

## УКРАЇНСЬКИЙ ЧИННИК ІДЕНТИЧНОСТІ В ЕМІГРАЦІЙНІЙ ТВОРЧОСТІ ЯКОВА ГНІЗДОВСЬКОГО

*У статті розглянуто питання про етапи формування українського художника, графіка, есеїста Якова Гніздовського, змушеного емігрувати з України під час Другої світової війни. Відзначено роль родини в цьому процесі, перебування в мистецькому середовищі Львова, Варшави, Загреба. Авторка вважає, що до 1945 р. світогляд митця сприймає Європу як цілісне середовище й головний чинник модерної художньої культури. Злам у його артистичній біографії відбувся внаслідок бомбардування Дрездена в кінці II Світової війни, після чого Гніздовський відчув екзистенційну порожнечу й змушений був десятиліттями шукати шляхів її заповнення. Протягом міграцій художник вивів утилітарну образність «домашнього» (українського) досвіду в площину унікальних естетичних об'єктів, які забезпечили йому успіх і визнання.*

**Ключові слова:** графіка, дереворізи, ідентичність, ДіПі-табори, еміграція.

Яків Гніздовський (1915–1985 рр.) – художник, графік, есеїст українського походження, що здобув міжнародне визнання в еміграції. Довгий час ім'я Гніздовського було маловідомим в Україні<sup>1</sup>. Першу ґрунтовну монографію про художника написав Дмитро Степовик [11]<sup>2</sup>. Есеїстика Гніздовського стала доступною читачам антології з теорії образотворчого мистецтва, яку впорядкував Роман Яців. Також з'явилася низка публікацій у центральній і регіональній українській пресі для популяризації імені, доробку, міжнародної слави Я. Гніздовського. Критики та оглядачі творчості митця сходяться на думці, що роботи Гніздовського найкраще просують і пропагують ідею України у світі [11, с. 7–9], бо в зрілих речах, написаних за межами України, в еміграції, автор піднісся до «філософського рівня аналізу форм і структур» українського світу [11, с. 8]. Метою цієї студії є проінтерпретувати візуальне мистецтво Якова Гніздовського (мова йтиме насамперед про гравюри в техніці дереворізів) крізь призму чинників його ідентичності, яка зазнала впливу еміграції.

Традиційно в еміграції бачать проблемну зону «зцілення» (об'єднання) українського суспільства, розщепленого історично тривалим процесом виїзду українців за кордон (Ю. Шевельов)<sup>3</sup>, невгамовне

внутрішнє потрясіння й протяжне відчуття болю за втрачену повнотою існування (Ю. Лавріненко)<sup>4</sup>, недовірливу діяльність, постійно обернену на материкову дійсність (Б. Рубчак)<sup>5</sup>. Е. Саїд у «Думках про вигнання» наголосив заміщувальний механізм адаптації на новому ґрунті. Діяльність, яку обирає вигнанець (емігрант, експатріант, знедолений), відіграє тут неперехідну роль: «чи сидіти на узбіччі, розшарпуючи образи, чи щось набути: розвинути в собі здоровий (такий, що не хибує на мізантропію чи поблажливе презирство до людей), своєподібний погляд на життя» [22]. Доля Якова Гніздовського дає змогу уточнити ці екзистенційні пропозиції в ситуації викоринення й нового вкоринення українського художника.

Митець народився в 1915 р. на території Австро-Угорщини у родині сільського дяка греко-католицької церкви. Після Першої світової війни й придушення

взаємознайомство (українства материкового й закордонного. – Т.Ш.), витворення спільної духовності, якщо воно взагалі практично можливе, витворення того надвищого українського, великими літерами, МИ – це справа умовна, проблематична, і, хто знає, чи здійснена в майбутньому» [13, с. 24–25] – таким є остаточне резюме Ю. Шереха стосовно перспективи злиття в один потік двох складових національної культури.

<sup>4</sup> Ю. Лавріненко незмінно сприймає еміграцію як невеличкову травматичну подію цілого модерного українського суспільства. розпаду, вигнання. Вигнання позбавляє людину життєдайних джерел ідентичності, отже, становить серйозну екзистенційну загрозу [6, с. 950].

<sup>5</sup> Б. Рубчак на початку 90-х рр. минулого століття недовірливо висловився про зрівноважене сприйняття «вітчизняного центру» та «еміграційної периферії», бо ця остання завжди перебуватиме в умовно залежній ролі, повертаючи до себе критичні зауваги та бажання виправити її здобутки в наперед заданому напрямку [8]. За такої ситуації будь-яка дослідницька інтерпретація діахронії зарубіжної українистики загалом може зводитися до дескрипції її фактичних набутоків у дзеркалі материкових досягнень.

<sup>1</sup> Послідовне уявлення про еволюцію стилю й творчу спадщину Гніздовського західній публіці дають каталоги «Яків Гніздовський, 1915–1985. Ретроспективна виставка» (Нью-Йорк: Український музей, 1995) та «Jacques Hnizdovsky. Woodcuts and Etchings» by Abe. M. Tahir (Gretna: Pelican Pub. Co., 1987).

<sup>2</sup> На сьогодні це найавторитетніше джерело інформації про митця, написане на основі документальних даних з приватного архіву його родини.

<sup>3</sup> Ю. Шевельов вказав на відмінність між тими, хто «хотів» і «шукав» кордонів із надією залишитися по їхньому західному боці, і тими, хто залишався в Україні, а також протиставив їхні здобутки. «Їхне

Західноукраїнської народної республіки Польща як нова власниця відповідних земель рішучо повела жорстку політику колонізації місцевих українців. Батьки митця послідовно й свідомо опиралися польській асиміляції. Спочатку вони віддали Якова до української недільної школи, потім – до української приватної гімназії в м. Чортків. У 1933 р. відкрилася участь молодого Гніздовського в українській юнацькій націоналістичній організації, через яку його заарештували. І хоча після суду його відпустили, усе ж Гніздовський був змушений покинути гімназію, перейти до Української Малої Духовної Семінарії, а згодом повернутися до рідного села, де він знову опинився серед національно свідомої молоді, готової змагатися за українську справу [11, с. 16].

Лише 1936 р. Гніздовський перебрався до Львова, відчуваючи внутрішню потребу творчої реалізації. Тут діяли Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (скорочено TPSP), група польських модерністів «Nowa Generacja» (1935 р.), Львівський професійний союз артистів-пластиків (Lwowski Związek Zawodowy Artystów Plastyków), членами якого були як польські, так і українські митці. Львів відкривав і підносив імена Михайла Бойчука, Олекси Новаківського, Олени Кульчицької, Антона Манастирського, Юліана Панькевича, Модеста Сосенка, Миколи Анастазієвського, Дам'яна Горняткевича, Софії Зарицької. Їхні роботи показали, що українське малярство живиться багатьма рисами національної традиції, вписаної в індивідуальний пошук та експеримент. Висока концентрація мистецьких кадрів у Львові спричинила появу «Української мистецької школи», яка проіснувала з 1923 по 1935 рр. Величезну роль у її національному спрямуванні відіграв Митрополит Андрій Шептицький (1901–1944 рр.), який фінансував школу як заклад для розвитку українського мистецтва. Школа стала середовищем для обміну творчими ідеями, задумами. Розширилися контакти між галицькими художниками українського, польського, єврейського походження<sup>1</sup>. Львівські митці знали про найновіші мистецькі настрої й тенденції у Франції, Італії, Німеччині.

Як показало дослідження Романа Лозинського<sup>2</sup>, частка українців у Львові 1930-х рр. не була значною. Українські митці могли цілком розчинитися в польському «морі». Потрібна була свідомо воля, щоб ідентифікувати українське мистецтво, виділити його в окремий струмінь культурного простору Галичини. І тут непересічну роль зіграв уже згаданий Митрополит Української греко-католицької церкви Андрій Шептицький. Український сегмент полікультурного Львова отримав від нього колосальну моральну, фінансову, організаційну підтримку. Фактично, він виробив і втілював у життя цілу

стратегію розвитку української культури як чинника розвитку нації, її політичної перспективи.

Тим-то українська ідентичність Гніздовського у Львові не асимілювалася, а набула якості актуальної культурної пропозиції. У цій якості національна ідентичність виступає визнаною, усвідомленою й незамінною складовою творчої особистості митця протягом цілого його життя. Водночас полікультурний і поліетнічний Львів сформував у юнакові відчуття Європи як єдиного ареалу сучасного мистецтва завдяки розмаїтим особистим контактам, виставкам, дискусіям, знайомствам.

У Львові Гніздовський почав заробляти графікою. Переважно це були оголошення, реклама, дизайн обгортки. До речі, створення художньої продукції, спрямованої на промислові масштаби й придатної до тиражування, було характерною ознакою львівського життя. Фактично, у зрілий, найбільш успішний період творчості Я. Гніздовський повернувся до ідеї тиражування штучної продукції й використав її по-новому. Його дереворізи давали змогу отримати десятки копій, що були водночас і оригіналами. Копітка праця з витинання мистецької форми набувала нового сенсу. Зображення йшло в тираж не тому, що покривало кон'юнктуру ринку й виконувало його практичне замовлення, а тому, що відбиток був суттю цієї техніки, свідченням віртуозності майстра у відтворенні його авторського задуму [11, с. 35].

На початку 1938 р. Митрополит Шептицький надав юнаку стипендію, яка відкрила двері до Варшавської Академії Красних (образотворчих) мистецтв<sup>3</sup>. У Варшаві Гніздовський прийняв рішення замешкати в Римі, створивши собі романтичну візію цього міста як осердя світової культури. Проте втриматися в мегаполісі завадила банальна нестача грошей і нездатність їх заробити через брак практичного фаху й життєвого досвіду. Митець покинув Рим «із розбитою душею» [11, с. 24].

Хорватія «вилікувала» душу, а Хорватська Академія мистецтв і Мистецьких Промислів у Загребі дала, крім усього іншого, змогу опанувати техніку гравюри на дереві, навчила відчувати цей природний матеріал, його здатність відкривати штучну й природну красу водночас. Успіхи були значні, хоча це ще не був той індивідуальний авторський почерк, за яким упізнаємо зрілого Гніздовського. Д. Степовик зазначив, що в Загребі «в Гніздовському на повен голос ще промовляє маляр, який захопився гравюрою... Наслідуюч академізму в малярстві, він випробовував свою українську силу на «чужому полі», щоб натренованим приступити до свого основного покликання» [11, с. 28]. У 1944 р. він отримав стипендію для вдосконалення художньої майстерності у Дрездені.

Гніздовський перебрався у Дрезден на початку 1945 р. Він привіз із собою багато студентських робіт і велике бажання вдосконалюватися в художній майстерності. Наскільки він усвідомлював небезпеку перебувати в історичному німецькому місті – кількавіковому центрі політичного й культурного життя Саксонії – у кінці II Світової війни? Можливо, дуже мало. Меланхолійний, переважно зосереджений на творчому процесі,

<sup>1</sup> Одне з таких поліетнічних угруповань – об'єднання Artes (1929–1935), де були поляки, євреї, українці [16].

<sup>2</sup> Роман Лозинський наводить дані перепису населення Львова у 1931 р.: «За результатами перепису 1931 р. 35 137 осіб, або 11,3 %, населення Львова рідною мовою визнали українську або русинську мови, 198 212 (63,5 %) – польську, 75 316 (24,1 %) – їдиш або іврит, 2 448 (0,8 %) – німецьку мову (табл. 37). Крім того, 462 особи рідною мовою назвали російську, а 221 – чеську. З тих, хто назвав рідною українську та русинську мови, 97 % (34 077 осіб) становили греко-католики, 1,6 % (546 осіб) – римо-католики, і 1,2 % (382 особи) – православні. Рідною мовою українську або русинську назвали 68,5 % усіх греко-католиків, польську – 31,3 %» [7, с. 178].

<sup>3</sup> Митрополит Андрій Шептицький також надав цільові стипендії для навчання образотворчому мистецтву в країнах Західної Європи Миколі Федюку, Василеві Дядиному, Святославу Гординському, Петру Андрусіву та іншим молодим талановитим українським митцям.

Гніздовський попередні роки війни провів у відносно спокійній Хорватії. Війна не зачепила його так, як мільйони його сучасників. Спочатку навчання в Академії, потім робота за мистецьким фахом у Загребі витворювали ілюзію існування поза її катаклізмами. Дрезден з його всевітньо відомою мистецькою галереєю, унікальною світською й культовою архітектурою був для Гніздовського частиною близького – «свого», модерного – культурно-мистецького простору, як Львів, Варшава, Загреб.

Цей знайомий, «свій» простір перестав існувати після тотального бомбардування міста 13–14 лютого 1945 р. Будинки, де замешкав Гніздовський, було зруйновано вщент, привезені із Загреба роботи втрачено назавжди. Д. Степовик на основі спогадів дружини Стефанії й колекціонера Антона Івахнюка констатує стрес, якого зазнав Гніздовський, коли опинився біля уламків будинку, під якими пропав його художній набуток. Спогад про цю подію і її проговорювання з дружиною протягом багатьох наступних років життя свідчить про травматичний культурний «розлом» [9, с. 190], який митець пережив у момент втрати матеріального опосередкування смислів культурної ідентичності<sup>1</sup>.

Іншими словами, меланхолійна й самозосереджена натура Гніздовського була сприятливим ґрунтом для інтенсивного переживання кризи модерної культури як чинника руйнації свого «проекту ідентичності» (З. Бауман). Захитався «свій» простір», намічені шляхи перестали вести до конкретної мети. Таким чином, Гніздовський, який вибирається із Дрездена в кінці лютого 1945 р., «не дорівнює» Гніздовському, який приїхав туди в кінці січня.

Наступні чотири роки (від березня 1945 р. по 1949 р.) він перебуває в околицях Мюнхена як один із українських «скитальців», мешканець українського ДіПі-табору<sup>2</sup> поблизу села Bad Wiessee. Він займається оформленням книжкових обкладинок, запрошень, програм заходів, брошур; бере активну участь в заходах та організаціях українців. Наприклад, для «Мистецького українського руху» (1945–1948) Гніздовський оформив марку «Золота брама», якою відзначали високу художню вартість книжок письменників-членів МУРУ. У 1947 р. він створив меморіальну плиту на знак багатотисячних українських жертв концтабору Фльоссенбург. Вона посіла своє місце серед меморіальних знаків інших народів у «Долині смерті» Фльоссенбурга. Також він є автором українського пам'ятного вітража<sup>3</sup> у вікні каплиці-мавзолею на території цього концтабору.

<sup>1</sup> Д. Александер пише, що культурні травми взаємопов'язані з кризовими явищами в колективній ідентичності [17, с. 93]. Вони виникають внаслідок страху перед втратою основоположних смислів, на яких тримається той чи той проект колективної ідентичності. У нашому випадку знищення Дрездена й зокрема будинку з усіма речами Гніздовського похитнуло існування єдиного модерного культурного простору Європи в очах митця. Таким чином, його особистісна ідентичність, яка ґрунтувалася на уявленні про цілісну модерну Європу, втрачає головне культурне опосередкування.

<sup>2</sup> У подібних таборах осіло близько 200 000 українців, що втекли від радянської влади. Там діяли освітні, мистецькі, політичні організації, видавалася періодика, функціонувало багато громадських структур та видів діяльності. Фактично, це була модель національного світу поза питомим національним ґрунтом. Гніздовський посів своє місце в ній.

<sup>3</sup> Опис вітража див.: [15, с. 19–20].

Від 1947 р. Гніздовський працює художнім редактором журналу «Арка». Це був найуспішніший український журнал у перші роки після II Світової війни. Головний редактор видання Юрій Шевельов писав, що Гніздовським «був не таким графіком, що приносить свій проект, і на цьому – прощайте. Кожну сторінку ми монтували разом... У всьому панував його стиль – лаконічний, стриманий, чужий орнаменталізації... спартанський» [14, с. 155]. У спогадах самого Я. Гніздовського робота в «Арці» окреслена як «випадкова». Мистецтвознавчі статті, які він писав для цього журналу, теж – цитую – лише «заповнювали місце», відведене для мистецьких тем<sup>4</sup>. Свою численну графіку цього періоду він згадує в потоці ординарних речей і навіть не має на меті відрізнити від продукції інших книжкових дизайнерів. Чим було зумовлене таке ставлення до своєї праці?

Українська реальність у повоєнній Німеччині не була аналогічна українській реальності в передвоєнному Львові. «Переміщені» українці жили в страхові бути знищеними, повернутими в СРСР, розпоршеними світом; вони існували в глибокій тузі за Україною, рідним домом, звичним побутом. Усе це спонукало до гуртування й створення бодай ілюзії повноцінної національної дійсності.

Гніздовський, на відміну від переважної більшості українських скитальців, не був травмований радянською дійсністю. Коли 1939 р. радянська влада прийшла в Галичину, він уже навчався у Варшаві. З благословення Андрія Шептицького він виніс зі Львова настанову на повну індивідуальну творчу самореалізацію як головний спосіб національної репрезентації митця. Він розвиває свій талант у Варшаві, із тією ж метою намагався закріпитися в Римі, потім навчався в мистецькій академії й працював за спеціальністю в Загребі.

Мюнхен же як один із осередків третьої хвилі української еміграції вимагав професійної заангажованості творчого «я» в утилітарні потреби рідної громади. Для Гніздовського це був дещо новий спосіб діяльності, який, крім іншого, передбачав перегляд попереднього «проекту ідентичності». Д. Степовик підсумував характер його діяльності в період ДР промовистим міркуванням: «...утвердився на вмінні робити і свою, і чужу роботу без поспіху, а статечно і ґрунтовно» [11, с. 43].

Ніби відсторонене внутрішнє ставлення митця до результатів своєї професійної діяльності якраз свідчить про «розлом» культурної ідентичності, спричинений кризою модерного світу, яка вилилася в II Світову війну. Уже згаданий Юрій Шевельов, який добре знав Гніздовського, констатував, що він носив у собі «постійний, справжній невігійний біль» [14, с. 159].

Написана в цей час картина «Скитальці» (або «Переміщені особи») містить аллюзію цього болю й катастрофічного розриву між Гніздовським і його іманентним простором, знищеним війною. Геометрично простір «Скитальців» складається з двох прямовисних частин, у кожній із яких розташовано триярусні нари. Своєю чергою кожен ярус ділить картину поздовжно. Зображення в цілому й кожна його частина має як побутову, так і символічну семантику. На одному боці

<sup>4</sup> «Писав їх не тому, що мене спонукала до цього якась місія, або що я мав непереможне бажання висловитися також цим засобом. Ні, я писав їх, бо треба було мистецькою темою заповнити місце в журналі, з яким я випадково був пов'язаний» [1, с. 20].

нижнього ярусу нар «мешкає» літній чоловік, який парить хворі ноги в місці гарячої води. Це життя, що закінчується у вигнанні. Навпроти нього розташувалася молода матір з двома дітьми. Це життя, яке стверджує себе попри всю непевність теперішнього й невизначеність майбутнього.

На середньому ярусі лежать двоє чоловіків. Фабули їхнього життя на картині не проглядаються. Це найтиповіша, «середня» частина діпівців, які розгубили свої індивідуальні історії на шляхах війни й не мають ані особливих бажань, ані очікувань щодо майбутнього. Верхні нари з одного боку облаштовані молодю дівчиною, що мріє про залицяльників і, вочевидь, про пристрасне кохання. Кокетливий капелюшок із широкими крисами, бюстгальтер, ніби ненароком залишений на видному місці, іронічно підкреслюють характер її особистих бажань і планів. На тому ж горішньому ярусі з другого боку нари зайняв «інтелектуал». Він має свою пристрасть – читання. Книга, окуляри і навіть капелюх видають у ньому інтелігента. Проте його голі ноги, що стирчать з-під ковдри, є такими ж красномовними іронічними характеристиками його життя, як і бюстгальтер його сусідки. Винесені на перший план, ці деталі свідчать про відсутність приватного простору діпівців, коли найінтимніші аспекти дій і бажань відкриті чужим очам. Такий сюжет картини міг народитися тільки в уяві іронічної й самоіронічної людини, здатної водночас до глибоко драматичного переживання втрати інтимного, питомого світу.

Прямовисно-поздовжню геометрію зображення порушує затінений проміжок між нарами, у якому розміщено щітку для підлоги й безформний силует якогось чоловічого одягу (жакет? штани?). Лінія схилена на нари держака щітки порушує базову геометрію зображення. Безформний одяг посилює почуття розладу й занедбаності. Тінь, зосереджена в цьому місці, підкреслює порожнечу та статику. Одяг ніхто не одягає в цей момент, щітка не використовуються. На перший погляд, картина присвячена людям ДіПі-таборів та їхнім історіям. Проте в центрі зображення опиняється позбавлений життєвої історії, «порожній» простір між нарами – темний, наче неістотний, вузький. Проте саме він парадоксально визначає концепцію картини. Тут немає унікальної людської історії. Світ скитальців тісний і екзистенційно порожній, як і цей проміжок між грубими ліжками. Побут і соціальні зобов'язання, метоніміями яких є щітка й одяг, не компенсують порожнечі. Іншими словами, на картині художник представив своєрідний «ДіПі-вертеп» з його співвідношенням світів. Таким чином, «Скитальці» виявляють іронічно й самоіронічно відрефлектовану психологічну й культурну травму художника, викликану втратою іманентного ґрунту та творчого середовища.

Образ «порожнечі» Гніздовського суголосний образу «пустелі» Зигмунта Баумана. Пустеля, якою просувається паломник, стає метафорою модерну. Рухатися пустелею, значить, прийняти призначення й творити свою ідентичність, щоб знайти й пройти тільки свою дорогу серед багатьох можливих [19]. У 1966 р. він згадував: «Я почав заповнювати порожнечу тоді, коли зів'яла моя мрія. Зрештою, я, здається, завжди тільки заповнював порожнечу і

ніколи не міг робити того, що найбільше бажав» [2]. Образ «порожнечі» переслідує Гніздовського аж до того часу, коли він нарешті знаходить своїх «царівен»<sup>1</sup>, – власну дорогу в мистецтві дереворізів.

Митець емігрував у США в 1949 р. Його дереворізи мали успіх уже в 1950 році на виставці Інституту мистецтва у Мінеаполісі. Після того він прийняв рішення перебратися до Нью-Йорка, де, вочевидь, хотів здобути справжню свободу для самореалізації й серйозне визнання. Що рухало ним на той час? Гніздовський пише, що мав «непевну волю», тобто якість інтуїтивне прагнення бути в Нью-Йорку. Фактично, як колись Рим, Нью-Йорк розпалює непереборне бажання знайти себе у високому мистецтві Нового світу.

На той час Нью-Йорк на всю експериментував з формою, матеріалами та їхніми комбінаціями. Митці добивалися вражаючого зовнішнього ефекту, гучної сенсації, щоб виокремитися з маси інших. Гніздовському був чужий («навіть ворожий», як пише Ю. Шевельов) американський художній мейнстрим, де треба було довести свою оригінальність будь-якою ціною. Навпаки, він прагнув, щоб візуальний образ заглиблював глядача в якісь сутнісні для розуміння життя речі. Ю. Шевельов писав: «...зі світу графіки Гніздовського емоція була раз і назавжди виключена. Ощадність, мінімалізм..., нічого надмірного, несуттєвого, вилученість необов'язкових деталей, зосередженість на найістотнішому.... Митець не вимагав від глядачів ні сміху, ні сліз, але хотів співрозуміння, проникання в сутність» [14, с. 158]. Візуальні образи Гніздовського несли в собі безпристрасний аналітизм. Неймовірна складність ліній не розважала. Реалістичний імпульс графіки трансформувалася в знак чогось більшого, колосальнішого за предмет, що викликав цей імпульс.

Серйозна розбіжність між очікуваним і справжнім Нью-Йорком, між напрямом і характером своїх мистецьких пошуків і кон'юнктурою нью-йоркського художнього ринку, між індивідуальною «непевною волею» і небезпекою втратити її в «киплячому казані» світового мегаполісу викликали ще один «розлом» ідентичності. Вироблений у Європі підхід до мистецтва тут не мав попиту. Сама Європа навіть не лежала під ногами в руїнах – вона була на відстані океану й майже недосяжна як джерело культурної ідентичності й творчого процесу.

Тому перший рік нью-йоркського життя Гніздовського поглибив травматичну подію, загострив тривалу екзистенційну драму самотності й бездомності. «Безликість і одночасне розмаїття міста він фіксує в кількох гравюрах, зокрема, у ліноритах «Троє облич» (1951 р.), «Горлиці», «Перед дзеркалом», «У човні», «Поцілунок» (усі – 1952 р.)» [11, с. 50].

З другого боку, мистецьке життя Нью-Йорка трималося на рівній свободі самовираження для всіх, хто приїздив сюди. Національна самобутність культури іммігрантів (від одягу й кухні до мистецьких набутоків і способів вираження думки) була одним із головних чинників успішного розвитку цього мегаполісу. Значення української громади Нью-Йорка для Я. Гніздовського збільшується в рази. Відірвані

<sup>1</sup> «Пробуджена царівна» – назва есею Я. Гніздовського, в якому він передав свій досвід пошуку єдиного шляху до своєї мистецької вершини – дереворізів 1960-х рр. і наступних десятиліть.

від питомого ґрунту й чужі в Новому Світі, вони залишилися носіями національної колективної пам'яті, «успадкованих культурних ресурсів» (П. Штомпка). Національні культурні пам'ятки, мистецькі коди, інтерпретації й оцінки не лише згуртували емігрантів, але й репрезентували їх у новому просторі.

Одна з перших робіт Якова Гніздовського в Нью-Йорку – це ілюстрації до «Слова про похід Ігорів». У ній він апелює до художніх прийомів монументалізму й неовізантизму, які відсилають глядача до початків Київської Русі, набувають «сенсу «вікна» у далекий світ» української історії [11, с. 54]. У такій графічній манері Гніздовський оформлює багато книжок українською й англійською мовами. Усе це «сигналізує» про сталі сутності («успадковані узагальнення»), навколо яких розгублена, виповнена тривоги і болу українська людина мусила наново створити себе. Водночас Гніздовського не покидає відчуття вторинності цієї праці, хоча не підлягає сумніву, що унікальні ідеї й досконале виконання дереворізів 1960-х років були прямо пов'язані з «утилітарною» працею між 1950 і 1960 рр. У ній відбулася спільна для вигнанців екзистенційна ситуація й мистецька реакція на неї.

Перебування в ДіПі-таборах ще залишало місце надії, що вигнання тимчасове, є частиною соціокультурних катаклізмів II Світової війни, у яких людині треба просто вижити. Переселення в Америку набуло значення незворотної події для українців, вимушеного початку. Досвід, винесений з минулого життя на рідному ґрунті, мав бути актуалізований у цілком новому контексті. Після викорінення потрібна була самоідентифікація, а потім інтеграція (вкорінення) в новий суспільний організм.

Графіка Гніздовського межі 1950–1960-х рр. відбиває ці процеси. Роботи «Стовбур дерева» (1958 р.), «Дерева» (1960 р.), «Ліс навесні» (1960 р.), «Молода верба» (1961 р.) представляють митця, який виходить на власну дорогу. Вони є результатом багаторазових практичних вправ, але не меншою мірою – результатом ретрансляції й візуалізації колективної травми викорінення, втрати дому. Могутній покручений стовбур дерева на чорному тлі, з відрубаними гілками, виглядає враженим хворобою («Стовбур дерева»). Кола, що позначають місця зрубу, концентричні лінії, з яких складається стовбур і його відгалуження, відсутність листя витворюють алюзію міфологічного світового дерева, перенесеного кудись поза світом.

Дереворіз «Дерева» має відмінну концепцію зображення, але візуалізує ту саму травму в символічних деталях. Це тонкі гілки з неприродно різкими заломами; бруньки (або шипи?), які викликають асоціацію з колючим дротом. Прямі або майже прямі кути, що витворюються між стовбуром і гілками, народжують в уяві символ хреста. Він вбирає в себе найширшу історико-національну, етико-філо-софську й особистісно-екзистенційну проблематику.

Образи голих дерев залишаються невід'ємною частиною і в наступне десятиліття, проте травматичний залом тут потроху зменшується. У зображеннях запановує рівновага, найменші гілки вбираються в гармонійну єдність («Безлисте дерево»), з'являється листя, плоди, пшеничне поле, городина, соняшник. Окреме місце в зрілих роботах Гніздовського посідають зображення овець і баранів. Господарська традиція

України зберігала тотемне й родинне ставлення до цих тварин. Це ілюструють класичні твори української літератури «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського, «Хазяїн» Івана Карпенка-Карого. Вівці – знак добра, матеріального достатку, жертвності. Таке символічне значення образу поширене в інших культурах. Водночас це знак простоти, пасивної покірності, сліпого блукання, глупоти й упертості. В українських народних прислів'ях вівці втілюють слабкі розум і волю або й їхню відсутність<sup>1</sup>. Віддруковані на порожньому білому тлі, вівці й барани є неоднозначними естетичними об'єктами. Сприйняття тут балансує між втраченою ідилією й іронією.

Побіжно зауважу, що в 1960-х і 1980-х рр. Гніздовський створює низку візуальних образів, що вступають у діалог з українським кордоцентризмом, філософські основи якого окреслив Г. Сковорода (наприклад, зображення горіхів, розмаїтих мушель і черепашок<sup>2</sup>). Однак цій темі варто присвятити окрему студію.

Таким чином, українське начало зрілого творчого феномену Гніздовського виявляється в кількох перспективах. По-перше, образи рослин (дерева, трава, композиції рослин у вазонах тощо) відбивають надскладні реакції індивідуальної психіки на травматичні події. Такими подіями є деформація й руйнація модерного простору європейської культури внаслідок Другої світової війни, а також встановлення радянського режиму в Західній Україні. Це позбавило Гніздовського, як і десятки тисяч українців, змоги повернутися додому. Він особисто переживає травму знекорінення<sup>3</sup>, але водночас і ретранслює її світові від імені всіх емігрантів.

По-друге, Гніздовський візуалізує ностальгію за рустикальною предметністю рідного господарського побуту. Дереворити із зображенням яблук (в ескібрисі Фанні Гніздовської повторюється плід яблука в розрізі), кошика яєць, домашніх тварин (кіт, качка), винесені в окремий простір, активно стимулюють естетичну свідомість публіки.

По-третє, поступове укорінення Гніздовського на новому, американському, ґрунті викликає появу критичної відстані між ним і реальністю «втраченого дому». Саме ця відстань зумовлює застосування української рустикальної образності не в первісно-предметному значенні, а в ролі прийому мистецтва<sup>4</sup>. Водночас це не применшує факту постійного тиражування етнічно зумовлених образів свійських

<sup>1</sup> Наприклад: «Дурна вівця і перед вовком висповідається», «Більше дасть вовни дурна овечка, ніж мудрий цап».

<sup>2</sup> Одна з найвідоміших алегорій кордоцентризму міститься в трактаті Г. Сковороди «Алфавіт, або Буквар світу»: «Це мушля, або черепашка, або устриця. Засмакуй її, вона говорить наймудріше: «шукай себе в собі самому». Уся користь її всередині її черепа зберігається» [10].

<sup>3</sup> В есе «Пробуджена царівна» він пише: «Кілька разів у моєму житті обставини пересажували мене на новий ґрунт якраз тоді, коли я вже вріс у якийсь середовище» [2].

<sup>4</sup> Це питання потребує окремого дослідження. Іронія, тиражування копій-оригіналів, вловлення попиту на візуальний образ, вийнятий з контексту, схильняють розмірковувати про риси постмодерного світогляду в модерній фактурі творів Гніздовського. Крім того, Гніздовський робить спробу визначити себе як туриста, а не емігранта [2]. За З. Бауманом, турист – одна з чотирьох (разом із фланером, волоцюгою й гравцем) метафор стратегії постмодерну [19].

тварин у чужонаціональному культурному просторі. Це мусило мати для художника життєве значення.

Таким чином, проект культурної ідентичності Гніздовського реалізувався як тривалий і наполегливий пошук своєї дороги в мистецтві. Цей проект зазнав певних травматичних «розломів», зумовлених руйнацією модерного простору й еміграцією (у ширшому значенні – викоріненні). У підсумку, творча

діяльність Гніздовського є ширшою за певну культурну компенсацію в традиційному значенні. Магнетизм його робіт відчувають носії різних культур. Міжнародне визнання художника доводить, що він створив універсальний візуальний дискурс, у якому успішно перекодував і зробив доступним сучасникам свій індивідуальний досвід і досвід своїх співвітчизників.

#### Список використаних джерел

1. Гніздовський Я. Малюнки. Графіка. Кераміка. Статті [Електронний ресурс] / Яків Гніздовський. – Нью-Йорк : Пролог, 1967. – 178 с. – Режим доступу : <http://uartlib.org/allbooks/yakiv-gnizdovskiy-malyunki-grafika-keramika-statti/>.
2. Гніздовський Я. Пробуджена царівна [Електронний ресурс] / Яків Гніздовський. – Режим доступу : <http://uartlib.org/yakiv-gnizdovskiy-probudzhena-tsarivna/>.
3. Гніздовський Я. Український гротеск [Електронний ресурс] / Яків Гніздовський // Арка. – 1947. – № 6. – С. 6–9. – Режим доступу : <http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/17449/file.pdf>.
4. Дерев'яний І. Польська окупація Західної України в 1918–1939 роках. Як це було / Ігор Дерев'яний [Електронний ресурс] // Історична правда, 04.02.2011. – Режим доступу : <http://www.istpravda.com.ua/articles/2011/02/3/21714/>.
5. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ століття : [антологія] / упорядкув. Р. М. Яців. – Л. : Львівська національна академія мистецтв ; Інститут народознавства НАН України, 2012. – Ч. 1. – 232 с.
6. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: поезія – проза – драма – есей / Юрій Лавріненко. – К. : Смолоскип, 2004. – 958 с.
7. Лозинський Р. Етнічний склад населення Львова (у контексті суспільного розвитку Галичини) [Електронний ресурс] / Роман Лозинський. – Л. : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – 358 с. – Режим доступу : [http://chtyvo.org.ua/authors/Lozynskiy\\_Roman/Etnichniy\\_sklad\\_naselennia\\_Lvova\\_u\\_konteksti\\_suspilnoho\\_rozvytku\\_Halychyny/](http://chtyvo.org.ua/authors/Lozynskiy_Roman/Etnichniy_sklad_naselennia_Lvova_u_konteksti_suspilnoho_rozvytku_Halychyny/).
8. Рубчак Б. Кам'яні баби чи Світовид? / Богдан Рубчак // Світо-Вид. – 1996. – № 2 (23). – С. 89–100.
9. Рюзен Й. Нові шляхи історичного мислення / Й. Рюзен ; [пер. з нім. В. Кам'янець]. – Л. : Літопис, 2010. – 353 с.
10. Сковорода Г. Розговор, называемый Алфавит, или Букварь мира [Електронний ресурс] / Григорій Сковорода. – Режим доступу : <http://shchedrovitskiy.ru/PDF/Skovoroda.pdf>.
11. Степовик Д. Яків Гніздовський: життя і творчість / Дмитро Степовик. – К. : Видавництво Олени Теліги, 2003. – 222 с.
12. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні [Електронний ресурс] / Дмитро Чижевський. – К. : Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. – 230 с. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/chyph/chyph05.htm>.
13. Шерех Ю. Ми і ми. Замість автобіографії. Поза книжками і з книжок. – К. : Час, 1998. – С. 21–32.
14. Шерех Ю. Зустрічі з Гніздовським / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. – Т. III. – Х. : Фоліо, 1996. – С. 149–161.
15. Яків Гніздовський: «Життя людини – тільки недосконалий відблиск її власної мрії»: Бібліогр. покажчик [Електронний ресурс] / за ред. О. Раскіної. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2015. – 192 с. – Режим доступу : [http://library.te.ua/wp-content/uploads/2009/03/2016\\_gnizdovsky.pdf](http://library.te.ua/wp-content/uploads/2009/03/2016_gnizdovsky.pdf).
16. Яців Р. Мистецтво Львова між двома світовими війнами [Електронний ресурс] / Роман Яців. – Режим доступу : [http://artes-almanac.in.ua/history/articles/history\\_02.html](http://artes-almanac.in.ua/history/articles/history_02.html).
17. Alexander J. C. Cultural Trauma and Collective Identity / Jeffrey C. Alexander. – Los Angeles : University of California, 2004. – 326 p.
18. Alexander J. C. The Meaning of Social Life. A Cultural Sociology / Jeffrey C. Alexander. – Oxford : Oxford University Press, 2003. – 296 p.
19. Bauman Zygmunt: From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity [Електронний ресурс] / Zygmunt Bauman // Questions of Cultural Identity / Hall, Stuart and Gay, Hall (eds.). – London : Sage, 2010, P. 19–36. – Режим доступу : [http://pages.mtu.edu/~jdslack/readings/CSReadings/Bauman\\_From\\_Pilgrim\\_to\\_Tourist.pdf](http://pages.mtu.edu/~jdslack/readings/CSReadings/Bauman_From_Pilgrim_to_Tourist.pdf).
20. Hnizdovsky Gallery™. Hnizdovsky Collections, Exhibitions, Awards [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://hnizdovsky.gallery/pages/hnizdovsky-exhibitions-awards>.
21. Jacques Hnizdovsky. Woodcuts and Etchings [Електронний ресурс] / Tahir, Abe. M. (ed.). – Gretna : Pelican, 1987. – Режим доступу : <http://uartlib.org/allbooks/tahir-abe-m-jr-jacques-hnizdovsky-woodcuts-and-etchings/>.
22. Said E. W. Intellectual Exile: Expatriates and Marginals [Електронний ресурс] / Edward W. Said // Grand Street, No. 47. – 1993. – P. 112–124. – Режим доступу : <https://postcolonialseminar.files.wordpress.com/2013/05/article-said.pdf>.

**Т. П. Шестопалова,**

*Черноморський національний університет імені Петра Могили, с. Николаєв, Україна*

**УКРАИНСКИЙ ФАКТОР ИДЕНТИЧНОСТИ В ЭМИГРАЦИОННОМ  
ТВОРЧЕСТВЕ ЯКОВА ГНИЗДОВСКОГО**

*В статье рассмотрены этапы формирования творческой личности украинского художника, графика, эссеиста Якова Гниздовского, который был вынужден эмигрировать из Украины во время Второй мировой войны. Определена роль семьи в этом процессе, а также пребывание в артистической среде Львова, Варшавы, Загреба. Автор статьи считает, что до 1945 г. артист воспринимает Европу как целостное культурное пространство и главный фактор современной художественной культуры, которая там развивалась. Излом личностно-творческой биографии произошел вследствие бомбардировки Дрездена в конце Второй мировой войны. Это событие вызвало в художнике ощущение экзистенциальной пустоты, над заполнением которой он и работал долгое время. На протяжении миграций художник преобразовал утилитарную образность украинской этимологии в уникальные эстетические объекты, которые как раз и обеспечили ему успех и признание.*

**Ключевые слова:** графика; дереворезы; идентичность; ДП-лагеря; эмиграция.

**T. P. Shestopalova,**

*Petro Mohyla Black Sea National University, Mykolaiv, Ukraine*

**UKRAINIAN FACTOR OF THE IDENTITY IN JACQUES HNZDOVSKY'S EMIGRATION CREATIVE WORKS**

*The article dedicated to Jacques Hnizdovsky (1915–1985), a Ukrainian painter and graphic artist. The main objective of the article is to interpret the visual images of Hnizdovsky within the concepts of identity, pivotal for the understanding of the life of the Ukrainians after immigration because all the works of the author known to us today were created in exile. Thus, Hnizdovsky's various images (trees, grass, animals, household things, fruits etc.) reflected extremely complicated reactions of the artistic individual's psyche to the eradication of the events. Such events are deformation and destruction of the European modern cultural environment because of World War II, as well as establishing of the Soviet regime in Western Ukraine. At the same time, he transmits the experience of eradication to the world on behalf of all the emigrants. The allusion of lacking roots is one of the most popular motifs in his works. Images of Hnizdovsky remind about the trauma of migration and at the same time about the possibility to treat it, causing association with the native environment and native imagination connected with it. The visual images of sheep and rams have idyllic and ironic connotations, provoking reinterpreting of native senses and the sense of immigration. Nonetheless, it does not diminish the fact of the constant replication of the ethnic images of the domestic animals in the non-Ukrainian environment. Hnizdovsky's creative activities go out of the frame of the "cultural compensation" in its traditional meaning. People coming from different cultures feel the magnetism of his works. The artist's international recognition proves that he managed to create a universal visual discourse, where he successfully transcoded his personal experience and the experience of his compatriots and made it available for his contemporaries all over the world.*

**Key words:** graphics; woodcutting; identity; DP-camps; emigration.