

## **СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ І УКРАЇНСЬКА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА**

Намагаючись досягнути усі грані такої глибокої, універсальної й непере-січної постаті як Святослав Гординський, ми незмінно будемо виходити у своїх дослідженнях на освітній контекст. Співвідношення його наукової та творчої спадщини до мистецької освіти та визначаючих її проблематику категорій на кшталт традицій і новаторства, професійного і народного, достатньо не ви-світлювалося. Одразу зазначу: мова не йтиме про приналежність С. Гординського до історії якоїсь із мистецьких шкіл. У листопаді-грудні 2006 р. я мав змогу здійснювати мистецтвознавчі дослідження українського еміграційного мистец-тва у Чехії, Австрії, Франції та США. У Парижі, а згодом у Нью-Джерсі, від-булося моє знайомство з усіма членами родини Гординських. Час спілкування тривав кілька днів, тому я лише побіжно ознайомився з величезним сімейним архівом С. Гординського та колекцією творів, які густо прикрашали інтер'єр його будинку в Нью-Джерсі. Мою увагу привернула велика кількість декоративно-ужиткового мистецтва: кераміки, художнього різьблення, емалі тощо. Крізь призму цього інтер'єру, сповненого духом українського мистец-тва, крок за кроком відкривається сутність уважного ставлення митця до на-родної творчості та декоративно-ужиткового мистецтва. Історично цю любов прослідковуємо ще від часу навчання С. Гординського у школі Олекси Новаківського у Львові. Зокрема, методика проведення пленерних студій у Карпатах втілювала в життя ідею збереження традицій народного мистецтва через мистецько-освітню практику. Від етнографічних замальовок пролягав найкоротший шлях до реальної творчої праці на ниві декоративно-ужиткового мистецтва. Шлях — так, але обставини для цього після Першої світової війни у Європі були не вельми сприятливими.

Українські митці та промисловці, які піклувалися відродженням народно-го мистецтва, були змушені знаходити нове поле діяльності для реалізації своїх організаційних та творчих зусиль. На цьому тлі невдалих або ж неефективних

спроб заснування нових фахово-ремісничих шкіл і майже цілковитого згасання домашнього промислу особливо яскраво вирізняються здобутки спілки «Гуцульське мистецтво» в Косові (1922), що мала свої філії для збуту продукції у Львові, Лодзі та Варшаві. Діяльність «Гуцульського мистецтва» мала поетапний характер, але незмінно орієнтувалася на головне й засадниче завдання відродження давніх традицій килимарства [1, с. 8]. Неофіційно при спілці було організовано школу, де станом на 1923-й рік навчалася шість учнів. У цьому сучасники вбачали спорідненість і прийняття естафети спалених у вогні Першої світової війни ініціатив відродження українського килимарства, закладених Володиславом Федоровичем на Тернопільщині у килимарській школі с. Вікно [5, с. 11].

Залучення спілкою до проектування килимів видатних професійних митців, насамперед В. Крижанівського, Р. Лісовського, П. Холодного-молодшого, С. Гординського, Я. Музики, М. Бутовича та багатьох інших, збагатило продукцію новими мистецькими якостями, цілою низкою нових композицій, колористичних вирішень та орнаментальних мотивів. Ця данина сучасності була необхідною поряд із підтримкою килимарства суто народного характеру, оскільки існувала конкуренція із невибагливими дрібними підприємцями, які у примітивний спосіб задовольняли попит на так званий «модерний килим» [3, с. 27]. Високі мистецькі якості продукції «Гуцульського мистецтва» та вмiлу координацію головних завдань із економічного забезпечення справи засвідчили численні виставки, експорт виробів до Швейцарії, Норвегії, Швеції та Америки, позитивна оцінка тодішньої мистецької критики. Діяльність спілки «Гуцульське мистецтво» стала останнім яскравим явищем, що до кінця 1930-х рр. об'єднувало у кращих формах професійне і народне мистецтво, відроджувало давні традиційні технології килимарства. При цьому масштабність явища не обмежилася лише етнографічними інтересами Гуцульщини, натомість воно акумулювало творчий потенціал кращих професійних митців, а в географічному контексті у нових мистецьких формах своєрідно оживило традиції килимарства різних регіонів України. Втім, особисті зацікавлення Святослава Гординського декоративно-ужитковим мистецтвом сягнули ширших обріїв.

Поряд із килимарством, книжковою графікою, ювелірним мистецтвом та художньою емаллю у коло творчих зацікавлень українських митців першої третини ХХ ст. потрапляє фалеристика — різновид творчості в галузі художнього металу, натхненний етапами визвольних змагань українського народу, а також могутньою активізацією громадських рухів, постанням великої кількості політичних, спортивних, професійних, наукових та інших товариств, об'єднань, організацій. Згадані громадські структури стали реальними замовниками на виконання проектів пам'ятних медалей, відзнак, військових наго-

род. Ця особливо цікава ділянка художньої творчості тривалий час залишалася утаємниченою і цілковито забороненою для вивчення через свою найтіснішу причетність до історичних подій національної боротьби за незалежність, до національної символіки, на яку більше ніж півстоліття було накладене великодержавне більшовицьке табу. Серед творців українських відзнак, медалей, орденів на сьогодні досліджені імена митців Ю. Буцманюка, Р. Лісовського, М. Паращука, О. Новаківського, М. Бринського, О. Судомори, О. Кульчицької, С. Гординського, архітекторів В. Нагірного, О. Лушинського та інших. Проте авторство багатьох творів фалеристики й надалі залишається невідомим і потребує поглибленого вивчення мистецтвознавцями, істориками, колекціонерами. Зразком фалеристики авторства С. Гординського є відзнака «Рідна школа 60», розроблена з нагоди ювілею культурно-освітньої організації 1931 року. В рік перед вимушеною ліквідацією «Рідній школі» (1881–1939) в Галичині й Західній Волині належало понад 600 дитячих садків, 30 початкових шкіл, 12 гімназій, 11 ліцеїв, видавництво, книгарні. С. Гординський проектує ювілейну відзнаку товариства у поєднанні металу жовтого кольору та синьої емалі [10, с. 380]. В овалі ускладненої конфігурації зображено профільний силует колінопреклоненого школяра з книгою в руках. Обабіч постаті монограма організації — початкові літери «РШ», знизу — цифра «60». Відзнака лаконічна, графічна, читабельна. Переконаливо відчутна національна формальна мова початку 1930-х рр. із впливом стилістики АрДеко. Крім багатства народної культури та етномистецької автентики на творчий світогляд С. Гординського вплинуло перебування за кордоном в якості стипендіата школи О. Новаківського. Одна з таких сфер — українська мистецька еміграція у Парижі. Сьогодні вже не є відкриттям рукописна праця С. Гординського «Українські малярі в Парижі», надбання Львівського історичного архіву, де автор аналізує творчість шістнадцяти митців-емігрантів. Відомо, що в Модерній Академії Фернана Леже навчалися галицькі митці Генріх Штрєнг, Маргіт Райх; впливу цієї школи зазнали Леопольд Левицький, Володимир Ласовський, Святослав Гординський.

Творча практика у стінах мистецьких навчальних закладів підтверджувала мистецтвознавчі висновки Святослава Гординського про головну проблему творчості на зламі ХІХ–ХХ ст. — побудову твору на формальній основі. Промовистим свідченням цього став розвиток живопису. Тоді, за спостереженням С. Гординського, ніби наново було відкрито колір та його ідейні вартості при побудові площини [7, с. 17]. Ці тенденції виразно проявилися вже в руслі стилю модерн із його пріоритетами декоративної краси у живописі.

Для творення власних духовних цінностей необхідно було мати власні механізми фахового та, найголовніше, актуального вишколу митців. Відставання

в часі й дисонанс стали головними драматичними рисами перших великих мистецьких виставок української еміграції у містах післявоєнної Європи — були гостро відчутні талановитість митців, але водночас і неактуальність, за давність мистецької проблематики.

Основну рису українського мистецтва у цьому контексті лаконічно й влучно сформулював С. Гординський: «Вже самим своїм положенням українська духовність була змушена увесь час свого існування знаходити синтезу між суперечностями і крайностями, з яких найважливіші: Схід-Захід, довговікова традиція і поступ» [2]. Доля судила українській нації великий експеримент культуротворення поза Батьківщиною. «...Можемо сміло сказати, що жодна з поневолених Московією націй не створила таку сітку архівних і музейних осередків, як українська, що стала на чолі всього протикомуністичного фронту погвалтованих Московією народів», — писав Роман Смаль-Стоцький [8].

Аналіз мистецької освіти поза Батьківщиною свідчить, що її розвитку українська громадськість надавала не меншого значення, ніж музейництву чи науці загалом. Усвідомлення надзвичайної важливості цієї галузі культуротворення визначило саме життя у трьох головних завданнях митців-емігрантів: «1. Знайти відношення до мистецтва і культури країни нового перебування; 2. Плекати свої культурні традиції; 3. Робити поступ, вчитися і розвиватися» [6].

Саме мистецькоосвітній контекст, на думку С. Гординського, виступив головним чинником, що вирізняв митців еміграційної доби після Першої світової війни від тих, які виїхали з України після Другої світової [2, с. 30]. За його спостереженням, представники другої хвилі еміграції здебільшого прибували у Західну Європу в зрілому віці й творчо вже сформовані, тоді як першу хвилю емігрантів складала молодь, що лише прагнула здобувати мистецьку освіту.

Слід підкреслити, що в еміграції С. Гординський не був «де юре» викладачем жодної з українських мистецьких шкіл. Свою місію у мистецькоосвітньому русі він убачав, насамперед, у ролі незаангажованого мистецького критика. З великою мірою об'єктивності С. Гординський теоретично окреслював цей рух, прогнозував перспективи, попереджав про небезпеки.

До пошуків альтернативи наростаючій небезпеці «голого формалізму» і «позажиттєвої абстракції», спричинених матеріалізованими умовами творчості нової доби, закликали на еміграції мистецтвознавці Іван Мозалевський, Степан Андрусів, Святослав Гординський [7, с. 18]. Згідно з їхніми поглядами, переважна більшість українських митців поза Батьківщиною вважала явно недостатнім для появи твору мати матеріал творення і професійний вишкіл. Свої завдання вони бачили, насамперед, у закріпленні української духовності незалежно від того, до якого типу свідомості належав митець — традиційно-консервативного чи владно-реформаторського, на зразок Олександра

Архипенка. Теоретичний рівень аргументації спільних художніх позицій митців української діаспори яскраво ілюструють нотатки Богдана Стебельського, видрукувані у другому випуску альманаха «Українське мистецтво» (Мюнхен, 1947 р.): «Які наші завдання? — питаємо у цей момент. — Закріплювати здобуте, зміцнювати зайняті позиції і стягати резерви до нового творчого наступу! Недалекий той момент, коли українські груди відітхнуть повним віддихом і світ почує новий голос. Це буде золотий вік українського мистецтва. Нам треба його підготувати. Тому скажу за Зеровим: До джерел! Або, точніше, з доповненням Шереха — до українських джерел!» [7, с. 22]. На тлі процесів спрощення і матеріалізації культури, що відбувалися на Заході всередині ХХ ст., українські митці стверджували самоцінність маргінальних і «соборних» культурних основ і намагалися виробити власну стратегію самоорганізації мистецького життя, узалежненого від генетичного коду. Зокрема, митець-педагог Михайло Дмитренко теоретично ототожнює поняття національного в мистецтві й поняття школи: «...не важко відрізнити мистецтво італійське від англійського, французьке від німецького — все одно, чи та різниця називається характеристичними рисами національного в мистецтві чи школами» [7, с. 18].

Гостру нестачу теоретичної мистецтвознавчої бази, як і власних закладів практичного мистецького вишколу, митці-емігранти компенсували орієнтацією на сучасних їм та попередніх в часі авторитетів в українському мистецтві, зверненням до їхньої теоретичної та творчої спадщини у пошуках координат розвитку мистецтва. У низці своїх програмних мистецтвознавчих статей ці чільні імена неодноразово називав Петро Андрусів: родина Кричевських, О. Мурашко, Г. Нарбут, П. Мартинович, І. Труш, О. Новаківський, М. Бойчук, М. Дольницька, О. Кульчицька, П. Ковжун, Н. Хасевич, М. Бутович, М. Осінчук. До названої плеяди відносяться й ті митці, що здобували освіту власними зусиллями, часто у нестерпних побутових умовах, а згодом несли ті знання в українську еміграційну громаду. Серед них В. Хмельюк, М. Кричевський, В. Перебийніс, С. Зарицька-Омельченко, П. Омельченко, В. Крижанівський, О. Грищенко, М. Андрієнко, О. Архипенко. Перелік може продовжити кожен мистецтвознавець, утім, для нашого дослідження незайвим буде наголосити, що усі з названих П. Андрусівим були митцями-педагогами з чіткими художніми позиціями і потенціалом самопожертви, якого вистачало на акт побудови духовної основи національного мистецтва.

На відміну від станкових проявів, українська прикладна графіка чеського та наступного еміграційного періоду після Другої світової війни ревно зберігала риси традиційності та мала виразно виявлений репрезентативний характер. Десятки обкладинок книг і альбомів на історичну та етнографічну тематику виконали С. Гординський, Г. Мазепа, В. Дядинок, О. Повстенко, П. Андрусів,

Е. Козак та інші. Графічні композиції, що видавалися у формі листівок, створювали С. Гординський, Ю. Буцманюк, Г. Мазепа, М. Анастасієвський, П. Андрусів, М. Бутович та інші. Поштові листівки найчастіше виконували з нагоди релігійних та календарних свят з відповідною іконографічною, фольклорною та історичною тематикою. Образотворчі композиції окремих листівок яскраво відображають дух конкретного історичного моменту, переломного або ж епохального у житті нації. Їхня стилістика особливо близька до вже згадуваних композиційних рішень у художньому металі та килимарстві за проектами С. Гординського, О. Кульчицької, низки учнівських робіт 1920-х рр. Львівської ХПШ. Легкий гумор, глибинне відчуття фольклорної теми, посилені авторською стилістикою графічної мови, вирізняли також цикли графічних творів Святослава Гординського, Миколи Бутовича в США та Петра Сидоренка в Канаді.

Данина традиції домінувала і в релігійному малярстві Святослава Гординського, який дуже виважено вносив елемент новизни в іконопис. Візантійську іконописну традицію в Канаді розвивали Юліан Буцманюк, Мирон Левицький, Володимир Баляс, Леонід Перфецький, Євген Кубарський. Усі вони особливо уважно ставилися до графічної, рисункової основи своїх живописних творів.

На прикладі С. Гординського та П. Мегика виразно виступає об'єднуюча тенденція творчості більшості митців діаспори — ставлення до рисунку. Зокрема П. Мегик культивував ставлення до рисунку, як до окремої, незалежної мистецької форми. Варто нагадати, що його авторству належить альбом «Рисунки» (1962), який став першим в історії українського мистецтва діаспори виданням навчально-методичного характеру. Власна система рисунку П. Мегика, заснована на традиціях української іконографії, значною мірою рефлексує у навчальних роботах учнів УСПМ у Філадельфії. Окрім опанування принципами академічного рисунку, тут значну увагу приділяли побудові орнаментальних і лінійно-площинних образотворчих композицій, досліджували старі зразки українського мистецтва, що виявлялося у тяжінні до узагальнення крупних форм та до строгої, графічної виразності реалістичного зображення.

Певний вплив на методіку УСПМ мали теоретичні дослідження митця і мистецтвознавця Богдана Стебельського, який здобув ступінь доктора мистецтвознавства УВУ за дисертаційну працю «Дитячий рисунок і його періодичний розвиток». Домінанту рисунку прослідковуємо навіть у тих українських митців, які присвятили свою творчість майже винятково живопису або декоративному мистецтву.

Точний рисунок і підкреслено графічний принцип живописної тканини твору культивував один із провідних митців української діаспори Михайло

Мороз. Характерна лінійно-площинна експресія і контурний декоративізм притаманні авторському стилю графічних творів Петра Холодного-молодшого.

По-візантійськи суворий рисунок із характерною монументальною простотою вирізняє велику групу творів М. Дольницької, іконопис С. Гординського. Виразним і твердим (за визначенням С. Гординського — *Р. III.*) є рисунок Анатолія Яблонського із запозиченою від М. Осінчука тріадою півтонів одного кольору, багатим орнаменталізмом. Дбала про надзвичайно виразний і водночас м'який рисунок у своїх іконах Галина Мазепа. Орнаментальність рисунку і композиції Аки Перейми і Тетяни Осадци ґрунтуються на відтворенні та інтерпретації зразків традиційних писанок. Висновок, що в основі творчості українських митців-емігрантів лежить природа і традиції народного мистецтва, звучить у теоретичних нотатках середини 1940-х рр. авторства С. Борачка, С. Коломійця, С. Гординського. Усвідомлену чи неусвідомлену ідею, або, радше, мету тогочасної творчості різних за школою, світоглядом, характером митців лаконічно влучно сформулював С. Коломієць: «Вони хочуть увести в природу свій лад» [4, с. 17].

Перелік засад та художніх особливостей професійної творчості в еміграції здійснений для того, аби підтвердити, що С. Гординський увесь час перебував в епіцентрі мистецькоосвітнього руху як митець. Як мистецтвознавець, він давав влучні оцінки мистецьким явищам, не залишаючи поза увагою не лише професійну, але й народну творчість.

Окрім митців-професіоналів, любов до природи та декоративно-ужиткового мистецтва об'єднувала десятки емігрантів різного фаху. Для прикладу, дещо ностальгічна закоханість аматорів у класичні зразки українського народного гончарства Київщини, Полтавщини, Гуцульщини породжувала з американських глин щирі репліки-твори. Роботи ж зі збірки Гординських за своєю стилістикою та технікою декору цілковито можна було б зарахувати до групи кераміки фабрики Івана Левинського у Львові початку ХХ ст., якби не факт створення їх у 1970-х рр. американським лікарем українського походження. Останні цілком органічно співіснують в інтер'єрі з автентичними традиційними творами американських індіанців, як ще одне свідчення потреби емігрантів у творенні синтетичного полікультурного середовища в новому місці перебування. Утім, С. Гординський, розмірковуючи над конфігураціями плярних категорій «народне — професійне» чи «традиційне — авангардне», критикує, і неодноразово, бездумний «етнографізм і просвітянщину», що розчиняли мотиви істинної народної творчості. Приклад виходу з цієї «безнадії» С. Гординський вбачає, зокрема, у творчості двох видатних мисткинь української еміграції «празької» школи: «Подібним явищем, як Лятуринська в поезії,

в нашому малярстві є Галина Мазепа... Заслугою їх обох є те, що вони мотиви народні, які почали безнадійно розчинятися в етнографізмі і просвітянщині, показали із зовсім іншої перспективи та відкрили для модерного мистецтва (не тільки нашого!) все багатство народної культури. Вони просто допомогли нам усвідомити собі той факт, що культурно ми безмежно багаті» [9, с. 356]. Заслуга С. Гординського полягає, передусім, у виявленні піонерів нового розуміння використання традицій мистецтва, і не лише в українському вимірі. Любов Г. Мазепа та О. Лятуринської до народного мистецтва були тісно пов'язані з широким культурним світоглядом, поезією, романтичним захопленням давньою символікою — будь-то Трипілля чи Княжа доба. Твори цих мистинь розвивали розуміння «українського» як «селянського» у його конкретності, автентичності, симулякри якої зводили не одного митця і критика до буквальності й натуралізму, до імітації, про яку вже у ранні періоди еміграційного мистецтва гостро говорили Антін Малюца, Петро Андрусів та Святослав Гординський.

В усіх зазначених країнах в різні часові періоди українське мистецтво позначилося видатними досягненнями на виставках та на ниві мистецького вишколу. Були охоплені ділянки камерної пластики та скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва на основі традицій з орнаментальною палітрою усіх етнографічних регіонів України. Паралельно українські митці зверталися до світової мистецької спадщини та країн свого перебування, творчо інтерпретуючи їх згідно з власними естетичними уподобаннями. Підкреслене відображення емігрантами традицій власного минулого сприяло усвідомленню своєї етнокультурної сутності та служило своєрідним психологічним самоствердженням.

Сьогодні необхідно брати до уваги творчий та теоретичний досвід еміграційної доби, ще, на жаль, малодосліджений в Україні. Вагомість мистецького доробку українців в еміграції, в загальній скарбниці нашого мистецтва поцінована меншою мірою, ніж вона на те заслуговує. Адже рівень творчої та теоретичної проблематики в Україні початку ХХІ ст. нерідко вимірюється жонгливанням призабутими естетичними уявленнями чи закономірностями розвитку мистецтва між полюсами «народного» і «професійного». А відтак, творча і теоретична спадщина Святослава Гординського особливо цінна для усвідомлення сучасних симулякрів етнографізму чи автентичності.

1. *Голубець М.* «Гуцульське мистецтво» в Косові коло Коломиї. Перша виставка килимів і вишивок. — Львів, 1930.

2. *Гординський С.* На великих шляхах. До проблем сьогочасного українського мистецтва // Українське мистецтво. — Мюнхен, 1947. — С. 30



3. Гуцульське килимарство // Мистецтво (АНУМ). — Львів, 1932. — Зош. I. [Хроніка].
4. *Коломієць С.* Українська різьба сьогодні // Українське мистецтво. Альманах I. — Мюнхен, 1947. — С. 15–24.
5. *М. Н. [Микола Голубець]* Druga wystawa kilimów. — Lwów: Z drukarni Naukowego Tow. im. Szewczenki we Lwowie. 1936.
6. *Малюца А.* Українське мистецтво поза межами України // Літературно-мистецький огляд. — Нью-Йорк, 1955. — № 1. — Січень.
7. Мистці про мистецтво // Українське мистецтво, Мюнхен, 1948. — № 2. — С. 17.
8. *Смаль-Стоцький Р.* Українському національному музеєві в Каліфорнії — наш привіт // На слідах. — 1955. — Ч. 1. — Січень-лютий.
9. Святослав Гординський. На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. — Львів, 2004.
10. *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. — Львів, 2005.

