

Pr Уг 14  
X 66

ЖИТТЯ ІНШОКЕ

МАДЯРСЬКО

В К 36.

О. ПОВАКІВСЬКИЙ

ДУХ

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

+ 6/2

B 42918

Шифр Ш 14 X 66 Инв. № 2429958

Автор Ришурій В.

Назва Новаківський.

Місце, рік видання Р., 1931.

Кіль-ть стор. 37, [1] с. : портр.

-\\- окр. листів [25] арк. іл.

-\\- ілюстрацій \_\_\_\_\_

-\\- карт \_\_\_\_\_

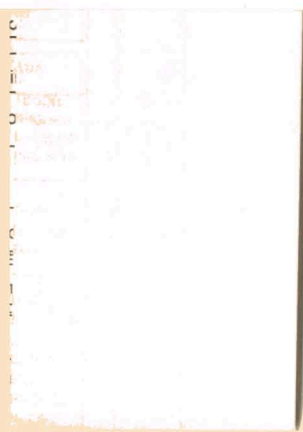
-\\- схем \_\_\_\_\_

Том \_\_\_\_\_ частина \_\_\_\_\_ вип. \_\_\_\_\_

Конволют: \_\_\_\_\_

Примітка:

18.06.2004



ВИДАВНИЦТВО „РУХ“  
ХАРКІВ  
VERLAG „RUCH“  
CHARKIW

UKRAINISCHE KUNSTMALEREI  
NOWAKIWSKYJ

V42918

Pr 11/42

—H72—

X66

УКРАЇНСЬКЕ МАЛЯРСТВО  
НОВАКІВСЬКИЙ



2429958

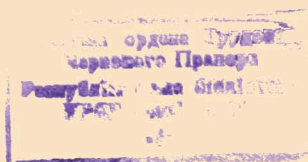
1/11 37

*СТАТТЯ*

В. ХМУРОГО

*ARTIKEL*

Von W. CHMURYJ





Щ 113/2 Чк) 155 - 8 Новомовский Ч. 0



## НА РОЗДОРІЖЖІ ПОМІЖ ІБСЕНОМ І ФРАНКОМ

З початком ХХ століття в українській літературі та мистецтві зайшли глибокі експанзійні процеси, спричинені процесами соціальними й національно-визвольними, що конкретно позначилися зростом робітничого руху по містах та аграрним бунтарством по селах і політичною диференціацією та активністю серед різних прошарків інтелігенції. Соціальні процеси значно посилили кадри радикальної інтелігенції, що поступово переростала в українську соціал-демократію, національно-визвольні процеси оформили політично й організаційно її націоналістичне крило. А що соціально-принципова розбіжність поміж ними день-у-день поглиблювалась і загострювалась, то кожен літератор, поет чи художник, коли він жив своєю сучасністю, мусів задуматися, куди і з ким він має йти. В літературі, після занепаду народницьких традицій та в боротьбі з ними, одні письменники йшли за Франком і Коцюбинським, другі стали на інший шлях, шлях модернізму, характеристичний для доби, як Микола Вороний і Олесь. У просторовім мистецтві цей процес був складніший. Поступовий інтелігент-художник, коли він навіть був не радикал з переконань, а лише дивився на життя не крізь призму старого хуторянства — мусів бачити й бачив, що народницький жанризм і романтичний історизм остаточно пережили себе. Анахронізмом було б малювати завітчанних дівчат, хатки, млинки, гостей із Запоріжжя на пасіці чи в'їзди Богдана Хмельницького до Києва, коли ці дівчата не мали часу змити пил панської молотарки з лица, хатки рясніли злиднями, запорожці виглядали досить кумедно навіть у театрі Садовського, а Богдан Хмельницький на в'їзд до Києва мав би наперед дістати дозвіл у київського генерал-губернатора.

Активною соціальною силою став робітник, що страхав генерал-губернатора страйком, мільйони зубожілого селянства, що падали поміщицькі маєтки, і ті, що виформляли ці масові вибухи соціального гніву в рядки політичних програм соціалістичних партій. Проте написати робітника за приписами „Императорской Академии Художеств“ просто не можна було, а романтизувати його було майже не можна, бо він ні трохи не скидався на бурлаку з Волги. Можна було написати робітника так, як написали його в літературі, підновивши жанризм тематикою й лексиконом. Та де було взяти цього лексикону?! А без нього він тоді виглядав би ще наївніше, ніж виглядає в Прохорова нині. Те саме довелося б сказати й про селянина, що вже не імпонував нікому, сидячи на призьбі біля хати, чи на баштані, не імпонував навіть тим, хто в ньому бачив силу для здійснення своїх національно-політичних ідеалів. Тільки Богдана ще було кому зустрічати так у Києві, як і в Львові. Кому ж із художників Богдан не імпонував, той мусів собі чогось шукати.

Шукати пішли хто куди: котрі в українське барокко й той добарокковий стиль, що виріс із візантизму та народнього мистецтва, котрі впрост у візантизм, котрі в сучасні собі західноєвропейські течії. І коли можна сказати, що до візантизму вдалися художники, волею чи неволею зв'язані з церковщиною, — здебільша галицькі, де церкву було залучено в арсенал національно-політичних чинників, — то загалом у цім експанзійнім процесі не можна визначити точних взаємин поміж соціально-політичними симпатіями й стилістичними пошуками художників. Соціальна й національно-визвольна експанзія породила стилістичні переоцінки й тенденції, як життєтворчий тонус часу. І дуже в небагатьох художників можна запримітити ідеологічні тенденції, адекватні тимчи тим соціальним ідеалам. Крім романтиків, що мали готовий взірєць для себе в особі польського романтизму, ідеологічні лінії творчості наших художників на цей час дуже часто тільки наближалися до соціальних чи національних ідеалів часу — починалися з одних, а кінчалися в інших, зривалися, сходилися десь на середохресті... Художник ставив свою творчість ще занадто далеко від політики й соціально-клясових зрушень свого часу, щоб свідомо злити свої соціальні ідеали з творчістю, коли в них він не міг знайти, принаймні якоїсь романтики чи чогось іншого, що асоціювалося б з небуденним. В основній масі він прагнув стилістичної свіжості, та й по всім. Бо здебільшого інтелігенція ставала на боці соціальних зрушень доби інтелектуально, а емоційно тільки в особі дуже небагатьох одиниць. Тому й піднести

свою буденність до небуденного мали силу й снагу лише дуже небагато, і то їм щастило на цьому не завжди і не повною мірою.

Увесь початок ХХ століття в українським просторовім мистецтві аж до тієї грані, де в нім, наслідком класової боротьби та політичної ситуації, остаточно виформилися соціальні передумови двох стилістичних комплексів, виглядає так, наче його принципом був хаос. Візантизм, романтизм, академізм, імпресіонізм, алегоризм, стилізаторство, барокко, монументалізм і просто собі безпринципність. А в усьому цьому напливі „ізмів“ здебільша стільки ж важко дошукатися соціального сенсу, скільки й стилістичної логіки. В одних поруч радикально-соціальних тенденцій зустрінемо чистої води естетизм, в інших поруч символізму — просвітянське стилізаторство.

Це, звичайно, не виключає культури майстерства, що в декого з художників стояла над своїм часом і культурним середовищем і що тільки стверджує дуалістичність доби ще однією категорією. Бо дуалізм, і стилістично-ідеологічний, і лише стилістичний чи тільки ідеологічний, одне слово дуалізм у всіх своїх варіантах і проявах не був принципом жадного художника — він принцип часу. В першій варіанті він наслідок своєї соціальної дійсності й сусідської культурної вищости. В другій — свого культурного назадняцтва, що захлинає художника мимо його волі й свідомости. В третій наслідок складної, переплутаної, карколомної соціально-національної ситуації, що залежно від тих чи тих причин кидала людей з одного табору в другий, третій і назад. А варіантів цих не перелічити. Над кожним художником, над кожним інтелектуалом, що прагнув іти з своїм часом, тяжів один, два або й кілька варіантів творчого дуалізму. Раз український інтелектуал пошукував за соціальними ідеалами — історія не була б історією, коли б він зо два рази не помилився. Раз він ішов на пошуки стилю своєї доби — він знаходив його скрізь, куди б не вдався, бо ніде його не було. Шукали ж найбільше в Кракові.

Тут, власне, і починається роздоріжжя художника О. Новаківського, що також удався свого часу по науку до Кракова. Бо краківські мистецькі тенденції початку ХХ століття стоять живим свідком поміж двома бігунами його творчої експансії — соціальною в дусі тогочасного радикалізму і символізмом, як її стилістичним виявом. В який спосіб і в яким розумінні, — ідеологічно та стилістично, — стали краківські традиції поперек творчого шляху художника — тут не на часі говорити. Та й не лише цією пологою прислужився молодому Новаківському старий Краків.

Тому, щоб не скривдити в його особі *alma mater* художника, почнім із нього, тільки *alter factio*.

Що Краків початку ХХ століття і його культурно-мистецьке середовище могли дати молодому українському художникові, коли він не лише хотів вивчитися техніки й законів малярства, а й усвідомити собі соціальні взаємини сучасності та обрати на середохресті соціально-національних шляхів той чи інший?

На перший погляд — нічого, крім фахової науки тією мірою, якою її могли Матейко, Станіславський, Мегофер і Мальчевський передати, а Новаківський взяти. Аджеж Краків того часу переживав ті самі соціальні та національні процеси, що й Київ та Львів, тільки но з певними польськими одмінами та трохи гостріше й виразніше. І коли Матейко міг піднести націоналістично-патріотичні тенденції на рівень шляхетської державної експанзії, то Мегофер і Станіслав Виспянський дивилися на Нарбута знизу вгору. А глибше цього патріотизму й національних стилізацій польське просторове мистецтво в соціальний ґрунт не ворювалось, і робітничий рух не знайшов у ньому найменшого одгуку. Так само й у літературі. Можна сперечатися, чи відповідає Олесь Тетмайерові, проте Франко, Коцюбинський і молодий Винниченко були стільки ж владарями молодих дум над Дніпром та Дністром, як Оркан, Жеромський і Каспровіч над Вислою. Справді, на перший погляд Краків наче б то нічого не міг дати Новаківському, крім фахової науки, та тільки на перший погляд. В суті ж речі навпаки.

Широкий робітничий рух значно розвиненішої індустріально Польщі, одгук його в літературі, пересвідчення на матеріалі, абстрагованім від своїх національних уподобань, як виглядає голий національний патріотизм, нарешті, чіткіші координати соціальних взаємин у Польщі — мусіли позначитися на світогляді молодого художника з зародками радикалізму. Всі вони, ці фактори польського національно-соціального організму підкреслювали, підносили або принижували свої відповідники в українським національно-соціальним організмі, подаючи ще один голос за Франка.

А поруч цього не міг Новаківського поминути і той транс ібсенізму, що приходив у Краків із перших рук і що не поминав, кінець-кінцем, жадного інтелігента з ентузіазмом на чолі. В Краківі ж одгуки ібсенізму доходили навіть просторового мистецтва в формі символізму Мальчевського, що хоча й прибрав специфічно польського духу, влітаючись другим кінцем у традиції польського романтизму, та все ж таки наводив думку на той стиль, якому випало стати дзеркалом Європи напередодні руїни.

Звичайна річ, що формація світогляду нукраїнської інтелігенції початку ХХ століття не обмежувалась лише на таких факторах і не виглядала так просто. Вона переходила надзвичайно заплутаний лябірінт найрізноманітніших збудників і їхніх схрещень, хвилевих чи довших реакцій на поодинокі життєві факти й ситуації і виформлювалась із численними зломами та психічними катаклізмами. Формація ж кожного індивідуального світогляду залежала ще й від безлічі суб'єктивних антипатій і уподобань. Увесь світ український інтелігент сприймав крізь призму своїх соціальних та національних, — а вірніше, соціально-національних ідеалів *in extremis*. Той самий ібсенізм, либонь, жадний інший інтелігент не сприймав і не транслював у свою соціально-національну дійсність так своєрідно, як інтелігент український. Бо в нього, що скрізь і на кожному кроці відчував себе самотнім, живучи по чужих містах і державах, горда самотність Ібсенових героїв знаходила неповторний психічний резонанс, їхня ідейна суперечність виростала до психічно-інтелектуального трагізму, а вольова сила до недосяжного ідеалу.

Брандта, що не гнувся в боротьбі, український інтелігент сприймав, як новітнього Прометей. Він не добачав, що Прометей приніс людям вогонь, а Брандт лише вітер із Скандинавських гір, і не міг цього добачити, бо перед його очима стояли клясичні взірці українського угодовства та примиренства. От чому український Брандт виступав у найрізноманітніших ампліах. Для одних він був „вічний революціонер“, що має вирватись вогнем і бурею з-під мужицьких стріх і від ремісничих варстатів. Для інших — ідеал психічної рівноваги, довершена „чесність з собою“. Ще для інших стояв десь поміж цими двома. Проте завжди як революціонер, як Прометей ХХ століття. І коли таким доніс його український інтелігент аж до соціалістичної революції на Україні, увійшовши в неї з так званим „революційним символізмом“, то символізм молодого Новаківського, як стилістичний вияв українського радикалізму в просторовім мистецтві був у своїм часі не лише природнім, а й прогресивним явищем.

Тут ви можете заперечити радикальні уподобання художника Новаківського, як і формулу — символізм для його стилю в живописі. Цілком слушно ви можете сказати, що я їх лише констатував, подавши конспективний огляд процесу формації ідейно-соціального та стилістичного світогляду української інтелігенції початку ХХ століття. Так. Лише констатував. Але для того, щоб далі спробувати довести.

Є в малярстві, як і в кожному мистецтві, одна проблема. Вірніше, не проблема, а тисячу раз формульований великими майстрами й стверджений практикою закон, з якого часами деякі вчені теоретики намагаються зробити проблему, а деякі художники беруться поставити на голову. А закон цей пізнав і виголосив ще Мікель-Анджельо, сказавши: „Художник на своїм полотні пише більшою мірою самого себе, ніж відтворювану річ“. І хоч його ще й понині беруться доводити, вважаючи за недоведений, я б не дозволив собі тривожити Мікель-Анджельо, коли б не знав, що й понині цього закону часом не визнають або навіть заперечують. Запереченням цього основного закону творчості буде прикладом, констатація впливів школи чи мистецького середовища безпосередньо на творчість художника без попередньої проєкції на його світогляд. Це був би не вплив, а наслідування. Вплив же, і стилістичний— мистецького середовища, і ідейний— соціального середовища, іде завжди тільки через світогляд художника, тільки суб'єктивізованим і диференційованим через світогляд проєктується на твір. Тому творчість — це творець, художник, а творець— його творчість. *Le style c'est l'homme*. Трохи далі з'ясується основна причина цієї популярної лекції та її потреба. Тут же вона тільки до слова прийшла. Щоб нікого не дивувало, що я буду доводити приобіцяний радикалізм художника Новаківського його полотнами, а не приналежністю до галицької радикальної партії, зв'язками з радикалами, сплатою партійних внесків та одвідуванням зборів. На цим і дозвольте перейти, нарешті, до суті справи.

Є в Новаківського один малюнок олівцем. Це непримітний, ніби, малюночок без назви й дати. Так собі— студійна вправа, що дійшла викінченості, зацікавивши художника може якимсь фаховим моментом або ще чимсь. Одне слово, звичайний малюнок, і критики його поспіль поминають.

Трохи порушена супроти академічних приписів лінійна перспектива дозволяє думати, що він з раннього часу. Проте не такого раннього, коли художник буває стилістично пасивний. Малюнок зроблений певною себе рукою, що вже відчуває лінію живописно. Найпримітніше ж у нім кольорит,— є такі малюнки, що мають кольорит,— він нагадує трохи фронтиспів старовинних книг.

Три жінки в хаті. Одна шиє й колише дитину. Друга щось латає. Третя вішає білизну чи щось такого. Дві з них сидять, а третя стоїть, і щось незримо лучить їх, приковує в куті поміж двома стінами хати. Може то підневольна доля жіноча, ма-

рудна — без кінця краю — хатня робота, чи може порожнеча того трикутника, в якому жінці клином зійшовся світ. Хочеться взяти олівець і написати на нижньому березі український варіант німецької формули Küche—Kinder—Kirche, що для тогочасної галицької жінки мала б звучати трохи почесніше й значно трагічніше, приблизно так: злидні — діти — праця. І цю формулу художник розкриває в перспективі безконечности. Через постать лівої жінки, вона наче входить на папір з-за лівого берега малюнка, а крізь відчинені в задній стіні двері, де видно також жінку над роботою, — іде в безкрай. На малюнку лише залом довгого ряду зігнутих під тягарем життя жіночих спин, що йому нема ні початку ні кінця.

Так звучить цей малюнок поруч цілого циклу зажурених, власне, печальних жіночих портретів, що становлять у творчій доробку художника галерію журби й печалі. Він стоїть ніби motto до цих полотен, або фронтиспіс. Розкривається книга життя. І книга ця для художника — книга печалі, найвищим виявом якої завжди була й є жінка. Тут їх три сидить у безраднім забувці поміж кошиком, полом і колискою. Та відчиніть но двері. Перегортайте одну по одній сторінки книги. Побачите ще й ще.

Одна „Сидить зажурена“ в хаті, і на лиці її не звичайна журба, не журба на хвилину з якоїсь життєвої пригоди, а печаль, що межує з апатією розпачу. Друга „Заслухана“, і вчувається їй не мелодія дзвінкої радості, а зажурна пісня, в якій морем розлилася печаль. Третя стоїть молиться, але в позі її, зламаний униз спертою на руки головою, нема ні набоженства, ні екстазу, ні віри — тільки печаль і безнадія щемить в очах. Дівча сидить читає, дівча біля вікна („Промінь світла“) — скрізь печаль. А сонце тільки часом діткне їх променем радості. Воно на квітах у вікні, на квітах у руках дівчатка, десь за вікном. Лице ж дівчатка лише черкнуте ним, щоб контрастом ще більше поглибити смуток, щоб він став журбою, печальною долею селянської жінки. Так само контрастом печалі звучить та одна композиція з цього циклу, де дівчині надівають очіпок. Це справді єдина радість життя, яку полишила визискуваній частині людства панівна його частина. Але в ній і найглибша трагедія, що в комплексі соціальних взаємин стоїть такою ж іронією, як і ця композиція серед портретів печалі художника. „Радість“ визискуваних за даної соціальної ситуації постачає визискувачам рабів і ще тугіше стягає петлю неволі на селянським карку — коли б дівчина знала це — вона б не раділа.

Зовсім не важно, що назви полотен здебільша формулюють тему як індивідуальний психічний стан: „Заслухана“, „Зажурена“. Не суть важно навіть, що сам художник може і не ставив собі більшого, пишучи всі згадані полотна. Сезан хотів написати натуралістичну картину, а написав Одісею інтернаціонального капіталізму. Новаківський може хотів лише вивчитись на великого імпресіоніста, а написав портрети печалі. А що вони справді не індивідуальні психічні акти, а поема печалі, трансляція на полотно в живописних образах і барвових вібраціях психіки селянства, як пригнобленої соціальної верстви, про це говорить передусім їхня стилістична природа.

Поперше, вони мають, крім двох дівчаток, одну натуру, і тому сприймаються, як плинний образ. Один по одному вони заглиблюють сюжетний лямбмотив до символу. Образ печалі плине в безконечність. Знесіться фантазією над цю хату, де в забувній печалі працюють три жінки — ви угледите друге село. Злетіть ще вище — вся Мазурія сидить так — шиє, пряде й латає. Вся Галичина, Польща... Їх сотні, тисячі, мільйони — цих зігнутих спин. Армія жінок, що їм „чоло життя і жаль порили“.

Вони соціально так і звучать, як цей рядок і ще багато інших рядків Франкових поезій. Це не народницькі розчулені сльози над селянською недолею, а сама доля, образ соціальної психіки, емоційний тонус якого віщує бурю, причини ж виходять із соціальних взаємин суспільного ладу.

Проте, засміливо було б ототожнювати соціальний резонанс полотен Новаківського з поезіями Франка цілком, і не тільки засміливо, а просто неправильно. „По курних хатах мужицьких“ у Новаківського нема „вічного революціонера“ — вони лише місце „недолі й сліз“, „люд темний, сумовитий, голий“. Вони тільки портрет пригнобленого, зубожілого матеріально й пригнобленого психічно селянства „з плачем сумним, мов плач по кращій долі“, і з Франковим образом селянства він тотожний лише як образ соціально-обумовлений, що зупинився, проте, на порозі від статичності до своєї динаміки.

І так само засміливо було б робити з цього факту висновок, що в соціальному світогляді Новаківського був якийсь пролом чи непослідовність. Творчий доробок художника з цього часу не доходить соціального завершення, проте він не заперечує його. Передовсім не заперечує вже тому, що недовершеність ця цілком природна для тогочасної ситуації в українському просторі мистецтва, яке саме переживало добу переоцінки цінностей. Найголовніше ж, що соціальні мотиви Новаківського не інтелектуаль-



ного походження, що тут ми маємо не одмежовану від психіки художника соціальну дійсність свого суспільного середовища, що Новаківський, про свої портрети печалі, як і Франко про свої поезії, міг би сказати:

„Кожна пісня моя  
Віку мого день,  
Протерпів її я,  
Не зложив лишень“.

Образ печалі Новаківський несе в собі. Несе через увесь свій творчий шлях, як психічну візію. Він тяжить над художником скрізь і завжди, де натура чи сюжетний мотив асоціюється з соціальним пригнобленням. „Визволена“ інтелігентка 1905 року така ж печальна, як і „Емансипантка“ 1911 року. Мимо того, що в позі й антуражі останньої багато зухвалого, підкресленого суфражизму навіть, — з очей її ллється та сама печаль, що поїняла і всіх селянок, датованих поміж 1905 і 1912 роками. Печаль переходить на індивідуальні портрети дружини художника. Щоправда, на однім із цих портретів, де дружина художника (проста селянка з села Могіли) убрана в селянську одягу, вона може пояснюватися, як творчий транс. Цей портрет писано приблизно того самого часу (поміж 1905 і 1912 роками), і крім того, дружина була художникові за модель для всіх його селянок. Проте на другім, пізнішій портреті — вона вже ознака творчої візії художника. Тут ні злива соняшного проміння, ні квіти, ні весна не затьмили смутку на виду моделі, а навпаки, одсвіт смутку впав і на світле вбрання, і на кущ троянд, і навіть на сонце. Нарешті вона (печаль) стає символом юности художника. Бо коли не всі поїмуть мені віри, що натюрморт Новаківського „Рози моєї дружини“ печальний, то в композиції з 1929—30 років — „Моя весна“ — цей мотив доходить найвищої, може крайньої точки візіонізму. Коли весна в людини печальна, то мало щось велике принести цю печаль у світогляд художника. А вона в Новаківського печальна, найпечальніша серед усіх його портретів печалі.

Звідки ж могла прийти така печаль?

Сьогодні — може з далекої юности, вчора з нерадісної сучасності, а там, до раннього Новаківського — з села Ободівки на правобережній Поділлі, де художник народився.

Тому скрізь і завжди, де тільки не приходить мотив соціального пригноблення, Новаківський виступає з пригнобленими і за них, що досить виразно видно, коли поруч тих його полотен, де звучить цей мотив, поставити звичайні індивідуальні портрети чи речі просто собі настроєві. Там, де соціальний мотив, завжди при-

ходить символізм, де ж звичайний індивідуальний портрет, чи настроєва композиція — художник не переступає меж натуралізму. І навіть коли приходять до символістичних натяків тут, то лишається пасивним — вони щонайбільше настроєва декорація. В пані „Гогульської“ художника інтересує просто фізичне буття моделі, що дозволяє заробити на портреті. Вона просто собі пані, бездумна, самовдоволена жінка, фокус буття якої у високо-підпертих корсажем персах. Художник не знаходить у ній навіть контрасту для своїх селянок, а пише зовсім пасивний портрет, що може подібний на пані Гогульську, ефектний валерами, кольоритний, та й по всім. Новаківського на цій полотні нема. Скрізь же, де на полотні приходять соціальне пригноблення — приходять Новаківський. Полотно нагадує тоді поезії Франка, перейняте ідеалами радикалізму.

Свою приналежність до радикального крила української інтелігенції Новаківський навіть документує на полотні. Поміж 1903 і 1905 роками він пише з себе самого символістичний портрет — „Забутий чоловік“, а пізніше 1905 і 1906 року таку ж символістичну композицію — „Викинений із суспільства“, відгукуючись цими полотнами на відомий громадський бойкот радикалів від народовців і рутенців.

Остання композиція поруч цього стоїть ніби лучником поміж двома основними мотивами ранньої творчості художника — мотивом соціальної печалі й мотивом суспільної самотності, піднесеної до трагедії дужого індивіда в оточенні гнучкої суспільної чесноти. Тут викинений із суспільства має поруч себе печальну жінку, що в комплексі краківського творчого доробку не стільки символізує його подругу життя, скільки ту жіночу печаль, яка прийшла на полотна художника з-під мужицьких стріх. „Викинений із суспільства“ не просто самотній серед свого середовища, а самотній зі своїми соціальними ідеалами. Це не одгук на хвилиний факт громадського бойкоту, що породив психічний ефект у художника, а символ соціального процесу, не лише відчутий, а й трагічно пережитий.

Може з цього пішов і той культ брандизму, що тавром трагічної самотності ліг на всі портрети сучасників художника, кинувши його, кінець-кінцем, на пошуки за українським Мойсеєм. В кожному разі мотив дужої, чесної з собою, — коли говорити формулюю Драгоманова, — незламної людини тяжів над художником через чотири роки, як говорять дати „Забутого чоловіка“ та „Викиненого з суспільства“, і тяжів як суб'єктивно-ідейна трагедія. Про це свідчить, поперше, автопортретність обох полотен,



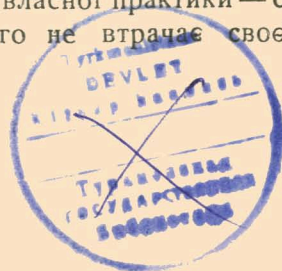
подруге, факт поглиблення мотиву самотності „Забутого чоловіка“ до символізму ідейної трагедії „Викиненого із суспільства“, найбільше ж те, що далі художник раз-у-раз повертається до мотивів соціального пригноблення та трагічної самотності.

Автопортрет з близького до обох згаданих полотен часу звучить як варіант самотнього і ніби має підкреслити суб'єктивний зв'язок художника з композицією „Викинений із суспільства“, зафіксувавши портретну подібність поміж них. Другий автопортрет ще яскравіший документ брандизму. Імпозантна голова мужа, з довгим волоссям і гостро модельованими рисами обличчя. Образ борця. Проте в очах, у ракурсі болісно піднятої голови ви читаєте, що це образ борця подоланого, борця якому завдано гострого болю, і самотнього.

Коли б галицький пролетаріят на початку ХХ століття був сильніший, коли б увесь він не становив лише невеликого відсотка людности, коли б селянство не було таке деморалізоване психічно злиднями й режимом — може б образ борця Новаківського не був так схожий на Ібсенового. Але так не було. І Брандтові судилося виступити на Україні в іронічному ампліа, ставши під рукою Новаківського на аркушик паперу в строї бориславського ріпника. „Робітник“ — його конечно точка, бо пізніше в творчості Новаківського йдуть тільки одгуки брандизму, що не стоять настільки яскраво, як мотив портретів печалі в жіночих образах, і навіть сходять на соціальні манівці.

Провідною лінією творчого екстрему художника цього часу безперечно був радикалізм деякої частини української інтелігенції, що вилився проречисто в сюжетах полотен і привів Новаківського до символізму, як основного стилістичного настановлення. Бо лише символізм, що залюбки вмщає в себе всяку техніку і всяку живописну маніру, міг на той час стати стилістичним каркасом для ідей радикалізму молодого Новаківського. А що це були зародки символізму і при тому послідовного — про це говорить передусім плинність образу, характерна для кожного полотна, найбільше ж циклічна плинність того чи іншого сюжетного мотиву, що стилістично ріднить уже ранні роботи Новаківського з основами символізму і дуже мало спілкує з краківською його одміною — алегоризмом.

Як знаги, в основу символізму лягла теорія Потебні про плинність усього мислимого за словом і образом. Чи з пізнання цієї теорії прийшли зародки символізму в Новаківського, чи з практики символістів, чи наслідком власної практики — сказати, звичайно, важко, та факт від цього не втрачає своєї суті.



2429958

Ранній Новаківський послідовно йшов до символізму, виходячи з основних його засад, в процесі переборення академічної маніри імпресіоністичною. Імпресіонізм, про який говорять багато критики художника, він узяв лише як конкретну видимість. Він був для художника, навіть за часів найінтенсивніших своїх проявів (поміж 1909 і 1912 роками), лише манірою письма, живописним способом, а не стилем. Він був засобом символістичного вияву творчої думки. Життєрадісна, кольорова гама полотна, стоячи контрастом поруч нерадісного чи трагічного сюжету, символізувала домінанту світовідчуття художника, розв'язувала песимістичний сюжет. А далі кольоризму імпресіонізм Новаківського ніколи не йшов. Я не говорю про те, що поруч нього прекрасно мав себе Леонардо да Вінчі, пізніше Ван-Гог чи хтось інший. Це не було б запереченням суті речі.

Мені ж ходить про імпресіонізм, як стилістичний, зовнішній вияв певного соціального світогляду, а такого імпресіонізму в Новаківського не було, як не було його взагалі на Україні, де він, не мавши собі соціального ґрунту, далі спроб включитися в соціальні процеси, а то й просто собі модного новаторства поодиноких художників, не пішов. І коли б Новаківський сприйняв не лише оптичні й кольористичні принципи живописної техніки імпресіоністів, а писав свої портрети як Сейра пейзажі, то й то б вони не були імпресіонізмом, бо імпресіонізм такого розуміння й молодий Новаківський—соціальні антагоністи... Таким же як він був, імпресіонізм Новаківського тільки стверджує його основну стилістичну лінію—символізм соціально-радикального резонансу, той стиль, що став мостом між довоєнним та революційним просторовим мистецтвом на Україні, прозвучавши гонгом перед завісою великого соціального катаклізму—війни і революції.

Це безперечно ствердила б творча практика раннього Новаківського, коли б він не захворів тяжко після першої своєї виставки в Кракові, що відбулася 1911 р. Бо хвороба художника, що тривала два роки, принесла на якийсь час ізоляцію від живого життя, підупад енергії й вольового опору впливам суспільного середовища, а разом з цим і кризу його творчих змагань.

1913 року Новаківський уже збочує з свого попереднього творчого шляху, беручи курс на Львів.

Року 1911 у львівській „Неділі“ з'явився допис, де писалося про те, що „в мурах Краківської Академії Мистецтв та в затиші

лідкраківського села Могіли виріс і змогутнів український художник Олекса Новаківський<sup>1</sup>. Допис цей, за словами автора<sup>1</sup> „зелектризував галицьку публіку“... „...з того моменту ім'я Новаківського“... „...передавано з уст до уст з таємничим шепотом і характеристичним прикметником „наш“, перед ним почали бліднути імена тих, що досі почували себе суверенами на глухому галицькому загумінку“.

Так вступив на львівське торжище найцікавіший розгоном замірів і творчою практикою художник Західної України на початку ХХ століття. Проте, кілька фраз із тієї ж таки статті М. Голубця кидають на цей тріумфальний в'їзд Новаківського до Львова— а він і справді перенісся 1914 року до Львова,— трохи інший одсвіт. Поміж цитованими рядками стоїть ще така фраза: „Помимо участі „відкритого“ тоді маляра в багатьох польських а навіть українських виставках у Львові (1901 на виставці „Товариства для розвою руської штуки“), як назви-сько, так і мистецьке надбання О. Новаківського стояли чогось в більше чим приличному віддаленню від круга заінтересовань галицької публіки“.

Це „чогось“ кількома абзацами далі сам автор досить ясно й переконливо виявляє. Він пише: „Важко найти другого українського плястика, який би, не дивлячись на зовнішньо формальні признаки, мав так мало спільного з атмосферою рідного окруження як Новаківський“.

А ще нижче в зовсім іншому світлі стає перед нами й секрет успіху Новаківського у Львові. Як і треба було сподіватися, найменше тут заважила поява нотатки про художника в „Неділі“, а найбільше, і тільки те, що Новаківський— „осінню 1911 року уладив свою першу, збірну виставку, на якій заманіфестував свою українськість українськими підписами деяких картин та вишиванкою, в якій змалював себе на автопортреті“.

Я б не наводив усіх цих цитат, коли б вони так талановито й дотепно не характеризували львівського суспільно - культурного середовища. Не писав би я також і цього розділу своєї статті, коли б львівське середовище не збочило творчості Новаківського на манівці. А так, даруйте, але про такі речі варт поговорити. Тим паче, що стаття М. Голубця претендує на академічність не лише викладом, а й наголовком. „Сто літ галицького малярства“ — це його історія. Най схематична і популярна, а все ж історія.

<sup>1</sup> М. Голубець. „Галицьке малярство“, Львів, 1926—„Сто літ галицького малярства“.

Отже виходить, що не „чогось“ ім'я художника та його творчий доробок стояли до 1911 року поза інтересами галицького суспільства, а тому що до цього часу Новаківський мав, на думку того ж таки суспільства, дуже „мало спільного з атмосферою рідного оточення“. Коли ж 1911 року він почепив під кількома своїми полотнами українські підписи і написав себе у вишиванці — цього вистачило, щоб український Львів уписав його в синодик українських художників. Ознакою національної приналежності тут стала не творчість художника, а місце народження, українські підписи під картинами та вишиванка. Найпаче ж вишиванка. О, принц Вільгельм із Габсбургів прекрасно й досконало знався на українцях, коли прибрав собі прізвище Вишиваний, націляючись сісти на столі князя Данила. Вишиванка сидить в *sanctuarium* душі консервативного галицького інтелігента. Вона для нього не зовнішньо формальна ознака, не походження, не культурна традиція навіть, а ідеологія, *common sense* творчості. Доки не бачили художника у вишиванці, він не мав нічого „спільного з атмосферою рідного оточення“. Походження й підписів не досить, бо підписи ж очевидно бачили 1901 року на виставці у Львові. Після вишиванки визнали, запросили й почали точити, точити, як шашель дуба, доки не наділи на очі своїх окулярів.

А найтрагічніше, що винуватити в усій цій історії можна тільки вишиванку, отой поцяцькований шмат полотна, що став із примхи історії українським Акрополем. Написав би Новаківський свої портрети печалі в українських сорочках, їх зрозуміли б і відчули. Може не всі, та многі безперечно відчули б, і тоді все могло піти інакше, ніж пішло. Так же, побачили все, що хочете — імпресіонізм, кольоризм, порівняли і з Тернером, і з Ван-Гогом, знайшли навіть те, чого художник не мав. А поеми про неволю того селянства, за яке били себе в груди, своєї власної трагедії не побачили. Мало того, почали всіма способами нахилити барда мужицької неволі й брандизму до етнографічної просвітянщини й церковщини. Завзялися і його втопити в тій ковбані, з якої сами не могли випливати. З художника, що бачив світ, як соціальне пригноблення й порив до волі, заповзялись зробити баштанника в фракці, богомаза й плаксія.

В однім місці він — „не зберіг вродженної культури своєї раси“. Трохи далі — „в тій величній симфонії форм і красок не вчуємо рідної української нотки“. — „Українське небо таке ж супроти Новаківського німе, як і психе людей, що під ним живуть, гуцульська вишивка меркне перед осліплюючим блиском мазурського „шпенсера“, візантійська ікона осталася для Новаківського таке ж

ж незрозумілою екзотикою, як і для тих, що ченстохівську Богородицю канонізували на „свій“ тип Богоматері“.

Тут, нарешті, стало трохи видніше. Видніше, принаймні, що то за люди з-під українського неба. І тут я можу солідаризуватися з шановними львівськими критиками художника.

На українське небо Новаківський справді не вимажав стільки ультрамарину й білила, скільки вимажав їх навіть найскупіший з українських небесних пейзажистів. Так само „психе“ деяких людей з-під українського неба він зважився зігнорувати. Не їздив вивчати і гуцульських вишивок. І не малював, либонь, на той час ікон. Проте й тут я не можу солідаризуватися з своїми попередниками цілком. Я, грішний, думаю, що мліти можна дивлячись на справжнє українське небо. Особливо в Галичині — там воно пізньої весни таке синє й глибоке, що при охоті можна зовсім зомліти. Пересвідчуватися ж про геніяльність українського народу можна, купивши відповідні видання українських вишивок або збірники пісень. Ну, а молитися можна в справжніх українських церквах на три бані або на п'ять, де візантійщини вистачить на цілий світ. До чого тут художник? — просто не розумію.

Очевидно не розумів і Новаківський, доки йому не дали зрозуміти так, що мусів. Він над усе любив людей і над усе ненавидів деяких людей. Цю свою любов до людини він і писав. До того ж щоб написати ненависть йому не дали дійти. Він жив найбільчішою дійсністю в своїм часі. На мазурах бачив не „шпенсер“, а соціальну неволю в „шпенсері“, що була точнісінько така сама, як соціальна неволя в сердаку над Черемошем або в мережці над Дніпром. Як син свого часу, він вірив також, що світ визволить з неволі Брандт в строї бориславського ріпника. Тому його відчула польська інтелігенція. А зовсім не за мазурський „шпенсер“ і ченстоховську богородицю, яких винуватить М. Голубець у справі „захоплення польських мистецьких кругів творчістю Новаківського“, проливаючи українські сльози, бо для нього в тому — „з'ясовується трагедія української культури, супроти якої велика, сонячна й індивідуальна творчість Новаківського станула осторонь“.

Що в усьому цьому є симптоми трагічності, — не треба, сподіваюся, доводити, так само як і показувати пальцем, де саме вони заховалися. А щоб ви переконалися, що правда тут до Кракова й Ченстохова не заїздила, дозволю собі ще одну цитату. На цей раз із статті польського критика В. Козіцького: „Ніхто — думаю — не подивується, що я — польський націоналіст, на

шпальтах польського націоналістичного часопису висловлююся з подивом про мистецтво людини, яка належить до народу, що відмежувався від нас перед двома роками морем крові і далі стоїть на становищі ворожим до польської держави; я вважав би себе кепським брехунцем і варваром і зложив би доказ безвіри у високу вартість польського мистецтва, коли б я схотів зігнорувати, затаїти чи знизити дійсний талант артиста - українця. „А таким дійсно свіжим і буйним, на правду з божої ласки таланом є Новаківський в цілій повні. Його картини належать якраз до категорії, супроти якої вривається мій індіферентизм, а зачинається глибоке переконання, оперте на сильному й перержитому естетичному зворушенню“...

Як бачимо, тут значно переконливіше викрито секрет емоційного впливу Новаківського на польську інтелігенцію. Він у сильних естетичних переживаннях. Естетика ж соціальна, і тільки соціальна. Польська інтелігенція відчула в Новаківського не абстрагований від соціальних функцій кольоризм, а барда свого часу, носія певних соціальних ідей, викладених в естетичних категоріях, збудника певних соціально-естетичних асоціацій, — гострих і адекватних своїй психіці вібрацією валерів і живописною динамікою. Поза цим не буває „сильних і пережитих естетичних зворушень“. І все це лише доказ, що художник стоїть над своїм культурно-національним середовищем, вривається актуальністю в інтернаціональний потік життя, що його творчий і соціальний пульс б'ється в ритмі свого часу. Одне слово, це ознаки значного художника, що вершить ідеологію не вузького національного поля, що не позад нації йде, а свою націю тягне в інтернаціональний біг життя.

Тим часом і останню цитату я взяв з тієї самої статті М. Голубця, що й усі попередні. Більше того, в контексті статті вона стоїть на доказ великого майстерства художника. Трохи далі навіть сказано, що Новаківський „виростає понад злободневу поверховість формального патріотизму“, а безпосередньо за цим ідуть згадувані — „українське небо“, „рідні нотки“, „шпенсер“, „гуцульська вишивка“ і „візантійська ікона“.

Ці численні нелогічності М. Голубця (коли взяти на увагу, що з 1913 року в Новаківського подибуємо і національно-українські мотиви, і візантизм, стаття ж „Сто літ галицького малярства“ друкована вперше в журналі „Стара Україна“ з 1925 року після двох виставок художника у Львові, 1919 року і 1921 року ретроспективна) цілком заперечують академічно-аналітичне походження всіх її закидів художникові і тверджень про його



творчість. Чи не вийшли всі вони з львівських каварень і ресторану „Руської гостинниці“. Коли ж і з інших місць, то в кожному разі тут маємо до діла з громадською опінією, а не з академічною студією, і то з громадською опінією, що склалася про творчість раннього Новаківського. Стверджує це ще й той факт, що в інших статтях із галицької преси, які я маю під рукою, датованих 1922 і 1926 роками, нічого подібного нема. Навпаки, др. Залозецький, скажімо, ціхуючи творчість художника, третьою ціхою пише: „Він стоїть на ґрунті старої візантійсько-української традиції“ (ЛНВ, червень 1922 р.).

Я не маю даних, щоб не вірити М. Голубцеві, і не більше маю їх, щоб закидати брехню др. Залозецькому. За такої ситуації доводиться вірити самому собі, запитавши—що все це може значити? Власне, що може значити стаття М. Голубця? Тільки одно—фіксацію певної частини громадської опінії Львова, що була спрямована на привернення Новаківського до всіх тих національно-естетичних категорій, за якими ця стаття пролила добре цебро українських сліз. До речі, в ній єсть і згадка про те, що по першій виставці художника (1919 р.) Львів поділився на два табори: „з яких один без застережень канонізував Новаківського на суверенного представника українського мистецтва не тільки по цей, але й по той бік Збруча, а другий, більш критичний, старався найти йому місце дорогою порівняння з досягненнями сучасного європейського та ближчого, сусідського мистецтва“.

До другого, очевидно, належав і автор цитати. А перший я мушу перепросити, що не згадав на початку цього розділу. Це сталося за браком для нього там відповідного товариства. Що ж то за „порівняння“ було—річ ясніша, ніж українське небо. І воно почалося безперечно не з 1919 року, а з 1901, коли в Львові побачили, що Новаківський нехтує гуцульську вишивку, дійшовши кульмінаційної точки після 1911 року, як зріс інтерес залучити художника до свого табору.

Так зустрів художника Львів, наче обдумано пішовши на нього штурмом саме тоді, як він пережив фізичну недугу, сидів у чотирьох стінах підупалий, одірваний од життя, психічно пригнічений. Дуже ймовірна річ, що Новаківський тоді міг повірити, що він справді не український художник, що поляки його визнають і цінять за крихти краківської школи та за „шпенсер“, що йому треба послухатись голосу „людей з-під українського неба“. Так чи так, а дати фіксують у цім часі крутий поворот творчости художника, що як ніщо стверджує вплив і нагніт львівської опінії.

З 1913 року починається цикл алегоричних композицій, на яких коли нема гуцульської вишивки, — я на ній не розуміюся, — то вже поруч іконної композиції лежить тавро українського просвітництва. Сами сюжети говорять про це: „Народне мистецтво“ (1913), „Спів“ (1913—14), „Виховання“ (1914), „Наука“ (1914—15). Ціла просвіта. 1913 роком датовано також одну релігійну композицію — „Серце Ісусове“, з усіма ознаками візантизму, — в рисунку, ракурсі постатей і манірі письма.

І коли портрет Строчинського (націонал-демократа, а нині ундівця), роблений 1909 року, і трактований як образ дужого індивіда з блиском суму в очах, можна взяти за випадковий факт соціальних манівців брандизму раннього Новаківського, то львівський період рясніє такими фактами. В образі й позі Брандта, з трансляцією в античний світ, становиться на полотні Барвінський — перший галицький угодовець. А для ідеї національного месіанізму художник бере особу митрополита Шептицького, якого він відтепер пише без кінця.

Проте часом з-за цього алегоризму, месіанізму не тільки далекого від раннього часу творчості художника соціальним резонансом, а жадною ризикою не подібного до нього, проривається справжній Новаківський. Цілком несподівано, як і всі щойно згадані речі, наче в процесі переоцінки своїх творчих настановлень в бік „українськості“, приходить 1913 року романтичний мотив.

Снується нитка думок, сполоханих ідейним конфліктом із тією суспільною верствою, серед якої художник жив і мусів жити. Вітри суспільної опінії женуть сполохану думку в далеку давнину, до перводжерела національної романтики. А обіч стоїть *alma mater* — національно-романтична від своїх мурів до символізму Мальчевського, Меґоффер і Виспянський із своїми стилізаціями. У цей вінок уплітається, нарешті, Панкевич — реставратор візантизму за Сяном. Думки сплутуються в клубок, мучать, шукають одтулини, щоб вирватися з обважнілої голови, і вириваються. Приходять алегоричні стилізації й „Серце Ісусове“. Зринає спогад про Запоріжжя.

Але тут на момент вертається колишній Новаківський, автор соціальних портретів печалі і опоетизованих до своєрідного романтизму портретів дужих мужів. Мотив Запоріжжя розкривається художникові в світлі ідеалів його юности. І він пише не романтичну позу Запоріжжя, а іронічний памфлет на цю позу. Він удається знову до заглибленого символізму, кладе на полотні емоційно-динамічні образи і за ними становиться сам з іронічною посмішкою людини, що стоїть вище від свого оточення.

На переді кошовий. Він зрізаний у півторса, виведений перед полотном, сидить за столом у бундючній позі. За позою ж, на обличчі — це здоровенний одгодований лут з одлюдними замірами в очах. Сама Січ не за столом сидить, як у Репіна, а далеко в глибині, затьмянена злегенька романтичним туманом, стоїть і світить голими коліними та животами. Тут уже не романтична поза, а соціальне ество—гола, обірвана, голодна Січ, яку злидні збирали на Хортицю, злидні гнали на замки магнатів, на королівські фортеці, на одчайдушно-зухвалі морські походи, і з якої злидні робили і героя, і грабіжника, і свавільного бунтаря, і огару овець. Обидві образні концепції — оголений соціальний образ Січі і захований у позу образ старшини, лучить славнозвісний білий кінь, цей символ найбундючнішої пози козацького гетьманату. Бо коли і в чому кошовий стояв попереду Січі? На раді насупоти. В бою—позаду. В поході—посередині. А попереду лише вертаючи з походу з обважнілими від золота кишенями та ще в торзі запорозькою кров'ю, коли продав її польському королеві на безголов'я туркам, волохам, татарам, шведам і москалям, а турецькому султанові та московському цареві на безголов'я полякам. На магнатів польських він водив Січ тільки вряди-годи і то здебільша в інтересах своєї пози й кишені. Взагалі поза серед козацької старшини була все: вона задовольняла пиху фєвдала, вона стояла на сторожі його кишені, приносила йому всі радості й утіхи життя, вона, кінець-кінцем, принесла козацькій старшині й славу борця за вольності українського народу, обдуривши наївних нащадків. Символ цієї пози — білого коня—художник і ставить на полотні, як єдиний зв'язок поміж Січчю, що, мимо своєї зовнішньої свавільности, була під її гіпнозом, і кошовим, що, врозумівши силу пози, заробляв нею маєтності й славу. „Спомин про Запоріжжя“ категорично й надзвичайно яскраво розкриває соціальний і стилістичний світогляд Новаківського, унеможливаючи будь-які аналогії, побіжності й порівняння його символізму чи то з його краківською редакцією, чи з редакцією російського „Мира искусства“. Вплив імпресіонізму, що напочатку лише амальгамізувався з академізмом, як пасивний психологізм в імпресіоністичній манірі, а на другім ступені розвитку художника конкретизувався в соціально активний символізм портретів печалі та романтизовані символи брандизму, в цім полотні набирає органічності, повного злиття стилістичної методи з ідейною природою твору, накреслюючи перші лінії свого заперечення. Органічність тут у методі символістич-

ного оголення зовнішнього образу. Позу з кошового художник знімає, ставлячи зв'язком поміж ним і Січчю символ пози — тріумфального коня, романтичну ж позу Січі, не притаманну їй у суті речі, а фантазією нащадків накинену, художник і не знімає, а тільки в романтичній далині показує справжню голу й голодну Січ, образ якої він і хотів вивести в сучасність.

Та поруч цього всього „Спомин про Запоріжжя“ стоїть і документом про нездійснені заміри. До перших симптомів розламу в світогляді прилучається всеубійча війна, і художник з 1916 року тікає від людей і від усього людського в затишні квітники. „Рози“ 1916 року заступають 1917 року „Флюкси“, після них чи перед ними приходять „Хризантеми“, 1918 року — натюрморт із грушами, яблуками і пляшкою вина. Колись випадкові натюрморти тепер ідуть один за одним, наче в них художник шукає забуття від моторошної кривавої війни. А крім них — лише „Мойсей“, — цілком логічна для психічної травми трансформація колишнього брандизму.

Але війна, виявилось, не єгипетська неволя. Не припинити її жадному Мойсеєві, хоч би він покликав на поміч не тільки Єгову, а й Вельзевула. І коли вона та її остання польсько-українська буря над Львовом завмирає — художник наче приходить до пам'яті. Знову заглядає він у самого себе й бачить там 1919 року „Карикатуру“ на свій портрет в образі Брандта. Він змушнів у майстерстві. В натюрмортах опанував речевість природи, в „Мойсеї“ дійшов живописної експресії вальора, він спробував також повернутися до своїх портретів печалі в композиції „Перед бурею“ (1918—19 р.) і побачив може, що все це не те. Що поруч всесвітньої трагедії натюрморти й жіноча печаль наївна, а Мойсей карикатурний із своїм воланням до бога. Що й сам він, їх творець карикатурний — гримаса колишнього Брандта з розтріпанім бурями чубом.

Новий стилістичний злам заходить у Новаківського після 1919 року. На цей час художник починає перманентно вириватися з кольористичного ліризму натюрмортів і намагається увійти в соціальний процес. 1919 року він лише „Візію світової війни“, ще раз повторює цей мотив, а далі нараз приходять поруч натюрмортів студійні композиції: 1920—21 року „Ярослав Осмомисл“, 1924 року — „Леда Клясична“, 1925 — „Леда Модерна“, а потім і ще одна „Леда“, ніби синтеза композиційної експресії двох попередніх. Ці факти не лише свідчать про стилістичну кризу, а й викривають

її суть та причини. „Візія світової війни“ безперечно знаменує поворот художника до реального життя, а стилістичні студії через п'ять років знаменують усвідомлення своєї поразки на цім полі. Крім того, стилістичний злам хронологічно виходить із переоцінки художником своїх манівців перших років по приїзді до Львова і, починаючи з 1925 року, логічно закінчується потужним змаганням до соціально-активного стилю. Оглянувшись на свої перші роки у Львові, Новаківський прекрасно зрозумів і ясно побачив, що зійшов із потужної стилістичної лінії на кручені стежки типової для галицького мистецтва безпринципності, що від раннього Новаківського в нього лишилися хвиливі творчі екскурси в соціальність, наче спогади про ясну дорогу своєї юности. Не дарма ж прийшла автокарикатура і не так собі вона карикатурує не особу художника, а його автопортрет—стилістично-ідейне *sredo* раннього Новаківського. Звідси починається поворот із кольористичного ліризму воєнних і перших повоєнних років до „Візії світової війни“, діалектично обумовлений, як і пізніший стилістичний злам, соціальними наслідками війни народів.

Проз війну ніхто не проходив, хоча хотіли пройти тисячі пацифістської інтелігенції. Найбільше, що здолали деякі — це сховатися від неї на той час, доки вона загрожувала нормальним функціям психіки своїм натуралізмом. Сховатися ж назавжди від неї — значило б засудити себе на самоув'язнення, на цілковиту ізоляцію від життя, бо війна з театру боїв перейшла в усе повоєнне життя Європи, вривавшись гострим лезом соціально-економічних суперечностей у всі шпаринки суспільного механізму і повільно роз'їдаючи його смертельною іржею. Війна ще й сьогодні ходить у Європі по вулицях, і хто виходить на вулицю — не може від неї втекти. І Новаківський, вийшовши 1919 року з квітників естетики на вулицю, першу стрів її. Перша вона вклонилася йому й завирувала в пам'яті як хаос страхіття, руїни, крові й вогню. Бо в ній сходилися всі проблеми повоєнної Європи. Над Галичиною ж, де не лишилося метра не скопаної шанцями землі, вона нависла примарою неминучої повільної смерті. Поет, літератор, музика і художник і тепер, як під саму війну, стояв перед дилемою — або мусів писати війну і про війну або квіти. Навіть пейзаж без війни був немислимий, і коли б хтось завзявся абстрагувати його від неї, то мав би видумати або позичити десь у старих флямандців, як Сімонов на Радянській Україні Війна змусила всіх художників, що жили реальністю своєї доби, стати „баталістами“. „Візії світової війни“ Новаківського також, прийшли з цього примусу.

Проте на цьому не обмежувалося. Війна нав'язувала художникові свій стиль, у своїм становленні вона дійшла своєї імпровізації історичної епохи, що, перейшовши всі щаблі соціально-економічної системи, зажадала образно-філософського вивершення в мистецтві. Єдиним стилем „баталізму“ ХХ століття став експресіонізм, що в процесі свого виформлення ішов двома шляхами й методами, які водночас знаменували собою два соціальні світогляди, як знаменують їх нині дві соціально-естетичні категорії двоєдиного експресіонізму. Війна позначилась на психіці обох антагоністичних класів соціальної сучасності. Всі соціально-політичні заміри та тенденції буржуазії й пролетаріату обумовлювались тими провалами, які поробила війна в економічному ґрунті Європи. Пролетаріат розпочав рішучий наступ. Буржуазія протиставила стільки ж рішучий контрнатуп. А певна рівновага сил обох класів за даної ситуації, як свого часу рівновага збройних сил на війні, перенесла боротьбу з царини фізичної в царину психічну. Так для соціальної боротьби стала формулою прогноза Гінденбурга — „переможе той, у кого довше витримають нерви“. В цьому криється секрет двоєдиности експресіонізму — єдиного стилю сучасності двох антагоністичних соціальних ідеологій. А в нерозумінні цього лежать причини того, що експресіонізм поміж двома своїми верховинами має цілу градацію дуалістичних середин, соціально невиразних і стилістично пасивних. Він, як і вся повоєнна інтелігенція, стоїть, наче сходи, поміж двома класовими поверхами.

Суб'єктивно місце художника на цих експресіоністичних сходах європейської сучасності залежить стільки ж від суб'єктивних передумов його вродження в „баталізм“ ХХ століття, скільки й від тих специфічних передумов, які війна спричинила по різних державах — „переможцях“ і „переможених“. Але одкинувши тих, що під час війни кричали — „стріляй“, а тепер роблять із неї естетичний феномен буржуазії, процес виглядав приблизно так.

Одні художники — назву для лаконізму Франса Мазерееля, — виступили рішучо проти війни. В боротьбі вони опанували, зрозуміли від аналізу її соціальну машинерію — рушійні сили, матеріал їхні взаємини, динаміку й трансляцію. Ці художники передовсім побачили, що війні притаманні лише кольори смерті — білих кісток і чорних провалин кістяка, що вона цинічно гола карикатура на культуру ХХ століття, що вона руїна в динаміці й не може мати синтетичного образу, що вона переростає снагу людської фантазії своїм натуралізмом, що все соціальне буття Європи починається відтепер із неї, а її почала загребушість та дивіденди. З

цього пішли графічні епопеї війни Мазерееля й Гроса і звідси їх голий цинізм, соціяльний резонанс, цілковита ігнорація батальних сцен і водночас „баталізм“, звучання війни в кожному малюнку, лінії й рисці. Щоправда Грос називає себе „веристом“, та мова мовиться не про німецький експресіонізм, від якого Грос одмежовується, а про експресіонізм, як стиль „баталізму“, що виходить за межі звичайно вживаного терміну „експресіонізм“. Німецький же експресіонізм сам стоїть поміж Гросом і експресіонізмом — „стріляй,“ як стиль спаралізованої дрібнобуржуазної інтелігенції.

Другі художники стали перед війною приголомшені й безпорадні. Вони втекли від неї, затуливши вуха й очі „сутою естетикою“. Потім же, коли вийшли на вулицю з ательє і побачили, що проз війну не пройти, вони не могли її збагнути, як перші. Війна для них лишилася щонайбільше моторошною примарою, хаосом страхіття, жахливим містичним страховищем. А взявшись писати це страховище, як трагедію того соціального середовища, що правило у війні за різного ґатунку сировину, вони побачили, що не можуть його написати, бо весь арсенал їхньої образної, живописної і кольорової мови супроти натуралізму війни сіра пляма.

Так і Новаківський очевидно відчув безпорадність символізму й імпресіоністичної кольористики перед символістичним безличчям війни, написавши 1919 року два пейзажі. Він мусів побачити, що Марса ХХ століття не можна символізувати, бо він не має супроти себе контрасту *tabula rasa* в категоріях зовнішнього світу. Річка крові поруч двох смеречин, як символ війни звучить натуралістично, а не гіперболізовано. Для ХХ століття це вже банальний образ. Так само містично забарвлений хаос руїни тільки натуралізм, власне вирвана з цілого комплексу натуралістична деталь цинічно-голої, організованої на всю снагу людської науки, руйнації світової війни. Жадна містика, навіть такого штибу як полотно Чурляніса, не спроможна віддати обличчя війни, що в суті своїй була взірцем найвищої організованості, і тільки масштабом організованого до цинізму вбивства людей та знищення за один момент цінностей, надбаних тисячами років людської праці, справляла вражіння містичного страховища. Гіперболізація образу тут була можлива лише на ще голіший цинізм, як у Гроса чи Мазерееля, але цього Новаківський уже не відчув. Не зрозумівши соціального образу війни *in extremis*, він узяв її ілюзійну деталь за синтетичний образ, ідучи від цієї ілюзійної синтези, почав дошукуватися „батального“ стилю ХХ століття.

На перший погляд може навіть видатись, що стилістична суть новітнього „баталізму“ дійшла до свідомости художника. Від композиційної хисткості імпресіоністичного символізму він хоче відійти після своїх „Візій світової війни“. З цього приходять композиційні студії, а мілітаристичний мотив першої з них — „Ярослав Осмомисл“— можна навіть узяти за безперечний доказ повищої думки. Проте дальший процес цих студій і стилістичне єство пізнішого експресіонізму художника дозволяють констатувати тут лише цілком природню інтуїцію.

Після загостреної, оголеної сухими лініями форми „Ярослава Осмомисла“ приходить знову емоційна лінія рисунку „Леди Клясичної“, а мостом поміж них стоять і далі натюрморти, де від 1920 року позначається зміна кольорової гами — динамізація її та загострення кольористичного контрапункту. Це свідчить, що художник у центрі своїх стилістичних шукань і тепер ставить кольоризм. На момент удавшись до гострої голої форми, він знову тікає від неї в чистій воді кольоризм натюрмортів і тут, у кольористичному динамізмі намагається знайти обличчя стилю сучасности. Далі він ніби знову відчуває, що загубив спійманий на момент кінець нитки, але вже не може визволитись із-під гіпнозу свого творчого минулого і бере для студій тривкої композиції суто емоційний сюжет, простуючи типовим методологічним шляхом символізму. Точно за діалектичною тріядою Гегеля приходить композиційна теза — „Леда Клясична“, антитеза — „Леда Модерна“ і синтеза — „Леда“. Він повторює схематично шлях Дега, що через математично вимірену композицію прийшов до імпресіоністичної клясики. Три Леди—типова пунктація цього шляху, а шкци, перекреслені лініями математичних вимірів, свідки стилістичної кризи художника перед обличчям війни та методи розв'язання цієї кризи в абстрагованих від проблеми естетичних категоріях — транспозицією клясики в сучасність через символізм. І тому синтеза цієї транспозиції не виходить за межі своєрідного експерименту в дусі того ж Дега. Вона лише довершений стилістично символізм, а не нова стилістична формула, вона синтеза своєї, символістичної діалектики.

Все це яскраво виступає, коли перенести його в практику художника. А цією практикою є транспозиції львівського Юра в часі війни та революції в Галичині. Ці транспозиції творять цілий цикл, початком стоячи в часі імпресіоністичного символізму, а кінцем своїм починаючи експресіоністично-символістичну фазу творчости Новаківського, тому на них мусіли діалектично позначитися стилістичні засади експресіонізму художника. І от як



характеризує їх д-р Володимир Залозецький у своїй статті „Олекса Новаківський“ (ЛНВ., червень 1922 р.):

„Фарби блискучі, теплі, свіжі, як в образах Лібермана. Скупані в повнім соняшнім світлі, як бульвари Пікассо, часами переповнені деталями, як у Ляйбля, є ті ведуги Юра, які відповідають імпресіоністичному періодові. В останній експресіоністичній добі гармонія красок замінилася в огонь красок, у полум'я, що обіймає стіни катедри Юра, в фантастичні, розшматовані ірізуючі хмари, з-поміж яких виринає як у казці нестійка, розчленовна силуетка Юра, наче розхвильоване, розбурхане бароко. Часто при таких образах приходять на гадку космічні полотна Ван-Гога“.

Отже, увесь експресіонізм Новаківського супроти попереднього імпресіоністичного символізму, що його преса звичайно називає, як і др. Залозецький, просто імпресіонізмом, полягає лише в зміні кольорової гами, в зрушенні її динаміки. В композиції ж тут маємо суто імпресіоністично трактовану форму: „нестійка, розчленована силуетка Юра, наче розхвильоване, розбурхане бароко“. Коли б у д-ра Залозецького стояло рококо замість барокко, то я б міг цілком пристати на його думку в тій її частині, де ходить про природу експресіонізму Новаківського. Проте, тут ще багато чого треба додати, коли брати транспозиції Юра в цілому, що доходять у художника аж 1925 року — „Після катаклізму“.

До речі про порівняння з Ван-Гогом, що його знаходимо в д-ра Залозецького. Направду експресіоністичні полотна Новаківського не лише нагадують Ван-Гога, а в пізнішій часі мають дещо спільного з раннім експресіонізмом і крім динаміки кольориту. Поперше транспозиції Юра не мають нічого спільного з св. Юром, митрополитом катедрою Львова. Я не беруся точно стверджувати, чи від св. Юра абстрагував свої полотна сам Новаківський, чи їх абстрагував від нього експресіонізм. Однак мушу сказати, що Юр у цій транспозиції стоїть щонайбільше місцем осідку художника (палата Яна Стики), навколо якого вирує хаос війни та галицької революції. В ширшій розумінні він становить собою той „формально-сумарний образ“, що має тенденцію виявити не вражіння від матеріяльного світу, а „суть“ і внутрішню структуру речей“, тобто свою суть культурної пам'ятки. Не дарма ж тут д-р Залозецький помилився, згадавши барокко. Цей от „формально-сумарний образ“, про який можна з певністю говорити в „Після катаклізму“ і ріднить експресіонізм Новаківського з інтелектуалізмом Ван-Гога супроти сексуалізму вражінь поперед-

нього „імпресіонізму“, як можна було б назвати всі натюрморти Новаківського і його „Візії світової війни“. Подруге, коли брати транспозиції в часі до 1922 року, про які говорить д-р Залозецький, і поруч дальших, хоча б тієї ж „Після катаклізму“, то треба сказати, що Новаківський сам не задовольнявся тільки зі схожості на Ван-Гога, тобто лише з експресіонізму (а д-р Залозецький усю стилістичну еволюцію його розглядає як абстрактну еволюцію нога в ногу з „світовими течіями в малярстві“). Останніх років його експресіонізм стає виразно символістичним і в цьому доказ незадоволення художника з експресіонізму, як експресіонізму. Він шукав у нім лише засобів для відтворення своєї візії війни, і коли не знайшов скільки сподівався, то вдався до свого попереднього символізму. Взагалі з д-ром Залозецьким треба було б багато про що сперечатися, та полеміка не в пляні цієї статті. Тут важно було констатувати факт повороту художника до соціально-активного стилю, власне тенденцію такого повороту, бо це ще раз підкреслює стилістичну кризу в його творчості на грані тридцятих років, що стоїть запереченням попереднього стилістично-безпринципного й ідейно-голоного етапу. Крім того, десятирічна робота Новаківського над проблемою війни, як соціальною темою, стверджує його світогляд. Щоправда, конкретніше тут можна говорити лише про клясово-невиразний антимілітаризм, та це належить до причин, із яких пішла клясова невиразність „батального“ стилю художника і його дуалізм і які лежать за межами його намірів.

Ізоляція від соціальної проблематики краківського часу творчості, наслідком нагніту львівської opinii на підупалого на фізичних і психічних силах художника, перетяла перед війною органічний процес розвитку його творчості. За малим не десять років пішло на боротьбу з самим собою. І було б діалектичною нелогічністю, коли б Новаківський, вийшовши 1919 року на вулицю у Львові, побачив світ таким, яким побачив його Мазерель у Парижі чи Грос у Берліні.

Сталося те, що мусіло статися. Новаківського війна та галицька революція повернули до життя. Він не міг проз них пройти. Але вони пройшли проз нього, змусивши через десять років себе наздоганяти і не наздогнати. Війна лягла на його психіку усім своїм страхіттям і заступила не лише соціальну сучасність, а паралізувала й творчий розвиток. Бо в інтересах справедливості треба сказати, що Новаківський 1913 року був глибшим експресіоністом у своїм „Спомині про Запоріжжя“, ніж сьогодні. Там образи кошового й Січі справді виступали у своїй внутріш-

ній, соціальної суті, тепер же Юр стоїть лише тією точкою опертя, без якої не можна робити хаосу. А ідейно він невиразний і темний, як історія мідян. Автор це? Людська культура й праця, що її змітає вогненний смерч? Чи може ще щось іншого?

Так само й інші антимілітарні пейзажі невиразні, дуалістичні. Тематика їх має одне соціальне спрямовання—розвалені селянські будівлі, убогий пейзаж з кількома фігурами й громади гір, залиті сонцем у даліні. Стиль же стоїть осторонь своєю містикою. Містичного крену початків експресіонізму, що знаменував свого часу перші симптоми передчуття соціального катаклізму, цілком логічно не вистачає на щось більшого і його треба раз-у-раз посилювати символізмом і навіть алегоризмом, спадаючи до еkleктизму, до стилю недовершених замірів.

Всі „батальні“ полотна Новаківського, починаючи від транспозицій Юра аж до пейзажів 1930 року,—„З подій світової війни“ та два без назви—і стоять у його творчій доробку знаком цих недовершених замірів.

Вони вразливі символістичні полотна з експресіоністичною технікою письма чи з натяками на основні засади раннього експресіонізму, що виправдали символістичну правовірність художника аж до останнього року, бо тільки символізм приймає в себе всяку техніку і всяку маніру, оскільки він поріддя імпресіонізму, пересадженого на недозрілий соціально-суспільний ґрунт. У них Новаківський став знову поміж собою й сучасністю. Плинність образу, циклічність, візіонізм, нарешті найвищий зліт символізму—симфонічність його, звучання кольорової гами—це еволюція символізму взагалі. І ніхто з критиків художника не відчув його так, як відчув Микола Вороний, сказавши:

„Новаківського не можна лише оглядати, його треба слухати.

„Його динамічні фарби, насичені пристрасною музикою, дзвонять, гойдаються потужними акордами...”

„Він передовсім—маляр-симфоніст і творить образи симфонії“ („Світ“ № 1 за 1926 р.).

Сьогодні, однак, це звучить трагічно, бо так можна було про Новаківського написати ще 1913 року, коли він став на роздоріжжі поміж Ібсеном і Франком. І тоді така тирада вичерпувала б лише половину творчості художника, а тепер характеризує її всю. Справді, сьогодні Новаківський стоїть лише, як майстер-симфоніст з невиразним соціальним спрямованням. Проте, це трагедія не його самого, а за малим не всієї його генерації, що не здолала переступити грані двох епох і лишилася вірною своїй добі, добі соціального роздоріжжя.

Сьогодні ще менше можна сказати, хто в Новаківському переміг — подолянин Брандта чи Брандт подолянина. Раз він виступає з соціально невиразним антимілітаризмом, удруге тікає від сучасності в естетичний затишок натюрмортів, то нараз повертається до соціальних мотивів раннього часу своєї творчості. Процес остаточної диференціації, що по революції поділив Галичину на два ворожі табори — комуністичний і націонал-демократичний, — пройшов повз художника і він не прилучився своєю творчістю ні до одного, ні до другого.

Новаківського революція і 1928 року така сама, яка була до 1913. Тоді портрети печалі й Брандт у строї бориславського ріпника. Тепер „Гірська легенда“, що творить суму обох попередніх образів, які, однак, не сплітаються в соціально-органічний вузол. Революція тут опоетизована соціальною романтикою легенди про Довбиша, як „Робітник“ був опоетизований брандизмом, а чекає на неї та сама печальна дівчина. Проте, взаємини соціального пригноблення й протесту не конкретизовані до виростання другого з перших. Поміж ними є лише споріднення. На скелі над гірською річкою сидить дівчина й печально дивиться на воду, де сонце поклато світлий одблиск. За річкою покрутилася стежка в ліс, а назустріч їй у хащу врізується рогом шмат світлого неба, що разом з одблиском на воді й на лісовій галявині веде думку дівчини в світлу далечінь з похмурої хащі. На галявині ідуть довбишівці. Це, безперечно, революція голоти, хоч вона й іде з романтизованої невиразності. Перед групою довбишівців нема бундючного отамана на воронім коні, малинового прапору на півполотна і в самій групі нема найменшого натяку на позу. Довбишівці тут соціальний образ в історичній перспективі, що не потребує ворожої живописі літературності, але й не більше цього. Дівчина лише чекає на них чи мріє, що з-за лісу, де соняшно й радісно, прийдуть повстанці й виведуть її з печальної дійсності.

Полотно дає лише сумарний, а не діалектичний образ революції голоти. А проєкція його на соціально-романтичний мотив легенди про гуцульського Кармелюка говорить, що художник у сучасності не знаходить конкретних образів своєї революції. Він стоїть за голоту, за вкрай зубожіле від війни та польської господарки в Галичині селянство, проте, з двох політичних угруповань сучасних не вибрав собі жадного, ставши посеред них абстрагованим від конкретної дійсності образом революції.

Сьогодні, звичайно, така революція, навіть на галицьку політично-соціальну ситуацію, виглядає трохи наївно, як трохи

іронічно виглядала свого часу поза Брандта в бориславського ріпника, однаке, „Гірській легенді“ не можна закинути нещирість. Вона надзвичайно щирий і проречистий документ світогляду художника, стилістично-ідейна сповідь українського радикала й символіста на п'ятдесят шостім році життя (Новаківський народився 1872 року), в якій він признається, що його творчу путь перетнула всесвітня війна й галицьке культурне середовище. Її соціальна абстрактність іде від соціального роздоріжжя світогляду Новаківського, цілком зрозумілого, як на галицьку сучасність, з її сотнями суперечностей, і всі перипетії його творчої біографії львівського часу. Художник завдав би прикрість Гете, коли б переборов деморалізаційний вплив нижчого за себе соціального середовища. Чи ж можна закидати йому, що він у п'ятдесят років не переродився. І хоча це, звичайно, не заслуга, то боротьба з деморалізаційним впливом, симптоми якої доходять аж останніх років,— не єдина заслуга художника перед українським просторовим мистецтвом.

У світлі свого часу ім'я Новаківського не лише стояло осторонь від консервативно-націоналістичного галицького суспільства, а стоїть самотньо і серед імен українських художників його генерації. Тоді, коли його генерація майже поспіль увійшла в добу соціально-національної експанзії щонайбільше з пасивними новаторськими тенденціями, новаторами з моди, власне, епігонами французького, а то й краківського імпресіонізму, символізму, романтизму або звичайного стилізаторства, Новаківський висунув проблему соціально-обумовленого стилю. Щоправда, цим стилем став символізм, та на той час і на той рівень української живописної культури інший і не міг прийти — кожна доба має той стиль, якого вона варта. Символізм цей не дійшов соціальної активності, ставши на перманентнім роздоріжжі поміж замірами й практикою — еkleктичні стилі переходових часів ніколи й не дорости до неї. Однаке той факт, що Новаківський творив цей стиль, формуючи всі здобутки свого часу в певну стилістичну систему, назавжди лишиться документом його ролі в розвитку українського просторового мистецтва і запереченням того, що пише М. Голубець на сторінці 49 своєї книжки. А він пише настільки цікаві речі, що я дозволяю собі порушити свою обіцянку про останню цитату й попрошу вас прочитати такий абзац:

„Українське походження артиста було заєдно ядром, довкола якого, мов шовкова основа, омотувались раз грубшою то знов тончою ниткою, посторонні впливи з найсильнішим із них — впливом задушливої краківської атмосфери малих застінкових великостей;

треба теж взяти під увагу те самозрозуміле роздвоєння в душі українського артиста, що в світі чужинецького простолюддя, в кольориті чужинецького неба шукав за небом і сонцем України. Матейко, той Брюллов Краківської Академії, вчить Новаківського рисувати, Станіславські захоплює його поезією пейзажу. Вичулковські і Мегоффер впроваджують Новаківського в таємниці творення краскових акордів, не без впливу остався на нього Виспянський та Мальчевський. Чи можна, отже, вимагати від артиста чогось більше понад те, що коли не зберіг вродженої культури своєї раси, то зберіг себе як індивідуальність, під пару усім тим, що його вчили і виховували“.

Я не буду сперечатися, чи Матейко—Брюллов чи Міцкевіч Краківської Академії. Проте, мушу ще раз сказати, що Новаківський зовсім не цікавився українським небом і почував себе серед „чужинецького простолюддя“ як на Поділлі, чому доказом його портрети печалі. Ну, а про Краківську Академію не буду повторюватись. Тим паче, що авторові цитати тут найбільше ходить про втрату „вродженої культури своєї раси“, а оскільки культури вродженої нема, то втратити її ніяким способом не можна було. Творчий дуалізм художника також зовсім іншого порядку, ніж йому приписує автор цитати.

Новаківський поставив собі програму великих замірів і діл і, напружуючи по них сили, вдався до брандизму. Живучи серед церковщини, національної романтики, стилізації та естетичних забавок, він висунув проблему соціальної активізації просторового мистецтва, переніс на полотно найактуальніші соціально-політичні проблеми своєї сучасности, намагався підняти українське провінціяльне мистецтво на той рівень, на яким воно стояло в передозих європейських культурах, а стилістичних традицій для цього в арсеналі сучасности не вистачило. В таким разі брандизм не применшує тієї частини Франка, що є на полотнах художника. Ще менше заперечує він, що Новаківський раннього часу своєї творчости став у лави українських радикалів і в переднім ряді українського просторового мистецтва.

І коли сьогодні він стоїть лише як майстер-кольорист і не довершив своїх творчих замірів юности, зупинившись поміж Ібсеном і Франком, то це треба найбільшою мірою завдячити їй „вродженій некультурі“, що з'їла Івана Франка.

Треба ж їй було кимсь закусити!

## A. N O V Á K I V S K Y

Le peintre A. Novakivsky naquit en 1872 dans le village Obodivka en Ukraine sur la rive droite du Dnïpr. Ayant terminé ses études à Cracovie à l'époque où les impressionnistes et les symbolistes y prévalaient (Maltchevsky, Vispiansky, Megofer, Stanislavsky) — il habite longtemps le village Moguili près de Cracovie, se vouant aux études stylistiques. C'est ici que passe toute sa première période de création qui se caractérise au premier abord par son désir de surmonter les influences académiques par cette stylistique même qui passe plus tard sous le signe du symbolisme original de ses études de portraits genristes, imprégnés d'idées radicales.

En 1914 Novakivsky quitte le village pour habiter Lviv et prend part à la vie sociale de l'Ukraine Occidentale, subissant l'influence des cercles cléricaux et nationalistes de la société. Sous cette influence il change son activité artistique de la première période et passe aux stylisations littéraire-symbolistes et au bysantisme qui commença à cette époque-là en Galicie sa période de restauration par les oeuvres du peintre Pankévitch. C'est alors que naissent aussi dans les créations de Novakivsky les fondements de l'expressionnisme et à côté de celà l'idée du messianisme national („Moïse“) remplace le radicalisme d'autrefois. A partir de 1916 une réaction se produit dans sa manière de voir—la tendance d'élaborer exclusivement le sujet fait place au colorisme abstrait et à la nature morte qui durent jusqu'à l'an 1918.

La troisième période commença chez Novakivsky après 1919, lorsqu'apparaît la „Vision de guerre mondiale“—tableau mystique aux traits indécis d'expressionnisme. A partir de 1925 l'expressionnisme mystique devient la foi stylistique (credo) du peintre et la guerre mondiale et la révolution en Galicie deviennent le leit-motiv de ses toiles. Il travaille aux „Visions de guerre mondiale“ en ne s'occupant que parfois dans quelques-uns de ses tableaux de souvenirs de son adolescence.

Le peintre Novakivsky est à présent un des peintres les plus connus en Ukraine Occidentale et attire à ses exposition un public très nombreux. Il habite Lviv.

*Vassile Khmuriy.*





МАЛЮНКИ О. НОВАКІВСЬКОЇ











































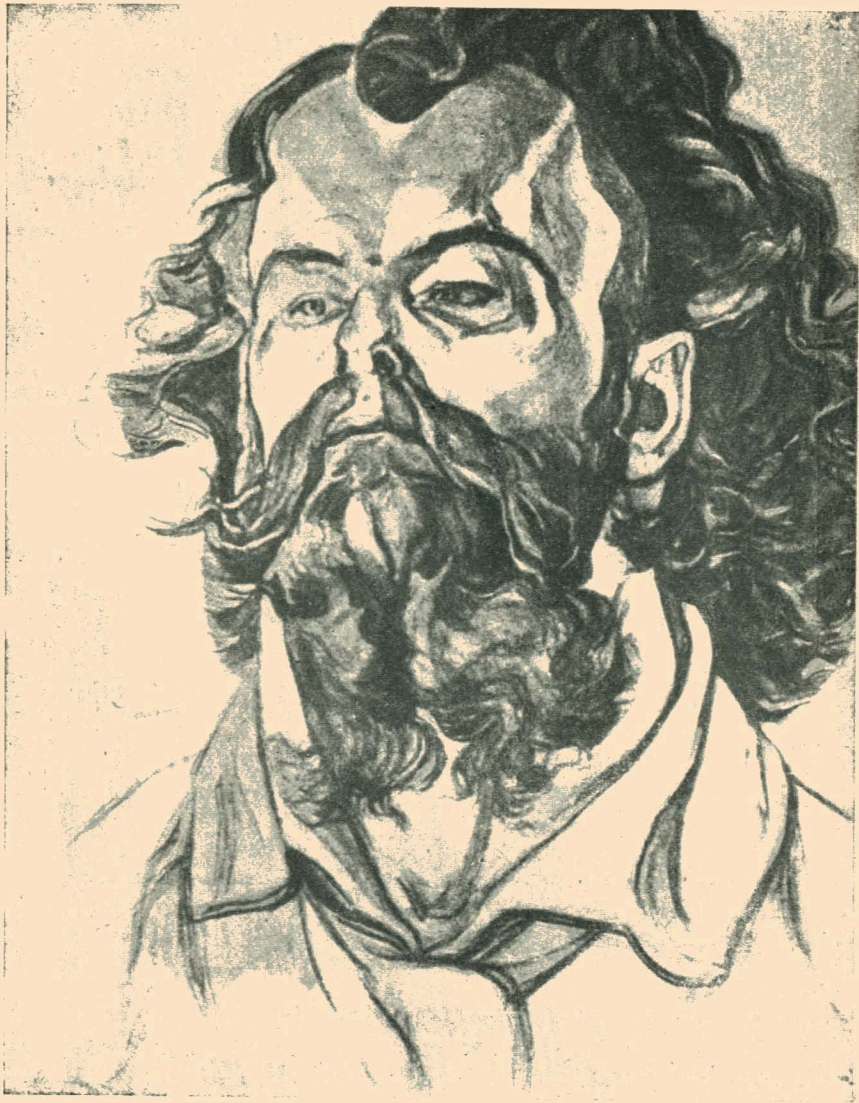








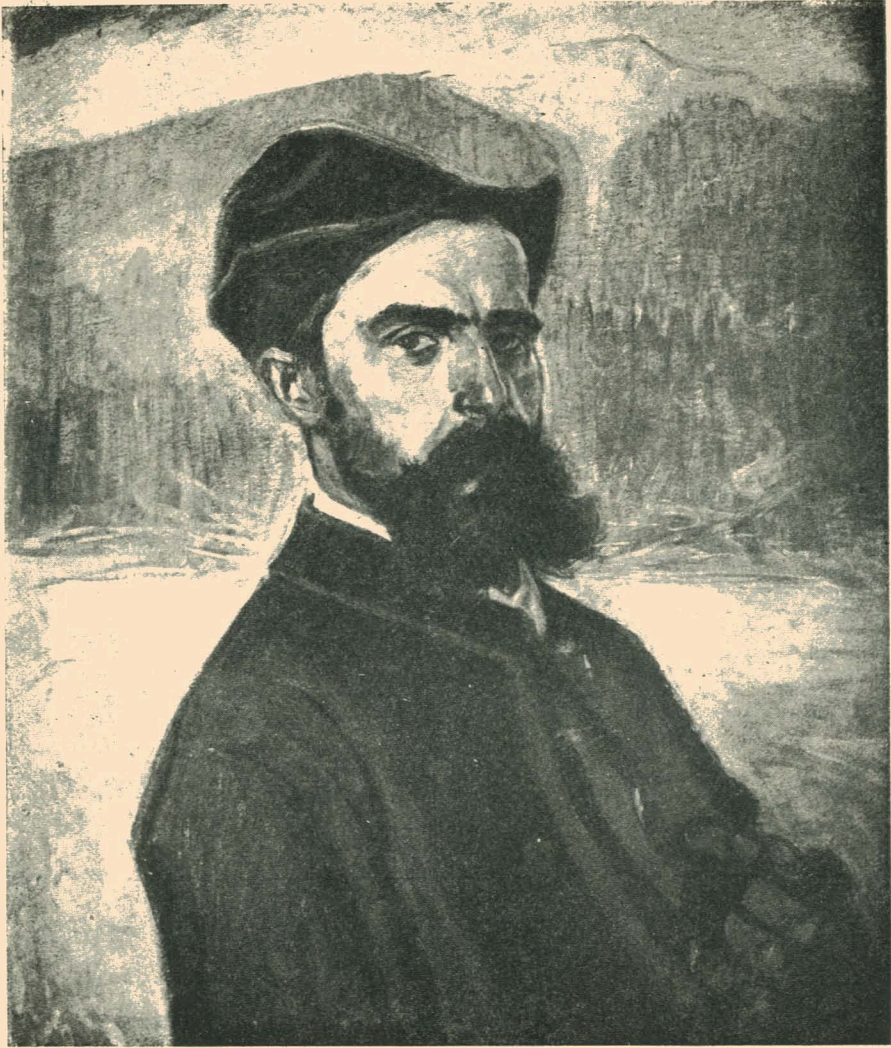




























































## СПИСОК МАЛЮНКІВ О. НОВАКІВСЬКОГО

1. Автопортрет, перед текстом.
2. Діти, малюнок ранніх років.
3. При роботі.
4. Жура.
5. Жінка з квітами.
6. Портрет жінки.
7. Портрет дівчини.
8. Жінка з білизною.
9. Портрет жінки.
10. Молода.
11. „Моя муза“.
12. Автопортрет.
13. Автопортрет.
14. Автопортрет (Карикатура).
15. Портрет чоловіка.
16. Портрет О. Барвінського.
17. Nature-morte.
18. Леда.
19. Пано.
20. Портрет сина художника.
21. Привид.
22. Карпати.
23. Карпати.
24. Карпати.
25. Дзвінці ввижається Довбуш.

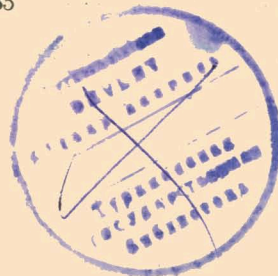
*Обкладинка роботи художника В. Кричевського.*

*Книжка ця вийшла в серії монографій „Українське малярство“ у виданні Кооперативного Видавництва „Рух“. Загальна редакція А. Березинського.*

*Харків, травень 1931 року.*

Бібліографічний опис цього видання вміщено  
в „Літопису українського друку“, „Картковому репертуарі“  
та інших покажчиках Української Книжкової Палати.

Друкувала перша школа ФЗУ ім. Багинського в Харкові  
тиражем 2000 примірників; замовлення № 735  
Сектор літконтролю НКО № 2199



2004

11.0 / 08



0-50к

~~4550~~

**B 42918**



КООПЕРАТИВНЕ  
ВИДАВНИЦТВО **Р У Х**

Харків 10, вул. 1-го Травня, 11  
Телефон 29-84