зокрема реалістичної. На виставці, наприклад, були кілька «тотально абстрактних» картин, які важко назвати, в нашому розумінні, мистецькими – це радше шукання на шляху до творчости. Мистецька Школа дає студентам професійну підставу, знання. (…) Проф. Л. Кузьма (…) провадить кожного студента від першооснови – рисунку до властивого малювання до пізнання законів перспективи, пропорції, знання будови предметів, будови людини і т. д.»[461].

Відданість педагогічній практиці, втім, не вторинізувала суто творчих націлень Любомира Кузьми. Більше того, ще в 1950-х рр. спорадичність у тематиці його малярства і графіки поступалася смисловій умотивованості, обумовленості між окремими образними знахідками. Насамперед варто зазначити, що мистець найбільше віддавався станковому малярству, менше графіці, хоча саме на початках американського періоду він виконав кілька малюнків до обкладинок книг українських видавництв. Для книги Дмитра Дорошенка «По рідному краю» (Нью-Йорк, видавництво «Булава», 1956 рік) автор організував композицію за дещо спрощеною ідеєю, основним елементом просторової варіативності став шрифт. На відміну від неї обкладинки до двох книг Докії Гуменної «Хрещатий яр» і «Багато неба» мали більш цілісний і концептуальний характер. Перша з них, при мінімалізмі пластичних засобів (спеціально розроблений шрифт, вписаний в асоціативне середовище «різаних, неправильних» смуг) точно передавала смислову колізію одного з найбагатших в чуттєвому плані романів знаної письменниці. Іншу книгу Докії Гуменної, яку складає добірка еміграційних подорожей письменниці, мистець оформив за ще іншим принципом, сміливо контрастуючи шрифтовими розробками з абстрагованим (зробленим лише лінійними натяками) тлом. Ця праця Любомира Кузьми, без сумнівів, є однією з найпомітніших у галузі книжкової графіки, сучасною образно-пластичною мовою кореспондуючи з обкладинками

[461] Л. П. Виставка майбутнього. [Рукопис].

книг авторства Якова Гніздовського, Любослава Гуцалюка і Юрія Соловія. Але цим жанром не обмежується праця мистця в галузі графіки. Відомими були його проекти різдвяних карток з більш традиційним трактуванням художньої форми. Так, у композиції «Тріє, тріє царі несуть Христу дари» автор моделює об'єм звичайною системою штрихового рисунку, лиш у дзеркальному (білому на чорному тлі) співвідношенні. В архіві Любомира Кузьми збереглися окремі пошуки композицій, виконані технікою туш-пензель з процарапуванням, рівно ж як і рисунки різними матеріалами й техніками – кульковою ручкою, тушшю-пером, розмивкою, олівцем-аквареллю, кольоровими чорнилами, кредками і пастеллю, вуглем тощо, – що засвідчують широкий діапазон засобів і прийомів, якими володів автор при розбудові образно-смислового ладу свого художнього світу.

Дещо нетиповим співвідносно інших жанрів графіки Кузьми може видатися його дереворит «Лежача на березі моря» (назва умовна), який, швидше всього, може належати ще до попереднього, а точніше варшавського, періоду творчості. Для такого припущення є численні аналогії серед навчальних робіт інших студентів Варшавської академії мистецтв, хоча Кузьма міг виконати цей твір і дещо пізніше, якби «по гарячих слідах» академічного вишколу. Втім, принципового значення точне датування цього твору не має. Важливішим є поетичне середовище, до якого стремів автор, рівно ж як і культура композиції й манера пластичного оснащення цього нескладного мотиву. Теза Любомира Кузьми про неореалістичну методологію свого мистецтва американського періоду тут знаходить своє підтвердження саме як ранню стадію розвитку його пластично-образного мислення в цьому напрямку.

«Починаючи від 1950 року, я ніколи не вживав олійної техніки», – напише Любомир Роман Кузьма дещо пізніше[462], вважаючи цю обставину вкрай важливою для розуміння його мистецьких зусиль. У різних його текстах – рецензіях, оглядах, проблемних статтях, частково в праці «Тривалість

[462] Цит. за: Кузьма Л. Спізнений академізм? [Рукопис]. Зберігається в архіві автора дис.

мистецьких технік» – приділяється значна увага техніко-технологічному аспекту творчості, оскільки сама стратегія живописання передбачає відповідність усіх компонентів художнього образу, а, отже, і з боку фізичних властивостей фарби. Тоді ж пишучи, що картина «Провесна над морем» була намальована технікою енкаустики, він зазначив: «В дійсності я був одиноким представником сучасного реалізму і енкавстичної техніки на згаданій виставці, і хоч це не є ніякою заслугою, але додає щось для характеристики мистця»[463]. До цього ще можна додати, що у перевазі, яку надавав автор темпері та її рецептурним різновидам, була не менш вагома причина творчо-психологічного плану. Ймовірно, що неореалістичній манері Кузьми більше відповідав не фактурний, а легко прописуваний живопис, який би не заважав тонко передавати об'єм з його тональною градацією. При цьому колір, якому мистець теж надавав чималого значення, підпорядковувався конструктивній основі тонального малюнку. Цікаво, що серед збереженої «творчої кухні» мистця знаходяться суто гризайльні пошуки композицій картин, що підтверджує тяжіння Любомира Кузьми до більш площинного нанесення барви на поверхню полотна чи картону.

Але щоб прокласти «маршрут мандрівки» вздовж ідей і тематично-смислового поля творчості автора, необхідно зазначити, що повноцінне уявлення про суть його мистецтва складають не лише картини (станом на 1994 рік, за авторськими підрахунками, їх було біля 200), але й малоформатні малюнки, часто варіанти композиційних пошуків або начерки з уточненням деталей тих чи інших художніх образів. Властиво, контекст мислення Любомира Кузьми є незвичайно багатим і, без сумнівів, доволі складним. Як згадувала дружина, мистець «постійно носив зі собою папір і олівець, і шкіцував усе, що бачив: в часі їзди автобусом, на концертах, в лісі, на проходах і т. д. Старанно випрацьовував свої картини, що брало багато часу. А найбільше витрачав на випробовування малярських технік, особливо енкаустики…»[464].

[463] Там само.
[464] З листа Галини Кузьми до Романа Яціва від 16.10.2007 р.

Виходячи з такого багатоаспектного акумулятивного та мотиваційного тла, легше «читати» тасьму тематики творів Любомира Романа Кузьми в її хронологічно послідовному розгортанні. Таким чином стає зрозумілим, що автор, навіть будучи серйозно заангажованим фаховими проблемами малярства й будучи, в цілому, «громадською, публічною» особою, не полишав ні своєї емоційної ідентичності, ні свого приватного (чи то родинного) статусу. Так, пропорція автобіографічності в його картинах і малюнках була доволі значною, й, фактично, вона стала осердям авторської міфології. Простір, в якому розгорталися певні події, де жили його герої й народжувалися його мрії, був для нього питомо рідним, подекуди навіть інтимним. Часто він не шукав мотивів для своїх композицій, а «підбирав» їх у свята і будні особистого життя. В такий спосіб у його малярстві збалансовувалися різні жанри: портрети, побутові сцени, анімалістика, пейзажі, натюрморти, а також алегоричні композиції – як ще один вимір багатого світовідчування мистця. Про це Кузьма сказав у короткому есеї «Дещо про себе»: «Опрацював широкий розсяг тем з життя рослин, тварин і людей, від натюрмортів, краєвидів і портретів починаючи, а на фігуральних композиціях з людьми в акції або контемпляції і різному оточенні кінчаючи. Малював усе життя в предметнім стилю, котрий він сам [*в такий спосіб автор говорить про себе. – Прим. автора*] називає сучасним реалізмом, а дехто інший магічним або позапредметовим (сюрреалістичним) натуралізмом, залежно від змісту твору»[465].

Кінець 1940-х рр. – період «перехідної естетики» не лише для Любомира Кузьми, але й для десятків, якщо не сотень українських мистців. Випробування настали для представників різних мистецьких течій. Ті, хто сповідували традиційні погляди на мистецтво, відстоюючи «національний консерватизм» у стильовому виразі, опинилися на роздоріжжі творчих перспектив: або зберігати національні прикмети й розтрачати сили на боротьбу з чужинними впливами, або «ламати» свій хребет, так і не ставши «актуальними» для нових середовищ.

[465] Кузьма Л. Дещо про себе. *Виставка картин Любомира Кузьми: Буклет*. Нью-Йорк, 1994. С. 2.

Наслідком таких методологічних колізій інколи ставало поступове «сповзання» до напіваматорських вправлянь у малярстві з локалізацією навколо дорогої серцю української тематики. Таку тенденцію значною мірою підтримував сильний струмінь ностальгії за рідним краєм, що тривалий час відігравала неабияку роль у мотивації художньої творчості. Інша категорія мистців, докоряючи колегам замкнутістю у свого роду «культурно-мистецькому гетто», прагнула негайної інтеграції в чужі культурні контексти великих мегаполісів Європи, США, Канади, Австралії, Південної Америки. Прихильники модерністських течій ще у 1930-х роках, працюючи на етнічних українських землях, бажали розкрити свій великий пошуковий потенціал у самій формальній мові мистецтва. Але значна частина таких мистців поступово теж позбавлялась ілюзій, що надалі витримає «шалений темп» новаторських експериментів, не втрачаючи зв'язку з українською національною специфікою культурної тяглості. За наявності двох таких «полюсів» естетичного досвіду на початку 1950-х рр. мистецький процес був вкрай нерівним, і далеко не кожен українець зумів збалансувати в собі свою національну поставу з актуальними творчими ідеями часу. Любомир Кузьма не міг не відчувати драматичності цього творчо-психологічного «розламу» в українському культурному організмі, натомість сам зумів опанувати своєю творчою волею і громадянськими почуваннями, щоб не зупинитися в поступі.

Одне з джерел містить інформацію про те, що орієнтовно в 1948 році Л. Кузьма розробляє варіанти композиції картини «Смерть партизана». За даними дослідників ця тема була особливо хвилюючою для мистця, який у 1945 р. втратив свого рідного брата, воїна УПА. Перший варіант, що на сьогодні зберігся, виконаний гуашшю (?) у теплій монохромній гамі, згодом був перенесений на картон і пропрацьований темперною фарбою. За своєю образно-формальною розв'язкою його не можна кваліфікувати як неореалістичний твір, оскільки уся система засобів була призначена для передавання конкретної події з відповідним смисловим наповненням, без гіперболізації уявленої автором сцени. Атмосфера твору – настрій природи, що

поглиблює відчуття драматизму «описаної» події загибелі юнака – борця за волю України, з неприхованою паралеллю до євангельської «Пієти», дає глядачу пряму емоційну рефлексію. До цієї ж типологічної групи відноситься і картина «Вечір» (створена біля 1943 року) та її модифікація «Ноктюрн» (швидше за все кінця 1940-х років). Лірична фабула мотиву в цих композиціях розкривається за допомогою розповідності, яку аж ніяк не можна підмінити поняттям «магічного реалізму». Надалі «ідилічні стани», що виникали в автора внаслідок філософічного осмислення життя, зазнавали деяких образних зміщень. На це вказує подальший творчий досвід мистця.

У 1950-х роках, дещо устабільнивши свій побут у США, Любомир Кузьма розшукав співмірні власному світовідчуттю «емоційні і смислові точки», які надалі – спершу зі звичайних побутових побуджень, а згодом і з філософсько артикульованих позицій – виповнювали міфо-поетичний простір його мистецтва. Цей процес протяжністю в кілька десятиліть – майже до часу його смерті – забезпечувався усією системою малярських жанрів і мотивів. І хоча мав він нелінійний характер, а в міжчассі корегувався замовними роботами (здебільшого портретного жанру), Кузьма своєю творчістю запам’ятовувався не як статист, «перехоплювач» візуальної інформації про довколишній світ, а як *поет* (при всій спірності такого формулювання) *малярського переживання*, а ще «маляр-мрійник» (визначення мистця Михайла Осінчука). Навіть Василь Барка, видатний письменник і мислитель, вважав, що «в творах Л. Кузьми виразно означується, можна сказати, «ліричний натуралізм», як вираження цих прикметностей, але не тільки він, – ще відзначає твори витончена елегійність, мрійлива задума, з пригадками музичности»[466].

Феєрія природи у картинах Любомира Романа Кузьми другої половини 1950-х років мала спонтанний характер, і значною мірою фіксувала маршрути біографії мистця. До одруження він жив разом з батьками, призвичаївшись до розміреного способу родинного життя в оточенні природи. Замилуванню

[466] Цит. за: Барка В. Малярство Любомира Кузьми. [Рукопис].

біоморфізмом, а згодом анімалістикою пояснювалося, серед іншого, його першою дипломованою освітою в галузі зоології. Підбір натурних мотивів з тюльпанами, водяними лілеями, городньою та екзотичною яриною, грибами, виноградом, навіть з манго, «червоною паприкою», пеларгонією чи «червоним кущем» пояснював розвинутість естетичного відчуття автора через проекцію постмодерністичної методології.

Тоді, в 1950-х рр., ця корекція мистецького досвіду Любомира Кузьми ще не була настільки відчутною. Тим не менше сам автор уже тоді себе позиціонував у жодній мірі не реалістом, рівнож як і не традиціоналістом. Цьому знайшлося цікаве підтвердження. Коли 1954 р. виникли дискусії між членами Об'єднання Мистців Українців в Америці, Кузьма ввійшов до складу опозиційної «групи дев'ятьох», підписавшись під словами протестної мотивації: «…наставлення і діяльність Управи згаданого Об'єднання мистців з її штучним піддержуванням стану мистецької відсталости і нетерпимістю супроти нових мистецьких проявів не ідуть в користь українського мистецтва і для його свобідного розвитку шкідливі»[467]. Поряд з його стояли підписи Я. Гніздовського, М. Радиша, Ю. Соловія, М. Дзиндри, Л. Гуцалюка та деяких інших знаних мистців новаторського крила. І хоча невдовзі Любомир Роман Кузьма повернувся до ОМУА, а від 1964 року навіть очолив його Управу на цілих дев'ять років, його позиція щодо творчого поступу національного мистецтва була відверто оприлюднена.

Тим не менше тонкість грані між реалістичною і неореалістичною методологією якийсь час утримувала мистця в полоні контроверсійних поглядів на його мистецтво. Лише ті його сучасники, що знали ціну модерністичних пошуків *форми*, могли вірно окреслити суть творчих домагань Любомира Романа. «Кузьма, змальовуючи природу, «вмальовується» в деталі об'єкту до тієї міри, що переступає межу зображування, переступає її та ставить точку

[467] Певний Б. Перші п'ятнадцять років // Певний Б. Майстри нашого мистецтва: Роздуми про мистців та мистецтво / Упоряд. О. Певна. – Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; К.: Видавнича група «Сучасність», 2005. – С. 351.

споглядання наче б від нутра предмету, – зауважував Володимир Ласовський. – Ця пасія вникання в предметову суть шляхом кропітної деталізації зовсім не порушує побудову самого предмету, як це ставалося у деяких експресіоністів, що вивертали предмет як рукавичку, деформували його, а у відформленні знаходили нагоду впорскувати в нього ідеї далекі від сутності самого предмету, від його природи»[468]. Василь Барка розглядав мистецький світ Л. Кузьми через призму філософії життя і релігії. «Через красу – фізичну і духовну, як через форму, ми сприймаємо її [*природи. – Прим. Р. Я.*] невідділиму сутність і зміст її: істину і добро. Вони через красу освітлюють весь світ своїм світлом. Мистець, що шукає і знаходить її, зберігаючи вірність їй, здобуває істину для творчости» – писав у зв'язку з цим він. Найбільш вражає, наскільки детально аналізував він зміст деяких ранніх картин мистця. «…Велика композиція з світоглядовими суґестіями. Тут ідея нежорстокости людини в ставленні до природи. Близькість птахів і квіток – їхніми забарвленнями, що перепливають, віддзеркалюючися в воді, повній водоростей, без рефлексів неба, якими насичена висота картини, і без тіней – непрозора глибина в надвечірній час. / Зображення життя і смерти – в свіжих листках і в зруйнованих, що вода заливає їх, мертвих, але без потворности. Барвні качки – як орнамент, притишений тонами. Розквіт рослин в дзеркалі води, і знищення їх. Глибина настрою і його таємничість з докладною обмисленістю його ладу, з містичними значеннями, наданими строго фігурним плянам для мотивів філософської теми: чотири трикутники в розміщенні птахів і квіток і всього складу видива, і діягональний поділ з виразом руху, – в сполученні з «лінією життя» як літера 5, подвійною спіралею розвою, через будову всього твору, що, в задумі, мають замкнути і виявити собою зосереджену символіку змісту. Все це сприймається в безпосередньому враженні – немов широкий звуковий взір із симфоніки Гіндеміта. / Повно сонця і життєрадісности. Лагідна блакить врогі – по воді; листки врожевлені, як вечірнє крайнебо: з мережею прожилків. Водяні лілії

[468] Ласовський В. Любомир Кузьма – маляр-мрійник. [Рукопис].

нагадують золотаві світила». (Полотно «Дикі качки і водяні лілії»). «…Внизу – камені в ритмізованій групі, на глинястій землі – ґрунті, з якого підноситься життя, в драматизмі його виростання, ніби вимовленому деревами; життя не тільки творче, але і смертне, з поруйнованими рослинними велетнями. / Первотворність краєвиду і дикість його, де ще людська рука не торкнулась. Але зовсім близько діяльність її: нагорі – два будинки, в замкнутості нічного настрою, на фоні хмар, з відтінками місячного світла. / Таємничість враженнями – з забутої сторінки природи, сторінки, що звичайна своєю дійсністю. Скупість освітлення при злагоді барвних площ і всіх ліній в деревах, з яких одно вигинається, мов ліра, в музичному мотиві на тлі неба. Настрій ранньої весни. Відчутність життя, що скоро прокинеться з притишеного стану. / Тут – певна прихованість експресіонізму; твір походить з уяви, вдягаючися в натуралістичну візійність. Вражає контраст делікатного неба і моторошного каміння. / Почуттєва насиченість в кольорах ночі – в морі її, мов ковчег, будинок. Візія іншого життя, з красою і значеннями, відкритими в близькості до неї. Драматизм почуття і своєрідна зорова «архітектура» для зрівноважених форм і барв. Викарблено обрис кожної речі. В згоді з розбіжними напрямками променів дістають свій рух хмари; видивна побудова вся основана на розгортанім еліпсі: з притаєною символікою в зображенні циклічности життя». (Картина «Місячна ніч»). «…В серпневий краєвид легко заходить осінь, від чого криваві листочки впали на першому пляні, біля берега, по мертвизні камінців. Сам берег орнаментований чудовим взором з різнокольорових рослинок і пеньків, це на фоні дзеркально непорушного ставка. / Життя відображено, як у символі. / Ніби вічність відбилася і застигла в глибині з делікатними відсвітами хмар. З переходом кольорів, від маґнетичного синього до перлисто блакитного. / Пеньки – безжизність і висохлість; але перевиті довжезними стеблами, мов мелодією по слабеньких, казкових рослинах з огниками квіту і перехрещеннями листків. / Латаття в озері жаріє піднятими квітами. / Будинок на тім боці, в зелені; кришталевого тону небо з двогіннями лезкої голубизни і легковідчутної врожевлености. / Суцільний настрій: елегійна

замисленість обкинула картину. / Літо, як в Тичини – в поемі “Фуга”». (Картина «Ставок»)[469].

Шукаючи стильово-образних відповідників мови аналізованих творів, В. Барка вживав, зокрема, такі терміни, як «магічний реалізм» і «сюрреалізм», точно вловлюючи нюанси складної технології метафоричного переінакшення Любомиром Кузьмою прямої візуальної інформації про світ. «Погляд Божий на світ, це – погляд у сіянні вічної істини, безмежно святої, – наголошував у зв’язку з цим він. – Покликання мистецтва полягає в тому, щоб наближувати наші душі до відчуття і сприйняття цього погляду. І немає іншої дороги для мистця, як тільки через чисту красу – духовну і фізичну, – з якою існуюче відбивається в творах»[470]. На трактування мотиваційного чинника і смислового поля мистецтва Любомира Романа Кузьми його скеровував значний філософський досвід, відомі йому вербальні образні паралелі. Цікаво, що самого мистця такі відчитування змісту його картин задовольняли, навіть при тому, що Василь Барка подекуди надто суб’єктивував опис видимої частини зображення, не маючи належної фахової компетенції розглядати структуру образності творів, включно зі сукупними пластичними засобами. Натомість, судячи по всьому, письменник і мислитель утрапляв в головне: малярські зусилля Кузьми були скеровані до чогось іншого, аніж до звичайного копіювання натури.

Виходячи з такої деталізованої поліфонії суджень про морфологію і синтаксис мистецтва Любомира Романа Кузьми легше розглядати тематичну програму картин 1950–1960-х рр., оскільки саме в ці два десятиліття канва його творчості набуває виразнішої мотиваційно-смислової лінії. Характерно, що у жанровому відношенні розглянуті В. Ласовським і В. Баркою твори не надто надаються до кваліфікації пейзажу чи то натюрморту, що вже само по собі вказує на *непряме* відтворення автором натурного матеріалу. Кузьма вбачав поетично-філософські паралелі між живим і предметним світом через

[469] Барка В. Малярство Любомира Кузьми. [Рукопис].
[470] Там само.

посередництво людини, а його авторський обсерваційний ракурс на процесуальність життя «встановлювався» у тих пунктах особистого досвіду, в яких реалізувалася його емоційна і лірична ідентичність. Інколи вона була аж надто неочікувана навіть для близьких і колег, через що й виникали певні неточності в тлумаченні змісту картин художника.

Об'єкти природи, звичайна городина чи екзотичні фрукти, випадково розташовані кухонні предмети, малярське приладдя, люльки, аркушик паперу з невиразним написом – все без якихось логічних смислових зв'язків поміж ними – в композиціях картин Любомира Кузьми набувають складних, *непрямих*, інколи навіть *метафізичних* значень. Структурно-образна відкритість пейзажу чи натюрморту як жанрів малярства давала художникові змогу «пересипати» символічну інформацію з одного до іншого стану. Десь за такою логікою й можна було «перехоплювати» із зображень вкладені автором художні смисли. Відтак реалістична образність трансформувалася в «сюрреалістичну ревізію» натури. Підсвідомість скеровувала мистця до поетично-філософічних витлумачень різних біоформ і предметних форм життя.

Але не цим єдиним виповнювалась творча практика Кузьми. У 1950–1960-х роках живописець часто звертається до портретного жанру, працюючи над цілим рядом образів знаних українців. Уже сам вибір персоналій, якщо зіставити деякі імена, був проявом творчо-громадянської зрілості автора. Любомир Роман Кузьма впевнено виходив на орбіту «високих цілей» мистецтва, позиціонуючи себе поруч з «форматними» постатями сучасників. Однією з них був Василь Барка, з яким надалі в мистця поглиблювалися дружні взаємини. Його портрет (1960-і рр.), хоча й зведений до максимальної простоти анфасного зображення, позначений космічністю «часо-простірних горизонтів», яка в містичний спосіб перехоплюється поглядом поета й пронизує свідомість реципієнта. В моделюванні об'ємів обличчя і плечей свого героя Кузьма використав класичну реалістичну «процедуру», виявляючи рельєфну фактуру шкіри лиця й передаючи матеріальність елементів одягу. Це не завадило

мистцеві подолати зовнішню протокольність портретних рис, а натомість вийти на рівень збірності внутрішнього образу Барки, його «духової конституції».

Дещо складніший за структурно-образною побудовою портрет археолога Марченка (1962). Старшого за віком вченого мистець зобразив сидячим за столом; він на мить відірвав погляд від аркуша паперу, на якому пише листа. Поперед нього, на широкому столі, своїть стопка книг, пачка сигарет і попільничка з недокурком. За портретованим – фронтальне зображення давньоєгипетської стели з поліхромованим рельєфом. Автор так ретельно промалював сцену «приношення дарів», що вона претендує на головну смислову й естетичну домінанту усієї композиції. Разом з тим деталі обличчя й рук прописані не менш філігранно, а згаданий натюрморт на передньому плані доведений до гіперреалістичного стану. «Характерність» обличчя археолога, його емоційна вишуканість беззаперечно викликають до нього глядацьку симпатію.

Близьким до цього рішення у методологічному плані є портрет Галини Мирошниченко, молодої дружини Любомира Кузьми. Мистець з особливою відповідальністю поставився до поетичної сутності дорогої людини, ненарочито ідеалізуючи фізичну принадливість портретованої й тонко скеровуючи її до внутрішньої благородності, чистоти. Автор не приховував перечуленості почуттів до своєї обраниці, не зауважуючи деякої застиглої театралізованості в осанці жінки та колірного підсилення її фігури через глибину контрасту до тла (нічний Нью-Йорк, а ліворуч – фрагмент відкритого фортепіано). Деталі обличчя, рівно ж як і декоративний рисунок плаття знову спонукали Любомира Кузьму до максимальної вправності і достовірності передавання матеріальності натури, близькості його пластичної мови до концептуальних засад гіперреалістів.

Відстежуючи такі особливості формальної мови творів Любомира Романа Кузьми, цікаво звернутися до його ж досвіду мистецького публіциста. Серед найцікавіших його текстів про новочасні явища мистецтва була рецензія на виставку американця Ендрю Вайєта, який, поза сумнівом, подобався

українському мистцеві. Показовими були деякі судження Кузьми про специфічні моменти художньо-образної мови Вайєта в пов'язанню з його філософським поглядом на світ: «До успіху причинилися не тільки майстерність його темперової техніки, але і, передовсім, зміст його творів, – писав він 1977 р. – Вает є маляр-поет і маляр-мислитель, який у звичайній дійсності добачує щось більше від того, що спостерігає око. Його кращі твори є немов медитації на тему життя і таємниці життя. Для такого вглиблення він не потребує шукати незвичайних тем в екзотичних країнах, але знаходить це в звичайному оточенні, де він виріс від дитинства: на американських фармах, серед людей, тварин і рослин, які там живуть. В його творчості ніщо не видумуване, все мальоване з пережитого, перепущеного через незвичайну вразливість і інтелігенцію мистця»[471]. Складається враження, що Любомир Кузьма, формулюючи в такий спосіб свої думки про творчість Вайєта, якби дивився в дзеркало, бачачи паралельно й свої твори, а ще підсилюючи їх значимість через призму визнаного досвіду свого американського колеги. Кузьма не зачислив Вайєта до «чистих» *гіперреалістів*, але вживаючи цей термін, він ніколи не використовував його щодо власного методу, вважаючи його дещо неточним у творчо-стратегічному сенсі свого малярства. Схоже, що для цього він мав певні підстави.

Значне число інших картин Кузьми, в смисловому епіцентрі яких була Людина, за структурно-образним оснащенням були далекими від єдиного схематичного стереотипу, начебто раз і назавше виробленого мистцем. Художня практика українця розширяла своє формально-проблемне поле, і з'являлося чимало картин, мотивацію і символіку яких доволі складно з'ясувати і тепер, коли пройшла значна дистанція часу від дати їх створення. Одна справа з такою групою картин, як портрет матері чи інших осіб з близького оточення автора – в підходах до трактування образу відчувалась сповна виправдана камерність і «звуженість» смислового діапазону. Риси

[471] Кузьма Л. Ендру Вает в Нью-Йорку. [Рукопис].

обличчя, увага до внутрішніх, ліричних вібрацій в характерології, майже не примітний антураж сповна забезпечували художньо-образну програму портретованого. Інша справа була з групою портретів чи жанрових сцен, через які автор намагався показати процесуальність життя, складні нашарування поетичних і філософічних значень, що заховувалися в тій чи іншій події, в жесті, міміці, майже непомітній алегоричній деталі. Тут напрошується ще один акцент, який зробив Любомир Кузьма при «зчитуванні» змісту творів Ендрю Вайєта. Він звернув увагу на слова американця: «Мистецтво для мене є бачення. Я думаю, що мусите вживати свої очі і свою емоцію, бо одне без другого не працює. Це є моє мистецтво»[472]. Підмічаючи характерне для мотивації творчих зусиль шанованого ним живописця, Кузьма привідкривав «завісу таємничості» і щодо власної творчості.

«Свої очі» та «своя емоція» – начебто й нескладна методологічна установка – спонукають до непрямого відчитування візуальної інформації у композиціях і картин українця. Тому, повертаючись до портретного жанру, зображення конкретної особи не замикається певною образною структурою. Портретна тема «розкручується» сукупністю композиційних елементів, які для Любомира Кузьми мають не стільки атрибутивне значення, як виконують функцію «причинковості» *легенди* про особу портретованого. Саме в такій структурно-образній заданості ідентифікується поетична, побутова або соціально-рольова іпостасі матері мистця (портрет середини 1950-х років), молодої пластунки Лялі Пришляк, читаючої дівчинки, двох дівчаток, що сидять за столом одна навпроти іншої (одна з них – за читанням книжки), двох молодих жінок (одна – у грі за роялем, інша – слухаюча в кріслі) та ін. (усі – кінець 1950-х – 1960-ті рр.). Не можна стверджувати, що всі ці картини належать до єдиної типологічної групи – вони відрізняються численними деталями й самими поетичними станами героїнь, але кожна з них є чимось більшим, аніж звичайна побіжна портретна фіксація особи.

[472] Там само.

Впадає в вічі, що Любомир Кузьма при творенні портретного образу велике значення надавав аксесуарам. Більше того, деякими предметами (особливо атрибутами естетичної або інтелектуальної творчості) він просто таки «смакував», не обмежуючи себе в їх використанні для різних образних втілень. Найбільше вживаним з них була книга. Якщо розмістити поруч деякі з полотен, на яких зображені читаючі героїні (ще один характерний момент – чи не усі «читаючі» – жіночого роду), то можна зауважити цікаву закономірність: кожен підмічений автором мотив є «замкненим» за структурно-образним ладом й зовсім не нагадує «собі подібного» вже тим, що він передає *іншу поетичну сутність* портретованої особи, а з нею – й іншу мотивацію авторської уваги до відповідної людини.

Але «Людина читаюча» – лише один з образно-смислових модулів Кузьми-портретиста. «Слухаюча музику» («Концерт») чи «та, що вслухається у морську тишу» («На пляжі»), чи «та, що вбирає у себе все багатство щедрот сонячного літнього саду» («Довгі тіні. Письменниця Докія Гуменна»), або ж віолончелістка (Зоя Полевська), наряджена в концертну сукню, позаду якої розкошує стихія природи – ці та численні інші персонажі чи одноосібні герої картин мистця в жодній мірі не приземлюють до прямих побутових значень переданої сцени, а зворотньо, переміщають людину в певну метафоричну реальність. «З малярства робити музику» – якось записав на звороті картонної коробки до тістечок (таких спонтанних записів чимало залишилося після смерті мистця) Любомир Кузьма, що належним чином пояснить прийом *поетичного зміщення смислів* у мальованих ним мотивах. Музика, поезія, лиш не публіцистика, не репортаж, і не ілюстрація. Тільки в такий спосіб можна наближатись до суті творчих домагань мистця.

Творчі індивідуальності або ті особи, що актом читання, «вслуховування» у середовище чи іншою медитативною дією привідкривають для себе «завісу таїни світу» – головні герої портретних творів автора. «Нереалістична композиція реалістичного факту» – таким чином спробував вхопити відмінність авторської методології поет і культуролог Вадим Лесич. Аналізуючи портретне

рішення образу Маріанни в однойменному творі, він точно добирає поняття «трансцендентної присутності» творчої індивідуальності маляра, «у поставленні людини в якомусь космічному, блакитному мряковинні простору»[473]. Трансцендентність поступово розвинулась як невід'ємний елемент творчого методу Кузьми, причому саме як ключовий у розмежувальному плані (реалізм – «магічний реалізм» / неореалізм / гіперреалізм). Наявність саме такої градації термінів доцільне в зв'язку з тим, що у постановочно-стратегічній заданості мистець вільно маневрував між пунктами «посилів» смислів, що прикладалися автором до характеристики портретованих осіб.

Ще в більшій мірі субстанція трансцендентності властива відстороненим образам як портретного, так і символьно-ситуативного жанрів. Без перебільшень можна сказати, що саме в цьому фрагменті творчого досвіду Любомиру Романові Кузьмі не було рівних в українському мистецтві 1960–1970-х років. До таких належать, перш за все, картини «На гойдалці» (1963), «Рибалки», «Діти над морем» (1964), «Лещетарка» («Зимова фантазія») (1965), полотна з циклу «Дитячий бал» (1967), «Дівчинка з яблуком», «В березні над морем» (1970-і роки), «Осінь на фермі» (1990), «Здорова пожива» (1992), «Полуденок» (1994) та особливо «У метро» («Хвилина самоти») (1973). Віддалені паралелі з поодинокими творами Якова Гніздовського чи Василя Курилика, втім, не дають підстави робити якісь концептуальні паралелі – надто відмінні структурно-образні задачі розв'язували ці визначні мистці української діаспори. Разом з тим Кузьма співмірний цим авторам за «сцементованістю» і самодостатністю власної філософічної позиції, рівно ж як і за автономністю естетичної загадки, яку залишив за собою кожен з цих визначних мистців.

Кожен з названого ряду творів може претендувати на окреме висвітлення. Але сама методологія Любомира Кузьми застерігає від найменшої описовості чи то композиції, чи формально-виражальних засобів. Ставши суттю

[473] Цит. за: Лесич В. Любомир Кузьма та його світ. [Рукопис].

метафізичного проникнення мистця в затаєні процеси людського існування, відображені мотиви промовляють «непрямою» мовою значень, і розгадка цих значень приходить лише після спеціального налаштування «внутрішнього ока». Так, намальовані зі спини старець і маленька дівчинка, що прямують до моря (картина «В березні над морем»), «мовчать» про щось дуже й дуже важливе, і лише індивідуальний чуттєвий або мислительний досвід глядача інспірує певну смислову розв'язку, яка неодмінно суб'єктивується реципієнтом і ніколи не набуде єдиної, уніфікованої, форми. В іншому творі задивлена в темне вікно вагона потягу молода жінка («У підземці») занурилася в своє особисте, і від її прихованого погляду множиться число «версій» глядацького відчитування долі героїні. Другий план композиції картини маленькою розповідною деталлю (мужчина, що читає розгорнуту в руках газету) підсилює відчуття самотності та глибину самої соціальної й психологічної проблеми.

Знову пригадавши тезу Кузьми «з малярства робити музику», варто зупинитися в спробах розтлумачення того, що не піддається простому виясненню. В творчій біографії мистця чимало таких творів, і вони, поза сумнівів, є вершиною його мистецьких зусиль. Але, крім таких етапних картин, завершених у своїй образно-формальній структурі, залишилося багато малюнків та ескізів, які ще більше утаємничують внутрішній світ автора. Частина з них відноситься до обігрування певних історичних сцен, свого роду алюзій, які на сьогодні якби «провисають» між кількома основними тематичними лініями. Деякі сцени стосуються культурі і побуту Древнього Єгипту. Схоже, що вони мали якусь спільну змістову основу, але її складно реконструювати через фрагментарність збережених малюнків відповідного циклу. Це ж саме стосується кількох біблійних сцен, які, ймовірно, передбачали створення картинних образів. Судячи по деяких з них Любомир Кузьма мав свою індивідуальну систему поглядів і на цю значиму теософську тематику.

До числа «розгублених» на великому творчому полі мистця належать різного роду портретні етюди (здебільшого жінок) та пошуки композицій (дві голови, фігури тощо). Творча «кухня» автора найцікавіше розкриває дитячу

тематику в різних композиційно-образних варіантах. Не так багато мистців другої половини XX століття приділили стільки уваги і ліричної проникливості щодо дитини, як Любомир Роман Кузьма. Серед пошуків композиції відомих картин «Рибалки», «Діти над морем» і «Дитячий бал» є чимало прецікавих варіантів, які вправі розглядатися на рівних з закінченими полотнами.

Філософічністю позначена і велика кількість натюрмортів мистця, які, знову-ж-таки, розвинулись у структурно-образному ладі суто як авторські. Класична основа жанру, безсумнівно, збереглася, причому мірка класики стосувалася не лише національної традиції, як світового контексту, коли в деяких рішеннях відсвічувалась голландські чи італійські стандарти XVI–XVIII століть. Але, поза сумнівом, мотивація звертання до жанру в Кузьми була підпорядкованою його світоглядними установками. Такі його композиції, як правило, сповнені повноти життя (свого роду альтернативність поняттю «мертвої натури»). «У відрізненні від великої більшости наших сучасних майстрів пензля, Кузьму відзначає притишена (хоч іноді згущена) некриклива палітра, яка гармонізує з його контемплятивністю та з доволі частим у нього підходом природника, чи навіть біолога, до сюжету і навіть самої фактури, – слушно вважав Вадим Лесич. – Тому так багато в нього пластичних, зближених у дечому до фламандського типу, натюрмортів (напр[иклад] «Гарбузи з капустою», «Гарбузи з пляшкою», «Ананас і овочі», «Грушки і сливки», «Чайник», «В день уродин» і ін.). Іноді вкомпонованих у якийсь вирізок космічного простору, на свобідно кинутій, ритмічно хвилястій скатерті, завжди елегантних, не перевантажених і нерідко з динамічними, випрацьованими кольорами, хоч і у статично нагромаджених, увипуклених формах. Вони заспокійливі власною гармонією та відзначаються якоюсь, наче б захованою в ній, задушевністю (може і не типовою українською, чи навіть слов’янською, а радше наче б ґотично-германською чи голляндською) і задумчивістю митця над сенсом буття»[474]. Крім того, в жанровій версії Любомира Кузьми натюрморт

[474] Там само.

має потенцію до «саморозкриття», трансформації в іншу жанрову іпостась. У такий спосіб життя остаточно «прописується» в його складні конструкції з овочів і ярини, деяких звичайних предметів побуту, які опинилися під рукою художника в мить акту міфологізації його життєвого простору. Відтак кожна одиниця такого «дійства» є співучасницею великої, незбагненної, містичної феєрії Життя.

За такою логікою довколишніх спостережень око мистця перебирає увагу на систему «живої природи», і мандрує екзотичними місцями лісового середовища, гірськими вершинами, уквітчаними галявинами. Любомир Кузьма надає значення кожній бадилині чи квіточці, вкладаючи в її зображення певний поетичний сенс. Захоплено описуючи один з таких творів, Василь Барка не побоюється до наступного трактування: …«Тюльпани» – твір у містерійному характері: ідея єдности життя земного – з каменя виходить воно і в камінь вертається. Листя тліє. Перетворення рослини в мінерал. Кругобіг життя на плянеті. Земля після дощу, потріскана і висохла; узор розколинок. Бронзуватий колір висохлого глинкуватого ґрунту справа і чорного – зліва»[475]. Все, що удостоїлось уваги Кузьми, має всезагальну – світоглядну – мотивацію. Тому різні жанрові різновиди, а в них – люди, рослини, предметні атрибути, повітряне середовище – все набуває у мистецтві автора статусу трансцендентності, остаточно закріплюючись як еквівалент життєвої філософії художника...

В такому широкому тематичному діапазоні творчості Любомира Романа Кузьми найнезвичнішими, чи навіть атиповими щодо творчості його колег стали дві невеликі, але значимі для розуміння поетичної душі автора, групи картин: гриби, виросліі на землі, і на деревинні, і коти. Пристрасть мистця до грибів повсякчас вгадувалась через його пейзажі і натюрморти, але його не влаштовувала дозованість «грибної проблематики» в загальних проекціях природи чи «мертвої натури». Судячи по всьому, Кузьма «колекціонував»

[475] Барка В. Малярство Любомира Кузьми. [Рукопис].

найнесподіваніші локалізації грибів у відкритому просторі природи. Він просто «смакував» тими метаморфозами, які спонтанно виникали в вогнищах «дикої» рослинності, естетизуючи самі форми і колірні переливи. Любив відтворювати й гру світла на стовбурах дерев, яку перехоплювали грибні нарости. Ще більшою ексклюзивністю позначені його зображення домашніх кішок. Ця пристрасть Любомира Кузьми теж мала біографічне підложжя, через що відповідний малярський жанр він довів до досконалості у формальному мистецькому оснащенні. Спершу кішки з'являлися в окремих класичних жанрах (найбільше – натюрморті), і їх місце в образній фабулі було вторинізоване. Але чим ближче до завершення життєвого шляху пропорція мотивів дитячих кішок відчутно зростала. В 1990-х роках з'явилося чимало зображень котів майже «портретного характеру», в яких вражала авторська прискіпливість до зовнішніх подробиць анімалістичних персонажів. Незважаючи на те, що цей жанровий різновид малярства Кузьми важко поставити поряд вже з апробованими, класичними, жанрами і смисловими «променями» автора, його не можна усувати з цілісності погляду на творчу особистість мистця.

Ще однією невід'ємною складовою творчої особистості Кузьми стала його мистецтвознавча та публіцистична практика. На відміну від переважної більшості його колег, які не вважали за доцільне розтрачатися на рецензування виставок, написання нарисів про художників чи, тим більше, на наукові дослідження певних аспектів історії і теорії мистецтва, Любомир Роман Кузьма вбачав своїм професійним обов'язком бути посередником між суто професійним середовищем мистців і широким громадянством. Без сумніву, до цього його спонукала ситуація, що склалася в українській діаспорі, коли бракувало багатьох ланок повноцінного культурно-мистецького процесу та інтелектуального дискурсу в цілому. Фахових періодичних видань відчутно бракувало, за винятком «Нотаток з Мистецтва» (редактор Петро Мегик) і кількох суспільно-культурних часописів. Було обмаль видавничих площ для розмов про суть естетичних шукань мистців. Кузьма долучився до числа

найбільш знаних рецензентів й оглядачів виставок – Святослава Гординського, Петра Мегика, Петра Андрусева, Якова Гніздовського, Володимира Ласовського, Богдана Стебельського, Богдана Певного, Теодора Терен-Юзьківа, – з метою оживити тематику рубрик «культура» в таких престижних газетах, як «Свобода», «Америка», у журналах «Листи до Приятелів», «Сучасність», «Київ». Разом з тим Любомир Кузьма не обмежувався легкими спостереженнями чи статистикою мистецьких подій. Ерудованість щодо спеціальних питань художньої культури в широкому контексті давала йому змогу точно формулювати професійні думки з того чи іншого питання, гостро полемізувати з колегами навколо принципових ідей мистецької творчості, а подекуди й удоступнювати пересічним читачам зміст деяких складних питань методології мистецтва, в тому числі і питання стилю. «Стилі є різні, а мистецтво одне!» – любив наголошувати Любомир Кузьма в своїх нотатках.

Основний масив творів, а з них – найбільш репрезентативні картини Кузьми – були намальовані у 1950–1970-х рр. Це був час найбільш інтенсивний не лише в творчому, але й в громадсько-організаційному плані. Від самих початків заснування Любомир Роман Кузьма став членом Об’єднання Мистців Українців в Америці, а впродовж 1964–1973 рр. очолював його Управу. Він був учасником численних колективних виставок, а також експонував свої твори на персональних – як індивідуальних, так і разом з окремими мистцями кола ОМУА. Крім цього Кузьму запрошували брати участь в інших виставкових проектах американські і французькі асоціації мистців, за що отримав кілька престижних професійних віднак. В 1964–1968 рр. художник викладав історію українського та світового мистецтва у Школі українознавства в Нью-Йорку. Великий інстинкт мистецтва спонукав Любомира Кузьму до заохочення малювати свою дружину Галину, яка теж досягла успіхів у малярстві й інколи експонувала свої твори поряд з творами свого чоловіка. Але 1984 р. відбулася переломна, трагічна подія: пожежа у Народному домі в Нью-Йорку, де Любомир Кузьма мав творчу робітню, сталася пожежа, на якій було знищено багато картин і малюнків художника. Вцілілі твори подружжя Кузьмів

перевезли до своєї гірської оселі. «Прийшли труднощі фінансові і я мусіла іти до праці (Нью-Йорк, Джерзі Сіті) приїздила до хати тільки на „вікенди" кінці тижня», – згадувала Галина Кузьма[476].

«Кузьма мав чудову бібліотеку з різних ділянок знання: малярства, філософії, медицини і т. п. Дуже дбав про своє здоров'я, харчування, фізичні вправи (йога і ін.). / Постійно носив зі собою папір і олівець і шкіцував усе що бачив: в часі їзди автобусом, на концертах, в лісі, на проходах і т. д. / Старанно випрацьовував свої картини, що брало багато часу. А найбільше витрачав на випробовування малярських технік, особливо енкаустики якої ніхто не знав. Це старинне малярство воском на „гарячо", а віск зразу стигне. Робив прилади з бляшаних баньок, горшків і ін., вживав розжарений вугіль (кокс), електрику, але найліпший показався алкоголь. Крім пензлів уживав ножі і ложки й довів техніку до такої перфекції, що виглядає як темпера або пастель», – такий стислий «паспорт» творчої посвяченості свого чоловіка залишила пані Галина.

У 1990-х роках в Любомира Кузьми почала прогресувати важка хвороба, відома як «альцгаймер». Поступово він почав втрачати пам'ять, що безпосередньо позначилося і на його малярській практиці. Так, він доволі часто «поправляв» свої давніші картини, змінюючи вже закріплені часом їх образно-формальні якості. За останні роки художник набув особливої пристрасті до бездомних кішок, поселивши їх у себе вдома і часто малюючи їх чи описуючи їх поведінку у своїх щоденниках. «Два останні роки перебував в „Hursing Home" – Опікунчім домі в місті Кетскіл, де ми його відвідували. Ретроспективну виставку в його 90-ліття ми вже самі робили без його співучасти і він навіть її не оглядав. / Помер на удар серця 8 березня 2004 року в шпиталі в місті Гадзон. Похований на цвинтарі St. Francis de Sales в Елка Парк, близько Танерсвиль з чудовим видом на гори, які так любив, на яких таборував і так часто малював»[477].

---

[476] З листа дружини художника, Галини Кузьми-Мирошниченко від 16 жовтня 2007 р. Власність автора.
[477] Там само.

Любомир Роман Кузьма залишив велику творчу спадщину, яка не обмежується виключно малярством, графікою чи мистецькою публіцистикою. Складна історична ситуація, в якій опинилося українське національне мистецтво після завершення Другої світової війни, вимагало від свідомих мистців жертовності заради оптимізації творчого процесу, консолідації розпорошених мистецьких сил, ідейного провідництва і навіть особистої взірцевості щодо енергетизму суспільно-культурної діяльності. Бог обдарував Кузьму глибоким аналітичним розумом, рідкісною чуттєвістю, і, що важливо, наполегливістю в досяганні вершин естетичної творчості. Через те індивідуальний досвід Любомира Кузьми проектується не лише на українську національну специфіку постмодернізму (досі це поняття теоретично ще не розроблене), але й на світові тенденції в розвитку пластичної форми в діапазоні актуальних на той час стилів і напрямків. Проблематика мистецтва Кузьми – як в тематично-смисловому, так і в формально-образному вимірах – лише сьогодні починає осмислюватися в українській науці. Багаті методологічні розробки мистця дають підстави співвідносити його ім’я з деякими іншими чільними особистостями другої половини XX століття в українській діаспорі, зокрема з Василем Баркою, Яковом Гніздовським, Василем Куриликом, Сергієм Кіндзерявим-Пастуховим.

В обірваному фрагменті рукописних нотаток, які мистець робив на різних матеріалах і під різним приводом, задокументувалися наступні думки: «…Погляд Божий на світ – це погляд в сіянні вічної істини, безмежно святої. Покликання мистецтва полягає в тому, щоб наближувати наші душі до відчуття і сприйняття цього погляду. І немає іншої дороги для мистця, як тільки через чисту красу: духовну і фізичну, з якою існуюче відбивається в творах». Навіть у нередагованому ці слова могли б стати імперативним мотто художника. В такий спосіб Любомир Роман Кузьма маніфестував духовну природу своїх шукань. І своїми великими творчими та інтелектуальними зусиллями він цю життєву й професійну настанову ствердив.

### 4.2.8. Яків Гніздовський.

Як і Л. Р. Кузьма, Яків Гніздовський не встиг ввійти у коло мистців УМГ «Спокій». До Варшави від приїхав майже напередодні початку Другої світової війни, а на початках її ранньої фази полишив місто. Натомість початок його фахових студій саме у Варшавській АМ став для нього першим цінним досвідом.

Народився Яків Гніздовський 27 січня 1915 р. у с. Пилипче, нині Борщівського р-ну Тернопільської обл.). «Я рисував від дитинства. Відколи пам'ятаю, весь час говорилося, що я колись буду вчитися малювати», – згадував він пізніше[478]. Ще у цьому віці йому визрівали несподівані асоціації зорових вражень з музикою, і ця схильність до синестезійних асоціацій в дальшій перспективі відіграла свою роль на рівні творчої методології. Цікавими були й збережені в його пам'яті ефекти від зорових вражень з вікна потяга: «…Я приглядався до укладу дерев, що під впливом руху скоро міняли свою позицію і форми. Коли я довше приглядався, то бачив: вони змінюються за точно визначеною схемою. Я тоді думав, що коли б ту схему дослідити, можна було б врисувати в неї змінні форми і позиції дерев і тим відтворити картину руху. Той образ, нереальний через зміни руху, зробив на мене сильне враження. Він мене довго переслідував»[479]. Після закінчення Чортківської гімназії переїздить до Львова, де розпочинає навчання у Львівській духовній семінарії. Тоді ж зближується з українським національно-патріотичним середовищем, був звинувачений польською поліцією в приналежності до нелегального гуртка. Та перемогли його мистецькі зацікавлення, і вже від 1934 р. з'являються його доволі вправні графічні твори.

Перші уроки малювання Я. Гніздовський отримав у 1930-х рр. від учня О. Новаківського Едварда Козака (Еко), відомого львівського ілюстраційного графіка та карикатуриста. Якийсь час він проживав у свого наставника в помешканні на вул. Пісковій, де малював шаржі, карикатури та ілюстрації до

[478] Гніздовський Я. *Малюнки. Графіка. Кераміка. Статті.* Нью-Йорк: Пролог, 1967. С. 22.
[479] Там само. С. 25.

львівських періодичних видань. Найуспішнішими працями цього періоду були рекламні рисунки та малюнки обкладинок до дитячих книг, в яких відчувалося віртуозне володіння стилістикою поширеного на той час ар деко. У 1938 р. Яків Гніздовський поступив до Варшавської академії мистецтв, але початок Другої світової війни став на заваді дальших студій. Змушений залишити окуповану Варшаву він перебирається аж на Балкани, навчається (до 1945 р.) у Загребській академії мистецтв, виконує самостійні (малярські та графічні) твори. Упродовж 1946–1949 рр. перебуває в Німеччині, в таборах «для переміщених осіб», де розпочинає активне організаційне життя поруч з визначними представниками творчої та інтелектуальної еліти. Він був одним з чільних діячів Мистецького Українського Руху (МУР), редагував матеріали у мистецьких відділах українських журналів та часописів (зокрема в альманасі «Арка»), писав рецензії та проблемно-теоретичні тексти, творив у різних мистецьких спеціалізаціях. Доступ до німецьких музеїв позначився на поглибленні формальної мови його праць – в ній з'явилися деякі впливи високого німецького відродження. Водночас Я. Гніздовський ретельно вивчає українську мистецьку спадщину, студіює стародруки та розвиває авторську концепцію новітньої української графіки. Ці експерименти найповніше розгорнулися вже на Американському континенті, куди художник переїжджає 1949 р. Всупереч вкрай складним побутовим умовам йому доволі швидко вдається налагодити співпрацю з американськими мистецькими інституціями (галереями, товариствами тощо), і він починає своє динамічне виставкове та сповнене творчих експериментів життя.

Вийшовши з львівського середовища 1930-х рр., яке, попри ознаки організованого творчого життя було позбавлене масштабу шукань нових естетичних вартостей мистецтва, молодий мистець зумів не лише адаптуватися на новому духовому ґрунті, але й подолати елементи провінційності чи прямолінійного наслідування традиції. Він не схвалював пасивних способів переймання від попередніх поколінь мистців поверхневих елементів

естетичного досвіду, а розбудував індивідуальну концепцію творчості через зближення національних та універсальних рис.

Вже на цій ранній стадії утвердження своєї ідентичності через пластичну форму Яків Гніздовський досягнув неабияких результатів, причому по всьому периметру його творчих зусиль: малярства, графіки, кераміки. Полікультурний контекст Нью-Йорка та американського мистецтва взагалі спонукав його до пошуків нової якості форми, яка б могла бути носієм його національного світогляду, без втрати часового орієнтиру. Багатьох сучасників від подивував великоформатними полотнами, які стали сполучниками між малярськими ідеями ліричного абстракціонізму паризької школи 1940–1950-х рр. та «магічного реалізму» і гіперреалізму вже в редакції актуальних в США течій. Але в цьому «контекстному коридорі» трансльованих формальних ідей пізнього модернізму закладалася виразна авторська парадигма мистецького відчуття нової епохи, коли закладалася відчутно інша, постклассична естетична стратегія в американському та світовому мистецтві взагалі. Професійно готовий до вирішення такої складності творчих задач Гніздовський долає небезпеку духово-ціннісної асиміляції в конгломерат американського мистецтва, постійно «підкріплюючись» українськими етнонаціональними джерелами. Важливу роль в збереженні ним національної ідентичності відіграла книжкова графіка, малі форми графіки (екслібрис, святочна листівка), які постійно підтримували його в зв’язках з українською традиційністю (через адресність виконаних замовлень), а також через прискіпливу роботу над виробленням авторської версії «українського стилю» вже в сучасному його розумінні. В цій заданості Яків Гніздовський став геніальним продовжувачем справи Георгія Нарбута, зробивши для українського мистецтва другої половини ХХ ст. не менше, аніж його великий попередник для першої половини того ж століття.

Найбільш значимою галуззю графіки, в якій Яків Гніздовський здобув світову славу, став дереворіз у формах станкових композицій. Прецезійність у вдосконаленні цієї класичної техніки в українського мистця поєдналася з рідкісною дисциплінованістю пластично-композиційного мислення, його

темпераментом та інтелектуалізмом. Видатні успіхи в техніці гравюри на дереві – основній техніці, в якій митець працював – були відзначені авторитетними інституціями, в тому числі Інститутом мистецтв у Міннеаполісі (1950, друга премія за дереворіз), Асоціацією американських художників (1959, головна нагорода за дереворіз), Інститутом Батлера (1960, третя нагорода за олійну картину), Бостонським музеєм образотворчого мистецтва (1962, перша нагорода за дереворіз), Mac Dowell Colony Fellowship (1963, за успіхи у мистецтві) тощо. Він мав десятки персональних виставок в розмаїтих закладах США, Канади та інших держав світу, а твори зберігаються в таких престижних збірках, як Конгресова бібліотека США, Білий Дім у Вашингтоні, Музеї модерного мистецтва Іспанії, Інституті Батлера, Еддісон Галереї, Вінніпезькій картинній галереї, Університетах Сіетла, Делавера, Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького, численних приватних збірках по всьому світі. Про нього знято документальний фільм. Яків Гніздовський вважається найбільш титулованим та всесвітньознаним українцем в галузі образотворчого мистецтва після Олександра Архипенка. Його творча спадщина дедалі активніше інтегрується в свідомість сучасних українців і вже на сьогодні вважається одним з найбільших феноменів, які подарувала для людства Українська земля.

Помер Яків Гніздовський 8 листопада 1985 р. у Нью-Йорку. Згідно з заповітом урна з його прахом була перевезена в Україну, і 5 листопада 2005 р. він був перезахоронений на Личаківському кладовищі у Львові. Його творчий досвід суттєво збагатив діапазон образного мислення у парадигмі фактору національної ідентичності, проявленої у високій аристократичній й гостросучасній формі. В цьому – дотичність мистця до ідеологічних засад УМГ «Спокій», які мали поширення на студіюючу українську молодь у Варшаві кінця 1930-х рр.

**4.2.9. Іван Курах.**

Італійці зовсім не випадково сформували свою частку джерельної бази про життя і творчість Івана Кураха (1909 – 1968) – українця з унікальним

мистецьким талантом. Цілі розсипи захоплюючих оцінок римських, міланських, генуезьких журналістів, знаних художників і мистецтвознавців 1930–1960-х рр. заповнили сторінки різних часописів та каталогів виставок. Поміж фаховими коментарями темпераменту і малярських принципів мистця неодмінно знаходилися й етичні характеристики, пов'язані з його національним походженням. До цього спонукав авторитет І. Кураха в культурних колах Італії, щира приязнь до нього багатьох відомих сучасників.

Реакція українських журналістів і мистецтвознавців не була такою системною, як в італійців, з огляду на дистанцію місця проживання і праці Івана Кураха від більших еміграційних культурних центрів. Перша згадка про нього була з Варшави, як учасника шостої виставки Українського мистецького гуртка «Спокій» (1933), чотири роки пізніше – зі Львова[480], вже як про цікаву творчу індивідуальність. Лише після Другої світової війни відгуки про феноменальні успіхи Кураха в інформаційних мережах української еміграції частішають. На 50-ліття творчої діяльності свого старшого колеги Олександра Архипенка (1953) він приїздить до Нью-Йорка на вершині своєї слави після участі у Венеційському бієнале сучасного мистецтва (1950). І вже далі українська преса у вільному світі намагається відстежувати події, пов'язані з художником аж до самої його смерті.

Життєва доля Івана Кураха в усіх її складних поворотах найбільш промовисто акумулюється в символі Дороги. Мотив дороги супроводжував і тематично-смислові пошуки мистця впродовж усього творчого шляху. Така системна обумовленість реалій та образного світовідчування стала запорукою мистецької сили його картин і графіки. На структурному рівні відчитували це не лише українці, але й чужинці, віддаючи належне художнику в професійних оцінках.

Перші дороги Івана Кураха уклалися від рідного села Сердиця поблизу Щирця, де він народився 26 березня 1909 р., до Львова. Батька, учасника

[480] Іван Курах. *Літературно-науковий додаток «Нового Часу».* Львів, 1937. № 6 (22 листопада). – С. IV.

українських національно-визвольних змагань, втратив у десять років. Відтоді опіку над ним перейняв старший брат Михайло, який на той час пройшов уже чималі свої дороги на фронтах Першої світової війни, і після поранення та російського полону перебував на еміграції в Відні, а потім у Празі.

Пристрасть до малювання, як і інші таланти, проявилася в Івана Кураха ще у сільській школі, через що Михайло подбав про його навчання у Львівській гімназії. Після п'яти років юнак на короткий час продовжив науку в учительській семінарії, а опісля – у Львівській художньо-промисловій школі. Саме тут закріпив свої творчі здібності, вбираючи у себе різнобічні професійні знання. З журналу «Митуса», органу однойменної літературно-мистецької групи, він почерпнув відомості про актуальні творчі явища, зокрема про формальні відкриття скульптора О. Архипенка, що стало пунктом відліку його дальших творчих зусиль. Труднощі в оплаті за навчання 1930 р. спонукали до відважного вчинку: він приймає рішення шукати свій шлях ще далі від дому, розраховуючи на власні сили. Обрав дорогу до Варшави, де студіювало чимало української мистецької молоді. Навчання в місцевій художній школі, членство у гуртку «Спокій» та участь в його шостій виставці (травень 1933 р.) підтвердило тверду ходу молодого українця до висот мистецького фаху. На прожиток заробляв декоратором Варшавської Опери, а також співпрацюючи з відомою варшавською килимарнею[481]. Проєкт печатки «Спокою» та малюнок обкладинки книги «Głód na Ukrainie i jego przyczyny» («Голод на Україні та його причини») позначили деякі питомі творчі риси мистця, зокрема його тяжіння до модерністського трактування пластичної форми.

Але й тут, у Варшаві забракло Іванові Кураху такого контексту, в якому він би міг краще розвинути свої можливості. 1935 р. дорога повела його ще далі, на цей раз до Риму. Про цей маршрут залишилися перекази, описані в статтях у різних редакційних версіях. Сам художник називає як попутне місто Берлін, де якийсь час він провчився в майстерні відомого скульптора, голови

[481] Там само.

Спілки німецьких художників Г. Кольбе[482]. Цікаво, що в цю далеку мандрівку Іван Курах вирушив лише з 30 польськими злотими у кишені. Внаслідок пішої ходи його черевики майже повністю зносилися, але оскільки вони були популярної в Європі взуттєвої фірми «Bata», цей прикрий інцидент приніс молодому українцю користь: керівництво фірми кваліфікувало цю історію як промоцію торгової марки, і не лише компенсувало матеріальні витрати[483], але й сприяло його вступу до приватної школи професора Римської академії мистецтв Феруччіо Феррацці (Ferruccio Ferrazzi). Коротко провчившись у цього визначного італійського живописця і скульптора, неокласика з досвідом футуриста, українець (ймовірно, за рекомендацію наставника) обирає для себе черговий орієнтир – Академію мистецтв Брера (Accademia di Belle Arti di Brera) з більш ліберальною творчою атмосферою. Відтак 1937 р. І. Курах долає ще одну дистанцію – до Мілану, де й отримав відповідні для своїх запитів професійні знання. Тут же ж за наставництвом професора Джузеппе Паланті (Giuseppe Palanti) закріплюються ті формальні риси мистецтва, які визначили його творче мислення на всю дальшу перспективу.

Графічний «Автопортрет», виконаний в гостро експресіоністській манері, став одним з тих творів, що промовисто засвідчував динамічний темперамент Івана (Giovanni) Кураха в роки навчання в одній з найстаріших мистецьких академій Європи. З нього можна відчитати і деякі типові концептуальні ідеї, властиві для багатьох італійських художників 1930–1940-х рр. Суто технічно українець проявив неабияку майстерність, яка згодом стала вирізняти його з-поміж інших студентів Академії Брера. Натомість, щоб зрозуміти індивідуальне формально-образне мислення І. Кураха, необхідно хоч в загальних контурах окреслити панораму естетичних ідей тогочасного мистецтва Італії.

---

[482] Курах І. Олександер Архипенко (доповідь, виголошена в Л-МКлюбі в Нью-Йорку, з нагоди 50-річчя творчости мистця). *Свобода*. Джерзи Сіті і Нью-Йорк, 1953. Ч. 268 (31 грудня).

[483] Балда Т. Мандрівка зі Львова до Риму, або Стоптані черевики Івана Кураха. Режим доступу: http://photo-lviv.in.ua/mandrivka-zi-lvova-do-rymu-abo-stoptani-cherevyky-ivana-kuraha/

1930-і рр., за фашистського режиму Б. Муссоліні, були позначені процесами трансформації футуризму та інших радикальних формотворчих течій в суб'єктивовані концепції мистецтва. Саме тоді закладалися основи «нового» метафізичного італійського живопису, «нової річевості», неореалізму, а також безпредметності. Активну творчу практику підтримували «живі класики» Карло Карра, Джино Северіні і Джорджо де Кіріко, але їх авторитети наступально підважувала молодь, яка прагнула більш індивідуалізованих поглядів на пластичну форму. Фатальна прийдешність Другої світової війни теж витала в атмосфері культурного життя Мілана і Риму у роки академічного навчання Івана Кураха. Його оточували численні мистецькі знаменитості, зокрема Альфредо Сігнорі (Alfredo Signori), Карло Чечі (Carlo Cecі), Антоніо Стагнолі (Antonio Stagnoli), Фіораванте Сейбецці (Fioravante Seibezzi), Луїджі Кампанеллі (Luigi Campanelli), Бобо Пікколі (Bobo Piccoli), Жданкарло Віталі (Giancarlo Vitali), Романо Конверсано (Romano Conversano), Роберто Ірас Бальдессар (Roberto Iras Baldessar) та чимало інших. За кожним з цих імен уже був сформований або ж закладався унікальний естетичний світогляд, що сумарно й визначало широку панораму мистецьких явищ Італії.

Іван Курах опинився на перетині дуже цікавих формалістичних ідей, у той час, коли згасали одні яскраві «зірки» й з'являлися нові. В площині методології він не ставав прибічником жодної, навіть модної, доктрини, адаптуючи природу малярства до власної екзистенції. Хоча не уникнув і деяких загальних тенденцій, як, для прикладу експресіоністичного загострення форми або, ще в більшій мірі, гіперболізації зображальних мотивів. Деякі паралелі при його синтетичному узагальненні людських фігур можна вбачати з цілим рядом сучасників, зокрема з Антоніо Стагнолі, Джузеппе Аймоне чи Альфредо Сігнорі. З Ренцо Бейзіоном та Гігі Куніоло його зближував інтерес до урбаністичного пейзажу, з Ібрагімом Кодрою – тяжіння до більш раціональної, конструктивної будови композиції. До цього варто додати, що як старші, так і молодші колеги І. Кураха по Академії Брера досить часто брали участь у міжнародних виставкових проектах у Мілані, Римі та Венеції, а відтак «мікс»

актуальних естетичних ідей викликав у кожного загострену творчу реакцію і залишав певний корекційний слід.

Італійське громадянство українець отримав ще 1936 р., ніколи не перестаючи підтримувати зв'язки з українськими мистецькими середовищами. Його твори показувались на масштабних показах української графіки у Празі (1932), Берліні (1933) та Римі (1938)[484], а популярний львівський часопис «Новий час» 1937 р. сповістить своїх читачів, що молодий мистець «в найтяжчих умовах пробивається крізь життя, вспів не тільки зберегти жагучу віру в ідеали великого мистецтва, але й, незалежно від сторонніх впливів, виробити собі власний, індивідуальний почерк». До того ж, І. Курах навіть виконав замовлення одного з українських видавництв у Празі на створення проєктів двох листівок політичного змісту («Аби било одно стадо і єдин пастор» і «Наша сила в нас самих»), хоча цей жанр графіки відчутно поступався його станковим аркушам і малярству. Наступав час, коли самі події в родині та в цілій Європі радикально перебудували його тематично-смислові пріоритети.

…Поки не знайдені автобіографічні нотатки Івана Кураха, детально реконструювати його біографію кінця 1930-х рр. є вкрай складно. Відтак деякі відомості про нього, згадані у газетних публікаціях, потребують верифікації. Це стосується, зокрема, наведених знаним громадсько-політичним діячем В. Косаренком-Косаревичем даних про шестимісячне перебування художника в складі іспанського легіону під час громадянської війни в Іспанії[485] – жодне інше джерело такої інформації не подає. Немає й точної дати одруження Івана Кураха з уродженкою Італії, й часу народження першого сина, якого подружжя втратило у роки Другої світової війни. Натомість відомо, що невдовзі перед війною мистець отримує посаду асистента, а потім і викладача міланської Академії мистецтв Брера. Того ж року у Мілані проходить його перша

[484] *Mostra dell'arte Grafica Ucraina*. Roma, 1938.
[485] Косаренко-Косаревич В. Маляр, образи, діти й українство. *Свобода*. Джерзи Сіті і Нью-Йорк, 1957. Ч. 246 (21 грудня).

персональна виставка, після якої на Кураха чекатимуть вже нові, набагато важчі, життєві дороги.

З початком Другої світової війни мистецьке життя Мілана перенеслося до невеликих приватних галерей. На експонованих там виставках можна було відстежувати дальші переміни в явищах пізнього італійського модернізму. Але реалії воєнного часу нагадували про себе і тут. Як громадянина Італії Івана Кураха мобілізують в армію, а вже у складі Туринської дивізії 8-ї Італійської армії[486] він стає одним з учасників так званої «російської кампанії», що розпочалась у серпні 1941 р. Таким чином, волею долі І. Курах відвідав Батьківщину, побачивши її в найбільш трагічних тонах і ракурсах. У жорстких воєнних умовах українець використовував кожну вільну хвилину для зарисовок і швидких портретних студій, що згодом стало матеріалом для його великих тематичних циклів. Смерті вояків і мирних українських мешканців, могили з вороннями на похилених хрестах, поруйновані шляхи з апокаліптичними ландшафтами, сотні біженців, плачі дітей глибоко запали в душу художника і закріпилися в його альбомних начерках. За відомостями Б. Певного, Іванові Кураху як старшині летунської частини італійської армії вдалося зробити «безліч знімків із розкопок масових могил невинних жертв большевицьких розстрілів у Вінниці»[487].

Як і коли повернувся Іван Курах до Мілану, немає точних відомостей. Так же ж, як нічого не відомо про обставини смерті його старшого сина. Разом з тим саме скерування його дальших творчих зусиль переконує, що після фронту художник уже став іншим. Свою індивідуальну виставку у Римі (грудень 1941 р.) він присвячує пам’яті сестри і братів, «які впали за свободу України»[488]. Чотирма десятками нових творів він показав теми пам’ятних серцю соняшників і маків, української хати, ранку у Карпатах, українського

---

[486] Науменко К. *Іван Курах*. Режим доступу: www.schyrec.com/kim-naumenko-ivan-kurah/

[487] Певний Б. Перші п’ятнадцять років. Певний Б. *Майстри нашого мистецтва: Роздуми про мистців та мистецтво*. Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США; Київ: Видавнича група «Сучасність», 2005. С. 352.

[488] *Mostra del pittore Ucraino Ivan Kurach*. Roma, 1941. 8 s.

народного танцю, а також степів України, чорнозему. Багато з цих мотивів в композиціях мистця укладалося в символьно-алегоричні конструкти. Глибокий внутрішній біль за рідною землею і дорогими йому людьми, осиротілими з-посеред згарищ українськими дітьми посилювали метафізичну силу його малярських і графічних образів. В одному ряду з чуттєво окресленими «вікнами» у гнітючу реальність війни «працювали» і його екзистенційні реакції як фронтовика, що розкрилися в композиціях «Фантазія війни», «…А караван іде», «І пройти війну», «Після битви», «Роздуми ув'язненого» та інших. Образною квінтесенцією цієї домінуючої тематики виставки стала композиція «Ave Maria», яка надалі набула розвитку у великій кількості творів драматичного і сакралізованого змісту.

Поза тим, у роки великих для всієї Європи воєнних потрясінь Іван Курах продовжує розвивати й деякі ліричні теми, якими захопився дещо раніше, і які стали характерними для італійських мистців молодшої генерації. Це, зокрема, теми урбаністики, зіставленої зі суб'єктивованими світовідчуваннями кожного автора зокрема, метафізичного ландшафту в теж індивідуальних «опціях» неокласичного пейзажу, а також безпредметності, на порозі широкого річища ліричної абстракції, що набувала тут не менш цікавих інваріантів, аніж у Франції. Фактично в кожному в цих напрямків продовжував розвиватися й український мистець. Аскетична пластика, стримана колірна гама, натомість енергетичне місиво фактури виповнювало кожен його твір особливою метафізичною субстанцією. В ландшафтах і «чистих» міських краєвидах Іван Курах поставав як тонкий лірик, проникливий інтерпретатор простору.

У травні-червні 1942 р. відбулася чергова індивідуальна виставка Івана Кураха у місті Брешія. На обкладинці каталогу – емблематичний знак УВО-ОУН, меч з тризубом, авторства Роберта Лісовського, слово про мистця – Амедео Італо Пати[489]. Цей знаний на той час адвокат та колекціонер знайшов на рідкість влучні слова про українця: «Мистецтво Івана Кураха походить від

[489] *Ivan Kurach. Pittore Ucraino*. Brescia, 1942. 12 s.

найчистіших джерел його почуттів. Легенда йде до поеми; від елегії до трагедії. (…) І це завжди мистецтво миттєвої виразної сили, що проникає в свідомість і огортає її»[490]. Нічого дивного, що етнічний італієць зумів вичислити в творчих потенціях художника ті якості, які пояснювали його великий успіх серед глядачів з Риму, Мілану, Генуї, Падуї, Бергамо – міст, де експонувалися персональні виставки молодого українця.

Того ж 1942 р. І. Курах, коментуючи італійцям свої успіхи, скаже, що кожне його полотно – це спогад про його далеку землю, кожен твір має вираз мистецтва і думок про Батьківщину. Війна тривала, натомість слава про мистця продовжувалася ширитися великими культурними центрами Італії. Один з провідних національних часописів «Il Resto del Carlino» за 14 жовтня 1942 р. друкує статтю «Мистецтво й мистці України» з ілюстраціями творів Василя Масютина, Василя Касіяна та Івана Кураха. Його продовжують запрошувати галереисти, і він ще більше занурюється у працю. Наприкінці Другої світової війни він напрацьовує нові теми, присвячені Україні, натомість вже в більш масштабних – алегоричних – образних рішеннях. Одним з таких став мотив Христового Розп'яття, що в різних смислових площинах відображав велику національну трагедію. Ключові полотна з цього ряду – «Молитва на руїнах» та «Ессе Homo XX століття» – несли відбиток глибоких духовно-моральних шукань мистця, в якого особисте, національне та загальнолюдське сплавилися в єдиному згустку метафізичного болю.

Післявоєнні роки стали досить сприятливими для виставкової діяльності Івана Кураха. Його вже запрошують не лише до великих італійських міст, але й до Австрії, Німеччини, Швейцарії, Франції. Приватні колекціонери з Брюсселя, Лондона і Дюссельдорфа замовляють у нього картини з урбаністичними та ландшафтними мотивами, що, частково і спричинили загальноєвропейську славу його малярства. В колах італійських художників його авторитет зростає ще більше, що підтвердилося запрошенням взяти участь у XXV Бієнале

[490] Ibid. S. 3.

мистецтва у Венеції (1950). Українець показав на цьому престижному міжнародному огляді сучасного мистецтва своє полотно «Місто вночі» (1949), розміром 120 х 75 см. Тоді Журі у складі 5 осіб при відборі учасників з загального числа 3800 художників обрало лише 250, найбільш яскравих мистецьких індивідуальностей з усього світу[491].

З такою славою 1953 р. Іван Курах їде до Сполучених Штатів Америки. В цьому йому знову допоміг старший брат Михайло, який проживав у Клівленді. Художники з Об'єднання мистців українців в Америці бажали якомога швидше інтегрувати знаного італійського українця в культурно-мистецьке життя США. Його запрошували на спеціальну зустріч в Український літературно-мистецький клюб у Нью-Йорку, запропонували виступити під час відзначення 50-ліття творчої діяльності Олександра Архипенка. На початку своєї блискучої промови до живого класика світового модернізму, у його ж присутності, І. Курах сказав слова, що частково відображали його тогочасну світоглядну позицію: «Світ пережив різні партикулярні ідеї і шукає якоїсь універсальної ідеї, на якій можна б творити нове життя відповідно до сучасних умов, відповідно до теперішнього стану матеріальної культури і техніки. Людина має досить тої страшної буденщини, хотіла б бачити щось таке, що її вело б в кращий світ, краще майбуття, давало забуття і відірвало від чорних буднів. Мистець має дуже тяжке завдання, він у безнастанній боротьбі, все шукає чогось нового, нових ідей, які станули б сильним фундаментом мистецької правди. Саме життя мистця, його злидні немилосердно торощать його ідеї. Багато паде під тяжкими ударами, другі видержують і стають сміло перед світом з новими ідеями»[492].

До часу приїзду до Америки, в Європі, Іван Курах мав щонайменше сорок індивідуальних виставок. За дев'ять років проживання у США він цю цифру

---

[491] Брадович М. Досягнення українського маляра в Італії. Свобода. Джерзи Ситі і Нью-Йорк, 1950. Ч. 196 (24 серпня).

[492] Курах І. Олександер Архипенко (доповідь, виголошена в Л-МКлюбі в Нью-Йорку, з нагоди 50-річчя творчости мистця). *Свобода.* Джерзи Ситі і Нью-Йорк, 1953. Ч. 268 (31 грудня).

майже подвоїв, причому не лише показами у США, але й у інших країнах світу. Одною з них була виставка в Нью-Йоркській Галереї 21 на 63-ій вулиці в квітні 1955 р., де, крім суто італійських мотивів, він експонував багато творів на тему української трагедії часів Другої світової війни. «Українців на виставі було не багато. А шкода», з докором підсумовував рецензент виставки, знаний в еміграції художник Роман Пачовський[493]. У травні 1956 р. персоналію Кураха влаштувала в Нью-Йоркському Колізеї галерея «Contemporary Art Studio». Ця експозиція була частиною масштабної Міжнародної Житлобудівельної виставки. А наприкінці 1957 р. Іван Курах реалізує вагомий громадянський вчинок: за посередництвом харитативної організації Самостійного Золотого Хреста ім. Ольги Басараб влаштовує у Нью-Йорку свою індивідуальну виставку з української тематики, експонати якої дарує на благочинній цілі українським дітям-скитальцям. «Жахлива війна, яка так жорстоко пройшла по нашій Україні, залишила по собі глибокі, ще незагоєні рани, – пише він у відповідній статті-анонсі американського часопису «Свобода». – Ще й сьогодні тисячі наших братів примушені коротати свій вік поза межами рідного краю, а їхні діти живуть у невигодах і недостатках. Вони хочуть жити, хочуть учитися, щоби могти дати собі раду в житті, щоб могти послужити своїй далекій Україні. Вони простягають свої вихуділі рученята за допомогою – до мене, до Вас, до всіх нас. / І я почуваюся до обов'язку прийти їм з допомогою, може й не великою, але поданою від щирого серця. / Я хочу подарувати українській дитині той свій невеликий мистецький дорібок з 1942–1943 рр. в Україні, який у мене зберігся. / Багато з тих моїх праць, виконаних часто в голоді і холоді, пропало внаслідок воєнних дій. Багато залишилося у моїх приятелів мистецтва. Багато знайшлося в чужих мистецьких галеріях»[494].

1962 р., після смерті брата Михайла (згодом художник випустив його поетичне вибране своїм коштом та з власними ілюстраціями, в книзі «Михайло

---

[493] Пачовський Р. Вистава Івана Кураха. *Свобода.* Джерзи Сіті і Нью-Йорк, 1955. Ч. 89 (11 травня).
[494] Курах І. Українській дитині. *Свобода*. Джерзи Сіті і Нью-Йорк, 1957. Ч. 248 (26 грудня).

Курах. Перед брамою», 1963)[495], Іван Курах повертається до Європи та поселяється в швейцарському містечку Цоллікон (Zollikon) поблизу Цюріха. Тут, спільно з дружиною та молодшим сином Романом він і продовжує жити до самої смерті. Впритул до відходу у Вічність в свої п'ятдесят дев'ять років мистець показував свої твори на індивідуальних виставках в усьому світі. Багато мандруючи, він включав нові тематичні твори з мотивами різних країн до основного складу полотен, навіяних великою тугою за Україною. 1966 р. з тріумфом пройшла його виставка в Мілані, де його ім'я добре знали не одне десятиліття. Виставка у Женеві в січні 1967 р. стала сотою із загального числа його індивідуальних показів за всю творчу біографію. А вже після неї – нові успішні виставки в Ірані та Пакистані. На останній з них, у місті Карачі, художник показав 78 картин, а на відкритті був присутній міністр освіти Пакистану[496]. Планувалися персональні покази його творів і в Йорданії, Лівані, Єгипті, Греції, натомість передчасна смерть, яка настала 15 січня 1968 р., не дала змогу реалізувати ці задуми.

…Аскетизм, стримана колірна гама («користувався найчастіше двома-трьома кольорами – білим, сірим і бронзовим»), меланхолійні мотиви з тужливими інтонаціями… Відомий журналіст, редактор «Свободи» Іван Кедрин назвав ще деякі типові маркери того образного світу, з яким ідентифікується мистецтва постать І. Кураха: «Сіра далечінь, а на ній тільки довгий ряд телеграфних стовпів, які, щораз менші, гинуть на обрії. Сіра закутана жіноча постать посередині засніженої пустелі – переднє тло образу брудно-біле, а вся дальша площина – попеляста. Вибоїста засніжена дорога, а обабіч неї обчімхані з листя стовбури дерев. Невеличкі групи вояків серед румовищ. Серед широкого поля похилений малий дерев'яний хрест...»[497]. Художник визнавав, що події війни стали переломними для його естетичного світогляду. І тим не менше його прямі рефлексії не були позірними,

[495] Курах М. *Перед брамою: Поезії*. Мюнхен: На Чужині, 1963. 127 с.: іл.
[496] Виставка образів Івана Кураха у столиці Пакістану. *Свобода*. Джерзи Сіті і Нью-Йорк, 1967. Ч. 53 (24 березня).
[497] Кедрин І. Іван Курах. *Свобода*. Джерзи Сіті і Нью-Йорк, 1968. Ч. 46 (8 березня).

нарочитими. Складну історію України, а також й усієї Європи першої половини ХХ ст., він розкрив в еквіваленті високої малярської поезії, відповідними для образотворчого мистецтва засобами. Унікальними професійними здібностями, національної свідомістю він покорив європейців та глядачів на інших континентах, спонукуючи їх до пізнання душі та серця Українця, українського народу. Даруючи свої твори на потреби дітей-скитальців, він уклав свого роду заповіт, який ще потрібно конституювати сучасному українству, низько вклонившись пам'яті нашого видатного співвітчизника: «Хочу вірити, що ці мої праці перейдуть в добрі українські руки, які пригорнуть їх і з пошаною, коли не як мистецький твір, то як спомин з рідних земель, як подих рідних піль, за якими ми тужимо і до яких, дасть Бог, ще колись вернемося»[498]...

**4.2.10. Петро Грегорійчук.**

Покуття – первинна метафізична та емоційна локація Петра Грегорійчука, народженого 11 жовтня 1914 р. у селі Видинів Снятинського повіту (тепер Івано-Франківської області). Автентична культура цього етнографічного регіону розкрилася в різних явищах, особливо в пісенності та ужитковому мистецтві. Батько майбутнього художника, Никифор, відзначався різними вмілостями – клав печі, столярував, займався бондарством. У родині затрималися відомості, що працюючи над суто практичними речами домашньої господарки, любив «вписати» до тих чи інших дерев'яних виробів якийсь орнаментальний мотив. Та й до рисування мав хист, лише великий об'єм сільськогосподарських робіт не давали йому змоги розвинути цих талантів. Мати, Марія, з дому Костинюк, мала особливе замилування до співу. Дбаючи про сім'ю (шестеро дітей), доволі часто співала при різних домашніх роботах.

Дитинство Петруся проходило в атмосфері християнського виховання та особливого пошанівку до праці. Його діло Теодозій, що й сам був неабияким столяром, змалечку привчав онука до ремесла. Упродовж 1922–1928 рр. Петро Грегорійчук навчався у місцевій початковій школі, де зумів виявити свій

[498] Курах І. Українській дитині. Свобода. Джерзи Ситі і Нью-Йорк, 1957. Ч. 248 (26 грудня).

мистецький хист. Після поради вчительки і місцевого пароха батько віддає його на навчання до відомої в усій Галичині Державної школи деревного промислу у Коломиї. Чотири роки (1928–1932) в цьому закладі скріпили любов юнака до самого процесу рисування, що він сам засвідчив дещо пізніше в есеї «Що мене цікавить в мистецтві?». «Крім рисунків, котрі я інстинктивно любив, і теоретичних предметів, з якими я був знайомий раніше, нічого не розумів; для чого виліплювати якісь забавки з тої глини? Для чого довбати в дереві?», – пригадував він[499]. Увага до цієї біографічної деталі була спричинена тим, що профільним педагогом Петра у Коломийській школі був скульптор Андрій Трач, який, судячи з інших відгуків вдячного учня, був справжнім фанатом мистецтва, але змушений був подавляти у собі творчі амбіції не дуже вдячною для професійного розвитку атмосферою малого провінційного містечка. Натомість саме цей педагог зумів заінтригувати хлопця цікавістю до незвіданих шляхів творчості. «...Він багато нам роз'яснював і вчив нас «бачити» і розуміти скульптуру. Коли я бував у Професора, то відчував, що «багато ще не розумію і не вмію», але зате захоплювали мене роботи Професора»[500].

Фаховий мистецький виріст покутського юнака супроводжувався численними родинно-побутовими подіями, які укладалися у в'язанку емоційних і зорових вражень. Те, що вони займали важливі позиції в духовно-ціннісній ієрархії його життя, стане помітно вже невдовзі, коли з'являться перші тематичні уподобання. Традиційно-звичаєва сфера органічно закладалася в свідомості Петра Грегорійчука. На це звернула увага Марічка, донька художника. «Дуже часто в наших розмовах тато згадував про дві високі смереки на подвір'ї і сусідку, що приходила по воду (…). Організовував театр, грав на скрипці, різьбив дерев'яні скульптури і, звичайно, співав! Співав покутські пісні»[501]. Безспіввідносно до віку й стану фахового розвитку

[499] Грегорійчук П. Що мене цікавить в мистецтві? 10.10. 1938. Переклад з польської М. Грегорійчук. Машинопис. З архіву М. Грегорійчук.
[500] Там само.
[501] Грегорійчук М. Життя для любові: Спогади про Батька. *Дзвін*. Львів, 2015. Ч. 6 (червень). С. 180, 182.

етнокультурна складова глибоко осідала в його свідомості, займаючи провідне становище в творчо модельованій уяві. Без цього неможливо оцінити того, що стало питомою якістю Грегорійчука-мистця вже у зрілій фазі творчого життя та розкрилося в сюжетній і символьній лініях його малярських і графічних праць.

Судячи по визнанню самого мистця, дальші його рішення щодо власного професійного вишколу були невідворотними. В Кракові опинився після численних оповідей про цей славетний мистецький центр Андрія Трача, його коломийського наставника. Відповідно до специфіки набутих знань у школі деревного промислу, ймовірно, за рекомендацією свого першого професора, обрав тутешню Державну школу декоративного мистецтва та художнього промислу (Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego), де працювали знані на всю Польщу мистці, представники кола художників-прикладників (sztuki stosowanej) Ян Буковський, Генрик Узємбло і Кароль Гомоляч[502]. Про останнього з них Грегорійчук відгукувався особливо прихильно: «Пан Професор Гомоляч і його лекції були невід'ємною частиною моєї науки. Я слухав його як людину, котра багато вчила не тільки принципів і гармонії будови орнаменту… Вивчаючи в школі композицію і конструкцію в різних матеріалах, композицію декоративну, композицію орнаменту, я зрозумів, що стою перед важливою проблемою, що під час навчання потрібно вже мати свій погляд на мистецтво і розуміння багатьох речей. Відтоді цікавить мене композиція, бо бачу в ній **силу розуму – ініціативу**»[503] [*Підкреслення автора дис.*].

Поняття композиції відтоді надійно впишеться до професійного лексикону Петра Грегорійчука. Воно стане ключовим у його формальному мисленні, рушієм організації художнього образу. Варто звернути увагу, що частотність вживання цього терміну в мистця пожвавилася саме в роки поглиблення

[502] Кожен з цих професорів, у яких мав можливість переймати досвід Петро Грегорійчук, працював у широкому діапазоні прикладних спеціалізацій мистецтва. Я. Буковський ще до Першої світової війни був співзасновником Художньо-промислової школи у Кракові, Г. Узємбло був одним із засновників Товариства «Polska Sztuka Stosowana» був одним з найвідоміших представників цього ж товариства.
[503] Грегорійчук П. Що мене цікавить в мистецтві?...

фахової освіти, як черговий щабель його творчого самовдосконалення. Приїхавши до Кракова з ангажованістю до рисунку, він тут швидко виростав в набуванні цілого «пакету» навиків, які треба було організовувати в певну творчо-вольову цілісність. У ці плідні на відкриття роки молодий адепт опинився в епіцентрі активних дискусій між видатними індивідуальностями польського мистецтва щодо перспективності тих чи інших формальних напрямків. Культ Я. Матейка та «Молодої Польщі», жива слава С. Висп'янського і С.І. Віткевича тут зударялися з радикалізмом формістів та новопосталої «Групи Краковської» з її лівими ідейними настроями. Грегорійчук зустрічався тут зі своїми земляками-покутянами як студентами Краківської Академії Мистецтв[504], що зорганізувалися в українське Об'єднання мистців «Зарево». І хоча це були різні студентські середовища, цікавість молоді до тих чи інших імен і явищ мистецтва часто зближувала її на численних творчих акціях – вернісажах або забавах. Так, на світлині з відкриття виставки творів одного зі студентів академії Андрія Наконечного (1935) Петро Грегорійчук стоїть у колі своїх ровесників – Ярославом Красневичем, Григорієм Круком, Нестором Кисілевським, Ярославом Лукавецьким, Юрієм Кульчицьким, Денисом Іванцевим, Наталією Мілян та іншими, в майбутньому знаними українськими мистцями. На той час усі вони уже були членами «Зарева», про що писав у своєму дослідженні його тогочасний голова Богдан Стебельський[505]. Ставши дійсним членом об'єднання, П. Грегорійчук брав участь в різних культурно-мистецьких ініціативах, зокрема під егідою почесного голови, поета і вченого Богдана Лепкого.

Малярство в структурі навчання школи мало прикладний ухил. Згадуючи свого профільного професора Я. Буковського, Грегорійчук писав, що той любив композицію і студію. «Розвиваючись далі, – конкретизував він, – я весь час

[504] На початку 1930-х рр. на студіях у Краківській АМ перебували, серед інших українців Михайло Зорій, Денис Іванцев, Ярослав Лукавецький, Григорій Крук та ін.
[505] Стебельський Б. Краківська Академія Мистецтв і українці // Стебельський Б. Ідеї і творчість: Збірник статей та есеїв. Торонто: Канадське Наукове Товариством ім. Шевченка, 1991. С. 335.

компонував людську голову, рисував портрети. І тут можу зауважити, що я підсвідомо прагнув студіювати портрет, але бачив, що мене однаково цікавить як портрет, так і композиція. Мене цікавило багато речей»[506]. За збереженою світлиною заняття в класі Буковського (1936) можна реконструювати кілька цінних деталей методики викладання професором спеціальності. Це, зокрема, принцип вписування фігури чи фігурної групи в композицію аркуша, а також конструктивна побудова рисунку. В такій колективній атмосфері навчальної майстерні кожному студентові, в тому числі й Петрові Грегорійчуку, загальні установки педагога треба було адаптувати до свого індивідуального розуміння форми.

Мистецький світогляд українця у Кракові розвивався дуже стрімко, освоєні знання і навики швидко спонукали до дальших професійних запитів. Судячи по всьому, його живописний темперамент вимагав ширшої творчо-методологічної основи, аніж це давала спеціалізація декоративного малярства. Не лише композиція, але й техніка живописання, спонукала Петра Грегорійчука до «зазирання» на різні актуальні концепції пластики, організації ефективного світлоколірного середовища картинного простору. Це добре відчитувалося по його збережених творах (зокрема етюдах) трохи пізнішого часу: саме в ці чотири роки скріпилися базові якості авторської манери, вміння структурувати колір, бачити в ньому міру світлоносності відповідно до реальної ситуації.

Очевидно, що Краків дав і багато іншого для професійного становлення мистця. З Державної школи декоративного мистецтва та художнього промислу він вийшов сповна умотивованим щодо дальших кроків. Тут він отримав смак до малярства через розширений світоглядний горизонт, з активним суспільним профілем. «…Відчуваю потребу студіювати в Академії Красних Мистецтв на факультеті станкового малярства. Рік перерви кристалізував мої задуми»[507], – напише він напередодні подачі документів на вступ до Варшавської Академії Мистецтв (1938).

---

[506] Там само.
[507] Грегорійчук М. Життя для любові: Спогади про Батька… С. 182.

На той час Варшавська академія мистецтв мала високу суспільну репутацію в цілій Польщі, а також чимало успіхів на міжнародних мистецьких показах. Активні взаємини з польськими урядовими колами мав професор Войцєх Ястшембовський, який 1 вересня 1936 р. обійняв посаду ректора. У травні-листопаді наступного року Академія взяла участь у Міжнародній виставці «Мистецтво і техніка» в Парижі, отримавши гран-прі в розділі «художнє і технічне виховання». Роком пізніше члени мистецького об'єднання «Братство св. Лукаша» в приватній віллі професора Тадеуша Прушковського намалювали 7 історичних картин для Всесвітньої виставки у Нью-Йорку, що поширювало резонанс від Варшавської АМ аж за океан[508]. Саме до майстерні цього відомого мистця, попереднього ректора Академії (березень 1935 – серпень 1936) і записався на навчання Петро Грегорійчук (заява про вступ від 12 вересня 1938 р., з доданими на розгляд вступної комісії 75 авторських робіт!).

Майстерня малярства Т. Прушковського «мала репутацію найкращої в Школі і громадила найчисельніше гроно учнів. Про її популярність свідчила творча свобода, яку професор давав студентам»[509]. За спогадами одного з тогочасних студентів наставник практикував нову методику фахового навчання. Рисування з моделі він переніс на вечірній час, натомість «…у часі денних занять він поєднував справу опанування будови людського тіла з побудовою композиції образу. З цією метою визначав тему композиції – або одну для цілої майстерні, або теж для кожного з учнів іншу, пристосовану до зацікавлень і здібностей студіюючого. Насамперед треба було виконати ескізний проект композиції…»[510]. До самого 1939 р. Тадеуш Прушковський возив своїх студентів на пленери до Казімєжа Дольного, а створені там праці

[508] Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. 1904-1944 / Scenariusz wystawy, koncepcja katalogu Maryla Sitkowska. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2012. S. 467.
[509] Szacho-Głuchowicz A. Pracownia malarstwa Tadeusza Pruszkowskiego. Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie... S. 215.
[510] Ibidem.

показувалися на попленерових виставках[511]. Така практика дуже імпонувала Петрові Грегорійчуку, оскільки він відточував свою майстерність і розширював тематичний ряд своїх ранніх пейзажів і жанрових сцен.

Судячи з епізодичних свідчень мистця студії у Варшавській АМ були захоплюючими і позначені духом демократизму. Титулований професор давав кожному своєму учневі можливість вільного творчого розвитку. Під час переглядів навчальних і творчих робіт кожен студент мав змогу вислухати фахові коментарі Т. Прушковського. «Спочатку професор характеризував загальний рівень творів, відзначав зріст або застій художників, а також зупинявся на окремих роботах і під кінець визначав оцінку»[512]. Петрові Грегорійчуку видатний педагог за підсумками двох семестрів (сесія в травні-червні 1939 р.) виставив найвищу оцінку – «дуже добре» – з рисунку, малярства та вечірнього акту. З інших фахових предметів (нарисна перспектива і креслення) отримав таку ж оцінку[513].

Студентське життя у Варшавській академії мистецтв було виповнене численними подіями – вернісажами виставок, товариськими гутірками, костюмованими балами. Для останніх молодь виготовляла оригінальні декорації (в техніці паперопластики) з фігурними сценками, шаржованими зображеннями колег і професорів. На одну зі світлин з такого балу потрапив П. Грегорійчук, який підтримував товариський спосіб життя. Ймовірно, що з того часу в нього затримався інтерес до шаржу, якому надалі присвячував значну увагу.

Знімав кімнату по вулиці Кручій (Krucza), будинок 19, помешкання 61. Його колегами по навчанню на той час були й інші українці, зокрема Любомир Кузьма, Яків Гніздовський, Сергій Борейко, Ярослав Орест Гавран, Богдан Доманик, Роман Шостак, а також трохи старші від них Вітовт Манастирський, Іван Кейван, Богдан Яцкевич, Юрій Миц, Микола Букатевич, Роман Ганкевич,

---

[511] Ibidem.
[512] Грегорійчук М. Життя для любові: Спогади про Батька… С. 182.
[513] Подається за збереженими в Архіві Варшавської АМ «swiadectwami wyników» іспитів, зданих П. Грегорійчуком.

Володимир Баляс. Хто і як зав'язав приятельські взаємини з Грегорійчуком відомостей не залишилось, натомість доволі швидко він став активним членом української студентської громади Варшави[514]. У листопаді 1938 р. під егідою Інституту пропаганди мистецтва у Варшаві був проведений X Салон малярства, різьби і графіки, в якому взяли участь члени Українського мистецького гуртка «Спокій» Олекса Шатківський, Ольга Мариняк і В'ячеслав Васьківський. 20 листопада студент Петро Грегорійчук міг бути слухачем виступу знаного поета й культуролога Юрія Липи на тему українського провідництва на традиційних «реферативних сходинах» цього авторитетного мистецького об'єднання. А вже 18 грудня на Загальних зборах гуртка Грегорійчука ввели в склад Управи «Спокою» разом з Юрієм Мицом, Олексою Шатківським та старшими від них Петром Андрусевим і Нілом Хасевичем. Незмінним головою гуртка залишався Петро Мегик.

На той час Український мистецький гурток «Спокій» уже мав розлогу структуру членства – дійсних членів мистців-практиків, членів-прихильників та почесних членів, з-поміж яких вирізнялися постаті митрополита Андрея Шептицького, поета, публіциста і вченого Юрія Липи. Разом з тим не вся українська молодь, що приїжджала до Варшави на мистецькі академічні студії, прагнула записуватися до цього гуртка, вважаючи його дещо консервативним, за естетичними пріоритетами керівництва. Так, деякі ровесники П. Грегорійчука (Я. Гавран, Б. Яцкевич, В. Баляс, Р. Ганкевич та ін.) дещо раніше створили невелику «Групу молодих АНУМ», бажаючи себе позиціонувати з львівською Асоціацією Незалежних Українських Мистців, більш «прогресивною», аніж варшавський «Спокій».

Поза сумнівом, лідери гуртка для рішення введення молодого мистця до складу Управи повинні були мати значимі підстави. Оскільки немає споминів

[514] Цікаво, що згідно зі Статистикою слухачів Варшавської академії мистецтв 1937/1938 навчального року українці становили другу, за чисельністю, групу. Це відображено у таблиці за параметрами визнання рідної мови серед усіх категорій студентів – 17 осіб. За віросповіданням навчалося 11 греко-католиків та 14 православних. Див.: Statystyka słuchaczów. Rok akademicki 1937/38. Sprawozdanie ASP w Warszawie. 1937/38. Archiwum ASP w Warszawie.

самого П. Грегорійчука про цей епізод, можна лише припустити, що не лише високі професійні здібності, а й організаційний хист могли стати підставою для того, щоб вбачати у ньому потенції до консолідації навколо програмних ідей «Спокою» молодих українських мистецьких сил. Творча продуктивність цього успішного учня самого Т. Прушковського, а також зміст його малярських творів, з якими Грегорійчук охоче ознайомлював своїх нових колег, переконували у відповідності його кандидатури ідейним засадам гуртка. Незважаючи на те, що молодому гуртківцю не вдалося, у зв'язку з початком Другої світової війни, показати себе на варшавських виставках, його деякі твори кінця 1930-х – початку 1940-х рр. підтверджують близькість тематичних та естетичних уподобань автора до національного вектора діяльності «Спокою», в плекання українського краєвиду, сцен народного життя, етнографічних замальовок тощо.

Не дивно, що саме 1939 р. остаточно скріпив дві нероз'ємні грані творчої доктрини Петра Грегорійчука: блискуче засвоєння академічних принципів малярства і композиції, та скерованість їх до української тематики. Якщо у краківському «Зареві» цей симбіоз ледь позначився, то у варшавському «Спокої» він став осмисленим, усамостійненим. Цьому сприяла насичена культурологічна програма діяльності гуртка, з частими виступами Ю. Липи, Р. Смаль-Стоцького та інших інтелектуалів з числа еміграції. До того ж, молодого мистця до такого статус схиляли і приклади П. Мегика, Н. Хасевича, П. Андрусіва, а особливо О. Шатківського, з яким йому пощастило підтримувати творчі взаємини і пізніше, у повоєнному Львові. Кожен з цих «спокійців» на той час уже були сформованими універсальними творчими особистостями, з виразно проявленим національним обличчям.

В такій позитивній динаміці творчого росту і застала Петра Грегорійчука війна. Вибору не було, залишатися у Варшаві було небезпечно. Молодий мистець повертається в Україну, якийсь час переховуючись від окупаційної московської влади на рідному Покутті. З кінця 1939 до весни 1941 р. працював учителем малювання в Снятинській середній школі. У травні почалися репресії

щодо його родини, батьки, дві сестри і брат були вивезені у Красноярський край[515]. На зміну радянському окупанту прийшов німецький. У Львові ситуативно опинилася небачена кількість мистців різних національностей і художніх шкіл, зокрема втікачів від сталінського терору в радянській Україні. За цих нових екстремальних обставин поновлювалась діяльність творчих організацій, які були під повною забороною за «перших совітів», активізувалось виставкове життя. Відчуваючи брак такою атмосфери П. Грегорійчук у другій половині 1941 р. переїздить до Львова, налагоджує контакти з художниками, а згодом вступає у новостворену Спілку праці українських образотворчих мистців (СПУОМ). Вдалося влаштуватись на роботу, спершу у музеї гігієни Психотехнічного інституту, а згодом у Торгівельній школі, з викладанням предмету мистецької реклами[516]. У вільний час малював портрети, побутові сцени, пейзажі, натюрморти. На П'ятій виставці СПУОМ (Львів, осінь 1943 р.) показав свої три твори: «Квіти з ключами» (олія), пастельний «Портрет» та акварель «Рибалки».

Втім, звертання до різних живописних жанрів на початку 1940-х років ще не спричинило вихід художника на тематику, яка б стала дзеркалом його світогляду. Важкі в побутовому і психологічному сенсі часи дозволяли йому займатися творчістю дещо спорадично, безсистемно. Залишене у Варшаві масштабне поле підвищення професійної кваліфікації стало недосяжним як для подвійно окупованого Львова. Фактично жоден художник з багаточисельної Спілки праці українських образотворчих мистців не зумів створити впродовж 1942–1944 рр. якісь значимі – в змістовому чи естетичному планах – твори. Недаремно авторитетний мистецтвознавець Михайло Драган, рецензуючи доволі об'ємну (400 експонатів 99 авторів) П'яту виставку Спілки, змушений був констатувати: «…Мало зусиль вкладено в картини до заздалегідь

[515] Грегорійчук М. Життя для любові: Спогади про Батька… С. 182-183. Згідно з довідкою, представленою родині Грегорійчуків 15 грудня 1992 р. Управлінням внутрішніх справ Івано-Франківської області, усі вони були виселені 22 травня 1941 р. на спецпоселення в Красноярський край з конфіскацією майна.
[516] Там само. С. 183.

заповідженої виставки. Здебільшого мистці дали те, що мали під рукою або що прихапцем в останніх хвилинах приготовили. Навіть ті, що на попередніх виставках виростали понад рівень, тепер стали разом з іншими. Котру картину могли б ми признати за непересічний, досконалий твір, який і про даного мистця і про українське мистецтво свідчив би постійно на майбутнє, як про характеристичний милевий камінь на шляху розвитку українського мистецтва? Не бачимо ні одної картини, в яку мистець вклав би винятково багато праці, багато зусилля, багато творчої думки. / Без сумніву, мистецькі таланти у нас є – це видно не з одної картини, – але ці таланти не шукають поля для свого розгорнення. Свідчить про це сам сюжетний склад виставки: декілька шабльонових, солодких чи штивних портретів, трохи мертвої природи, і пейзажі, пейзажі, пейзажі. Фігуральна композиція, цей найкращий і найвищий вияв мистецької творчости, мало привертає увагу наших мистців. Життя народу у всіх його різнородних проявах не знаходить свого відбитка в нашому мистецтві, а за словами каталога виставки: «мистецтво є одним з найважніших чинників не лише віддзеркалення, але й формування життя». Як формувати життя отим ліричним сентиментальним пейзажно-натюрмортним підходом до нього?»[517].

Слова відомого мистецького критика відображали реальний стан справ у тогочасному мистецтві Львова. Без сумнівів, що на них звернув увагу і П. Грегорійчук, як один з учасників згаданої виставки. Ймовірно, що він поділяв цей докір своїм колегам, оскільки ще його академічні наставники – особливо Т. Прушковський – скеровували молодь до постійних композиційних пошуків, наголошуючи на значенні картинного образу як певного синтезу життєвого, духовно-ціннісного кредо та новаторської естетичної форми.

В ці роки Петро Грегорійчук створив чимало рисунків (олівець, авторучка, туш, пензель) та малюнків (акварель, пастель, темпера) з натури. Найціннішими були портрети знаних артистів українського театру – Івана Рубчака, Василя

[517] Драган М. П’ята виставка Спілки Українських Образотворчих Мистців. *Наші Дні*. Львів, 1943. Ч. 12 (грудень). С. 8.

Яременка, Бориса Романицького, кілька автопортретів, побутові сцени. Трактування людських фігур у мотивах подієвого змісту подекуди було загостреним. Вгадувалася засвоєна мистцем у Варшаві методологія гіперболізації натурних прообразів – персонажів (рибалок, прибиральниці), антуражу. Поруч з характерологічним портретуванням автор випробовував себе і в шаржі.

Цілком очевидно, що створені у 1941–1944 рр. рисунки і малюнки не були передбачені для виставкових показів. Більша частина з них мала форму штудії, або ж могла бути спробою пошуку тематичних композицій. Етюдного формату твори передавали високопрофесійні якості П. Грегорійчука при оперуванні рисунковими техніками, його здатність точного вписування колірної чи світлоносної плями. Портретні начерки добре виявляли суть характерології тих чи інших осіб, що теж ставало прикметою належної підготовленості мистця до творчої роботи. І хоча це не були дебютні кроки професійного становлення, до організації тематики, формальних засобів і, головне, смислової ідеї, молодому автору ще бракувало життєвого досвіду.

Десь у той час, за інформацією доньки, художник зближується з авторитетним скульптором і педагогом Іваном Северою. Навідуючись до його творчої робітні, він робить чимало портретних начерків і натурних рисунків, з метою підготовки картинного образу[518]. Попри це завдання (перший такий портрет він намалював 1948 р.) Петро Грегорійчук мав особливу нагоду поспілкуватися з досвідченим, а головно – масштабним, за рівнем свого мистецького світогляду, художником. І хоча прямих свідчень на користь цього припущення не зберіглось, все ж можна ув’язувати ці контакти з подальшою масштабізацією задач, які ставив перед собою молодий живописець.

Із звільненням улітку 1944 р. з-під німецької окупації Львів знову опинився під московсько-більшовицьким ладом. Політична ситуація в західних областях України продовжувала бути нестабільною, проти репресій над

[518] Грегорійчук М. Життя для любові: Спогади про Батька… С. 183.

мешканцями повстало націоналістичне підпілля. Нова влада в екстрений спосіб формувала творчі спілки, витісняючи з міста будь-які ознаки культурної толерантності, естетичного плюралізму і творчої свободи. Багато колег П. Грегорійчука полишило Львів і з родинами виїхало на Захід. Мало хто з залишеної тут горстки художників відважився не ховатися від нової реальності, а продовжувати підтримувати хоч якісь організовані форми мистецького життя. З відстані часу важко відтворити ті психологічні борсання, які довелося пережити йому, а також Олексі Шатківському, Вітольду Манастирському, Романові і Маргіт Сельським, Омеляну Ліщинському, Романові Турину, Ярославі Музиці, Григорію Смольському, Миколі Федюку, Леопольду Левицькому, Олені Кульчицькій та іншим, вишколеним у європейських столицях українським мистцям, у цих драматичних подіях національної історії.

27 серпня 1944 р. засновано Спілку радянських художників у Львові, головою правління якої став Роман Турин. П. Грегорійчук теж подав заяву в її члени, беручи участь у різних офіційних заходах і відвідуючи виставки, в тому числі привізні – московських та ленінградських художників (1945), ленінградських графіків, персональну виставку В. Касіяна (1947). Того ж року, на Обласній художній виставці з нагоди 30-ої річниці жовтневої соціалістичної революції він представив олійне полотно «Похорон революціонера Козака». З таким ідеологічним наповненням воно експонувалося поряд з роботами інших львівських мистців, які знайшли «свою» непоказну, нейтральну тему в заявленій доктрині «соціалістичного реалізму» (так, А. Манастирський представив свій портрет письменника І. Тургенєва, В. Манастирський, М. Сельська та Є. Дзиндра – портрет Іларіона Свєнціцького, як депутата Верховної Ради УРСР, Р. Турин – портрет академіка Ф. Колесси, як депутата Верховної Ради УРСР, І. Севера – портрети Й. Сталіна та І. Франка, К. Пьотрович – сюжет «Першотравневе свято у Львові», О. Шатківський – олійну картину «Склозавод», і т. і.). На цій же виставці Л. Левицький представив ліногравюру з такою ж, як у Грегорійчука, назвою – «Похорон революціонера Козака», як продовження свого циклу соціально заангажованих

тематичних циклів. Кожен з цих та інших авторів (з числа місцевих художників у цій виставці, крім уже згаданих, брали участь О. Кульчицька, О. Ліщинський, Я. Музика, Г. Розмус, Р. Сельський, С. Вальницька, С. Гебус-Баранецька – уже іменити на той час мистці) змушений був більше чи менше скорегувати свій творчий почерк, у відповідності до нав'язливої реалістичної парадигми. Картина Петра Грегорійчука теж не ідентифікувала автора за збірністю фахових якостей, набутих у Кракові і Варшаві. Штучно змодельована сцена вуличного протистояння демонстрантів з польською поліцією у Львові 1936 р. набула відверто декларативного звучання, хоча у стильовому рішенні фігур другого плану таки відчувався вплив стилістики ар-деко, що пронизав майже усе польське мистецтво 1930-х рр.

Сіра смуга – в символічному та творчо-настроєвому сенсах, що розпочалася в біографіях багатьох українських мистців після завершення Другої світової війни, проявилася в стагнації їх формальних пошуків. Під приводом «шкідливості» західноєвропейських течій (фактично засуджуюче з боку чиновників формулювання з серйозними наслідками політичної оцінки особи художника) влада закликала львівських мистців взоруватися на морально давно застаріле російське реалістичне мистецтво. Так, спеціально надісланий на збори Спілки радянських художників у Львові київський спілчанський чиновник Мельничук 2 серпня 1946 р. безапеляційно закликав присутніх однозначно визначитися в своїх творчих орієнтирах (подається згідно зі стенограмою): «…Аналізуючи ряд творів львівських художників, доповідач закликає їх до творення дієвого впливаючого на глядача малярства, розкриває велику ролю видатних майстрів російського мистецтва, Сурікова, Репіна, Левітана та видатних радянських художників. Доповідач аналізує твори ряду західноєвропейських та французьких художників, кажучи, що шкідливість орієнтації художників Львова виключно на розробку формальних проблем у малярстві. Тов. Мельничук протиставляє формалізмові ряд чинників

радянського соціалістичного мистецтва як образ, ідейність, сюжетність»[519]. Симптоматично, що услід цій доповіді ще один із скерованих до Львова «на ідейно-партійне завдання» художників – Левханян – дорікнув місцевим мистця (в особі Л. Левицького та О. Ліщинського) «вбачання користі від формалізму»[520]. Це був один з перших інцидентів, через які тоталітарна влада намагалася встановити контроль над мистецьким життям знаного на європейській культурній мапі міста.

Ідейно-політичні, як і психологічні, фактори стали перешкодою для розвитку тієї художньо-естетичної стратегії, яку уже почав виробляти Петро Грегорійчук на базових професійних засадах. Загроза звинувачення у формалізмі[521] змушувала більше уваги приділяти сюжетно-тематичним аспектам малярства, що, зрештою, для нього було сповна очевидним, зважаючи на органічну прив'язаність до родинних і національних основ світогляду. Відтак у творах 1940-х років можна було побачити так багато студій натури – не лише природи, але й жанрових сцен, людських фігур в інтер'єрі, натюрмортів. На доволі простих мотивах художник відточував свою технічну майстерність, а сам формальний пошук реалізувався вглиб самої малярської культури, точності співвідношення локальних кольорів та тонкості передачі світлоповітряного простору.

Промовистими в цьому сенсі були рисунки П. Грегорійчука, які, можливо, найкраще виявляли методологічний зв'язок з парадигмою модернізму. Не лише композиція, але й стиль з тяжінням до синтетичного узагальнення форми, підтримували професійну форму мистця в цей непростий період. У цьому переконує, зокрема, група шаржових рисунків 1945 р., які, хоча й мали допоміжний (щодо тематично-смислової лінії) характер, все ж фіксують доволі

---

[519] Публікується за: З історії Львівської Спілки художників. Мистецькі Студії. Львів, 1993. Ч. 2-3. С. 21.

[520] Там само.

[521] Зміст, який вкладали у це поняття деякі чиновники у спілчанських або владних структурах Львова, мав вкрай розмитий характер, але найбільше він стосувався питань пластичної форми і кольору як «питомих ознак буржуазного мистецтва».

широкий діапазон виражальних засобів, притаманних авторові на ранньому етапі творчої діяльності.

Ще більшою мірою рисувальний талант Петра Грегорійчука проявився у творах 1947 р., з яких вирізняються композиції «Віче», «Дорогою» і «Замріяна (Ню)». Вони вказують на наявність в формально-образному мисленні молодого мистця експресивної складової, яка, із зрозумілих причин, на той час більш виразно проявитися не могла. Тим не менше прагнення художника бути не пасивним споглядальником життя, а інтерпретатором внутрішньої суті побаченого, ставало стійкою ознакою його творчого методу. «Віче» особливо промовисто задекларувало високу творчу потенцію автора, намітивши можливу лінію дальших формальних шукань. Натомість, «сліди» цієї цікавої концептуальної намітки П. Грегорійчука невдовзі втратилися, поступившись більш типовим образним рішенням у мистецтві відповідного тоталітарного часу.

Повертаючись до малярства 1940-х рр., варто звернути увагу на деяку ескізність в прописуванні Грегорійчуком тих чи інших живописних образів. У багатьох пленерних пейзажах авторський темперамент корегувався конкретикою професійної задачі на гармонізацію колірної палітри, емоційність самого письма. Підльвівські мотиви, як і сценки з колгоспного життя в малоформатних етюдах 1947–1948 рр. досягали близькості до імпресіоністичних творів Яна Станіславського або Олекси Новаківського. Можна припустити, що й сам художник мав чималу моральну сатисфакцію, що міг в таких жанрах реалізовувати зрілі професійні задачі. І хоча ці твори тематично не конфігурувались у якість великі цикли, не могли заступати за значенням картинних образів, вони все ж стали невід’ємним супроводом масштабних творчих шукань, які саме у цей час набували системного характеру.

Зазначена тенденція стала якісно вищою стадією синтетичного мислення Петра Грегорійчука порівняно з творами початку 1940-х рр., які не належали до якоїсь окремої тематичної лінії. Йдеться про невеличку групу акварельних і

темперних малюнків («Іванове подвір'я», «Віночок (танець)», «Рибалки») з ознаками синтезованої форми та оригінальної стилістики. Засвоєні в Кракові та Варшаві принципи компонування та відбору характерних рис людської фігури при творенні художнього образу «вели» автора до гротескових пластичних рішень. На якийсь час відповідна естетика повинна була поступитися більш натуралізованій формі, натомість уже в 1960-х роках вона знову актуалізується вже в іншій методологічній версії.

Етюд «Іван Севера за роботою» та «Портрет Івана Севери» (1948) стали для мистця ланками єдиного процесу творення репрезентативного художнього образу. Знову ж, як і пейзажні твори цього відрізку часу, вони зберігали формальні ознаки малярських праць студентських років, лиш у форматі стриманого колориту й «описуючої» форми. Уже невдовзі, в 1950-х роках, і ці зв'язуючі з попереднім періодом творчості риси послабляться, але в структурі живописання Грегорійчук зумів доволі фахово розв'язати світлоколірну проблематику.

При усьому драматичному контексті духовно-культурного життя в Україні за сталінською ідеологічною моделлю індивідуальний творчий старт Петра Грегорійчука був досить збалансованим. Інша справа, що перша половина 1950-х років принесла додаткові труднощі, оскільки художник став членом Правління Львівської організації Спілки радянських художників України і навіть був обраний депутатом Львівської міської ради. Офіційні повноваження дещо скували його творчу ініціативність, а в самій методології малювання з'явилась більша обережність. Такого роду інтонації можна було пояснити психологічними чинниками, а в еквіваленті формально-образної проблематики це проявилося в більшій ощадливості кольору та посилення реалістичної складової при постановці професійної задачі. Натомість саме з початку 1950-х рр. суттєво збагачується тематичний діапазон малярства Грегорійчука. Коли з'явилася можливість їздити у творчі відрядження, він відкриває для себе поетичні середовища Балтики і Криму, малює численні краєвиди з мотивами

моря, переглядає деякі свої погляди на пленерну практику, яку раніше проводив в околицях Львова, на Гуцульщині або Покутті.

Якщо в балтійському циклі пейзажів Петро Грегорійчук домігся вишуканої гостроти в передаванні станів природи, то в мотивах Гурзуфа, Ай Петрі він пробує пожвавити колірну та світлоповітряну градацію, втішаючись нюансуванням деталей. У такий спосіб художник повертався до повновартісного пошукового процесу. І хоча пропорція пейзажного жанру переважала картинні образи, ці мандрівні цикли творів відіграли неабияку роль в збагаченні колірної палітри та більшій сміливості творчих задач на дальшу перспективу.

Знеособлення особистісного начала в творчих практиках, що було притаманне ідейним установкам влади періоду сталінського тоталітаризму, могло бути подоланим лише сильним національним світоглядом. Саме наявність такого світогляду у П. Грегорійчука стало вирішальним для другої половини 1950-х рр., коли відбувається незначна лібералізація культурно-мистецького життя в Україні. Багато допомогла йому в той час дружба з Володимиром Патиком, який своїм молодечим максималізмом змагав до розширення прав на творчу свободу. Обоє мистців були близькими в цікавості до французького колоризму, який був для львівської мистецької молоді того часу сумарністю ідей імпресіонізму, постімпресіонізму, сезанізму і фовізму. Через колір і світло у внутрішній світ художника повертається повнота палітри світовідчування. Але для цього поворотного моменту була ще одна, чи не найвагоміша, підстава – зміна його сімейного статусу. 1958 р. Петро Грегорійчук одружується з учителькою української мови Софією, з дому Сольман. «Після одруження життя батька набрало нового сенсу, – пише донька Марічка. – Це були роки, натхнені любов’ю. В 1958, 1959 рр. вони разом виїжджали до Гурзуфа, тато малював, а мама була поруч. (…) Вдома, у Львові, батько багато рисував і малював маму, вона була його натхненням. Разом

мандрували стародавнім містом, пізнавали Львів»[522]. З народженням доньок Марічки та Зоряни настроєвий і тематичний спектр творчості мистця суттєво збагачується. В оновлюваній світоглядній моделі родинні духовно-моральні цінності стають головними. Через них Петро Грегорійчук сприймає не лише довколишній побут, але й загальний лад життя. Людина, суспільні прояви, природа, урбаністика, предметний світ у його свідомості вкладаються у цілісний поетично-смисловий простір, в якому немає єдиної оціночної перспективи, натомість є множинність відчитувань семантики взаємодій миттєвого і вічного…

Якщо великі квіткові букети в натюрмортах П. Грегорійчука початку 1950-х рр. сприймалися як майстерно виконані студії натури, то наприкінці цього ж десятиліття в усі живописні жанри немов стають квітчастими. У кожен мотив проникає його родинно-особисте щастя з відповідним душевним станом. Зростає число портретів дружини, ліричних сцен домашньо-побутового характеру. Колір стає дедалі інтенсивнішим, радіснішим. На початку 1960-х рр. у композиціях частішають, здавалось, дріб'язкові деталі, які насправді в загальному ладі його тодішнього життя мали першорядне значення. Натюрморти «Вікно», «Іграшки», «Гладун», «Живописний столик» різнилися між собою лише структурованістю живописного письма. Художник віддалявся від об'єктивованого погляду на натуру, бажаючи суб'єктивізувати реальність, «поглинути» її власною емоційністю. З усього цього розкривався «новий Грегорійчук» з дедалі сміливішими траєкторіями мистецьких шукань.

Тоді, на початку 1960-х рр., особистісні перетворення у мистця синхронізувалися з загальною атмосферою в культурно-мистецькому житті Львова та України в цілому. Значною мірою це було спричинене появою унікальних літературних явищ (Василь Симоненко, Микола Вінграновський, Дмитро Павличко, Ліна Костенко, Іван Драч, Роман Іваничук), феномену українського «поетичного кіно» («Тіні забутих предків» режисера Сергія

[522] Грегорійчук М. Життя для любові: Спогади про Батька… С. 184-185.

Параджанова, з акторською роллю Івана Миколайчука). Риси естетичного суб'єктивізму стали відчутнішими у творчості його колег, львівських живописців Олекси Шатківського, Омеляна Ліщинського, Вітольда Манастирського, Сергія Борейка, Степана Коропчака. У творах Романа і Маргіт Сельських, Леопольда Левицького, Ярослави Музики модерністські інтонації ставали відвертішими, а молодше оточення – в особі Володимира Патика, Данила Довбошинського, і ще молодших Миколи Андрущенка, Миколи Кристопчука – піднімало формально-пластичні чинники на якісно новий рівень. Навіть за наявності жорсткої реакції, яка невдовзі з'явилася з боку радянської влади, а також близьких до неї кіл серед чиновників мистецької сфери щодо руху «шістдесятництва». українська національна культура переходила до значно глибшого контексту духово-смислових авторефлексій. Саме на цій стадії відбулося органічне зближення Петра Грегорійчука зі своїм родинно-ціннісним корінням, що привело його до масштабних репрезентацій свого національного єства.

На той час П. Грегорійчук був уже в складі верхівки Львівської організації Спілки художників УРСР – спершу в статусі відповідального секретаря (1955–1963), а згодом голови бюро живописної секції та секції монументального живопису (до 1976 р.). Ініціював відкриття студії рисунку натури при Спілці, постійно вправляючись в академічному рисуванні. Крім фігури часто рисував портретні образи – короткочасні студії, а найбільше шаржі. За технічною вправністю міг подивувати кожного свого колегу: завше знаходив пластичний ключ до мотивів зображення. До найбільш проникливих портретних рисунків можна віднести кілька ліричних зображень дружини Софії, доньок Марічки і Зоряни, а до найуспішніших втілень характерів своїх колег – шаржові портрети Григорія Смольського, Якова Чайки, Дмитра Крвавича, Євгена Дзиндри, Леопольда Левицького, а також короткочасні рисункові портретні студії Володимира Патика, Василя Одрехівського, Олекси Шатківського, автопортрети.

Творчий поступ П. Грегорійчука від кінця 1950-х рр. повною мірою корелюється двома суміжними галузями – малярством і графікою – як єдиним і цілісним процесом саморефлексій, осмислення сучасності через призму власної екзистенції. Але перш ніж розглянути базові духово-світоглядні концепти мистця, необхідно звернути увагу на деякі питання методології, оскільки завдяки саме їм автор зумів візуалізувати свою оригінальну «картину світу».

1962–1964-ми рр. датується велика група творів Петра Грегорійчука з мотивами Гуцульщини. За хронологією це був період частих творчих відряджень мистця: до і після створення цих картин, етюдів і рисунків художник їздив до Москви, як представник правління Львівського відділення Спілки. Будинок художників у кримському Гурзуфі відвідував щорічно до 1962 р. Можливо, саме обставина «культурного релятивізму» й спонукала його до більш емоційно-проникливого сприйняття свого, рідного (тоді ж П. Грегорійчук створив ряд віртуозних рисунків з зображенням родинних місць дружини у Стрию, в тому числі обійстя Михайла Сольмана). Отримуючи замовлення на виконання робіт з монументального живопису (декоративних панно), він шукав тих мотивів, якими міг виражати свій індивідуальний світогляд.

Гуцульщина, а конкретніше селище Космач, стало для художника ідеальним місцем для процесу «міфологізації» мистецької свідомості. 1963 рр. він сюди приїхав у товаристві з родинами Григорія Смольського та Еммануїла Миська. Близькість рідного Покуття, де знаходилося чимало споріднених етнографічних артефактів, багатство ландшафтів, темперамент мешканців, фольклорні джерела мобілізували усі кращі професійні якості Петра Грегорійчука на висвітлення великої теми, якою він міг би ідентифікувати свою поетичну натуру. «Дивлюся я на цей світ і думаю – це рай! Сонце, зелень, повітря, гори – все це робить надзвичайне враження – писав він тоді дружині. – (…) Доброзичливі живуть люде в Космачі. Дуже цікавляться моєю роботою, кожний хотів би мати картину. (…). Слухаю «гуцулку», бо музика гарно грає. І

заплакав я, згадав минулі роки»[523]. Такі емоції супроводжували мистця цього літа. І, як результат, кілька картинних образів, десятки етюдів і рисунків. Колірна палітра стає більш насиченою, коло сюжетів – ширшим. Художник малює молодих гуцулок в традиційній ноші, гуцулів на конях, щось «на живо», щось у постановочних сценах. Багато краєвидів – «чистих» і з мотивами церкви, гуцульських хат. З усього цього розмаїття мотивів і вражень народжуються узагальнені художні образи, які невдовзі появляться в експозиціях виставок…

Статистично об'ємний матеріал так і міг залишитися лиш епізодом творчої ходи Петра Грегорійчука, якщо б ця тема не знайшла глибокого відголосу у його серці. Фактично ж повернення до стихії народного життя відбувалося в пікові роки його особистого, родинного щастя. Облаштований домашній побут, найчистіші почування до дружини та дітей загострювали і його сприйняття теренів «малої Батьківщини», з яких не просто розбудовувалася жанрово-тематична структура, але й скріплювалася ціннісна платформа мистецького світогляду автора. Сцена до сцени, образ до образу, краєвид до краєвиду вибудовували широке поетично-смислове тло, в глибині якого зароджувалися й певні фольклорні алюзії та оживали легенди. Одну з них художник назвав «Цвіт папороті» (1962), де використав прийом гіперболізації. Судячи по цьому полотну, така міфологічна реальність могла стати своєрідним містком між його сучасною методологією та ще студентським періодом, позначеним впливами пізнього неосимволізму.

«Дивлюся я на цей світ і думаю – це рай! Сонце, зелень, повітря, гори – все це робить надзвичайне враження. (...) Хотів би я більше намалювати та досягнути якогось виразного успіху в методі малювання, оприділити свій спосіб малювання...», – признається П. Грегорійчук у той час. Емоційна сила творів 1960-х років підтверджують посилення динаміки в професійних зусиллях мистця. Позначилось це і в способах малювання. У деяких творах

[523] Цитується за: Грегорійчук М. Життя для любові: Спогади про Батька… С. 185.

автор якби «ліпить» постаті чи форми природи пастозними площинами, активізуючи колірні характеристики («Зоня», «Моя родина», «Гладун»), в інших ще тонше нюансуючи світлоколірну градацію («Проспект Леніна у Львові», «Вікно», «Іграшки»). Гостріша реакція на довколишність стає прикметною для тогочасного малярства. Цю тенденцію можна пояснити і зовнішніми факторами, оскільки чимало його колег (Володимир Патик, Данило Довбошинський, Степан Коропчак, чи навіть старші від нього Роман і Маргіт Сельські) повертають малярству важливі якості експресії і певної пластичної свободи.

У той же час Петро Грегорійчук продовжив пошук великої теми, осмислюючи національну культуру в різних поетичних та історіософічних зрізах. Гуцульську тему розвиває мотивами сільського весілля («Народні музиканти») та народних переказів («Родина Довбуша»), звертається до епізоду біографії Івана Франка та Марка Черемшини («Побратими»), які зустрічалися в селі Криворівня. Характерно, що ці три твори намальовані у часовому проміжку між 1964 та 1967 роками в зовсім відмінних пластичних ключах, що підтверджує інтенсивний пошук автором відповідної методології. При цьому варто звернути увагу на те, що великі полотна з сюжетним наповненням були фрагментами значно ширшого кола тем, якими тоді жив автор. Розвиваючи ті чи інші тематично-смислові лінії, художник експериментував у компонуванні простіших зображальних мотивів, наділяючи їх зовсім іншими, аніж у картинах, формально-пластичними рисами. Його цікавила проблема відкритого простору, структура в укладах дерев, рослин, снопів на сільських полях тощо. Доволі часто він рисував абстрактні композиції, організовуючи в них зовсім інший, герметичний, асоціативний лад. Поза сумнівом, що саме завдячуючи такій «творчій кухні» відбувалися переміни в зовнішньому іміджі творчості П. Грегорійчука, дедалі помітнішого учасника виставок у Львові, Києві та інших містах.

На початку 1970-х рр. міняється палітра полотен Петра Грегорійчука. Поступово відмовляючись від локальних барв, мистець почав перебудовувати

цілу систему як світлоколірної, так і стилістичної програми своїх картин. Найбільше це проявилося на великих форматах, а точніше в тих творах, які готувалися до виставок. У цьому поворотному пункті мистецького шляху автора можна було вбачати внутрішню потребу здобути своє індивідуальне обличчя, відрізнити свої картини від творів своїх колег, які зверталися до схожих мотивів у пейзажах і не завжди виявляли у них свою емоційну ідентичність. Проблема формальних ознак «львівської школи живопису», яка досить активно обговорювалася на той час серед мистців Львова, нерідко зводилась до визначення приналежності до того чи іншого фундатора. Такими, серед найавторитетніших у цій галузі мистецтва, вважалися Роман і Маргіт Сельські, Микола Федюк, Роман Турин, Вітольд Манастирський, Омелян Ліщинський, Олекса Шатківський, Григорій Смольський. Кожен привносив у сумарну формульність «школи» певні концептуальні риси, похідні від європейських академічних осередків (Краків, Варшава, Париж). Петро Грегорійчук за віком не особливо відставав від цієї групи, натомість за специфікою освіти він володів дещо іншою комбінацією професійних засад. Поруч з іншими, ровесниками або трохи молодшими колегами (Сергієм Борейком, Данилом Довбошинським, Володимиром Патиком, Степаном Коропчаком та ін.) він уже тяжів до сучасніших завдань малярства, не бажаючи затримуватися в полі тяжіння таких живописних стратегій, як імпресіонізм, постімпресіонізм в їх запізнілих редакціях 1930-х рр.

Не можна стверджувати, що саме такою була мотивація до концептуальних перемін, яких зазнав живопис П. Грегорійчука в той період. Від другої половини 1960-х років зростало його навантаження на громадській роботі. Він очолює живописну секцію Львівської організації Спілки художників УРСР, бере участь у різних офіційних подіях, здійснює творчі поїздки до Москви та Праги. Очевидно, що це розширює його мистецький світогляд і спонукає до пошуку гостріших формально-образних ідей. До того ж художник бере участь в колективних роботах на різних об’єктах, проектуючи та виконуючи мозаїчні панно на автостанціях у Свіржі, Глинній Наварії

Львівської області, в Луганській області, Ставропольському краї Російської Федерації, у Молдавії. В Криму, у Керчі, у співавторстві з молодим мистцем Іваном Грабарем, виконує оформлення дитячого садка[524].

Нові ліричні інтонації в картинах Петра Грегорійчука були інспіровані вже самим пожвавленням як його громадянських обов'язків, так і родинного побуту. Донька художника згадує, що в такому стрімкому ритмі життя дедалі частіше можна було чути в його робітні чи вдома пісню у його виконанні. Тож не дивно, що і в самих творах простір ритмізується за якимись особливими екзистенційними «імпульсами», хоча й надалі в руслі осмисленої тематичної програми. В цьому ряді станкових картин вирізняється «Маланка» (1970) як рішучий крок до модернізації пластичної мови його станкового малярства. Тенденцією до «омолодження» можна назвати і два його портретні твори того ж року – «Іван Севера» і «Володимир Патик», які об'єднує гіперболізовано-синтетичний підхід до трактування образу конкретних осіб та середовища, що символічно репрезентувало їх особи.

Тим не менше, узагальнення форми не стало для мистця стратегічною метою. Не задля вихолощення теми в розумінні реалістичної методології, а заради гострішого поетично-смислового «схоплення» суті тієї чи іншої ціннісної проблеми з загального ладу життя, Петро Грегорійчук продовжував розвивати свою індивідуальну формальну мову, творячи сповнені тонких відчуттів Львова полотна «Вулиця Руська», «Завулок Вірменський» (1970), а особливо «Проспект В. Леніна»[525] в різну пору року (вид з його творчої робітні). В цій осучасненій проекції дедалі частіше автор використовує фіолетову барву, градіюючи її в зближеній з сірими відтінками колірній палітрі.

Зіставляючи з малярськими творами рисунки П. Грегорійчука, можна підтвердити невипадковість зазначених концептуальних перемін у його формальному мисленні. Деякі з рисунків 1970-х – початку 1980-х рр. були створені неначе молодим художником, який не має за собою жодного тягару

[524] Грегорійчук М. Життя для любові: Спогади про Батька… С. 187.
[525] Тепер – проспект Свободи.

стильових пошуків. Осібно серед них сприймаються абстрактні композиції, абсолютно вивільнені з-під ідейно-смислового поля основних станкових творів. Немає сумнівів у тому, що і зрілий за досвідом художник не втомлювався «тренувати» своє композиційне мислення, ставлячи кожен раз перед собою оригінальну творчу задачу. Так же ж можна трактувати і численні студії оголеної натури, а також шаржі і оперативні пейзажні студії. В загальній структурі творчості Петра Никифоровича картини, етюди і рисунки сходилися в єдиній точці розвиненого авторського світогляду.

У 1980-х рр. в емоційному ладі П. Грегорійчука з'являються нові інтонації. Гармонія родинно-побутового життя доволі часто визначала тематику його творів. Музичний світ, в який занурювалися доньки Марічка і Зоряна, знаходив оригінальні реакції в душі художника. Тематичний спектр його творів продовжував бути доволі широким, в нього поміщалися і Карпатські мотиви, і будова нафтопроводу «Уренгой – Ужгород», історичні події і постаті («Половецький воїн», «Данило Галицький», «Петро Дорошенко», «Григорій Сковорода», «Іван Франко та Ольга Хоружинська» та ін.), і численні закутки Львова. Пропорційно великою була група натюрмортів з квітами. Цей жанр для цього, завершального, періоду життя Петра Грегорійчука, виявився особливо розмаїтим на темпераментні пластичні рішення.

Квіткові мотиви стали й певною психологічною адаптацією під час важкої хвороби, яка закралася саме в ці роки. Лілеї і жоржини, як і мотиви дорогого йому Львова, а також абстрактні композиції і «ню» в роки загострення захворювання стали певною платформою складної боротьби в собі за ствердження життя перед обличчям загрози. При нерівнозначності естетичного рівня творів П. Грегорійчука останніх трьох років життя духовий і морально-ціннісний контекст авторського світовідчування досягав метафізичної, трансцендентної цілісності. Напередодні відходу у Вічність (24 травня 1990 р.) мистець повертався до сокровенних мотивів і тем, активізував колірну гаму, прагнучи насититися усім, що було для нього дорогим і в житті і в мистецтві…

### 4.3. Історичне значення культурно-мистецького середовища української еміграції у Варшаві: ідейно-естетичний аспект.

У контексті теми дисертаційного дослідження важливою для історичної науки є проблема регенерації національно зорієнтованої духовно-ціннісної платформи українського культурного життя в умовах полікультурності та відірваності від безпосередніх ресурсів етнонаціональної традиції. При множинності шляхів розвитку національного мистецтва в різних зонах взаємодії зі світовим мистецьким процесом представники середовища українських мистців у Варшаві міжвоєнного двадцятиліття (базово – УМГ «Спокій») зуміли зберегти ряд програмних ідей, що мобілізували національний дух і скріплювали віру у державницьку перспективу України. Розглянута у дисертаційному дослідженні культурно-мистецька спадщина має велике історичне значення, і в багатьох ідейно-смислових і формотворчих аспектах та є актуальною для перспектив розвитку національної культури.

Ідейні – націєтворчі – принципи, які спільно із суто професійними засадами стали визначальними в інституційній діяльності УМГ «Спокій» 1927–1939 рр., розкрилися у поліфонії мистецьких явищ уже в дальшій історичній перспективі й охопили широкий культурно-середовищний простір. Первинна ідея консолідація українських мистецьких сил навколо етнонаціональних культурних цінностей у процесі діяльності трансформувалася у вироблення певної ідеологічної доктрини, втіленої в авторські творчі програми та широкий тематично-смисловий спектр творчості. На тему ролі мистця у житті суспільства чимало дискутували у різних інтелектуальних локаціях української еміграції, в тому числі у Варшаві. У своїй статті із симптоматичною назвою «Чому нове мистецтво незрозуміле для загалу?» у львівському часописі «Діло» лідер «Спокою» Петро Мегик ще 1930 р. дискутував щодо відсутності ефективної комунікації між художниками і суспільним загалом: «…що зробили українські мистці для того, щоб український Загал (з великої букви) по перше: не мав зіпсованого самку, далі що зробили українські мистці, щоб український Загал узагалі мав якийсь смак ? А якщо Загал без участи мистців виробляв собі

під якимсь впливом зіпсований смак, то якою була праця українських мистецьких організацій, щоб той смак виплекати в здорову, духову поживу ?»[526]. Ставляли так гостро ці питання, П. Мегик з колегами по УМГ «Спокій» і намагалися дієво впливати на свідомість української спільноти в еміграції, яка була позбавлена державних механізмів підтримки її освітньо-культурних запитів в умовах відірваності від кореневої системи української етнонаціональної культури.

«Не рожами встелене життя українського мистця, – писав львівський колега молодих мистців у Варшаві Володимир Ласовський, підтримуючи їх активну заявку у складі «Групи молодих Асоціації незалежних українських мистців». – Якщо приймемо правду, що мистецтво це зеркало життя, що мистецтво в пластичних формах конкретизує ідеали того окруження, в якому воно повстає, то роля його, очевидно, зрозуміла. Проте завдання українського мистця не лише символи творити, але й вчити їх розуміти. Промощувати шлях до розуміння мистецтва, до його запотребування, до любови – це невідхильний обов'язок українського мистця»[527]. У пошуках відповідей на ці питання і розгортали свої індивідуальні творчі програми мистці варшавського кола української еміграції в дальшій історичній перспективі.

Спільний націєтворчий ідеал не «закрив» цих мистців у герметизмі деактуалізованих часом просвітніх проєктів, які в минулому відіграли свою роль, але не могли визначати статусу творчості в нових соціокультурних реаліях. Тому велика кількість мистців, гартованих у міжвоєнні роки матеріальною скрутою при сильному прагненні плекати в серцях і в мистецьких формах державницьку, соборну Україну зуміла скріпити міцний духовно-ціннісний імператив, що дав нову якість української мистецької культури після Другої світової війни в різних локаціях національного життя.

---

[526] Мегик П. Чому нове мистецтво незрозуміле для загалу ? *Діло.* Львів, 1930. 23 жовтня.
[527] Ласовський В. Вітаємо ! З приводу вистави картин «Ґрупи Молодих А. Н. У. М.». *Українські вісти: щоденник.* Львів, 1936. Ч. 270.

Культурно-мистецьке середовище української еміграції у Варшаві міжвоєнного періоду відіграло визначну роль у виробленні широкої ідейно-естетичної платформи для творчого поступу українських художників на тривалу історичну перспективу.

**Висновки до розділу.**

Репрезентований осередок української еміграції Варшави міжвоєнного двадцятиліття численними яскравими творчими постатями підтвердив дієвість організаційних зусиль членів УМГ «Спокій» на націєцентричну модель розвитку мистецтва в історичній динаміці ХХ ст. Фактор відірваності від рідного етнокультурного ґрунту був компенсований ефективними організаційними ініціативами, завдячуючи яким формування авторських концепцій мистецтва відбувалося на взаємодії традиції та актуальних форм. У площині художньо-естетичних досвідів це проявилося через поліваріантність обраних митцями творчих шляхів. Спільним для Ніла Хасевича, Олекси Шатківського, В'ячеслава Васьківського, Петра Мегика, Петра Андрусіва, Петра Холодного (молодшого), Любомира Романа Кузьми, Якова Гніздовського, Івана Кураха та Петра Грегорійчука став концепт сучасного мистецтва в органічній сполученості з етнонаціональними коренями традиції. Поза тим в трактуванні традиції та в розумінні сучасності, а також суспільної місії художника в еміграції та на Батьківщині між цими художниками були розбіжності, визначені їх індивідуальними досвідами.

На матеріалі розгляду авторських творчих біографій вдалося систематизувати ключові підходи варшавського кола українських мистців за структурою творчих запитів та реального внеску в історію національного мистецтва:

– Патріотично ангажованих за чином і за тематично-смисловим діапазоном творчості (Н. Хасевич, П. Мегик, П. Андрусів, І. Курах);

– Глибоко ангажованих у екзистенцію Батьківщини як ціннісного субстрату шляхом розкриття величі рідної землі у різних жанрах мистецтва (Н. Хасевич, В. Васьківський, І. Курах, П. Грегорійчук);

– Концептуальний зв’язок з ключовими маркерами етнонаціональної традиції в еквіваленті сучасної пластичної форми (П. П. Холодний, Я. Гніздовський, П. Андрусів, П. Мегик, Л. Р. Кузьма);

– Органічність сплаву творчої та громадсько-культурної активності, що розкрилося у широкому діяльнісному полі (П. Мегик, П. Андрусів, Я. Гніздовський, Л. Р. Кузьма, П. Грегорійчук);

– Вироблення власної концепції пластично-образної форми, із синтезом етнонаціональної традиції та актуальних мистецьких течій (Я. Гніздовський, І. Курах, П. П. Холодний, Л. Р. Кузьма).

У множинності фахових і суспільних кваліфікацій внеску кожного мистця в історію національної української культури проявилася вагома роль варшавського осередку мистців української еміграції, де було сформоване ефективне середовище професійної комунікації в парадигмі ідеї цілісності і соборності української культури.

# ВИСНОВКИ

1. Аналіз сучасного стану дослідження теми підтвердив, що на сьогодні існують різні групи публікацій, що висвітлюють військово-історичні, ідейно-політичні та, фрагментарно, культурно-мистецькі аспекти інституційної діяльності української еміграції у Варшаві міжвоєнного двадцятиліття, але немає праць з комплексною науковою реконструкцією динаміки розвитку організаційних форм науково-культурної комунікації різних фахових середовищ у сфері мистецтва та етнографії у векторі української етнонаціональної культурної парадигми. Наявні фактографічні праці відчутно звужують історію української еміграції та не дають можливості побачити відповідні історичні періоди в цілісності соціокультурної динаміки.

2. Встановлено, що серед дієвих українських професійних угруповань, що мали чітко визначену ідеологію діяльності, широку мережу міжінституційних та особистісних контактів, комплексну творчо-наукову та популяризаторську програму та високий коефіцієнт громадської та інтелектуальної активності вирізнявся Український мистецький гурток «Спокій» у м. Варшава, хронологічні рамки статутної діяльності якого обіймали 1927–1939 рр. Заснування УМГ «Спокій» відбулося на хвилі піднесення національної свідомості серед широких кіл української еміграції, на подолання суспільної апатії та матеріальної нужди. Головним мотиваційним фактором самоорганізації молодих інтелектуалів у міжвоєнне двадцятиліття стало усвідомлення провідної ролі, яке повинна була зіграти національно зорієнтована творча, наукова та громадська праця. Завдяки використанню унікальних архівних матеріалів з Академії мистецтв у Варшаві – «Студентських актів» (Acty studenckie) з біографічними довідками, Звітів (Sprawozdania) з навчального процесу, а також статистичних матеріалів, фотопортретів українських студентів та ін., вдалося верифікувати цілий ряд біографічних відомостей про членів УМГ «Спокій».

3. На основі численних архівних і літературних джерел здійснено наукову реконструкцію організаційної структури УМГ «Спокій», складу його дійсних (професійних), почесних членів, а також членів-прихильників. Введено у науковий обіг значний масив каталожних відомостей про виставки гуртка, а також репродукції мистецьких творів членів УМГ «Спокій», унікальних етнографічних артефактів, у тому числі – з категорії «фізично втрачених». Вперше в українській історичній науці розглядається максимально повний комплекс пам'яток як документів активної естетичної та громадсько-культурної комунікації у середовищі м. Варшави. Водночас показано міжінституційні контакти УМГ «Спокій» з іншими мистецькими середовищами, зокрема з Асоціацією незалежних українських мистців у Львові, яка була заснована 1931 р. як масштабна спільнота українських художників та мистецтвознавців у світі.

4. Відтворено історію контактів членів УМГ «Спокій» з видатними постатями української історії і культури: митрополитом УГКЦ, істориком культури, меценатом мистецтва Андреєм Шептицьким, депутатом Польського сейму Степаном Скрипником (пізніше – Мстиславом, ієрархом і патріархом УАПЦ), лікарем, письменником і культурологом Юрієм Липою, філологом-славістом, мовознавцем Романом Смаль-Стоцьким, деякими іншими представниками національної інтелектуальної еліти. Вперше в українській історичній науці у даному контексті розглядаються група (8) листів одного з чільних представників гуртка Петра Андрусіва до митрополита УГКЦ Андрея Шептицького, а також інші епістолярні пам'ятки, в тому числі з особистого листування автора дисертаційного дослідження з Петром Мегиком та вдовою Петра Андрусіва Наталією Семіон-Андрусів. Внесено уточнення і доповнення до біографічних відомостей про членів і кандидатів у члени УМГ «Спокій»: Леопольд Бучковський (дати і місце народження та смерті, зміст та обсяг творчої діяльності), Петро Грегорійчук (час вступу у члени УМГ «Спокій», зміст та обсяг творчої і педагогічної діяльності), Преслав Каршовський (дата і місце смерті, зміст та обсяг творчої діяльності), Ярослав Кириленко (дата і

місце смерті, зміст та обсяг творчої діяльності), Ольга Костюк-Урбанович (дата і місце народження і смерті, зміст та обсяг творчої діяльності), Іван Курах (зміст та обсяг творчої діяльності), Юрій Миц (зміст та обсяг творчої діяльності), Петро Павлючук (дата та місце смерті, зміст та обсяг творчої діяльності), Петро Андрусів, Петро Мегик, Ніл Хасевич, Петро Холодний (зміст та обсяг творчої діяльності).

5. В рамках завдань дисертаційного дослідження, на багатому фактичному візуальному матеріалі (етнографічних і мистецьких артефактів) здійснена типологія естетичних досвідів мистецтва української еміграції в динаміці історичного розвитку до і після Другої світової війни. Виявлено, що тематично-смисловий спектр творів членів УМГ «Спокій» став частиною реалізації ідеологічних принципів, закладених лідерами гуртка і підпорядкованих «києвоцентричній» / націоцентричній парадигмі культуротворчого процесу українських мистецьких сил поза Батьківщиною. Виходячи зі специфіки духовно-джерельних орієнтирів очільників та дійсних (професійних) членів гуртка виявлене смислове наповнення конструктів понять «національна еліта», «національна ідея», «етнокультурний елемент», «культурна інтеграція», «енкультурація», «етнічна ностальгія» та ін.

6. В результаті розгляду різних форм культурно-мистецької репрезентації УМГ «Спокій» у Варшаві як інституції вдалося вичленити наступні особливості:

– національна самоідентифікація (у тематично-смисловому наповненні проблематики мистецьких творів, лекцій, публікацій тощо);

– пошук стильового виразу у різних видах і жанрах мистецтва, дизайну, архітектури, який би синтезував національні прикмети і сучасні форми;

– осмислення ключових проблем української історії і культури, персоналістське та знаково-символістське маркування національної традиції (Київська Русь, Мазепинсько-Могилянська доба, козацьке бароко, Тарас Шевченко, Георгій Нарбут, національно-визвольні змагання 1917-1920 рр., Голодомор в Україні та ін.);

– створення «візії Батьківщини» як генеральної лінії корпоративної ідеології УМГ «Спокій»;

– культивування пейзажного жанру малярства і графіки для втілення ідеї візуалізації збірного образу України, створення свого роду «еталонів» українського національного природнього ландшафту;

– трансформація «етнічної ностальгії» в образотворчий «етнічний епос», в колективний образ омріяної України як вільної держави;

– популяризація етнічної культури та регенерація духовно-культурної величі вершинних періодів української історії у художніх і художньо-документальних образах.

7. Виявлено, що історична місія УМГ «Спокій» як динамічної національної інституції поза Батьківщиною після Другої світової війни трансформувалася у нові творчі задачі в особі його чільних представників. Це відчитується у цілому ряді ідейно-естетичних установок художників Ніла Хасевича, Олекси Шатківського, В'ячеслава Васьківського, Петра Мегика, Петра Андрусіва, Петра Петровича Холодного, Любомира Романа Кузьми, Якова Гніздовського, Івана Кураха, Петра Грегорійчука, які продовжили творчу, педагогічну та організаційну діяльність уже в інших умовах і культурних середовищах. Зміст індивідуальних смислових і творчо-концептуальних пошуків цих авторів розкрився в наступному діапазоні:

– виразно артикульована національно-патріотична парадигма творчості (Н. Хасевич, П. Мегик. П. Андрусів, І. Курах);

– пошук глибинних історіософських обґрунтувань історичної тяглості державотворчої ідеї (П. Андрусів. П. П. Холодний, О. Шатківський);

– відстоювання ключових маркерів етнонаціональної традиції в еквіваленті пластичної форми та стильового вислову (П. Мегик, П. П. Холодний, П. Андрусів, Я. Гніздовський);

– розкриття масштабної «візії Батьківщини» в жанрах історичного портрету, наукових реконструкцій історичних періодів минулого,

етнографічних сцен, пейзажу (П. Андрусів, П. Грегорійчук, О. Шатківський, В. Васьківський);

– актуалізація етнотрадиційних елементів через сучасні концепції мистецтва (П. П. Холодний, Я. Гніздовський, Л. Р. Кузьма, І. Курах).

8. Встановлено, що творча спадщина представників культурно-мистецького середовища української еміграції у Варшаві міжвоєнного двадцятиліття є важливою складовою національної культури ХХ ст., і що вона відіграла видатну роль у консолідації української діаспори навколо ключових ідей історичної і культурної пам’яті Нації.

9. На підставі проведеного дослідження підтверджено, що перспективними напрямами майбутніх досліджень є подальші розгорнуті наукові студії інших періодів історичної динаміки культури і мистецтва, з метою наукової реконструкції національної культури як цілісної системи. Окремою лінією наукових пошуків повинна стати монографізація життя і творчості видатних мистців українського зарубіжжя, що дозволить на новому якісному (фактологічному і теоретичному) рівні готувати Історію української національної культури і мистецтва.

10. Аргументовано, що за духовно-ціннісним комплексом, а також за багатьма фаховими ознаками, творчість художників – членів УМГ «Спокій» – стала частиною світової культури. Спадщина художників відповідного кола української еміграції на високому рівні репрезентує українську ідентичність у високих естетичних формах.

# СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. А.Б. Перспективи нашої культури. *Тризуб*. Париж, 1927. Ч. 28 (3 липня). С. 4–6.

2. Айненкель А. Політика Польщі відносно українців у міжвоєнний період. Вибрані проблеми. *Україна – Польща: важкі питання. Т. 1–2. Матеріали II міжнародного семінару істориків «Українсько-польські відносини в 1918–1947 роках». Варшава, 22–24 травня 1997*. Варшава: Світовий союз воїнів Армії Крайової; Об'єднання українців у Польщі, 1998. С. 29–46.

3. Айненкель А. Українське питання в політиці II Речі Посполитої та концепціях і заходах українських політичних сил у міжвоєнний період (1918–1939). *Україна – Польща: важкі питання. Т. 10. Матеріали XI міжнародного семінару істориків «Українсько–польські відносини під час Другої світової війни». Варшава, 26–28 квітня 2005 року*. Варшава: Світовий союз воїнів Армії Крайової; ТИРСА, 2006. С. 141–154.

4. Акопян К.З. *XX век в контексте искусства (История болезни как повод для размышлений)*. Москва: Академический Проект; РИК, 2005. 336 с. (Серия «Технология культуры»)

5. *Андрієнко*. Текст Володимира Січинського. Львів: Асоціяція незалежних українських мистців, 1934. 38 с.: іл.

6. Андрусів П. Виставка Петра Мегика. *Київ. Журнал літератури, науки, мистецтва і суспільного життя*. [Філадельфія], 1955. № 1 (січень–лютий). С. 35.

7. Андрусів П. Вступ. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1963. Ч. 1 (травень). С. 5–10.

8. Андрусів П. Роля мистецької культури у вихованні. *Альманах-календар Союзу українців католиків Америки «Провидіння» на рік Божий 1969.* Філадельфія: Видавництво «Америка», 1969. С. 149–165.

9. Андрусів П. Петро Мегик у 80-річчя. Каталог Ретроспективної виставки картин професора Петра Мегика з нагоди 80-літнього ювілею мистця. Філадельфія: Об'єднання мистців українців в Америці та Ювілейний комітет для вшанування Мистця, 1979. 48 с.: іл.

10. Андрусів П. Огляд українського мистецького життя в ЗСА. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1984. Ч. 24 (жовтень). С. 15–21.

11. Андрусів П. Український мистець на еміґрації. *Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя: Статті, промови й огляди*. Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1987. С. 42–51.

12. Андрусів П. Чому в нас нема історичного малярства. *Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя: Статті, промови й огляди*. Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1987. С. 33–41.

13. Андрусів П. Мистецтво і політика. *Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя: Статті, промови й огляди*. Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1987. С. 77–83.

14. Андрусів П. В'ячеслав Васьківський і Ніль Хасевич. *Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя: Статті, промови й огляди*. Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1987. С. 141–145.

15. Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя. Андрусів П. *Мистецтво – найміцніша зброя: Статті, промови й огляди*. Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1987. С. 84–97.

16. Андрусів П. *Мистецтво – найміцніша зброя: Статті, промови й огляди*. Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1987. 455 с.

17. Антонович Д. *Дмитро Безперчий (1825–1913)*. Прага, 1926. 15 с.

18. Антонович Д. *Група пражської студії*. Прага, 1925. 14 с. + 20 с. іл.

19. Антонович Д. Українське малярство. *Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича* / Упор. С.В. Ульяновська; Вст. ст. І.М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С.В. Ульяновської, В.І. Ульяновського. Київ: Либідь, 1993. С. 307–345.

20. Антонович Д. Український орнамент. *Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича* / Упор. С.В. Ульяновська; Вст. ст. І.М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С.В. Ульяновської, В.І. Ульяновського. Київ: Либідь, 1993. С. 385–403.

21. Антонович Марина. Збірка пластичного мистецтва Музею Визвольної Боротьби України у Празі. *Назустріч*. Львів, 1935. № 23. С. 3.

22. Арендт Ханна. *Джерела тоталітаризму* / Пер. з англ. / Ханна Арендт. Київ: Дух і літера, 2002. 539 с.

23. Артог Ф. Пам'ять і час. *Кур'єр ЮНЕСКО*. Париж; Київ, 1990. Травень. С. 12–15.

24. Асеева Н. *Украинское искусство и европейские художественные центры: конец XIX – начало XX века*. Київ: Наук. думка, 1989. 200 с.: ил.

25. Асєєва Н. Етюди мистецтвознавця. *Хроніка 2000*. К., 1995. Випуск 2–3. С. 276–293.

26. Асєєва Н. Українське мистецтво на зламі XIX – XX ст. та його зв'язки з європейськими художніми школами. *Другий міжнародний конгрес україністів. Львів, 22–28 серпня 1993 р.: Доповіді і повідомлення. (Історіографія українознавства, етнологія, культура)*. Львів, 1994. С. 123–126.

27. Балда Т. *Мандрівка зі Львова до Риму, або Стоптані черевики Івана Кураха.* Режим доступу: http://photo-lviv.in.ua/mandrivka-zi-lvova-do-rymu-abo-stoptani-cherevyky-ivana-kuraha/

28. Барка В. Малярство Любомира Кузьми. *Яців Р. Любомир Роман Кузьма (1913–2004): Малярська і публіцистична спадщина* / Вступ. ст. академіка А.А. Бокотея. Львів: Ліга-Прес, 2010. С. 55–61.

29. Бачинська-Донцова М. Емігранти з України у Львові. *Свобода*. Джерзи Сіті і Нью-Йорк, 1969. Ч. 75 (24 квітня).

30. Бачинський Е. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині. Спомини старого емігранта за роки 1908–1950. *Нові дні*. Торонто, 1952. № 32. С. 16–21.

31. Б. а. Рекорд українця. *Наша бесіда*. Варшава, 1926. № 17–18 (12 вересня). С. 22.

32. Б. а. Петро Мегик. *Світ*. Львів, 1929. № 6–7 (червень–липень). С. 15–17.

33. Б. а. З фотоархіву УВАН. *Новини з Академії*. Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1996. Ч. 20. С. 11.

34. Б. а. Музей-Архів ім. Д. Антоновича. *Новини з Академії*. Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1997. Ч. 21. С. 3.

35. Берекета Б. Дюксин пам'ятає Ніла Хасевича. *Голос України*. Київ, 1992. 15 вересня.

36. Биковський Л. *Польське повстання у Варшаві 1944 року: спомини очевидця*. Лондон: Визвольний шлях, 1963. 47 с.

37. Биковський Л. Вперше в Польщі (Спогади – 1921–1922 роки). *Визвольний шлях*. Лондон, 1965. Ч. XI. С. 1234–1247.

38. Білокінь С. Початки Української державної академії мистецтв. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2007. Ч. 1 (17). С. 159–190.

39. Блакитний Є. Творчість Петра Мегика (до 80-ліття народження). *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1980. Ч. 20 (червень). С. 51–54.

40. Боряк Т. *Документальна спадщина української еміграції в Європі: Празький архів (1945–2010)*. Ніжин: Видавництво НДУ імені Миколи Гоголя, 2011. 544 с.

41. Боулт Д. Э. Русское театрально-декорационное искусство, 1860–1930. *Художники русского театра. 1880–1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских*. Москва, 1990. 336 с.: ил.

42. Брадович М. Досягнення українського маляра в Італії. *Свобода*. Джерзи Сіті і Нью-Йорк, 1950. Ч. 196 (24 серпня).

43. Брун М. Тарнівські листи. II. Малярська виставка. *Рідний край*. Львів, 1921. 7 грудня. С. 4.

44. Бурачек М. Мистецтво у Київі: думки і факти. *Музагет: Місяшник літератури і мистецтва*. 1919. Київ, 1919. Ч. 1–3. С. 99–114.

45. Бухало Ю. Ніл Хасевич – творець волинських «бофонів». *Дрогобицький колекціонер*. Дрогобич. 1994. Ч. 1 (16). С. 12–13.

46. Бялостоцкий Я. *Польское графическое искусство. 1945 – 1955*. Варшава: Издательство «Полония», 1956. 42 с. + илл.

47. Варьо. Дві урочистості (Відкриття виставки і видача нагород). *Тризуб*. Париж, 1938. Ч. 26. С. 19–22.

48. Виставка в Варшаві. *Хлібороб*. Берлін, 1944. Ч. 19 (10 травня).

49. Виставка образів Івана Кураха у столиці Пакістану. *Свобода*. Джерзи Ситі і Нью-Йорк, 1967. Ч. 53 (24 березня).

50. *Виставка сучасної української графіки: Катальог* / Упоряд. і ред. П. Ковжун. Львів: АНУМ, 1932.

51. Виставка українського маляра в Нюйоркському Колісею. *Свобода*. Джерзи Ситі і Нью-Йорк, 1956. Ч. 93 (17 травня).

52. Відкриття вистави праць членів Українського Мистецького Гуртка «Спокій» у Варшаві. *Тризуб*. Париж, 1938. Ч. 22 (29 травня). С. 30.

53. Від редакції. *На Переломі*. Відень, 1920. № 1. С. 2.

54. Від редакційної колегії. *Студентський голос: орган вільної академічної думки.* Варшава, 1927. Ч. 1 (квітень–травень). С. 1–3.

55. *Вісті УЦК в Польщі*. 1924. Ч. 3 (листопад)

56. *Вісті УЦК в Польщі*. 1927. Ч. 8–9 (січень–лютий).

57. *Вісті УЦК в Польщі*. 1927. Ч. 11–13 (квітень–травень–червень).

58. *Вісті УЦК в Польщі*. 1927. Ч. 18–19 (листопад–грудень).

59. Вішка О. *Преса української еміграції в Польщі (1920–1939)* / наук. ред. М.М. Романюк; НАН України; Львівська наук. бібліотека ім. В. Стефаника; Науково-дослідний центр періодики. Львів, 2002. 480 с.

60. Вішка О. Українська політична еміграція у Польщі (1920–1939). *Наукові записки Національного університету «Острозька Академія». Історичні науки.* Острiг, 2008. Вип. 11. С. 47–57.

61. Волконский А. О трех ветвях русского древа и... сепаратизме. *Русский. рубеж*. 1991. С. 6–17.

62. В Гуртку «Спокій». *Тризуб*. Париж, 1937. Ч. 48 (12 грудня). С. 13.

63. В. Лас [Ласовський]. Обпанцирмо наші душі! *Українські вісти: щоденник*. Львів, 1936. Ч. 216.

64. В. С. В «Спокої». *Тризуб*. Париж, 1938. Ч. 41 (9 жовтня). С. 15.

65. В Українському Мистецькому Гуртку «Спокій» у Варшаві. *Тризуб*. Париж, 1938. Ч. 43 (23 жовтня). С. 15.

66. В Українському Мистецькому Гуртку «Спокій» у Варшаві. *Тризуб*. Париж, 1938. Ч. 49–50 (25 грудня). С. 41.

67. Га. Я. [Гавран ?]. Мистецтво і фірма. Українські мистці під чужою вивіскою. *Українські вісти: щоденник*. Львів, 1937. Ч. 19.

68. Гавран Я. Світові мистці дереворитy: ІІ міжнародна виставка дереворитів у Варшаві. *Назустріч*. Львів, 1937. – Ч. 4 (15 лютого). С. 3.

69. Голод І., Кравченко Я., Козак Н., Михайлюк О., Яців Р. *Українське образотворче мистецтво: Імена, життєписи, твори (XI – XXI ст.)* / За загальною ред. І.В. Голода / І.В. Голод, Я.О. Кравченко, Н.Б. Козак, О.Д. Михайлюк, Р. М. Яців. Харків: Факт, 2013. 720 с.: іл.

70. Голубець М. Сучасне малярство Наддніпрянської України. *Ілюстрований Календар Товариства «Просвіта» з літературним збірником на переступний рік 1920*. Львів, 1919.

71. Голубець М. Роберт Лісовський. *Українське мистецтво*. Львів, 1926. Ч. 2. С. 33–38.

72. Гординський С. «Ми». *Назустріч*. Львів, 1934. Ч. 20 (15 жовтня). С. 6.

73. Гординський С. До проблеми українського мистецтва в Европі. *Листи до приятелів*. Нью-Йорк; Торонто, 1961. Ч. 5–6. С. 18–20.

74. Гординський С. Мистецтво української еміграції. *Святослав Гординський про мистецтво*: *Збірник статей* / Упоряд. Х. Береговська. Львів: Апріорі, 2015. С. 376–380.

75. Гординський С. Про фальшиві погляди на мистецтво еміграції. *Святослав Гординський про мистецтво*: *Збірник статей* / Упоряд. Х. Береговська. Львів: Апріорі, 2015. С. 380–384.

76. Гординський С. Петро Холодний, мол. – традиціоналіст і новатор. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1990. Ч. 30 (листопад). С. 9–13.

77. Гординський С. Культура антракту. *Святослав Гординський про мистецтво*: *Збірник статей* / Упоряд. Х. Береговська. Львів: Апріорі, 2015. С. 141–143.

78. Гординський С. В обороні українського мистецтва. *Святослав Гординський про мистецтво*: *Збірник статей* / Упоряд. Х. Береговська. Львів: Апріорі, 2015. С. 422–425.

79. Гніздовський Я. *Малюнки, графіка, кераміка, статт*і. Нью-Йорк: Видавництво «Пролог», 1967. 179 с.: іл.

80. Ґрабович Г. Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури. *Слово і Час*. Київ, 1992. № 1 (січня). С. 42.

81. *Графіка в бункрах УПА: Альбом дереворитів виконаних в Україні в роках 1947–1950 мистця українського підпілля Ніла Хасевича – «Бей-Зота» та його учнів*. Філадельфія: Пролог, 1952. 72 с.: іл.

82. Грегорійчук М. Життя для любові: Спогади про Батька. *Дзвін*. Львів, 2015. Ч. 6 (червень).

83. Грицак Я. *Нарис історії України: формування модерної української нації XIX–XX століття: навчальний посібник*. Київ: Генеза, 1996. 356 с.

84. Ґрафіка. *Мистецтво / L'Art: Ілюстрований мистецький журнал*. Львів, 1932. Зош. 1 (весна). С. 29.

85. Давидюк Р. З *поляками за Україну: Наддніпрянська еміграція в суспільно-політичному житті міжвоєнної Волині*. *Монографічне видання.* Рівне: ПП ДМ, 2014. 174 с.

86. Дейвіс Н. *Європа: Історія* / Пер. з англ. П. Таращук, О. Коваленко. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. 1464 с.

87. Денисюк О. Виставкова діяльність мистецького гуртка «Спокій» у Варшаві (1920–1930-ті роки). *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2015. Вип. 27. С. 242–251.

88. Дивна вистава українського мистецтва у Варшаві. *Назустріч*. Львів, 1934. Ч. 4 (15 лютого). С. 4.

89. Добровольский Т. *История польской живописи*. Вроцлав; Варшава; Краков; Гданьск: Издательство «Ossolineum», 1975. 262 с. + 200 илл.

90. Добрянський М. Великобрітанія. *Енциклопедія українознавства. Словникова частина. [Перевидання в Україні].* Т. 1. Львів, 1993. С. 223.

91. Домбє. *Енциклопедія українознавства: Словникова частина. Перевидання в Україні. Т. 2*. Львів, 1993. С. 561.

92. Донцов Д. 1927 рік. *Українська Нива*. Варшава, 1927. Ч. 2 (7).

93. Дорошенко В. 80-річчя унікальної людини. *Свобода*. Джерзи Ситі і Нью-Йорк, 1979. 5 вересня.

94. Дорошенко Д. Український Науковий Інститут у Варшаві. Сьогочасне й минуле: вісник українознавства. Мюнхен; Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка, 1949. Ч. I–II. С. 90–91.

95. Дорошенко Д. *Нарис історії України. Том. II. (Від половини XVII століття)* / Праці Українського наукового інституту. Варшава, 1933. 368 с.

96. Драган М. П’ята виставка Спілки Українських Образотворчих Мистців. *Наші Дні*. Львів, 1943. Ч. 12 (грудень). С. 8.

97. Євтимович В. Війна й культура войсковости. *Наша культура: Науково-літературний місячник, присвячений вивченню української культури*. Варшава, 1937. Книжка 11 (листопад). С. 446–449.

98. Є. [Ємець –?]. Т-во Українського Мистецтва. *Громадська думка.* Вецляр, 1917. 20 січня. С. 5.

99. Єфремов С. Вне закона: к истории цензуры в России. *Єфремов С. Літературно-критичні статті*. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1993. С. 14–47.

100. З діяльности «Української Громади» в Берліні. *Воля*. Відень, 1920. № 3 (січня). С. 137.

101. Загальні Збори членів Громади 23 жовтня біж. року. *Студенський голос*. Варшава, 1927. Ч. 2 (червень–серпень).

102. *Західно-Українська Народна Республіка. 1918–1923. Уряди. Постаті* / [упоряд. Микола Литвин, Іван Патер, Ігор Соляр]; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 2018. 350 с.

103. Зашкільняк Л., Крикун М. *Історія Польщі: Від найдавніших часів до наших днів*. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2002. 752 с. + 8 кол. мап.

104. *Збірник на пошану Івана Мірчука (1891 – 1961)* / за ред. Олександра Кульчицького. Мюнхен; Нью-Йорк; Париж; Вінніпеґ: Український Вільний Університет, 1974. 311 с.

105. Звіт з діяльности Української Студентської Громади у Варшаві за акад. рік 1926–1927. *Студенський вісник.* Прага, 1927. Ч. 10–12 (жовтень–грудень). С. 38–39.

106. Зібрання Ради Товариства ім. Симона Петлюри. *Тризуб*. Париж, 1927. Ч. 4 (22 січня). С. 23.

107. *Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). Справочник* / Сост. Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. Петербург, 1992. 400 с.

108. З історії Львівської Спілки художників. *Мистецькі Студії*. Львів, 1993. Ч. 2–3. С. 21.

109. З еміґраційної хроніки. *Український ветеран*: *Збірник статтей на актуальні теми*. Варшава, 1935. Ч. 1. С. 30–31.

110. З життя Варшавської Громади. Культурно-суспільний відділ. *Студентський голос*. Варшава, 1927. Ч. 1 (квітень–травень).

111. Зет. Українці у Варшаві. Вечірка мистецького гуртка «Спокій». *Українські вісти: щоденник*. Львів, 1937. Ч. 260.

112. Зет. Українці у Варшаві. 10-ліття «Спокою». *Українські вісти: щоденник*. Львів, 1937. Ч. 285.

113. Зет. XI-та виставка «Спокою». *Українські вісти: щоденник*. Львів, 1938. Ч. 114 (26 травня).

114. З життя Українського Мистецького Гуртка «Спокій» у Варшаві. *Тризуб*. Париж, 1937. Ч. 10 (14 березня). С. 27.

115. З життя корпорації «Запорожжя» у Варшаві. *Тризуб*. Париж, 1932. Ч. 1 (1 січня). С. 19.

116. *Іван Іванець (1893–1946): Стрілецькі мемуари, творча спадщина* / Автори-упоряд. Р. Яців, А. Яців. Львів, 2019. 476 с.

117. Іван Курах. *Літературно-науковий додаток «Нового Часу»*. Львів, 1937. № 6 (22 листопада). С. IV.

118. Іванів-Меженко Ю. Творчість індивідуума і колектив. *Музагет: Місяшник літератури і мистецтва*. 1919. Київ, 1919. Ч. 1–3. С. 65–78.

119. *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX ст.: Антологія. Част. перша* / Упоряд. Р. М. Яців; наук. ред. С. Павлюк. Львів, 2012. 232 с.: іл.

120. *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX ст.: Антологія. Част. друга* / Упоряд. Р. М. Яців; наук. ред. С. Павлюк. Львів, 2012. 832 с.: іл.

121. *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX ст.: Антологія. Част. третя* / Упоряд. Р. М. Яців; наук. ред. С. Павлюк. Львів, 2019. 960 с.: іл.

122. І. Л. Еміграція й книжка (Лист з Варшави). *Тризуб*. Париж, 1938. Ч. 21 (22 травня). С. 4.

123. Ільницький О. Шевченко і футуристи. *Світи Тараса Шевченка. Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета*. Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто; Львів, 1991. (Записки Наукового товариства ім. Шевченка; Т. 214). С. 149–159.

124. Інтернаціональне чи національне мистецтво. *Батьківщина*. Львів, 1935. Ч. 15 (18 квітня).

125. *Історія Центрально-Східної Європи. Посібник для студентів історичних і гуманітарних факультетів університетів* / За ред. Леоніда Зашкільняка. Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка, 2001. 660 с.

126. Іщук О., Марчук І., Даревич Д. *Життя і творчість Ніла Хасевича*. Торонто; Львів: Видавництво «Літопис УПА», 2011 [Літопис Української Повстанської Армії. Бібліотека, том 10]. 432 с.: іл.

127. Карби Ніла Хасевича (Підготовка А. Яремчука). *Українська культура*. Київ, 1994. № 11–12. С. 15.

128. Картина мистця Петра Андрусева є офіційною картиною для відзначення 1000-ліття хрещення Руси-України. *Америка.* Філадельфія, 1983. 12 січня.

129. Касіян В. З минулих літ. Книга пережитого. *Жовтень*. Львів, 1982. № 9. С. 79

130. Кедрин І. Іван Курах. *Свобода*. Джерзи Ситі і Нью-Йорк, 1968. Ч. 46 (8 березня).

131. Кедрин І. Михайло Курах. *Свобода*. Джерзи Ситі і Нью-Йорк, 1962. Ч. 123 (29 червня).

132. Кейван І. *Українські мистці поза Батьківщиною*. Едмонтон; Монреаль: Clio Editions, 1996. 228 с.

133. *Книга мистців і діячів української культури, учасників Першої зустрічі українських мистців Америки й Канади з громадянством у днях 3–5 липня 1954 р.* Торонто, 1954. 312 с.: іл.

134. *Книга творчости українських мистців поза Батьківщиною*. Філадельфія: Нотатки з мистецтва; Об’єднання мистців українців в Америці, 1981. 512 с.: іл.

135. *Книжкові знаки Ніла Хасевича* / Передм. Т. Лєшнера. Варшава, 1939. 32 с.: іл.

136. Ковалевський М. *При джерелах боротьби: Спомини, враження, рефлексії.* Інсбрук: Накладом Марії Ковалевської, 1960. 720 с.

137. Ковалевський М., К-ий І. Варшава. *Енциклопедія Українознавства. Перевидання в Україні. Т. 1.* Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові, 1993. С. 209–210.

138. Ковальський М. Уривки зі спогадів (із розмов з П. І. Холодним). *На пошану Петрові Івановичу Холодному (1876–1930): Збірник матеріалів.* [Вип.] І. / Упоряд. Ірина Гах, Олеся Держко, Олег Сидор, роман Яців. Львів: Національний музей у Львові; Інститут народознавства НАН України, 1996. С. 53–58.

139. Колянчук О. *Українська військова еміграція у Польщі (1920–1939)*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 2000. 278 с.

140. Колянчук О. *Пикуличі: Український військовий меморіал*. Перемишль, 2003. 12 с.

141. Колянчук О. *Ланцут: Український військовий меморіал*. Перемишль, 2003. 12 с.

142. Кондаков И., Соколов К., Хренов Н. *Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты*. Москва: Прогресс-Традиция, 2011. 1024 с.

143. Коровицький І. Олександер Лотоцький у Варшаві в рр. 1929–39. *Лицар праці і обов'язку: Збірник присвячений пам'яті проф. Олександра Лотоцького-Білоусенка* / За ред. Богдана Гошовського. Торонто; Нью-Йорк: Євшан-Зілля, 1983. 74–84.

144. Королів-Старий В. Мертві, вперед ! *Наша культура: Науково-літературний місячник, присвячений вивченню української культури*. Львів, 1937. Книжка 12 (грудень). С. 468–470.

145. Корпорація «Запорожжя» у Варшаві. *Тризуб*. Париж, 1931. Ч. 1 (1 січня). С. 28.

146. Косаренко-Косаревич В. Маляр, образи, діти й українство. *Свобода*. Джерзи Ситі і Нью-Йорк, 1957. – Ч. 246 (21 грудня).

147. Косів В. *Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років: монографія*. Київ: Родовід, 2019. 480 с.: іл.

148. Кошиць О. *З піснею через світ (Подорож Української Республіканської Капели)* / Передм. М. Головащенка. Київ: Рада, 1998. 326 с.: іл.

149. Кравченко Б. Соціальні зміни і національна свідомість в Україні XX століття. Київ, 1997. 423 с.

150. Крайлюк Л. *Ніл Хасевич в українському мистецтві*. Рівне: ПП Лапсюк В. А., 2014. 164 с.

151. Крушельницький А. Думки Українця з приводу свята Масарика. *На переломі*. Відень, 1920. Ч. 3. С. 5–11.

152. Кубійович В., Маркусь В. Еміґрація. *Енциклопедія Українознавства. Перевидання в Україні. Т. 2*. Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові, 1993. С. 629–637.

153. Кузьма Л. Дещо про себе. *Виставка картин Любомира Кузьми: Буклет*. Нью-Йорк, 1994.

154. Кузьма Л. Р. Світовий комунізм і модерне мистецтво. *Яців Р. Любомир Роман Кузьма (1913–2004): Малярська і публіцистична спадщина* / Вступ. ст. академіка А.А. Бокотея. Львів: Ліга-Прес, 2010. С. 80–89.

155. Кузьма Л. Р. Пам'яті Петра Андрусева. *Яців Р. Любомир Роман Кузьма (1913–2004): Малярська і публіцистична спадщина* / Вступ. ст. академіка А.А. Бокотея. Львів: Ліга-Прес, 2010. С. 158–162.

156. Кузьма Л. Р. Пригадаймо Якова Гніздовського. *Яців Р. Любомир Роман Кузьма (1913–2004): Малярська і публіцистична спадщина* / Вступ. ст. академіка А.А. Бокотея. Львів: Ліга-Прес, 2010. С. 170–173.

157. Кузьма Л. Р. Двояке мистецтво Якова Гніздовського. *Яців Р. Любомир Роман Кузьма (1913–2004): Малярська і публіцистична спадщина* / Вступ. ст. академіка А.А. Бокотея. Львів: Ліга-Прес, 2010. С. 155–158.

158. Кульчицький О. Проблематика «оперативної схеми» у вивченні української еміграції. *Збірник на пошану Зенона Кузелі*. Париж; Нью-Йорк; Мюнхен; Торонто; Сідней, 1962. С. 364–384.

159. Курах І. Олександер Архипенко (доповідь, виголошена в Л-МКлюбі в Нью-Йорку, з нагоди 50-річчя творчости мистця). *Свобода*. Джерзи Ситі і Нью-Йорк, 1953. Ч. 268 (31 грудня).

160. Курах І. Українській дитині. *Свобода*. Джерзи Ситі і Нью-Йорк, 1957. Ч. 248 (26 грудня).

161. Курах М. *Перед брамою: Поезії*. Мюнхен: На Чужині, 1963. 127 с.: іл.

162. Курбас Л. Нова німецька драма. *Музагет: Місяшник літератури і мистецтва*. 1919. Київ, 1919. Ч. 1–3. С. 115–122.

163. Куценко Л. «З Варшавою пов'язаний міцно…». Євген Маланюк і польські митці. *Війни і мир, або «Українці – поляки: брати/вороги, сусіди…»* / За загальною редакцією Лариси Івшиної. Київ: Видавництво ЗАТ «Українська прес-група», 2007. С. 262–266.

164. Кучерепа М. Національна політика Другої Речіпосполитої щодо українців (1919–1939 рр.). *Україна – Польща: важкі питання. Т. 1–2. Матеріали II міжнародного семінару істориків «Українсько-польські відносини в 1918–1947 роках». Варшава, 22–24 травня 1997.* Варшава: Світовий союз воїнів Армії Крайової; Об'єднання українців у Польщі, 1998. С. 11–28.

165. Кучерепа М. Українська проблема в політиці II Речі Посполитої і в концепціях та діях українських політичних сил у міжвоєнний період. *Україна – Польща: важкі питання. Т. 10. Матеріали XI міжнародного семінару істориків «Українсько-польські відносини під час Другої світової війни». Варшава, 26–28 квітня 2005 року*. Варшава: Світовий союз воїнів Армії Крайової; ТИРСА, 2006. С. 155–190.

166. Кучерявий М. Наше студенство у Варшаві. *Українська трибуна*. Варшава, 1921. 29 вересня.

167. Кушнір-Якименко М. Рік розчарування. *Українська трибуна*. Варшава, 1922. Ч. 12 (15 січня).

168. К.Ю-ч [Косач]. За нарід і для народу (міркування над завданням студентства в сучасний момент). *Студенський голос*. Варшава, 1927. Ч. 2 (червень-серпень).

169. Ладижинський В. Ніл Хасевич. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1990. Ч. 30 (листопад). С. 23–28.

170. Ласовський В. Вітаємо ! З приводу вистави картин «Ґрупи Молодих А. Н. У. М.». *Українські вісти: щоденник*. Львів, 1936. Ч. 270.

171. Левицька Г. Острів. *Нова хата*. Львів, 1935. Ч. 17. С. 5, 7.

172. Леник В. *Українська організована молодь (молодечі організації від початків до 1914 р.).* Мюнхен; Львів, 1994. 181 с.

173. Лесич В. Любомир Кузьма та його світ. *Яців Р. Любомир Роман Кузьма (1913–2004): Малярська і публіцистична спадщина* / Вступ. ст. академіка А.А. Бокотея. Львів: Ліга-Прес, 2010. С. 50–52.

174. Липа Ю. Лист до літераторів. *Статті про Tank*. Варшава, 1929. С. 8–11.

175. Липа Ю. Розмова з Заходом. *Ми*. Варшава, 1934. Літо. С. 137.

176. Липа Ю. *Призначення України*. Львів: Просвіта, 1992. 272 с.

177. Липовецький І. Три роки існування: Нарис з історії Української Студентської Громади у Варшаві. *На Чужині. Неперіодичний орган вільної думки Українських студентів-емігрантів у Польщі*. Варшава, 1924. Ч. 1 (20 квітня). С. 3–10.

178. Липовецький І. Лист із Варшави. *Тризуб*. Париж, 1931. № 1 (1 січня). С. 18–19.

179. Липовецький І. XI вистава праць – 10 років існування. *Тризуб*. Париж, 1938. № 26 (26 червня). С. 13–14.

180. Лисяк-Рудницький І. Україна між Сходом і Заходом. *Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: у двох томах. Том І*. Київ: Основи, 1994. С. 1–10.

181. Лисяк-Рудницький І. Роля України в новітній історії. *Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: у двох томах. Том І*. Київ: Основи, 1994. С. 145–171.

182. Лисяк-Рудницький І. Інтелектуальні початки нової України. *Лисяк-Рудницький Іван. Історичні есе: у двох томах. Том І*. Київ: Основи, 1994. С. 173–191.

183. Лисяк-Рудницький І. Виродження та відродження інтелігенції. *Лисяк-Рудницький Іван. Історичні есе: у двох томах. Том ІІ*. Київ: Основи, 1994. С. 361–380.

184. Литвин М., Науменко К. *Історія галицького стрілецтва*. Львів: Каменяр. 1990. 200 с.

185. Литвин М. *Українсько-польська війна 1918–1919 рр.* Львів: Інститут українознавства НАНУ; Інститут Центрально-Східної Європи, 1998. 488 с.

186. *Лицар праці і обов'язку: Збірник присвячений пам'яті проф. Олександра Лотоцького-Білоусенка* / За ред. Богдана Гошовського. Торонто; Нью-Йорк: Євшан-Зілля, 1983. 190 с.

187. Лівицька М. Тарнівський полон (Уривок із споминів). *Свобода*. 1962. Ч. 100 (26 травня). С. 2; Ч. 101 (29 травня). С. 2; Ч. 102 (31 травня). С. 2; Ч. 103 (1 червня). С. 2.

188. Лівицький М. З новими силами – до старої мети. *Студентський голос*. Варшава, 1927. Ч. 1 (квітень–травень).

189. Лісовський Р. Спомини про Г. Нарбута. *Книголюб*. Прага, 1930. Ч 111. С. 179–190.

190. Лісовський Р. Пам'яті Петра Холодного (1876–1930). *Українська думка*. Лондон, 1953. 14 січня.

191. Літературний гурток у Варшаві. *Наша бесіда*. Варшава, 1926. Ч. 7 (5 квітня).

192. Лотоцький О. Українська еміґрація, як явище соціяльне. *На ріках Вавилонських: Збірник статей*. Львів: Накладом Видавничої кооперативи «Хортиця», 1938. С. 61–66.

193. Лотоцький О. Культурно-національна праця. *На ріках Вавилонських: Збірник статей*. Львів: Накладом Видавничої кооперативи «Хортиця», 1938. С. 81–86.

194. Лотоцький О. До психольогії московської еміґрації. *На ріках Вавилонських: Збірник статей*. Львів: Накладом Видавничої кооперативи «Хортиця», 1938. С. 132–140.

195. Лотоцький О. *На ріках Вавилонських: Збірник статей*. Львів: Накладом Видавничої кооперативи «Хортиця», 1938. 181 с.

196. Маланюк Є. Виставка картин. *Веселка*. Каліш, 1922. № 6–7–8. С. 45.

197. Маланюк Є. Думки про мистецтво. *Веселка*. Каліш, 1922. Ч. 7–8. С. 45–52.

198. Маланюк Е. Група «Танк». *Статті про Tank*. Варшава, 1929. С. 5–7.

199. Маланюк Е. Друга вистава Гуртка «Спокій» у Варшаві. *Літературно-науковий вістник*. Львів, 1929. Книга VII–VIII (липень–серпень). С. 684–686.

200. Маланюк Є. *Нариси з історії української культури*. Нью-Йорк, 1954. 80 с.

201. Маланюк Е. *Книга спостережень: проза*. Торонто: Накладом видавництва «Гомін України», 1962. 528 с.

202. Маслів Л. Любартів замок у Луцьку. *Наша культура: науково-літературний місячник, присвячений вивченню української культури*. Варшава, 1937. Книжка 12 (грудень). С. 484–493.

203. Маслов Л. Деревляні церкви на Волині. *Українська нива*. Луцьк, 1935. 22 грудня. С. 2.

204. *Масютин Василий Николаевич (1884–1955): Гравюра, рисунок, живопись* / сост. и ред. И.И. Галеев; тексты: И. И. Галеев, Г. Е. Климов, Д. В. Фомин, Э. Ф. Голлербах. Москва: Галеев-Галерея, 2012. 280 с., 350 ил.

205. Мегик П. Мистецьке життя на Р. Україні. *Наша бесіда*. Варшава, 1926. № 14 (20 липня). С. 10.

206. Мегик П. Молодий різьбар-українець. *Наша бесіда*. Варшава, 1926. Ч. 12. С. 8.

207. Мегик П. Провінціоналізм в нашому мистецтві. *Наша бесіда*. Варшава, 1926. Ч. 20. С. 10, 12.

208. Мегик П. Шевченко – як маляр. *Українська нива.* Варшава, 1927. 11 березня.

209. Мегик П. Бібліотека У. С. Г. *Студентський голос*. Варшава, 1927. Ч. 2 (червень–серпень).

210. Мегик П. Різьбар Володимир Побулавець. *Світ*. Львів, 1929. № 6–7 (червень–липень). С. 8–9.

211. Мегик П. З українського малярства. *Світ*. Львів, 1929. № 8–9 (серпень–вересень). С. 17–18.

212. Мегик П. Чому нове мистецтво незрозуміле для загалу ? *Діло*. Львів, 1930. 23 жовтня.

213. Мегик П. Листопадові спомини. Пам'яті Володимира Побулавця. *Наш світ*. Варшава, 1935. № 6. С. 8–9.

214. Мегик П. Моменти визвольної боротьби на XI виставці Гуртка «Спокій». *Тризуб*. Париж, 1938. № 26. С. 17.

215. Мегик П., Миц Ю. Від Українського Мистецького Гуртка «Спокій». *Тризуб*. Париж, 1938. № 11 (13 березня). С. 3.

216. Мегик П. Долотом проти Кремля (про мистця Ніла Хасевича – і його підпільну творчість). *Графіка в бункрах УПА: Альбом дереворитів виконаних в Україні в роках 1947–1950 мистця українського підпілля Ніла Хасевича – «Бей-Зота» та його учнів*. Філадельфія: Пролог, 1952. С. 18–20.

217. Мегик П. За культурне обличчя. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1968. № 8 (грудень). С. 5–9.

218. Мегик П. До джерел… Нотатки з мистецтва. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1972. Ч. 12 (травень). С. 5–8.

219. *Мегик Петро: Монографія мистця й альбом праць* / За ред. С. Гординського. Філадельфія, 1992. 160 с.: іл.

220. Мегик П. Хрест вигнанця. Спогади. *Образотворче мистецтво*. Київ, 1999. № 3–4. С. 71–73.

221. Мегик П. *Вячеслав Васьківський (1904 – 1975): Біографічний нарис*. Філадельфія: Об'єднання мистців українців в Америці: Відділ у Філадельфії, 1976. 12 с.: іл.

222. Мірчук І. Історія української культури. *Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. Мірчук І. Історія української культури*. Мюнхен; Львів, 1994. С. 243–380.

223. Микола Тржепель [некролог]. *Літаври*. Зальцбург, 1947. № 3 (червня). С. 77.

224. Мицюк О. Наші наукові й культурно освітні установи. Український Історичний Кабінет у Празі: з нагоди п'яти літ існування. *Наша культура: науково-літературний місячник, присвячений вивченню української культури*. Варшава, 1937. Книжка 1 (січень). С. 47–48.

225. М. М. Волинська виставка гуртка «Спокій». *Українська Нива*. Луцьк, 1935. 9 червня. С. 6.

226. М. М. IX виставка гуртка «Спокій». Варшава – Луцьк – Рівне – Кременець. *Наш Світ*. Варшава, 1935. № 1. С. 14–15.

227. *Музагет: Місяшник літератури і мистецтва*. 1919. Київ, 1919. Ч. 1–3. 172 с.

228. М. В-ий. Звіт культурно-освітнього відділу за літній семестр 1928 р. *Студенський голос*. Варшава, 1928. Ч. 5 (червень).

229. *На пошану Петрові Івановичу Холодному (1876–1930): Збірник матеріалів.* [Вип.] І. / Упоряд. Ірина Гах, Олеся Держко, Олег Сидор, роман Яців. Львів: Національний музей у Львові; Інститут народознавства НАН України, 1996. 70 с.: іл.

230. Наріжний С. *Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Частина перша*. Прага, 1942. 372 с. + CCXXXII л. іл.

231. Наріжний С. *Українська еміграція: Культурна праця української еміграції 1919 – 1939: Матеріали, зібрані С. Наріжним до частини другої*. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 1999. 272 с.: іл.

232. Науменко К. Іван Курах. Режим доступу: www.schyrec.com/kim-naumenko-ivan-kurah.

233. Національно-освітня та військова праця в 4 Київській стрілецькій дивізії. *Альманах: Літературно-військовий журнал*. Ч. 1. Табор Олександрів, 1921. С. 27–30.

234. *Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва 1915 – 1975. Том. I.* / Ред. колегія: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ.-мовн. ред.), В. Шашаровський. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1975. 848 с.: іл.

235. *Наша бесіда*. Варшава, 1926. Ч. 13. С. 16.

236. *Ніл Хасевич. Графіка*. Луцьк: Волинський обласний краєзнавчий музей, 1992. – 31 с.: іл.

237. Німчук І. Наша мистецька старовина у Відні. *Українське мистецтво*. Львів, 1926. Ч. 2. С. 47–51.

238. (-НН-). Десятиліття мистецького гурту «Спокій». *Літературно-науковий додаток «Нового Часу».* Львів, 1937. 1 листопада. С. III.

239. Новоженець Г. *Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970 років: поліваріантність художнього досвіду*. Львів: Видавництво «Кальварія», 2015. 280 с.: іл.

240. Овсійчук В. Пісня, гідна природи. *Жовтень*. Львів, 1985. Ч. 9 (вересень). 119–123.

241. Огієнко І. Раз добром налите серце. Світлій пам’яті Д. Д. Огієнкової: замість вінка намогильного. *Наша культура: науково-літературний місячник, присвячений вивченню української культури*. Варшава, 1937. Книжка 5 (травень). С. 226–245.

242. Огієнко І. *Українська культура: коротка історія культурного життя українського народа: курс, читаний в українській народнім університеті. З малюнками і портретами українських культурних діячів*. Видання третє. Вінніпег: Накладом товариства «Волинь», 1970. 272 с.

243. Олексіюк Т. Спомин. *Листи до приятелів*. Нью-Йорк, 1964. Ч. 9–10. С. 62-64.

244. Олексіюк Т. Про минулі часи. *Листи до приятелів*. Нью-Йорк, 1965. Ч. 3–4. С. 61–63.

245. Олексіюк Т. Перше видання Українського Наукового Інституту. *Лицар праці і обов'язку: Збірник присвячений пам'яті проф. Олександра Лотоцького-Білоусенка* / За ред. Богдана Гошовського. Торонто; Нью-Йорк: Євшан-Зілля, 1983. С. 64–68.

246. Оленська-Петришин А. Про мистецький шлях Петра Холодного (молодшого). *Сучасність*. Мюнхен, 1977. Ч. 7–8 (липень-серпень). С. 124–135.

247. Омельченко П. На межі (В. Крижанівський). *Веселка*: *літературний місячник*. Каліш, 1922. Ч. 2. С. 21–23.

248. Осіньчук М. Нова мистецька дійсність. *Мистецтво / L'Art: Ілюстрований мистецький журнал*. Львів, 1932. Зош. 1 (весна). С. 5–6.

249. ОЛЕСІЮК Тиміш [Електронний ресурс]. Енциклопедія історії України: Т. 7: Мі-О / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: В-во «Наукова думка», 2010. 728 с.: іл.. – Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Olesiiuk_T (останній перегляд: 13.11.2021)

250. *Очерки эстетики и теории искусства* / Отв. ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013.

251. П. [Пачовський В.–?]. Перша Вистава культурно-освітніх надбань таборів УГА в Ч.С.Р. *Український скиталець*. Відень, 1923. № 19–20 (15 жовтня). С. 30–31.

252. П-ич В. Концерти українського хору Дмитра Котка в Варшаві. *Наша бесіда*. Варшава, 1926. Ч. 3 (5 лютого).

253. *Павло Ковжун: Творча спадщина художника. Матеріали. Біобібліографічний довідник* / Упоряд. І.А. Мельник, Р.М. Яців. Львів, 2010. 256 с.: іл.

254. Павлюк С. Діаспора. *Павлюк С. Енциклопедичний словник понять і термінів з етнології*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2020. С. 75–80.

255. Павлюк С. Еліта національна. *Павлюк С. Енциклопедичний словник понять і термінів з етнології*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2020. С. 90.

256. Павлюк С. Енкультурація. *Павлюк С. Енциклопедичний словник понять і термінів з етнології*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2020. С. 94–95.

257. Павлюк С. *Енциклопедичний словник понять і термінів з етнології*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2020. 448 с.

258. Павлюк С. Зарубіжжя етнічне. *Павлюк С. Енциклопедичний словник понять і термінів з етнології*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2020. С. 162–174.

259. Павлюк С. Культурний комплекс. *Павлюк С. Енциклопедичний словник понять і термінів з етнології*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2020. С. 239.

260. Павлюк С. Метод порівняльно-історичний. *Павлюк С. Енциклопедичний словник понять і термінів з етнології*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2020. С. 254–255.

261. Павлюк С. Самоідентифікація національна. *Павлюк С. Енциклопедичний словник понять і термінів з етнології*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2020. С. 360.

262. Пачовський Р. Вистава Івана Кураха. *Свобода*. Джерзи Ситі і Нью–Йорк, 1955. Ч. 89 (11 травня).

263. Пачовський Р. З мого нотатника. *Свобода*. Джерзи Ситі і Нью-Йорк, 1963. 28 травня; 31 травня; 1 червня; 4 червня.

264. Певний Б. Історіософський живопис Петра Андрусіва. *Певний Б. Майстри нашого мистецтва: роздуми про мистців і мистецтво*. Нью-Йорк:

Українська вільна академія наук; Київ: Видавнича група «Сучасність», 2005. С. 173–184.

265. Певний П. Холодні – батько, син і правнук. *Певний Б. Майстри нашого мистецтва: роздуми про мистців і мистецтво*. Нью-Йорк: Українська вільна академія наук; Київ: Видавнича група «Сучасність», 2005. С. 195–208.

266. Певний Б. *Майстри нашого мистецтва: роздуми про мистців і мистецтво*. Нью-Йорк: Українська вільна академія наук; Київ: Видавнича група «Сучасність», 2005. 432 с.: іл.

267. Певний П. Від сюжету до стилю (про шукання за самобутністю в українському мистецтві). *Певний Б. Майстри нашого мистецтва: роздуми про мистців і мистецтво*. Нью-Йорк: Українська вільна академія наук; Київ: Видавнича група «Сучасність», 2005. С. 241–252.

268. Певний П. Перші п’ятнадцять років. *Певний Б. Майстри нашого мистецтва: роздуми про мистців і мистецтво*. Нью-Йорк: Українська вільна академія наук; Київ: Видавнича група «Сучасність», 2005. С. 341–362.

269. Певний П. Між інтеґрацією та сеґреґацією. *Певний Б. Майстри нашого мистецтва: роздуми про мистців і мистецтво*. Нью-Йорк: Українська вільна академія наук; Київ: Видавнича група «Сучасність», 2005. С. 381–394.

270. Пеленська О. *Український портрет на тлі Праги: Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехо-Словаччині*. Нью-Йорк; Прага, 2005. 222 с.: іл.

271. Пеленська О. *Україна поза Україною: Енциклопедичний словник мистецького, культурного і громадського життя української еміграції в міжвоєнній Чехословаччині (1919–1939)*. Прага: Національна бібліотека Чеської Республіки – Слов’янська бібліотека; Наукове Товариство ім. Шевченка в Канаді; Українсько-Канадський Дослідчо-Документаційний Центр, 2019. 332 с.: іл.

272. Перша вистава мистецького гуртка «Спокій». *Тризуб*. Париж, 1928. Ч. 20–21 (25 травня). С. 52.

273. Перший з'їзд української еміграції в Польщі. *Трибуна України*. Варшава, 1923. Ч. 5–7. С. 137–164.

274. Петлюра С. *Статті* / Упоряд. та авт. передм. О. Климчук. Київ: Дніпро, 1993. 341 с.

275. Петлюра С. *Вибрані твори та документи* / Уклад. Л.В. Голота. К.: Довіра, 1994. 271 с.

276. *Петро Андрусів: маляр і графік* / Монографія за ред. Святослава Гординського. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1980. 127 с.: іл.

277. *Петро Грегорійчук. Живопис. Рисунок (1914 – 1990): Альбом-монографія* / Спогади про батька М. Грегорійчук; Життя і творчість Р. Яціва. Київ; Львів, 2018. 320 с.; 335 іл.

278. *Петро Мегик: монографія мистця й альбом праць / за ред. Святослава Гординського.* Філадельфія: Коштом Мистецької фундації ім. Артемія Кирилюка у Філадельфії, 1992. 160 с.: іл.

279. Попович В. Архипенко у Франції. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1977. № 17 (вересень). С. 5–18.

280. Попович В. *Петро Омельченко (1894 – 1952)*. Філадельфія, 1966. 11 с.

281. Попович В. Ніл Хасевич. *Авангард: журнал української молоді.* Брюссель, 1973. Ч. 2 (березень–квітень). С. 126–132.

282. Попович В. Українські мистці у Західній Європі після 1945 року. *Мистецтво української діаспори: Повернуті імена. Вип. І.* Київ: Тріумф, 1998. С. 93–128.

283. Попович М. *Нарис історії культури України*. Київ: АртЕк, 1999. 728 с.: іл.

284. Портнов А. *Наука у вигнанні: Наукова і освітня діяльність української еміграції в міжвоєнній Польщі (1919 – 1939)*. Харків: ХІФТ, 2008. 256 с.

285. П–ич В. Концерти українського хору Дмитра Котка в Варшаві. *Наша Бесіда*. Варшава, 1926. № 3. С. 8.

286. П. М. [Мегик]. Микола Щербак [Некролог]. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1971. Ч. 11 (червень). С. 60.

287. П. М. [Мегик]. Петро Андрусів (1906–1981) [Некролог]. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1982. Ч. 22 (вересень). С. 57–58.

288. Прокопович В. Пам'яті П. І. Холодного. *На пошану Петрові Івановичу Холодному (1876–1930): Збірник матеріалів.* [Вип.] І. / Упоряд. Ірина Гах, Олеся Держко, Олег Сидор, роман Яців. Львів: Національний музей у Львові; Інститут народознавства НАН України, 1996. С. 45–52.

289. П. М. [Петро Мегик]. Олександр Тимошенко (1909 – 1973). *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1974. № 14. С. 64.

290. Привітання п. Головного Отамана Петлюри М. К. Садовському в день його 40–літнього ювілею. *Українська трибуна*. 1922. Ч. 8 (11 січня).

291. [Редакційна стаття]. *Музагет: Місяшник літератури і мистецтва*. 1919. Київ, 1919. Ч. 1–3. С. 4.

292. Репрезентація чи компромітація? Ще раз про українську мистецьку виставку у Варшаві. *Діло*. Львів, 1934. Ч. 46 (21 лютого). С. 5.

293. Реферат про українську архітектуру. *Тризуб*. Париж, 1937. Ч. 6 (14 лютого). С. 26.

294. Реферат д–ра Юрія Липи. *Тризуб*. Париж, 1937. Ч. 9 (7 березня). С. 13.

295. Рожок С. Дев'ятдесятиліття маестра Петра Мегика. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія. 1990. Ч. 30 (листопад). С. 33–35.

296. Ротшильд Д. *Східно-Центральна Європа між двома світовими війнами* / Пер. з англ. В. П. Канаша. Київ: Мегатайп, 2001. 496 с.

297. Рудницький М. Европа і ми // *Ми*. Варшава, 1933. Осінь. С. 97–107.

298. Ряст О. *Сучасна українська еміграція та її завдання*. Щипіорно, 1923. 88 с.

299. *Українські мистецькі виставки у Львові (1919–1939): Довідник, антологія мистецько-критичної думки* / Автор-упоряд. Р.М. Яців. Львів, 2011. 696 с.: іл.

300. Саліковський О. Автобіографія. Тризуб. Париж, 1926. 21 листопада. С. 7–14.

301. Сварник Г. *Архівні та рукописні збірки Наукового товариства ім. Шевченка в Національній бібліотеці у Варшаві: Каталог-інформатор* / Канадський інститут українських студій в Едмонтоні. Львівське відділення Інституту української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України. Наукове товариство ім. Шевченка в Америці. [Центральний державний історичний архів України, м. Львів]. Варшава; Львів; Нью-Йорк: «Український архів» і Наукове товариство ім. Шевченка, 2005. 352 с.

302. Сварник Г. Доля варшавських архівів УНР-івської еміграції під час Другої світової війни. *Матеріали Другої міжнародної науково-практичної конференції «Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті»: Тези доповідей (Львів, 18–20 червня 2008 р.).* С. 274–276

303. *Святослав Гординський про мистецтво: Збірник статей* / Упоряд. Х. Береговська. Львів: Апріорі, 2015. 1024 с.: іл.

304. Сірополко С. Петро Холодний як педагог і освітній діяч. *На пошану Петрові Івановичу Холодному (1876–1930): Збірник матеріалів.* [Вип.] І. / Упоряд. Ірина Гах, Олеся Держко, Олег Сидор, роман Яців. Львів: Національний музей у Львові; Інститут народознавства НАН України, 1996. С. 59–70.

305. Січинський В. Українська академія мистецтв. *Українське мистецтво*. Львів, 1926. Ч. 2. С. 51–53.

306. Смаль-Стоцький С. Чи мова це безліч говірок ? *Назустріч*. Львів, 1934. Ч. 22 (15 листопада). С. 1, 3.

307. Соляр І. Українська революція 1914–1923 роках в національній пам’яті галичан у міжвоєнний період ХХ століття. *Україна: культурна*

*спадщина, національна свідомість, державність.* Львів, 2017. Вип. 29. С. 157–164.

308. «Спокій», укр. мист. гурток. *Енциклопедія українознавства: Словникова частина. Перевидання в Україні*. Т. 8. Львів, 2000. С. 3007.

309. *Статут Українського Воєнно-Історичного Товариства*. Варшава, 1936. 16 с.

310. Стебельський Б. Сучасний стан української культури в Україні. *Естафета: Збірник Асоціації діячів української культури. Література. Мистецтво. Наука. Критика*. Ч. 2. Нью-Йорк; Торонто, 1974. С. 5–17.

311. Стебельський Б. Яків Гніздовський – маляр своєї доби. *Терем: проблеми української культури; наші мистці на чужині.* Детройт, 1975. Ч. 5. С. 37–49.

312. Стебельський Б. Володимир Баляс. *Стебельський Богдан. Ідеї і творчість: Збірник статтей та есеїв*. Торонто: Канадське Наукове товариство ім. Шевченка, 1991. С. 309–312.

313. Стебельський Б. Юрій Липа. *Стебельський Богдан. Ідеї і творчість: Збірник статтей та есеїв*. Торонто: Канадське Наукове товариство ім. Шевченка, 1991. С. 284–291.

314. Стебельський Б. Краківська академія мистецтв і українці. *Стебельський Богдан. Ідеї і творчість: Збірник статтей та есеїв*. Торонто: Канадське Наукове товариство ім. Шевченка, 1991. С. 317–340.

315. Степовик Д. *Михайло Паращук. Життя і творчість*. Едмонтон; Торонто; Київ: Вид–во Канадського ін-ту укр. студій, Альбертський університет, 1994. 223 с.: іл.

316. Степовик Д. *Яків Гніздовський: життя і творчість*. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. 224 с.: іл.

317. *Стецiв Степан: Його життя і творчість. Монографія* / Передмова, оформлення і мовна ред. укр. текстів Б. Стебельський; Вступ. ст. І. Кейван. Торонто: Українська Спілка Образотворчих Мистців у Канаді, 1984. 95 с.: іл.

318. Струтинська М. Школа життя і школа мистецтва у Филаделфії. *Свобода*. Джерзи Сити і Нью-Йорк, 1959. 21 липня.

319. Субтельний О. *Україна: Історія*. Київ: Либідь, 1991. 512 с.

320. Т. Пропаганда українського мистецтва. *Свобода*. Джерзи Сити і Нью-Йорк, 1957. 4 червня.

321. Теліга О. *О краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис*. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 1999. 496 с.; 224 іл.

322. Терлецький О. *Історія української громади в Раштаті. 1915–1918.* Київ; Ляйпціг: Українська накладня, 1919. 429 с.

323. Титла Б. Андрусів Петро (Petro Andrusiw). *Енциклопедія Української Діяспори. Том 1. Сполучені Штати Америки. Кн. 1. А – К.* / Гол. Ред. Василь Маркусь, співред. Дарія Маркусь. Нью-Йорк; Чікаґо: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, 2009. С. 15–16.

324. Титла Б. Баляс Володимир (Volodymyr Balas). *Енциклопедія Української Діяспори. Том 1. Сполучені Штати Америки. Кн. 1. А – К.* / Гол. Ред. Василь Маркусь, співред. Дарія Маркусь. Нью-Йорк; Чікаґо: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, 2009. С. 39.

325. Титла Б. Доманик Богдан (Bohdan Domanyk). *Енциклопедія Української Діяспори. Том 1. Сполучені Штати Америки. Кн. 1. А – К.* / Гол. Ред. Василь Маркусь, співред. Дарія Маркусь. Нью-Йорк; Чікаґо: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, 2009. С. 252.

326. Той сам. К. Крухович. *Полонений Лязароні*. Кассіно, 1919. № 8–9. С. 8.

327. *Тризуб*. Париж, 1927. Ч. 6 (6 лютого). С. 30.

328. *Тризуб*. Париж, 1927. Ч. 10 (6 березня). С. 25.

329. *Тризуб*. Париж, 1928. Ч. 12 (1 квітня). С. 28.

330. *Тризуб*. Париж, 1928. Ч. 26 (8 липня). С. 27.

331. *Тризуб*. Париж, 1931. Ч. 2–3 (18 січня). С. 24–25.

332. *Тризуб*. Париж, 1931. Ч. 33 (6 вересня). С. 28.

333. *Тризуб*. Париж, 1932. Ч. 1 (1 січня). С. 19.

334. *Тризуб*. Париж, 1937. Ч. 26 (4 липня). С. 14.

335. *Тризуб*. Париж, 1939. Ч. 25 (2 липня). С. 15.

336. У. І. Б. До сумління культурного світа. *Воля. Тижневик*. Відень, 1919. Ч. 1. С. 22–23.

337. Україна в р. 1919. *Громадська думка*. Львів, 1920. № 11 (14 січня). С. 1.

338. Українець на великих шляхах світу. *Назустріч*. Львів, 1938. Ч. 6 (15 березня). С. 4.

339. Українське кустарництво на виставках в Швеції. *Український вісник.* Львів, 1921. 26 мая. С. 3.

340. *Український вісник*. Львів, 1921. 26 мая. С. 3.

341. *Український мистецький гурток «Спокій»: Катальоґ третьої виставки*. Варшава, 1930. 20 с.: іл.

342. *Український мистецький гурток «Спокій»: 5 літ праці* [Каталог виставки]. Варшава, 1933. 65 с.: іл.

343. Український мистецький гурток «Спокій». *Тризуб*. Париж, 1938. Ч. 1–2. С. 42.

344. *Український статистичний річник. 1936–1937* / ред. комітет др В. Кубійович, Л. Лукасевич, інж. Є. Гловінський. Варшава; Львів, 1938.

345. *Український музей у Празі (1659) 1925 – 1948: Опис фонду* / Упоряд. Раїса Махаткова. Київ; Прага, 1996. 296 с.

346. *Українські митці у світі: Матеріали до історії українського мистецтва XX століття* / автор-упоряд. Г. Стельмащук. Львів: Апріорі; Львівська національна академія мистецтв [Науково-дослідний сектор], 2013. 520 с.: іл.

347. *Українські січові стрільці, 1914–1920* / За ред. Б. Гнаткевича та ін. Репринт. Відтворення з вид. 1935 р. Львів: Слово, 1991. 160 с.: іл.

348. *Українсько–польські відносини. Новітня доба* / відп. ред. Микола Литвин. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича, 2017. 732 с.

349. Українці в Єгипті. *Визволення*. Львів, 1921. № 3–4. С. 100.

350. Ульяновська С., Ульяновський В. Українська наукова і культурницька еміграція у Чехо-Словаччині між двома світовими війнами. *Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича.* Київ: Либідь, 1993. С. 477–498.

351. Федорук О. Штрихи до портрета майстра. *Українське мистецтвознавство. Міжвідомчий збірник наукових праць*. Київ, 1993. Вип. 1. С. 139.

352. Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів, 1996.

353. Хасевич Н. Перед XI виставою Українського Мистецького Гуртка «Спокій» (ненадрукована передмова до каталогу XI виставки). *Тризуб.* Париж, 1938. № 26 (26 червня). С. 14–17.

354. Хасевич Н. Мистецький гурток «Спокій». *Сьогочасне й минуле*. Львів, 1939. № 2. С. 99.

355. Хасевич Н. Пояснення до проєктів орденів, медалів і відзнак. *Графіка в бункрах УПА: Альбом дереворитів виконаних в Україні в роках 1947–1950 мистця українського підпілля Ніла Хасевича – «Бей-Зота» та його учнів*. Філадельфія: Пролог, 1952. С. 15–18.

356. Холодний П. Відповідь на запит. *На пошану Петрові Івановичу Холодному (1876–1930)*. Львів, 1996. С. 5.

357. Хоменко О. До нашої еміграції. *Українська трибуна*. Варшава, 1922. Ч. 7.

358. Хоменко О. Після еміграційного з'їзду. *Трибуна України.* Варшава, 1923. Ч. 5–7. С. 78–82.

359. *Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867 – 1918* / Отв. ред. Н.М. Вагапова, Е.К. Виноградова. СПб.: Алетейя, 2005. 286 с.; [34 с.] илл.

360. Цісик Б. Молоді малярі вже інакші. Студенти-українці у варшавській Академії Мистецтв. *Назустріч.* Львів. 1936. Ч. 12. С. 3.

361. Чайка П. Виставка картин українських художників. *Сяйво.* Київ, 1913. № 7–8–9. С. 209.

362. *Четверта виставка Українського мистецького гуртка «Спокій»: Народнє мистецтво (будівництво церковне, будівництво світське, нагробники і здібництво): [Каталог]*. Варшава, 1930. 8 с.

363. Чехович Євген. В єднанні сила. *Студентський Голос: орган вільної академічної думки*. Варшава, 1927. Ч. 1 (квітень–травень).

364. Чижевський Д. *Культурно-історичні епохи*. Аусбург; Монреаль, 1978. С. 3–16.

365. Чижевський Д. *Історія української літератури. Від початків до доби реалізму*. Тернопіль, 1994.

366. Шатківський О. Начерк біографії О. Якимчука. *Мистецькі Студії*. Львів, 1991. Ч. 1. С. 68.

367. Шевченко у 16 томах. Розмова з директором українського наукового інституту О. Г. Лотоцьким. *Назустріч*. Львів, 1934. Ч. 20 (15 жовтня). С. 1.

368. Шевченко І. Традиційні еліти на бічних рейках. *Критика*. Київ, 2001. Ч. 9 (47). С. 17–19.

369. Шмагало Р. *Словник митців-педагогів України та з України у світі. 1850–1950*. Львів: Українські технології, 2002. 144 с.

370. Шмагало Р. *Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції*. Львів: Українські технології, 2005. 528 с.: іл.

371. Ю. М. [Магалевський]. Похорони пок. Петра Холодного. *Діло*. Львів, 1930. Ч. 130 (15 червня).

372. Янів В. *Нарис української культури. Друге, скорочене видання*. Нью-Йорк: Видання Шкільної Ради, 1961. 96 с.: іл.

373. Янів В. До систематизації поглядів Івана Мірчука на українську людину. *Збірник на пошану Івана Мірчука (1891 – 1961)* / за ред. Олександра

Кульчицького. Мюнхен; Нью-Йорк; Париж; Вінніпеґ: Український Вільний Університет, 1974. С. 149–194.

374. Янів В. *Психологічні основи окциденталізму* / Упоряд. і підготовив до друку д-р Микола Шафовал. Мюнхен: Український Вільний Університет, 1996. 205 с.

375. Яців Р. Композитор повстанської графіки. *Українська думка: тижневик*. Лондон, 1993. Ч. 46 (18 листопада.

376. Яців Р. Історія очима надії: Петро Андрусів. *Мистецтво української діаспори: Повернуті імена. Вип. І.* Київ: Тріумф, 1998. С. 192–220.

377. Яців Р. Український інтелект на мистецькій карті Європи 1900-х – початку 1920-х років. *Записки НТШ. Том CCXXXVI: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 1998. С. 185–224.

378. Яців Р. Клим Трохименко: зіставні самобутності. *Народознавчі зошити*. 2000. № 5. С. 909–922.

379. Яців Р. Реальність та утопічність «центру» в мистецько-освітніх домаганнях українців. *Народознавчі зошити*. 1999. № 5. С. 704–708.

380. Яців Р. Мистецький Львів до і після 1956 року: імунітет contra канон. *Народознавчі зошити*. 1998. № 4. С. 434–445.

381. Яців Р. Силові поля українського ар-деко. *Мистецтвознавство 2000: Проблеми, публікації, постаті, переклади, панорама подій*. Львів, 2001. С. 65–70.

382. Яців Р. «Спокій»: Ресурси духу. *Вісник НТШ*. Львів, 2001. Ч. 26. С. 26–29.

383. Яців Р. *Українська мистецтво XX ст.: Ідеї, явища, персоналії: Збірник статей*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006. 348 с.: іл.

384. Яців Р. *Олекса Шатківський та Український мистецький гурток «Спокій»: Матеріли до історії українського мистецтва 1920–1930-х років*. Львів: Растр-7, 2008. 68 с.: іл.

385. Яців Р. *Любомир Роман Кузьма (1913–2004): Малярська і публіцистична спадщина* / Вступ. ст. академіка А.А. Бокотея. Львів: Ліга-Прес, 2010. 220 с.: 155 кольор. іл.

386. Яців Р. Від «Спокою» до Венеційського бієнале: творча доля Івана Кураха. *Народознавчі зошити*. Львів, 2017. № 6. С. 1511–1520.

387. Яців Р. *Роберт Лісовський (1893 – 1982): Дух лінії*; Слово про Батька – Зоя Лісовська-Нижанківська. Львів: Апріорі, 2015. 232 с.: іл.

388. Яців Р. Етнокультурне знамено мистецьких зусиль Петра Грегорійчука. *Народознавчі зошити*. 2018. № 1. С. 215–230.

389. Яців Р. Оля Окуневська: Творча доля учениці Йоганнеса Іттена. *Народознавчі зошити*. 2018. Ч. 6. С. 1610–1617.

390. Яців Р. «Візія Батьківщини» як ідеологічний вектор діяльності українського мистецького гуртка «Спокій» у Варшаві (1927 – 1939). *Народознавчі зошити*. 2021. № 5. С. 1158–1172.

391. Baumgarth Ch. *Futuryzm*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978. 389 s.

392. Dulewicz A. *Słownik sztuki francuskiej*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1981. 536 s.: il.

393. Grońska M. *Nowoczesny drzeworyt Polski (do 1945 roku)*. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971. 512 s.: il.

394. IV. Виставка Гуртка Діячів Українського Мистецтва. *Українське мистецтво*. Львів, 1926. Ч. 2. С. 56–57.

395. Hohensee-Ciszewska H. *ABC wiedzy o płastyce*. Warszawa, 1988. 125 s/: il.

396. Huml I. «Ład». Geneza – idee – program. *Spółdzielnia artystów Ład. 1926–1996. Tom I* / Pod redakcją Anny Frackiewicz. Warszawa: Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, 1998. S. 17–28.

397. *Ivan Kurach. Pittore Ucraino*. Brescia, 1942. 12 s.

398. Jaciv R. Cholodnyj, Petro Petrovyč. *Allgemeines Künstler-Lexikon*. München; Leipzig: K.G. Saur, 1997. Bd. 17. S. 620.

399. Jaciv R. Chasevyč (Chasewicz), Nil. *Allgemeines Künstler-Lexikon*. München; Leipzig: K.G. Saur, 1997. Bd. 18. S. 295.

400. Jaciw R. Okcydentalizm i tożsamość: Doswiadczenia ukraińskiej sztuki Galicji na początku XX wieku. *Krzycząc: Polska! Nepodległa 1918*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2018. S. 357–360.

401. *Jacques Hnizdovsky: Woodscuts and Etchings* / by Abe M. Tahir, Jr.; Foreword by Peter A. Wick. Gretna: Pelican Publishing Company, 1987. 262 p.: ill.

402. Jędraszczyk K., Krasiwski O., Bezludny O., Czmelyk R., Durniak B., Jaciw R., Kotyhorenko W., Stroński H., Uhryn J. Społeczeństwo i kultura Ukrainy. Ćwierćwiecze przemian (1991–2016). Gniezno: Instytut Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2016. S. 167–186.

403. Yatsiv R. Models of modernism in Ukrainian fine art of the 1920s and 1930s in the Pan-European context. *Košice modernism: Košice Art in the 1920s. The 1 st part of 2010 – 2013 international project Collection of papers from an international research symposium East Slovak Gallery, Historic Hall, Hlavná 27, Košice. 11–12 november 2010*. P. 35–40.

404. Kolańczuk A. *Internowani żołnierze Armii UNR w Kaliszu. 1920–1939*. Kalisz; Przemysl; Lwów, 1995. 96 s.: il.

405. Kolańczuk A. *Ukraińscy emigranci polityczni w życiu naukowym, kulturalnym, społecznym i gospodarczym w II RP*. Przemyśl, 2019. 392 s., il.

406. *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930 – 1939)* / Wybrała, opracowała i przedmową opatrzyła Joanna Sosnowska. Warszawa, 1992. 170 s.

407. *Mostra dell'arte Grafica Ucraina*. Roma, 1938. 22 s.

408. *Mostra del pittore Ucraino Ivan Kurach*. Roma, 1941. 8 s.

409. Paszkiewicz P. *Pod berłem Romanowów: Sztuka rosyjska w Warszawie 1815 – 1915*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1991. 228 s. + 125 il.

410. Piwocki K. *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. 1904–1964*. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1965. 264 s.

411. Polskie życie artystyczne w latach 1915 – 1939. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1974. 742 s.

412. *Ruská a Ukrajinská emigrace v Československé republice 1918–1938. Materiály k dějinám* / přehled archivních fondů a sbírek uložených v České republice Václav Podaný a Hana Barvíková. Praha, 1995. 106 s.

413. Samlicki M. Oblicze sztuki modernistycznej w Paryżu. I. Wstęp – cel artykułu. *Głos plastyków*. Kraków, 1931. № 6 (styczeń). S. 3.

414. Spec. O Rosji emigracyjnej. *Biuletyn Polsko-Ukrainski*. Warszawa, 1934. № 5. S. 7–8.

415. *Spółdzielnia artystów Ład. 1926–1996. Tom I* / Pod redakcją Anny Frackiewicz. Warszawa: Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, 1998. 427 s.: ill.

416. *Statut Stowarzyszenia p. n. Ukraiński Mystecki Hurtok «Spokij»*. Warszawa, 1935. 16 s.

417. Szacho-Głuchowicz A. Pracownia malarstwa Tadeusza Pruszkowskiego. *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944: Katalog* / Scenariusz wystawy, koncepcja katalogu Maryla Sitkowska. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2012. 488 s.: il.

418. *Sztuka wszędzie: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944: Katalog* / Scenariusz wystawy, koncepcja katalogu Maryla Sitkowska. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2012. 488 s.: il.

419. Z życia Klubu ukraińskiego w Warszawie. *Biuletyn Polsko-Ukraiński.* Warszawa, 1934. № 4 (39). S. 11.

420. Wiszka E. *Prasa emigracji ukrainskiej w Polsce 1920 – 1939*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, 2001. 324 s.: Il.