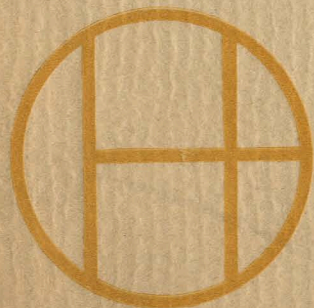


ФС
Ш 143/44/01
324

ОЛЕКСА НОВАКІВСЬКИЙ

МОНОГРАФІЯ
ВОЛОДИМИРА
ЗАЛОЗЕЦЬКОГО



КОРОТКА ПАСПОРТ КНИГИ

РС Шифр У8143(4)В/3-14 Инв. № 279143

Автор Залозницький В.

Назва Олекс. Новаківський.

Місце, рік видання Б. м., Б. р.

Кількість стор. 53 [170:] іл.

" - окр. листів _____

" - ілюстрацій XXVIII окр. іл.

" - карт _____

" - схем _____

Том _____ частина _____ вип. _____

Консолет _____

Примітка:

2.10.01

Велич!

2002.

16.09 - сирот.

2001

Генератор

н

В 48776

Щ 143 (49кр)

3-24

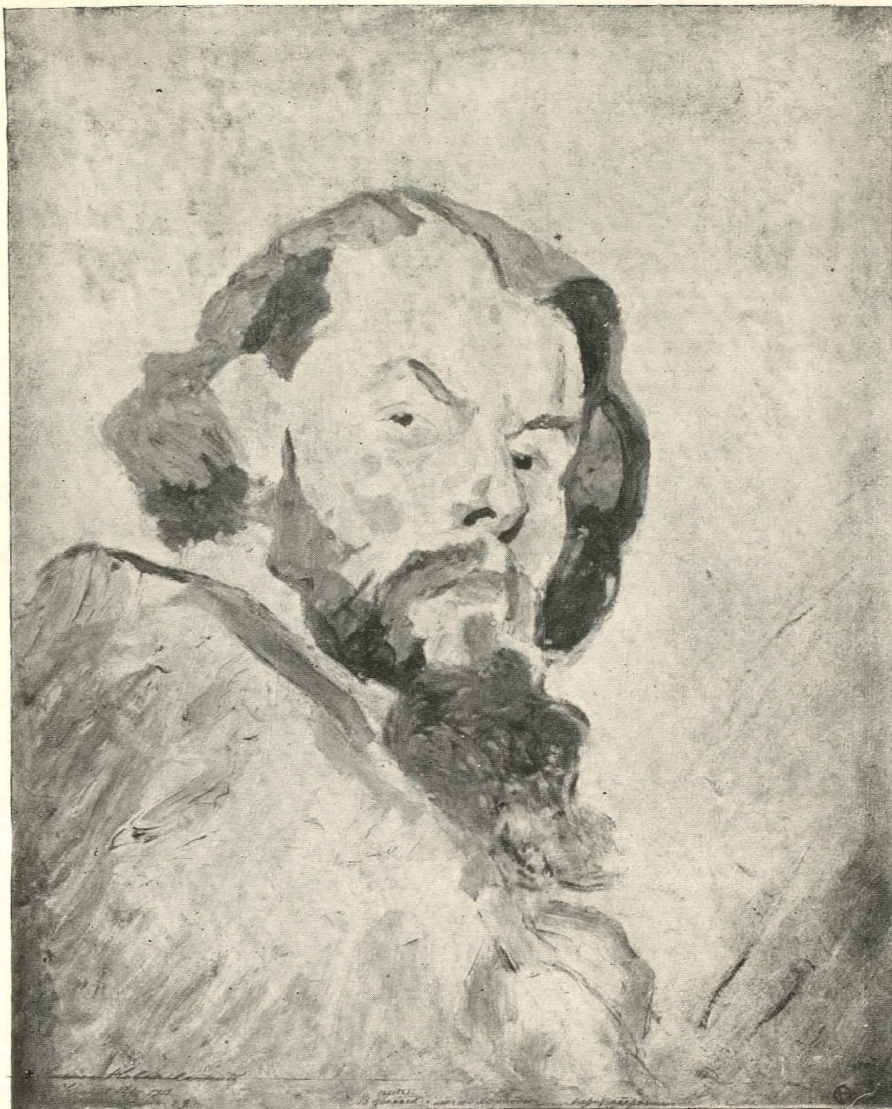
ОЛЕКСА НОВАКІВСЬКИЙ

Р.к. 24/1943

НАЦІОНАЛЬНА
ПАЛЛАТИВНА
БІБЛІОТЕКА
УКРАЇНИ

Ш, 143 (4922) 6-8 Новаківський О.

OLEKSA NOVAKIVSKYI



16. АВТОПОРТРЕТ З 1917.

НАЦІОНАЛЬНА
ПАРЛАМЕНТСЬКА
БІБЛІОТЕКА
УКРАЇНИ

ВОЛОДИМИР ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ

ОЛЕКСА
НОВАКІВСЬКИЙ

Ч. 

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

Мистецька традиція та її вплив на молодого артиста.

Наскільки легка характеристика малярів, які вирости на старім традиційнім мистецьким ґрунті, настільки тяжко підхопити критерії творчості мистця, який на перший погляд незв'язаний традиційно з минулим мистецтвом території і нації, до якої належить.

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

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

Одним словом мистецтва, яке повстає з нічого, яке не оглядається на минуле, нема, і бути не може. Тому-то й найважливішим питанням для зрозуміння всякої творчості є питання її зв'язків із минулим.

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

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

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

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

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

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

Має воно своє значіння для розуміння цього явища, що ряд визначніших малярів українського походження, як ось Лосенко, Боровиковський і Левицький, грали визначну ролю в історії північно-російського малярства. Вони виповнювали тую прогалину, яка повстала між золотою добою старої російської школи новгородської та московської — і між новим малярством. Але з другого боку брjулівський академізм не найшов глибшого відгомону на Україні. Північно-російський академічний класицизм, зі своєю космополітичною закрускою, був тільки епізодичним явищем на Україні. В першій мірі це торкається західних областей України. Та частина земель по старій історичній традиції все була в сильнішій контакт з Заходом.

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

Причин цього, всеж таки замітного, явища треба шукати не тільки в іншїм психічно-мистецькїм наставленню артиста, але також в атмосфері, серед якої виріс Новаківськїй.

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

На Поділлі вперше побачив Новаківськїй пам'ятники старого бароково-візантійського мистецтва. В селі Ободівці та Попелюхах, пересиджував він молодим хлопцем цілими днями в церкві, а старі церковні ікони, головні іконостас, будили в його душі щирий подив. Ці перші вражіння врїзуються глибоко, особливо тоді, коли падають на творчий, сильно вражливий ґрунт. В якїм близькїм відношенні стояв молодий артист до старого церковного мистецтва на Поділлі, про це свідчить факт, що разом з артистом-художником Клименком виконував малярськї роботи іконостасу в селі Кубанка, біля Одеси.

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

Другим осередком, де зіткнувся Новаківськїй з мистецькою культурою були поміщицькї дома. Тут вперше знайомиться він з творами західно-європейських малярів, з їх ґравюрама, дереворитама та рисунками. Тут також, наче в опозиції до північної російської школи, плекали західно-європейськї малярськї традиції, які все живішим і скоршим темпом туди безпосередньо доходили.

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

Краківська академія.

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

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

неризму», опановують вповні світляні ефекти у природі. Та щойно у другій половині ХІХ. століття Едуард Мане знаходить спосіб малювання в ясній, денній, природній освітлюванні, т. зн. в пленері.

Цей новий напрям викликав у малярстві перемену всіх дотеперішніх вартостей. Він був в дійсності спадкоємцем цього північного натуралізму, який в ХV. столітті через Ван Ейка відкрив наново природу. Тільки він витягнув усі консеквенції цього відношення людини до зображуваної природи.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Натуралізм та Імпресіонізм.

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

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

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

¹⁾ Fr. v. Ruhmor: „Drei Reisen“.

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

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

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

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

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

Краєвиди стоять на першому місці. Він віддає їх у всіляких порах року і у різному освітленні. Це здебільша «мініатюри» виконані незвичайно старанно, але не в значінні деталічного натуралізму. Цей відсту-

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

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

Проблема освіченого „*interieur-a*“ розв'язана в картині «Дівчина при вікні». Мотив старий, знаний уже голяндцям XVII стол., ще з того часу як проба вживання світляних ефектів переходить найрізномродніші переміни. Великим успіхом тішився цей мотив у добі «пленеризму». Це перша картина Новаківського, в якій з суверенним опануванням володіє він новими засобами «пленеризму». Ярке соняшне проміння виповнює кімнату, м'яккі, прозорі тіні падають на підлогу, а зображені предмети, одяг, карнат і волосся — тратять ту консистентність та ціпкість фарби, яка характеризує його початкові картини. Те саме торкається обрисів. Вони набірають чогось неспокойного, незакінченого, розтягнутого, але саме тому вони й лучаться сильніше з атмосферним, в сонці скупаним оточенням.

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

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

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

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

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

¹⁾ Прототип найдемо у мадоннах Леонардо да Вінчі.

трет у щоденній позі. Але назагал у ньому ніякої пози нема. Він вражає своєю простотою, — але простотою, яка набірає щось із класичної монументальности.

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

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

2719143

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

В «Пробудженні» найважливіші були обрисові лінії. Також моделювання відбувається при допомозі ліній. Тіні і світло грають дуже незначну роль. Зате важною є передача деталей лінією. В оцій студії сильні ще впливи академізму.

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

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

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

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

Переходова доба. Переможення Імпресіонізму. Нові сюжети та новий осередок. Фантастичний алегоризм.

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

Сюжет дуже старий, який в найрізномродніших варіантах переходив зі школи до школи і якого батьківщиною була Італія. Можливо, що декому видасться дивним, що таку стару тему знову використали в ХІХ. стол. Та не одинока це поява. Часто стрічаємо в модерному малярстві приклад старих формальних здобутків у новім убранні. А деякі традиційні сюжети повторюються безупинно¹⁾.

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

¹⁾ Пор. «Олімпія» Мане, старий сюжет венеціанської школи. Годлер уживає статуарику Джіотта, Сезан старі формальні мотиви.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ми вибрали навмисне «Карикатуру» і поставили її на чоло цього роду картин, щоби виказати фрапантну різницю між періодом імпре-

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

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

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

²⁾ Пр. в «Визволенню».

³⁾ Рисунок — студія.

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

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

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

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

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

¹⁾ Риси нагадують Митрополита Шептицького.

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

³⁾ Форма композиції нагадує нагробні середновічні плити саркофагів.

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

Тими зовсім новими темами значно розширився творчий овид артиста. Не лише збогатився зміст зображень, але разом із ним і характер його творчости. В тих зображеннях артист переступив поріг натуралістичного імпресіонізму, причім оминув малярський історизм Матейкової доби. До того самого роду зображень належать портрети Митрополита Шептицького. Студії походять ще з 1916. року. Вони взагалі були вихідною точкою цього нового напрямку. Ведений своїм здоровим мистецьким інстинктом, артист зачинав від оточуючої його дійсності; у зображуванні її найвизначніших представників проявлювався його національний ренесанс. Тому ці портрети годі вважати звичайними етапами портретистики, вони є рішуче чимсь більше. Повстали вони з цього теплого відношення до нового оточення артиста, в яким він почав віднаходити правдивий підклад свого мистецького змагання.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁾ Початки тої одуховленої портретистики вперше стрічаємо у Рембрандта.

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

В його останнім періоді появляється знову краєвид. Але в якій відмінній одежі! В часах натуралістичного імпресіонізму краєвид був свіжим витинком з природи і маляр розв'язував у ньому найрізноманітніші світляні проблеми. Позатим його мало що цікавило. Поступ полягає в тім, що від деталічної передачі природних витинків маляр іде в напрямі синтези зовнішнього явища прим. грішний город (1921.) (фіг. 21.). І то, в першій мірі, до оптичної синтези. Його цікавить цілість картини, цілість зображеної природи, а не поодинокі мотиви.

Одночасно зростає динаміка засобів зображення. Ці зміни можемо прослідити на низці «Мертвих натур» (1919—1920). Поволі затрачується льокальний пленеристичний кольорит, натомісць вступає анатуралістичний ірраціональний кольорит, якого в природі не подибуємо, а який артист сам komponує на основі власних законів. І так виступає цілком нова скаля барв, якої маляр досі не вживав: ясно-фіолетова, срібно-рожева, блідо-зелена, матово-синя, в найрізноманітніших сполуках і переливах. Загалом наклад фарб і їх тони стають лекші і затрачують свою матеріяльність та субстанціяльність. Зі зміненням кольоритом змінюється також їх значіння. Тоді як для перших періодів характеристичним для Новаківського були спокійно накладені площі, збережені неломані контури і деяка гармонія ліній, тепер цілком змінюється пеломк пензля. Він не тільки стає сміливіший, але в ньому відчувається неспокої вражливої внутрішньої динаміки. А всеж таки Новаківський ніколи не піддається поривові сензації нововідтвореної форми.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁾ Це проєкт до великої композиції.

чить, деякі характеристичні риси всіх українських краєвидів сполучені водно. Ліворуч видно Дніпро, праворуч галицьке Підгір'я, Київ і Львів, один репрезентований Печерською Лаврою, другий св. Юром, положені напроти себе і ідейно зв'язані з алегоричним змістом картини.

Одним із замітніших алегоричних зображень є потік, який окружає престіл і губиться десь серед маси народу: джерело народньої сили.

Відкіля черпав артист теми до того роду композицій?

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

Тому, здається, немовто в творчості Новаківського література грала дуже підчинену роль. Як в XVI. столітті мітологічний літературний штафаж в італійським венеційським малярстві був лише руштуванням, на якому будували питому малярську композицію, що полягає на оптимі барв, так і в Новаківського сила вислову кольористики, формальна будова, а вкінці власна уява затирили майже не до пізнання всілякий вплив літератури. А сила й вражіння цих картин полягає не в їх літературнім змісті, але в ляпідарності стилю і передовсім у передачі особисто пережитих подій. Подібно як у його портретах відчитуємо його душевну історію, так в алегоріях душевну історію його відношення до зовнішнього світа, в першій мірі до подій, які зв'язані були з середовищем, до якого Новаківський належав.

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

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

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

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

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

Засвоєння експресіоністичних тенденцій в останній фазі творчости.

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

Картини збудовані тепер на внутрішніх законах власної кольористики.

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

гранчастости, яка так далеко відійшла від повних форм, м'яких переходів ліній і тонів нпр. «Моєї Музи». Ломана і неспокійна лінія та виразистість кольористики викликають цілком інше вражіння, як у фазі чистого імпресіонізму. На місце цього м'ягенького пушистого кольориту — вступили сильніші, гостріші акценти, які в цілком іншій змислі підкреслюють сильніше річевість, ніж в добі натуралістичній.

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

Загальні зміни захоплюють рівнож композиції. Цілком інакше заповідалися студії до Леда — а інакше випала остаточно композиція (1927—1932) (фіг. 31—32). У студіях артист мав на меті замкнути та заокруглити композицію, велику роль грала тут лінія та повнота форм жіночого тіла — в остаточної композиції все це зійшло на другий плян. М'яккі заокруглені лінії перемінилися в гранчаті та канчасті, Леда обернена до глядача плечима й цим затирається юнонська майже «мікель-анджелівська» повнота жіночого тіла в студіях. Гострі переходи і пересіч ліній (прим. крило лебеда і лінія овиду) гранчатість форми тіла (воно майже вже не жіноче) космічний краєвид — замість клясично-реального елемента в попередніх студіях — та інтензивність динамічно переданого кольориту змінюють основні первісні композиції. Гармонійність, замкненість і монументальна вирівняність форм відступала місце експресії в композиції і кольористиці.

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

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

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

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

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

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

У своїх початках Новаківський переходить усі етапи розвитку західньо-європейського мистецтва річевим натуралізмом починаючи, і на їмпресіоністичнім плєнеризмі кінчаючи. Та цей останній не є завершенням творчости Новаківського. Під кінець ХІХ. стол. і з початком нового століття мистецтво, вкупі з загальною переминою духових течій, переживає натуралістичну крізу і прямує до нових мистецьких завдань,

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

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

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

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

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

Хоч мистецькі проблеми ставлять оба вони відповідно до загальних течій свого часу зовсім відмінно, то значіння їх для українського малярства має всеж таки багато дечого подібного.

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

БІОГРАФІЯ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Список картин О. Новаківського.

РІК 1892.

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

РІК 1900.

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

РІК 1902.

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

РІК 1903.

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

РІК 1904.

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

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

РІК 1905.

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

РІК 1906.

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

РІК 1907.

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

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

РІК 1908.

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

РІК 1909.

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

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

РІК 1910.

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

РІК 1911.

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

РІК 1912.

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

РІК 1913.

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

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

РІК 1914.

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

РІК 1915.

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

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

РІК 1916.

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

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

РІК 1917.

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

РІК 1918.

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

РІК 1919.

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

РІК 1920.

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

РІК 1921.

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

РІК 1922.

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

РІК 1923.

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

РІК 1924.

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

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

РІК 1925.

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

РІК 1926.

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

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

РІК 1927.

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

РІК 1928.

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

РІК 1929.

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

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

РІК 1930.

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

РІК 1931.

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

- 399 »Мадонна словянська« (ол.) Краків, 26 на 32. (рік 1910).
 400 »Процесія в горах« (ол.) Краків, 24 на 32. (рік 1910).
 401 »Вічна любов« (ол.) Львів, 38 на 48. (рік 1914).
 402 »По дощі на погоду« (ол.) Космач, 25 на 32. (рік 1928).
 403 »Довбуш — володар гір« (ол.) Львів, 39 на 50. (рік 1930).

Рисунки зі шпиталю св. Лазаря в Кракові, 1913 р., (виїмки):

АЛЬБОМ 1.

- Рисунок ч. 7 Зломана нога.
 „ ч. 8 Група хорих.
 „ ч. 10 Резигнація.
 „ ч. 13 Недуга нирок.
 „ ч. 15 Задоволений.
 „ ч. 24, 25, 47 Розріст мізку.
 „ ч. 26 Українка з Черновець.
 „ ч. 33 Придержує сам ногу при операції.
 „ ч. 37, 38, 39, 40 Хороба рака.
 „ ч. 46 Ромцьо при перевязці. (Сухоти костей).
 „ ч. 48 Перед перевязкою.
 „ ч. 50 Зломання.
 „ ч. 51 Момент перед смертю.
 „ ч. 67 Хірург Др. Рец.
 „ ч. 72 Приготовування до операції.
 „ ч. 76 Лікарка.
 „ ч. 77 Шпитальний послугач.

АЛЬБОМ 2.

- „ ч. 18 Сухоти костей.
 „ ч. 27 Сухоти костей.
 „ ч. 31 Зложена нога.
 „ ч. 38 Рисунок до орнаменту.

АЛЬБОМ 3.

- „ ч. 3 Др. Костоправ Косіна.
 „ ч. 9 Перевязка голови.
 „ ч. 4 Шкіц до композиції »Серце Ісусове« (вітраж).

Література про О. Новаківського:

1. В. Хмурий: „О. Новаківський“ серія „Українське Малярство“ вид. „Рух“. Харків 1931 р.
2. В. Залозецький: „Олекса Новаківський“ Літературно-Науковий Вістник 1922 кн. II, за червень.
3. W. Kowalczyk: „Oleksa Nowakowski“. Przewodnik Tow. Sztuk Pięknych w Warszawie 1932.
4. Wladimir ZaloziECKyj: Den Ukrainska konsten. Ukrainarna redigerad av M. Ehrenpreis och Alfred Jensen. Stockholm 1921.
5. Wladimir ZaloziECKyj: O. Novakivskij „Prager Presse“ 1924.
6. Н. Літинський (Б. Лепкий): Неділя ч. 42. Львів 1911.
7. Ю. М. Божель: О. Новаківський. Вперед. 15. травня 1921.
8. М. Драган: Перша вистава АНУМ. „Діло“ 20. жовтня 1931.
9. М. Голубець; З мистецького руху. II. Виставка образів У. Т. П. М. „Діло“ 8. грудня 1932.
10. М. Голубець: Ілюстрована Україна ч. 7, 8, 9. Львів, 1914.
11. М. Голубець: Олекса Новаківський. „Шляхи“ ч. 15—16. 1916.
12. Władysław Kozicki: Życie Sztuki we Lwowie. „Słowo Polskie“, 17. maja 1921.
13. Dr Wacław Moraczewski: Wystawa obrazów Aleksandra Nowakowskiego. „Gazeta Lwowska“ 24. maja 1921.
14. Wacław Moraczewski: Z naszej plastyki. „Gaz. Lwowska“ 23. października 1923.
15. J. K. Stanisławska: Wystawa obrazów ukraińskich artystów. „Gazeta Poranna“ 25. listopada 1931. Nr. 9750.
16. K. Majewski: Wystawa obrazów w Ukraińskim Nacjonalnem Muzeum we Lwowie. „Gazeta Lwowska“ 6. października 1931 nr. 230.
17. M. Minich: Wystawa malarzy ruskich. „Kurjer Lwowski“ 8. października 1931 nr. 279a.
18. Wiadomości Ukraińskie, zeszyt poświęcony wystawie obrazów O. Nowakowskiego 1932.

Крім цього появилася низка статей і критик з нагоди вистав артиста в краківських, львівських та варшавських часописах як пр. „Новий Час“, „Глос Народу“, „Напшуд“, „Хвіля“, „Слово Польське“, „Діло“ і т. д.

ALEXANDRE NOVAKIVSKY.

(Résumé de la présente monographie).

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

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

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

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

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

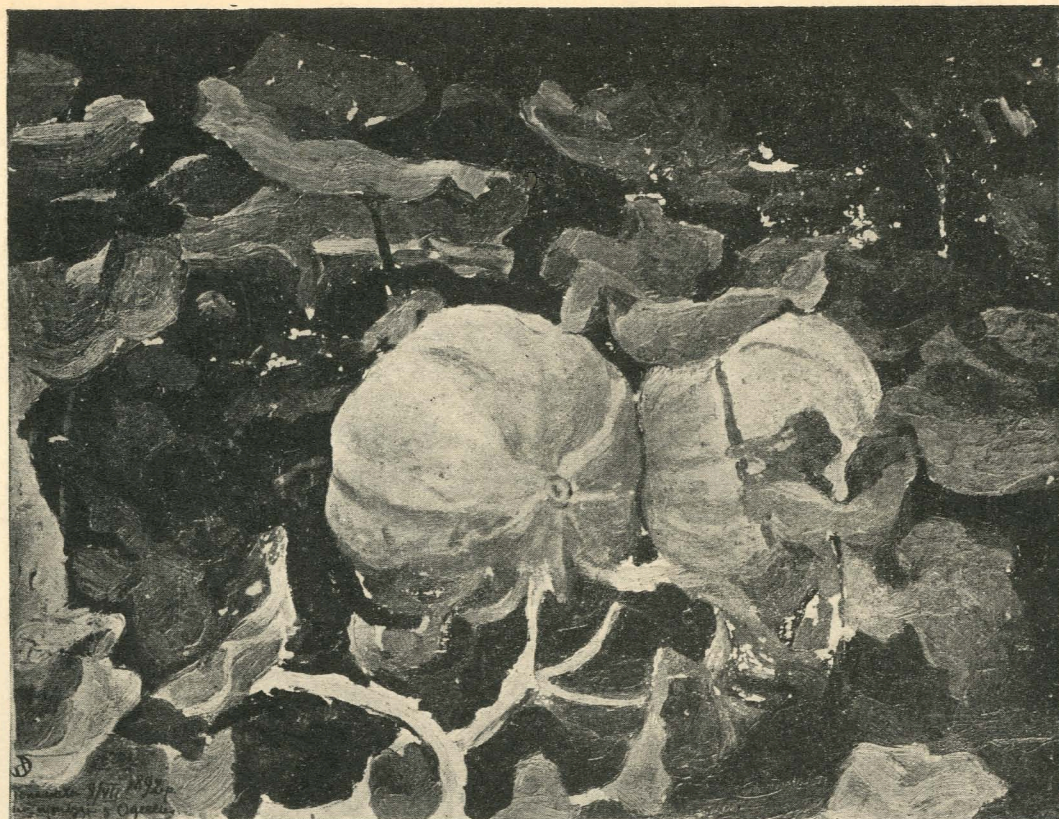
à Léopol" (fig. 22, 23, 24), „Le songe pénible" (fig. 25), „Le conte sur le pays des Houtsouls" (fig. 28), „Portrait de femme au piano" (fig. 29), les esquisses pour le tableau de „Léda" (fig. 31 et 32) et les portraits d' Al. Barvinsky (fig. 33 et 34).

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

W. Zalozetsky.

ЗМІСТ.

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



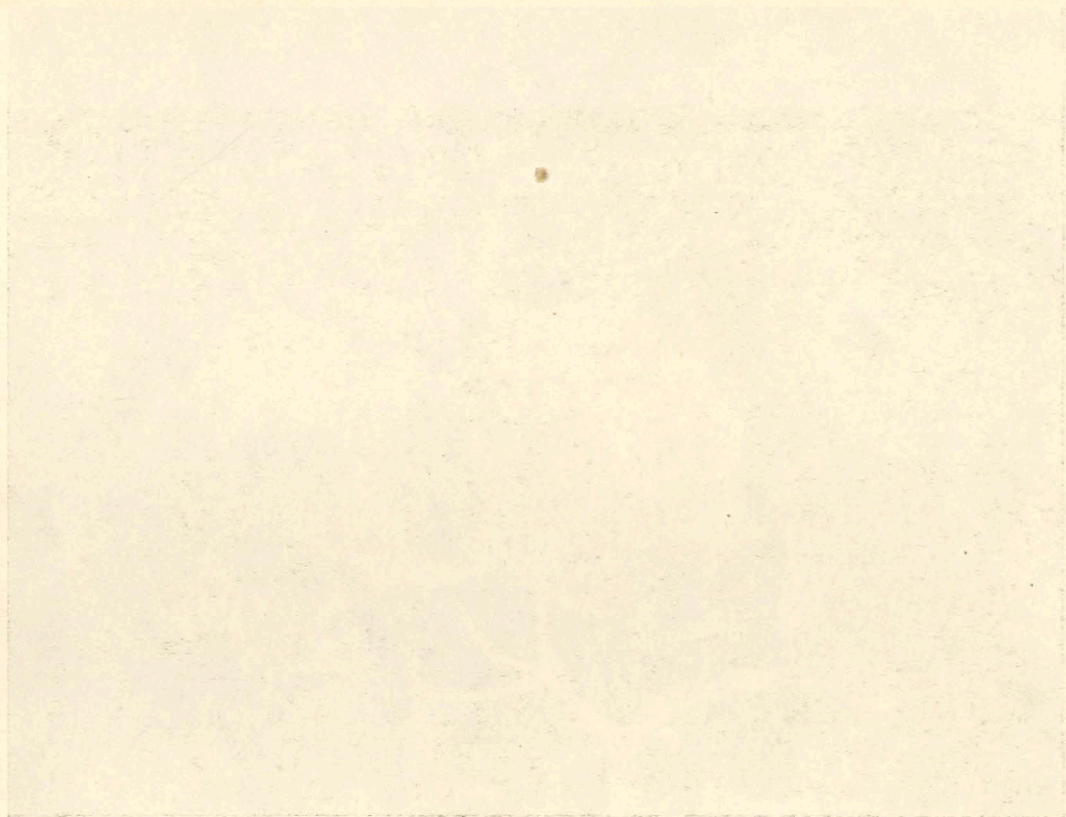
1. Гарбузи

1. Les citrouilles



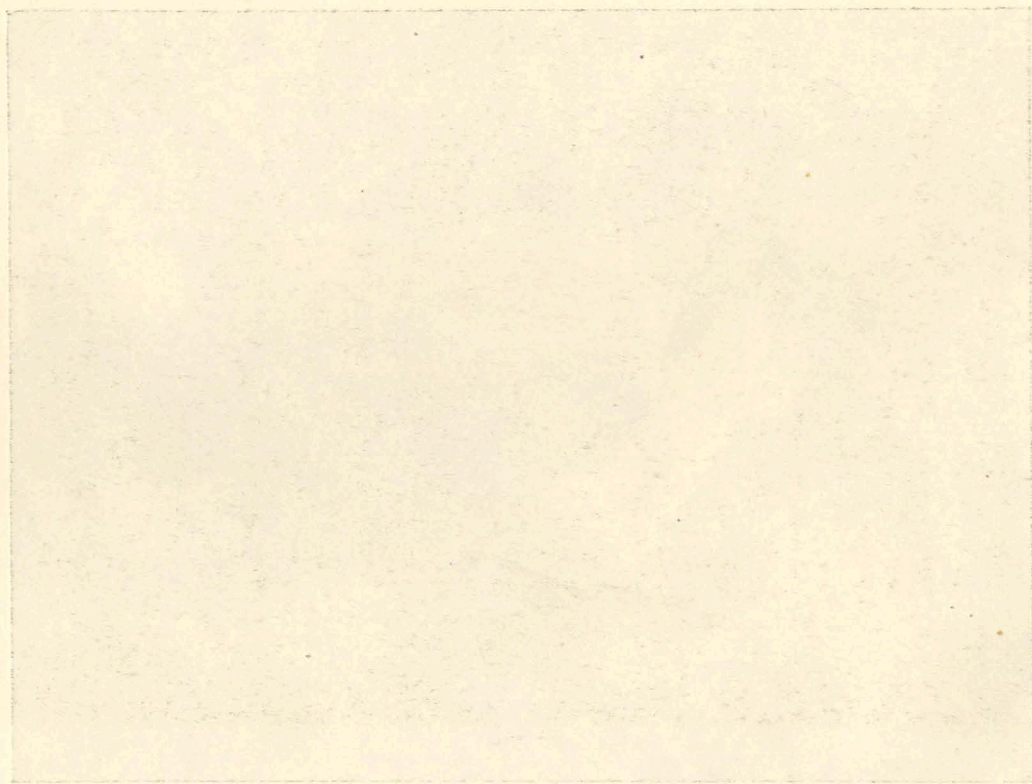
2. Стругання патиків

2. Raclage du bois



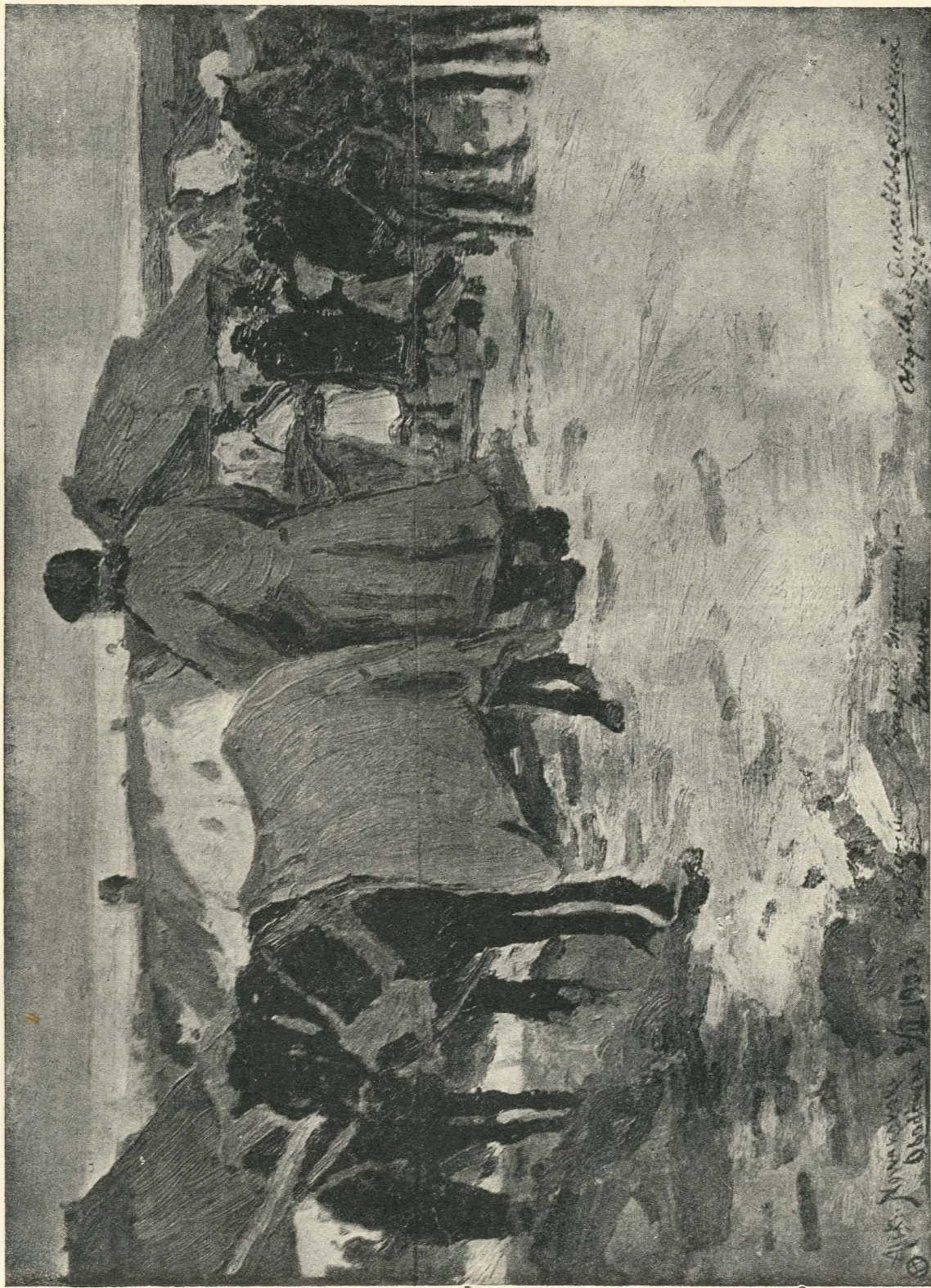
101.1

101.1



101.1

101.1



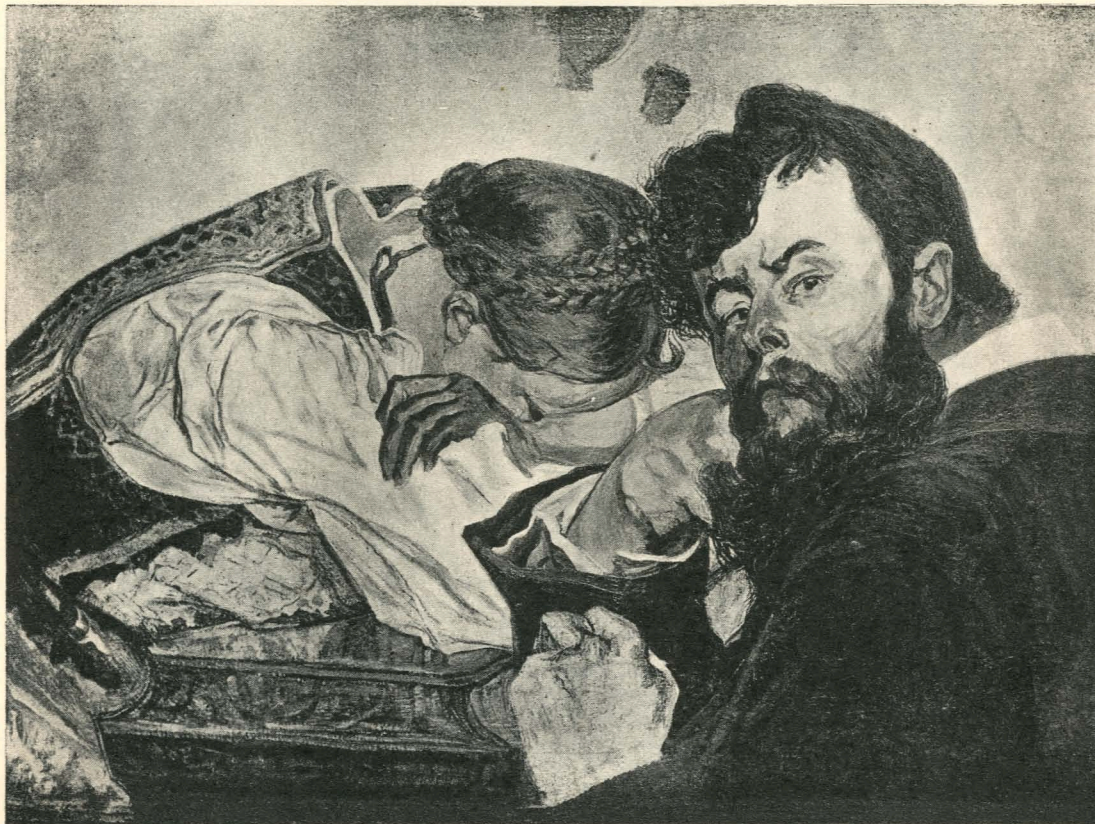
3. Ярмарок на Україні (1903 р.)

3. Le marché en Ukraine



4. Материнське щастя

4. Le bonheur de mère



5. Визволення

5. La délivrance



6. Перша сповідь

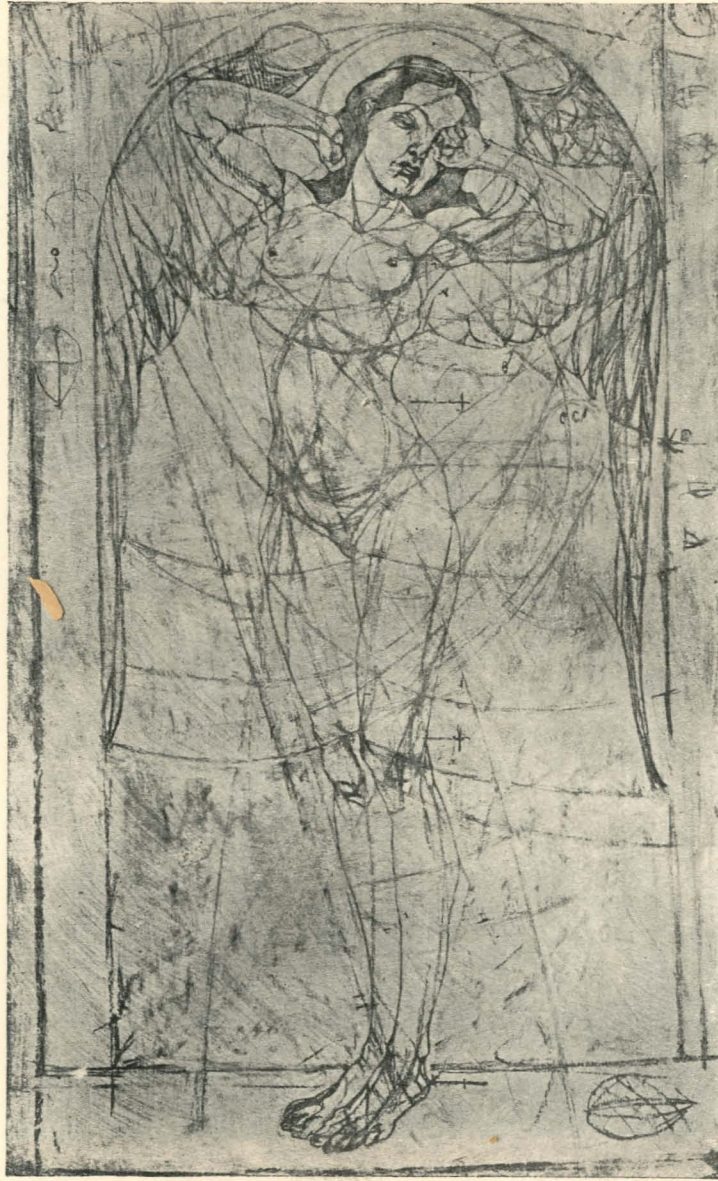
6. Première confession





7. Моя Муза

7. Ma muse



8. Пробудження (Правило пропорції)

8. Le réveil



9. Фльорси (1916 р.)

9. Fleurs



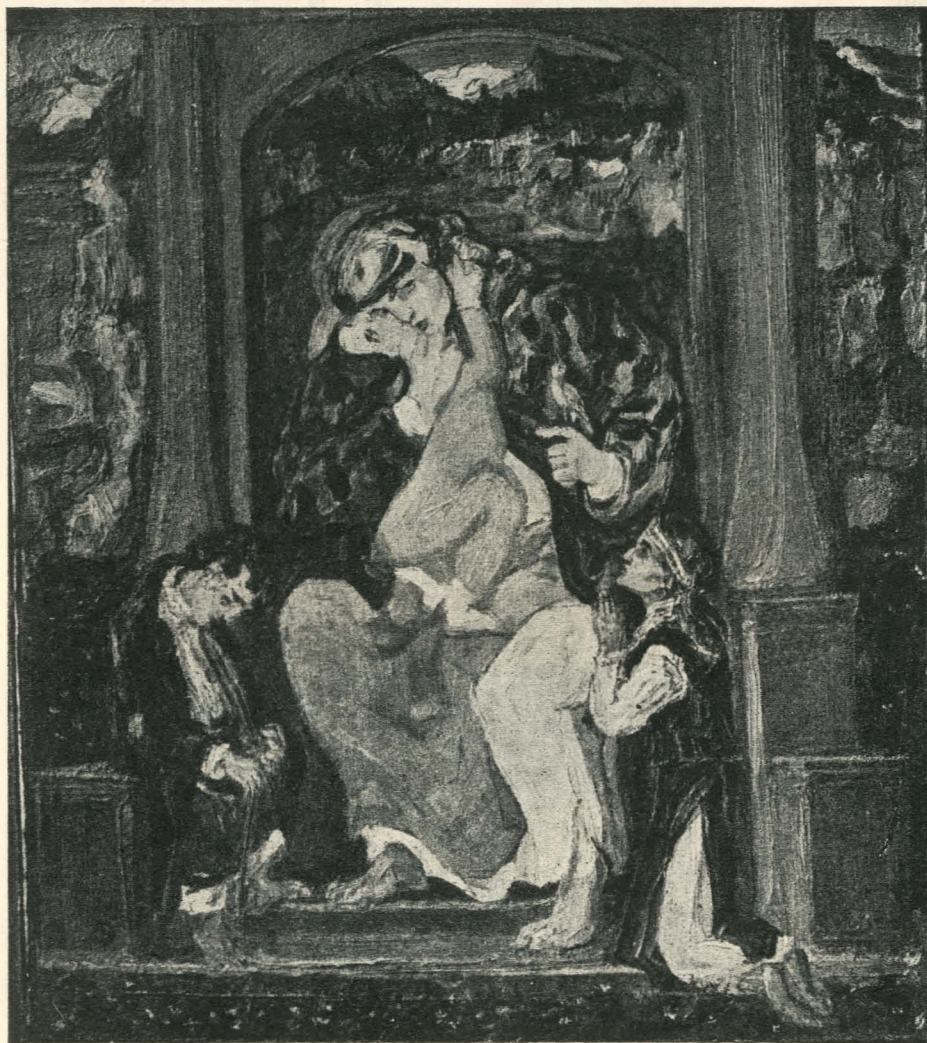
10. Богатство України (1923 р.)

10. Les richesses de l'Ukraine



11. Мадонна системи (рисунок)

11. La madone du système



12. Мадонна червоної калини
(Вовня мадонна)

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



13. Мистецтво (1913/14)

13. L'art



14. Наука (1916/1917 p.)

14. La science



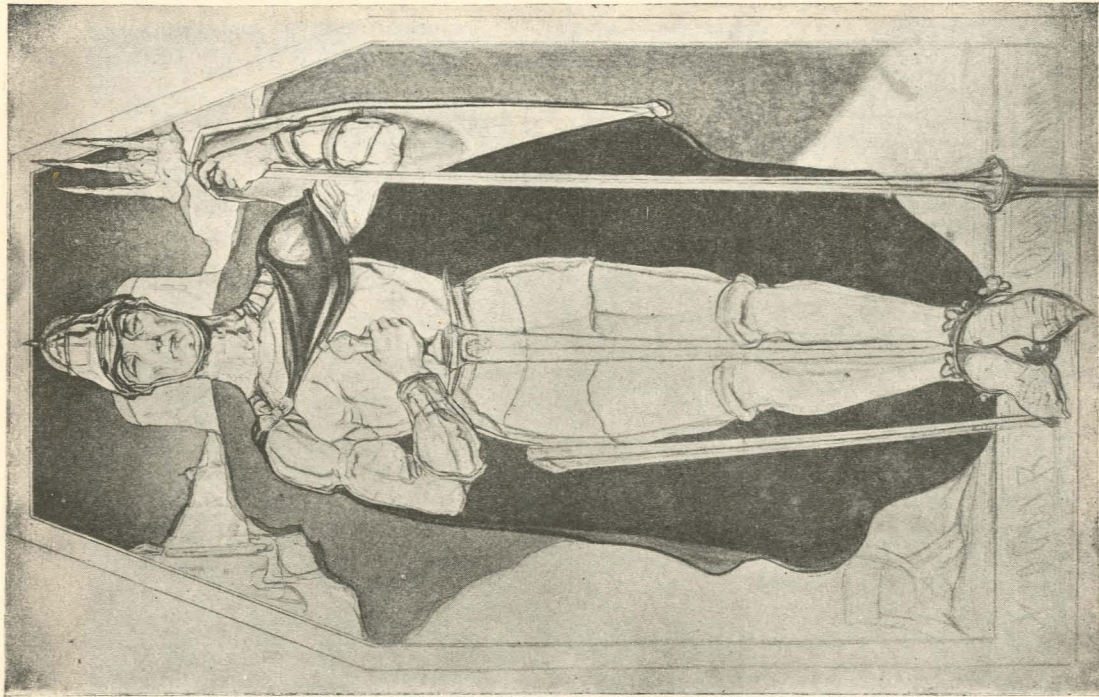
15. Карикатура

15. Caricature



17. Ярослав Мудрый

17. Jaroslav le Sage



18. Ярослав Осмомисл

18. Jaroslav Osmomysl



19. Портрет їх Екс. гр. А. Шептицького
19. Portrait de Métropolitte Comte Scherpticky



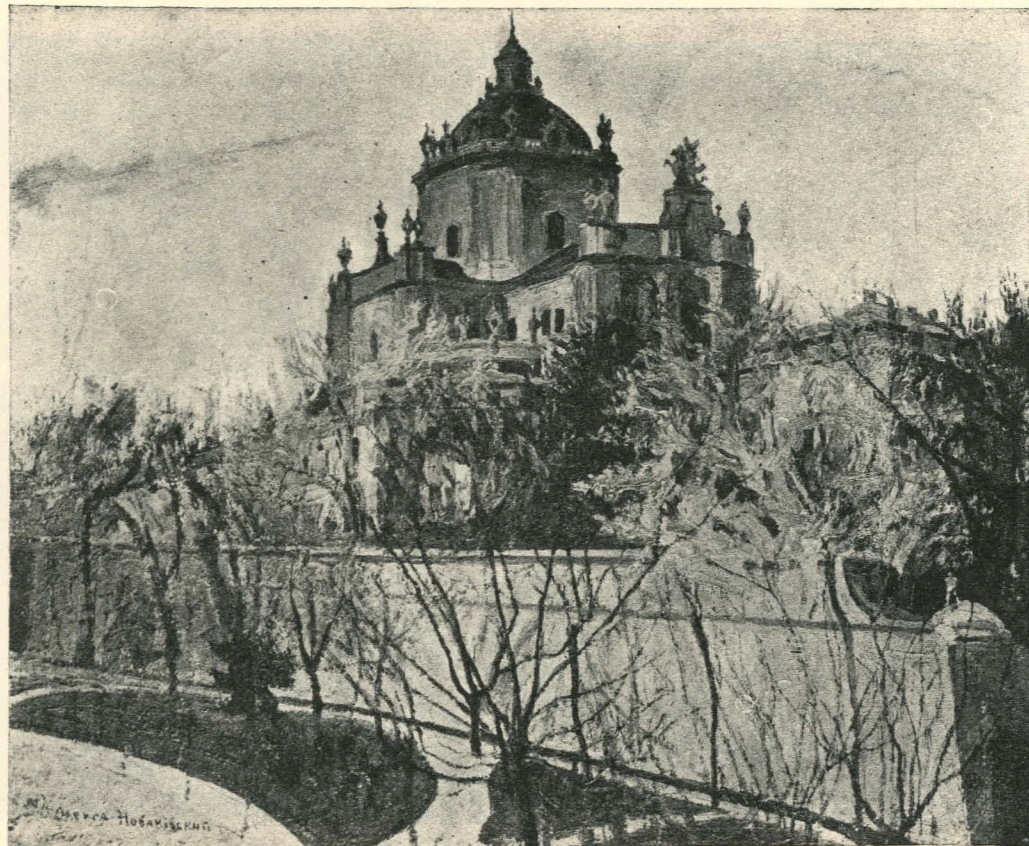
20. Моїсе

20. Мойсей



21. Грішний город

21. Le jardin pécheur



22. Весняний Юр

22. St. Georges au printemps



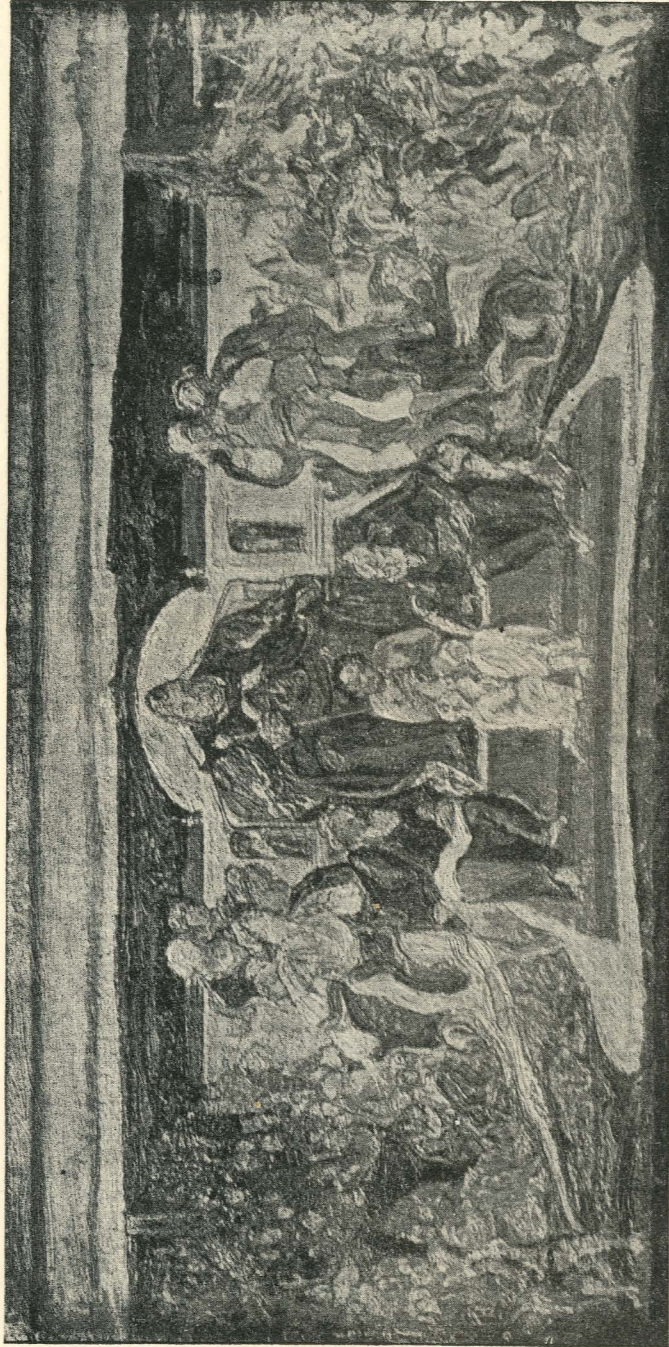
23. Св. Юр (1919 р. — Поема світової війни)

23. St. Georges



24. Св. Юр (з 1921/1922 р.)

24. St. Georges



25. Тяжкий сон

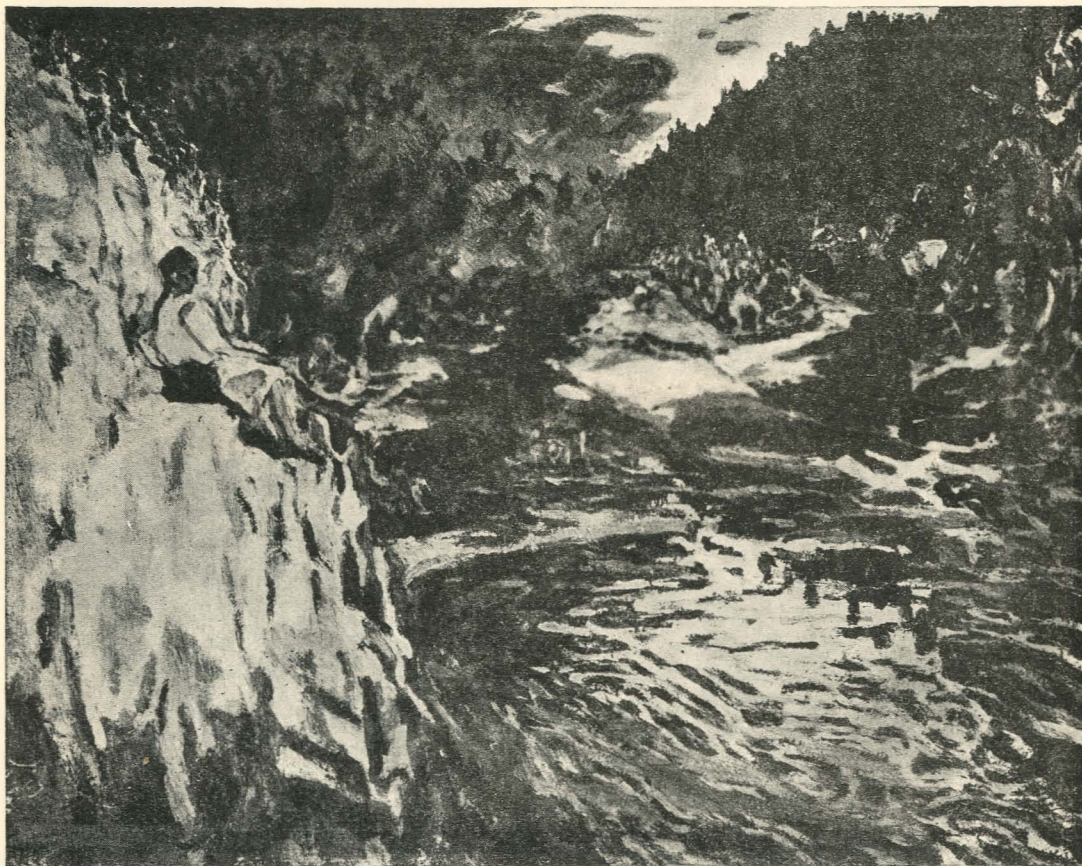
25. Le songe pénible



27. Дівчина з квіткою
(революціонерка)



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



28. Казка про Гуцульщину

28. Le conte sur le pays des Houtsoules



30. Доббуш

30. Dobouche



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



31. Леда (1927 г.)

31. Léda



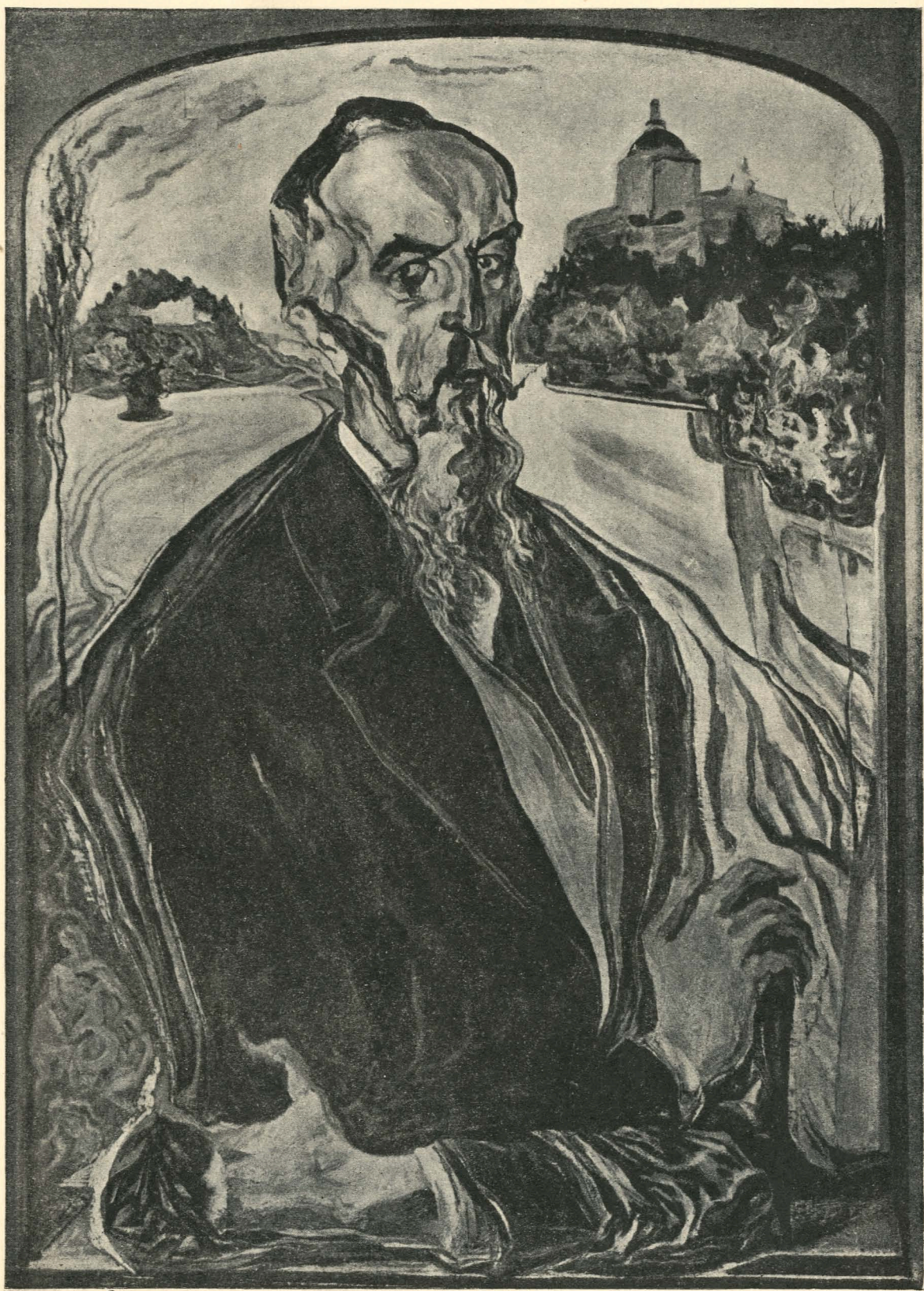
32. Лeдa. (1932 г.)

32. Лeдa



33. Портрет О. Барвінського

33. Portrait de O. Barvinsky



34. Портрет О. Барвінського з 1931 р.

34. Portrait de O. Barvinsky



35. Портрет Д. Голубовської (р. з. Весна)
35. Portrait de Mlle. Holoubovsky



36. Митрополит в чернечому одязі
36. Le Métropolitain dans l'habit monacal

n/08

Ціна 15-00

B48776

rx/pc.m/

549
28