МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

На правах рукопису

**Береговська**

**Христина Олександрівна**

УДК 75/76(=161.2)(73).01"19"

# ТВОРЧІСТЬ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ. (ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ, ЖАНРОВІ ТА КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ)

17.00.05 – образотворче мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
професор Голод І.В.

ЛЬВІВ 2014

**ЗМІСТ**

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ……...4

ВСТУП.....5

РОЗДІЛ 1 АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРИ, ДЖЕРЕЛА І МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Стан наукового опрацювання теми…… ……..……..…..13

1.2 Джерельна база дослідження…….……...…..25

1.3 Методика дослідження……..…...29

Висновки до розділу 1…….....30

РОЗДІЛ 2 ВИТОКИ ТА ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО……32

2.1 Роль художнього середовища Львова в розвитку мистецько-практичних і естетичних поглядів С. Гординського……..…….….33

2.2 Західноєвропейський вектор творчих пошуків митця: питання впливу на концептуальні та стилістичні орієнтації……...48

2.3 Культурософська платформа мистецьких і наукових зацікавлень С. Гординського львівського та європейського (паризько-берлінського) періодів……..….65

Висновки до розділу 2…….75

РОЗДІЛ 3 АМЕРИКАНСЬКИЙ ЕМІГРАЦІЙНИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО (1947–1993 рр.)

3.1 Американське культурно-мистецьке середовище та його вплив на творчість С. Гординського другої половини XX ст……..…….78

3.2 Жанрова та ідейно-тематична специфіка образотворчого мистецтва С. Гординського…….…85

3.3 Вплив національних ідей на розвиток формальних і жанрово-стилістичних особливостей монументального мистецтва С. Гординського…….……93

3.4 Еволюція поглядів С. Гординського на актуальні проблеми мистецької практики й теорії другої половини ХХ ст...……..…...……121
Висновки до розділу 3……..…..142
ВИСНОВКИ……...….145
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……..……...153

# ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв

ВАК – Вища атестаційна комісія

ДіПі – Табори для переміщених осіб

ОМУА – Об’єднання мистців-українців Америки

США – Сполучені Штати Америки

СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік

УСОМ – Українська спілка образотворчих мистців (для переміщених осіб)

НАН України – Національна академія наук України

НМЛ ім. Шептицького – Національний музей у Львові ім. А. Шептицького

НТШ – Наукове товариство імені Шевченка

СУМ – Спілка Українських Мистців

АНУМ – Асоціація незалежних українських мистців

ГДУМ – Гурток діячів українського мистецтва

АРМУ – Асоціація революційних мистців України

ОСУМ – Об’єднання сучасних українських мистців

УНРРА – Адміністрація Об'єднаних Націй для допомоги та відбудови

УВАН – Українська Вільна Академія Наук

УКУ – Український католицький університет

# ВСТУП

**Актуальність теми**. Святослав Гординський (1906–1993) – визначний український живописець і графік, поет, перекладач, мистецтвознавець, який відіграв важливу роль у розвитку вітчизняного мистецтва ХХ ст. Завдяки всебічній обдарованості, усталеності світоглядних і мистецько-творчих позицій він зумів розкрити власний талант усупереч певним історичним обставинам у різних соціально-культурних середовищах.

С. Гординський активно почав працював як художник і літератор у Львові на зламі 20-30-х рр. ХХ ст., де він пережив німецьку окупацію в роки Другої світової війни. Не менш важливим був тоді його внесок у розвиток мистецького процесу як активного члена Асоціації незалежних українських митців (АНУМ), організатора низки художніх виставок і мистецьких видань.

С. Гординський неодноразово перебував у країнах Західної Європи, навчався у провідних митців Берліна й Парижа, захоплено студіював методику модерного мистецтва та наполегливо працював над його синтезуванням з традиційними засадами української національної образотворчості. Як результат, графічні та живописні твори митця ще наприкінці 20-х рр. ХХ ст. привернули увагу шанувальників мистецтва і, що було особливо важливим, критиків.

На початку 1930-х рр., розпочалася мистецтвознавча діяльність С. Гординського, яка з часом почала вирізнятися не лише глибиною фахових суджень і гостротою критичних оцінок, але й органічним зв’язком з його творчими та світоглядними позиціями. Мистецтвознавчий доробок митця (13 монографій, понад 200 статей, есе, рецензій, створених упродовж шістдесяти років) є настільки значущим і маловивченим, що цілком може стати об’єктом спеціального дослідження. Слід згадати й чималий внесок С. Гординського в розвиток української авангардної літератури – талановито написані поетичні збірки, оригінальні переклади творів надзвичайно широкого часового діапазону – від давньоруського «Слова о полку Ігоревім» до поезії Ф.

Війона, багатьох інших класичних і модерних поетів, які творили італійською, французькою, німецькою, російською мовами. На особливу увагу заслуговує друга половина життєвого й творчого шляху митця, яка охопила фактично всю другу половину XX ст. і пройшла в США, в умовах еміграції. Саме впродовж цього періоду відбулися відчутні зміни його художніх орієнтирів, які спрямували творчі пошуки митця в царину монументального мистецтва. С. Гординський, захоплений художньою культурою Візантії, давньої Русі-України, італійського Відродження, заанґажований вивченням сакральних пам'яток, створив вражаючу за кількістю серію мозаїк, стінописів, вітражів та іконостасів для 49 храмів у США, Канаді, Італії, Німеччині, Австрії та Австралії. Можна стверджувати, що С. Гординський посів одне з провідних місць серед майстрів монументального малярства української діаспори, а з урахуванням фактично повного призупинення сакральної мистецької творчості в колишньому СРСР – і серед вітчизняних митців у загальноукраїнському контексті.

Активна живописна творчість С. Гординського підкріплена теоретичними студіями, спрямованими на проблематику історії мистецтва та в царину художньої критики. Серед 150 публікацій другої половини XX ст. близько чотирьох десятків праць присвячені саме проблемам сакрального мистецтва окремих епох і стилів.

Особливо близькими творчому кредо митця були теоретичні засади й висновки в його монографії «Українська ікона 12–18 ст.», опублікованій у 1973 р. [137].

Попри таку виняткову інтенсивність і продуктивність праці, творчість С. Гординського ще не стала об'єктом поглибленої наукової уваги. Якщо його графічні та живописні роботи, а також активна організаторська діяльність 1920-1930-х рр. одержали певну оцінку вже за часів незалежності України в працях Л. Волошин «Рання графіка Святослава Гординського, 1920-1930 роки» [40], І. Голода «Святослав Гординський: думки з приводу «Історії українського мистецтва»» [56], О. Голубця «Мистецтво 20 століття –

український шлях» [61], Я. Кравченка «Монументальне малярство С. Гординського в Мюнхені» [218], Р. Лубківського ««Ecce poeta». Святослав Гординський, Україна і світова культура» [249], О. Рибак «Культурологічні погляди С. Гординського» [315], Г. Стельмащук «Українські мистці у світі» [373], Д. Степовика «Українська ікона: іконотворчий досвід діаспори» [353], О. Федорука «Мистецтво української діаспори. Повернуті імена» [272], Р. Шмагала «Словник митців-педагогів України та з України у світі» [390], Р. Яціва «Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії» [404], та ін., а також у статтях дослідників з української діаспори: Б. Качуровського «Вступне слово на літературному вечорі С. Гординського в Мюнхені» [198], Б. Певного «Святослав Гординський: Українець ренесансу» [302], Д. Тетерана «Ретроспективний погляд на творчість С. Гординського» [361] та ін. Попри такі дослідження, його монументальна живописна спадщина, мистецтвознавчі концепції та критичні погляди другої половини ХХ ст. залишалися поза увагою науковців.

Актуальність дисертаційної теми зумовлена й тим, що творчість С. Гординського зазначеного періоду значною мірою дає уявлення про складні процеси культурно-мистецького розвитку української діаспори в Західній Європі, та в США, на жаль недостатньо висвітлені у вітчизняному мистецтвознавстві. З огляду на це, для розвитку сучасного українського мистецтвознавства може відіграти важливу роль значний корпус нових архівних джерел, які ми вперше вводимо в науковий обіг. Треба також додати, що загальне уявлення про різнобічну «ренесансну» особистість С. Гординського залишається для певного кола дослідників спотвореним радянською ідеологічною оцінкою його творчих ідей як суто «націоналістичних і формалістично-естетських».

Виходячи з актуальності обраної теми дисертаційної роботи, **мета** пропонованого дослідження – виявити художньо-стилістичні та концептуальні особливості творчості С. Гординського другої половини ХХ

ст. у контексті розвитку вітчизняного мистецтва та мистецтвознавчої думки за межами України.

**Основні завдання** дослідження:

– детально проаналізувати історіографію досліджуваної проблеми й окреслити стан її наукового опрацювання;

– виявити основні джерела становлення та розвитку творчої особистості С. Гординського, формування його світоглядних і мистецьких позицій;

– проаналізувати жанрові та художньо-стилістичні особливості станкової малярської творчості С. Гординського другої половини ХХ ст.;

– систематизувати живописну спадщину митця, насамперед, монументально-живописний доробок 1950–1990 рр., який становить джерельну базу дослідження;

– здійснити порівняльний аналіз живописних творів С. Гординського з творчістю західних і вітчизняних митців української діаспори;

– виявити взаємозв’язок його мистецько-практичних і теоретичних поглядів та їхнього впливу на формування художньо-стилістичних особливостей його живописної творчості митця;

– визначити місце та роль С. Гординського, його живописної та мистецтвознавчої творчості в розвитку українського мистецтва другої половини ХХ ст.

На підставі поставлених мети та завдань, **об’єктом дослідження** визначено монументальні та станкові (частково графічні) твори С. Гординського, а також його творчі методи й теоретичні концепції, створені впродовж другої половини ХХ ст.

**Предметом дослідження** стали процеси формування художньо-стилістичних особливостей і концептуальних засад живописної творчості митця.

**Методика дослідження.** В основу методики дослідження покладені формальні методи мистецтвознавчого аналізу живописних і графічних

творів, а також історичний, біографічний і порівняльний методи. Застосування цих методів дало змогу скорегувати, систематизувати та об'єктивно проаналізувати життєвий і творчий шлях митця, дослідити його живописну спадщину в порівнянні з творами інших художників окресленого періоду.

Широкий спектр творчих пошуків С. Гординського викликав потребу комплексного та системного підходів до вивчення його мистецького й мистецтвознавчого доробку. Це дозволило розглянути його творчість як самобутнє явище і водночас як органічну складову західного та вітчизняного мистецьких процесів 1950–1990-х рр.

У цьому контексті були частково застосований методи суміжних наукових галузей, зокрема історичної, філологічної, культурологічної, що дало можливість вирішити окремі завдання на міждисциплінарному рівні.

**Джерельну базу дослідження** склали:

– живописні та графічні твори С. Гординського зі збірок Національного музею образотворчого мистецтва України (Київ), Національного музею у Львові ім. А. Шептицького, Фонду мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України, Українського Музею та Бібліотеки в Стенфорді (США), Українського музею в Нью-Йорку (США), Інституту св. Климента Папи в Римі (Італія);

– твори С. Гординського другої половини XX ст. з приватних колекцій у США, Канаді, Франції, Італії;

– монументальні твори митця в сакральних спорудах США, Канади, Австралії, Італії, Австрії;

– матеріали (рукописи неопублікованих праць, листи, документи, фотографії, відео- та аудіозаписи тощо) з приватних архівів;

– мистецтвознавчі публікації 1950-1990-х рр. С. Гординського;

– дослідження про С. Гординського вітчизняних і зарубіжних авторів.

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що вперше:

– систематизовано та каталогізовано станкові живописні твори С. Гординського з приватних збірок за межами України;

– осистематизовано та каталогізовано монументальні твори С. Гординського (мозаїки, фрески, вітражі, іконостаси) другої половини XX ст.;

– систематизовано й проаналізовано неопубліковані рукописи С. Гординського з приватних архівів;

– досліджено умови розвитку та художньо-стилістичні особливості творчості митця впродовж другої половини XX ст., а також виявлено взаємозв'язок його мистецько-практичних і теоретичних поглядів.

**Практичне значення** дисертаційної роботи зумовлене можливістю введення в науковий обіг маловідомих творів С. Гординського та архівних матеріалів, використання результатів дослідження для розроблення програм з історії українського мистецтва, підготовки навчальних і методичних посібників у царині музейної та науково-педагогічної практики.

**Особистий внесок** дисертанта підтверджений введенням у науковий обіг нових мистецьких творів і архівних матеріалів, що дало змогу вперше провести об'єктивне дослідження творчості С. Гординського другої половини XX ст. в умовах еміграції, а також поглибити знання особливостей розвитку мистецьких процесів у середовищі української діаспори.

**Апробація результатів** дисертаційної роботи дослідження здійснена в доповідях на наукових конференціях:

1. Береговська Х. Дещо про сакральне мистецтво С. Гординського. Міжнародна науково-практична конференція «Україна – Ватикан: державно-церковні відносини в контексті досвіду об'єднаної Європи» (Галич, 13 травня 2011 р.).

2. Береговська Х. Мистецтво С. Гординського у збірці Українського музею в Нью-Йорку. Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми дослідження, збереження та популяризації культури України» (Київ, 19-22 жовтня 2011 р.).

3. Береговська Х. Монументальне мистецтво С. Гординського: до проблеми національної ідентичності. Науково-теоретична конференція професорсько-викладацького складу, аспірантів і здобувачів Львівської національної академії мистецтв «Духовно-естетична платформа: від творчої волі до творчого відкриття» (Львів, 19 квітня 2012 р.).

4. Береговська Х. Святослав Гординський про «Слово о Полку Ігоревім». Міжнародна науково-практична конференція «Слово о Полку Ігоревім та його доба» (Галич, 8 листопада 2012 р.).

5. Береговська Х. Станкове малярство С. Гординського 1940-1950-х рр. (жанрові та художньо-стилістичні особливості творчості). Науково-теоретична конференція професорсько-викладацького складу, аспірантів і здобувачів Львівської національної академії мистецтв (Львів, 23 травня 2013 р.).

6. Береговська Х. Культорософська платформа мистецьких і наукових зацікавлень С. Гординського паризького періоду (1927-1931 рр.). VI Міжнародні читання пам'яті М. Матусовського «Портрет сучасника крізь призму літератури та мистецтва XX – XXI ст.» (Луганськ, 25-26 квітня 2013).

7. Береговская К. Проблема национальной идентичности в монументальной иконописи Святослава Гординского. VIII Международная заочная научно-практическая конференция «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (Москва, 5 лютого 2013 р.).

Основні положення, теоретичні висновки та результати роботи висвітлені у 20-ти наукових одноосібних статтях, з яких 10 опубліковані в рекомендованих ВАК України наукових джерелах.

**Структура дисертації.** Дисертаційна робота (152 с. основного тексту) складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (455 позицій).

Значний обсяг систематизованого матеріалу, характер наукової проблематики, постановка мети й завдань дослідження зумовили потребу наукових додатків:

Додаток А Перелік ілюстрацій (225 іл.).

Додаток Б Перелік творів С. Гординського у зарубіжних приватних колекціях (112 робіт).

Додаток В Перелік храмів, у яких працював С. Гординський як художник-монументаліст (49 об’єктів).

Додаток Г Перелік наукових публікацій С. Гординського впродовж 1929-1993 рр. (224 публікації)

Додаток Д Листування Святослава Гординського (13 листів).

# РОЗДІЛ 1
# АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

## 1.1 Стан наукового опрацювання теми

Творча особистість С. Гординського, методи, об'єкти, виконавська манера живописних і графічних творів, а також його культурологічні та мистецтвознавчі погляди привернули увагу критиків мистецтва, що сприяло поступовому накопиченню певного обсягу наукового матеріалу. Для досягнення визначеної в дисертації мети й вирішення завдань літературно-джерельні матеріали, що склали теоретичну основу роботи, були систематизовані в наступні групи: 1) література про С. Гординського та епізодичні згадки про нього в українських публікаціях до 1939 р.; 2) праці про С. Гординського зарубіжних і вітчизняних авторів з української діаспори другої половини XX ст.; 3) згадки або ідеологічна критика творчості С. Гординського в радянській літературі; 4) публікації про С. Гординського від 1991 р. в Україні та за кордоном. Помітне збільшення публікацій, як і загальна активізація уваги до творчої особистості та спадщини С. Гординського з початком незалежності України, зумовили окремий поділ літературних джерел від 1991 р. на спеціальні праці (монографії, статті) про С. Гординського та його творчість і на літературні джерела, в яких є епізодичні відомості про нього в контексті певних мистецьких явищ. Це загальні праці з історії українського мистецтва та мистецтва діаспори – дослідження науковців другої половини XX ст., що висвітлюють різні аспекти мистецького й соціально-культурного життя України і Європи XX ст.; наукові праці філософсько-естетичного, богословського та культурологічного спрямування, в яких розглядаються загальні проблеми образотворчості, важливі для розкриття особистості С. Гординського, підтвердження або спростування його наукових і критичних поглядів, а загалом – глибшого розуміння найбільш дискусійних поглядів на його творчість.

Окрему важливу групу літературно-джерельної бази дослідження склали літературні і мистецтвознавчі праці самого С. Гординського т. зв. «львівського», «паризького», «німецького» та «американського» періодів його життя і творчості.

До публікацій довоєнного періоду (до 1939 р.), які висвітлювали культурно-мистецькі процеси у Львові, діяльність мистецького угруповання АНУМ та РУБ і в яких є певні відомості про С. Гординського, належать праці С. Борачека [29], О. Гана [49], Е. Козака [208, 209], С. Левинського [238], В. Масютина [264], М. Осінчука [296], І. Свєнціцького [328], М. Чапельської [383] та ін. Важливими є мистецтвознавчі публікації про виставкове життя групи АНУМ. Серед джерел такого типу насамперед виділимо статті М. Голубця [57–59], М. Драгана [164–168], В. Залозецького [184–191], І. Іванця [174], П. Ковжуна [207], де зачіпаються питання професійної майстерності, подано критичний аналіз виставок різних угруповань, творів окремих митців. Важливо те, що творчі пошуки львівських художників розглядалися в контексті західноєвропейських мистецьких напрямів і течій, тобто як частина загального європейського мистецького процесу, а не як замкнений, відокремлений творчий цикл.

Слід відзначити мистецтвознавчі дослідження В. Залозецького, зокрема, його критичні статті про діяльність АНУМ, РУБ і загалом про творчі пошуки й починання молодих «адептів-художників» у Львові та зарубіжжі [184–191]. В. Залозецький справив чималий вплив на формування мистецького світогляду С. Гординського. Йдеться про «німецький» період, коли С. Гординський відвідував лекції з візантології професора В. Залозецького в Берлінському університеті. У нашому переліку літератури є низка статей В. Залозецького, присвячених темі візантійського та давньоруського мистецтва, зокрема: «Християнська релігія і консервативна ідея» [189], «Між Окцидентом і Візантією в історії українського мистецтва» [185] тощо.

Про паризьке еміграційне середовище та європейські тенденції, які торкалися творчості львівських митців, писали: М. Бутович [31], О. Грищенко [152], В. Ладижицький [235], В. Ласовський [237], М. Рудницький [318–321]. До цієї групи належать матеріали, що безпосередньо стосуються творчості С. Гординського – праці М. Драгана [164–168], П. Ковжуна [207], П. Мегика [265], В. Масютина [264]. Незважаючи на оглядовий характер, вони є важливою джерельною базою для дослідження ранньої спадщини художника, допомагають розкрити атмосферу середовища та його вплив на молодого С. Гординського. Такими є, наприклад, публікації «Наш молодий мистецький нарібок і його праця. Дещо про молодих митців з нагоди виставки їх картин» М. Драгана [168] та «Святослав Гординський: інформативний нарис» І. Крушельницького [226].

Спроби висвітлити творчість С. Гординського з'являються в україномовній періодиці діаспори одразу після Другої світової війни. Хронологічно першою є праця І. Крушельницького «Нарис про С. Гординського» [226] – по суті, перша наукова розвідка про мистецький шлях С. Гординського. Дослідник подає не лише біографічні відомості, але й поетапну оцінку професійної майстерності та доробку митця. Автор шукає чинники формування його мистецької постаті, визначає та аналізує «львівський», «паризький», «німецький» та «американський» періоди його творчості. Культурний розвиток української діаспори в контексті тогочасних соціально-політичних і соціально-культурних явищ розкривають також дослідження С. Наріжного [282]. Про конкретні мистецькі персоналії в діаспорі писали Є. Бачинський [6], Є. Блакитний [26], Д. Гущак [155], І. Кейван [200–201], Б. Певний [301–302], Ю. Соловій [344], О. Чмух [386] та ін. Слід відзначити працю Б. Певного «Майстри нашого мистецтва» [301], де автор пропонує розгорнуті довідки біографічного характеру про низку українських митців у діаспорі, зокрема, у статті «Речник українського мистецтва» дослідник побіжно торкається біографії С. Гординського,

акцентує на провідній ролі його як організатора культурно-мистецького життя українців зарубіжжя.

Про С. Гординського-неовізантиста коротко пише у праці «Нео-візантисти і псевдо-візантисти в українському іконописному малярстві» В. Попович [310]. Значно розлогішою є згадка про С. Гординського у виданні І. Кейвана «Українські мистці поза батьківщиною» [201], де дослідник акцентує на важливості творчої діяльності С. Гординського під час його перебування в Німеччині та США. Описує побут і творчість українських митців, особливо С. Гординського, у таборах для переміщених осіб (ДіПі) у Німеччині, зосереджуючись на їхній громадсько-культурній діяльності, зокрема, участі в багатьох виставкових проектах. І. Кейван також характеризує заокеанське життя українських митців у Канаді й США. Згадує, наприклад, про С. Гординського в контексті виставкового життя Канади. Проте найбільше інформації знаходимо в розділі «У Сполучених Штатах Америки». Тут дослідник говорить про С. Гординського як живописця, організатора культурно-мистецького життя, голови ОМУА (Об'єднання мистців-українців Америки), коротко про його перекладацько-літературні успіхи, зачіпає також творчість С. Гординського в царині монументального мистецтва. Проте, мешкаючи в Канаді, І. Кейван не мав можливості безпосередньо спостерігати творчість українських митців у США, тому певна інформація, яку подає автор, не є цілком достовірною. Наприклад, він пише, що С. Гординський оформив каплицю монастиря сс. Місіонерок у Стенфорді, хоча митець зробив тільки проект іконостаса й ікон у будинку Українського музею-бібліотеки в Стенфорді. Епізодично розрізнено або узагальнено про мозаїки С. Гординського в соборах Святої Софії в Римі та храмі Покрови й Андрія Первозванного в Мюнхені писали І. Гать [50], В. Жила [180], Я. Кравченко [218–221], С. Наумович [283], І. Хома [378–382]. В окремих випадках інформація є цінною, але відчувається брак новизни.

Багато авторів писали загалом про українських художників у США, їхній мистецький і творчий шлях, адаптацію та утвердження в чужому

мистецькому середовищі. Це, зокрема, Д. Зельська-Даревич [192], І. Зєлик [193], Е. Козак [209], Д. Кузь [227], О. Кузьмович [228–231]. В окремих публікаціях є часткові відомості та критичні думки про С. Гординського.

Серед небагатьох іноземних дослідників творчість С. Гординського зацікавила В. Борна, який писав про графіку С. Гординського львівсько-паризького періоду, відзначаючи насамперед його творчу самобутність [30].

Натомість ім'я С. Гординського фактично було повністю замовчуване в радянській мистецтвознавчій літературі. Жодної згадки про нього, а тим більше конструктивної теоретичної або критичної думки в монографіях з історії мистецтва, альбомах чи каталогах ми не знаходимо.

Тільки після 1990 р. пожвавлюється інтерес дослідників до творчості українських митців діаспори. В Україні ім'я Святослава Гординського фактично виринає із забуття, коли з'являються перші присвячені йому публікації В. Бадяка [4], С. Давимуки [156], М. Колесси [213], Я. Кравченка [218–220], К. Лучука [256], Л. Рупняка [322–323], О. Скоробогатька [336], М. Слабошпицького [337]. Це статті та короткі довідки про творчу особистість С. Гординського, його образотворчу та мистецтвознавчу діяльність.

У річницю смерті С. Гординського 1994 р. у Львівській академії мистецтв, на кафедрі історії і теорії мистецтва відбулися перші Наукові читання пам'яті С. Гординського. До цієї дати вийшов збірник матеріалів «Святослав Гординський і актуальні проблеми історії мистецтва», а 1999 р. – наступний.

У першому збірнику слід відзначити низку статей, які торкаються теоретично-образотворчої спадщини С. Гординського, зокрема, дослідження О. Рибак [315] про його культурологічні погляди. Тут авторка виділяє найважливіші думки С. Гординського про естетичний та соціологічний підходи до мистецьких явищ. Також науковець акцентує на періодизації історії мистецтва, яку запропонував С. Гординський, в основу якої покладено критерії стильової єдності культурного періоду.

Не менш важливим є дослідження про С. Гординського-теоретика І. Голода, за редакцією якого вийшло вказане видання. Науковець виділяє сім основних (за теорією С. Гординського) періодів історії українського мистецтва, зосереджуючись на т. зв. «доосередковій» мистецькій концепції С. Гординського, яка була спрямована на збереження національної самобутності українського мистецтва, особливо за межами України [56]. Концептуально важливими є також публікації Я. Кравченка «Монументальні розписи С. Гординського в Мюнхені» [219], Л. Волошин «Святослав Гординський і мистецька школа О. Новаківського» [41], Н. Антонюк «Святослав Гординський і літературно-мистецький часопис «Наші дні» (1941–1944 рр.)» [2], В. Багацького «З редакторської спадщини С. Гординського (За матеріалами часопису «Назустріч»)» [3], написані на основі «живих» спостережень і аналізу конкретного літературного матеріалу й артефактів.

Важливими для нашого дослідження стали наукові напрацювання Л. Волошин, зокрема, монографія «Рання графіка С. Гординського» [40]. Це ґрунтовне дослідження графічної творчості С. Гординського в контексті вітчизняного та загальноєвропейського художніх процесів першої третини ХХ ст. Науковець виділяє станкову та книжкову графіку, екслібрис, театральну декорацію, аналізує тенденції культури, які вплинули на становлення та розвиток ранньої графічної творчості митця, виявляє основні напрямки та досліджує творчі концепції художника. Л. Волошин працювала також над каталогізацією ранніх творів С. Гординського [37], досліджувала його творчість під час навчання в школі О. Новаківського [38–44 ; 45] та перебування в Парижі [43].

Важливим етапом у популяризації та дослідженні творчості С. Гординського стало відкриття персональної виставки, присвяченої сторіччю від дня народження художника (Львів, 2006 р.). Відкриття цієї виставки відображене в періодиці, зокрема, у публікаціях Р. Лубківського в газеті «День» [248–252], М. Остерської в газеті «Україна молода» [297], А.

Лавренчук у газеті «Високий замок» [233] та ін. Автори звертали увагу на багатогранність творчості С. Гординського, на його літературну спадщину, описово зупиняючись на візиті митця в Україну 1991 р. На думку Р. Лубківського, «митець, півстоліття працюючи для української культури поза межами України – діяв синхронно з культурологічними процесами» [249].

Епізодично, в контексті розвитку українського іконопису за океаном, серед інших митців згадує і про іконописну творчість С. Гординського дослідник української ікони Д. Степовик [347–353]. Зокрема, у книзі «Історія української ікони X – XX ст.» автор наголошує на відданості С. Гординського візантійській іконописній традиції та повній відмові від барокової стилістики, швидше наближенні до синтезу візантійсько-ренесансного образу [348]. У монографії «Українська ікона – іконотворчий досвід діаспори» [353] Д. Степовик згадує конкретні твори С. Гординського, зокрема, мозаїки собору св. Софії в Римі, церкви св. Петра і Павла в Саскатуні, у яких (за словами автора) С. Гординський найбільше розвинув метод стильового синтезу [351].

Серед найновіших видань, у яких частково досліджується монументальне мистецтво С. Гординського, слід зазначити праці О. Сидора «Собор Святої Софії у Римі» [332] та «Патріарх Йосиф Сліпий і мистецтво» [333].

Нещодавно, 2012 р., вийшла стаття О. Гринів «Тема «Хрещення Руси-України» у творчості С. Гординського» [147]. У дослідженні авторка подає аналіз рисунків і нарисів до монументальних творів С. Гординського, які зберігаються у відділі графіки фондів Національного музею ім. А. Шептицького у Львові. Зокрема, згадує про собор Покрови в Мюнхені та греко-католицькі церкви св. Варвари у Відні та Івана Хрестителя у Філадельфії.

Літературну та перекладацьку спадщину С. Гординського опрацьовували М. Гнатюк [54], М. Ільницький [177], І. Качуровський [198], Р. Лубківський [249–251]. Певні спроби впорядкування мистецтвознавчих

надбань С. Гординського зробив Б. Горинь [330]. Треба сказати, що уважний погляд на розмаїту фундаментальну спадщину С. Гординського дає виняткову можливість відстежити процеси становлення, характер мислення, світоглядні засади митця ренесансного типу в українській культурі другої половини XX ст. Власне, синтетичний спосіб творчого мислення, синтез творчих прийомів і методів у графіці, станковому й монументальному малярстві, поезії, літературному перекладі, мистецтвознавстві та художній критиці належать до найхарактерніших рис митця і, звісно, до характерних особливостей його мистецької діяльності.

Після 1990 р. творчість С. Гординського в діаспорі досліджувала низка науковців, зокрема: О. Кузьмович [230–231], Л. Навальна [281], Л. Рудницький [317], Р. Савицький [324], Д. Тетерана [361], Т. Терен-Юськів [360], М. Торжецька [362]. Літературно-перекладацьку творчість С. Гординського опрацьовував В. Державін [160–162].

Про Гординського-іконописця в цей час писали О. Ліберний [243], П. Лопата [247], В. Полєк [309], о. Іван Хома [381–382]. Проте згадані автори описували тільки найбільш для них відомі твори С. Гординського, зокрема, мозаїки до собору св. Софії в Римі, стінопис й іконостас до храму Покрови в Мюнхені; згадували про собор Володимира і Ольги у Вінніпезі.

Після смерті художника 1993 р. вийшла публікація М. Мушинки «Помер С. Гординський» у періодичному виданні «Нове життя» [280]. Того самого рокув українській періодиці за кордоном побачили світ ще кілька статтей-некрологів, що окреслили роль С. Гординського не лише як митця, але й як українського громадського діяча: «Про Святослава Гординського» Р. Савицького («Свобода») [324], «Пам'яті видатного мистця» С. Давимуки [156] та ін.

Є окрема є група літературних джерел, де зустрічаються поодинокі згадки про С. Гординського. Так, загальну картину розвитку українського образотворчого мистецтва в контексті філософсько-світоглядної полікультурної парадигми та загальносвітових художніх традицій

розглядають Д. Кравич, В. Овсійчук і С. Черепанова у тритомному навчальному посібнику «Українське мистецтво» [222]. У 3-й частині згадується про творчість українських митців у діаспорі, зокрема, про С. Гординського.

Слід зазначити також праці Р. Яціва [403–404; 406], у яких досліджується еволюція львівського мистецького середовища першої половини XX ст., що має важливе контекстне значення для нашої роботи. Насамперед це стосується антології мистецько-критичної думки, а також культурологічно-мистецтвознавчих досліджень художнього життя Львова 1920–1930 рр. і діяльності АНУМ, які здійснив Р. Яців [402; 405; 407].

У цьому ж контексті, зокрема і в дослідженні творчості С. Гординського, виконані праці О. Ріпко [316], О. Ноги [289], Р. Шмагала [389–390]. О. Ріпко у монографії "У пошуках страченого минулого" [316], безперечною перевагою якої є багата інформація про події культурного життя Львова початку XX ст., участь українських митців у численних виставках у Галичині та за кордоном, активну діяльність АНУМ, АРТЕС та інших мистецьких угруповань, пише також про С. Гординського. Щоправда, авторка не вдається до глибокого наукового аналізу його творчості, а висвітлює його особистість на тлі широкої панорами умов і можливостей для творчості українських митців у львівському мистецькому середовищі тих років.

Спеціальною ґрунтовною розвідкою українського мистецького середовища в Парижі є праця В. Сусак «Українські мистці в Парижі. 1910–1939 рр.» [356], на сторінках якої значне місце відводиться творчій особистості С. Гординського.

Мистецька творчість, шляхи становлення та розвитку С. Гординського ми розглядаємо неодмінно в контексті впливу різних соціально-культурних і мистецьких середовищ та окремих творчих особистостей. Саме тому до літературно-джерельної бази дослідження увійшли праці, у яких висвітлено проблематику впливів на формування творчої особистості С. Гординського.

При цьому увага надавалася літературним джерелам різного жанру, тематично-проблемного спрямування. Це питання особливо актуальне в контексті зачеплених проблем монументалізму в творчості С. Гординського і впливу на нього ідей і методу М. Бойчука.

Так, у книзі "Мистецтво української діаспори. Повернуті імена" за редакцією О. К. Федорука [272] уперше зібрані різнопланові нариси життя і творчості митців західної української діаспори, серед яких є й ті, котрі в 1920-30-х рр. були активними учасниками мистецького життя Галичини.

У монографії В. Овсійчука [291], присвяченій творчості О. Новаківського, змальовано, зокрема, широку панорамну картину подій, які відбувалися в культурі та мистецтві Центральної Галичини й Західної Європи, що в контексті завдань нашого дослідження є особливо цінним, оскільки дуже важливим є глибокий аналіз мистецького середовища, у якому формувалися ідейно-естетичні засади молодої ґенерації українських митців, серед котрих був і С. Гординський.

Питання мистецького середовища бойчукістів, зокрема, творчих концепцій М. Бойчука та його впливу (безпосереднього чи опосередкованого) на творчість молодих художників порушували Ю. Вигнанець [34], Л. Ковальська [205–206], Я. Кравченко [221], В. Попович [310], Л. Соколюк [341], Б. Стебельський [346], О. Тарасенко [357] та ін. Фундаментальними з цього питання є праці Л. Соколюк «Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва» [342] та Я. Кравченка «Школа Михайла Бойчука» [221]. Автори дають глибокий аналіз мистецького життя і концептуальних художніх ідей творчого досвіду М. Бойчука та його школи.

Потреба чіткого окреслення дисертаційної проблематики, а водночас заглиблення в суть предмета дослідження, зумовили потребу в опрацюванні наукових джерел філософсько-естетичного, культурологічного, богословського та теологічного спрямування, у яких загальні питання образотворчості тією чи іншою мірою близькі творчості С. Гординського.

Так, теоретичне підґрунтя було віднайдене, зокрема, у працях В. Ванслова [32], В. Жидкова [179], А. Ізвекова [176], М. Кагана [196], Ж. Меркаде [261–262] та ін.

Так, були опрацьовані та використані дослідження авангардного мистецтва, провідних тенденцій та контексту творчих пошуків українських митців першої третини ХХ ст. таких авторів: П. Білецький [22], М. Герман [53], Л. Ковальська [205], В. Меркаде [259–260], М. Мудрак [276–278], Д. Нігдам [285], М. Неврлий [286], В. Турчин [364–366] та ін.

Проведено порівняльний аналіз теоретичних і мистецько-практичних концепцій у царині іконопису та монументального малярства С. Гординського з теоретичними напрацюваннями Г. Логвина, Л. Міляєвої, В. Свєнціцької [246], В. Овсійчука [293], Д. Степовика [347], В. Жили [180], В. Яреми [401].

У контексті аналізу іконописних творів С. Гординського залучено праці з питань теології, символіки, кольору, загальних традицій іконописання І. Креховецького [224], Л. Міляєвої [269], Т. Шпідлік [391–392] та ін.

Були використані теоретичні погляди із царини теологічних досліджень, передусім у працях таких європейських і українських теологів як А. Грабар [413–414], Б. Гудзяк [153], М. Любачівський [257], А. Месіан [270], В. Медведь [268], І. Музичка [279], Т. Шпідлік [391].

Важливими для нашої дисертаційної роботи були соціо-культурологічні праці В. Яніва [397–400], полем наукових зацікавлень якого стали культурні процеси ХХ ст. на різних національних мистецьких платформах. В. Янів досліджував питання української етнопсихології, психологічні основи окциденталізму, геополітичні впливи на розвиток мистецтва, виявляючи певну наближеність до поглядів С. Гординського.

Наступний блок джерел має особливе значення для розв’язання поставлених у нашій роботі завдань. Йдеться про науковий доробок – теорії, концепції, погляди самого С. Гординського, його праці різних періодів культурологічно-мистецтвознавчої, соціологічної, філософської тематики.

Зокрема, це праці, у яких С. Гординський вирішує формальні проблеми сучасного образотворчого мистецтва, передусім уміння українських митців апробувати й адаптувати новітні виражальні засоби у своїй творчості, художньо-виражальними засобами фіксувати українську духовно-культурну присутність у світовому мистецькому процесі.

До таких праць належать, наприклад, статті митця, написані під час перебування в Німеччині: «Українські мистецькі виступи у французькій зоні» [141], «Мюнхенська образотворча виставка (від окремого звітодавця)» [109], «Надреалізм і час абсурду» [111] тощо. Автор неодноразово порушував питання національних традицій у творчості українських митців повоєнної доби за кордоном, а також присутність цих традицій в образних концепціях: «Образотворче мистецтво. Українська мистецька виставка в Реґенсбурзі» [139], «Українське мистецтво в світі. Інформативний огляд» [140] та ін.

С. Гординський постійно цікавився мистецькими процесами, що відбувалися в радянській Україні [80], аналізував, наскільки це було можливим, видані в СРСР праці з історії мистецтва, особливо прагнув виявити в них скупі відомості про сакральну творчість, тяглість національних традицій, творчість окремих митців, діяльність музеїв тощо. З цього приводу можна згадати зразок уважного прочитання й аналізу С. Гординського невеличкої за обсягом, але добірної щодо ілюстрацій книги Г. Логвина та Л. Міляєвої «Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст.» [246].

Фундаментальною працею С. Гординського є «Українська ікона XII – XVIII ст.» (1973 р.) [137]. Це довготривале дослідження українського іконопису на основі збірок львівських музеїв, над якими дослідник працював до 1943 р. (за участю І. Свенціцького, М. Драгана, Л. Геца). У книзі С. Гординський висвітлює еволюцію ікони від ранньохристиянської доби, окремо зупиняючись на аналізі іконопису княжих часів, галицької ікони XIV – XVII ст. – характеризуючи школу та основні типи ікон. Наступний підрозділ автор присвятив бароковій іконі XII – XVIII ст. і характеристиці лемківської та закарпатської ікони. Відтак уклав перелік найцінніших зразків,

вказавши музеї (за межами України), збірки яких поповнюють наші святині. В останньому розділі дослідник перераховує найбільш прославлені ікони Богородиці. Книга проілюстрована 217-ма світлинами іконопису та 5 світлинами українських дерев'яних церков XVII – XIX ст.

До визначних монографій С. Гординського належать також: «Т. Г. Шевченко – маляр (1814–1861 рр.)» (1942 р.) [133], «Павло Ковжун (1896-1939 рр.)» (1943 р.) [117], «Крук, Павлось, Мухин – три українські різьбарі» (1947р.) [89], «Віктор Цимбал» (1961 р.) [72], «Українські церкви у Польщі» (1972 р.) [144], «Петро Андрусів» (1981 р.) [119], «Галина Мазепа» (1970 р.) [74], «Леонід Молодожанин. Передмова до монографії » (1990 р.) [90] та ін.

Отже, названі джерела свідчать, що до творчості С. Гординського зверталися тільки побіжно в певних контекстах або лише подавали біографію. Водночас розглянуті публікації є важливим історичним матеріалом, джерельною базою для дослідження. Огляд літератури засвідчує, що найбільшу увагу дослідники приділяли графічній творчості митця. Сакральне мистецтво С. Гординського залишається практично недослідженим, мистецтвознавчого аналізу сакрального мистецтва С. Гординського проведено не було. Проаналізовані праці дають уявлення лише про окремі напрями та аспекти творчості С. Гординського – і мистецької, і мистецтвознавчої.

### 1.2 Джерельна база дослідження

Джерельною базою дисертаційної роботи стали документи, що зберігалися в приватних архівах дочок С. Гординського (Лади в Парижі та Ляриси в Бостоні) і які опрацювала дисертант ще 2009 р. 2013 р. родина Гординських передала цю частину архіву до Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Рукописи С. Гординського, які з різних причин не були надруковані, зокрема, чимала кількість листів С. Гординського до колег, митців і священнослужителів. Слід виокремити листування С. Гординського з патріархом Йосипом Сліпим, єпископами М. Гринчишиним і

П. Корниляком, священиками І. Дацьком і Я. Свищуком. З-поміж усього епістолярію найемоційнішим є лист до владики М. Гринчишина від 11.04.1986 р. Тут С. Гординський висловлює своє критичне ставлення до стилю Є. Новосільського, де різко критикує «темні фарби, що не характерні для українського іконопису» [лист 7]. У цьому ж листі автор зазначає: «Наше завдання на еміграції дбати, щоб наша церква в чужому оточенні виконувала свої не тільки релігійні обов'язки, але була образами нашої культури минулої і теперішньої. Наші митці мають завдання показувати не тільки культуру в її традиційному багатстві, а й у її модерному аспекті, відповідно до світогляду сучасної людини» [лист 7].

У цьому контексті згадаємо також лист до о. Я. Свищука від 6 травня 1959 р., який був одночасно і художником у м. Омага, штат Небраска, США. У листі С. Гординський дає технічні поради щодо малювання ікон, мовляв, «слід закинути малювати пастозною технікою, а перейти до площинної візантики… немислимо брати в іконописі експресіонізм, він без ніякої традиції, образи нагадують фігури радше з журналів моди». У цьому листі автор висловлює розуміння української ікони та можливі способи її інтерпретації та адаптації до тогочасного ікономалярства [лист 1].

Чимало інформації про перебування С. Гординського в Європі (1928–1931 рр.) дають листи до митрополита Андрея, які зберігаються у Львівському обласному державному архіві.

Багато архівних документів до наукового обігу вводимо вперше. Важливий фактологічний матеріал містять каталоги виставок мистецьких об'єднань – АНУМ, УСОМ, ОМУА та ін.

Особливо важливу джерельну базу дисертації становлять також живописні й графічні твори С. Гординського, які зберігаються у збірках Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького, Львівської національної галереї мистецтв, у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України, в Українському музеї в Нью-Йорку, у Музеї Кир Йосифа Сліпого Товариства св. Софії в Римі.

Збірка творів С. Гординського в Національному музеї у Львові формувалася поетапно. Станом на 1998 р. фонди НМЛ ім. Шептицького містили 1241 одиницю архівного матеріалу літературно-мистецької творчості С. Гординського [37, с. 216–227]. 2005 р. Ляриса Гординська (молодша донька) передала до Львова тридцять графічних малюнків. 2011 р. у контексті Ретроспективної виставки багатогранної творчості С. Гординського, яка відбулася в Українському музеї в Нью-Йорку з нагоди 105-ї річниці від дня народження, доньки Лада і Ляриса передали ще значну частину спадщини батька. Останній етап поповнення збірки відбувся 7 березня 2013 року. Від родини Гординських до Національного музею ім. А. Шептицького було передано 25 пакунків, що містять ескізи до монументальних розписів і мозаїк, рисунки, листи, чернетки статей, окремі видання з власної бібліотеки, прозірки та фотографії С. Гординського.

З-поміж усього у збірці Національного музею у Львові варто виділити важливий для нас матеріал – рисунки та начерки (75 одиниць зберігання), присвячені княжій добі в історії України. Ці твори виконав С. Гординський у під час роботи над іконами й монументальними розписами церков. Бралися до уваги й зразки монументального храмового мистецтва С. Гординського, які розкидані по країнах Європи, Америки, Австралії. Зокрема, зроблений акцент на мозаїках базиліки св. Софії в Римі.

У відділі фонду мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України зберігаються 39 творів художника: 12 рисунків олівцем під назвою «Пасічна, грудень 1926 р.», 15 рисунків на тему «Подорож на Схід» (1934 р.) та 12 авторських гравюр, які подарувала Л.І. Крушельницька 1997 р. Варто відзначити, що низка цих творів була опублікована в берлінському журналі Gebrauchsgraphik (№ 2, 1933), а також в детройтському журналі «Терем» (№ 10, 1990 р.) [217, с. 228–231].

Велика частина творів С. Гординського зберігається у приватних колекціях родини в Парижі, Бостоні, Нью-Йорку та Нью-Джерсі. У США велику збірку С. Гординського (46 творів) має молодша донька Ляриса

Гординська. Значна частина творів поповнює колекцію Тамари Гординської (19 творів), Ореста Дутки (12 творів), родини Юрчуків (5 одиниць), Ксенії Гапій (3 роботи), Христини Баранецької (2 твори), по одній роботі в колекції Віри Чапельської, Марти Савицької, Христини Голубець, Володимира Пастушенка.

Український Музей і Бібліотека в Стенфорді (Коннектикут, США) має три книжкові обкладинки С. Гординського та ілюстрації до драматичної поеми Івана Крушельницького «Спір за мадонну Сильвію» (1930 р.).

Славнозвісні «Африканські маски» (шість гуашей, 1928 р.) містяться в колекції американця Крістофера Толівера.

У Європі найбільшу колекцію творів С. Гординського (16 одиниць) зберігає родина старшої доньки Лади Гординської-Кая.

Твори С. Гординського поповнюють і українські приватні колекції родин Р. Лубківського, М. Колесси, Н. Якимчук, Ю. Сондея, П. Лінинського, О. Дуліби та ін.

Використано чимало рукописних джерел і фотоматеріалів із наукових бібліотек в Україні та за її межами: Національної бібліотеки ім. В. Стефаника у Львові, Української бібліотеки в Сарселі (НТШ), Бібліотеки ім. Симона Петлюри в Парижі, бібліотеки Інституту св. Климента Папи в Римі, бібліотеки Східного Папського Університету в Римі, бібліотеки та архіву Українського Вільного Університету в Мюнхені, Баварської національної бібліотеки дослідження мистецтва, бібліотеки Канадсько-української мистецької фундації в Торонто, бібліотеки Українського музею та НТШ в Нью-Йорку.

Вартий особливої уваги рукопис С. Гординського від 22 листопада 1977 р. з бібліотеки Українського Вільного Університету в Мюнхені. Тут автор описує перспективи українського мистецтва в діаспорі: «В еміграції наші митці з різних країн увійшли в їх мистецтво, маючи вільний доступ до всього нового і творчого. Вони там значно поширили свої мистецькі й ідейні обрії, формуючи естетичний смак загалу» [лист 13].

Отже, проаналізована джерельна база дає підстави стверджувати, що творчість С. Гординського різнопланова та багатогранна і заслуговує на мистецтвознавче опрацювання та аналіз.

### 1.3 Методика дослідження

Історіографія дослідження засвідчує чималий інтерес до творчості Святослава Гординського в українських та іноземних наукових колах. Однак наукові праці лише епізодично торкаються окремих аспектів (граней творчості та періодів життя) митця. Одним із завдань нашого дослідження є розглянути, охарактеризувати та проаналізувати монументальну сакральну спадщину С. Гординського в культурно-історичному контексті ХХ ст.

Базовим у пропонованій дисертаційній роботі є метод мистецтвознавчого аналізу. Цей метод допоміг нам у розумінні мистецького твору як «естетичного організму» та в розкритті художньої (практичної та теоретичної) діяльності митця. У нашому дослідженні найефективнішим є застосування мистецтвознавчого аналізу в контексті формального методу.

Метод формального аналізу дав можливість не лише виявити закономірність появи окремих творів, але й дати характеристику митцеві, його творчості та його епосі.

Нормативна тенденція формального аналізу дала змогу виявити й основні принципи, якими послуговувався або сам встановлював С. Гординський у живописі та мистецтвознавстві. Історично-описові можливості цього методу допомогли визначити вплив різних стилістик та критерії творчості С. Гординського загалом.

Метод формального аналізу ми застосували також для дослідження монументальних творів С. Гординського (храмових розписів і мозаїк). Ми проаналізували елементи, з яких складається художнє ціле (твір), та принципи сполучення цих елементів (образів, фігур, сцен) у єдиний композиційний задум.

Порівняльний метод був використаний для вивчення та опрацювання джерел і літератури, обґрунтування теоретичних висновків.

Дослідити середовище формування мистецтва С. Гординського ми змогли на основі принципу історизму та системного підходу до вивчення мистецької проблематики. Це дало змогу виокремити та зіставити різночасові, різностильові й територіально-культурні платформи, з'єднавши їх у поняття мистецького простору. Власне, системний підхід допоміг уповні осягнути й вивчити кожен процес і явище у мистецькому просторі, а також визначити дотичність і роль творчості С. Гординського в них.

Поетапно була проведена періодизація подій життя митця в хронологічній послідовності з виокремленням чотирьох основних періодів, які умовно можна назвати «українським» (1906–1943 рр.), «французьким» (1928–1931рр.), «німецьким» (1944–1947 рр.) та «американським» (1947–1993 рр.) відповідно до країн перебування митця. Таку періодизацію творчості зумовили соціально-політичні обставини, у яких довелося жити С. Гординському.

Для реконструкції естетичних, філософських і теологічних поглядів С. Гординського, розкриття його взаємозв'язку із суспільними подіями ефективним став комплексний підхід, який дав можливість охопити весь спектр фактів, подій, обставин тощо, які вплинули на формування С. Гординського як митця і, звісно, на характер (характерні особливості) його живописної творчості.

**Висновки до розділу 1**

Історіографічний огляд засвідчив наявність значного за обсягом і рівнем наукової інтерпретації наукового доробку вітчизняних мистецтвознавців у ділянці українського мистецтва в діаспорі ХХ ст.

Також можна констатувати недостатнє висвітлення певних явищ українського образотворчого мистецтва на інтернаціональних площинах ХХ ст., зокрема, творчих досвідів провідних персоналій.

Аналіз літератури довів відсутність неупередженої оцінки творчості С. Гординського у фундаментальних виданнях українського радянського мистецтвознавства. Водночас, присвячені йому публікації в еміграції хоч і не дають ґрунтовного висвітлення його творчої концепції, проте розкривають ім'я С. Гординського в контексті школи О. Новаківського та доводять необхідність на сучасному етапі продовжити комплексне дослідження його творчості як непересічного явища в контексті української культури XX ст.

Дослідження довело, що в українському мистецтвознавстві ім'я С. Гординського вперше було представлено в ширшій творчо-біографічній конфігурації в працях Л. Волошин, І. Голода, О. Рибак, Р. Яціва, Р. Лубківського, засвідчивши новий етап наукового інтересу до його творчої постаті. Автори здійснили спробу періодизації життєвого та творчого шляху митця, узагальнено систематизували творчий доробок художника, увиразнивши місце С. Гординського в контексті школи О. Новаківського та його творчий потенціал у графіці. Це спонукає на новому рівні приступити до теоретичного усвідомлення творчості С. Гординського, до визначення його ролі в загальному процесі українського образотворчого мистецтва XX ст.

У дисертаційній роботі ми використали такі методи: метод мистецтвознавчого аналізу, метод формального аналізу та синтезу, порівняння, історичний, системний та хронологічний методи.

# РОЗДІЛ 2
# ВИТОКИ ТА ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО

Неординарна, активна творча особистість С. Гординського формувалася впродовж тривалого часу та під впливом різних чинників і факторів. Аналізуючи пізніші творчі досягнення митця, його перебування в різних соціально-культурних середовищах Європи та США, у різних мистецьких осередках, ми так чи інакше будемо простежувати цей вплив. «Сьогодні, з перспективи часу, що віддаляє нас від живого С. Гординського, – слушно зауважує Л. Волошин, – мистецький доробок його все більш виразно постає в усій значимості його суспільно-культурної та творчої думки. Це спонукає нас знову і знову придивлятися до життя цієї видатної особистості» [40, с. 9].

Для нас цілком зрозумілим є й те, що характеристику будь-яких факторів формування творчої особистості С. Гординського треба вкотре розпочинати хоча б з короткої згадки про середовище, в якому сформувалася більшість його характерних рис.

Народився майбутній митець і науковець 30 грудня 1906 р. у Коломиї Івано-Франківської області в родині українських інтелігентів Ярослава й Тамари Гординських. Батько був інтелектуальним центром родинного кола, від нього Святослав успадкував раціональність, і логіку аналітичного мислення і, очевидно, знання української та світової літератури. Я. Гординський (1882–1939 рр.) був визначним літературознавцем і педагогом. Професор Академічної гімназії та Українського таємного університету у Львові, дійсний член Наукового Товариства ім. Т. Шевченка, він став автором низки наукових досліджень про Т. Шевченка, Ю. Федьковича, І. Франка, про спадщину П. Куліша, а також про літераторів сучасної доби – М. Хвильового, О. Слісаренка, О. Досвітнього та ін. Треба сказати, що Я. Гординський був талановитим літературним перекладачем (відомий, зокрема, його переклад драми Шекспіра «Сон літньої ночі»), автором численних статей у «Дзвонах», «Україні», «Нашій культурі» та інших періодичних виданнях того часу. Слід

додати, що коло його зацікавлень було значно ширшим, аніж тільки література, бо охоплювало й питання історії української культури, культурних зв'язків України й Італії, проблем літературної критики в умовах панування радянської влади тощо. Зрозуміло, що вплив батька на С. Гординського, зокрема, на формування в дітей потягу до системних наукових занять був раннім і помітним. Забігаючи наперед, слід зазначити, що і Святослав, і його брат Володимир як визнані українські дослідники будуть свого часу обрані дійсними членами НТШ. Мати, Тамара Гординська, була керманичем родинних справ. Вона прищепила синам любов до прекрасного і розуміння категорій естетики. За словами дочки С. Гординського Лади, «бабця Тамара мала тверду вдачу і вирішальне слово в родині Гординських». Маючи блискучу початкову освіту, С. Гординський 1924 р. екстерном закінчив Львівську академічну гімназію і від вересня цього ж року починає навчання в мистецькій школі О. Новаківського.

### 2.1 Роль художнього середовища Львова в розвитку мистецько-практичних і естетичних поглядів С. Гординського

У 20-х рр. XX ст. для розвитку мистецького середовища Львова характерними були дві тенденції: відродження та використання національної спадщини, вивчення й апробація мистецької авангардної культури. До Львова прибували численні групи молодих митців з різних частин України, котрі шукали коротших шляхів до національних традицій, близькими до яких найчастіше називали твори М. Бойчука та О. Новаківського. Західноєвропейські новації знаходили своє відображення у творчості молодших художників, наприклад, учнів школи О. Новаківського.

Молоді митці замислювалися над власною роллю в мистецьких процесах, намагаючись знайти найбільш дієвий механізм реалізації всіх «наук» Новаківського у відповідях на актуальні виклики часу. У певному сенсі, вони стояли на творчому роздоріжжі між великими майстрами О. Новаківським та І. Трушем і особистостями модерного спрямування, такими

як П. Холодний, П. Ковжун, М. Осінчук та ін. Пізніше С. Гординський писав: «Задивлені у великий та оригінальний талант маестро Новаківського, в його експресивне розуміння малярства, ми тоді ще не мали ясного власного погляду, наприклад, на неовізантійське малярство Петра Холодного чи конструктивну графіку Павла Ковжуна. Розуміння цієї мистецької різноманітності прийшло щойно згодом, коли ми почали знаходити власні стежки, власні смаки та мистецькі симпатії» [95, с. 27].

Молодий С. Гординський намагався опанувати виражальну силу образотворчого (українського та західноєвропейського) мистецтва. Він уважно вивчав іноземні мистецькі журнали, цікавлячись світовими мистецькими процесами, а також брав активну участь у мистецько-виставковому житті Львова, зазнавши впливу польських митців: Я. Мальчевського, Л. Вичулковського, Ю. Фалата, Ю. Мегоффера, В. Яроцького, К. Сіхульського та ін. «Незважаючи на тодішні неприязні політичні відносини між двома народами, ми якоюсь мірою користали й від польських митців», – згадував пізніше С. Гординський [95, с. 31].

Роки навчання С. Гординського в школі О. Новаківського (1924–1927 рр.) припали на добу її розквіту. Основною метою педагогічного процесу тут було виховання митців, спроможних творити самобутнє національне обличчя українського мистецтва і водночас підняти його до рівня світового художнього процесу [38, с. 70].

О. Новаківський давав учням мистецьку освіту в межах власної системи творчості, певною мірою свідомо затискаючи їх у своєрідному стилістичному трикутнику: модернізм, імпресіонізм, експресіонізм. Але далеко не всі учні О. Новаківського продовжували його стилістичні пошуки, і саме вчитель у процесі художнього виховання, урешті-решт, виводив їх на індивідуальний шлях творчого пошуку.

Варто зазначити, що до школи О. Новаківського С. Гординський прийшов, маючи «початкову» художню освіту в гімназії. Про те, що молодий митець володів азами художньої форми, анатомії та кольору, свідчать його

ранні твори 1922 р., наприклад, «Жінка з левом» (іл. 1) та «Портрет брата Володимира» (іл. 2).

У малярстві С. Гординського періоду студій у О. Новаківського чітко прочитується імпресіоністична виразність форми, трактування світлотіні та кольороподіл, як у наставника (іл. 3, 4). Студент успішно засвоїв науку рисунку, проте вже по-новому розташовував рисунок за формою. На відміну від учителя, гостріше підходив до вирішення формальних проблем малюнка, переходячи в площину ультратенденційного мистецтва (іл. 5). Однак він таки не цілком звільнився від тяжіння до імпресіоністичних сентиментальних пейзажів (іл. 6, 7), але трактував це як «засіб закріплення» академічно-реалістичної манери. Аналогічні ознаки можна було спостерігати у творчості одногрупників С. Гординського – на приклад, у Г. Смольського та М. Мороза.

У школі О. Новаківського С. Гординський створив низку автопортретів, зокрема, олійні роботи «Автопортрет із скульптурою» (1924 р.) (іл. 8) і «Автопортрет в краватці» (1926 р.) (іл. 9), а також два автопортрети-рисунки (1925 р.) (іл. 10, 11). Вагому частину творчої спадщини митця становлять власне рисунки. Найяскравіші з них цього періоду: «Шарж на школу О. Новаківського» (1925 р.) (іл. 12), «Митрополит Шептицький» (1927 р.) (іл. 13), «О. Новаківський» (1927 р.) (іл. 14) тощо.

Мистецька школа О. Новаківського відігравала важливу роль у культурному житті Західної України. Спочатку у Львові, а згодом у різних містах східної Галичини відбувалися щорічні виставки учнів мистецької школи, які не залишали байдужими громадськість і пресу. Чимало схвальних рецензій на виставки школи з’явилося на шпальтах львівської періодики [44, с. 31].

Проте в часи існування закладу його не раз критикували. Було багато зауважень щодо рівня викладання. Мовляв, «Новаківський повинен відкрити в школі один клас, а розвиток мистецьких здібностей учнів повинен піти дорогами їх спеціалізацій. Учень, який має нахил до графіки – ніколи не буде

добре малювати, а учень, який має сильніше відчуття декорації – не буде ні пейзажистом, ні портретистом» [203, с. 372].

І П. Холодний, і П. Ковжун критикували школу за те, що в ній було забагато теоретичного вивчення історії мистецтва, а менше – практичного навчання; однак це факт, що та школа була «єдиним у Львові осередком, де обдарована молодь могла чогось поважного навчитися» [207, с. 10]. Павло Ковжун у цій школі цінував лише виховання мистецького темпераменту. Він пізніше писав: «Темперамент – це основа стилю кожного митця. Це основа вислову у мистецтві. Сума мистецьких темпераментів оживляє стиль кожної епохи, розширює і заокруглює його аж до вичерпання, коли й наступає зміна» [87, с. 16].

На захист «своєї першої школи» С. Гординський виступив у спогаді «Про О. Новаківського 1970 р.»: «З кінцем 1927 р., коли я виїхав до Берліну, але переконавшись, що в тамошній академії не навчуся нічого більше від того, що навчився у Львові, переїхав до Парижу. З Парижу я писав листи до колег у Львові про те, що наша школа дає достатню наукову базу, але нам бракує живої мистецької атмосфери, яку дає зустріч з новим мистецтвом» [115, с. 30].

Школа Новаківського відіграла важливу роль у формуванні творчого пошуку Гординського, окресливши в його свідомості відповідні мистецькі орієнтири. Це був час здобуття фахової освіти та активного занурення в бурхливе мистецько-інтелектуальне середовище.

Львівський період у розвитку творчої особистості С. Гординського тісно пов’язаний з іменем Андрея Шептицького. Митрополит Шептицький був активним популяризатором українського мистецтва у світі, меценатом стипендій, які давали змогу студентам працювати в європейських столицях – найвідоміший осередках мистецтва.

Андрей Шептицький захоплювався ерудицією, професійним хистом, національним світоглядом молодого С. Гординського. Не випадково в розмові з О. Новаківським він наголосив: «Цьому хлопцеві дам подвійну стипендію до Парижу, бо відчуваю в ньому колосальну силу і потенційність. Ми маємо

багато талановитих людей, але не всі з таким пієтетом відносяться до своєї країни, не в кожного серце горить «мистецьким патріотизмом» [62, аркуш 1].

Як ми вже згадували, під час перебування в Європі С. Гординський листувався з А. Шептицьким, розповідав про події, які відбувалися навколо нього. Як пізніше напише С. Гординський, митрополит А. Шептицький був йому найближчим за духом і мистецьким смаком, добре знав історію мистецтва й вільно почувався на різних сучасних європейських мистецьких платформах. Митрополит також відчував і розумів новітні мистецькі тенденції та не боявся їх впровадження в українське середовище, об'єктивно оцінював ситуацію в мистецтві «підсовєтської» України. Виходячи з багатого досвіду, він шукав можливості створити умови студіювання для своїх «підопічних». Відкрито спілкувався з кожним, бажав знати персонально про кожного художника зі свого «поля праці», і «власноруч» відкрити його таланти [63, аркуш 1].

С. Гординський вважав митрополита Андрея першим, хто прищепив йому любов до храмового мистецтва, навчив розуміти мистецтво Літургії. Владика знайшов спосіб познайомити митця із церковним співом. Саме А. Шептицький показав С. Гординському можливість гармонійного синтезу мистецтва в храмі. Митрополит бачив у ньому надію на продовження традицій бойчукістів, або хоча б «маневруючої візантики» [62, аркуш 2].

Перша подорож С. Гординського до Парижа відбулася 1927 р. Від цієї мандрівки він отримав насамперед нову мистецьку «ідеологію» – спосіб оцінювання, розуміння й аналізу новопізнаного, раніше не баченого мистецтва. Найкраще пізнав «контемпоральний» підхід до західноєвропейського мистецтва, порівнюючи та поєднуючи його із сентиментальною атмосферою школи вчителя Новаківського, «який таврував свої нові праці за певно окресленим консервативним способом бачення, свідомо накрученим на певний шлях» [226, с. 5].

Повернення С. Гординського з Парижа до Львова наприкінці 1929 р. було важливою подією і в житті О. Новаківського, і в житті мистецького

Львова. Тоді молодий художник відігравав одну з першорядних ролей у культурному розвитку міста як маляр, організатор виставок, мистецький критик, а також – як поет, перекладач, літературознавець і літературний критик. Львівський ґрунт виявився сприятливим для цього – свіжі ідеї молодого митця активізували культурне життя соціуму [42, с. 30–31]. На Третій Виставці школи О. Новаківського (після паризьких студій) 1929 р. став помітним серйозний творчий поступ С. Гординського. Про це писав І. Крушельницький у рецензії на виставку в журналі «Нові Шляхи»: «Гординський – це вже не учень. Два роки в Парижі зробили своє. Багато бачив, багато пізнав, ще більше навчився. Все це згармонізував і виступив перед нами як зрівноважений митець» [134, с. 4].

У свою чергу, художній критик М. Драган зауважив: «Гординський повинен спрямовувати свої сили до графіки, бо вона виявляє знамените почуття декоративної лінії, форми і барви та зручну конструкцію композиції. Гординський – це майбутня окраса нашого мистецтва» [166, с. 3].

Після згаданої виставки про творчість С. Гординського багато писали: «Гординський не дає нам нічого подібного до праць його товаришів. Не подібний він і до свого учителя Новаківського. Портрет його – зграбний, натюрморт ніколи не банальний, а графічне мистецтво – незалежне. Висока культура, глибоке відчуття форми, вільна лінія [203, с. 372]. Сам С. Гординський вважав Третю виставку своєрідним звітом з паризьких студій. Він представив цілком інші твори, не подібні до попередніх. Це були: проекти плакатів «Pates la Lune» (іл. 15), «Trouville» (іл. 16), театральних костюмів, книжкові обкладинки, ілюстрації до поезій та окремі фігуративні зображення – «Автомобіліст» (іл. 17), «Дипломат» (іл. 18). У своєму спомині товариш С. Гординського А. Малюца пише: «Відокремлення Гординським формотворчих шукань від ідейно-світоглядних пов’язань мистецької роботи мало великий вплив на нас, молодших. Це був перший серйозний вгляд в чисто формотворчу проблематику модерного мистецтва» [258, с. 20–21].

Саме в 1920–1930 рр. С. Гординський як митець найяскравіше виявив себе у графіці. Стилістика його графічної мови в багатьох роботах видавалася дуже близькою до творів А. Петрицького. Його станкові графічні роботи, виконані переважно в техніці гуаші, становили поєднання фігуративізму й гротескно акцентованої геометризації форм. Книжкова графіка С. Гординського була досить різноманітною.

Мистецтвознавець Л. Волошин відзначила з-поміж усіх саме графічні роботи С. Гординського, небезпідставно вважаючи їх «важливою складовою в мистецькому житті України 20-30-х рр. минулого століття» [36, с. 477]. Окремі критики, зокрема М. Мудрак, у графічному стилі С. Гординського вбачають вплив Кассандра (А. Мурона), естетики Л. Корбюзьє і його соратників А. Озанфана і Ф. Леже. Сам митець визнавав вплив конструктивізму Ф. Леже лише в період пошуку нових графічних вирішень.

Повернувшись до Львова, художник зацікавився також театром. Він створює свої перші роботи для театральних декорацій, розробляє проекти театральних костюмів, привезені ще з Парижа. Його творчість у царині театрального мистецтва була досконалою з позиції графіки, ставши новим словом у розвитку сценографії львівського театру. Власне, відчуття монументальності в художника зародилося, коли він працював над декораціями студентської вистави «Хмаролом» у Львові (іл. 19). Його проекти костюмів до драми «Спір за Мадонну Сильвію» (іл. 20), багатобарвні декорації та костюми до драми «На скелях» (іл. 21) стали професійним висловом графіка-декоратора театру. Ще досконалішими були його проекти до балету «Гуцульщина» (іл. 22), де автор передав цілісність костюму, його ритмічний уклад і динамічний вияв [226, с. 10]. Знання й тонке відчуття театрального простору дало С. Гординському розуміння просторового середовища, монументальних просторових вирішень і композиційно-масштабних форм, які він згодом застосує в сакральному монументальному мистецтві.

Важливим фактором розвитку творчої особистості С. Гординського стала діяльність, а точніше – інтелектуально-мистецьке середовище об’єднань

і угруповань львівських митців. На початку 1930 р. у Львові утворилася Спілка українських мистців (СУМ). Вона так і не оформилася організаційно та проіснувала недовго, підготувавши лише посмертну виставку живопису В. Крижанівського в Національному музеї, а також зорганізувала своїх членів у виставці слов'янського екслібриса в бібліотеці Музею Оссолінських. Натомість, 1931 р. постала Асоціація незалежних українських мистців (АНУМ), яку заснувала група українських митців: С. Гординський, П. Ковжун, Я. Музика та ін. В основу діяльності асоціації були покладені принципи, сформовані попередником – Гуртком діячів українського мистецтва (ГДУМ), який існував у Львові в 1922–1926 рр. Автором назви АНУМ за аналогією з АРМУ (Асоціація революційних мистців України) був П. Ковжун. У монографії про творчість М. Глущенка він пізніше писав, що АНУМ за своєю художньою платформою була близька до АРМУ – групи візантистів з практикою сучасного європейського мистецтва та ОСМУ (Об'єднання сучасних українських мистців) – групи українських сезаністів і експресіоністів. Асоціація створювалася майже одночасно з улаштуванням її першої виставки.

Восени 1930 р. С. Гординський повернувся з Парижа, змалював колегам життя українських митців у європейській столиці, їхню ізольованість один від одного в чужому середовищі, вважаючи, що їхні успіхи заслуговують популяризації на батьківщині [209, с. 28]. Тому одним з головних завдань анумівців стала організація виставок українського та європейського мистецтва, оскільки вже давно назріла потреба порівняти твори наших митців з працями іноземців і поглянути на паралельний розвиток у мистецтві, незважаючи на нашу віддаленість від великих культурних осередків. Так, у жовтні 1931 р. у залах Національного музею відкрилася перша виставка АНУМ, де були представлені також твори відомих французьких, італійських, бельгійських митців. Були експоновані твори П. Пікассо, Ф. Леже, М. Шаґала, А. Модильяні, М. Тоцці, Дж. Северині та «української паризької групи»: М. Бутовича, М. Глущенка, В. Кричевського, В. Хмелюка, С. Зарицької. З-поміж

місцевих художників у ній взяли участь П. Ковжун, Я. Музика. Творчість О. Новаківського була представлена разом з творчість учнів М. Мороза, С. Гординського, Г. Смольського, С. Луцика та ін. Завдяки С. Гординському як активному співорганізаторові експонувалися також твори О. Архипенка, М. Ґромера, А. Дерена, Ф. де Пізиса, Л. Фужита, О. Цадкіна та ін.

Тільки перерахунок самих імен створює відчуття грандіозності події. Як згадує С. Гординський, «нашою метою було зібрати перш за все твори чужих митців, що належать до того самого покоління і що змагаються з тими самими проблемами. Уважливий глядач запримітить, що їхнє мистецтво є вже висловом деякої стабілізації, вже більш інтелектуального, як інтуїтивного, використання пластичних можливостей, в яких іде намагання до рівночасної розв'язки усіх шістьох головних проблем малярства: форми, ритму, композиції, руху, простору й світла» [207, с. 2].

С. Гординський знайшов власний спосіб поєднати народну формотворчу традицію з модерною художньою формою. Це добре ілюструють його паризькі твори – «Легінь з файкою» (іл. 23), «Гуцулка з жовтим глечиком» (іл. 24), де кубістично-конструктивістські риси поєднані з неповторним етнографічним колоритом Гуцульщини. Своєрідний площинно-геометричний стиль цих творів лише на перший погляд міг би здаватися простим схематичним спрощенням форм. Насправді ж у ньому знайшла вираження глибоко продумана концепція формальної мови, випрацювана на основі найновіших тоді авангардних творчих досягнень. Найбільш лаконічно суть тогочасної стилістики своїх творів С. Гординський сформулював сам: «Об'єкт розкладений на елементи, з яких сконструйовано композицію на двохвимірній площині» [207, с. 2].

Подібні ідеї втілювали у своїх творах і західні європейці. Для прикладу, «Композиція» Г. Арпа – це сюрреалістичний безпредметний малюнок, де білу пляму художник розташовує на чорній площині згідно з правилами рівноваги (іл. 25). У творі «Композиція, 1929 р.» Ф. Леже також прочитується рівновага всіх формальних елементів. Плями розкладені в супрематичному ритмі

гармонії. Дуже характерна для посткубістичного малярства еліптична композиція, для якої автор зумисне обрав пляшку з гітарою, улюблені предмети у формальних експериментах кубістів (іл. 26).

На першій виставці АНУМ С. Гординський представив 12 робіт. Серед них – відомий портрет композитора М. Колесси та О. Дутки (іл. 27, 28), у яких відчитуються ще риси імпресіоністичної манери зі школи О. Новаківського. Як «противагу» цьому портретові був представлений цілком авангардний пейзаж «Міст з Парижа» (іл. 29) та «Біржа» (іл. 30), у яких спостерігається вплив європейських тенденцій, а також певна аналогія з творчою манерою А. Дерена. На контрасті сприймалися твори на тему Гуцульщини. Автор зумисне представив ці роботи на тлі мистецтва іноземних художників, щоби продемонструвати спроможність української традиції, окресленої колористичною етнокультурою.

Принципово важливим для розуміння анумівських починань було видання «Альманаху лівого мистецтва», яке започаткував 1931 р. у Львові С. Гординський. Альманах було оформлено в конструктивістському дусі (іл. 31). Статті супроводжувалися репродукціями творів відомих європейських живописців: «Туалет» М. Тоцці, «Композиція» Дж. Северині, «Село і я» М. Шаґала, а також роботами українських митців, пов'язаних з Парижем: «Ілюстрації до Гоголя» М. Глущенка, «Пейзаж» і «Гуцул» С. Гординського, «Акт» Р. Сельського. У репродукування окремих творів західних майстрів С. Гординський вкладав поняття спільного європейського мистецького контексту, до чого прагнули П. Ковжун та інші анумівці. Значну допомогу новій організації надала група українських паризьких митців, зокрема, група харківської «Нової ґенерації» [85, с. 431].

З АНУМ співпрацювали також єврейські митці Л. Ліллє, О. Ганн. У згаданому альманасі С. Гординський опублікував програмну статтю «Формальні завдання сучасного малярства», в якій проаналізував стилістичний спектр сучасного мистецтва, стилі якого прямо чи опосередковано позначилися у творчості українських художників. Зокрема,

автор акцентував на імпресіонізмі: «Ми мусимо перш за все пройти шлях до імпресіонізму, через те, що він є вихідною точкою всіх сучасних напрямків у мистецтві. Імпресіонізм…просто вирізки з природи (напр. малярство Моне), розроблені кольористично так, щоб осягнути світлову і насичену ритмічність фарби на площині. Імпресіоністи, йдучи за фарбою, воліли не торкати складних проблем композиції, бо вона відвертала увагу від головного завдання: навчитись орудувати кольором» [145, с. 7].

Також С. Гординський підкреслював: «Імпресіонізм дав початок орієнтації на абстрактні елементи в кольорі. Експресіонізм іде далі. Він деформує, нищить предмет, доводить фарбу до абсолюту, при чому сильно акцентує на духовні почуття та символізм» [145, с. 8].

Тогочасне мистецтво дедалі більше відходило від суто емоційної стихії в бік ускладнених образів і потребувало теоретичного осмислення. М. Чапельська (майбутня дружина С. Гординського) у статті «Аналітичний підхід до модерного малярства» зазначала, що сучасний митець, усвідомлюючи складність життя, намагається через мистецтво віддзеркалювати свою аналітичну здібність інтелекту, оскільки проста імітація дійсності вже не може задовольнити його духовної потреби» [383, с. 5].

Наступного, 1932 р. С. Гординський став співорганізатором виставки «Сучасна українська графіка», де експонувалося тисяча чотириста творів, серед них двадцять вісім – його власні, і близько сотні творів київських і харківських митців. На цій виставці С. Гординський показав свої обкладинки до книжок і каталогів, упаковки до цукерок , а також вісім екслібрисів, серед яких були й екслібриси М. Драгана (іл. 32), П. Ковжуна (іл. 33), М. Осінчука (іл. 34).

З ініціативи Гординського АНУМ влаштувала 1933 р. першу на українських землях виставку творів М. Глущенка, а також видала монографію українською та французькою мовами [87, с. 8]. Виставки, які С. Гординський організовував разом з П. Ковжуном, мали великий резонанс серед української

та польської інтелігенції, отримали підтримку й схвальні відгуки Б-І. Антонича, М. Рудницького, М. Голубця, а також польської критики.

На четвертій виставці АНУМ С. Гординський представив десять живописних і графічних творів, серед них паризькі краєвиди 1931 р., портрети та акварелі на гуцульську тематику. Важливо згадати шосту виставку АНУМ (1935 р.), у якій взяли участь 29 митців і було представлено 225 творів. С. Левинський відзначив творчість М. Глущенка, О. Грищенка й С. Гординського. Зокрема, мистецтво С. Гординського було оцінене як «палітра, повна контрастів з краєвидами Єрусалиму і південного неба» (іл. 35) [238, с. 3].

С. Гординський представляв 27 творів на східну тематику. Це переважно графічні рисунки та кілька акварелей, які стали результатом подорожі художника на Схід – Царгород (Стамбул), Єрусалим, Александрія, Каїр, Аравійська пустеля, Мекка, північноафриканське узбережжя від Єгипту й до Марокко. У «східних» творах С. Гординського спостерігаємо мотиви арабської архітектури (іл. 36, 40, 41), характерні місцеві типажі (іл. 37, 42), екзотичні краєвиди (іл. 38). Він малював і автопортрети, серед яких вирізняється автопортрет у східному уборі, виконаний у техніці рисунку (іл. 39).

На кінець 30-х – початок 40-х рр. припала мандрівка С. Гординського і на Захід, зокрема, до Італії та Франції. Рисунки, репортажі, розмови з місцевими митцями художник публікував на сторінках двотижневика “Назустріч».

С. Гординський прагнув знайти творчу наснагу в європейському мистецтві. Це було вкрай необхідним для глибшого розуміння модерних художніх течій. Власне, після вже згадуваної Шостої виставки АНУМ (1934–1935 рр.) очевидними стали критерії критичної оцінки С. Гординського та його колег творів і напрямків творчості. За словами П. Ковжуна, «виставка є безсумнівним внеском у мистецьку культуру українського Львова й ознакою вразливості наших митців на свіжі подихи західноєвропейського мистецтва.

Художники дійшли висновку, що «малярство – це одушевлена творцем форма і фарба, це не сюжет і не ілюстрація чи опис природи фарбами» [207, с. 12].

Певним контрастом до виставок АНУМ стала «Виставка малюнків у музеї Наукового Товариства ім. Шевченка» 1934 р., учасниками якої були були учні О. Новаківського. С. Гординський з цього приводу писав: «рефлексії з вистави зовсім невеселі – чується в нас жахливий брак своєї мистецької, належно поставленої школи, яка б керувала мистецьки обдарованою молоддю та створювала хоч малу творчу атмосферу, вириваючи молодь від тупцювання на місці, праці за давно вивченими шаблонами» [70, с. 1].

Ретроспективна виставка українського мистецтва ХХ ст. (1935 р.) стала свідченням того, що українське мистецтво переживало певну кризу, яку можна умовно назвати «кризою європейськості». Постало питання, чи в новітньому українському мистецтві діє творча асиміляція чи тільки рецепція. На цій виставці С. Гординський показав цікаві олійні та акварельні роботи: «Гуцул», «Довбуш» (іл. 43), «Автопортрет з палітрою» (іл. 44), Пейзаж «Гражда» (іл. 45) та акварелі з Рима й Венеції (іл. 46), нещодавно привезені з подорожі Італією. Авторитетний учений В. Залозецький писав: «Маємо вічне завдання творчості – гармонізувати і давати духовну синтезу Сходу і Заходу. Індивідуалізувати українську культуру, духовність і мистецтво. Ми маємо шанс рятувати старі могутні здобутки колишньої Європи і оживляти їх власним здоровим національним етосом…» [188, с. 6].

Ось інше його судження – про Восьму виставку АНУМ «Митці митрополиту Андрею» 1936 р., і, зокрема, про С. Гординського: «Творчість більшості митців не пов’язана ані з рідною землею, ані з атмосферою тої землі, ані з духом старої традиції українського мистецтва, ані з певними суттєвими, релігійними чи національними потребами нашого громадянства. Проте Гординський залюбки користується рідною тематикою Гуцульщини, Бойківщини, Прикарпаття» [105, с. 2]. Загалом С. Гординський представив одинадцять акварелей, де зображено краєвиди італійських міст: Рима (іл. 47),

Пізи (іл. 48), Венеції (іл. 49), Флоренції (іл. 50). Тут автор переважно акцентує увагу на старій архітектурі, пов'язаній з певними історичними подіями.

За 9 років свого існування АНУМ провела 14 виставок з широкою географією учасників. Активну участь у виставках брали й споріднені українські мистецькі осередки в країнах Європи: українська «паризька група», краківське «Зарево», варшавська мистецька група «Спокій», празька «Студія пластичного мистецтва», а також митці з Росії, Наддніпрянщини, Німеччини, Австрії, Італії, Франції та Німеччини.

Важливим досягненеям АНУМ слід вважати також публікації мистецьких видань українською мовою, у чому була заслуга й С. Гординського. Окрім одинадцяти каталогів виставок, Асоціація власним коштом видала сім монографій про українських художників (М. Андрієнка, Л. Ґеца, М. Глущенка, О. Грищенка, О. Кульчицьку, О. Сахновську та ін.).

Особливу роль у формуванні мистецького середовища Львова, розвитку українського мистецтва і мистецтвознавства відіграв журнал «Мистецтво», що видавала АНУМ упродовж 1932–1936 рр. і згуртував навколо себе групу анумівців, які були талановитими критиками, мистецтвознавцями: С. Гординського, М. Голубця, П. Ковжуна, М. Драгана, В. Січинського та ін.

З початком Другої світової війни С. Гординський змушений був покинути Львів і оселитися в Кракові. Спочатку він працював як митець, а згодом влаштувався на посаду редактора «Ілюстрованих вістей» в «Українському видавництві» (Львів – Краків). У Кракові художник створив низку акварельних пейзажів, найхарактернішим мотивом яких був «Вавель на березі Вісли» (іл. 51). З цього періоду маємо також «Автопортрет в білому» (1940 р.) (іл. 52) та кілька акварельних натюрмортів (іл. 53).

Але 1942 р. він повернувся до Львова й одразу опинився в епіцентрі українського культурного й мистецького життя. У цей період С. Гординський відредагував понад 40 книг, а до окремих з них написав «студії-передмови». Найяскравіші видання – це «Т. Г. Шевченко – маляр» (1942 р.), «Малярство Італії» (1942 р.), «Павло Ковжун» (1943 р.) та ін. Художник створив кілька

акварельних портретів, зокрема, «Мама Тамара» (іл. 54) та «Сестра Дарія» (іл. 55). З олійного живопису відзначимо портрет «Лада з червоними стрічками» (іл. 56) і портрет «Бабці Чапельської» (іл. 57).

У передмові до Каталогу ІІІ виставки ОСУМ (1943 р.) він пише, що «виявляти в мистецьких творах усю різноманітність національного життя, його змагань, поривів, зображати в своїх творах красу рідної землі – це обов'язок українських митців» [86, с. 3].

1944 року перед вступом радянських військ до Львова С. Гординський обирає шлях еміграції. Через Словаччину їде до Відня, де жила його сестра Дарія Гординська-Каранович. Подальший шлях пролягав до Німеччини, а звідти – до США, де митець прожив майже півстоліття. Але львівське середовище 1920–1930-х рр. з його культурно-мистецькими процесами національного та європейського спрямування і масштабу створило всі ті неповторні умови, у яких відбувалося формування творчої особистості С. Гординського відразу в кількох творчих іпостасях. За два десятиліття він пройшов добру мистецько-практичну школу, і у Львові, і в Західній Європі. Став творчою особистістю, яку не лише зауважили на численних виставках, але й окреслили як помітне явище серед молодої генерації львівських митців. Зауважений був також своєрідний глибокий характер його розвитку, втілений одразу в кількох царинах мистецької творчості – живописі, графіці, мистецтвознавстві, художній критиці. Якщо до переліченого додати ще й талановиту літературну творчість, яка з огляду на об'єктивні проблеми (тематичні фактори) майже не потрапила в ареал дослідження, то перед нами постає винятково цікавий молодий український митець різнопланового «ренесансного» типу.

У Львові С. Гординський започаткував власний спосіб творчого мислення та власне розуміння мистецьких процесів. Активна участь у громадському, видавничому й виставковому житті Львова допомогла йому усвідомити історичні й модерні витоки та контексти українського мистецтва і

стала одним з критеріїв оцінки власної творчості, переважно під час тривалої еміграції.

## 2.2 Західноєвропейський вектор творчих пошуків митця: питання впливу на концептуальні та стилістичні орієнтації

Для процесу формування творчої особистості С. Гординського був характерним полікультурний принцип засвоєння інтелектуального та естетичного досвіду. У цьому плані на тлі чіткого окреслення національної позиції митця важливим є також звернення до джерел західноєвропейської авангардної художньої культури. Західний культурний мистецький вплив простежується і в графічно-живописній творчості митця, і в його мистецтвознавчих поглядах на сучасні мистецькі процеси.

Отже, 1927 р. 20-річний С. Гординський уперше вирушив до Берліна. Подорож мала конкретну мету – вступ до Берлінської академії мистецтв. Молодий митець відвідав ретроспективну виставку творів Ван Ґоґа в Берлінському музеї, що кардинально змінило плани молодого українця. Уже через три дні він захоплено вивчав паризькі музеї. У мистецькій столиці світу, де тривав «двобій» формалістів і реалістів, де панувала безкомпромісність творчих методів і критичних суджень, де повноцінність мистецького твору шукали у творчій співпраці глядача й митця, відбувся важливий креативний етап формування С. Гординського.

Приїжджаючи до Парижа, десятки молодих художників з різних країн світу повинні були зорієнтуватися в полікультурних процесах, вибрати власний шлях аналізу досягнень попередників і створити свій метод творчості. Кожен з них перебував у пошуку мотивації творчих експериментів, «щоб відокремитись і спромогтись на власну оригінальність або ж наслідувати когось, хто віднайшов уже власний шлях» [31, с. 21–22].

Стажування С. Гординського в Парижі тривало протягом 1927–1931 рр. Знання кількох іноземних мов, здобуте ще в гімназійні роки у Львові, дало йому змогу глибоко пройнятися духом авангардної європейської культури, пізнати її велике класичне минуле й суть новітніх творчих шукань [237, с. 51–

52]. Насамперед С. Гординський захопився творчим «паризьким лібералізмом», свободою вибору в мистецтві та шаленим змаганням молодих митців у спробі провести власні формальні пошуки відповідно до вимог конструктивізму. Але невдовзі, критично оцінивши ситуацію, митець зрозумів, що саме в Парижі кожен митець самотужки, власним і набутим досвідом, виснажливою працею здобуває собі місце під сонцем. Не виявивши себе відразу помітною особистістю і не відчуваючи причетності до модних мистецьких течій, у яких навіть П. Пікассо в групі «справжніх» французів став раптом чужим і далеким, С. Гординський вдався до гарячкових творчих пошуків. У лютому 1928 р. він писав у листі до В. Дядинюка: «Сиджу тут в Парижі, як «турецький султан багатий». Зовсім без гроша. Сюди приїхав за 30 злотих. Майже нікуди не ходжу, навіть в Луврі був всього два рази, а то переважно ходив по приватних галереях, бо безплатні. Не дуже мене захопило модерне – найновіше мистецтво… Всі тут стараються підійти під цей лад, під паризьку моду і смак. Я ніде не бачив таких гарних видів, як у Парижі над Сеною. Так багато білої і ясної краски, що аж серце у радості скаче, зовсім не дивуюся що французи нарід такий веселий» [95, с. 28].

Порівняно з паризьким, німецьке мистецьке середовище поставало тепер в його свідомості цілком іншим. Вражало насамперед особливе ставлення німецьких живописців до літератури, до експресивного виразу внутрішніх духовних процесів, промовистого «неспокою», який французи називали «звичайною німецькою брутальністю» [95, с. 29].

Незадовго до цього, 1927 р., С. Гординський вступив до приватної Академії Жульєна, де його вчителями були професори – Повше, а згодом – Альберто Лоренс. Основою в Академії вважався малюнок і вивчення ефектів світлотіні. Особливу увагу вчителі звертали на вдосконалення портрету як жанру в дусі академічних традицій. Саме в майстернях Жульєнової Академії С. Гординський почав експериментувати з формою та кольором, що засвідчують його автопортрети та пейзажі. Для прикладу візьмемо пейзаж «Сена» (1928 р.), де автор передає в блакитно-сірій гамі атмосферу туманного

Парижа із силуетом Ейфелевої вежі (іл. 58). У творі відчутний вплив англійського імпресіоніста Д. Вістлера, з творчістю якого молодий художник познайомився в Академії. С. Гординського вражало вміння англійця з легкістю моделювати світло-повітряне середовище, використовуючи при цьому обмежену кольорову палітру. Він захоплювався його індивідуальною манерою змішування палітри – при мінімумі основних кольорів Д. Вістлер отримував десятки тонових контрастів, за допомогою яких досягав емоційного навантаження в пейзажі. У цьому творі С. Гординський експериментував з розташуванням джерел освітлення, намагаючись світлотіньовими ефектами «відбити» небо на водоймищі Сени. Експериментував він і в графічних автопортретах (радше рисунках). Найяскравіші з них – «Автопортрет з рушником на голові» (1928 р.) (іл. 59) та «Автопортрет в задумі» (1928 р.) (іл. 60) – написані під певним впливом автопортретів Ван Ґоґа. Порівняно з творами львівського періоду, вони є емоційно підсиленими, з відчутною сміливістю у трактуванні жестів.

Спочатку навчання йшло успішно, але зав’язати творчий діалог з новими вчителями С. Гординському так і не вдалося. Переконавшись, що не зможе малювати так, як від нього вимагають, уже через неповних шість місяців (1928 р.) він покидає навчання і надовго «оселяється» в Луврі, де копіює твори П. Веронезе, П. Рубенса, Е. Делакруа.

С. Гординський розумів, що Лувр – це музей Е. Делакруа, Г. Курбе, Е. Мане, П. Сезана – митців, чиї твори свого часу усунули з офіційних Паризьких Салонів, а сам факт, що вони могли б потрапити колись до експозиції Лувру, вважався абсурдом. З появою модернізму мистецтво зазнало омолодження, збагатило духом нові форми, вимагаючи від справжнього митця цілковитої віддачі своєї особистості.

На початку 1929 р., детально ознайомившись з багатством розмаїтих мистецьких колекцій паризьких галерей і музеїв, С. Гординський почав цікавитися скульптурою Давнього Єгипту, Азії, античної Греції та Риму. Він відкривав для себе пластичну форму, що наближала до розуміння джерела

творчості модерністів, конструктивістів, кубістів. Знайомство з мистецтвом Стародавнього світу підштовхнуло С. Гординського до скрупульозного вивчення давньої фрески та фаюмського портрету (забігаючи наперед, зауважимо, що ці знання він використає у своїй пізній монументальній живописній творчості) і не менш зацікавлено реагує на творчість неофітів-християн, ранньовізантійське мистецтво, робить висновки, формує власне розуміння синтезу мистецтв, простору, середовища, кольору. Пізніше С. Гординський згадуватиме: «Сезана я вже розумів, Пікассо мене інтригував, та студіюючи проблему простору, малюючи впродовж півроку натюрморти, я поволі знайшов свою фарбу» [92].

Мистець відчував гостру потребу «випрацювати» власний метод творчості, стати впізнаваним для глядачів і критиків. Він подає свої роботи – акварель «Шербур» (1928 р.) (іл. 5) та плакатну графіку «Pates la lune» (1928 р.) (іл. 61) – на виставки у «Salon des artistes français», пропонує їх інтернаціональній групі молодих монпарнасців «Salon de l'Escalier». Графічні твори С. Гординського, насамперед книжкові обкладинки, плакати, виставлені 1931 р. на паризьких виставках у «Інтернаціональному салоні митців книги» у Петі-Палє та в «Салоні митців-декораторів» у Ґран-Палє, викликали велике зацікавлення та схвальні відгуки не тільки французької, а й англійської та німецької критики. Згаданий «Легінь з файкою» був репродукований в елітарному паризькому журналі «Mobilier et Dékoration», а авторитетний лондонський журнал «The Studio» вмістив на сторінку кольорову репродукцію композиції С. Гординського «Танцюристка» (іл. 62).

Відвідавши виставку в Ґран-Палє, відомий віденський мистецтвознавець В. Борн присвятив графіці С. Гординського ґрунтовну статтю в берлінському журналі «Gebrauchsgrafik», у якій гострим поглядом дуже влучно зауважив своєрідність творчого самовиразу художника: «Те, що надає працям Гординського індивідуальних рис, – пише він, – є його власний підхід до мистецтва, в якому він традиційні українські елементи збуджує до нового життя, в його книжкових оформленнях і прикладних графіках панує

специфічно східноєвропейська воля творення, барвистість народного мистецтва з Карпат, іконографічна строгість і особливий слов'янський вислів – щось нагальне, а водночас музично-лагідне відчувається в усьому» [91]. Свою рецензію д-р В. Борн підсумовує словами: «Гординський належить, безсумнівно, до вроджених графіків, які виразно усвідомлюють свій шлях, мету і завдання» [30, с. 14].

Важливо зауважити, що в цей час С. Гординського цікавили нові форми творчості, однак не захоплювали ідеї механічного змішання європейського мистецтва з негритянськими чи полінезійськими примітивами, які так епатували паризький мистецький світ. Але митець усвідомив, що нові форми дуже добре поєднуються з мотивами українського народного мистецтва. Графічні твори «Екзотичні маски» (1928 р., сім акварелей) (іл. 63), виконані в такому ключі, С. Гординський подає на виставки, де отримує схвальні відгуки. Десь у середині 1930 р. потрапив до Парижа альбом «Театральні строї» А. Петрицького, і С. Гординський «додатково переконався, що в тому напрямі можна багато зробити» [114, с. 134]. Добре ілюструє тогочасні творчі шукання С. Гординського один з його паризьких творів – «Бандурист» (1928 р.) (іл. 64), де кубістично-конструктивістські прийоми зображення цікаво поєднані з неповторним етнографічним колоритом Гуцульщини.

Важливий урок С. Гординський виніс із занять у академії Модерного мистецтва Ф. Леже, до якої вступив перед самим своїм від'їздом, 1929 р. Адже кілька місяців студій у Ф. Леже допомогли йому остаточно скласти власне розуміння художньої форми на площині, особливо успішно застосовуване в графіці. Тут він навчився творити ідеально просто при абсолютній економії форми та кольору [101, с. 5–7].

У академії Ф. Леже С. Гординський створив також кілька автопортретів: у кубістично-конструктивістській манері – Автопортрет-колаж (іл. 65) і в експресіоністичній – Автопортрет у хустині (іл. 66).

Для С. Гординського перебування в Парижі було не лише інформативно-мистецьким задоволенням професійних потреб. Він здобув тут

колосальну можливість обміну досвідом, відкриття нових творчих особистостей, налагодження творчих зв'язків майже з усіма нашими закордонними митцями. С. Гординський чітко усвідомив, що французький академізм доживає свій вік. Він ще мав своїх численних прихильників, ним ще опікувалася держава, але в середовищі нових мистецьких процесів він втратив першорядне значення, його місце вже було зайняте, історія вже переступила через нього. Доба жила шаленим темпом, і кожен, хто не йшов уперед, автоматично переставав «існувати» для своїх сучасників. Звичайно, помилково було б легковажити академізмом – він був сильним, хрестоматійним, мав поважних представників, викликав повагу своїми здобутками. Але мистецтво академізму жило у сфері естетики минулого, як наскрізь інтелектуальне.

Для С. Гординського стало зрозумілим, що у світовому мистецтві існували дві основні категорії творчості: конструктивна й експресіоністична. В українському мистецтві цілковито не прижилася жодна. Навіть в основі конструктивне, не раз засягало царини експресіоністичного. Це простежується в українському народному мистецтві з його безмежним діапазоном форм – від старих геометричних до фантастичних, а також в українському живописі, скульптурі й театральному мистецтві. Уся мистецька діяльність української діаспори зумовлена свідомим чи підсвідомим виявом психології повоєнного українця, який почав усвідомлювати собі той факт, що однією з найголовніших причин недавньої національної поразки був передусім хаотичний стан душі в поєднанні з відсутністю конструктивних ідей: творчість Ю. Нарбута та М. Бойчука, постімпресіоністів Василя і Федора Кричевських і експресіоніста О. Новаківського. Окрім того, впливовий модерністичний рух 20-х і 30-х рр. в Україні та поза нею культивував передусім конструктивні напрямки з постійною орієнтацією на виразну, «чисту» форму.

С. Гординський, описуючи своє творче життя в Парижі, згадує, що, окрім жвавих контактів з українськими митцями паризької школи, підтримував особисте знайомство з європейськими художниками, такими як

Дж. Северині (одним з чільних творців італійського футуризму), М. Тоцці, М. Бріаншоном, Р. Удо, Ж. Жаненом та ін. [129, с. 36].

У розмаїтті європейських явищ кожен з молодих українських митців, які стажувалися в Парижі, черпав для себе те, що найбільше відповідало його творчому темпераменту та культурним запитам. Сам С. Гординський більше тяжів до творчих концепцій, котрі маніфестували в мистецтві раціоналістичне, оперте на закони логіки розуміння світу.

До речі, до Парижа С. Гординський їздив двічі: вдруге 1930 р. Добре зорієнтований у західноєвропейському мистецькому середовищі, він уже чітко знав, у якому напрямі буде розвиватись. Колишня розгубленість трансформувалася в мистецьку активність (навіть у «агресивність»), завдяки чому він почав підкорювати Париж.

У Парижі С. Гординський звернувся до соціальної тематики. Його формальний підхід удосконалювався на монументальних тенденціях мистецтв Заходу, зокрема, у плакаті, найкращі зразки якого він зустрічав у творах Кассандра, Ж. Карлю, Дж. Кольєна. Їхній вплив помітний, наприклад, у композиції його обкладинки Альманаху лівого мистецтва (1931 р.). У Парижі відбулася триетапна еволюція модерного мистецтва С. Гординського: від конструктивно-площинних експериментів, що зазнали впливу кубістичного малярства, до розуміння і трактування твору як замкненої композиції з певними впливами сюрреалізму. Потрібно зауважити, що С. Гординський першим з українських митців «привіз» ідеї сюрреалізму до Галичини.

У Парижі сформувалися, судячи з публікацій, дві світоглядні моделі С. Гординського та різні способи їх образотворчого втілення. Перша модель сформувалася на основі «науки» О. Новаківського. Друга була похідною від студій в модерністичній школі Ф. Леже. І одна, і друга стосувалися проблеми взаємовідносин фольклорної творчості та «інтелектуального» мистецтва. Інтерес фахівців до народної (фольклорної) теми активізувався в часи кризи академічної образотворчої системи, супроводжувався пошуками нових просторово-пластичних концепцій у поєднанні зі «старими» основами. Ще під

час навчання в школі Новаківського в С. Гординського (як і в інших учнів) було закріплено в свідомості позитивне ставлення до колективної творчості, до творчого «ми». Незважаючи на намагання наставника сформувати творчий талант кожного підопічного, все ж таки рух з одним колективним знаменником вплинув на створення цієї моделі. Живе, нетрансформоване запозичення фольклорних і мистецьких надбань спричинило певне розчинення творчої особистості в традиційних смислових і образотворчих моделях. У Парижі в С. Гординського з'явився ширший вибір: чи оволодіти європейською моделлю або методом пізнання чи продовжувати тяглість традицій львівської школи, а чи знайти власні методи й засоби «українсько-європейського» мистецтва. С. Гординський зіштовхнувся з явищем «діалогу культур» чи популярного в той час «спілкування культур» у європейському середовищі. Він відкриває також можливості особистого діалогу з національною художньою традицією, з українською народною мистецькою спадщиною як важливою основою інтерпретацій національної традиції і, таким чином, перетворення її в нову художню якість.

Добре засвоївши науку зображення реальної дійсності в ілюзорно-життєподібних формах, оволодівши методами творення узагальнених символічних образів, С. Гординський поступово формує власне бачення та створює авторську манеру в графічно-живописній творчості.

С. Гординський уважно спостерігав за творчістю старшої ґенерації митців, зокрема, М. Бойчука, В. Бурлюка, С. Делоне, В. Хмелюка. Йому було близьке їхнє розуміння ролі та потреби національної ідентифікації в мистецтві, до якої вони йшли не шляхом прямого запозичення народного взірця (писанка, рушник, вишивка, оздоблення, розпис), а прагнули глибше осягнути народну філософію, мистецьке розуміння гармонії та доцільності краси. Творчий метод С. Гординського паризького періоду побудований швидше на інтуїції та динамічному сприйнятті новаційних процесів у національній, а в багатьох випадках – у багатонаціональній системі мистецької творчості. Спілкуючись і дискутуючи з митцями Монмартру чи Монпарнасу, С. Гординський

обстоював право модерного митця надавати більшого значення виявленню «психології своєї доби», намагаючись «впіймати» не стільки об'єкт, скільки його темп, рух. Закидати художникові, що «щось є не так, як є», просто нелогічно, зазначав він. Треба додати, що йшлося також про «мистецьке виховання суспільства», про те, щоб суспільство навчилося відчувати мистецькі твори незалежно від будь-яких умов, перипетій або колізій – політичних, соціальних, релігійних тощо [108, с. 4].

Важливим джерелом впливу на творчість С. Гординського були також формальні надбання «візантійсько-руського іконописного стилю» та засновані на цій традиції новітні рішення М. Бойчука, у якого він особливо цінував гасло «не ламати традицію, тільки модернізувати її новими формами, і тим самим утримувати тяглість нашого мистецтва» [79, с. 24]. Цієї позиції С. Гординський принципово дотримувався сам, стверджуючи, що в українській культурі, якщо вона такою хоче бути, повинен існувати органічний зв'язок усього нового з тим, що вже було. У розмові з Б. Стебельським про роль досягнень давнього візантійсько-руського мистецтва, його вплив на сучасну художню практику С. Гординський сформулював художньо-естетичні та формальні принципи, які лягли в основу його власної творчості. Він писав, зокрема, що «візантійське мистецтво дає відчувати в собі присутність певного геометричного ладу, що є наче підсвідомим натяком на ті рушійні сили, що циклічно правлять космосом. З погляду чисто пластичного у візантійському стилі треба згадати панівну двовимірність образу через вилучення оптичної перспективи, яка своєю оманною глибиною відвертає увагу від головного зображення, на користь монументалізму» [79, с. 23].

Як наслідок, за час паризьких студій суттєво змінилися стилістика творів і художня манера С. Гординського. Він декларував себе насамперед як митець нової ґенерації, що володіє модерними засобами художнього вираження, здатним розкрити суспільні світобачення повоєнної епохи з її напруженим ритмом життя та новими реаліями технічного прогресу. Сучасний художник, на його думку, повинен «відчувати свою добу і йти паралельно з її

темпом», відстоюючи в протиборстві з академічним традиціоналізмом «дух нового мистецтва» [65, с. 11]. Одна з найкращих паризьких галерей «Лятелів Франсе» звернула увагу на українських молодих митців, улаштувавши виставку спочатку В. Кричевського, В. Перебийноса та В. Хмелюка. У тій самій галереї згодом у групі українських митців виставлялися М. Глущенко та В. Перебийніс. 3 січня 1931 р. тут відбулася спільна виставка С. Гординського і В. Кричевського.

Як уже зазначалося, оновлена стилістика творчості С. Гординського спочатку проявилася в графіці, зачепивши національні, суспільно-патріотичні теми, що відповідали запитам і потребам насамперед українського культурного життя в Галичині (іл. 67). Так, у царині книжкової графіки цікавою є обкладинка до часопису «Українське юнацтво» (1939 р.) (іл. 68), друге число якого присвячено 950-літтю Хрещення Руси-України. С. Гординський розкриває цю тему, стилізуючи образ у традиції давньоукраїнського іконопису: два вершники, Архистратиг Михаїл, Десятинна церква.

У подібному художньо-тематичному плані виконаний екслібрис Кир Йосифа Сліпого (іл. 69). Тут – образи-символи його пастирської праці як ректора Греко-католицької духовної академії у Львові, поєднані з мотивами Святодухівської церкви, розгорненого Святого Письма та Юрія Змієборця з піднятим мечем [40, с. 38].

У Парижі С. Гординський виразно виявив себе й у сфері театральної сценографії. Невипадково його твори відзначив австрійський мистецтвознавець, проф. В. Борн: «Безумовно, в прикладній графіці С. Гординського панує специфічно східноєвропейська воля творення. Барвистість народного мистецтва Карпат, іконографічна строгість і особливий слов'янський вислів – щось нагальне, а водночас музично-лагідне вичувається в усьому» [30, с. 14].

Отже, творчість С. Гординського паризького періоду була жанрово різноманітною та виразно експериментаторською. Кілька місяців студій в

Академії Ф. Леже допомогли йому остаточно сформувати власне розуміння форми на площині, а модерні концепції втілювати, використовуючи мотиви українського народного мистецтва. «Європейська практика» С. Гординського продовжується 1944 р.: з Польщі до Словаччини через Відень митець емігрує до Німеччини. Ненадовго зупиняючись у різних містах, автор ілюструє їх у пейзажах «Польське село» (іл. 70), «Руїни Бжовіка» (іл. 71, 72). У Німеччині С. Гординський зупинявся в таборах для переміщених осіб, спочатку в Берліні, а пізніше в Мюнхені. Характерною рисою українського культурно-духовного життя в таборах був постійний зв'язок з Україною. У період німецької еміграції великий вплив на С. Гординського мала «школа» В. Залозецького. Зокрема, йдеться про засадничі принципи В. Залозецького щодо «української ідентичності», її відбиток і прочитання у творчості українців. У таборах С. Гординський створив чимало олійних і акварельних пейзажів з архітектурними мотивами, зокрема: «Кругла вежа Уберлінгер» (1945 р.) (іл. 73), «Вежа Біберах» (1945 р.) (іл. 74), «Церква в Фрейзбурзі» (1946 р.) (іл. 75), «Вежа Констанца I» (1946 р.) (іл. 76), «Вежа Констанца II» (1946 р.) (іл. 77). Мандруючи різними містами та околицями, художник організовував для себе одноосібні пленери, з яких залишилася низка пейзажів: «Пейзаж з річкою» (1947 р.) (іл. 78), «З Німеччини» (1947 р.) (іл. 79), осінні краєвиди (іл. 80-81) тощо.

Цей період у творчості С. Гординського позначений багатьма важливими подіями. Уже 1944 р. С. Гординський організував Спілку українських образотворчих митців, був співредактором журналу «Українське мистецтво». У 1945–1947 рр., коли С. Гординський жив у таборах ДіПі та Мюнхені, він був не лише організатором культурно-мистецького процесу, а й його активним учасником. 1946 р. брав участь у Виставці малярства, графіки та скульптури українського угруповання культурно-освітнього Реферату в Карфельці біля Мюнхена. Аналогічні виставки з його участю відбувалися пізніше в Зальцбурзі та Брегенці.

1946 р. УНРРА доручила С. Гординському організацію виставки українських митців у Баден-Бадені та в Парижі. Водночас він підтримував створення Мистецького Українського Руху, був членом його правління (від березня 1947 р.), активно публікувався в журналі «Арка», разом з Ю. Шевельовим планував видання поетичних збірок Є. Плужника, М. Драй-Хмари, П. Филиповича, О. Теліги, О. Ольжича, Б-І. Антонича, В. Свідзінського, які були заборонені в під радянській Україні. С. Гординський був куратором і учасником Виставки творів переміщених осіб у Мюнхенському національному музеї 21 січня 1947 р., у якій взяли участь 47 українців. На виставці автор представив кілька міських пейзажів з Мюнхена «Мюнхен після бомбардування» (іл. 82, 83) та краєвидів його околиць (іл. 84, 85).

Активна участь С. Гординського в мистецько-громадському житті дала змогу не розчинитися в «мистецькій масі», не потрапити в процес утилізації національних цінностей.

У німецькому середовищі С. Гординський пробув до початку 1947 р. Далі його еміграція продовжиться у Сполучених Штатах Америки, (цьому присвячено окремий розділ нашої дисертації). Але європейський вектор творчості С. Гординського сприяв чіткій зміні моделі світосприйняття та способів його образотворчого втілення. С. Гординський зумів абстрагуватися від ідей «первинного» чи «вторинного» в мистецтві та усвідомити, що мистецтво різне у витоках, але єдине у вершинах, і вершиною, як він сам зазначав, є традиція. Саме в Європі художник опанував свободу художнього формотворення, віднайшов нове вирішення пластичних і смислових завдань, що відіграло помітну роль у його подальшому професійному розвитку.

Аналізуючи творчий досвід українських і зарубіжних митців, С. Гординський вряди-годи піддавався впливам їхньої творчості та художньої манери. Таке підпадання під вплив, як він зазначав, «сильніших» за себе особистостей, було, як правило, не тривале. С. Гординський часто схоплював найхарактерніші мотиви (про які писатиме в критичних публікаціях),

трансформуючи їх через власний спосіб мистецького мислення і вираження, та вносив, вже як фрагмент, у власний твір. До плеяди митців, до творчості яких С. Гординський звертався найчастіше, належать колеги з львівського середовища – О. Новаківський, Г. Смольський, М. Мороз, П. Ковжун; з української «École de Paris» – М. Глущенко, О. Грищенко, А. Петрицький, М. Андрієнко-Нечитайло, В. Єрмілов, О. Екстер, В. Меллер; з французьких митців – Дж. Северині, А. Дерен, Р. Дюфі, П. Сезанн, Ф. Леже та ін.

Передусім у творчості С. Гординського «прочитуємо» вплив О. Новаківського. На прикладі малярства свого вчителя С. Гординський особливу увагу звертав на конструктивно-формальний бік композиції. Зокрема, він виділяв проблеми освіченого середовища «intérieur-a» прочинене вікно, а також нові засоби «пленеризму» й «психічний підклад» композиції, що є однією з найхарактерніших рис О. Новаківського. На переконання С. Гординського, експресіоністичні тенденції в О. Новаківського оперті не на лініях, а на барвах, навіть у останній, постімпресіоністичній фазі творчості митця майже все ґрунтується на колористичних вальорах. Наприклад, візьмемо для порівняння такі пари творів: «Краєвид з Осмолоди» (іл. 86) та «Гора Грегіт» (іл. 87) О. Новаківського й «Засніжені гори» (іл. 88) та «Захід сонця в Сновидові» (іл. 89) С. Гординського. Тут ми бачимо подібність манери учня на вчителя, насамперед у вирішенні просторового середовища, поділі на багатоплановість, аналогічному трактуванні кольорових плям, розсіяному джерелі освітлення, жвавій лінії. За словами С. Гординського, «Знайти нитки з минулим у творчості О. Новаківського нелегко. Відношення його творчості до старої традиції не лежить на поверхні. В його творчості відбилася індивідуальна риса самого етнічного ядра, з другого – індивідуальний стиль – або «почерк пензля», який до цього етнічного milieu належить» [116, с. 9].

С. Гординський завжди наголошував, що «О. Новаківський – митець дуже львівський». У монументальних творах виростають «візійні фантасмагорії», що загалом давало його творчості певний духовний зміст і

виражало стиль. Символізм О. Новаківського – це справжній філософічно-мистецький світ, у якому зміщувалися межі малярства з філософією і літературою. С. Гординський часто порівнював творчість П. Холодного та О. Новаківського, вважаючи, що справжнім суперником О. Новаківського в царині головних завдань мистецтва був П. Холодний, мовляв, «Новаківський – вічно не спокійний, не малював, а «штурмував» полотно, а Холодний, майже з науковим спокоєм, зрівноважено підходив до розв'язки своїх малярських проблем» [85, с. 134].

На творчість молодого С. Гординського мав певний вплив колега по АНУМ П. Ковжун. Понад те, спостерігаємо взаємовпливи творчості П. Ковжуна та С. Гординського, зокрема вплив постнарбутівської манери П. Ковжуна в екслібрисах С. Гординського 30-х років (іл. 33). І навпаки, пізніший вплив творчості С. Гординського, наприклад, обкладинки поетичної збірки «Барви і лінії» (1933 р.) (іл. 90), на екслібриси П. Ковжуна (іл. 91). Опосередковано через П. Ковжуна спостерігаємо також вплив «нарбутівського бароко», зокрема, фактору фігуративності у творі «Гетьманщина» (1930 р.) (іл. 92). Згадуючи про Г. Нарбута, дослідник писав: «Нарбут зібрав в один жмут усі досягнення минулого, почав циклічний період нової графіки, стимулюючи своїм мистецтвом і своєю глибокою українською основою дальший розвиток цієї ділянки» [69, с. 294].

З паризьких розвідок С. Гординського відомо про творчі «експедиції» С. Луцика, М. Мороза, В. Дядинюка та С. Гординського до Булонського та Барбізонського лісу, щоб як барбізонці та імпресіоністи ретельно малювати контражур. С. Гординський покликав своїх колег до французької столиці з метою відірвати їх від «новаківських тенденцій» і дати спробу торкнутися авангардних витоків. Проте, і С. Гординський, і М. Мороз у малярських творах, зокрема, у пейзажах, довго залишились відданими манері О. Новаківського (іл. 93).

Природно, що питому вагу мав вплив європейських митців. Увірвавшись (саме так, якщо пам'ятати бурхливий темперамент С. Гординського) у

авангардне середовище Парижа, він активно звернувся до всього найновішого. Проте цей процес відбувався в певному методичному порядку: спочатку Лувр і «старі майстри», потім барбізонці та імпресіоністи, а далі – модерна школа Ф. Леже. Як результат, у С. Гординського вплив на живописну й графічну творчість був стилістично поділений: живопис тяжів до імпресіонізму, графіка – до авангардних-ізмів.

Можна сказати, що С. Гординський стояв на роздоріжжі різних стилістичних орієнтирів: намагався збагнути красу візантійської ікони, пристосовуючи її до авангардних вимог за прикладом М. Бойчука. Часткове тяжіння відчував і до ліризму «барбізонців» (Ж.-Ф. Мілле, К. Коро), у творчості яких на перше місце виступали проблеми світла, кольору та способу (манери). Його цікавили питання кольорової гами, вібрації кольору й розклад тонів (дівізіонізм), маневруюча лінія і рух плями, а також ракурси, схоплені в момент руху силуетів [46, с. 10].

С. Гординський неодноразово звертався до творчості П. Сезанна та А. Дерена, оскільки останній ішов слідами П. Сезанна, запозичуючи в нього методику творення пластичного образу простими формами. С. Гординський був захоплений потужною майстерністю П. Сезанна, якого називають передвісником кубізму. Аналізуючи його творчість, С. Гординський писав: «У Сезана в дивній мірі зійшлися два змагання, до аналізу й синтезу. Він у своїх працях зумів надати імпресіонізмові щось із сталості й монументальності архаїчних творів, будуючи із розкладених елементів нові закони. Найважливіше, що він нам передав – це прочування des grands rapports – загального відношення кожної лінії, форми й барви. Усе малярство, що пішло вказаною ним дорогою, базувалось або на його кольорі, або на формі, а то й обох елементах разом. Перших ми могли б зачислити до групи експресіоністів, других до кубістів» [82, с. 70].

С. Гординський особливо цінував композиційну творчість П. Сезанна, яка ґрунтувалася найперше на деформації фізичних форм, а вже потім на компонуванні їх у вільній манері (іл. 94). Від А. Дерена він запозичив

зосередженість у формотворенні та майстерність кольорового підсилення форми, що можна простежити, наприклад, у творах «Міст на Сені» (1931 р.) (іл. 95) С. Гординського та «Пейзаж біля Матрік» (1922 р.) А. Дерена (іл. 96).

Організовуючи виставку європейських митців у Львові 1931 р., про яку ми вже згадували, С. Гординський вже тоді визначив для себе певні мистецькі пріоритети: Дж. Северині, Ф. Леже, Р. Дюфі, М. Тоцці. У творах «Одаліска біля дзеркала» (1922 р.) (іл. 97) Дж. Северині та «Оголена рожева постать» (1931 р.) (іл. 98) С. Гординського можна зауважити запозичення того неповторного вирішення кольорових площин, техніку клаузонізму в моделюванні натури з кубістичним моделюванням форм, властивих Дж. Северині. Простежується й певна наближеність до пейзажів Р. Дюфі, («пристань», «порт», «човни біля берега») (іл. 99) у ракурсах передавання зображуваного, у вирішенні перспективи та способі розподілу живописних площин. Познайомившись з кубізмом, він потрапляє в полон «стереометричної надприроди». Автор розумів, що кубізм призводить до дематеріалізації живописної плоті, на перевагу абстракції, через яку має прочитуватися фаховість і тенденційна приналежність (іл. 100).

Прекрасно обізнаний з усім розмаїттям художніх течій, якими жило європейське мистецтво від початку XX ст., С. Гординський, найбільше акцентував у своїй ранній творчості на таких «дисциплінуючих» формально-творчих концепціях як кубізм, конструктивізм та все ще живий тоді в європейській традиції футуризм. Водночас, його жадібний до всього нового гострий аналітичний розум мусів не зауважити в Парижі такого цікавого авангардного явища як неопластицизм П. Мондріана з його наскрізь раціоналістичною естетикою, що задавала тон у колах паризьких авангардних інтелектуалів. Не могли не зацікавити його також популярні в той час у Парижі пластичні ідеї елементаризму Т. ван Десбурґа та творчі постулати пуризму, задекларовані Лє Корбюзьє і А. Озенфаном на шпальтах елітарного тоді паризького часопису «L'Esprit Nouveau» [40, с. 19]. Постійний вплив на С. Гординського мали теоретичні праці таких митців як В. Гропіус, П. Мондріан, Т. ван Десбург, В.

Кандінський та К. Малевич. С. Гординський мав змогу глибше познайомитися з модерною мистецькою ідеологією Баугаузу, що сформувалася на теоретичних підставах європейського елементаризму та російського конструктивізму, активно популяризованого тоді в Європі завдяки творам Лазаря Лисицького [40, с. 20].

Ще під час студіювання мистецтва в Парижі С. Гординського зацікавили естетичні концепції кубофутуризму, конструктивізму та супрематизму, репрезентовані у творчості визначних художників – А. Петрицького, В. Єрмилова, В. Меллера, К. Малевича, О. Екстер, В. Татліна та ін. Значний вплив на нього як графіка мали також авангардні сценографічні проекти А. Петрицького, В. Меллера та О. Хвостенка-Хвостова, які ідеально «співпрацювали» з новаторською режисурою спектаклів Л. Курбаса в театрах Харкова й Києва, а також сценографія О. Екстер, яку Д. Горбачов вважає «засновницею київської школи конструктивістської сценографії» [372, с. 211]. Таким чином простежуємо запозичення кубо-конструктивних комбінацій в А. Петрицького («Танцююча пара» , 1922 р.) (іл. 101) і елементів конструктивізму в О. Хвостенка-Хвостова («Любов до трьох апельсинів», 1910 р.) (іл. 102).

Синтез комбінацій цих впливів вимальовується в проекті С. Гординського до обкладинки поеми І. Крушельницького «Спір за мадонну Сивілью» (1930 р.) (іл. 103). Захоплення графікою А. Петрицького не випадкове, оскільки С. Гординський проводив доволі активне листування з митцем, обмінюючись модерними ідеями. У проектах костюмів до театральних вистав є певні впливи О. Екстер і В. Меллера. З твору О. Екстер «Іспанський танок» (ескіз костюму для Балетної студії Б. Ніжинської, 1920 р.) художник запозичив варіант динамічного силуету, його кубофутуристичне трактування. Є певна подібність і в харизматичному наповненні образу «Легінь» (проект костюму до балету «Гуцульщина», 1930 р.) (іл. 23), у якому С. Гординський зумів передати гуцульський темперамент і колорит засобами авангардної стилістики. Певну стилістичну подібність до творів В. Меллера можна побачити у творі «Спір за мадонну Сильвію» (1930 р.) (іл. 104).

Захоплювався С. Гординський і конструктивізмом М. Андрієнка-Нечитайла, зокрема, його проектами спектаклів паризького театру «Одеон». Це також пізніше надихнуло С. Гординського до праці в галузі театральної сценографії. С. Гординський звертався і до творчості В. Єрмілова, зокрема, до конструктивного вирішення «Автопортрету» (1929 р., Париж) (іл. 65) та обкладинки каталогу Першої виставки АНУМ 1931 р. (іл. 105). Аналогію проводимо з журнальними обкладинками В. Єрмілова (1929 р.).

Особливу увагу С. Гординський приділяє творчості М. Глущенка. Пізніше, 1934 р., разом з П. Ковжуном він організує у Львові першу персональну виставку М. Глущенка в Україні. С. Гординський уважно фіксував жваве зацікавлення французької преси українським митцем на виставкових прем'єрах. Особливо захоплювався вмінням М. Глущенка синтезувати українську ідею та зміст з фовістичним трактуванням кольору («Захід сонця», 1972 р.).

Активним імпульсом для С. Гординського стало знайомство в Парижі зі скульптурною пластикою геніального земляка О. Архипенка. Він захоплювався ритмічною гармонією та вишуканістю геометрично-абстрактних композицій, відчуваючи в них відлуння української традиції, де, на його думку, «від віків схрещувалися впливи Сходу і Заходу. «Так, і в Архипенка, – за словами С. Гординського, – конструктивні елементи Заходу поєднуються з містичними елементами Сходу, і в результаті виростає його мистецький світ, де реальне і трансцендентне стало новою, одноцільною єдністю» [98, с. 39].

## 2.3 Культурософська платформа мистецьких і наукових зацікавлень С. Гординського львівського та європейського (паризько-берлінського) періодів

Для творчої особистості С. Гординського характерне поєднання двох основних методів дослідження і історичних, і сучасних тоді процесів у царині культури та мистецтва – методу мистецької творчості й методу

мистецтвознавчого аналізу. При цьому певне розмаїття форм мистецько-творчого пізнання дійсності (графічне, станкове та монументальне малярство, поезія, літературний переклад) відповідало розмаїттю в історичних, теоретичних і критичних працях другої половини ХХ ст.

Для С. Гординського від початку становлення його як творчої особистості був характерний потяг до всеохопності явищ, предметів, об'єктів, які потрапляли в поле його творчої уяви та прагматичного інтелектуального дослідження. Незаперечне обдарування С. Гординського як літератора – поета, прозаїка, перекладача – дало йому змогу сформувати власну манеру (літературний стиль) викладу мистецтвознавчої думки.

У мистецтвознавчих працях С. Гординський порушив низку мистецьких проблем, спектр яких суттєво збагатився у процесі творчого розвитку митця. Конфігурація кожної проблеми окреслювалася певним комплексом факторів (просторових, часових, творчих, ідеологічних, професійних тощо), сформованих під впливом і особистих, і суспільних чинників.

Значну частину публікацій С. Гординського в періодиці становлять проблеми художньої стилістики, виконавської манери, кольору та форми, позиціонування українського митця в європейському та світовому просторах, актуальні проблеми образотворчого мистецтва в історичній проекції та в сучасному розвитку.

Слід відзначити значну кількість спогадів про вчителів: О. Новаківського, Р. Жульєна, Ф. Леже. С. Гординський акцентує на особливих відмінностях, методології викладання в мистецьких школах, на категорії оцінювання мистецтва та головних концептуальних підходах до творчості. Так, він зазначив, що О. Новаківський розробив власний системний підхід до мистецької освіти. Головну увагу художник-педагог звертав на рисунок, переконуючи, що відчуття кольору приходить саме. Відтак, ґрунтовно опанувавши класичний рисунок, можна експериментувати з формою в дусі кубізму, фовізму чи футуризму. Рисунок і композицію О. Новаківський

вважав «дисциплінуючим» фактором у малярстві, а колір – його емоційною, ірраціональною основою. Імпульси для формотворчих експериментів О. Новаківський рекомендував шукати в багатовікових пластах народного мистецтва. «Українська народна пісня, – говорив він, – українські мережки, вишивки, українська народна поезія, українська побутовість – це бездонні джерела, які чекають на свою інтерпретацію в мистецтві» [338, с. 13].

С. Гординський намагався збагнути природу виражальної сили образотворчого українського та західноєвропейського мистецтва. Він уважно простежив за публікаціями в іншомовних мистецьких журналах – польських, німецьких, французьких, англійських, що ще більше спонукало до зацікавлення світовими мистецькими процесами. Як і більшість анумівців, С. Гординський активно цікавився творчістю польських митців: Я. Мальчевського, Л. Вичулковського, Ю. Фалата, Ю. Мегоффера, В. Яроцького, К. Сіхульського та інших, які мали помітний вплив на молодих львівських художників. До певної міри вони стояли на творчому роздоріжжі між великими майстрами пензля – О. Новаківським і І. Трушем та активними творчими особистостями модерного напрямку – П. Холодним, П. Ковжуном, М. Осінчуком. Як згадував С. Гординський: «Задивлені у великий та оригінальний талант маестро (мається на увазі О. Новаківського. – Х. Б.), в його експресивне розуміння малярства, ми тоді ще не мали ясного власного погляду, наприклад, на неовізантійське малярство Петра Холодного чи конструктивну графіку Павла Ковжуна. Розуміння цієї мистецької різноманітності прийшло щойно згодом, коли ми почали знаходити свої власні стежки, власні смаки та мистецькі симпатії» [95, с. 38].

Як АНУМівець, С. Гординський завжди позиціонував тезу: «Ніяких заморожених формул Асоціація нікому не накидає. Свобода творчості (будьмо трохи немодні!) – для нас дуже дорога річ. Але це не значить, що ми в мистецтві допускаємо анархізм. Зовсім ні! Вважаємо, що сучасний український митець має бути озброєний усіма здобутками минулого й сучасного, без цього годі собі уявити сучасного українського митця, до якого

напрямку він не належав би та який не був би круг його тематичного зацікавлення» [146, с. 3].

Сам С. Гординський у цей період багато працював над театральними декораціями. Переважно їх вирішував у кубо-конструктивістській манері. Творча робота в театрі дала можливість глибшого розуміння цього виду образотворчого мистецтва та спровокувала автора на низку роздумів. У статті «Декорація в новому театрі» 1931 р. С. Гординський писав: «Наш театр – це театр руху, який шукає досконалого ритму. Його оформлення має бути якнайпростішим… Декорація трактується у великих планах, простих і голих, але з різноманітною фактурою фарби, яка в сполученні з освітленням має дати максимум сценічних можливостей. Це є своєрідний пуризм – стиль, що тепер панує в театрі…» [95, с. 30].

Фрагментарно дослідник звертався також і до проблем художньої критики в суспільно-культурному житті. С. Гординський не завжди погоджувався з тогочасно критикою мистецтва, мовляв: «наш шановний критик, теоретик дивиться «не зрозуміло» на те, як наше нове мистецтво, взявши із минулого лиш первинні риси стилю (монументалізм, декоративізм, барвистість) вкладає їх у нові форми, в яких немає ніякої паралелі з нашим минулим» [108, с. 3–4].

Він швидше розглядав мистецтво комплексно, як обов’язків атрибут своєї доби. На цьому ґрунті збудував систему критичних методів: форми, кольору, змісту, середовища. Відомо, що С. Гординський схилявся до наукових концепцій Е. д’Орса, який виділив п’ять родів критики: емотивний («екскламативний»), описовий, історичний, сугестивний та пояснювальний («експлікативний»). Найближчою йому була сугестивна критика, оскільки вона висуває на перший план суб’єкт. Проте емотивний підхід найбільше впливав на публіку. «Експлікативний» підхід передбачав об’єктивне вивчення творів, авторів і шкіл, що допомогло б пов’язати твір зі своєрідним наближеним ідеалом, тобто розуміти цей твір як вираз чи зразок певного стилю [130, с. 272].

Сучасний критик, на думку С. Гординського, має на озброєнні низку найрізноманітніших методів дослідження мистецтва. Ми звели б їх до кількох типів. Передусім, це формалістичний (інтелектуальний) та емоційний (чуттєво-інтуїтивний) методи. Інтуїтивний, емоційний погляд на мистецтво був дуже поширений у тогочасній західно-європейській художній критиці. Першим застосовував його у своїх критичних статтях Ш. Бодлер, вплив якого помітний не лише в поезії, зокрема в поезії С. Гординського, але й у теорії малярства. Висуваючи на перше місце темперамент митця, відкидаючи всі зайві фактори, Ш. Бодлер зазначав, що «глядач не помічає суб'єктивного творчого процесу митця. Але критикові не можна не звертати на цей факт увагу, бо через цей процес, як через призму, проходять промені мистецького вислову того, що митець зображає мовою ліній і фарб» [130, с. 273].

Важливо те, що С. Гординський уважно аналізував твори європейських художників, шукаючи в них символи різних етносів. Пояснював він це тим, що «цікаво стежити, як малярство, по своїй суті мистецтво інтернаціональне, кожен митець передає відповідно до свого етнічного характеру» [130, с. 274]. З'ясовуючи природу національних особливостей європейського мистецтва модернізму, він писав, що «характерною ознакою французького мистецтва є ясність і точність, фламандського – кольори; англійське йде за ніжними тонами Тернера, італійське визволяється з пут академізму, перейшовши через надмірний тиск футуризму і шукає зв'язків зі своєю багатою традицією. Українське малярство прямує великими кроками до вислову своєї індивідуальності, а одночасно – духа доби, прагне зловити ту нитку, що єднає його з велетенською скарбницею народного мистецтва» [118, с. 2].

Особливої уваги заслуговують перші спроби С. Гординського звернутися до проблематики українського іконопису, яким він особливо цікавиться на зламі 1920–1930 рр. Наприклад, аналізуючи історію іконопису, митець писав: «Традиційний іконопис твердо тримався певних зображень строго церковного або догматичного змісту, який не слід було порушувати. Погляд маляра розширюється від зображень релігійного змісту на всі

предмети зовнішнього світу: природу, краєвид, архітектуру, портрет» [115, с. 30]. Зрозуміло, що в контексті дослідження іконопису С. Гординський не міг оминути увагою процеси, які вирували навколо неовізантизму, наприклад, навколо творчості М. Бойчука та його школи. С. Гординський писав: «Особливу роль відігравав у ті часи М. Бойчук, який зовсім в дусі формалістичних шукань своєї доби, з погляду завдань нового мистецтва, підійшов до візантійської української традиції, поклавши міцні основи під свою школу монументалістів, яка є взагалі найвидатнішим явищем і подією нового українського мистецтва, поряд з Нарбутівською графікою…» [99].

Нові методи образотворення все більше захоплювали С. Гординського, проте залишалося питання наскільки він зміг застосовувати їх у своїх творах. Переймаючи досвід своїх учителів, молодий художник мав можливість переймати власну структуру поглядів і концепцій мистецтва та знайти в європейських культурних обширах простір для власної творчості. У своїй першій публікації в Парижі «Огляди. Українські малярі в Парижі» С. Гординський порушив питання місця і ролі українського художника в європейських мистецьких процесах. Він наголошує, що сучасний митець небагато уваги звертав на “красу, естетику, грацію”. Його метою було: поставити себе (своє мистецьке «я») між предметом творення і глядачем, і поставити так, щоб «схопити дану річ з погляду її малярських цінностей і передати її через власну індивідуальність глядачеві» [114, с. 135]. Для митця важливо, як вважав С. Гординський, щоб глядач схопив раціональне й емоційне у творі, а зміст відіграє другорядну роль.

Особливо часто турбувало його питання: чому глядачі не розуміють авангардного мистецтва? Чому мистецтво нових часів таке незрозуміле для глядацького загалу? Очевидно, війна зробила в усіх ділянках людської духовної творчості «божевільний переворот». Сучасна доба – доба промислового продукування та розвитку техніки не могла не вплинути на мистецтво. Він писав, що підштовхування мистецтва до сталих форм довело його до конструктивізму, тоді як експресіонізм фіксував духовний неспокій

шукань і експресію почуттів. У час, коли існують тисячі добрих малярів, які вміють погодити власну індивідуальність зі смаком публіки, мусять існувати мистецькі лабораторії крайніх і радикальних напрямків, хоч би й незрозумілих для загалу, як незрозумілими є лабораторні експерименти дослідних інститутів у царині хімії чи техніки [108, с. 3–4].

Після повернення вдруге до Парижа, 1931 р., С. Гординський береться до аналізу проблем актуального мистецтва (європейського та українського). Певним результатом цих пошуків є його власне розуміння індивідуальності сучасного митця, творчість якого треба розглядати на тлі доби й обставин його життя, у контексті не лише сучасності, але й минулого. Саме тому він розглядає мистецтво не з позиції його суто професійних завдань, а у зв'язку з цілістю процесів культурного життя, адже погляд на мистецтво лише під кутом власного бачення, продиктованого науковими, філософськими, політичними або релігійними переконаннями критика, завжди буде недостатньо точним. За словами С. Гординського: «Велику увагу митцю потрібно робити не так на «стиль», як на «індивідуальний почерк», в якому твір починає жити сам, незалежно від об'єкту, що його створив. Для цього митець повинен поєднатися зі своєю інтуїцією, об'єктами та стихією, що його оточує, де визначною частиною є він сам» [85, с. 59].

1944 року С. Гординський емігрує до Німеччини й потрапляє у нове для себе мюнхенське середовище емігрантів, у табір для переміщених осіб «Карлсфельд», так званий Ді-Пі, а пізніше в Роґензбурґ в табір «Ґанґгофер-Зідлюнґ». В українських таборах для переміщених осіб упродовж кількох років їхнього існування жваво розвинулася суспільно-громадська, політична, культурно-освітня, релігійна, господарська, літературно-мистецька та видавнича діяльність. С. Гординський одразу налаштував себе на активну позицію в мистецтві – і в практиці, і в теорії. Його передусім цікавили актуальні європейські мистецькі процеси, особливо ж приваблювало італійське мистецьке середовище.

В Італії осередком нового мистецтва був у ті роки Мілан. Тут відбувалися виставки визначних майстрів – К. Карра та Дж. де Кірико. Критика й публіка часто протестували проти цього нового напрямку, особливо активізувалися протести під час міжнародної виставки у Венеції 1924 р., на якій було представлено твори митців з групи "Новеченто". До речі, через два роки Б. Муссоліні відкрив у Мілані аж дві виставки "Новеченто". На основі цих виставок С. Гординський сформував певне враження від сучасного італійського малярства, зокрема, зауважив часте звернення до масових фігуративних композицій (у них людина майже завжди зберігала власне обличчя), а також своєрідний пафос і колористичне насичення. У проявах монументалізму С. Гординський знаходив вплив Чімабуе і Джотто, а такі майстри як Дж. Северині стали, на його думку, «майстрами нового, неокласичного малярства, де новий дух поєднаний зі старим досвідом» [77].

С. Гординський часто був автором передмов до каталогів виставок, також висвітлював українські події в пресі, порушуючи питання образотворчої традиції або, навпаки, її видозміни новими стилістичними рисами. Зрозуміло, що українські митці, проживаючи постійно за кордоном, без зв'язку з рідною землею, потрапляли під чужі впливи. С. Гординський стверджував, що «їхня майстерність починається там, де закінчується наслідування, а постає глибоке зрозуміння внутрішньої суті мистецтва, як вислову й еманації складного життєвого процесу, і де форма природно й невимушено здатна передавати всі тонкощі почуттів та ускладнену різноманітність життя, чого й прагнули у своїй творчості українські митці» [140, с. 125]. У цьому контексті С. Гординський звернув увагу на національне мистецтво та шляхи його розвитку в творчості тогочасних митців, наголосивши, що мистецтво як таке повинно перестати бути тільки самим малюванням, скульптурою, а стати складним творчим процесом, одним зі способів мислення і життя [86, 3].

Зрештою, і європейські фахівці звертали увагу на те, що українське сучасне мистецтво розвивалося паралельно зі світовим мистецтвом,

порушуючи проблеми світового масштабу, аж ніяк не вузько національні. Твори таких українських майстрів як М. Бутович, М. Дмитренко, С. Гординський, Ю. Козак, М. Кміт, А. Павлось, Ю. Кульчицький, Р. Лісовський привертали увагу іноземного глядача оригінальними та сміливими композиційними вирішеннями, умінням показати українську самобутність модерними засобами виразності, у актуальних стилістиках. М. Бутович, С. Гординський, Р. Лісовський презентували графічні роботи в кубо-конструктивістському стилі, а М. Дмитренко, М. Кміт, Ю. Кульчицький інтерпретували візантійські теми в нових формах, забарвлені українською колористикою [141].

В Німеччині С. Гординський писав про творчість українських скульпторів Г. Крука, А. Павлося, Б. Мухіна. Власне, на прикладі їхньої творчості С. Гординський порушив проблему стилю, змісту, ідеї, форми та техніки. Відтак, висока техніка дає змогу давати завершені твори, а завершеність – сьогодні рідкість. Проблема образотворчої ідеї та форми тісно пов’язані між собою в тому розумінні, що форма є функцією ідеї. Форма без ідеї – порожня, ідея без форми – безсила. Митці повинні усвідомлювати цю єдність виразності в мистецькому творі. А зміст не треба розуміти вузько, як саму тематику, але як сукупність усіх елементів, які в сумі вирішують характер мистецького твору. Елементи змісту можутъ бути різнорідні: сюжетно-тематичні, стильові, психологічні, метафізичні тощо. Головне, щоби зміст відповідав формі [89, с. 17]. Як певну крайність С. Гординський брав до уваги мистецтво сюрреалізму, головною причиною появи якого вважав духовну кризу людини, що пережила новий воєнний катаклізм [112, с. 50]. Людина, на його думку, почала втрачати рівновагу та віру, що стало головною причиною народження екзистенціалізму, який гостро поставив проблему людського буття та його відношення до світу. У такому духовному й моральному стані слід шукати й коренів надреалізму в мистецтві, причин його бунту проти раціоналізму. Проблема надреалізму – «одна з найбільш замотаних проблем мистецтва, і треба мати справді велику мистецьку

культуру, таку як Андрієнко, щоб розв'язуючи такі проблеми – не переставати бути малярем» [112, с. 53].

Заглиблюючись у дослідження, митець стверджував, що «в нинішній боротьбі проти інтелекту мистецтво звернулося по допомогу до мистецтв первісних, екзотичних, примітивних: ще імпресіонізм шукав натхнення в мистецтві японському, кубізм сягнув у мистецтво африканське і полінезійське, дадаїзм – у дитяче. Надреалізм, – на думку С. Гординського, – іде до крайнощів, він ладен користуватися й мистецтвом божевільних, називати твори «Божевілля і поезія», «Символізм і шизофренія», «Мистецтво і психіатрія». Тріумф релятивної теорії наявний і тут, де істина стала умовною» [112, с. 52].

Як практик мистецтва, С. Гординський погоджувався, що надреалізм як напрямок часто доходив до заперечення самого мистецтва, ламаючи закони побудови мистецького твору. Малюнків абстрактних можна не розуміти, але можна їх сприймати як декорацію, орнамент, як гру форм – ліній, площин, барв – з власним ритмом. Ритм у кожному мистецтві й у всіх періодах був вирішальним елементом мистецького твору, де діють основні закони гармонії. Вважав також, що суть мистецтва завжди та сама, а проблема в тому, наскільки будуть спроможні нові методи її виразити.

С. Гординського постійно цікавили новітні течії, їхнє відображення в українському мистецтві. Він вважав предтечею українського неореалізму Ю. Михайліва, символіста першої третини XX ст. Хоча образотворчість останнього не була абстрактною, проте момент фантастичного, казкового, міфологічного був у ній панівним. Беручи до уваги критичну й теоретичну думку С. Гординського щодо мистецтва, ми спостерігаємо певне несприйняття правил синтетичного надреалізму, балансування на межі між манерою імпресіонізму та кубізму. Він намагався втриматись у системі мистецьких координат трьох шкіл (О. Новаківського, Р. Жульєна, Ф. Леже), не втрачаючи власної індивідуальності та самобутності в українському мистецькому просторі.

С. Гординський часто запитував: чи існує українська школа малярства або графіки? Які її основні характерні риси? Чим різниться вона від подібних шкіл інших народів і що творить її особливість і відмінність? Що така школа використала з нашої традиції та як зуміла її сприйняти, перетворивши старе на вираження сучасності? Проблеми національної школи в мистецтві ставили перед собою митці різних епох. Він наводить приклад з власних спостережень: «Нещодавно відбулася в Парижі низка виставок різних народів, між ними – виставка англійського малярства. Мистецька критика скрізь зазначила високу вартість творів, але паризьку критику зацікавив ще один факт: чи існує власна англійська школа малярства, як щось особливо англійське? Відповідь французів на це питання була майже скрізь негативна. Окрім деякої відмінності тематичних мотивів, нічого в тому малярстві не було такого, що формально могло б відрізнити його від малярства інших народів. Творцями тих картин могли б бути і француз, і німець, і швед...» [110, с. 27].

Як бачимо, сама тематика й сюжетний підхід проблеми не розв'язували: повинна існувати сукупність інших рис, що в сумі давали би поняття національної школи. Тут автор звертається до «індивідуальності» кожного народу, його образотворчої самобутності, відтак виділяє проблему нівелювання високою культурою цієї індивідуальності. У цьому ракурсі С. Гординський зачіпає саме проблему авторської індивідуальності. Увібравши нові форми, твори ставали частиною власного натхнення художника, стимулюючи його до кращих творів. Проте тут виникала небезпека стати в'язнем чужого світу уяви при створенні системи власних ідей.

**Висновки до розділу 2**

Мистецька діяльність С. Гординського 1920–1930-х рр. розгорталася в широкому географічному, історичному та культурно-мистецькому ареалі. Зважаючи і на суто біографічні моменти, і на різноманіття та зміст творчості, і на мистецькі орієнтири, можна виділити два основні етапи – «львівський» і

«європейський» (паризький та німецький), які становлять важливий період його становлення. Саме в межах цих умовних етапів можна виявити фундаментальні чинники, які вплинули на формування та розвиток творчої особистості С. Гординського.

Так, навчання у школі О. Новаківського мало засадничий вплив на формування світогляду, розуміння, сприймання та спроби інтерпретації мистецької спадщини минулого й провідних актуальних мистецьких тенденцій С. Гординського. Відкритість художника до творчого діалогу з молодими та досвідченими митцями, активна участь та співорганізаційна діяльність у гуртках, зокрема АНУМ, і загалом у культурно-громадському житті, затребуваність як організатора мистецьких подій роблять його неодмінною частиною львівської мистецької спільноти. С. Гординський чутливо інтегрує нові ідеї та концепції у творчість, про що свідчить його високий коефіцієнт новаторства.

Навчання та творчість паризького періоду були вирішальними в процесі становлення творчої особистості художника, його таланту та мистецької платформи. Насамперед мається на увазі навчання в Академіях Жульєна та Леже, де С. Гординський виявив власний творчий потенціал і порівняв досвід, засвоєний у школі О. Новаківського, з новітніми мистецькими тенденціями Парижа. Також простежено помітне зростання творчості художника в ділянці станкової графіки, екслібриса та театральної декорації. Водночас взято до уваги вплив теоретичної думки професора візантології Берлінського університету В. Залозецького на формування творчого досвіду С. Гординського, зокрема, на розуміння історичного минулого, візантійсько-київської традиції та основи теорії українського давнього іконопису.

Підхід С. Гординського до образотворчої та мистецтвознавчої діяльності загалом мав «ренесансний» характер, митець прагнув досягти цілісності – концептуальної та формотворчої – за рахунок пройдених і перевірених, а насамперед – гідних для запозичення мистецьких ідей і творів. Художник вибудував збірний «творчий образ», вважаючи, що індивідуальну

манеру можна «форматувати» тільки глибоким знанням традиції та здатністю інтерпретації новітніх мистецьких парадигм.

Конфігурація мистецько-організаційного життя в різних культурних середовищах Галичини та Західної Європи в 30-40-х рр. ХХ ст. створили для С. Гординського полікультурну платформу, середовище міжкультурних діалогів, придатних і для мистецького, і для теоретичного дослідження.

У своїх мистецтвознавчих працях цього періоду С. Гординський намагався окреслити стан і перспективи українського образотворчого мистецтва, проаналізувати та охарактеризувати творчі починання та досвід визначних митців і теоретиків – і українських, і західноєвропейських.

# РОЗДІЛ 3
# АМЕРИКАНСЬКИЙ ЕМІГРАЦІЙНИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО (1947-1993 рр.)

## 3.1 Американське культурно-мистецьке середовище та його вплив на творчість С. Гординського другої половини XX ст.

22 вересня 1947 р. С. Гординський емігрує з Німеччини до США. Ситуація українського митця в еміграції була непростою, оскільки український художник був представником майже невідомої в американському середовищі культури. Виявилося, що український митець мислив іншими, часто протилежними мистецькими категоріями. Довгий час в українського митця-емігранта не було розуміння «формату» виставкового процесу: показ кількох картин у «експо-приміщенні» він трактував як персональну виставку. Американська преса, як правило, оперативно висвітлювала всі мистецькі події, відтак, надавала легітимності десяткам нових імен у царинах портрету, пейзажу, історичного чи батального живопису.

І все-таки українські митці працювали в сприятливому середовищі, творча «температура» якого була наближеною до європейської. Загалом творчість наших художників формувала оригінальне мистецьке явище, яке засвідчувало українську присутність у американському культурному процесі. С. Гординський у розмові з О. Тарнавським наголошував, що митець повинен знати «засіб (предмет) свого мистецтва. Вибір цього засобу залежить від духовного-підсвідомого світу митця. Художник обирав засіб мистецького вислову відповідно до повного та послідовного вияву себе» [358, с. 5–9 ].

У емігрантів з Європи передусім виникали труднощі з роботою. С. Гординському вдалося влаштуватися асистентом у майстерню церковного малярства Гоніппо Раджі, італійця за походженням, який закінчив Римську академію Св. Луки. Італійські фірми, які розписували церкви в «рафаелівському» стилі, мали тоді монополію в церковних проектах. С. Гординського завжди дивувало, що італійські артілі не звертали жодної уваги

на конфесії, не беручи до уваги характеру церкви. Такий шаблонний підхід викликав протест митця, який від 1949 р. почав працювати самостійно. Першочергово С. Гординський почав опрацьовувати традиційну українську орнаментику.

Протягом сорокарічного періоду роботи над монументальними проектами митець оформив розписами, мозаїками, іконостасами й вітражами понад п'ятдесят українських католицьких і православних храмів у діаспорі.

С. Гординський раніше не малював ікон, але гостра потреба в них для новозбудованих церков спонукала його ретельно вивчити богословську іконологію та мистецьку стилістику ікони. Створюючи численні іконостаси, він «задавав тон» іншим митцям наслідувати українську ікономалярську традицію в її вершинних здобутках періодів Київської Русі та гетьманської України. На жаль, досі побутує думка про те, що стати на шлях іконописання С. Гординського спонукала «потреба вижити». Він був організатором мистецького життя, видавцем і перекладачем, тому мав усі можливості перебувати в центрі подій, зберігати безпосередній контакт з громадою та викликати довіру й підтримувати власний авторитет серед українців та іноземців. С. Гординський тісно співпрацював з державними американськими структурами й фондами, яким «пропонував» своє мистецтво. Інформація про С. Гординського як про митця-маляра поширювалася передусім серед української інтелігенції та духовенства. Кредит довіри до художника зростав з низки причин: він був учнем О. Новаківського, відомим організатором культурного життя у Львові в 30-х роках, стипендіатом Андрея Шептицького. Коли митець приїхав до Америки, то відразу потрапив у добре товариство Лео Молодожанина, Олександра Архипенка та когорти інших знаних митців.

Перехід С. Гординського від світського малярства до іконопису був не спонтанний, а цілком очікуваний. Його постімпресіоністичні твори не мали широкого попиту в колекціонерів і поціновувачів мистецтва. Твори французького періоду були не надто актуальними, а видавнича та перекладацька праця – низькооплачуваною. У всі попередні періоди митець

проходив, так би мовити, школу естетично-духовного формування, а за океаном отримав можливість візуалізувати свої ідеї разом з теоретичним досвідом у царині сакрального мистецтва.

На той час (у середині ХХ ст.) у США сформувалася цікава українська архітектурна школа хрестово-купольних храмів таких зодчих як А. Добровольський, В. Гриненко, Р. Жук, О. Ляско та ін. Для інтер'єрів їхніх святинь потрібно було створити взірцеве оформлення. С. Гординський очолив своєрідний «цех ікономалярів». Митець, проаналізувавши «українську» ситуацію в культурі та зробивши ретроспективу власної діяльності за останні десять років, почав формувати свою нову роль у цьому процесі. Володіючи кількома мовами, орієнтуючись у ситуації як мистецтвознавець, маючи на озброєнні знання, почерпнуті зі студій іконографії в професора В. Залозецького, ще в Німеччині С. Гординський задумався над можливістю серйозно утвердитися в іконописі.

Від перших днів перебування в чужому середовищі українські емігранти розуміли, що потрібно створити свої національні острівці, в яких вони могли б зберегти єдність спільноти та убезпечитися від денаціоналізації, втрати власної ідентичності. «В діаспорі українські церкви, оздоблені українською іконографією, – писала М. Торжецька, мистецька редакторка газети «The New York City Tribune», – стали одним із символів української ідентичності» [309, с. 5].

І тут постало питання – якою має бути українська церква в діаспорі: чи вона має продовжувати й зберігати традиції «вічних християнських правд», чи наслідувати світове модерне релігійне мистецтво? С. Гординський розумів, що, крім суто релігійного призначення, церковне мистецтво покликане відігравати велику виховну роль, оскільки тодішнє модерне малярство мало було пов'язане з релігією. Перед українськими художниками постало завдання синтезувати традиції народного та релігійного мистецтва, звільняючи його від чужих шаблонів.

П. Мегик пізніше напише: «Часто новоприбулий митець намагався влитися в середовище шляхом здобуття «гомінкої штучної слави». Не вивчивши власної культури, прагнув знайти своє місце серед чужих. А той митець, який розумів тяжку долю свого народу, втілював у мистецьких творах в храмах – історичне минуле: митрополитів, гетьманів, козацьку старшину, фундаторів церков. Їхні образи відтворювали в автентичному одязі, на тлі архітектурних історичних споруд, в такий спосіб закріплюючи в людській пам'яті історичні факти» [265, с. 5].

С. Гординський виявив себе в ділянці релігійного мистецтва не тільки як іконописець, а й як дослідник української ікони. Відтак, 1973 р. Філадельфії (США) українською та англійською мовами вийшла його праця «Українська ікона XII – XVIII ст.». А 1981 р. у Ґраці (Австрія) це видання з'явилося в німецькому перекладі Лідії Качуровської. Для С. Гординського першочерговим завданням було дослідити розвиток іконописного мистецтва в Україні від XII ст. до XVIII ст. та його важливу роль у мистецтві Східної Європи, а також описати та проаналізувати найяскравіші його зразки. А головною метою автора був виступ проти посягання російських дослідників на авторство (привласнення національної приналежності) ікон, які створили українські митці. Це було перше видання в історії нашого мистецтвознавства, яке містило узагальнений погляд на різні аспекти розвитку української ікони. Самобутність української ікони С. Гординський шукав на перехресті ідей і форм сакрального мистецтва Візантії та балканських країн, а також традиції північних іконописних шкіл. На його думку, без розуміння їхнього впливу справжнє пізнання мистецьких і загальнокультурних процесів Східної Європи неможливе. А. Пулюй-Гогенталь у рецензії на книжку С. Гординського в часописі «Das Münster» (1983 р.) зазначав: «Він урятував традицію українських іконописців, – і тим зробив подарунок світові» [312, с. 31].

Чеський літературний критик Я. Главачкова писала: «В цім, багато оздобленім добрими ілюстраціями виданні, автор подає перегляд розписаних по Україні й Галичині ікон, які досі були опубліковані тільки частково.

Дослідник аналізує історичний розвиток малярства, при джерелах якого стоїть монументальне мистецтво Київської Русі» [288, с. 36].

Особливе місце у творчому доробку С. Гординського посідають монографії, нариси, мистецькі статті, адже він був не лише збирачем матеріалу, а й вдумливим аналітиком. Енциклопедичність знань, широка ерудиція, глибина розуміння мистецтва, велика працездатність виявляються в його мистецтвознавчих працях. Він вважав себе істориком і «синтетиком» українського мистецтва. Саме через призму суджень автора щодо проблем мистецтва можемо докладно проаналізувати й мистецьку спадщину С. Гординського. З-під його пера вийшло шістнадцять монографій, серед яких: «Шевченко-маляр (1814–1861)» (1942 р.), «Крук, Павлось, Мухин – три українських різьбарі» (1947 р.), «Олександр Архипенко: 50 творчих років» (1953 р.), «Віктор Цимбал» (1961 р.), «Павло Ковжун: (1896–1939)» (1970 р.), «Українські церкви у Польщі» (1972 р.), «Українська ікона XII – XVIII ст.» (1975 р.), «Петро Андрусів» (1981 р.), «Галина Мазепа» (1982 р.), «Leo Mol» (1984 р.) та ін.

С. Гординський часто публікував мистецтвознавчі статті у «Свободі» і «Сучасності». Б. Певний, один із визнаних мистецтвознавців в українському середовищі США, писав, що «Святослав Гординський був невтомним речником української культури і української політики в західному світі» [302, с. 40]. Сам С. Гординський розповідав, що під час зустрічі з художником А. Петрицьким, який приїхав до США з Радянського Союзу, почув від нього: «Робіть ви тут, за кордоном, те, що ми там, в Україні, робити не можемо» [290].

Окрім мистецько-літературної творчості та наукових досліджень, слід згадати й організаторську діяльність С. Гординського. Так, 1952 р. С. Гординський був одним з засновників Об’єднання мистців-українців Америки (ОМУА) та довго (1956–1963 рр.) його очолював. Він був дійсним членом Української Вільної Академії Наук у США, Наукового Товариства ім. Шевченка в Америці, членом Об’єднання українських письменників «Слово»

та Українського Інституту Америки. Вже у вересні 1949 р. С. Гординський влаштував виставку української графіки в Публічній бібліотеці Нью-Йорка, був ініціатором, організатором і учасником багатьох інших виставок. Зокрема, 1958 р. організував першу виставку картин Олекси Грищенка і допоміг йому створити «Фундацію Олекси Грищенка».

С. Гординський продовжив активну виставкову діяльність і в канадському мистецькому середовищі. Важливим проектом для нього була Виставка українського мистецтва в Едмонтоні, яку організував Іван Кейван 1953 р. з нагоди з'їзду УНО Західної Канади. На виставці експонувалися твори І. Труша, О. Новаківського, Ю. Буцманюка, Ю. Крайківського, С. Базюка, С. Борачека, Е. Козака, М. Мороза, І. Винників, С. Луцика та ін. Подібні виставки організовував у Саскатуні (1954 р.), у Торонто (1954 р.), у Монреалі (1955) [201, с. 27].

1960 року С. Гординський організував виставку в Детройті (США), до якої залучив 77 митців, які виставляли 226 творів мистецтва. На цій виставці автор представив низку своїх пейзажів – краєвидів Америки, зокрема: «Американське село» (1948 р.) (іл. 106), «Осінь в Америці» (1953 р.) (іл. 107), «Відпочинок в околицях Нью-Йорка» (1960 р.) (іл. 108), «Каліфорнія» (1960 р.) (іл. 109). У американському ландшафті автор шукав краєвиди природи, подібні до європейських, чимало подорожував околицями мегаполісів, американськими селами, змальовуючи їх у пейзажах (іл. 110-111, 112 ). 1976 р. під егідою Фундації О. Грищенка відбулася виставка творів М. Глущенка (з приватних колекцій), присвячена 75-річчю останнього. Цією виставкою С. Гординський ще раз підкреслив, що «мости культури тримаються на індивідуальностях, які зрозуміли й оформили дух свого часу» [97].

С. Гординський також був співорганізатором виставки «500 років українського мистецтва» у Вінніпезі (Канада) (1991 р.), яку влаштував Київський художній музей. Разом з організаторською діяльністю автор не полишав рисувати. З американського періоду маємо низку рисунків «Діти» (іл. 113) та «Ню» (іл. 114).

Художника турбувало відсутність фахової критики на «українських» виставках, гола провокативність багатьох мистецьких акцій, відсутність чіткого бажання і конкретного плану інтеграції нашого мистецтва у світовий простір. Відповідно, як вважав С. Гординський, твори українських мистців залишалися поза увагою широкого загалу, збившись на маргінес (в «українське гетто»), залишаючись поза контекстом постмодернізму.

Власне, живопис, поезія, переклад, мистецтвознавче дослідження, чи громадська діяльність С. Гординського були тими засобами зв'язку з традицією та генетичною пам'яттю, через посередництво яких митець прагнув заговорити з діаспорними українськими художниками, а радше, разом з ними в унісон зі світом.

С. Гординському був до вподоби і американський «регіоналізм», де він відшукав спорідненість у творчих підходах з українським мистецтвом XIX ст., а саме з методом «фотографічності», подекуди й критичного реалізму. С. Гординський особисто контактував з Норманом Роквелом та Ендрю Ваєтом. Так, американське «бляшане» (Енді Вархол) та беззмістовне абстрактне мистецтво його не захоплювало, більше того, він вбачав небезпеку впасти в крайність, в трафарет чужого, при цьому чітко відділяючи зміст і форму у творі. Митець був переконаний, що «на крайність» достатньо однієї складової, щоб тільки досконало вираженої.

С. Гординський шукав спільні корені українського мистецтва навіть з індіанською художньою культурою, його цікавила творчість таких американських художників та фотографів, як Джош Лент, Річард Вест, Девід Дуглас Дункан, у творах яких він вбачав певну спорідненість в орнаментальних модулях та колориті з українською народною творчістю.

С. Гординський був переконаний, що українське мистецтво в еміграції, не зважаючи на те, що воно творилося на чужині, дало українській культурі непроминальні цінності. Основною ідеєю, яку відстоював С. Гординський, була тяглість мистецьких явищ в Україні, починаючи від найдавніших часів – а звідси й багатогранність, універсальність українського мистецтва, чутливого

на всі флуктуації мистецтва світового, основним завданням якого було постійно оновлюватися, сприймаючи нові форми, які висловлюють дух часу в типово український спосіб [99].

Отже, зміна мистецького середовища з німецького на американське (тобто переїзд до Нью-Йорка) була першим суттєвим кроком С. Гординського на користь остаточної еміграції. Фізична відірваність митця від України мало вплинула на його творчі концепції. Водночас американський період життя С. Гординського характеризується меншою його активністю в станковому малярстві та графіці, натомість він зосереджується на монументальній малярській творчості, опановуючи цю мистецьку царину і в практичному, і в теоретичному аспектах. Саме тому творчий доробок С. Гординського в США представляє насамперед монументальне храмове мистецтво: мозаїки, розписи, іконостаси, вітражі. Узагальнення спостережень за формальною мовою творів митця та конкретизація ступеню її осягнення в контексті мистецьких процесів ХХ ст. дозволять визначити місце та значення досвіду С. Гординського-монументаліста в розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст.

### 3.2 Жанрова та ідейно-тематична специфіка образотворчого мистецтва С. Гординського

У другій половині ХХ ст. у мистецтві, яке переживало так зване «повоєнне відродження», домінували три основні світоглядні концепції: східна, американська та європейська. У митців з’явилося чимало приводів до опрацювання нових концептуальних тем і формальних методів виразності. Важливим чинником стає використання досягнень різних галузей науки й техніки, що суттєво вплинуло передусім на засоби формотворення, а водночас і смислове наповнення мистецтва. Українські митці усвідомлювали, що продовжувати творити в американському середовищі складніше, аніж під час не тривалих студій у Парижі чи Берліні.

У контексті таких новацій відбуваються зміни й у творчості С. Гординського – в ідейно-тематичній та жанрово-видовій специфіці його творів. Митець майже повністю відійшов від мистецтва графіки, іноді (здебільшого на замовлення або на підставі подорожніх вражень) створював живописні твори, серед яких переважають портрети, пейзажі та натюрморти.

Кілька десятків таких малярських робіт С. Гординський створив за майже п'ятдесятилітній період перебування у Сполучених Штатах, з періодичними творчими від'їздами в країни Європи, Австралію чи Канаду. На початках, у 50-х роках, художник звертається більше до натюрмортів і портретів, пізніше переважають пейзажі.

Відхід С. Гординського від графічного мистецтва був зумовлений, зокрема, відсутністю потреби в цьому виді мистецтва в соціокультурному середовищі США. Тут художник ще продовжував працювати над методикою вдосконалення формально-стилістичного вирішення станкових творів, створив кілька імпресіоністичних акварельних натюрмортів (іл. 115, 116) і акварельних портретів – «Портрет дочки Лади» (1950 р.) (іл. 117) та «Портрет дочки Ляриси» (1954 р.) (іл. 118). У диптиху «Натюрморт з ананасами» (іл. 119 I-II) спостерігаємо цікавий експеримент зі стилістиками. У першому варіанті автор виконує твір в імпресіоністичній менері, наближеній до реалістичного виконання предметів композиції, а в другому – переводить зображення в геометричний формат, наближаючи його до кубістичної манери. Проте це був уже не той рівень новаційних творчих ідей, що в паризький період. Графічні твори майже не мали попиту, а тому й не приносили матеріальної винагороди.

У портретах переважають образи, як ми вже згадували, старшої дочки художника Лади (іл. 120, 121) та племінниці Оленки Юрчук (іл. 122). Слід відзначити також уже відомий автопортрет «Я і безкінечність» (іл. 123), у якому автор прагнув відобразити багатогранність своєї діяльності як практика й теоретика мистецтва. Символ 8 – безкінечність ідей та концепцій у мистецтві. Циркуль – автор, який є носієм або інструментом мистецтва у визначеному часовому відрізку чи середовищі.

У пейзажах відстежуємо хронологію подорожей С. Гординського. Він створював своєрідні портрети місцевостей, які відвідував: силуети міст Італії, Іспанії, Німеччини, Франції, Греції, Туреччини (іл. 124), Єгипту, Сирії (іл. 125) та частково краєвиди природи. Протягом 25-ти років (1965-1980 рр.) С. Гординський часто їздив до Рима (Італія), оскільки працював над мозаїчним оформленням Собору св. Софії. Під час перебування у «вічному місті» художник написав низку пейзажів: «Вулиця Аппія в Римі» (іл. 126), «Римський форум» (іл. 127), «Римські закутки» (іл. 128). Багато подорожував містами Італії, що також засвідчують пейзажі: «Венеція» (іл. 129), «Палац Векіо у Флоренції» (іл. 130), «Валє де Люп» (іл. 131), «Тосканські гори» (іл. 132), «Пагорби Тоскани» (іл. 133).

У цих пейзажах автор свідомо не доводить композицію до сюжетної завершеності, залишаючи певну недомовленість («Вулиця Аппія в Римі», іл. 126), що викликає потребу домислити твір, увійти в діалог з мистцем. Тут втілюється багатовимірність кольорових і образоуявних мандрів художника. Він творить світ, занурюється в нього, скоряється йому, і нарешті бачить себе в ньому як персонаж.

Щоби ознайомитися з давньогрецькою іконою, художник відвідав землю Еллади. С. Гординський кілька разів відвідав Грецію, і географія його візитів дуже широка, про що ми дізнаємося з численних пейзажів: 1958 р. – «Дорога в Дельфі» (іл. 134); 1973 р. – «Порт Іракліо на о. Крит» (іл. 135); 1981-1982 рр. – «Храм Дафні» (іл. 136), «Акрополь» (іл. 137) тощо.

Святослав Гординський в індивідуальній спосіб змалював краєвид колись античної Греції. Не було б характерності без психологічного діалогу художника з її поетично-образною спадщиною. В узагальненому образі автор портретує реалії не лише минулого, але й сьогодення.

Кожен сюжет чи краєвид має власний вимір. Герої у творах постають представниками своєї культури, пробираючись через столітні виміри, набувають актуальності в сучасних реаліях. Прикладом цього є твір «Порт Іракліо на о. Крит» (іл. 135).

Кожен його твір приховує багатоманіття часових планів, кожен з яких тягне у свій бік: план фізичний, де час є підтримкою уявлень про рух історичних подій: план метафізичний, де тимчасова «подія» протиставляється вічному; план ментальний – своєрідне сприйняття східної культури очима українського художника.

С. Гординський розробив власну формулу розкладання живописного образу на колірні компоненти, рух тонами в межах однієї пастельної барви. Сонячні заграви чи сутінки його акварелей зосереджують увагу на трьох чинниках: ясності, виразності та національного прочитання, утворюючи універсальний код духовності.

Однак найбільше С. Гординський проявив себе в новому для нього мистецтві іконопису. Художник створював станкові та монументальні сакральні твори. Значне місце у творчості С. Гординського посідають іконостаси як головна, центральна та літургійна частина храму. До двадцяти шести із запроектованих іконостасів (одно- і багатоярусних) він сам написав ікони. Основним завданням художника було створити такі ікони, щоб іконостас зміг виконувати свої три основні функції: бути зображальним Святим Письмом, являючи основні образи та кульмінаційні події Старого і Нового Заповітів; бути елементом відправи Божестенної Літургії; бути об’єктом молитви.

У цей час у церквах США переважали важкі барокові конструкції. Ідеєю ж С. Гординського було створити новий тип конструкції – легкої та прозорої, яка б мінімально закривала візуальний простір святилища й давала змогу парафіянам стежити за процесом богослужіння. Можна сказати, що таким чином С. Гординський втілив концепцію українського ренесансного іконостаса XVI – першої половини XVII ст.

Своєрідним «дебютом» художника стало створення триярусного іконостаса (намісний, празниковий та апостольський) (1961–1963 рр.) для Покровського собору у Вінніпезі (Манітоба, Канада) (іл. 138.), та для собору св. Володимира і Ольги там само (1963 р.) (іл. 139), де митець задекларував у

іконописі стильовий синтез візантизму з ренесансом. Метод стильового синтезу С. Гординський пізніше розвине в іконах до іконостаса церкви св. ап. Петра і Павла в Саскатуні (Саскачеван, Канада) (1975-1976 рр.) (іл. 140) і в храмі св. Трійці в Реджайні (Саскачеван, Канада) (1970-ті) (іл. 141).

На запрошення єпископа А. Сенишина 1958 р. С. Гординський та С. Литвиненко приїхали до Вунсакета (США), щоби оформити інтер'єр церкви св. Миколая. С. Гординський працював над виконанням фресок, вітражів та іконостаса, у яких також втілив синтез візантійської та ренесансної стилістики. С. Гординський виконав дві ікони українських святих Володимира і Ольги (іл. 142.), а також розпис архангела Михаїла в оточенні херувимів-серафимів у консі вівтарної частини [416]. Для церкви Пресвятої Богородиці в Віллімептіку (США) (іл. 143) 1971 р. С. Гординський виконав ікони до іконостаса, який спроектував С. Литвиненко. Того самого року за проектом С. Гординського було виконано три мозаїки в церкві Царя Хрестителя в Джамайка Плейн (Бостон, США) (іл. 144).

Були випадки, коли С. Гординський реконструював інтер'єри храмів, наприклад, церкви св. Миколая в Брукліні (США) 1960 р. Іконописець оформив стелю, стіни та святилище. У святилищі автор виконав надпрестольну ікону Деісус. У її іконографії спостерігаємо подібність до галицьких ікон XIV – XVI ст. (іл. 145), зокрема, до ванівської ікони чину Моління, з якою автор ознайомився в Українському музеї ще у Львові.

Вартими уваги мистецтвознавців є ікони С. Гординського до іконостасу, який виконав в дерево-різьбі А. Коритко для церкви св. Миколая в Буфало (США) 1980 р. Різьба іконостаса виконана в мережаному романо-готичному стилі з панівним формотворчим елементом – виноградною лозою. С. Гординський створює чотири ікони в намісному ряді, зображає обабіч царських воріт повнофігурно Христа Учителя та Богородицю Одигітрію. На царських воротах вміщено чотири медальйони – ікони євангелістів; на дияконських воротах – ікони Бориса й Гліба та медальйони з херувимами. Завершують намісний ряд ікони св. Миколая та архангела Михаїла (іл. 146).

Незвичним з огляду на традиційну поміркованість українського церковного інтер'єру є просторове середовище в храмі Матері Божої Неустанної Помочі (1973 р.) у Лаквані (США). У білосніжному інтер'єрі запрестольна ніша оформлена монументальним розписом ікони Богородиці Неустанної Помочі пензля С. Гординського (іл. 147). А до модерної трапеціївидної конструкції іконостаса (цього ж храму), яку спроектував М. Німцев, С. Гординський виконав п'ять ікон: Тайна Вечеря над царськими воротами, обабіч – Христос Учитель та Богородиця Одигітрія, на дияконських воротах – архангели Михаїл та Гавриїл (іл. 148).

Але часто С. Гординський писав поодинокі ікони до іконостасів. Наприклад, ікони Христа Учителя та Богородиці Замилування до храму св. Івана Хрестителя (1957 р.) у Йоганстоні (США) (іл. 149) та церкви св. Миколая (1971 р.) у Майнерсвілі (США) (іл. 150).

Характер замовлення, конструкція та естетика іконостасів часто залежали від соціально-економічних можливостей українців, архітектурно-стилістичного вирішення храму, від творчого тандему архітектора та іконописця, від концептуально-стилістичних взірців, до яких тяжіли замовники. Зразком такого творчого симбіозу є мюнхенський собор святої Покрови, який спроектував Р. Жук. Зовні це модерна споруда у формі куба з невеличким куполом у центрі, натомість інтер'єр виконаний в українському стилі, особливо підкупольна частина: підбита деревом, вона дуже нагадує внутрішній простір гуцульської церкви. Трапеціївидний іконостас, виконаний у техніці різьблення по дереву, нагадує силует фасаду собору. Для українських церков був характерним взаємозв'язок форми іконостаса з формами церковного інтер'єру, а часто й із загальним архітектурним образом храму. Основна творча позиція С. Гординського в роботі над іконостасом ґрунтувалася на синтезі крайніх проявів модерних і традиційних рис.

Складалося так, що українці-емігранти з Київщини переважно замовляли пишні, багатоярусні іконостаси ренесансно-барокового характеру. Так, для храму Богоявлення в Рочестері (США) 1976 р. С. Гординський зробив ікони

для триярусного іконостаса, який спроектував М. Німцев. Іконостас вирішений у ренесансно-бароковому стилі: позолочена дерев'яна різьба трапецієподібної конструкції. Перший – намісний ярус: Богородиця і Христос Учитель обабіч царських воріт; на дияконських дверях – архангел Михаїл, а по обидва боки – Володимир і Ольга. Другий ярус – сюжети з життя Христа; третій ярус – дванадцять апостолів. На дверях Царських воріт – чотири медальйони євангелістів, над воротами – Тайна Вечеря, яку завершує композиція Деісіс (іл. 151).

1965 р. С. Гординський почав роботу над іконостасом собору святої Покрови в Торонто (Канада). Це двоярусний іконостас, декорований пишною бароковою різьбою. У нижньому ярусі обабіч царських воріт – образи Богородиці Одигітрії та Христа Учителя, на дияконських воротах – архангели Гавриїл і Михаїл; завершують нижній ярус Богородиця Покрова (праворуч) і святий Миколай (ліворуч). Над царськими воротами – Тайна Вечеря, а другий ярус – ікони з життя Христа (іл. 152). Згідно з бажанням замовника, С. Гординський мав повністю оздобити храм фресками та мозаїками, але через те, що Кир Йосип Сліпий 1968 р. запросив митця оформити собор св. Софії в Римі (Італія), він не зміг продовжити роботу в храмі святої Покрови.

Перебуваючи в Римі, С. Гординський також малював для церков, каплиць і навчальних закладів. Найвідоміші його твори – це запрестольна ікона «Ісус Христос на троні із святими Володимиром і Йосафатом» (1971 р.) (іл. 153) і вітражний диптих «Святі Володимир і Ольга» (1971 р.) для Української колегії на пагорбі Джаніколо (Рим, Італія) (іл. 154). У запрестольній іконі на орнаментованому золотому тлі за формою трикутника автор розташовує трифігурну композицію: у центрі – образ Христа на троні, обабіч – св. Володимир і св. Йосафат. Іконографія образів підкреслена строгим рисунком, який чітко обмежує кольорові маси, деталізуючи їх. Насичені, сміливо поєднані кольори від червоного до ультрамаринового, наповнюють образи емоційним настроєм. С. Гординський вибудував власну систему пластичних засобів, серед яких кольору належить одна з провідних ролей.

Митець намагався продовжити традицію візантійського мистецтва, де колір мислився не тільки як засіб колористичного звучання, а більшою мірою як змістовий елемент.

1976 р. С. Гординський завершив роботу над іконостасом до храму св. Михаїла в Едмонтоні (Канада). Тут автор зробив традиційні схеми ікон іконостасних чинів: намісного, молільного та апостольського. Інтерпретація іконографічного образу в С. Гординського відрізняється від інтерпретації його сучасників (наприклад, П. Холодного та Ю. Мокрицького). С. Гординський володів особливою стилістикою трактування образів у прямій перспективі, ґрунтованою здебільшого на візантійській естетиці (а швидше – пізньовізантійській) з опертям на світогляд проторенесансу. Іконографія образів С. Гординського має компромісний характер: між «східним ликом» і «європеїзоїдним обличчям» [353, с. 150]. Саме цей факт часто викликав доволі гостру полеміку серед мистецтвознавців, іконописців і іконографів, мовляв, «сумнівна анатомія», «фантастичні складки», «драматичні рухи» – це ознаки сваволі в іконі та, насамперед, ознаки народної течії [353, с. 134].

Найчастіше в іконописі С. Гординського зустрічаються такі іконографічні типи Ісуса Христа: Пантократор, Христос Учитель, Спас Слави, Христос Премудрість Божа. С. Гординський про іконографію образів Христа писав наступне: «Все, що є в Христі – є добре. Навіть поганська традиція, якщо вона є під світлом Божим. Христос є універсальним, Він в змозі доторкнутися до кожної особистості. Він може прийняти кожну мову і образ, кожен спосіб вислову. Церква не нівелює нашу національну прикметність та приналежність, а навпаки, підкреслює її. Наприклад, в церкві Пуденціоне в Римі Христос зображений в одязі античного філософа» [351, с. 200].

Аналогічне трактування можна бачити і в Богородичних образах: Одигітрії-Провідниці, Ніжності-Єлеуси, Оранти чи Знамення-Панагії. Прикладом і важливою рисою є те, що автор часто в образах Христа й Богородиці втілює український (слов'янський) тип обличчя з ренесансним трактуванням анатомії, позбавленим рис візантійського аскетизму та

суворості. Через реалістичне національно-впізнаване зображення іконописець намагався наблизити парафіян до розуміння природи святого. Уже з першого погляду помітно, що ікони С. Гординського своєю багатою поліхромією нагадують галицькі ікони XVI ст. І поодинокі постаті, і багатофігурні композиції позбавлені дрібних деталей і мають виразний характер, доволі вільну, неперевантажену композицію.

Характерним є й те, що С. Гординський підходив до іконотворчості з позицій ґрунтовної теоретичної підготовки. Як візантолог та іконолог С. Гординський був самоуком, проте, володіючи багатьма іноземними мовами і проводячи теоретичні дослідження різноманітних історичних процесів і творчих досвідів, митець зумів осягнути найважливіші категорії теорії та практики візантійського й давньоруського іконопису. Завдяки доброму орієнтуванню в культурно-духовних процесах С. Гординський здобув позитивний імідж не тільки серед науковців, критиків, але й серед найвищих авторитетів Церкви: єпископів, митрополитів, кардиналів і навіть пап (Івана XXIII, Павла VI, Івана Павла II). Він творив таке мистецтво, яке було українським національним за духом та формами, але водночас органічним у контексті розвитку світового мистецтва.

### 3.3 Вплив національних ідей на розвиток формальних і жанрово-стилістичних особливостей монументального мистецтва С. Гординського

У площині монументального мистецтва в українському соціумі США працювали Христина Дохват, Іван Денисенко, Петро Холодний (молодший), Михайло Осінчук, Петро Андрусів, Яків Гніздовський, Омелян Мазурик, Мирон Левицький, Віра Лазарович-Сеньчук, Михайло Дмитренко, Ювеналій Мокрицький та інші митці-українці. В оринігальній манері творив Борис Макаренко та представники його школи [352, с. 44]. І в архітектурі, і в храмовому мистецтві української діаспори в XX ст. спостерігаємо тенденцію до поглибленого вивчення стародавньої сакрально-мистецької спадщини України. Спроби створити щось новаторське без опори на традиції, як

правило, закінчувалися безрезультатно. Це були лише гучні гасла, борсання в потоках масової культури.

Працюючи над монументальними композиціями, С. Гординський першочергово звертався до історії українського сакрального мистецтва, зокрема, до праці В. Свєнціцької та Г. Логвина «Середньовічний живопис» [246], яку вважав ґрунтовним теоретичним дослідженням. А після тривалого аналітичного пошуку та роботи з архівними матеріалами, які почалися ще у львівський період, він підготував власне дослідження «Українська ікона XII – XVIII ст.» [137]. Ця праця в хронологічній послідовності висвітлює тривалий процес розвитку українського іконопису, виявляючи його найяскравіші зразки. С. Гординський постійно шукав особистий творчий підхід до створення модерної ікони, яка водночас мала ґрунтуватися на традиціях старовинного ікономалярства. Митець постійно виношував ідею відродження та модерної інтерпретації українсько-візантійської іконописної традиції [157, с. 40–47].

У контексті цього пошуку С. Гординський постійно співпрацював з архітекторами того чи іншого храму, який йому доводилося пізніше оздоблювати. Втручання С. Гординського в архітектуру церкви можна витлумачити як спробу комплексного, ансамблевого розв’язання принципу гармонії в середовищі. Архітектура й образотворче мистецтво можуть бути об’єднані під одним спільним знаменником художньо-образного начала. Бували моменти, коли образотворче мистецтво відігравало вагомішу роль, ніж архітектура. Орієнтуючись на приклади мистецтва світового масштабу, С. Гординський ставив за мету віднайти свою концепцію синтезу образно-просторового живописного та архітектурного вирішення храму. Свідченням цього є церква св. Покрови в Мюнхені (Німеччина), де модерна архітектура, яку спроектував Р. Жук, поєднана з українським живописним стилем С. Гординського. Власне, С. Гординський своєрідно вирішив інтер’єр, синтезуючи елементи дерев’яного облицювання із запрестольними мозаїками та стінописом (іл. 155). Творча думка С. Гординського була спрямована на вирішення проблеми стилю, який би матеріалізував художню ідею.

Синтез візантійських і ренесансних традицій простужується чи не в кожному монументальному творі автора – від вирішення церковного середовища до трактування кожного елементу композиції. С. Гординський був переконаний, що Ренесанс розвиває найкращі принципи досконалої краси й гармонії ще ранньохристиянських часів. Вивчаючи творчі методи й стилі малярства раннього іконопису, він орієнтувався і на античні, так звані фаюмські, портрети, оскільки греко-римське мистецтво було одним з основних джерел формування церковної архітектури та мистецтва Візантії.

Після тривалого вивчення давнього іконопису в Греції С. Гординський переконався, що грецька ікона має виразні риси античного та ренесансного мистецтва. Прийшло розуміння й того, що вмілим поєднанням християнських культурних надбань з античними й ренесансними традиціями можна створити надзвичайне за силою духовно-естетичного впливу середовище храму. С. Гординському в багатьох випадках вдалося досягти досконалих пропорцій зображення, шляхетності постави та величавості фігуративних композицій і окремих образів. Переконливий у зображенні деталей (мозаїчні деталі, бганки тканини й орнаментальні стрічки), С. Гординський у головних моментах зберіг лаконічний рисунок, високопрофесійну техніку і тонкий художній смак (іл. 156).

Важливим є те, що С. Гординський формував власну виконавську манеру та авторське бачення святого лику, хоч і не уникнув критики на свою адресу та звинувачень у повторюваності образів. У іконах митця справді багато однотипних композиційних вирішень, масштабів, рухів, ритмів і колориту. С. Гординський часто зображав і повторював іконографічні типи Богородиці Оранти (Рим, Італія) (іл. 159), Премудрості Божої (Рим і Мюнхен) (іл. 160-161), Богородиці Покрови (Мюнхен, Німеччина) (іл. 162), Богородиці Неустанної Помочі (Лаквана, США) (іл. 163), Богородиці з іконографічної композиції «Деісіс» (Міннеаполіс, США) (іл. 164), Моннесен (Пенсильванія, США). Запрестольні ікони Деісіс (іл. 157) (Мельбурн, Австралія) (іл. 158); для іконостасів – Богородиця Одигітрія та Єлеуса-Замилування (Вест Істон,

США) (іл. 165), а також Богородиця зі сцени Благовіщення в Саскатуні (Канада) (1972 р.) (іл. 166) й Ембриджі (США) (1959 р.) (іл. 166 а).

Бувало й так, що митець розписував по дві-три церкви одночасно, безперервно малюючи ті самі постаті. Без сумніву, певні риси зображуваного (лик, одяг, декоративні елементи) повторювалися. Відтак, манеру С. Гординського легко впізнати. Він тонко моделює відомі зі стародавніх ікон східні риси лику святих, наближаючи їх до сучасного ідеалу краси. Однак там, де він хоче занадто осучаснити рисунок, наближаючи його до реалізму – там ці новації контрастують з рештою твору: наприклад, гори у фресці «Різдво Христове» з катедри в Мюнхені (Німеччина) представлені в рельєфі, у трьох вимірах, а не площинно, як це бачимо на старих іконах – і це створює стилістичний дисонанс (іл. 167). Митець вживає чисті, контрастні кольори (червоний, синій, зелений), і вони своєю свіжою барвистістю оживляють ікони, надаючи їм погідної, радісної атмосфери.

С. Гординський особливо дбав про ритм ліній і форм, і цей ритм він ще більше підсилював застосуванням потрійних тонів кожної барви: червоної, синьої та зеленої. У його постатях святих і ангелів відчувається не так аскеза і містицизм, як радше блаженний, щасливий настрій, немовби митець бажав представити «тріумф» Церкви. Письменниця-дослідниця Віра Вовк згадувала: «Мені пощастило бачити ескізи його ікон, які він переносив опісля на широке полотно, чи на стіну якоїсь церкви, вони були подібні на його вірші, «молодіжні», з «невиробленим» письмом. Але такі живі й актуальні!» [35, 5 аркуш].

Дуже ретельно С. Гординський підходив до кожного проекту. Наприклад, над орнаментами розписів у катедрі Андрія Первозванного в Мюнхені (Німеччина) автор працював понад рік. Головна увага була звернена на розташування образів у церкві. Адже висвітлення релігійних та історичних зображень мало бути збалансованим. У святилищі передбачені релігійні образи, а на задніх і бічних стінах – зображення, пов’язані з українською церковною історією. Значної мистецької ваги набули сцени (сюжети) з

Євангелія на бічних стінах центральної нави: Різдво Христове (іл. 167), Хрещення в Йордані (іл. 168), Зішестя в ад (іл.169). Стіни Покровської церкви в Мюнхені (Німеччина) митець розписав образами українських святих Бориса і Гліба, Володимира і Ольги (іл. 170), у консі вівтаря створив мозаїчну композицію Богородиці Покрови в оточенні святих (іл. 162).

Монументальні мозаїки С. Гординського за колоритом нагадували найкращі взірці українського народного мистецтва, а за конструкцією відчувався вплив модерних західних мистецьких шкіл [241, с. 102]. Мозаїчний простір автор формує з системи характерних мікропросторів, об'єднаних площиною стіни в єдине ціле. При такому поєднанні різнохарактерних зображень, власне, й виникає необхідність розділити простір мозаїки на умовні регістри, формуючи їх із комбінації різносюжетних сцен.

Створюючи мозаїку, художник ставив перед собою важливу мету – поглибити образно-змістовий характер простору. Саме тому у визначеній послідовності було введено в композицію багато портретних зображень історичних героїв і Отців Церкви в єдиному ансамблі просторового середовища храму.

С. Гординський вдало будує простір за допомогою такого сильного засобу виразності як світло, яке колористично трансформується через храмовий вітраж. У формуванні просторової структури мозаїки велике значення має колір – яскравий, активний і стійкий (наприклад, мозаїки храму св. Покрови в Мюнхені (Німеччина) та мозаїки собору св. Софії в Римі (Італія). Мозаїки С. Гординського часто сприймаються як живописно-символічні картини, які змушують глядача не просто споглядати красу окремих живописних фрагментів і деталей, а задіювати власну уяву й асоціативну пам'ять. Просторове тло мозаїки С. Гординського – площинне й умовне. Художник «рухається» у межах певної структури, вирішуючи ідейно-образні, живописні й композиційні завдання та враховуючи при цьому масштаб, ритмічність і пластичні якості архітектурного середовища або простору.

С. Гординський негативно ставився до плакатної прямолінійності, стилізуючи індивідуальний образ історичного персонажа під абстрактний ідеал. Він розробив власні принципи «художнього повідомлення», пов'язані з декоративною організацією мозаїки. У творах присутній момент метафоричності, виражений у пластичній експресії, масштабних співвідношеннях, умовності образотворчої мови, певній узагальненості форми й асоціативності. Символічно-метафорична система пов'язана з внутрішньою сюжетною та образно-пластичною логікою композиції. Образотворча структура позбавлена строгості: розміри, масштаби, ритми й маси – усе ніби не зафіксоване, мінливе, позбавлене певної статичності.

Для перекладу складної богословської світоглядної системи на мову пластичної живописної форми художник застосовує метод узагальнення та символізації. Мозаїка «Премудрість Божа» (іл. 160) у соборі св. Софії в Римі (Італія) ніби виростає зі стіни за допомогою збільшення кіл, овалів і геометричних ліній, визначаючи її чітку лінійно-просторову структуру, а прийом (або манера) заокруглення форм, приведення їх до правильної геометричності дозволяє художникові досягти й певної скульптурності зображень. Структура наростаючих кіл була потрібна також для підсилення архітектонічних властивостей мозаїки. Геометричність і майже правильність скульптурної пластики форм викликають віддалені асоціації з фігурами П'єро делла Франческа. Тут масштаб ідеї відповідає масштабу форми, а сила й міць пластичної мови – монументальності вічних матеріалів (смальти) [6, с. 16–21].

У мозаїці С. Гординський ґрунтувався на творчому досвіді й стилістиці монументального мистецтва Візантії, Балкан і Київської Русі, при цьому завжди залишаючись на пограниччі візантійсько-ренесансної стилістики. Як ми уже зазначали, багато подорожуючи, С. Гординський досліджував іконографічні традиції різних шкіл сакрального малярства. Оглядаючи храми Греції, Італії, країн Середземномор'я, митець зрозумів, що кожна епоха й кожна культура створювала власне бачення простору та розробляла адекватний своїм уявленням метод пластичного вираження. Так, візантійська

середньовічна культура створила своє специфічне розуміння зображального простору та форми. У візантійському просторі все зображене одночасно є і конкретним об'єктом, і простором для іншого об'єкта.

Розуміючи це, С. Гординський створює власний метод оперування площиною в ідейному та практичному сенсі. Він ставив перед собою два завдання. Перше: персонаж повинен мати здатність активно впливати на глядача, перебувати з ним у контакті та діалозі, «являти» себе в реальному світі. Для цього персонаж має бути присутнім у життєвому просторі, у просторі того, хто молиться. Для цього іконописець повинен використовувати всі можливі прийоми, щоби «виштовхнути» образ із площини, з поверхні дошки, стіни в простір функціонування глядача, у світ об'ємів, матерії та тіл. Друге: образ має підвести глядача до себе, до першообразу і аж до недосяжного та непізнаваного Бога. Автор акцентує в іконах на «площинності», необхідній для існування іконного образу. Площинний живопис зберігає двовимірність за рахунок глибини, насиченості, вібрування кольору та композиції, що робить стіну візуально більш місткою (іл. 171).

С. Гординський прагнув зрозуміти методику візантійського художника, який вирішував богословські завдання через образ як зв'язок видимого і невидимого. У цьому контексті поняття іконної площини стало одним з найважливіших і початкових для розуміння ікони. Для нього, як і для його попередників, одним з найпоширеніших тонів тла було «ідеальне» золоте тло, яке найточніше відповідає завданням середньовічної зображальності саме за рахунок поєднання двох протилежних властивостей: з одного боку, воно сприймається як матеріальне, металеве, непроникне, а із іншого – своїм сяйвом зв'язує нас з поняттям світлоносного, слави, святості, надаючи іконі певної метафізичності (іл. 172).

Ефект присутності образу або персонажа в нашій реальності часто свідомо підкреслює іконописець, наприклад, методом винесення образу за позначені рамки композиції. Таку функцію може виконувати німб, що виходить на поля ікони, жест руки святого тощо. Але застосування цих

додаткових пластичних прийомів не є необхідним, оскільки основна позиція, основне відношення образу до глядача вже задано в самому площинному принципі ікони. С. Гординський поставив за мету створити такий образ, який би мав силу ввести нас не тільки в глибину ілюзорного продовження нашої реальності, але, можливо, й ще далі – в іншу реальність, де діють інші закони сприймання. Творячи образ, художник не поділяє його на зовнішній вигляд і внутрішній зміст, але прагне показати їх у формальній єдності.

Митець створює паралельний простір для глядача, майже ідентичний простору, у якому існують і функціонують святі, подібно до того, як сам образ містично ідентичний святому праобразу. Спробуємо розглянути це на прикладі ікони Богоматері (іл. 165, 171). Так, темно-вишневий мафорій Богоматері є предметним відносно тла ікони, але зображення побудоване таким чином, що цей же мафорій є простором і тлом для фігурки Христа-Немовляти, одягненого в помаранчевий стрій, вкритий золотим асистом. Це лише один з прикладів, які можна наводити. Але є ще один важливий фактор – це колір і світло. Фізична природа ікони будується на основі різних принципів. Одним з них є світлоносність, локалізація кольорів – як засіб підкреслити духовну благодать світла. Чиста й однорідна фарба, нанесена на площину, може бути світлоносна й слугувати метафорою небесного світла.

С. Гординський використовував найясніші барви, застосовував сусальне золото високої проби для німбів і тла ікон. Колір тут – це утаємничений зміст. Колір був нерозривно взаємопов’язаний з ритмічністю. Кольоровими співвідношеннями автор визначав ритмічні ходи. Ритмічність була одною з важливих рис естетики ікони. Найбільш ритмізовані в іконі є пробіли – тонкі рисочки, які відтіняють лики святих, їхній одяг і найважливіші елементи їхнього оточення. Пробіли ще називають движками – ознака світла, що виходить від святого. Іконописець розташовує їх симетрично, згруповуючи по три, чотири, п’ять. Пробіли є важливою світлодайною системою. Золото німбів і тла на іконах творить нерухому систему святості. Прикладом цього є мозаїки собору свв. Петра і Павла (1975 р.) у Мельбурні (Австралія) (іл. 173).

Для підсилення враження святості зображуваних образів С. Гординський активно використовує декор – і в опрацюванні тла, німбів, у одязі святих, і заповнюючи монументальну площину. Він розробив власний «пекет» узорів, орнаментальних елементів, мотивів і декоративних композицій, вважаючи, що декор повинен слугувати засобом підкреслення та збагачення іконографічних домінант, а також визначити національну приналежність і самобутність.

С. Гординський пишно декорує одяг святих, прикрашаючи його гаптами, вишивками та аплікацією. Особливо пишне убранство в українських свв. Костянтина та Олени, Володимира і Ольги (іл. 156, 170). На відміну від М. Осінчука та М. Дмитренка, С. Гординський меншою мірою використовує українську народну символіку вишивки (іл. 174). Істотною складовою декору ікони є німб і тло. С. Гординський виявляє східнохристиянську стриманість у декорі німба: він малює або чисті німби, або злегка рельєфні, променисті. Для досягнення таких художніх якостей необхідним було дотримання принципу гармонії – цілісності зовнішніх частин ікони: рисунку, колориту, композиції, просторових співвідношень. Усі ці особливості повинні вказувати глядачеві, що він споглядає духовний образ або духовне дійство.

Як і в давньоруських майстрів, лінія стає тут основним засобом вираження. Велику увагу автор приділяє бганкам, вони стають символом духовно-емоційного стану персонажа. Бганки матеріалізують і дематеріалізують тілесні маси, розчиняючи їх у просторі золотого тла. Зображення одягу святих пов’язане з ритмами, що несуть важливе змістове навантаження. Орнамент на золотому тлі формується з модулів – початку і кінця – як і духовне життя людини. Подібно до М. Бойчука, С. Гординський тонко сприймав символічну роль орнаменту в мініатюрі та монументальному мистецтві Візантії, Київської Русі та Ренесансу.

Великий вплив на формування системи декору та загалом сюжетних моделей С. Гординського мало знайомство з народним мистецтвом Гуцульщини. Осягнення основ народної образності почалося під час пленерів,

які організовував ще О. Новаківський у Космачі. Його вражали малюнки гуцулів на кахлях і тарілках, вишиваний орнамент, різьба по дереву. В усьому він бачив своєрідний образотворчий символ. За словами С. Гординського, образотворчий фольклор цементує спільність людей. Щоби народ вижив, потрібно зберегти народні традиції. У фольклорі можна виразити духовну суть мінімальною кількістю художніх засобів.

Для С. Гординського, як це виявилося згодом, важливим було відмовитися від напрацьованих класичних композиційних схем, від реалістичного рисунку й перейти до стилізованої системи образного мислення, у якому народний орнамент виступив би в нових композиційних комбінаціях. На пленерах у Космачі С. Гординський не тільки студіював пейзажний живопис. Із його спогадів дізнаємося про зацікавлення народним мистецтвом: керамікою, вишивкою, ткацтвом, дереворізьбою. Поруч з малярськими начерками зустрічаємо невеликі альбоми зарисовок орнаментів різних етнічних груп. Найбільше митець цікавився геометричним орнаментом, який пізніше буде використовувати (інтерпретовано) у модерній графіці.

До образотворчої проблеми орнаменту С. Гординський пізніше звернеться ще тричі. Уперше така цікавість з'явиться в Парижі, коли студіював у академії Леже, знайомлячись із творами західноєвропейського модерну. Тоді С. Гординський у своїй авангардній графіці використав орнамент українських вишивок, інтерпретувавши його в кубістично-футуристичній манері [40, с. 8]. Тоді в Парижі українську школу можна було впізнати за елементами народної традиції (колористика Соні Делоне, супрематизм В. Бурлюка, імпресіонізм І. Нижник-Винників). Невипадково С. Гординський тяжів до етнічного серця Гуцульщини – до Коломийщини. На етногенетичному рівні в ньому заклалося захоплення народним мистецтвом.

С. Гординський знову творчо «торкнувся» теми орнаменту в Німеччині під час навчання в професора В. Залозецького. Між ними велися гострі дискусії про те, чи варто використовувати народний орнамент у церковному малярстві неовізантійського стилю – чи варто порушувати усталений канон.

Тоді для С. Гординського ці дискусії були тільки на рівні теоретичного розмірковування. Тільки в 1950-х роках, після переїзду до Америки, звертаючись до монументального малярства, він використовує свій «берлінський досвід» теоретичного обґрунтування питання орнаменту.

С. Гординський невипадково стільки подорожував. Йому було важливо вивчити першоджерело візантійського декору, самостійно простежити взаємовпливи язичницького й ранньохристиянського.

Чимало студіював у Римі, де відвідав перші християнські катакомби свв. Присцилли та Калліста і побачив перші християнські символи – духовну колиску, яка дала життя світовій релігії. Не видозмінюючи ці схематичні зооморфні зображення (риба, голуб, ягня), митець своєрідно переносить їх «матрицею» у своє мистецтво. Ранньохристиянське мистецтво, головним чином мозаїчне, С. Гординський вивчав у равенських храмах, зокрема в базиліках Сан-Вітале, Сан-Франческо, Сан-Джованні-Еванджеліста та в соборі Санто-Спірито. Зі спогадів дізнаємося про улюблений його храм – римський баптистерій зі світового значення мозаїками (агнець, неопалима купина, голуб, що співає). Пізніше ці мотиви (голуб, що співає) побачимо в його мозаїках (іл. 175).

Мистецтвознавці (наприклад, Б. Певний і Д. Степовик) зазначають, що С. Гординський, знаючи добре візантійсько-київську традицію, поєднував її з новітніми конструктивними досягненнями й зумів майстерно подати ментальність українського народу в стилістиці свого часу. А ось що С. Гординський писав сам: “Я завжди був ентузіастом усього нового в мистецтві, тільки ж коли Пікассо для свого модернізму шукав узорів і натхнення в негритянському і полінезійському мистецтві, я уважав, що ми маємо досить багатства форм у нашому народному мистецтві та давно знаціоналізованій іконі, щоб шукати узорів аж в Африці чи Полінезії. Я був завжди тільки проти хаотичності і загравання на оригінальність, яка мала прикривати невміння справжнього мистецького вислову” [110, с. 25]. Монументальні церковні розписи, мозаїки та ікони С. Гординського, витримані в традиціях давньої

візантійсько-київської іконописної традиції, створили своєрідну національну манеру оформлення українських храмів за кордоном, стали символом української ідентичності на Заході.

Для глибокого вивчення візантійського орнаменту, його східного першоджерела митець організовує спеціальну мандрівку на Схід, де знайомиться з мистецтвом. Особливо його цікавлять ірано-єгипетські вироби з металу, їхній гротескний характер, зооморфні та орнітоморфні мотиви. Також відвідав колиску античності – Грецію (Афіни, Родос, Крит). Особливо митець звертався до орнаменту в архітектурі (фронтони, карниз, тригліфи, метопи).

У монументальному малярстві С. Гординський чимало творів присвячував добі, подіям, особистостям Київської Русі, зокрема, київським князям (свв. Володимиру й Ользі, мчч. Борисові та Глібу, Ярославу Мудрому, Володимиру Мономаху), а також першому українському митрополитові Іларіону. Цією темою С. Гординський особливо зацікавився 1963 р., працюючи над розписом кафедрального собору свв. Володимира й Ольги у Вінніпезі (Канада), виконав стінописи «Хрещення Руси-України 988 р.» (іл. 176), «Коронація Данила Галицького» (іл. 177), «Розп'яття» (іл. 178), та «Деісіс» (іл. 179). У кафедральному соборі св. Покрови в Мюнхені (Німеччина) бачимо монументальні розписи (1982 р.): ліворуч на хорах – «Святий Андрій на київських горах» (іл. 180), праворуч – «Хрещення Києва» (іл. 181), при вході до церкви – сцени Галицької та Київської митрополій (іл. 182). У греко-католицькій церкві святої Варвари у Відні виконані фрески: «Хрещення України 988 р.» та «Зняття другої турецької облоги Відня у 1863 р. військами Яна Собеського й українських козаків» (іл. 183). На тему Хрещення виконана також мозаїка на фронтоні греко-католицької церкви Івана Хрестителя у Філадельфії (США) (іл. 184) та церкви Володимира і Ольги в Чикаґо (іл. 185).

Перед С. Гординським постало питання – який шлях творчості обрати в царині монументального мистецтва: 1) копіювати «чистий» візантизм з додатком українського національного стилю; 2) інтерпретувати візантійські

взірці, додаючи елементи інших стилів (ренесансу, бароко, модерну) на тлі художньої української традиції; 3) наслідувати своїх попередників – неовізантистів школи М. Бойчука; 4) створити власну модель українського храмового мистецтва, яка була б українською, але зрозумілою і доступною для сприйняття поза межами України.

Тривалий пошук джерел, а найголовніше – власної манери розв'язання іконографічних завдань, художньої мови вираження монументальних тем привели С. Гординського до певного варіанту творчого індивідуалізму. За власною концепцією С. Гординський оздобив десятки храмів, у яких зустрічаються випадки «самокопіювання». Однак автор це пояснював намаганням бути впізнаваним – «позиціонувати і популяризувати» свою манеру, за допомогою якої досягалася б його мета храмового мистецтва – збереження національних ідей та історичної пам'яті.

У цьому контексті актуальним було і залишається питання мистецько-творчих світоглядних та інтелектуальних орієнтацій С. Гординського, особливо виявлення основних джерел впливу на процес становлення його як митця.

До таких впливових джерел, без сумніву, належав В. Залозецький – мистецтвознавець, професор візантології Берлінського університету, визначний культурний діяч, активний організатор мистецького життя українців у Львові та Берліні.

Зустрічі, спілкування С. Гординського з В. Залозецьким відбувалися періодично й коротко, чи то у Львові, чи в Мюнхені або Берліні. Проте обсяг знань у галузі мистецтва, які тоді отримав С. Гординський, відіграв вирішальну роль у формуванні його мистецьких поглядів. Найважливіший урок, який він засвоїв, – це розуміння природи візантійського мистецтва та роль візантійської традиції для розвитку європейської культури. С. Гординський ґрунтовно вивчав мистецтво давніх часів, йому були знайомі пошуки стилю М. Бойчука, що ґрунтувалися на ідеології візантизму. Проте В. Залозецький зумів звернути увагу С. Гординського на потрібність і

незаперечну важливість відтворення традицій мистецтва Візантії для утвердження ідентичності українського мистецтва.

Перші зустрічі молодого майстра з В. Залозецьким відбулися восени 1927 р., коли С. Гординський поїхав до Берліна, де в Академії мистецтв студіював рисунок, а в Українському науковому інституті відвідував лекції професора з історії візантійського мистецтва та культури. В. Залозецький наголошував у своїх лекціях на тому, що українські митці повинні віднайти себе, досліджуючи витоки давнього мистецтва. Адже модерне мистецтво не має наповнення традицією – це не більше, ніж комбінація форм і кольорів. А найважливіше в мистецтві – це вираження. Мистецтво без нього – ремесло.

С. Гординський, спілкуючись із В. Залозецьким, виявив глибоке зацікавлення мистецтвом книжкової мініатюри. Він позитивно оцінював історичний етнографізм творів Г. Нарбута, інспірований бароковими орнаментами й зразками українського давнього мистецтва. Звідси С. Гординський зумів вибудувати власну концепцію книжкового мистецтва модерних форм. Задовольнивши своє захоплення книжковою ілюстрацією, С. Гординський розробляє власний підхід до створення книжкової моделі, синтезованої на основі візантійських, нарбутівських і модерністичних елементів. Працюючи над вивченням книжкового оформлення, досліджуючи мистецтво стародруків, зокрема, старовинних Євангелій, вивчаючи давньоруську книжкову мініатюру, С. Гординський під впливом В. Залозецького створює власний варіант найвпізнаваніших орнаментів і застосовує їх у формалістичних графічних композиціях, досягаючи при цьому значних результатів як ілюстратор книги.

В. Залозецький завжди стверджував, що українські митці повинні через свою творчість показувати існування власне українського мистецтва – оригінального та впізнаваного. Наголошував, що українське мистецтво не перестане бути українським, навіть коли асимілюється з чужими йому стилями. Асиміляція ж можлива лише за наявності чітко окреслених художніх принципів, якими в нашому мистецтві став неовізантизм з його тисячолітньою

традицією, на якийсь час забутою, та все ж відродженою. А найціннішим застереженням професора для молодих художників було «всіма морально-етичними зусиллями не пірнути в хаос Європейського Заходу»: не вважати «послідній крик» європейської моди за справжню європейськість, а викривлені відблиски колишньої могутності за дійсну культурну велич [190, с. 5]. Учений трактував можливість подальшого розвитку українського монументального мистецтва лише за умов гармонійного синтезу східних і західних рис, унеможливлюючи цим інший шлях формування «майбутньої» національної традиції. Ці уроки були важливими для С. Гординського як для митця-монументаліста, формування якого відбувалося на наступних творчих етапах. Емігрувавши до Америки та розпочавши новий етап творчості, С. Гординський зумів адаптувати основні настанови В. Залозецького у власному сакральному монументальному мистецтві.

Другим важливим джерелом впливу на творчість С. Гординського був М. Бойчук – саме від нього було перейнято своєрідний синтезований підхід до формування концепції монументального мистецтва. С. Гординський запозичив з творчості М. Бойчука не так спосіб наслідування давніх живописних композицій, як саму концептуальну ідею зародження (відродження) «українського монументального стилю».

Як зазначав С. Гординський, одним зі стимулів до успіху в М. Бойчука було досконале знання мети, до якої прямував він сам і провадив своїх учнів. Мета була передбаченою до дрібниць: навчитися техніки справжньої фрески як основи монументального малярства; спочатку відродити візантійське мистецтво, колись таке поширене в Україні, а потім створити свій український стиль монументального мистецтва; інтегрувати мистецтво в усі сфери життя, у всі форми культурної діяльності [34, с. 16–18].

С. Гординського захоплювало те, як М. Бойчук розумів твори давнього мистецтва та його значення для майбутніх поколінь митців. Як відомо, М. Бойчук учився на давніх українських іконах, портретах XVII – XVIII ст., мозаїках і фресках княжої доби, творчості італійських класиків, зокрема,

кватрочентистів Джотто, Ґоццолі, Філіппо Ліппі та ін., але з особливим захопленням і доволі часто використовував візантійські зразки, гармонізовані з точки зору ритму, руху та кольору, давньохристиянської символіки, використання декоративних елементів Сходу тощо. С. Гординський значною мірою засвоїв творчий метод М. Бойчука, який ґрунтувався на поєднанні споріднених форм і близьких за художньою природою джерел впливу. Адже М. Бойчуку вдалося поєднати візантійські корені художньої культури, українське народне мистецтво з ранньоренесансними джерелами та тогочасними досягненнями європейського мистецтва. Із середньовічною мистецькою традицією українського митця зв'язувало насамперед прагнення до втілення влади духу над матерією.

С. Гординський розумів, що неовізантизм М. Бойчука, на відміну від невізантійського стилю в Росії, мав антиакадемічний характер і зберігав зв'язок з європейським авангардним рухом. Про мистецтво М. Бойчука він писав: «Бойчукізм – це стиль універсальний, але виявився у нас найповніше в релігійному мистецтві, бо Церква була в нас фактично найбільшим меценатом. Бойчук був передусім ініціатором і теоретиком, що поклав під той стиль ідейні і формальні основи. Він, В. Кричевський, Г. Нарбут й інші розуміли мистецтво як продовження тієї самої органічної лінії, що нею були позначені стилі минулого, точніше — кожної минулої доби. Це створювало поняття того, що ми називаємо національним стилем, або просто — українським мистецтвом» [34, с. 19].

Формальний підхід до вирішення образів М. Бойчука був зведений до спрощених, дещо стилізованих об'ємних мас, котрі набували рис провідних європейських стилістик. Співвідношення форм на площині в творах М. Бойчука було таке саме, як у іконографічному просторі, а різниця полягала в смисловому трактуванні. Форму автор розумів як актуальний виразотворчий елемент національної традиції, де провідним був не засіб, а сила й фаховість вираження смислового тексту. «Ось гляньте, – писав М. Бойчук, наводячи як приклад образ Христа Спасителя, – тут немає нічого зайвого і незрозумілого.

Все на своєму місці, починаючи від згорток одягу, кінчаючи написами. Майстер за основу взяв прямокутну площу, на ній розташував фігуру Спасителя, а всі вільні місця виповнив іншими елементами образу. Все становить собою одне ціле на цій іконі, що має перебувати на великій відстані від глядача. Таку ж гармонію композиції і фарб знаходимо в українському народному мистецтві і в картинах найвидатніших майстрів Європи: Чімабуе, Джотто, Орканья, Лорентацці, Дюрера й ін. В кожному з їх творів є щось спільне, від них віє духом справжнього мистецтва» [343, с. 26].

Винятковий вплив на С. Гординського мали слова Ю. Липи з приводу виставки українських молодих художників у Львові 1943 р.: «Багато образів, але немає тих, що творять Україну. Нема Нарбута, нема Бойчука… Є Петербурзька, Московська школи, є відгуки Парижу, але немає української синтези, що виросла б з минулого, і немає тих, що нав'язали б контакт з минулим, з нашим великим минулим, бо як же здобудемо будучину, коли не виростемо з минулого?» [34, с. 20]. У «Книзі творчості українських митців поза Батьківщиною», виданій 1981 р. у Філадельфії, у біографічній замітці про С. Гординського сказано: «У своєму малярстві він вважає себе послідовником Бойчука, тобто намагається поєднати багатовікову українську традицію з проблемами «чистої форми» сучасного мистецтва» [266, с. 116]. Саме тому у творчості С. Гординського такою важливою була роль національних традицій, а головною ідеєю сакрального мистецтва – збереження національної ідентичності українського народу.

Отже, концептуальні ідеї національного характеру «бойчукістів» відіграли роль одного з найважливіших джерел інспірації у творах С. Гординського. Орієнтуючись на М. Бойчука, С. Гординський намагався по-своєму аналізувати багатопланові європейські мистецькі явища, сполучати їх з українською традицією, цим фіксуючи своє ставлення до візантійської спадщини та неовізантійських тенденцій.

У мистецтві початку XX ст. пошуки в напрямі візантизму були притаманні також П. Холодному-старшому, який творчо використовував

історичні надбання візантійського мистецтва, поєднуючи їх з мотивами української народної творчості, чим саме і привернув увагу допитливого С. Гординського. Як уже було згадано, своє сакральне малярство П. Холодний ґрунтувався на українській іконописній традиції, але одночасно він вносив у стиль основні елементи модерного мистецтва, передусім конструктивізму.

Вдумливий критик Євген Блакитний у своїй доповіді на відкритті виставки П. Холодного в УВАН у Нью-Йорку 2 травня 1963 р. сказав: «вселюдське твориться через національне. Творчість Холодного, як і творчість його батька, Юрія Нарбута, братів Кричевських, — це безперервне змагання за світове признання українського мистецтва. На жаль, чимало наших сучасних модерністів, особливо молодших, не розуміють, що їх запозичений з чужих мистецьких базарів модернізм є наслідком їхньої провінційності. У Холодного цього немає» [121, с. 9]. С. Гординський поділяв погляди Холодного на іконографію, зокрема, на його підхід до канонічних форм, часто порівнюючи їх з власною творчістю, мовляв: «Чимало мені закидають, що мої ікони є простими копіями з інших ікон. Можливо? Проте, я в них бережу українську традицію й візантійську іконографію… багато в них я додаю модерних рис… Адже кубізм, конструктивізм та візантійське мистецтво не такі вже чужі, вони висловлюють своєрідний лад і динамізм» [123, с. 55].

У США серед українських митців-іконописців візантійську концепцію та стилістику у творчості використовували також М. Осінчук, ієромонах Ювеналій (Мокрицький, студит), іноді М. Дмитренко, П. Холодний (син), Х. Дохват, А. Мадай, Б. Макаренко та багато інших.

Перед українським мистецтвом постали проблеми перетворення та переродження давніх духовних цінностей. Церква в діаспорі мала знайти спосіб візуалізувати «ознаки часу», тенденції та життєві потреби людини в різних часових зрізах. Митці-іконописці, зокрема, Святослав Гординський, повинні були заново переосмислити «потреби сакрального малярства», знайти для наочної схеми таку мову, яка найкраще відповідала б ментальності сучасної людини. С. Гординський розробив власну схему монументального

оформлення храму, яка відповідала художньо-стилістичним вимогам і була зрозумілою глядачеві.

Ситуація в українському сакральному мистецтві діаспори тривалий час визначалася фактами копіювання та саморефлексивного наслідування. У зв'язку з імперсько-центричною тенденцією розвитку мистецтва в радянській Україні, її особливо актуальним відлунням у світі стало створення сильних культурно-духовних центрів за межами України, які б згуртували національні устремління творчої інтелігенції. До певної міри рятівною обставиною для перспективи культурно-духовного розвитку стало відновлення українських храмів, а також згуртування українців навколо цих святинь, які духовно з'єднували їх з батьківщиною. Ось чому виникла гостра потреба у фахових архітекторах і малярах-монументалістах.

Важливість цієї проблеми відчував С. Гординський. У його житті вирішальною подією була зустріч із Патріархом Української Греко-Католицької Церкви Йосифом Сліпим. Блаженнійший Йосиф і низка єпископів були керманичами церкви на еміграції. Кир Йосиф дізнався про С. Гординського як про талановитого митця ще від Андрея Шептицького, який «попросив» Йосифа подбати про молодого художника. Обдумуючи оформлення римського собору св. Софії, Й. Сліпий пам'ятав про свій довоєнний досвід облаштування каплиці Богословської академії у Львові з її настінними розписами та іконостасом, автором яких був П. Холодний-старший. Пам'ятав він також тих митців, які виконували розписи в інших приміщеннях Академії, і один з них був і С. Гординський. 1965 р. Патріарх Сліпий запрошує С. Гординського оформити базиліку Святої Софії Премудрості Божої в Римі.

Слід сказати, що С. Гординський був не єдиним, хто отримав таку пропозицію. Й. Сліпий одночасно звернувся й до П. Холодного-молодшого та М. Стефанович-Ольшанської, які на той час проживали в США і з якими він також був знайомий ще зі Львова. Усі троє виконали проект мозаїчної композиції «Премудрість Божа» для центральної апсиди собору в Римі.

Й. Сліпий розумів, що саме С. Гординський, котрий був особливо зацікавлений у розвитку української національної культури, створить проект, де поєднає європейськість із самобутніми українськими традиціями. Адже С. Гординський завжди прагнув, щоб українське мистецтво засвоювало новітні віяння світової культури, водночас тримаючись на ґрунті власних традицій. Невипадково німецький мистецтвознавець Вольфганг Борн відзначає у творчості С. Гординського злиття такої риси як ментальність українського народу з модерною графічною пластикою [30, с. 14]. Патріарх запланував звести в Римі третю Софію, оскільки перший християнський храм Святої Софії в Константинополі (Стамбулі) перейшов до мусульман, а Свята Софія Київська за більшовицьких часів перетворилася на «мертвий музей». Митрополит сподівався, що його римська Софія духовно компенсує це і стане знаком збереження української культури та ідентичності у світі. Він бажав бачити свій храм як київський, радше чернігівський, у якому поєднувалися б традиційний і модерний стилі [283, с. 1–2].

За спогадами отця І. Музички, Патріарх Йосип бажав, щоб його святиня називалася базилікою, і робив усе, щоб храм отримав такий статус. Спершу «великі базиліки» мали назву патріархальних, де служив тільки Папа – Патріарх. Титул «великих» отримали вони в XVIII ст. У Римі є п’ять «великих базилік»: Лятеранська св. Івана Предтечі, св. Петра у Ватикані, Марії-Богородиці, св. Павла та св. Лаврентія за мурами міста. Титул «Мала Базиліка» почав давати Папа Пій VI 1783 р. У Римі налічується понад 700 храмів, проте титул «малої базиліки» отримали тільки 56. Українська базиліка св. Софії – перша святиня східного обряду, котра отримала такий титул [379, с. 2–4].

Патріарх Йосип 1968 р. завершив будівництво римського собору св. Софії у візантійсько-українському стилі. Проектантом був архітектор Лучо де Стефано. Собор св. Софії побудований у тринавному плані й завершується трьома апсидами. У головній апсиді розташована Свята Трапеза з білого мармуру на чотирьох колонах. Для базиліки С. Гординський запроектував

двоярусний іконостас, мозаїки, вітражі, підлогу, престол, свічники й кивот. Тут автор вирішує поставлену проблему синтезу мистецтва в архітектурі, де мистецтво стає засобом здійснення та гармонії святих тайн у Літургії. Під час роботи над замовленням художник уважно продумував кожну деталь, особливо якщо мова йшла про предмет у цілісному ансамблі, візуальні образи всіх компонентів якого повинні творити гармонійну цілісність.

Найвизначнішими є мозаїчні композиції в інтер'єрі площею 600 квадратних метрів. Йосиф Сліпий поставив перед С. Гординським завдання: створити для собору оздоблення у візантійському стилі, які б наслідували майстри католицького церковного розпису. Маестро запропонував поєднати відтворені копії із Софії Київської з модерною іконографією. Від візантійського мистецтва взяти аскетизм і спосіб відтворення духовного світу людини, а від Ренесансу – захоплення сенсуальною красою людського тіла.

С. Гординський розробив власну систему мозаїк, дещо подібну (у композиційних кульмінаціях) до системи мозаїк собору Софії Київської. За його проектом, у центрі головної апсиди вгорі – мозаїка із зображенням Святої Софії Премудрості Божої (іл. 186). Композиція подана на золотому тлі за зразками візантійського мистецтва. Іконографічні ідеї образу Премудрості Божої С. Годинський, як він сам зазначав, черпав з восьми ікон, найважливішою з яких була ікона XVI ст. із с. Бусовисько на Старосамбірщині. На цій основі розробив свою пропозицію сюжету: алегоричне зображення Премудрості Божої в образі жінки з огнистим обличчям, у пишних шатах, яка сидить на семиніжному престолі; обабіч неї Богородиця, яка тримає медальйон з Ісусом Еммануїлом, і св. Іван Предтеча; вище неї – ангели по боках від образу Господа Саваофа; нижче – Євангеліє на престолі, над яким зображення голуба – символ Святого Духа (іл. 187). Іконографія Премудрості виконана пластичним рисунком з майстерним укладанням драперій одягу, через котрий прочитується дотримання анатомії. Строгими лініями він передає горде жіноче обличчя, у якому ми можемо впізнати портрет старшої дочки Лади в юному віці. Цікавий колористичний

підхід до вирішення образу: автор основну пляму виконує в охристо-золотавій гамі, яка контрастує з блакитним тлом, натомість червоною барвою проставляє акценти – крила, взуття та сім вогненних стрічок.

У нижній частині апсиди – композиція Євхаристія, виконана за зразком сцени в святилищі Софії Київської, за винятком того, що тут по обидва боки до шести апостолів додано по три постаті: 1) св. Климентія Папи і Володимира Великого зі скринькою в руках, а також Ярослава Мудрого з моделлю собору Софії Київської; 2) свв. Кирила і Мефодія, біля яких стоїть митрополит Андрей Шептицький (іл. 188). На золотому тлі подвійно зображений Христос Спаситель. „Со страхом Божим" апостоли (шість праворуч і шість ліворуч) приступають до пресвятого Таїнства (іл. 189). Посередині престіл з балдахіном, прикрашений червоними й золотими орнаментами (іл. 190). Апостоли зображені в напіврусі, у стані, коли готові прийняти Євхаристію. Композиційно це дає дуже добру гру динаміки і статики, бо над сценою Євхаристії є ще три статичні постаті з групи св. Софії, які добре замикають рух апостолів. С. Гординський прагнув знайти золоту середину між мозаїками, що є в Києві, і новими вимогами, при цьому зберігаючи власну художню манеру. Кожне фігуративне зображення відзначається ідеальними пропорціями та точною масштабною співрозмірністю і до площини, на якій воно міститься, і до сусідніх зображень, і так само до ансамблю загалом. Почуття міри не зрадило митцеві ні в поодиноких постатях, ні в складних багатофігурних композиціях, ні у вишуканих орнаментальних мотивах.

У куполі розташовано зображення Христа-Пантократора з жестом благословення правиці та закритим Євангелієм у лівій руці (іл. 191, 192). Усупереч іншим подібним зображенням Пантократора (Константинопольська Софія (іл. 193), Київська Софія (іл. 194), храм Дафні у Греції (іл. 195), соборі Чефалу на Сицилії (іл. 196), де зображають Вседержителя із суворим обличчям, тут Христове обличчя передає не строгого суддю на Страшному Суді, а має радше спокійний класичний вигляд, який краще відповідає поняттю Божої Премудрості, іменем якої названий храм. Виконуючи проект

такої мозаїки, С. Гординський передусім врахував масштаби простору – відстань, з якої буде сприйматися іконографія Пантократора в храмовому середовищі. Відповідно до цього автор моделює та поєднує кольорові маси: блакитно-червоного одягу та коричнево-охристого лику. Тут автор робить акцент золотого клаву та св. Євангелія, який колористично контрастує з політіневим золотим тлом.

Нижче Пантократора в куполі – постать Богородиці Оранти в оточенні Архангелів, Ангелів, Херувимів, Серафимів та інших небесних сил. Усі ці 12 фігур, кожна 2,7 метра заввишки, на суцільному золотому тлі творять наче вінець навколо центральної фігури Христа (іл. 197–198).

На парусах зображено чотирьох євангелістів: Марка, Луки, Івана і Матвія (іл. 199 I-IV). Автор подав євангелістів символічно, відповідно до їх іконографії: лев, бик, орел і ангел. Зображення подані в круглих медальйонах, що з відстані нагадують геральдичні композиції, запроектовані спіралеподібно в оточенні орнаментальної плетінки, імітованої під виноградну лозу.

Між вікнами зображені 16 старозавітних пророків – носіїв Божої Премудрості в Старому Завіті. Кожен з них тримає в руках пергамент з відповідним написом Божого об’явлення, яке вони проповідують (іл. 200, 201 I-II).

Привертають увагу вільні розкуті рухи персонажів, відсутня напруженість, в одних моментах умовне переходить у реалістичне, в інших – площинність у тривимірність, вічний простір золотого сяйва іде до світло-тіневого земного. У мозаїках майстер робить стильові сполучення на основі вивченої іконографії, проте з додаванням надуманого та фантазійного.

Вікна центрального купола прикрашені модерними вітражами за проектом С. Гординського, які виконав архітектор Р. Джуліані. На вітражах зображено постаті київсько-галицьких митрополитів: Іларіона, Клима Смолятича, Петра Акеровича, Григорія Цамвлака, кардинала Ісидора, Михайла Рогози, Петра Могили та Йосифа Веніямина Рутського (іл. 202). Характерними рисами вітражного мистецтва є лаконічні засоби образної мови:

чіткі контури, виразно окреслені ділянки локального кольору, але в окремих випадках митці використовують можливість доповнити властивості скла ще й наведенням на ньому ліній і тональних плям. Автор застосував цей прийом з метою підсилити монументальність загального образу.

На передній стіні ліворуч зображена мозаїка князя Ярослава Мудрого на троні з моделлю Софії Київської (іл. 203). Навпроти князь Володимир Мономах пише своє передсмертне «Поучення дітям» (іл. 204). На передній стіні праворуч від святилища представлений літописець, що пише хроніку – «Повість временних літ» (іл. 205). Навпроти зображений Єрусалим і Данило-паломник (іл. 206).

На бічних стінах представлено діла Божої Премудрості. Праворуч – мозаїка «Створення світу» (іл. 207), ліворуч – «Нагірна проповідь» Ісуса Христа з написом: «Блаженні плачущі і жаждущі правди, бо їх царство небесне» (іл. 208, 209). Вигляд композиції створення світу: у центрі великої сфери, оточеної Небесними Силами, сидить Господь Творець (іл. 210). Від глядача ліворуч і праворуч у колах зображено дні створення світу. Ці авторські композиції С. Гординського вирізняються епічністю, багатопросторовістю, старанністю рисунка, його виразністю та лаконічністю. Митець вживає чисті контрастні кольори – червоний, синій, зелений.

Унизу під двома мозаїками відповідно до гармонії кольорів зображено 12 чільних святих Отців Церкви: шість праворуч (Василій Великий, Григорій Богослов, Григорій Ніський, Іван Дамаскин, Максим Ісповідник і Августин), шість ліворуч (Іван Золотоустий, Атанасій, Климент і Кирило Александрійський, Григорій Чудотворець і Тома Аквінський) (іл. 211) [381, с. 33–34]. В апсидах бічних нав С. Гординський проектує мозаїку Богородиця Оранта (копія із Софії Київської) (іл. 212) та Хрещення Ісуса Христа в ріці Йордан (іл. 213).

Згідно із системою С. Гординського, біблійні сюжети зайняли склепінчасту й вівтарну частини храму, а історико-церковні події та численні модульні орнаменти мали вкривати стіни нав.

Цікавими є образи рівноапостольних святителів: першого імператора Візантії Константина та його матері Єлени (іл. 214) – величні монументальні постаті в царському вбранні яскравих барв і з витонченої ритміки складками. У дещо іншій інтерпретації вирішені образи українських святих Володимира і Ольги (іл. 215). У них автор втілює український типаж історичного героя княжого періоду, що засвідчують розкішний одяг, декор і аксесуари.

У проектах мозаїк для Софійського собору митець ретельно й поглиблено вивчав історію Церкви, щоби створити баланс між «українськими» святими й святими інших помісних церков. С. Гординський за своєю природою, духовним світовідчуттям і релігійними переконаннями був екуменістом. Отже, й такі «єднальні» ідеї проектував на концепцію свого малярства. Він зобразив святих, які творили в лоні Єдиної Церкви Христової, не поділеної на православну, католицьку й протестантську: Григорій і Климентій, Григорій Богослов і Григорій Ніський, Анастасій і Кирило Александрійський, а також слов'янські святі Борис і Гліб, Антоній і Феодосій Печерські, Володимир Мономах, Михайло Чернігівський, Данило Паломник (іл. 216).

На бічних стінах притвору С. Гординський зображає сцени «Зішестя до пекла» (іл. 217) і «Преображення на горі Фавор» (іл. 218); на задній стіні притвору – іконографічна композиція «Розп'яття» (іл. 219); нижче зображені портрети Патріархів Греко-Католицької Церкви: Андрея Шептицького та Йосипа Сліпого, моделі Собору св. Софії в Києві та Собору св. Юра у Львові (іл. 220). Ці сюжети автор подає на темно-блакитному тлі, яке контрастно й символічно сприймається відносно золотого сяйва.

Твори мають традиційні композиції, оскільки для Східної Церкви традиційність має особливу вагу, бо усталеність і незмінність іконописних мотивів має свідчити і про незмінність церковних догм. Запроектовані мозаїки зорієнтовані на візантійсько-балканські та італо-грецькі зразки, хоча їх образне трактування розвиває особливості українського іконопису XIV – XVI ст., особливо в їхній стриманості та витончено-холоднуватій академічності.

Проте основним зразком були київські мозаїки із собору св. Софії, котрі добре відповідали всім вимогам модерного мистецтва: мали просту, чисту форму, гармонійну гаму кольорів, досконале композиційне розташування.

Але в цих іконописних межах митець мав велику свободу формального вислову. Тому, використовуючи основні візантійські мотиви, вироблені й перевірені століттями, С. Гординський надавав їм українських рис. Проте найважливішою та водночас найскладнішою справою була індивідуалізація постатей та їхня одухотвореність, зокрема, Ісуса Христа й Богородиці. У цих композиціях автор вдало поєднав традиційні елементи українських ікон із модернізованими образами фольклору. Внизу кожної ікони додавав орнаментальний пояс, враховуючи практичний момент, що образ може зазнати нищення найчастіше знизу, а орнамент легше реставрується.

У основу декору лягли принципи давньохристиянського мистецтва часів імператора Константина (пишні яскраво-колористичні рослинні мотиви на золотому тлі). Також С. Гординський використав елементи з ранньої кам'яної декоративної різьби та різьби по дереву. Це переважно групи орнаментів, складених з кіл, заповнених трилисником (іл. 221). Цей мотив повторюється в усій структурі оздоблення. В заповненні монументального простору митець застосовував такі типи декору: геометричний (іл. 222), геометрично-рослинний, рослинний (іл. 223), гротеск. В орнаменті синтезував християнські елементи (хрест, риби, орнітоморфні зображення, лоза) і язичницькі символи (солярні знаки, грифони). Оригінальними є авторські схеми-модулі розквітлого хреста та композиції дерева життя – по центру антична ваза з квітучою виноградною лозою з гронами та птицею-павичем у парі (іл. 224).

У зображенні одягу святих С. Гординський також застосовує український орнамент. Дивує різниця між одягом Отців церкви (цілком орнаментованим) і одягом апостолів (з відсутністю орнаменту). Вражає пишно декорований одяг давньоруських слов'янських святих (Борис і Гліб) та українських святих (Ольга, Володимир). С. Гординський детально вивчав

історію та стилістику народеного костюму Київської Русі та сучасного народного строю. Він з точністю передавав оригінальні риси костюму, багато орнаментованого плетінкою, ромбами, хрестами, системою кілець, рослинними мотивами, з додаванням національної символіки (тризуб, києво-руські архітектурні елементи, українське дерево життя) (іл. 225).

Таку певну перенасиченість орнаменту бажав бачити в соборі Й. Сліпий. Собор мав усередині виглядати, як «райський сад», а орнамент, геометричний і рослинний, нагадував традиційний український рушник, писанку. Митрополит хотів, щоби були представлені композиції не тільки західно-етнічні (гуцульсько-бойківські), але й південних і центральних регіонів України. Коли парафіяни відвідували храм, кожен впізнавав свій народний мотив. Важливою для нього була впізнаваність України в храмі. Чимало знань С. Гординський почерпнув від свого діда (по батьковій лініій), який був парохом у с. Шкло, що на Львівщині. Він неодноразово підкреслював онукові: «Храм повинен бути таким, щоб жоден елемент у ньому не відволікав твої думки» [62, аркуш 3].

З чисто технологічного підходу та, частково, з погляду християнської іконографії, софійські мозаїки орієнтовані на мозаїки з Равенни (Італія). Це особливо прочитується в кольоровому вирішенні площини, де діють контрасти, доповнюючи кольори на золотому тлі, а також у зображенні рослинних мотивів і орнітоморфних зображень.

Незважаючи на численні контроверсійні суперечки щодо питання, вкривати цілісно простір храму мозаїками чи тільки фрагментарно, С. Гординському все ж вдалося переконати Й. Сліпого щодо мозаїчно-цілісного та гармонійного інтер'єру. У своїй співпраці з мозаїстом М. Тульйо-Монтичеллі С. Гординський насамперед акцентував увагу на методі підбору кольорів і намагався скористатися досвідом візантійсько-київських майстрів, котрі виконували зображення на контрастних доповняльних групах кольорів (наприклад, на золотому тлі додавали вкраплення зеленої та срібної смальти, а серед зелені вводили контрастний червоний). Відомо, що при основних 18-ти

кольорах вони досягали 177-ми різних відтінків [244, с. 40]. Смальту для римського собору привозили з Венеції на замовлення. У венеціанських робітнях виготовляли золоту смальту різних відтінків, щоби підсилити в мозаїчних образах ореоли святих, написи та орнаменти.

Для С. Гординського візантійський зображальний стиль ґрунтувався передусім на гармонії ліній, форми, ритму й пропорцій, з урахуванням візантійського досвіду поєднання теплих тонів (пурпурового та ультрамаринового) з контрастними холодними відтінками на тлі золота або небесної блакиті. С. Гординський розвинув і осучаснив візантійсько-київську традицію, синтезував її з модерними конструктивними елементами. Він вважав, що «візантика в нашому обряді має відтворити і втримати традиції, а те, що різні митці на свою руку продукують, не завжди має відношення до обряду» [136, с. 87–88]. Й. Сліпий у листі від 31 січня 1969 р. до С. Гординського зазначав: «Ви у своїх композиціях повинні звернутися від реальності до монументальності, а не навпаки, бо ціле візантійське і українське малярство є метафізичне, а не реалістичне» [с. лист 6].

З погляду сьогодення маємо різні думки про творчість С. Гординського. Щодо мистецьких творів було чимало критичних зауважень ще за життя автора. Проте він завжди казав: «Критика дисциплінує мене. Звертає увагу на огріхи і недосягнення» [190, с. 5–6]. Важливо те, що С. Гординський мав своє чітке розуміння творчого процесу, а головне, – потреби й кінцевої мети творчості. Він використав теоретичні знання та практичний досвід як засіб до візуалізації «ідеї ідентичності» українців у світі. Першочерговою ціллю було засобами мистецтва, світського чи сакрального, підкреслити українську присутність у світі, продемонструвати її традиції та духовні першоджерела. С. Гординський запропонував українським митцям-іконописцям створити комісію плекання українського церковного мистецтва, з перспективою створення школи ікономалярства, що дало б можливість виховати нове покоління митців, які б не тільки дотримувалися традицій минулого й берегли

«український стиль», але й ставали вагомою частиною світового культурного процесу [21, с. 11–12].

С. Гординський визначив такі категорії розуміння храму та його значення в житті українського емігранта: 1) храм як живий контакт з культурою та родовою пам'яттю; 2) храм як спосіб самопізнання (категорія оцінки власної ідентичності); 3) храм як основа виховання духовно-естетичних цінностей; 4) храм як єдиний життєво-духовний генератор – основа циркуляції «існування» українців зарубіжжя. Храм, який з магнетичною силою в'язав самоідентичне «ми» у протиставленні з «вони». На формат таких категорій храму С. Гординський орієнтував своє монументальне мистецтво, виводячи оригінальну іконографію та творчу манеру письма, дотримуючись симетричності, фронтальності, статичності релігійних фігур з великим вмістом умовних комбінацій.

### 3.4 Еволюція поглядів С. Гординського на актуальні проблеми мистецької практики й теорії другої половини XX ст.

Роль С. Гординського в теоретичному осмисленні процесів розвитку української художньої культури XX ст. є доволі відчутною. Митець намагався, часто успішно, розвіяти стереотип мистецької вторинності української культури, намагаючись у своїх теоретичних працях доводити неповторність естетичної природи українського мистецтва. Зокрема, він розробив власні підходи до вивчення проблем розвитку українського мистецтва в різних соціокультурних середовищах, мистецьких і культурологічних контекстах, передусім з урахуванням умов побутування і творчої діяльності «українців в Україні», «українців у Європі», «українців в Америці».

У формуванні теоретичних позицій С. Гординського домінує не лише розуміння синхронності, а й синтезу мистецьких процесів, ідей, концепцій. Не менш важливу роль у формуванні світоглядних позицій С. Гординського відіграли доволі відверті та гострі дискусії, які він вів, особливо в період життя і творчості в США, з провідними митцями й критиками з української діаспори. Ці дискусії, що часто відображалися на сторінках еміграційних періодичних

видань, дають нам змогу більш виразно окреслити різнопланову особистість митця, а найголовніше – з'ясувати взаємозв'язок його мистецько-творчого методу та мистецтвознавчих поглядів.

З огляду на важливість з'ясування власне дискусійних, а часто й контроверсійних моментів творчої діяльності С. Гординського, звернемося до полеміки, яку він вів довгі роки з Ю. Соловієм навколо проблем українського мистецтва в умовах еміграції, ролі українських митців у світових художніх процесах, виставкової діяльності та ін. Наповненість наших спостережень конкретним матеріалом, важливість багатьох моментів цієї тривалої дискусії, а також інших питань, дотичних до проблематики дисертаційної роботи, спонукали нас вивести ці матеріали в окремий підрозділ.

Отже, на думку Ю. Соловія, становище українського митця в еміграції є «фатальним». Ні митці, ні суспільність в умовах еміграції не в змозі впоратися з реалізацією творчих проблем, основою яких була творча свобода, оскільки її немає в Україні. «Наші митці на еміграції, – зазначав Ю. Соловій, – ще не увійшли у світовий мистецький процес, бо рівень нашого мистецтва «на загал мізерний». Світ не може цікавитися емігрантським гетто. Наші митці не мали зв'язків з галереями, хіба тільки випадково туди потрапляли» [344, с. 67]. Ю. Соловій стверджував, що єдиний вихід для українських митців – це надія на несподіванку, що якась галерея когось індивідуально відкриє [344, с. 67].

Ю. Соловій був одним з небагатьох, хто вів з С. Гординським культурологічні «дебати», особливо про рівень українського «мистецького продукту» на виставках. Зокрема, слід згадати виставку української графіки та скульптури в Народному Домі в Нью-Йорку 1959 р. Виставка показала катастрофічну ситуацію, що склалася щодо скульптури, яка, як виявилося, зовсім не мала місця в житті українців. Виною всьому, окрім браку фінансових засобів, Ю. Соловій вважав «недорозвинений інтелектуальний рівень нашого загалу, що разом витворює антитворчий клімат...» [99].

На ці закиди Ю. Соловія С. Гординський відповідав, що «все це зв'язане з нерозумінням ролі українського митця на еміграції, завданням якого є

заспокоювати духовно-естетичні потреби свого суспільства. Ми особисто знаємо, – підкреслював С. Гординський, – українські громади, які з увагою ставляться до українського митця, сподіваючись побачити у його творах власні естетичні поривання. В цьому український митець знаходить повну підтримку і фінансові справи стають зовсім другорядними» [99].

Ю. Соловій звинувачував українських митців у відсутності на ринку історичних портретів, церковних ікон, стінописів або мозаїк, мовляв, «суспільство вимагає «чистого» мистецтва, з проблемами форми і кольору...» [99]. С. Гординський у відповідь з власної практики обґрунтовував, що ніколи не доводилося зустрічати жодних непорозумінь щодо чисто формалістичного підходу, а всі проблеми чистої форми витримано в межах певної, виробленої традицією естетики (естетики, не стилю!) [99]. С. Гординський натомість зупинявся на аналізі конкретних малярських творів Ю. Соловія. Головною їх рисою він вважав так зване «оригінальничання», що привертало увагу до твору незалежно від його мистецької вартості. Прикладом цього може бути полотно «Розп'яття», де зображено Христа, розп'ятого догори ногами, з чотирма пальцями на одній руці й шістьма на другій. Коли С. Гординський у «Свободі» звернув увагу на те, що Ісуса Христа в такий спосіб малювати не можна, то отримав відповідь від Ю. Соловія: «я – «соцреаліст» [73]. За його словами, «всі ми починали від немистецької праці, тільки поволі, звільняючись від неї, знаходили власні творчі засоби. Ми вростали у чуже оточення і знаходили ґрунт для співпраці. Незважаючи на різні фактори, наші митці були найактивнішим сектором української еміграції. Проблема була в іншому, у власній мистецькій структурі кожного митця: наскільки він вносив в американське мистецтво самобутні елементи чи, навпаки, сам «американізував» своє мистецтво. Зрозуміло, що складно «впихати» таких митців у рамки поняття «українське мистецтво», хоч з другого боку, ті рамки були всеохоплюючі, обіймали всі можливі стилі і впливи сучасного світового мистецтва» [131].

Суперечності між Ю. Соловієм і С. Гординським мали подвійний характер: з одного боку, Ю. Соловій безпідставно критикував українське мистецьке середовище, забуваючи своє походження, не зауважуючи власного творчого потенціалу. Художник, сам не досягаючи певного рівня розв'язання формальних завдань тогочасного мистецтва, яке рухалося в динамічному потоці актуальних стилістичних тенденцій, намагався переконувати своїх колег у їхній неспроможності та «хибному мистецькому смаку, яким вони заражали суспільство» [131]. З іншого боку – конкуренція завжди тримає супротивників у формі. Постійні закиди Ю. Соловія на адресу С. Гординського та ОМУА давали нагоду переосмислити власні можливості, пройшовши тест на рівень провінційності, актуальності та творчої питомості в руслі американської культури.

Сказане тісно пов'язане з проблемою естетичного виховання суспільства, для якого часто були характерними не модерні та провінційні смаки. Святослав Гординський пропонував творити мистецтво, прийнятне найширшим колам нашого суспільства, враховуючи елементи українського національного стилю у своїй творчості незалежно від того, чи вона «консервативна», чи «модерна» [131]. Було багато різних думок щодо ОМУА: одні були незадоволені відсутністю мистецької політики, інші вважали гуртування за національною ознакою справжнім гетто. Більшість митців чулися самостійними і без гуртування. Проте, мала би бути інституція чи особа, котра відповідала б за цілісність українського мистецького життя в діаспорі. Таким було ОМУА – зібрання за національним принципом митців різних ґенерацій і напрямків, свідомих своєї історичної відповідальності в обличчі мистецьких і культурних процесів, котрі стежили за новітніми рухами у світовому мистецтві й фрагментарно відбивали їх у своїй творчості [76].

С. Гординський як голова Спілки українських митців Америки зазначав, що мистецтво української еміграції має низку творчих індивідуальностей. Він відзначав неореалістів Я. Гніздовського, Л. Молодожанина та М. Черешньовського; експресіоністів О. Грищенка, М. Бутовича, М. Неділка,

М. Мороза; неовізантистів П. Холодного, М. Осінчука, низку модерністів – світового масштабу скульптора О. Архипенка, малярів М. Левицького, Г. Мазепу, Л. Гуцалюка, Т. Вірсту, А. Оленську-Петришин, К. Мілонадіса, О. Гуненка та ін.

Вони, за словами дослідника, брали участь у загальному вихорі світового мистецтва, перебуваючи часто в його авангарді, творячи мистецтво у формах, притаманних українському світогляду. Українські митці завжди шукали нового творчого вислову на основі багатовікових традицій, постійно пов'язуючи своє мистецтво з етногенетичним корінням: вони, з одного боку, зберігали власні духовні вартості, з другого – абсорбували цінності інших культур. Окреме місце у своїх теоретичних працях С. Гординський виділив для скульптури, поділяючи її на дві групи: абстрактну, представником якої був О. Архипенко і К. Мілонадіс, та реалістично-академічну, яку представляли А. Драган, М. Черешньовський, Г. Крук, проте реалізм останнього коливався між монументалізмом та експресіонізмом [100, с. 16]. Як голова Спілки українських мистців Америки С. Гординський найважливішим критерієм вважав саму мистецьку вартість твору, незалежно від напряму, в якому він був створений [303, с. 64].

У середині XX ст. домінантними стилями в американському мистецтві були експресіонізм і неореалізм. Одноманітність перебігу американського життя накладала свій відбиток і на мистецтво. З цього погляду зрозумілою стає втеча американського митця до абстракції як перетворення на математичне правило. На думку С. Гординського, завдання нового малярства вдало окреслив Ж. Марітен: «Сучасне малярство вийде зі свого стану лиш тоді, коли воно зрозуміє, що єдина дорога до ефективної транспозиції, деформації, переміни природних форм іде через поетичну інтуїцію. Поетична інтуїція робить, що хоче з природними формами, вловлюючи їх у власну внутрішню музику. Не технічним розкладанням форм, але оживленням їх творчою емоцією. Тільки тоді настає справжній процес транспозиції й деформації» [67, с. 55]. Український митець, який перебував у такому

середовищі, мав вирішувати: творити «тільки для себе», зберігати свою індивідуальність, фахово вирішуючи складні формальні проблеми об'єму й барви, чи творити за вимогами суспільства.

«Американські митці розуміли мистецтво як безконтрольну мазанину» [128], суцільну масу фарб, не дбаючи про техніку, а займаючись радше окультизмом. Натомість французьке малярство тяжіло до чистого малюнку з гармонійним поєднанням ідей і засобів. Критики іноді звинувачували американських митців у відсутності національного характеру. Це спостерігаємо на Світовій виставці в Монреалі 1967 р., де були представлені різні мистецькі павільйони: італійські, французькі, англійські тощо. Серед учасників були митці, які репрезентували культуру СРСР: Т. Яблонська, В. Касіян, В. Литвиненко, Г. Якутович [128]. С. Гординський фіксував інформацію не тільки про українське мистецтво й митців, які входили до «спілки художників». С. Гординський погоджувався з твердженнями англійського критика Герберта Ріда, викладеними в праці «Філософія модерного мистецтва», який говорив передусім про відсутність кореня американського мистецтва, сповненого бунтарним індивідуалізмом, з відсутністю національної школи [67, с. 57].

С. Гординський як мистецтвознавець порушував фундаментальні теоретичні питання творчого статусу митців українського зарубіжжя XX ст. – їх самоутвердження як модерністів чи постмодерністів. Висвітлюючи їх асиміляцію та подекуди органічну інтеграцію у світові мистецькі лави, підкреслював структуру їхнього нового мислення у змаганні за своє визнання, щоби стати частиною світового мистецтва. Автор неодноразово порушував проблему трактування українського внеску у світову культуру як вторинного: «існує тенденція зводити все українське до малозначного, як причіпку до російського…» [170, с. 5–6]. С. Гординський також аналізував творчу реакцію українських митців на хід розвитку американського мистецтва, вважаючи, що українці не мусять цілком підлаштовуватися під американські тенденції, зводячи свої твори до ілюстрації. Для прикладу, один з найпопулярніших у 50-

х роках американських малярів Н. Роквелл у своїй монографії описував, як він малює композиції не з натури, а з кольорових фотографій: пускає проекційним апаратом на малярське полотно, тобто копіює природу.

Українські художники розуміли, що модерне мистецтво самою своєю природою налаштоване на експериментування, на пошук усе нових формальних і психологічних засобів виразності, а модерністи, маючи за собою часто досвід мистецьких епох, створюють рафіновані з погляду форми та способу передання малярські речі. До таких митців, власне, належав, як вважав С. Гординський, З. Онишкевич – митець середньої вікової ґенерації, представник нового реалізму, концептуальний послідовник Ендрю Ваєта. Український представник нового реалізму не копіював природи, а вибирав з неї елементи, потрібні йому для композиції, поєднуючи реальне з уявним і досягав у такий спосіб безмежної шкали можливостей мистецької виразності [113].

Завжди цікаво простежити шлях розвитку кожного митця на тлі його доби та її різноманітних і часто суперечливих один одному мистецьких напрямків. У 50-х рр. XX ст. модерне світове мистецтво тяжіло найбільше до двох стилів – кубістично-конструктивного й експресіоністичного, із сильною тенденцією цих стилів до надреального й абстрактного. Особливо великої популярності в американському малярстві набуло так зване активне малярство («action painting»), де митець великими об’ємами фарби, накладеної пензлями, квачиками, ножами й лопатками, нібито підсвідомо висловлював свою творчу енергію. Доречно тут згадати й таких майстрів як Г. Гофман і Дж. Поллок. Людину, виховану в дусі європейських естетичних традицій, важко переконати, що їхня творчість – це велике мистецтво з естетичними критеріями. На думку С. Гординського, українські митці за такими зразками не пішли. Вони інстинктивно тягнулися до Парижа, де принципи модерного мистецтва були фактично ті самі, що й американського, естетичні проблеми мали свою цінність. Від початку українське мистецтво своїм головним завданням вважало синтез східних і західних впливів, що відповідало

географічному розташуванню країни на межі Азії та Європи. Цей вроджений «творчий» нерв привнесли українські митці, зокрема, В. Гуцалюк, Г. Мазепа, В. Цимбал. Вони підпадали під різні впливи (французький, американський), але, як це видно з їхніх творів, завжди вважали, що синтез – це справа шукання певного творчого ладу. А тому, як вважав С. Гординський, завданням критика й мистецтвознавця є шукання цього «ладу», що зумовлює матеріальну, а ще більше – духовну сторінку творчості. Якщо митці вільні творити те, що вони хочуть, то критик має право також будувати свої теорії в «магічному плані» [75].

У 1950-х роках у американському мистецтві назрівав своєрідний конфлікт, що перевернув мистецькі погляди та принципи й змусив переглянути всі структурні основи творчості, а між ними – знайти межу між «справжнім» малярством і декоративним [96]. Кінець 1970-х і 1980-ті рр. характеризуються «втомою» від концептуального мистецтва й мінімалізму та поверненням інтересу до зображальності, до кольору й фігуративності. На середину 80-х рр. XX ст. припадає розквіт різноманітних суспільно-культурних рухів, активно використовуються образи масової культури – кемпізм, мистецтво іст-Віллідж, набирає сили нео-поп. На цей час припадає і розквіт фотографії в мистецтві – усе більше художників звертаються до неї як до засобу художнього вираження. Великий вплив на мистецтво здійснив розвиток технологій. С. Гординський, проаналізувавши фрагментарно мистецькі формули двох десятиліть, робив спроби знайти місця впливу актуальних рухів на творчість наших художників, які в основі завжди прагнули залишатися автентично-українськими. Дослідник, перебуваючи на різних паралелях – іконописець, критик і організатор водночас – попри все, намагався бути в авангарді сучасних тенденцій.

Наступною темою, якої торкався С. Гординський, був розвиток українського мистецтва в Україні. Автор у публікаціях наголошував на провінційній залежності українського мистецтва від російського, начебто «прогрес» українців полягав у «нерозривній єдності з передовою російською

культурою» [102, с. 259]. Мистецтво всіх тоталітарних режимів, на переконання дослідника, було реалістичне, бо виконувало суто службову роль. Тривалість такого мистецтва не довша від життя самого режиму. Мистецтво гітлерівської Німеччини, намагаючись бути реалістичним, формально й естетично не виходило поза смаки пересічного міщанина, який був головним ворогом тоталітаризму. З кінцем нацистського режиму міщани спокійно повернулися до своїх старих форм і смаків, змінюючи тільки тематику. Подібний процес митець спостерігав і в СРСР, а зокрема, в Україні [102, с. 258].

С. Гординський не сприймав того, що українське мистецтво змушене йти одним шляхом, який «раз і назавжди визначив Сталін», як пише «Большая Советская Энциклопедия» [99]. Проте, колега дослідника В. Касіян, виправдовуючись, запевняв, що соцреалізм дозволяв українським митцям культивувати індивідуальні стилі, і згадував, що французький письменник Л. Араґон назвав виставлені у Венеції картини Т. Яблонської українськими за їхніми барвами, і що «тільки сліпий може заперечити, що творчість, наприклад, Дерегуса українська» [99].

Проте українські митці в еміграції, зокрема С. Гординський, уважно спостерігали за мистецьким процесом в Україні: бачили боротьбу за втрачені позиції, перешкоди, які гальмували нормальний розвиток творчості. Вони усвідомлювали, що українське радянське мистецтво в світовому просторі ніде не згадувалось. С. Гординський порівнював радянське мистецтво з творчістю мексиканських митців Д. Ривери, Х. К. Орозко чи Д. А. Сикейроса: «Всі вони були члени комуністичної партії, але ніколи не залишалися позаду проблем загальносвітового мистецтва – конструктивізму, експресіонізму, надреалізму, монументалізму. Мистецтво, створене ними, стовідсотково національне за своєю мексиканською формою і змістом, а водночас світове за загальномистецькими проблемами, які тривожили і Пікассо, і Брака, і Архипенка, і Бойчука, і Петрицького, і Ковжуна.

У повоєнних роках відбулися важливі зміни і в мистецтві радянської України. Поворотним пунктом було розвінчання «культу особи». Власне, цей злам у свідомості митців став головним стимулом до перевірки мистецьких поглядів і часто – до повороту на позиції двадцятих років.

Святослав Гординський активно цікавився українськими митцями в Європі, зокрема, відстежував інформацію про них у різних періодичних виданнях. Промовистим для нього був збірник «Мистецький лексикон», який подавав інформацію про визначних представників світового мистецтва. До Другої світової війни українського мистецтва в тому збірнику майже не було, бо те, що подавалося, зараховувалося до російського мистецтва. Завдяки С. Гординському (ОМУА) розсилало свої видання, передусім каталоги, понад 50-ти установам світу – музеям, бібліотекам, мистецьким об'єднанням. Так, 1960-го року редакція «Мистецького Лексикону» в Ляйпцігу (Німеччина) отримала наші каталоги. Відтак, у їхній періодиці з'явилися згадки про таких митців: О. Архипенка, О. Грищенка, М. Глущенка, В. Хмелюка [142].

У творчості українських митців зачіпалися ті самі питання, що цікавили все світове мистецтво. Нашою самобутньою рисою було народне геометрично-абстрактне мистецтво зі своїми власними законами. Проте, на думку дослідника: «У цьому мистецтві ми психічно вижилися, і чиста абстракція без елементів ритму й гармонії нас не переконує. Українське абстрактне мистецтво має і матиме свої власні ідеали» [77]. Українські митці, на думку С. Гординського, у Європі надто розсипані та нечисленні, щоби створити якусь мистецьку організацію, тому їхні твори набувають рис іноземного мистецтва, вростаючи у французьке чи німецьке середовища. Для прикладу дослідник наводить скульптури Г. Крука та мозаїчні малюнки С. Борачека чи живопис С. Зарицької та М. Кричевського, Ю. Кульчицького, І. Нижник-Винників та ін. Основним завданням модерного митця були спроби створення завжди нових форм, яких не знали інші мистецькі стилі. За цим змаганням стояв філософсько-мистецький світоглядний комплекс, який сягав до первісних геометризованих форм, так званої «чистої форми», коли об'єкт

зведений до своєї ідеї, вираженої цілісно в просторі та русі, як творили колись єгиптяни й античні греки до Фідієвої доби – великими спрощеними формами, які не наслідували природи, а творили нові, паралельні до неї образи.

Серед усіх модерних українських митців, на думку С. Гординського, О. Архипенко цілісно збагнув це основне правило природи. Воно стало головною метою його мистецтва. Він творив багатозначні форми в просторі – реальному й ідеальному в межах нашої свідомості. Скульптурний твір ставав істотою, що підлягала трансцендентним законам, як і наше буття. Тут криється велика одухотвореність Архипенкового мистецтва, яке сягнуло первісних глибин формотворення, відкривши нові можливості для скульптури. Відтак Архипенкові твори є вираженням його індивідуальності, сформованої багатьма факторами, які висловлюють себе як внутрішнє бажання творити в новий спосіб, в основі якого є ритм.

На всіх етапах творчості С. Гординського цікавило питання української традиції: її дотримання чи інтерпретація у мистецтві ХХ ст. У традиції він виділяв культ ритму лінії та строгий, майже графічний рисунок. Чіткий та ясний спосіб адаптування традиції знаходив у творчості своїх колег: П. Мегика, Г. Мазепи, М. Левицького. За словами С. Гординського, в творах П. Мегика лінія рисунків звучна своєю ритмічністю. Деталі підпорядковані цілості у пошуках монументального. П. Мегик має свою систему рисунку, своє бачення і спосіб його передання [120, с. 10].

Упізнаваним є етнографізм малярства Г. Мазепи. Авторка синтетично підходить до фольклорного матеріалу як невичерпного джерела форми й барви. З народного мистецтва Г. Мазепа черпає типові риси: ареалістичний підхід до зображуваного, чітку графіку із завжди ритмічною лінією та червоно-жовту колірну гаму. У творах художниця акцентувала насамперед на геометричному орнаменті. На перший погляд, її твори площинністю нагадують ікону. Проте Г. Мазепа рухалася не так від ікони формального типу, що його в змодернізованому невізантійському вигляді культивували чимало митців – художниця рухалася від «ународненої» ікони, образів козака

Мамая і народного малярства на склі. У багатьох її творах довговікова українська малярська традиція цілковито злилася з різними новітніми течіями, що свідчить про належність її творів до так званого «українського стилю» в малярстві [74].

М. Левицький передусім прагне кольором і формою висловити абстракційні пошуки сучасного малярства. Наприклад, у його «Автопортреті» глядач на перший погляд бачить тільки абстрактну масу зеленої фарби з кількома червоними плямами. І щойно вдумавшись у співвідношення тих тонів, він спостерігає, як з тієї зелені вимальовується постать – психологічно-метафізичний автопортрет, який балансує на межі світу реального та уявного [78].

С. Гординський підтримував думку про те, що в ХХ ст. мистецтво прагне виявити можливість «другого відродження духовної форми», але вже на шляху вільного, секуляризованого пошуку художньої істини традиційного канону, незалежно від західного чи східного походження. Опорою художника була традиція – як канон нормативної дії, яку можна вільно інтерпретувати. А засобом вираження традиції у творчості стала метафізика художнього усвідомлення, свобода, пов’язана з таємницею символу [33, с. 74].

Митець вважав, що генетична пам’ять стала головним чинником формування і розвитку українського мистецтва ХХ ст. Сам С. Гординський як художник найвиразніше дотримався традиції в монументальному мистецтві, до якого звернувся в другій половині ХХ ст. У своїх сакральних творах він ніколи не забував, що візантійське малярство було передусім декоративне, і що для цього воно оперувало чітко визначеними масами форм і кольорів. Митець усвідомлював, що механічне перенесення старого стилю в сучасність не розв’яже проблеми монументального малярства, і що потрібно шукати нових способів [71].

У контексті теоретичного дослідження традицій українського іконопису автор епізодично звертався і до проблем візантійської традиції та загалом сакрального мистецтва. Вважав, що на міжнародному мистецькому ринку

сакральне мистецтво позбавлене рис універсальності, воно є мистецтвом тільки певних обмежених груп, погляди яких – релігійні, історичні, національно-побутові й політичні. Детальний аналіз питання традиції, її вираження в різних європейських культурах дав французький критик Е. д'Орс, думки якого сьогодні варто пригадати. «Він шукає проблему не у відтворюванні пережитого, а в творенні нового. Базуючись на… кубізмі як системі, італійські митці звернулися до найближчих за духом зразків: помпеянських мозаїк та мистецтва проторенесансу, беручи звідти такі елементи, як монументалізм, цілісність композиції, спрощеність деталей. Виринає цілий ряд митців-футуристів – Дж. Северіні, К. Карра, М. Тоцці, Е. Прамполіні. Вони позбавили малярство випадковості, а те, що в їхніх творах здається найсміливішою фантазією, є наслідком прораховування, де все передбачене й обдумане» [141]. До цих рядків С. Гординський додав свій коментар, який і досі, ми вважаємо, актуальний: «Перед нашим мистецтвом, хоч і у вужчих рамках, стоять подібні проблеми духовного перетворення і переродження наших старих духовних цінностей. Шлях цей може йти в тому напрямі, куди пішли італійські митці: використання минулого на базі свідомо прийнятих і усвідомлених стилів нашої доби» [141].

С. Гординський не погоджувався з твердженнями дослідника Г. Ріда про те, що «У модерному мистецтві немає традиції. Її зруйновано цілою низкою «бунтів» – футуризмом, дадаїзмом, сюрреалізмом, експресіонізмом. Усі ці «ізми» є аспектами естетичного нігілізму» [331, с. 44].

Митець радше схилявся до міркування проф. В. Зайфера про традицію: «Кожен важливий стиль віддає свою данину минулим стилям: ренесанс – класичному, маньєризм і бароко – ренесансові, кубізм – майже всім існуючим стилям. Важлива не новизна стилю, а його інтерпретація» [304, с. 24].

С. Гординський був переконаний, що в модерному мистецтві маляр переходить від зображування предметів до зображування ідей. Він заплющує очі на зовнішній вимір і зосереджується на суб'єктивному осягненні всього внутрішнього, реальність бачить через призму ідеї: мистецтво починається

там, де закінчується людина. С. Гординський вважав, що реалістичні мистецькі засоби вже не відповідали ні канону, ні естетичним смакам загалу, який культивував вишукане народне мистецтво, у своїй основі завжди синтетичне й антиреалістичне. Скажімо, осучаснити художній образ наших храмів бралися різні митці: іноді вдало, іноді ж без знання основ іконопису. Натомість С. Гординський, за прикладом М. Осінчука, вивчив стару ікону, стінопис і мозаїки, старі методи малювання темперою, зокрема, познайомився з історичним і народним орнаментом, його композицією, кольорами та ритмічною основою [107, с. 4–5].

С. Гординський мав власні міркування про сакральне мистецтво, вважаючи, що ситуація із запозиченням чи копіюванням набула двоякого характеру. Одна група митців, не дотримуючись послідовної селекції, «перемальовувала» у своїх творах улюблені зразки відомого українського чи світового мистецтва, натомість інша (прихильники ультраформалістичних ідей) своє мистецтво перетворювала на екстракт з мінімалістичних засобів і конструктивних підходів. І в перших, і в других не було практичного вивчення та аналізу того теоретичного матеріалу, з якого вони черпали ідеї.

Візантика й бароко, увібрані народним українським мистецтвом, стали стартовою точкою нових пошуків. Сильні формалістичні риси старого українського мистецтва та його антинатуралізм дали змогу українським митцям творити на основі більш самобутній, «народній». На цьому підґрунті постала школа «бойчукістів» – їхнє мистецтво тісно пов’язане з природою, проте вони рухалися не шляхом пасивного відтворення, а за законами «кресленої формотворчої волі», позбавленої формалізму та позажиттєвої абстракції [106, с. 17].

Саме візантійська дисципліна не давала нашим митцям використовувати в іконографії крайні інновації на зразок окультизму чи деґенеративного формалізму, який заполонив релігійне мистецтво [79, с. 23]. Наші митці за океаном, озброївшись знаннями й аналітикою автентичного народного мистецтва й синтетичної візантійської традиції, створювали образи,

прочитувані та зрозумілі глядачеві, відповідні його ментальності й генетичному чуттю.

Художник сакральним мистецтвом повинен допомогти людині повернутися до свого спустошеного «Я» і встановити нарешті загублену гармонію відносин світу, суспільства і «Я». Із цих позицій зростає інтерес митців до народного мистецтва, національного колориту. «Лише сильні, самобутні одиниці, що вміють дивитися на світ власними очима – знаходять свій правдивий шлях у мистецтві, базований на національних традиціях» [26, с. 5–6].

Самеи національна традиція була найбільш переконливим і безпомилковим джерелом інспірацій мистецтва українських художників поза батьківщиною. Важливою рисою українського мистецтва за океаном була етнічна тотожність: почуття приналежності та важливість культурної спадщини, навіть означення самих себе («американець», «українець» чи «український американець»). Самобутність може проявлятися по-різному, залежно від реакції на аспекти традиції, культури, мови, історії, релігії [193, с. 71–78].

Головними вимогами до сакрального мистецтва для С. Гординського були гармонія та стилістична єдність. Він вважав великою небезпекою еклектичність і втрату самобутніх рис, що створювало ризик позбавлення твору характерності. «Стилістична маска» уподібнюється вуалі – вона вкриває базову структуру, демонструючи інший характер. С. Гординський і в своїх теоретичних розвідках, і на практиці робив ставку на розуміння структури речі, а не на її абстрактну форму. Тому в основі його творчості бачимо «колористичний вальор», а вже потім – лінійний ритм. Сакральне мистецтво С. Гординського мало національно-ідентифікаційний характер. Церковно-мистецьку сферу тоді ретельно підтримувало греко-католицьке духовенство. Вони ж стимулювали екскурси митців у глибини етнокультурної традиції.

У власних творах сакрального мистецтва С. Гординський дбав про гармонію співвідношення завершеного і безмежного, людського і Божого,

прагнув створити образ Христа як посередника між цими двома площинами. Він бачив це в Джотто, який намагався спростити зображення до такого собі «молільного образу», таким чином спонукаючи глядача до психологічної заанґажованості літургійним дійством. Джотто, звертаючи більшу увагу на периферію картини, вводить профільну орієнтацію зображуваних облич, і цим виводить її в систему присутніх самостійних змістів, із самостійним сюжетом. Зразком такого запозичення від проторенесансного митця є мозаїка «Євхаристія» у соборі св. Софії в Римі (Італія).

С. Гординський вважав, що ікона пов'язує еклезіологію (учення про Церкву) в один вузол з християнською антропологією (вчення про людину). Виокремлення особливого молитовного стану й ласки в намісних богородичних іконах є дуже важливим богословським акцентом в іконотворчості С. Гординського. Усі ікони тією чи іншою мірою працюють на богословську ідею. Вони підтверджують Божий план спасіння людства, євангельську істину єднання втіленого Бога і людини. С. Гординський послуговувався традиційною символікою, його ікони є трансцендентальними, у них Божі тайни доступні пізнанню як апріорному й апостеріорному. У своїй єдності вони творять активний дійовий характер стосунків Бога і людини, Творця і твору.

Природа ікони характеризується такими категоріями: метафізичність, ідеальність, онтологічність, антропологізм, містицизм. Метафізичність ікони означає існування поза природою. Метафізичний образ у християнстві – це високодуховний образ як джерело всюдисущого, як вічна й довершена даність. Метафізичність у іконах С. Гординського – це справді духовне, піднесене над природою єство, де форма, колір, лінія, площина, простір природно досконалі. Категорія ідеальності в іконі передбачає певну зорієнтованість маляра на ідеальні форми (найдосконаліші пропорції, гармонія кольорів, бездоганний ритм складок одягу, точний розподіл ліній, ассистів, пробілів). Ідеальне в іконі відображає першопричини творення, незбагненний світ Творця та як він

вимальовується в уяві вірних. Онтологічна ікона виразно вказує на можливість пізнання розумом першопричини буття.

Образи Христа-Ієрея в чині Моління, Христа-Учителя, Христа на Тайній вечері та інших композиціях пензля С. Гординського виражають онтологічні глибини Божого промислу. Однією з яскравих рис ікони є її антропологізм. Іконотворчість твердо стоїть на позиції креаціонізму, у мистецькій формі передає суть християнської антропології. Ікони християнського храму проводять Євангельську ідею: центром всесвіту є Бог, а центром Божої творчості – людина. Найбільш контроверсійна риса ікони – містицизм (Божа тайна). Сама Божественна Літургія є Таїнством з вершиною в Євхаристії. Перебуваючи в церкві, християнин усвідомлює онтологічну мету цих дій, але механізм їх впровадження осягає на містичному рівні.

Митець розмежовував поняття «сакральний» і «релігійний». За С. Гординським, між цими двома поняттями існує кардинальна різниця: «мистецтво сакральне тісно пов'язане з вимогами цього обряду і не допускає самовільних змін, тоді як до малярства релігійного належать будь-які твори з релігійним змістом. Власне, досконалість форм дозволяла старому митцеві якнайкраще виявити релігійну ідею, що й було метою ікони. Це досконале поєднання ідеї і форми було найбільшим досягненням старого митця-іконописця, і саме це відрізняло ікону від звичайного образу з релігійним змістом, що ставав тільки релігійною ілюстрацією» [126]. С. Гординський у цьому контексті виділяв іконографію наших митців поза Україною. Мовляв, вони створили нове, на традиційній основі, релігійне мистецтво, яке не мало змоги розвиватися на батьківщині.

Фундаментальним дослідженням С. Гординського є «Українська ікона 12-18 ст.» [137]. Це були його власні дослідження української ікони у львівських музеях до 1943 р. у співпраці з визначними мистецтвознавцями: І. Свєнціцьким, М. Драганом і Л. Ґецом. У книзі С. Гординський висвітлює еволюцію ікони від ранньохристиянської доби, окремо зупиняючись на

іконописі княжих часів, галицькій іконі XIV – XVII ст., барокової ікони XII – XVIII ст. і характеристики лемківської та закарпатської ікони.

Побіч загального інтересу до української ікони на тлі східноєвропейського іконопису, С. Гординський звертається до явища модерного мистецтва – української неовізантійської школи, яка, за словами дослідника, відродила українське релігійне мистецтво із занепаду, якого воно зазнало одночасно з усім світовим мистецтвом у XIX ст. Завданням С. Гординського було не тільки показати зразки давнього українського мистецтва, але й точніше визначити його місце в контексті світової культури [137, с. 30]. Коротко автор зупинявся на темі критично-мистецького підходу до іконографічного мистецтва, стверджуючи, що до релігійного мистецтва треба підходити з двох позицій: релігійно-обрядової та історично-наукової [137, с. 31].

Велику роль у релігійному мистецтві, на думку С. Гординського, відіграє також елемент критично-наукового підходу. Йдеться про те, щоби знайти коріння мистецького твору; з'ясувати, як і чому виникли саме такі, а не інші типи ікон; котрі з них є оригінальними творами митців цього народу, а котрі просто копіями; чому особливі типи святих були культивовані в певний час і на певній території; і, врешті-решт, – якими були стильові риси цих ікон, що вказують на зв'язок з великими стилями світового мистецтва? Це широкий діапазон проблем, які дослідник намагався зачепити і, де це можливо, з'ясувати [136, с. 89].

На думку С. Гординського, візантика своєю формальною всеохопністю дала змогу різним народам творити своє національне мистецтво. Природно, що цей процес відбувся саме на основі релігійній, що була духовним і загальнокультурним чинником для народів у колі тієї візантійської культури. Це допомогло народам з часто різною етнічною структурою творити своє оригінальне мистецтво – грецьке, болгарське, сербське, українське, російське – і робити це цілком самобутньо, відображаючи в тому мистецтві притаманні лише йому риси національного характеру [79, с. 23].

С. Гординський часто висловлював своє ставлення до художньо-концептуальних рис творів бойчукістів. У них він бачив не тільки риси формалізму, але й елементи символізму, забарвленого своєрідним трагізмом, де кольори завжди допасовані до сюжету [79, с. 25]. Бойчукісти, на думку С. Гординського, взяли від іконопису передусім ритміку ліній і форм, суцільність композиції та, радше декоративне, розташування кольорів на точно окреслених площах. Різняться від них митці, які тільки частково приймають традицію, поєднуючи її найчастіше з експресіонізмом. Їх слушно називають «псевдовізантистами». Їхні твори рідко допускають до церков як нетипові для нашого обряду, що має свої вироблені національні форми сакрального мистецтва, до модерного включно [121, с. 9–13].

У своїх дослідженнях, зокрема, у ділянці модерної ікони, автор поруч з явищем бойчукізму згадував іконопис М. Осінчука як доброго знавця старої іконографії, до якої він підходив не як музейний маляр, а як сучасний митець, який у старих формах знаходив незмінні закони образотворчості. Дивлячись на реалістично-академічні, сухі та безбарвні образи на стінах наших церков, він поставив питання: чому б не оформлювати церкву так, як народний митець оформлює писанку – вибором ритмічно згармонізованих форм і кольорів, використовуючи метод двовимірності, як, наприклад, М. Бойчук і П. Холодний? [65, с.12]

В контексті дослідження української іконографії С. Гординський чимало цікавився проблемами орнаменту. Збережено багато рукописів (у архіві Л. Гординської, Париж) про орнаменти для монументальних площин. С. Гординський знайшов індивідуальний підхід до оформлення модульних орнаментів, особливо в трактуванні орнаментів як системи декору сакральних образів. Митець, ще в Парижі знайомився з працями художників-модерністів, а також з їхніми теоретичними розвідками про орнамент: Г. К. Ван де Вельде, О. Редона, О. Бердслі. Він погоджувався, що модерн запропонував «грандіозну» перебудову мистецтва, яка незадовго призвела його до занепаду [366, с. 30].

Поєднання образотворчого та декоративного методів призвело до реорганізації орнаменту. Орнамент не був противагою формі, а був її частиною – символічною та структурною. Як, наприклад, арабеска, побудована на напруженому поєднанні ліній і рослинних мотивів, де лінії відводиться головна роль. О. Редон писав про лінію як ту, «що пробуджує фантазію». Аналогічно розумів орнамент і О. Бердслі, для якого арабеска – це універсальна форма вираження та переживання світу. Жест лінії, за словами Г. К. Ван де Вельде, – є духовний [366, с. 41].

Припасовуючи до свого малярства теоретичні знання про орнамент відомих модерністів, С. Гординський вивів свою «арабеску» у декоруванні храмових інтер'єрів. Зокрема, це можемо спостерігати в українському храмі святих Володимира й Ольги у Вінніпезі (Канада), де автор в основу орнаментального модуля вклав античні та східно-візантійські елементи, спрощуючи їхню декоративність і деталізацію.

Проблему орнаменту С. Гординський розглядав у контексті філософських праць, з якими молодого художника познайомив ще в Німеччині професор візантології В. Залозецький. Візантолог завжди стверджував, що для глибшого розуміння «концепцій буття» необхідно знання філософії, зокрема, послуговувався працями Г.-Г. Гадамера, Г. Яусса, П. Рікера. С. Гординський підтримував їхні філософсько-естетичні роздуми про захист культурно-історичної традиції, котра в індустріальній цивілізації виявилася під загрозою [33, с. 75].

Від Г. Гадамера С. Гординський запозичив суб'єктивістський підхід до аналізу мистецтва: відзначав його суб'єктивне начало, коли головна роль відводиться духовному станові художника, що творить мистецтво. Німецький дослідник Г. Яусс тяжіє до ідеї різноманітних типів сприйняття художнього змісту, який розглядається як результат взаємодії художнього образу, мистецтвознавчого тексту та глядача. Дослідник розглядав митця як багатогранну особистість: критик, теоретик, художник, організатор. Така модель творчої особистості була близька для С. Гординського. Митцеві також

були близькі судження француза П. Рікера, які містили цілісну концепцію інтерпретації давніх стилів мистецтва, на основі яких формувалася певна національна культура. У випадку С. Гординського – це було мистецтво Візантії та Київської Русі.

У 90-х роках С. Гординський чимало звертався до філософських праць Х. Ортеги-і-Гассета. Йому були близькі ідеї щодо розмежування мистецтва на два класи: мистецтво зрозуміле та мистецтво не зрозуміле. С. Гординський не був гнучкий до нових течій постмодернізму, вважав теорію Х. Ортеги-і-Гассета про «дегуманізацію мистецтва» актуальною і в 90-х роках, особливо його тези про те, що новий стиль сповнений іронізму й уникає життєподібних форм, а мистецтво як гра переповнене не оригіналами, а посередністю [295, с. 240].

С. Гординський вважав себе особистістю ренесансного типу, котрій підвладні різномасштабні проблеми в мистецтві, мистецтвознавстві чи літературі. Протягом усього життя він намагався «не випадати» з формату всебічного та багатогранного митця. У своїх критичних статтях він про це напише так: «Митці ренесансу були майже завжди досвідчені у всіх родах мистецтва, їх оточення вимагало від них, щоб вони були такими, – творцями світу краси. Суспільство потребувало їх для втримання високого культурного рівня своєї доби. Відповідальний критик, а ще більше історик мистецтва, не буде дивитися на мистецтво своєї доби з погляду тільки одного якогось стилю, що є твором обмеженого протягу часу, – він шукатиме в даному мистецтві елементів постійних і довготривалих, які не підпадають змінам» [90, с. 60–62 ].

Дослідник критично ставився до митців, котрі вважали, що вистачає вміти «аранжувати» готові форми та кольори, а знання рисунку (і найголовніше – анатомії) не надто важливе. У цьому контексті він вважав, що модерне мистецтво вичерпало всі ідеї та не мало перед собою жодних перспектив, та в гонитві за суто оптичними ефектами занедбало духовні аспекти буття. С. Гординський вірив, що саме передання духовної субстанції має бути головним завданням мистецької творчості.

С. Гординський завжди був прихильником митців, котрі дотримувалися певного стилю, котрі не піддавалися ґрунтованим на процесах підсвідомого ефектах нового малярства, проте шукали зрівноважених форм і кольорів, прагнули до реального передання баченого, але в розумінні не копіювання природи, а вільної інтерпретації її форм, об'єднаних за принципом ритму. Їхні твори завжди будувалися за принципом композиції, яка впорядковує все і вилучає зайве [120, с. 9–19].

С. Гординський на початку 90-х укотре звернувся до питання українського мистецтва, й підсумовуючи, вивів головні його проблеми на сучасному етапі розвитку. Зокрема, він писав про невміння багатьох митців поєднувати українську традицію із «стандартами» світового мистецтва, їхню необізнаність з іншими видами мистецтв (праця у власній вузькій спеціалізації); прагнення до швидкої асиміляції в новому культурному просторі, при цьому не маючи сталого ядра, що спричинило до втрати самобутності та оригінальності творчої манери; готовність до різних видів творчості з метою втриматися в мистецьких обширах, цим роздрібнюючи свій творчий потенціал, і як результат – неспроможність створити геніальний твір. Оце останнє судження говорить і про позицію самого С. Гординського у творчості. Він прагнув бути присутнім у всіх мистецьких площинах, котрі складали його культурне середовище. Автор розумів, що, обираючи таку позицію, наражається на небезпеку глобально не проявитися в жодному з видів творчості. Проте, як екстраверт, художник ідеалістично бачив в собі здатність впровадження власних ідей в різні мистецькі площини.

**Висновки до розділу 3**

Переїзд до США був першим суттєвим кроком С. Гординського у бік остаточної еміграції на Захід. Фізична відірваність митця від України не вплинула радикально на теоретично-образотворчі концепції його мистецтва. Творчий доробок С. Гординського в США здебільшого презентують твори монументального храмового мистецтва: мозаїки, розписи, іконостаси, вітражі.

В американському еміграційному середовищі С. Гординський проявив себе не тільки як практик образотворчого мистецтва, він продовжував активну громадську діяльність як голова Об'єднання українських митців Америки. Як критик мистецтва системно висвітлював актуальні події українських мистецьких процесів на сторінках періодики. Також був автором низки монографій про творчість своїх колег.

Ідейно-тематична та жанрово-видова специфіка творів С. Гординського в Сполучених Штатах Америки суттєво змінилася. Художник відходить від мистецтва графіки та малярства. Епізодично створює нечисленні живописні портрети, пейзажі та натюрморти. Кілька десятків таких малярських робіт С. Гординський створив за майже п'ятдесятилітній період перебування в Сполучених Штатах з періодичними творчими від'їздами в країни Європи, Австралію чи Канаду. На початках, у 50-х роках, художник звертається більше до натюрмортів і портретів, пізніше переважають пейзажі. С. Гординський продовжував працювати над методикою вдосконалення формально-стилістичного вирішення станкових творів, проте це був уже не той рівень актуальних тенденцій, що в паризький період.

У другій половині XX ст. С. Гординський найбільше проявив себе в мистецтві іконопису: станкового та монументального. Значне місце в його творчості посідають іконостаси. Художник володів особливою стилістикою трактування образів у прямій перспективі, ґрунтованою на візантійській естетиці з виразним духом проторенесансу. Іконографія образів С. Гординського тяжіє до синтезу східного (візантійського) лику та європейсько-слов'янського типажу, інтерпретованого оригінальною стилістичною манерою художника.

У концепції монументальної творчості С. Гординського важливою була ідея «образ у синергетичній взаємодії з глядачем». У іконографічній манері відчутний вплив художньо-образотворчих методів давніх майстрів: гармонія богословського змісту з формою його пластичного вираження. Головними вимогами до сакрального мистецтва для С. Гординського були гармонія і

стилістична єдність у творі, без зайвої асиміляції одного стилю з іншим (що призводить до втрати самобутніх рис). Загалом для його творчості характерна широта історичного мислення, прагнення охопити мистецький досвід різних народів і епох, поєднати національну традицію з модерною формою в рамках цілісного світовідчуття.

До найбільш важливих звершень С. Гординського в ділянці монументального мистецтва належать мозаїки базиліки св. Софії в Римі, в яких автор розвинув візантійсько-київську традицію з елементами ренесансної стилістики та синтезував її з модерними конструктивними формами. Загалом, С. Гординський розв'язав проблему синтезу мистецтв у архітектурі храму, фахово спроектувавши підлогу, мозаїки, вітражі, іконостас, свічники та кивот.

У теоретичних працях другої половини XX ст. С. Гординський порушував низку питань про розвиток історичних і актуальних мистецьких процесів у різних культурних середовищах. Осмислюючи, автор виділяв їхню особливість синтезованого розвитку та вплив на формування українського мистецтва. У працях критик аналізував роль українського мистецтва в американському культурному просторі другої половини XX ст. Окремі праці присвячував творчим індивідуальностям: О. Архипенку, В. Цимбалу, Г. Мазепі, П. Андрусіву та ін. У контексті цього питання автор досліджує американське національне мистецтво, обґрунтовуючи формальний метод і концепцію відомих митців Н. Роквелла та Е. Ваєта.

Також автор відстежував і систематизував інформацію про роль українських мистців у західноєвропейському середовищі, їхню присутність у виставкових процесах і рівень концептуальності у творчості. Не була байдужа дослідникові ситуація українського мистецтва в радянській Україні. І в теоретичних розвідках, і в образотворчому мистецтві С. Гординського цікавило питання української традиції як канону нормативної дії, яку можна вільно інтерпретувати. Слід зазначити, що теоретичні концепції синхронно розвивалися з практичним досвідом і мали значний вплив на окреслення художньої манери, формального методу та творчої ідеї.

# ВИСНОВКИ

Творча діяльність С. Гординського впродовж другої половини ХХ ст. розвивалася в нових для нього умовах суспільно-культурного побутування української діаспори в США та країнах Західної Європи. Саме цей період став одним з найбільш динамічних і плідних у його творчій біографії. Упродовж 1950-1990-х рр. митець створив понад сімдесят станкових і графічних творів, підготував і опублікував 13 монографій і 154 статті з проблем історії та сучасного розвитку українського й зарубіжного образотворчого мистецтва, а також продовжив активну поетичну творчість і літературно-перекладацьку діяльність, побачила світ збірка його поезій «Вибране», українські переклади «Франсуа Війон. Життя і твори», К. Рилєєва «Войнаровський» та антологія «Поети Заходу» (з латині, італійської, французької, англійської, німецької і польської).

Треба також наголосити на активній мистецько-професійний і громадянській позиції С. Гординського і щодо культурно-мистецького розвитку української діаспори та мистецьких процесів Заходу, і щодо розвитку мистецтва в УРСР. Не менш активною була його організаційна діяльність, спрямована на популяризацію у світі українського мистецтва й творчості плеяди вітчизняних митців, які жили та працювали за межами України. Усе це дало підстави підтвердити і значно поглибити характеристику митця як універсальної «ренесансної» творчої особистості ХХ ст.

Але справжнім відкриттям різнопланової особистості С. Гординського стала монументальна живописна творчість як основна царина його мистецьких пошуків упродовж другої половини ХХ ст. Уважний дослідник монументального мистецтва Візантії, Давньої Русі-України, італійського ренесансу, творчо заанґажований вивченням українського професійного та народного малярства, він саме в 1950-1990-х рр. створив подиву гідну кількість серію мозаїк, фресок, вітражів, ікон для 49-ти українських храмів у США, Канаді, Італії, Німеччині, Австрії, Австралії, яким, власне, і була

приділена основна увага в дисертаційній роботі. Основні етапи дослідження, обрана методика та комплексний підхід до вивчення творчості С. Гординського дали підстави для формування наступних висновків:

1. Детальний історіографічний аналіз підтвердив відчутний брак спеціальних, насамперед наукових досліджень мистецької та наукової творчості С. Гординського другої половини ХХ ст. Найбільшою лакуною в українському мистецтвознавстві виявилася саме монументальна живописна творчість митця, проаналізована в нашій дисертаційній роботі.

2. Звернення до витоків і джерел формування творчої особистості митця зумовило виділення окремих періодів у його творчості, означені нами як «львівський» (1920-1930 рр.), «паризький» (кінець 20-х – початок 30-х рр. ХХ ст. ), «німецький» (1944-1947 рр.), «американський» (1950-1993 рр.).

3. Встановлено, що саме у Львові відбувався важливий процес ідейного, інтелектуального та професійного формування С. Гординського. Особливо важливу роль відіграли роки навчання в мистецькій школі О. Новаківського, особистий вплив визначного митця й педагога, творча атмосфера, яку значною мірою визначала плеяда молодих митців, які навчалися разом із С. Гординським. Важливе значення мало також мистецьке середовище Львова (зокрема, Асоціація незалежних українських мистців), у якому почалося переосмислення різнопланової творчості молодого художника. Окремо слід наголосити на ролі митрополита А. Шептицького, чий вплив на С. Гординського був значним і тривалим, а його наслідки ми знайшли не лише у світогляді та творах митця довоєнної доби, але й у пізніших періодах, які ми досліджували. Зокрема, цей вплив у поглядах С. Гординського на роль національної традиції в мистецтві, а також на формально-змістові параметри сакральної художньої творчості впродовж другої половини ХХ ст.

4. Навчання та творчість упродовж «паризького» періоду були особливо важливими в процесі становлення творчої особистості художника та його модерністичної мистецької платформи. Під час навчання в Академіях

Жульєна та Леже С. Гординський виявив власний творчий потенціал і зміг порівняти досвід, засвоєний у школі О. Новаківського, з новітніми мистецькими тенденціями в Парижі. Відбувся помітний розвиток художника в ділянках станкової графіки, екслібриса та театральної декорації. Взято до уваги вплив на С. Гординського теоретичної думки професора візантології Берлінського університету В. Залозецького, зокрема на розуміння ролі історичної спадщини, візантійсько-київської мистецької традиції, давнього українського іконопису.

Конфігурація мистецького життя різних культурних середовищ 1920-1930-х рр. створила для С. Гординського благодатну полікультурну платформу для творчих діалогів, для мистецьких теоретичних досліджень у станковій і прикладній графіці, станковому малярстві, поезії та художній критиці.

5. Творчий доробок, як і загальний характер світоглядних позицій С. Гординського повоєнних років (т. зв. «німецький» період), були зумовлені відчутною дестабілізацією суспільно-культурного життя Європи, а також труднощами початкового етапу вимушеної еміграції митця. Активна графічна творчість зводиться до рисунків, а в живописі переважають краєвиди країн, якими йому доводилося мандрувати. До цього треба додати, що більшість станкових живописних праць 1944-1947 рр. – пейзажі та урбаністичні краєвиди Німеччини, Греції, Італії, мають швидше акуративний студійний характер, аніж виразний, притаманний творчості С. Гординського 1930-х рр. національно-модерністичний стиль живопису.

6. Образно-тематична та жанрово-видова специфіка творів С. Гординського зазнає суттєвих змін у Сполучених Штатах Америки. Митець відходить від мистецтва графіки, іноді (здебільшого на замовлення або на підставі подорожніх вражень) виконував малярські твори. Серед живописних полотен переважають портрети, пейзажі та натюрморти, епізодично продовжується робота над методикою формально-стилістичного вирішення

станкових творів, було створено кілька імпресіоністичних за характером акварельних натюрмортів і портретів.

Найбільше С. Гординський проявив себе в новому для нього сакральному мистецтві, створивши велику кількість станкових і монументальних творів. Протягом сорокарічного періоду роботи над монументальними проектами митець оздобив розписами, мозаїками, іконостасами й вітражами пів сотні українських католицьких і православних храмів у різних країнах. Повністю він оздобив 12 храмів, серед яких п'ять кафедральних соборів: у Вінніпезі (2), Римі, Мюнхені, Мельбурні. До найбільших проектів належить кафедральний собор св. Володимира і Ольги, церква святих Петра і Павла у Вінніпезі та Собор Св. Софії в Римі.

7. С. Гординський доводить, що найважливішим завданням для сучасних майстрів сакрального мистецтва є опанування технології та стилістики давнього іконопису й монументальних розписів, «повернення до храму канонічних ікон». Саме тому в його власній авторській концепції часто превалювала ідея, яку він сам формулював як «образ у синергетичній взаємодії з реципієнтом-прихожанином». Як результат, і в іконографії, і в манері виконання сакральним творам митця притаманний синтез релігійного змісту й формально-пластичних засобів його вираження в монументальних або станкових композиціях.

8. Важливе місце в мистецькій спадщині С. Гординського другої половини XX ст. посідають іконостасні ансамблі (архітектурно-конструктивне вирішення та створення ікон) у церквах архангела Михаїла у Вунсакеті (штат Род-Айленд, США, 1958 р.); іконостаси собору св. Покрови в Торонто (Канада, поч. 60-х рр.), храму св. Івана Хрестителя у Риверіді (штат Нью-Йорк, США, 1964 р.), Богоявлення в Рочестері (штат Нью-Йорк, США, 1976 р.) та ін.

Аналіз іконопису дає підстави зауважити, що С. Гординський випрацював особливу стилістику трактування образів у прямій перспективі, відчутно ґрунтованій на візантійській естетиці, точніше – на

пізньовізантійській з виразним духом проторенесансу. Іконографія образів у іконах часто має компромісний характер: між «східним ликом» і «європеїзованим обличчям» – модерна інтерпретація українсько-візантійської іконописної традиції.

9. Найповніше художньо-стилістичні особливості монументальної творчості С. Гординського виявилися у його мозаїчних і фрескових композиціях. Мистецтвознавчий аналіз монументальних творів дав змогу встановити, що в мистецтві мозаїки С. Гординський взорувався на творчий досвід і стилістику монументального мистецтва Візантії, Балкан і Київської Русі, при цьому завжди залишаючись, за висловом автора, «на візантійсько-ренесансному пограниччі». С. Гординському був важливий спосіб пізнання «суті» візантійської культури – першооснова кожного елементу, котрий він, рафінуючи власною виконавською манерою, гармонійно вносив у композицію твору.

10. Певною мірою мозаїки собору св. Софії в Римі зорієнтовані на візантійсько-балканські та італо-грецькі зразки, хоча їх образне трактування виявляє і традиційні особливості українського іконопису XIV – XVI ст., що виражене в стриманій та водночас витонченій манері виконання. Але основним джерелом для художника стали мозаїки собору св. Софії в Києві, котрі, на його думку, добре відповідали тогочасним вимогам до монументального мистецтва: мали просту й чисту форму, чудово згармонізовану гаму кольорів, досконале композиційне розташування.

Спираючись на досвід оздоблення Софії Київської, мозаїчний простір собору св. Софії в Римі С. Гординський формує із системи характерних мікропросторів, об’єднаних площиною стіни в єдине ціле. Наприклад, це стосується таких композицій як «Премудрість Господня», «Євхаристія», «Сотворення світу», «Нагірна проповідь».

11. Ідея гармонізації різнопланових зображень (однофігурних і сюжетних багатофігурних) спровокувала потребу поділу всієї мозаїчної композиції собору св. Софії в Римі (загальна площа мозаїк сягає 600

квадратних метрів) на своєрідні площини-регістри, покликані, за авторським задумом, поглибити її образно-змістовий характер. У якості прикладу можемо згадати мозаїчні образи чотирьох євангелістів, сцени «Зішестя до пекла» і «Преображення на горі Фавор».

12. Мозаїчне тло в трактуванні С. Гординського переважно площинне та умовне. Виникає враження, що художник здебільшого «рухається» у межах певної архітектурної площини або конструкції, вирішуючи композиційні, образні, колористичні проблеми з урахуванням масштабів, ритмічності та пластичності, власне, архітектурного проекту храму. Упродовж 25-ти років роботи над художнім оздобленням собору св. Софії в Римі (1967-1992 рр.) С. Гординський своїми мозаїчними композиціями прагнув розвинути та вдосконалити метод гармонізації (синтезу) мистецтв у архітектурному середовищі храму.

13. С. Гординський ставив за мету віднайти свою концепцію синтезу образно-просторового живописного та архітектурного вирішення храму. Свідченням цього є церква св. Андрія Первозванного в Мюнхені (Німеччина), де С. Гординський виконав настінні розписи. Творча думка митця була спрямована на вирішення проблеми стилю, який би матеріалізував художню ідею. У настінних розписах авторові в багатьох випадках вдалося досягти досконалих пропорцій зображення та величавості фігуративних композицій і окремих образів. Цікавими є розписи в храмах: св. Духа (1954 р., Лаквана Нью-Йорк, США), св. Івана Хрестителя (1963 р., Міннеаполіс, Міннесота, США), свв. Володимира і Ольги (1963 р., Вінніпег, Манітоба, Канада).

14. На всіх етапах творчості С. Гординського принциповим для нього було питання української художньої традиції, її інспірації чи інтерпретації в мистецтві ХХ ст. У традиції він виявляв особливості ритму лінії та строгий, майже графічний рисунок. У цьому контексті С. Гординський часто звертався до художньо-концептуальних рис творчості бойчукістів. І не тільки рис формалізму, але й символізму, забарвленого своєрідним трагізмом, де кольори завжди допасовані до сюжету.

С. Гординський звернув серйозну увагу на проблеми збереження та розвитку національних традицій у творчості сучасних митців і визначив низку найхарактерніших недоліків, серед яких відзначав, зокрема: невміння поєднати українську традицію зі «стандартами» світового мистецтва; зацикленість багатьох українських митців на якійсь одній вузькій творчій спеціалізації і, як результат – необізнаність з іншими видами мистецтва; прагнення до надто швидкої асиміляції в новому культурному середовищі, не маючи при цьому «сталого ядра», що часто було причиною втрати національної самобутності митця та оригінальності його творчої манери; готовність працювати в різних видах творчості, аби втриматися в мистецьких обширах, і звідси – розпорошення власного творчого потенціалу, що часто призводило до «неспроможності створювати визначний твір».

С. Гординський, критично аналізуючи сучасний стан мистецької творчості в українській діаспорі (а можливо, й самокритично оглядаючи власний творчий шлях), вивів ці чотири («невміння», «необізнаність», «поспішність», «незосередженість») проблемні моменти тогочасного українського мистецтва.

15. Основними науково-практичними результатами дослідження стали систематизація і каталогізація: творів С. Гординського, що знберігаються в експозиціях і фондах художніх музеїв України, США, Канади, Італії; живописних і графічних творів митця 1950-1990-х рр. з приватних колекцій у США, Канаді, Італії, Франції, Україні: М. Колесси, Р. Лубківського, А. Якимчук, Ю. Сондея, П. Ліпінського, О. Дуліби; систематизація та детальний опис його монументальних творів сакрального характеру в храмах США, Канади, Німеччини, Австралії, Італії, Австрії; детальне опрацювання рукописних матеріалів з родинних архівів Лади (Париж, Франція) і Лариси (Бостон, США) Гординських; введення в науковий обіг епістолярної спадщини митця, що зберігається у вказаних родинних архівах; опрацювання та введення в науковий обіг фотоматеріалів з Української бібліотеки в Сарселі та Бібліотеки ім. Симона Петлюри в Парижі (Франція), бібліотеки Інституту св.

Климента Папи та бібліотеки Східного Папського Університету в Римі (Італія), Бібліотеки та Наукового архіву Українського Вільного Університету в Мюнхені та Баварської національної бібліотеки мистецтв (Німеччина), Бібліотеки Канадсько-української фундації в Торонто (Канада), Бібліотеки Українського музею та Бібліотеки Наукового Товариства ім. Т.Г. Шевченка в Нью-Йорку (США).

16. Теоретичні висновки та науково-практичні результати підтверджують розв'язання основних завдань і досягнення мети дисертаційної роботи, а саме – виявлено художні, стилістичні та концептуальні особливості мистецької творчості С. Гординського впродовж другої половини XX ст. Серед таких особливостей важливе місце посідають уважне вивчення та творча інтерпретація національних традицій українського мистецтва, які в монументальних і станкових живописних творах митця досліджуваного періоду були синтезовані з історичними досягненнями візантійсько-давньокиївської монументалістики, ренесансною італійською стилістикою та модерними конструктивними формами Західного мистецтва модерного й постмодерного періодів.

Усе викладене дає підстави констатувати, що різнопланова мистецька творчість Святослава Гординського другої половини XX ст. може бути визначена як видатне явище українського мистецтва, а в широкому контексті, з урахуванням його визначного внеску також у розвиток сучасного мистецтвознавства, художньої критики, літератури, професійного літературного перекладу, – і видатним явищем української художньої культури загалом.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамович С. Канон візантійської ікони / С. Абрамович, П. Лукинюк. – Чернівці : Рута, 2002. – С. 6–76.

2. Антонюк Н. Святослав Гординський і літературно-мистецький часопис «Наші дні» (1941-1944 рр.) / Н. Антонюк // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського : доповіді і повідомлення / за ред. І. Голода. – Львів, 1994. – С. 29–33.

3. Багацький В. З редакторської спадщини С. Гординського (за матеріалами часопису «Назустріч») / В. Багацький // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського : доповіді і повідомлення / за ред. І. Голода. – Львів, 1994. – С. 11–15.

4. Бадяк В. Зустріч зі Святославом Гординським / В. Бадяк // Дзвін. – 1991. – № 7. – С. 97–100.

5. Базазьянц С. Художник, пространство, середа / С. Базазьянц. – М. : Сов. художник, 1983. – 240 с.

6. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбярів на чужині. Спомини старого емігранта за роки 1908–1950 рр. / Є. Бачинський // Нові дні. – 1952. – № 9. – С. 16–21.

7. Береговская К. Проблема национальной идентичности в монументальной иконописи Святослава Гординского / К. Береговская // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии = Scholarly discussion: problems of philology, art criticism and culturology : материалы VIII междунар. заочной научно-практ. Конф., 5 февр. 2013 г. Ч. I. / Международный центр науки и образования. – М., 2013. – С. 85–90.

8. Береговська Х. Візантизм С. Гординського / Х. Береговська // Українське слово. – 2011. – 5 верес. – С. 5.

9. Береговська Х. Вплив основоположного богословського вчення на усвідомлення й тематику сакрального мистецтва С. Гординського / Х. Береговська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2012. – № 1. – С. 69–72.

10. Береговська Х. Діапазон стильових зацікавлень С. Гординського у сакральному мистецтві / Х. Береговська // Зб. наук. праць / Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича. – Чернівці – Вижниця : Черемош Т. 1 (33). – 2012. – С. 211–218.

11. Береговська Х. Дещо про сакральне мистецтво Св. Гординського / Х. Береговська // Матеріали конференції «Україна – Ватикан: державно-церковні відносини в контексті досвіду об'єднаної Європи», 26 трав. 2011 р. – Галич, 2011. – С. 376–382.

12. Береговська Х. Іконознавець та іконописець : Володимир Залозецький та Святослав Гординський в дискурсі неовізантизму / Х. Береговська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2012. – № 2. С. 48–50.

13. Береговська Х. Культорософська платформа мистецьких і наукових зацікавлень С. Гординського паризького періоду (1927-1931 рр.) / Х. Береговська // Портрет сучасника крізь призму літератури та мистецтва XX-XXI ст. : зб. наук. праць VI міжнар. читань пам'яті М. Матусовського. – Луганськ, 2013. – С. 24–29.

14. Береговська Х. Михайло Бойчук і Святослав Гординський: до проблеми мистецького впливу / Х. Береговська // Вісник Прикарпатського національного університету. – 2012. – № 4. – С. 44–48.

15. Береговська Х. Мозаїки Святослава Гординського в римській базиліці св. Софії / Х. Береговська // Зб. наук. праць / Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича. – Чернівці – Вижниця : Черемош, 2013. – Т. 2 (35). – С. 287–291.

16. Береговська Х. Монументальне мистецтво Святослава Гординського : до проблеми національної ідентичності / Х. Береговська // Вісник Львівської національної академії мистецтв.– Львів: 2012. – Вип. 23. – С. 238–245.

17. Береговська Х. Святослав Гординський і Париж (1927-1931рр.) : до проблеми впливів західно-європейських тенденцій на творче

самовизначення митця / Х. Береговська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2012. – № 8. – С. 51–54.

18. Береговська Х. Святослав Гординський про «Слово о Полку Ігоревім» / Х. Береговська // "Слово о полку Ігоревім" та його доба (на посвяту Ярославу Осмомислу) : матеріали Міжнародної наукової конференції, 8 листоп. 2012 р. – Галич, 2012. – С. 256–259.

19. Береговська Х. Творче формування Святослава Гординського у школі Олекси Новаківського / Х. Береговська // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – 2012. – Вип. 18, т. 1. – С. 32–36.

20. Бережницький Ю. Ікона – теологія в кольорах / Юрій Бережницький // Сучасність. – 1986. – Ч. 5. – С. 44–63.

21. Біланюк П-Б. Роля Церкви в вихованні української людини / П. Б. Біланюк // Українська церква, її сучасне і майбутнє. – Торонто ; Чікаго, 1966. – С. 11–31.

22. Білецький П. У контексті світового авангарду / П. Білецький // Всесвіт. – 1990. – № 7. – С. 181.

23. Бірюльов Ю. Стильовий та жанровий діапазон творчості українських мистців Львова міжвоєнного двадцятиліття (1910–1939) / Ю. Бірюльов // Мистецтвознавство України. – Львів : Афіша, 2011. – С. 86–103.

24. Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. – К.: Путь к истине, 1991. – 408 с.

25. Блажейовський Д. Українські церковні унії: константинопольська, римська і московська / Д. Блажейовський. – Нью-Йорк; Париж ; Сідней [с. та ін.], Записки НТШ, Т. 205, 1987. – 68 с.

26. Блакитний Є. Мораль зневіри чи віри? До проблеми сучасного мистецтва / Є. Блакитний // Нотатки з мистецтва, 1982. – С. 5–8.

27. Бойчук М. Листи до Митрополита Андрія Шептицького / М. Бойчук ; публікація та прим. Любов Волошин // Образотворче мистецтво. – 1990. – № 6. – С.18–23.

28. Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні / Джон Болт // Український модернізм 1910–1930. – К. : Галерея ХМ, 2006. – С. 6–16.

29. Борачок С. Мистці про мистецтво / С. Борачок // Українське мистецтво. – Мюнхен, 1947. – С. 16.

30. Борн В. Графіка Святослава Гординського / Вольфганг Борн; пер. з нім. // Терем. – 1990. – Ч. 10. – 14 с.

31. Бутович М. Монпарнас / М. Бутович // Мистецтво АНУМ. – 1932. – № 1. – С. 21–23.

32. Ванслов В. Образы искусства. Очерки / В. Ванслов. – М. : Знание, 2006. – 446 с.

33. Вдовина И. Феноменолого-герменевтическая методология анализа призведений искусства / И. Вдовина // Эстетические исследования: методы и критерии / [отв. ред. К. М. Долгов]. – М. ИФ РАН, 1996. – С. 74–85.

34. Вигнанець Ів. Михайло Бойчук / Ів. Вигнанець // Арка. – 1947. – Ч. 10. – С. 16–24.

35. Вовк Віра. Нью-Йоркські зустрічі: рукопис. – 10 аркушів.

36. Волошин Л. Графіка і живопис Святослава Гординського: Паризький період / Л. Волошин // Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка / ред. О. Купчинський, В. Овсійчук. – Львів, 1998. – Т. CCXXXVI : Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 476–488.

37. Волошин Л. Каталог ранніх творів Святослава Гординського / Л. Волошин, З. Грушовець // Наукові читання пам’яті Святослава Гординського : доповіді і повідомлення / за ред. І. Голода. – Львів, 1999. – С. 216–227.

38. Волошин Л. Мистецька школа О. Новаківського у Львові : До 75-річчя заснування : Наукові статті, каталог виставки / відп. за вид. А. Новаківський ; Національний музей у Львові. Художньо-меморіальний музей

О. Новаківського. Благодійний фонд «Олекса Новаківський та його Мистецька школа» / Л. Волошин. – Львів, 2000. – 78 с.

39. Волошин Л. Михайло Бойчук : Листи до Митрополита Андрея Шептицького / Л. Волошин // Образотворче мистецтво. – 1990. – Ч. 6. – С. 18–23 : іл.

40. Волошин Л. Рання графіка Святослава Гординського, 1920-1930 роки / ред. М. Горбаль ; Національний музей у Львові ім. А. Шептицького / Л. Волошин. – Львів : Афіша, 2007. – 188 с. : іл.

41. Волошин Л. Святослав Гординський і мистецька школа О. Новаківського / Л. Волошин // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського : доповіді і повідомлення / за ред. І. Голода. – Львів, 1994. – С. 16–22.

42. Волошин Л. Святослав Гординський – митець та речник української культурної політики. Штрихи до біографії / Л. Волошин // Вісник НТШ : інформаційне вид. Світової ради Наукових товариств ім. Шевченка. – 2006. – Ч. 37. – Весна-літо. – С. 30–31.

43. Волошин Л. Святослав Гординський у Парижі / Л. Волошин // Галицька брама. – 1998. – Ч. 7 (24). – С. 8–9 : іл.

44. Волошин Л. Школа Олекси Новаківського / Л. Волошин // Образотворче мистецтво. – 2000. – № 3–4. – С. 31–36.

45. Волошин Л. Школа та долі її учнів / Л. Волошин // Галицька брама. – 1997. – Ч 7 (31). – С. 14–15 : іл.

46. Вороний М. Пензлем і Пером. Думки естета / М. Вороний // Українські мистецькі виставки у Львові (1919–1939) / авт. – упорядник. Р. Яців // Довідник, антологія мистецько-критичної думки. – Львів, Інститут Народознавства НАН України, 2011. – 695 с.

47. В. С. Виставка праць мистецької студії проф. Новаківського / В.С. // Нова хата. – 1929. – Ч. 13. – С. 7–8.

48. Галетович М. Ікони Старосамбірщини XIV – XVI ст. – Львів : Свічадо, 2010. – 239 с.

49. Ганн О. Конструктивізм, надреалізм, і що далі? / Отто Ганн // Мистецтво АНУМ. – 1932. – № 2–3. – С. 47–48.

50. Гать І. У нашому храмі / І. Гать // Християнський голос. – 1982. – 6 черв. – С. 1–5.

51. Гах І. Асоціація незалежних українських мистців і національний музей у Львові: сторінками історії (збірні виставки Асоціації) / І. Гах // Записки НТШ. – Т. CCLXI. – 2011. – С. 620–636.

52. Гах І. Виставкова діяльність АНУМ / І. Гах // Галицька брама. – 2011. – № 7-8. – С. 19–23.

53. Герман М. Парижская школа / Михайло Герман. – М. : Слово, 2003. – 272 с.

54. Гнатюк М. Львівський контекст Святослава Гординського / Михайло Гнатюк // Львівська газета. – 2007. – 22 лют.

55. Гніздовський Я. Про культурні зв'язки нашої еміграції / Яків Гніздовський // Сучасність. – 1984. – Ч. 12. – С. 80–87.

56. Голод І. Святослав Гординський: думки з приводу «Історії українського мистецтва» / І. Голод // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського : доповіді і повідомлення / за ред. І. Голода. – Львів, 1994. – С. 11–15.

57. Голубець М. Виставка українських митців. Каталог АНУМ / М. Голубець. – Львів, 1923. – С. 1–4.

58. Голубець М. Галицьке малярство [с. Три статті] / М. Голубець. – Львів : Логос, 1926. – С. 29–46.

59. Голубець М. Четверта виставка АНУМ // Новий час. – 1934. – Ч. 9. – С. 6.

60. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX ст. / О. Голубець. – Львів : Академічний експрес, 2001. – 176 с.

61. Голубець О. М. Мистецтво 20 століття: український шлях. – Львів : Колір ПРО, 2012. – 200 с., іл.

62. Гординська-Кая Лада. Святослав Гординський: українець ренесансу / Лада Гординська-Кая // Рукопис. – 2005. – 4 аркуші.

63. Гординська-Кая Лада. Спогади про тата, кілька коментарів з життя Святослава Гординського / Лада Гординська-Кая // Рукопис. – 2005. – 5 аркушів.

64. Гординський С. АНУМ (Спогади про Асоціацію українських мистців у Львові) / Святослав Гординський // Сучасність. – 1985. – Ч. 6. – С. 36–51.

65. Гординський С. АНУМ (ІІ) / Святослав Гординський // Сучасність. – 1985. – Ч. 4. – С. 11–18.

66. Гординський С. Балянс культурних втрат / Святослав Гординський // Сучасність. – 1991. – Ч. 2. – С. 38–45.

67. Гординський С. Бездоріжжя нового американського мистецтва / С. Гординський // Нотатки з мистецтва. – 1955. – Ч. 3. – С. 55–58.

68. Гординський С. Василь Дядинюк / С. Гординський // Нотатки з мистецтва. – 1975. – № 15. – С. 29–33.

69. Гординський С. Василь Масютин // Святослав Гординський в обороні культури. Спогади – портрети – нариси. – К. : Гелікон, 2005. – С. 294–298.

70. Гординський С. Вистава малюнків у музеї Наук. т-ва ім. Шевченка / С. Гординський // Діло. – 1934. – № 21. – С. 1–5.

71. Гординський С. Виставка релігійного мистецтва в КУМФІ / Св. Гординський // Свобода. – 1988. – Ч. 118. – 23 трав.

72. Гординський С. Віктор Цимбал: маляр і графік (за ред. С. Гординського) / С. Гординський // Нью-Йорк. – 1972. – 134 с.

73. Гординський С. В обороні українського мистецтва / С. Гординський // Свобода. – 1963. – 30 серп.

74. Гординський С. Галина Мазепа. З нагоди виставки її картин у Нью-Йорку / С. Гординський // Свобода. – 1970. – Ч. 28. – 2 лют.

75. Гординський С. Гуцалюк виставляє в Нью-Йорку / С. Гординський // Свобода. – 1976. – Ч. 257. – 29 груд.

76. Гординський С. 20-та виставка ОМУА / С. Гординський // Свобода. – 1974. – 30 трав.

77. Гординський С. 29 бієнале у Венеції / С. Гординський // Українська літературна газета. – 1958. – Листоп.

78. Гординський С. До виставки творів Мирона Левицького / С. Гординський // Свобода. – 1974. – 18 жовт.

79. Гординський С. До проблеми бойчукізму / С. Гординський // Терем. – 1990. – Ч. 10. – С. 23–28.

80. Гординський С. До проблеми соцреалізму в мистецтві України / С. Гординський // Свобода. – 1963. – 22–26 берез.

81. Гординський С. До проблеми українського мистецтва в Європі / С. Гординський // Листи до приятелів. – 1961. – № 5-6. – С. 18–20.

82. Гординський С. До формальних завдань сучасного французького малярства. Два світи / С. Гординський // Нові шляхи. – 1932. – № 1. – С. 69–73.

83. Гординський С. Думки з приводу історії українського мистецтва / С. Гординський // Сучасність. – 1967. – Ч. 7 – С. 33–34.

84. Гординський С. Іконостас катедрального храму в Мюнхені. Інформативні дані / С. Гординський // Християнський голос. – 1978. – Ч. 5. – 29 січ. – С. 2–4.

85. Гординський С. Камені і люди // Львів: Літературно-мистецький збірник / [за ред. Б. Романенчука]. – Філадельфія, Видавництво «Київ», 1954. – 450 с.

86. С. Гординський. Каталог-альманах III виставки спілки праці українських образотворчих мистців, 1942. – Львів, 1943. – С. 3.

87. Гординський С. Микола Глущенко / С. Гординський, П. Ковжун // Мистецтво АНУМ. – 1934. – ( № 3). – 32 с.

88. Гординський С. Колоніальна виставка в Парижі / С. Гординський // Діло. – 1937. – 25–26 черв.

89. Гординський С. Крук – Павлось – Мухін – три українські різьбарі / С. Гординський. – Мюнхен, УСОМ, 1947. – С. 2–18.

90. Гординський С. Леонід Молодожанин (Leo Mol). Передмова до монографії / С. Гординський // Терем. – 1990. – С. 60–62.

91. Гординський С. Лист з Парижа. Два мистецтва / С. Гординський // Діло. – 1931. – 25 квіт.

92. Гординський С. Лист з Парижа. Наші мистці / С. Гординський // Діло. – 1931. – 17 черв.

93. Гординський С. Луни давнини. Шляхами одного міту / С. Гординський // Краківські вісті. – 1930. – Ч. 248 (398).

94. Гординський С. Люди, ідеї, твори (50 років українського образотворчого мистецтва) // Слово. – 1968. – С. 454–469.

95. Гординський С. Львів, Париж, еміграція. Спогади про Степана Луцика / Святослав Гординський // Степан Луцик – митець. – Нью-Йорк ; Торонто ; Вашингтон : УВУ, 1973. – С. 27–39.

96. Гординський С. Малюнки Гніздовського в українському Інституті Америки / С. Гординський // Свобода. – 1979. – 7 листоп.

97. Гординський С. Микола Глущенко. Олії і монотипії (30 жовтня – 7 листопада 1976) / С. Гординський // Запрошення на виставку (Фундація Олекси Грищенка в Нью-Йорку).

98. Гординський С. Мистецький світ Архипенка // Терем: проблеми української культури. – 1990. – № 10. – С. 38–42.

99. Гординський С. Мистецтво еміграції і мистецтво в Україні / С. Гординський // Свобода. – 1961. – 18–21 лют.

100. Гординський С. Мистецтво, мистецька освіта, мистецтво українське / С. Гординський. – Париж ; Мюнхен, 1965. – 16 с.

101. Гординський С. Мистецтво непевних часів / С. Гординський // Терем: проблеми української культури. – 1990. – № 10. – С. 5–7.

102. Гординський С. Мистецтво підсовєтської України / С. Гординський // Нотатки з мистецтва. – 1957. – № 6. – С. 258–261.

103. Гординський С. Мистецтво української еміграції / С. Гординський // Свобода. – 1960. – 21 квіт.

104. Гординський С. Мистецька виставка в Мюнхені / С. Гординський // Українська трибуна. –1947. – 1 січ. – С. 1–4.

105. Гординський С. Мистці Митрополиту Андрею. Восьма виставка асоціації незалежних українських мистців (Львів, листопад-грудень 1936 р.). – С. 2.

106. Гординський С. Мистці про мистецтво / С. Гординський // Українське мистецтво. – 1947. – С. 17.

107. Гординський С. Михайло Осінчук і його творчість / С. Гординський // Свобода. – 1969. – 7 берез. – С. 4–5.

108. Гординський С. Модернізм і українське мистецтво // Святослав Гординський // Діло. – 1930. – Ч. 206. – 17 верес. – С. 3–4.

109. Гординський С. Мюнхенська образотворча виставка / С. Гординський // Неділя : український тижневик в Аренбурзі. – 1947. – № 61. – 23 листоп.

110. Гординський С. На великих шляхах. До проблем сьогочасного українського образотворчого мистецтва. Українське мистецтво / С. Гординський // Українська спілка образотворчих митців. – Мюнхен, 1947. – С. 26–30.

111. Гординський С. Надреалізм і час абсурду / С. Гординський // Час. – 1947. – 24 серп. – С. 50–55.

112. Гординський С. На переломі / С. Гординський // Нотатки з мистецтва. – 1988. – 28 груд. – С. 5–7.

113. Гординський С. Новий реалізм Зіновія Онишкевича (До виставки мистця в Нью-Йорку) / С. Гординський // Свобода. – 1971. – 26 лют.

114. Гординський С. Огляди. Українські малярі в Парижі / С. Гординський // Нові шляхи. – 1929. – № 2. – С. 134–141.

115. Гординський С. Олекса Новаківський / С. Гординський. – Львів : Товариство прихильників українського мистецтва, 1934. – 35 с.

116. Гординський С. Олекса Новаківський. Мистецька традиція та її вплив на молодого артиста / С. Гординський – Львів : Товариство прихильників українського мистецтва, 1934. – С. 9–12.

117. Гординський С. Павло Ковжун (1896-1939 рр.) / С. Гординський. – Краків ; Львів : Укр. вид-во, 1943. – 64 с.

118. Гординський С. Перша виставка АНУМ за участю запрошених французьких, італійських і бельгійських мистців та української паризької групи / С. Гординський. – Львів, 1931. – С. 2–4.

119. Гординський С. Петро Андрусів / Святослав Гординський // Петро Андрусів – маляр і графік // Українська вільна академія наук у США. – Нью Йорк, УВАН, 1980. – С. 7–11.

120. Гординський С. Петро Мегик. Його доба, його мистецтво // П. Мегик : монографія й альбом; за ред. С. Гординського. – Філадельфія : ОМУА, 1992. – С. 9–19.

121. Гординський С. Петро Холодний-молодший – традиціоналіст і новатор. 1902–1990 / С. Гординський // Нотатки з мистецтва. – 1990. – № 30. – С. 9–13.

122. Гординський С. Про найстаріші київські ікони / С. Гординський // Нотатки з мистецтва. – 1966. – № 5. – С. 15–18.

123. Гординський С. Про одну історію мистецтва / С. Гординський // Листи до приятелів. –1966. – № 3–4. – С. 50–55.

124. Гординський С. Про одну історію російського мистецтва / С. Гординський // Терем: проблеми української культури. – 1990. – Ч. 10. – С. 93–95.

125. Гординський С. Про О. Новаківського і мистецьке життя Львова в його часи / С. Гординський // Терем: проблеми української культури. – Детройт, 1990. – № 10. – С. 10–11.

126. Гординський С. Про торонтонську виставку українських мистців / С. Гординський. Свобода. – 8 січ. 1983.

127. Гординський С. Про фальшиві погляди на мистецтво еміграції / С. Гординський // Українська літературна газета. – 1960. – Ч. 5 (59). – Трав.

128. Гординський С. Світова вистава в Монтреалі / С. Гординський // Свобода. – 1967. – 3 черв.

129. Гординський С. Спогади про АНУМ / С. Гординський // Сучасність. – 1985. – № 3. – С. 35–48.

130. Гординський С. Старе мистецтво в новому дзеркалі / С. Гординський // Нові шляхи. – 1932. – № 3. – С. 272–274.

131. Гординський С. Сучасне українське мистецтво : доповідь на заг. зборах Об'єднання Мистців Українців в Америці, 1959 / С. Гординський // Свобода. – 1959. – № 3.

132. Гординський С. Сучасні українські графіки. На виставці української графіки у Львові (5.VI.–12.VII.1932 р.) / С. Гординський // Діло. – 1932. – 5 черв.

133. Гординський С. Т. Г. Шевченко – маляр (1814–1861 рр.) / С. Гординський. – Краків : Українське видавництво, 1942. – 30 с.

134. Гординський С. Третя виставка спілки праці українських образотворчих мистців 1942 р. : каталог-альманах / С. Гординський. – Львів, 1943. – 21 с.

135. Гординський С. Ув'язнені ікони (Слово, виголошене в Філадельфії на вечорі, присвяченому Українській Іконі) / С. Гординський. – Свобода. – 5 жовт. 1974.

136. Гординський С. Українська ікона / С. Гординський // Дух України. Видання мистецької галереї Вінніпегу. – 1991. – С. 87–89.

137. Гординський С. Українська ікона 12–18 століття. / С. Гординський. – Мюнхен : Провидіння, 1973. – 212 с.

138. Гординський С. Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю / С. Гординський. – Мюнхен, Український вільний університет, 1990. – 36 с.

139. Гординський С. Українська мистецька виставка в Рогенсбурзі / С. Гординський // Арка. – 1948. – Січ. – С. 44–45.

140. Гординський С. Українське мистецтво в світі. Інформативний огляд / С. Гординський // Календар провидіння / Стоваришення українців католиків в Америці. – 1948. – С. 123–126.

141. Гординський С. Українські мистецькі виступи у французькій зоні / С. Гординський // Українська Трибуна. – 1946. – 13 трав.

142. Гординський С. Українські мистці в німецькій енциклопедії мистецтва / С. Гординський // Свобода. – 1963. – 22 черв.

143. Гординський С. Українські мистці в Парижі в 1930 р. / С. Гординський // Діло. – 1931. – 11 січ.

144. Гординський С. Українські церкви в Польщі. Їх історія, архітектура і доля / С. Гординський // Богослов'я. – 1969. – 17 с. , 71 іл.

145. С. Гординський. Формальні завдання сучасного малярства / С. Гординський // Альманах лівого мистецтва ЗУМО. – Львів, 1931. – С. 7–8.

146. Гординський С. Четверта виставка АНУМ : каталог / С. Гординський. – Львів, 1933–1934. – С. 3–5.

147. Гринів О. Тема «Хрещення Руси-України» у творчості Святослава Гординського» / О. Гринів // Матеріали наук-практ. Конф. «Музеї Львова: події, колекції, люди» / Львівський історичний музей. – Львів, 2012 . – С. 79–99.

148. Гринів О. Універсалізм проти індивідуалізму: В. Залозецький про шляхи виходу з кризи / О. Гринів // Народознавчі зошити. – 1999. – № 4. – С. 470–473.

149. Гриньох І. Знищення Української Католицької Церкви російсько-більшовицьким режимом / о. Іван Гриньох // Сучасність. – 1970. – Ч. 7-8. – С. 25–39.

150. Гриньох І. Патріарх Йосиф (17. 02. 1892 – 17.02.1982) / о. Іван Гриньох // Сучасність. – 1982. – Ч. 1-2. – С. 4–15.

151. Гриньох І. Українська Церква перед обличчям нових завдань на європейському Сході / о. Іван Гриньох // Сучасність. – 1973. – Ч. 7-8. – С. 140–153.

152. Грищенко О. Мої зустрічі і розмови з французькими митцями / О. Грищенко. – Нью-Йорк : Фундація Олекси Грищенка, [с. б. р.]. – С. 51–63.

153. Гудзяк Б. До питання ідентичності східно-католицьких церков: ідентичність – як богословська категорія, її визначення / о. Борис Гудзяк // В пошуках ідентичності. Студійні дні в Ніредгазі. – Львів : Свічадо, 1998. – С. 35–45.

154. Гутнер Г. Просвещение как социальный проект / Г. Гутнер // Эстетические исследования: методы и критерии / [отв. ред. К. М. Долгов]. – М., ИФ РАН, 1996. – С. 5–8.

155. Гущак Д. Складна доля Святослава Гординського / Д. Гущак // За вільну Україну. – 1989. – 4 лют.

156. Давимука С. Пам’яті видатного митця / С. Давимука // За вільну Україну. – 1993. – 11 трав.

157. Даревич Д. Картини Віталія Сазонова: абстрактні ікони сучасности / Дарія Даревич // Сучасність. – 1987. – Ч. 6. – С. 40–47.

158. Дацко В. Отчий світильник Гординських / В. Дацко // Яворівщина. – 1992. – 17 берез.

159. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / О. Демус. //Пер. з англ. Э. С. Смирновой / [ред. і упоряд. А. С. Преображенский]. – М.: Индрик, 2001. – 160 с.

160. Державин В. Антологія української поезії. Видавництво спілки Української молоді у Великій Британії / В. Державин. – Лондон: СУМ, 1957. – С. 15–24.

161. Державин В. Войовничий неокласицизм Святослава Гординського / В. Державин // Українська трибуна. – 1947. – 26 жовт. – С. 4.

162. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947) / Володимир Державін. – Мюнхен, Академія, 1948. – 29 с.

163. Добрянський М. Католицька церква і модерна культура / М. Добрянський // Листи до приятелів. – 1975. – С. 13–23.

164. Драган М. Мистецька творчість П. Холодного (з нагоди посмертної виставки) // Діло. – 1931. – 27-28 березня.

165. Драган М. VIII Виставка АНУМ / М. Драган // Діло. – 1936. – № 269. – 28 листоп. – С. 5.

166. Драган М. Наш молодий мистецький нарібок і його праця. Дещо про молодих митців з нагоди виставки їх картин / М. Драган // Неділя. – 1934. – С. 3.

167. Драган М. Футуризм / М. Драган // Мистецтво АНУМ. – 1933. – № 4. – С. 95–97.

168. Драган М. Четверта виставка АНУМ // Діло. – 1933. – Ч. 340. – С. 2.

169. Дражевська Л. Вшанування 80-ліття Святослава Гординського / Л. Дражевська // Свобода. – 2007. – 13 січ.

170. Дражевська Л. Де ми стоїмо в мистецтві / Л. Дражевська // Свобода. – 1977. – 15 лют. – С. 5–6.

171. Дядинюк В. Від імпресіонізму до комунізму / В. Дядинюк // Діло. – 1932. – Ч. 7.

172. Іван Павло II. Апостольський лист “Світло Сходу – Orientale Lumen” Римського Архиєрея Івана Павла II до єпископату, духовенства і вірних з нагоди сотої річниці листа Папи Льва XIII / Іван Павло II. – Ватикан, 1995. – 63 с.

173. Іван Павло II. Лист до митців / Іван Павло II ; пер. З. Михасюти. – Львів, УКУ, 1999. – 39 с.

174. Іванець І. Мистецька виставка АНУМ / Іван Іванець // Нові шляхи. – 1931. – № 11. – С. 283–286.

175. Іванчо І. Ікона і літургія // Іштван Іванчо. – Львів : Свічадо, 2009. – 499 с.

176. Извеков А. И. Проблема личности постмодерна. Кризис культурной идентификации / А.И. Извеков ; Санкт-Петербургский государственный университет. – СПб. : Алетей, 2008. – 243 с.

177. Ільницький М. Навала форм і почувань і слів / М. Ільницький // На перехрестях віку: У 3 кн. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – Кн. 1. – С. 352–366.

178. Історія української еміграції / [за ред. Б.Д. Лановика]. – К. : Вища школа, 1997. – 520 с.

179. Жидков В. С. Искусство и картина мира / В. С. Жидков, К. Б. Соколов. – СПб. : Алетей, 2003. – 463 с.

180. Жила В. Поліхромія собору Покрови в Мюнхені / В. Жила // Нотатки з мистецтва. – 1987. – № 27. – Ч. 11. – С. 13–20.

181. Жишкович В. Образна система давньоукраїнського мистецтва // В. Жишкович // Народознавчі зошити. – 1999. – № 5. – С. 606–621.

182. Ж. З. Друга виставка українського товариства прихильників мистецтва «Руб» / Ж. З. // АНУМ. – Львів, 1932. – С. 7–11.

183. Жуковський В. Культурний розвій нації / В. Жуковський // Християнин і світ творчості. – 2010. – № 3(4). – С. 5–8.

184. Залозецький В. Мистецтво і світогляд / В. Залозецький // Діло. – 1939. – Ч. 4.

185. Залозецький В. Між Окцидентом і Візантією в історії українського мистецтва / В. Залозецький // Мистецтво і культура. Видання мистецько-історичного семінару при філософському факультеті Богословської Академії у Львові. – 1939. – № 1. – С. 5.

186. Залозецький В. Модерне мистецтво на нашому грунті // Діло. – 1933. – Ч. 345. – С. 2.

187. Залозецький В. Про добрий тон у критиці / В. Залозецький // Діло. – 1939. – С. 3–4.

188. Залозецький В. Ретроспективна виставка українського мистецтва за останні ХХХ літ / В. Залозецький. – Львів, 1935. – 23 с.

189. Залозецький В. Християнська релігія і консервативна ідея / В. Залозецький // Дзвони. – 1937. – Ч. 20. – С. 15.

190. Залозецький В. Чи критик має писати правду? / В. Залозецький // Діло. – 1939. – С. 5–7.

191. Залозецький В. Шляхи нашого новітнього мистецтва. З нагоди 8 виставки АНУМ / В. Залозецький // Діло. – 1939. – С.1–2.

192. Зельська-Даревич Д. Розвиток українського малярства / Д. Зельська-Даревич // Дух України: 500-ліття малярства. – Канада : Мистецька Галерея Вінніпегу, 1991. – С. 69–79.

193. Зєлик І. Українці в Сполучених штатах Америки – між асиміляцією і традицією / Ігор Зєлик // Сучасність. – 1985. – Ч. 1. – С. 71–78.

194. Зубар М.-М. Мистецтво і літургія / Марат-Марко Зубар // Нотатки з мистецтва. – 1965. – 3 трав. – С. 53–55.

195. Йосиф Сліпий, митрополит. Погляд на догматичні та історичні основи греко-католицької церкви в Україні / Митрополит Йосиф Сліпий. – Рим, Українська богословська академія, 1993. – 60 с.

196. Каган М. Внутренний диалог как закономерность художественно-творческого процесса // Советское искусствознание. – 1985. – № 19. – С. 185–217.

197. Кальба Я. Про торонтонську виставку українських мистців / Я. Кальба. – Торонто : КУМФ, 1983. – 22 с.

198. Качуровський І. Вступне слово на літературному вечорі С. Гординського в Мюнхені / І. Качуровський // Рукопис. – 1980. – 4 аркуші.

199. Ке В. Світова виставка українських мистців / Віра Ке // Свобода. – 1982. – 20 жовт.

200. Кейван І. Українське образотворче мистецтво / І. Кейван. – Едмонтон, 1984. – С. 41–55.

201. Кейван І. Українські мистці поза Батьківщиною / І. Кейван. – Едмонтон ; Монреаль Clio Editions, 1996. – 226 с.

202. Кивелюк В. До проблеми естетики старохристиянської і візантійської доби / В. Кивелюк // Нотатки з мистецтва. – 1980. – 20 черв. – С. 5–7.

203. К. К-ий. Виставка праць учнів мистецької школи О. Новаківського // Нові шляхи. – 1929. – Листоп.-груд. – С. 372–375.

204. Климишин М. Пожнив'я 800-літнього ювілею «Слова о полку Ігоревім» / М. Климишин. – Верона. – 1991. – 12 серп.

205. Ковальська Л. Авангард на Україні / Л. Ковальська // Дух України: 500-ліття малярства. – Вінніпег : Мистецька Галерея, 1991. – С. 95–98.

206. Ковальська Л. Михайло Бойчук – учитель і митець / Л. Ковальська // Український модернізм 1910-1930 : Альбом. – Хмельницький : Галерея, 2006. – С. 46–57.

207. Ковжун П. Шоста виставка АНУМ. Малярство, різьба, графіка, рисунок : каталог / П. Ковжун. – Львів: АНУМ, 1934-1935. – 12 с.

208. Козак Е. Торги у четвер / Едвард Козак // Сучасність. – 1984. – Ч. 9. – С. 55–60.

209. Козак Е. Широкі шляхи і колоди на них / Едвард Козак // Арка. – 1947. – Ч. 8-9. – С. 28–30.

210. Козак Н. З Візантії на Захід: концепція історії українського мистецтва В. Сас-Залозецького / Н. Козак // Народознавчі зошити. – 1999. – № 4. – С. 495–516.

211. Козак Н. Княжий портрет в мистецтві Київської Русі: Візантійський виклик – українська відповідь / Н. Козак // Народознавчі зошити. – 1999. – № 5. – С. 622–626.

212. Козак Р. Мистецтвознавча спадщина Володимира Сас-Залозецького / Р. Козак // Народознавчі зошити. – 1999. – № 4. – С. 464–469.

213. Колесса М. Мій виступ зі спогадами про Святослава Гординського / М. Колесса. – 17 листоп. 1989 р.

214. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. / Н. Кондаков. – «Паломникъ». 1999. – 224 с.

215. Костюк Г. Багатогранність і невгамовність / Г. Костюк // Сучасність. – 1977. – Квіт. – С. 7–14.

216. Костюк Г. В шуканні стилю. Поезія С. Гординського / Г. Костюк // Львівські вісті. – 1945. – 11 трав.

217. Костюк С. Твори С. Гординського у збірці Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України / С. Костюк // Наукові читання пам’яті Святослава Гординського : доповіді і повідомлення / за ред. І. Голода. – Львів, Центр Європи, 1999. – С. 228–231.

218. Кравченко Я. Монументальне малярство С. Гординського в Мюнхені / Я. Кравченко // Збірн. наук. праць УВУ. – Львів; Мюнхен, 1995. – С. 6–10.

219. Кравченко Я. Монументальні розписи Святослава Гординського в Мюнхені / Я. Кравченко // Наукові читання пам’яті Святослава Гординського : доповіді і повідомлення / [за ред. І. Голода]. – Львів, ЛНАМ, 1994. – С. 23–25.

220. Кравченко Я. Український Мюнхен має клаптик рідної землі / Ярослав Кравченко // Високий Замок. – 1999. – 21 серп.

221. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен / Ярослав Кравченко. – Львів : Майстерня книги, 2010. – 400 с.

222. Крвавич Д. Українське мистецтво : Навч. посібн. : У 3 ч. / Д. П. Крвавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Львів : Світ, 2005. – Ч. 3. – 268 с. + 80 вкл. іл.

223. Крвавич Д. Феномен творчої волі в мистецтві / Д. Крвавич // Народознавчі зошити. – 1999. – № 5. – С. 598–604.

224. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Яків Креховецький. – Львів : Свічадо, 2002. – 182 с.

225. Кристопчук М. Синтез технік монументального мистецтва в храмовій архітектурі / Микола Кристопчук. – Львів, ЛНАМ, 2002. – 251 с.

226. Крушельницький І. Святослав Гординський : інформативний нарис / Іван Крушельницький. – Львів : Накл. А. Крушельницького у друк. НТШ, [с. б. р.]. – 13 с.

227. Кузь Д. Зустріч зі Святославом Гординським / Д. Кузь // Свобода. – 1984. – 24 трав. – С. 3.

228. Кузьмович О. Людина на всі нагоди / О. Кузьмович // Свобода. – 1987. – 16 січ. – С. 8–9.

229. Кузьмович О. Про людину, що не могла жити без олівця і паперу / О. Кузьмович // Сучасність. – 2003. – 16 трав. – С. 5–7.

230. Кузьмович О. «Про те і те». Про мистця, що слухав душею / О. Кузьмович. – Нью Йорк, 2000. – С. 236–238.

231. Кузьмович О. Святослав Гординський – мистець-маляр і поет / О. Кузьмович // Юнак. – 1970. – Листоп.-груд. – С. 7.

232. Купчинський О. Архівні матеріали асоціації незалежних українських мистців (АНУМ) у Львові / О. Купчинський // Галицька брама. – 2011. – № 7-8. – С. 5– 14.

233. Лавренчук А. У Міністерстві культури не знають хто такий Святослав Гординський / А. Лавренчук // Високий Замок. – 2006. – 13 груд. – С. 4.

234. Лагам Лютфі, архиєпископ. Еклезіологічний досвід Мелхітської церкви / Архиєпископ Лютфі Лагам // В пошуках ідентичності. Документи східних католицьких церков. – Львів : Свічадо, 2000. – С. 106–130.

235. Ладижинський В. Українські митці в Парижі / В. Ладижинський // Нотатки з мистецтва. – 1971. – № 12. – С. 17–33.

236. Лазарев В. Древнерусские мозаики и фрески XI – XV вв. / В. Лазарев. – М. : Искусство, 1973. – 112 с., 456 ил.

237. Ласовський В. Лист з Парижу про мистецтво / Володимир Ласовський // Арка. – 1948. – Ч. 2. – С. 51– 53.

238. Левинський С. АНУМ 6 / С. Левинський // Назустріч. – 1935. Ч. 1. – С. 3.

239. Ленцик В. Визначні постаті української церкви: Митрополит Андрей Шептицький і Патріарх Йосиф Сліпий / В. Ленцик. – Львів : Свічадо, 2010. – 606 с.

240. Лєпахін В. Ікона та іконічність / Валерій Лєпахін. – Львів : Свічадо, 2001. – 288 с.

241. Листи Святослава Гординського до Остапа Тарнавського / упор. М. Тарнавська // Дзвін. – 2006. – № 11-12. – С. 101– 103.

242. Лихачев Д. Новгородская икона XII – XVII веков : [с. альбом] / Д. Лихачев, В. Лаурина, В. Пушкарев. – Л. : Аврора, 1980. – 347 с.

243. Ліберний О. Святослав Гординський – материк української культури / О. Ліберний // Свобода. – 2007. – 20 січ.

244. Лобановський Б. Мозаїка і фреска / Б. Лобановський. – К. : Мистецтво, 1966. – 148 с.

245. Логвин Г. Київська мистецька школа X – XII ст. (мій ракурс бачення) / Г. Логвин // Теорія та історія архітектури. – К.: 1995. – С. 26–55.

246. Логвин Г. Український середньовічний живопис / Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька. – К.: Мистецтво, 1976. – 27 с.

247. Лопата П. Іконописець Святослав Гординський / П. Лопата // Дукат. – 2006. – № 6. – С. 79–84.

248. Лубківський Р. Вільний художник у вільному світі / Роман Лубківський // Високий Замок. – 2003. – 12 трав.

249. Лубківський Р. «Ecce poeta». Святослав Гординський, Україна і світова культура : [с. інтерв'ю] / Роман Лубківський ; Ірина Єгорова // День. – 2007. – № 9. – 20 січ.

250. Лубківський Р. Навдивовиж різноманітний талант / Роман Лубківський // Нове життя. – 2007. – Черв.

251. Лубківський Р. Світи Святослава Гординського / Р. Лубківський, В. Пилип'юк, Х. Береговська. – Львів : Світло і тінь, 2010. – 175 с.

252. Лубківський Р. Спогади про зустрічі з літературним шпигуном / Роман Лубківський // Літературна Україна. – 2004. – 7 жовт.

253. Лупул М. Українці в Канаді і в Україні, минуле, теперішнє і майбутнє / Манолій Лупул // Сучасність. – 1991. – Ч. 11. – С. 90–105.

254. Лупул М. Українці в степових провінціях: їхні потреби, прагнення і напрями в майбутньому / Манолій Лупул // Сучасність. – 1986. – Ч. 1. – С. 79–87.

255. Луцький Ю. Гортаючи сторінки сучасності / Ю. Луцький // Сучасність. – 1990. – Ч. 1. – С. 105–107.

256. Лучук І. Львів вас пам'ятає і впізнає. Святослав Гординський / Іван Лучук // Ратуша. – 1991. – 19 черв.

257. Любачівський М. Літургіка: храм, посуд, ризи, дзвони, мощі, образи, книги церковні, церковний спів / М. Любачівський. – Рим, Богословіє, 1990. – 192 с.

258. Малюца А. Степан Луцик // Степан Луцик – митець / Альбом. – Нью-Йорк. – С. 20–21.

259. Маркаде В. Українське мистецтво XX століття і Західна Європа / Валентина Маркаде // Всесвіт. – 1990. – № 7. – С. 169–180.

260. Маркаде В. Український внесок до авангардного мистецтва / Валентина Маркаде // Сучасність. – 1980. – Ч. 7-8. – С. 202–221.

261. Маркадэ Ж. Два художника парижской школы / Ж. Маркадэ // Русский альманах. – Париж, 1981. – С. 159–164.

262. Маркаде Ж-К. Деякі роздуми про українське мистецтво в Парижі XX ст. / Ж.-К. Маркаде // Взаємопроникнення. Мистці українського походження в модерному мистецтві Франції. 1900–1960. – Париж : ЮНЕСКО, 2000. – 8 с.

263. Маркусь В. Патріарх Йосиф Сліпий / В. Маркусь // Сучасність. – 1984. – Ч. 11. – С. 5–29.

264. Масютин В. Раса і мистецька творчість / В.Масютин // Мистецтво АНУМ. – 1935. – № 1. – С. 12–14.

265. Мегик П. За культурне обличчя / П. Мегик // Нотатки з мистецтва. – 1968. – № 8. – С. 5–16.

266. Мегик П. Книга творчості українських митців поза Батьківщиною // П. Мегик // Нотатки з мистецтва. – 1981. – 116 с.

267. Мегик П. П'ята виставка українського мистецького гуртка «Спокій» : каталог / П. Мегик. – Варшава, 1931. – 19 с.

268. Медвіт Василій, владика І. Екуменічний аспект. В пошуках ідентичності. Документи східних католицьких церков / Медвіт Владика Василій І. – Львів : Свічадо, 2000. – С. 95–104.

269. Міляєва Л. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. / Л. Міляєва, Г. Логвин. – К. : Мистецтво, 1963. – 109 с.

270. Месіан А. Екуменізм як передумова ідентичності / А. Месіан // В пошуках ідентичності. Студійні дні в Ніредгазі. – Львів : Свічадо, 1998. – С. 131–144.

271. Мистецтво Київської Русі / [Авт.-упоряд. Ю. С. Асєєв]. – К. : Мистецтво, 1989. – 60 с.

272. Мистецтво української діаспори. Повернуті імена / [за ред. О. Федорука]. – Вип 1. – К. : Тріумф, 1998. – 382 с.

273. Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові : до 75-ліття заснування : наук. статті, каталог виставки / [упоряд. Л. Волошин, З. Грушовець]. – Львів, 2000. – 78 с.

274. Митрович К. Об'єднання Європи та України. Історичне, культурне та політичне роздоріжжя України / Кирило Митрович // Сучасність. – 1985. – Ч. 2. – С. 102–107.

275. Міляєва Л. Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII століття : монографія / Л. Міляєва. – К. : Мистецтво, 1969. – 245 с.

276. Мудрак М. Нова генерація і мистецький модернізм в Україні. – Мічиган, Анн-Арбор, 1986. – 282 с.

277. Мудрак М. Понад кордонами. Модерна українська графіка 1914-1945 рр. / М. Мудрак. – К. : Критика, 2008. – 174 с.

278. Мудрак М. Український авангард / М. Мудрак // Український модернізм 1910–1930. – К. : Галерея ХМ, 2006. – С. 31–36.

279. Музичка І. Українське священне мистецтво і богословія / І. Музичка // Богослов'я. – 1993. – Т. 57. – С. 145–168.

280. Мушинка М. Помер Святослав Гординський / М. Мушинка // Нове життя. – 1993. – № 21.

281. Навальна Л. Повернення майстра. Українці в світах / Л. Навальна // Вісті з України. – 1991. – № 31. – Лип.

282. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919–1939 / С. Наріжний. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1999. – 270 с.

283. Наумович С. Культурний осередок в Римі / С. Наумович // Свобода. – 1971. – 10 квіт. – С. 1–2.

284. Національний заповідник Софія Київська / [с. авт.-упоряд. : Ж. Арустам'ян, Л. Виногродська, О. Дивавіна та ін.] – К. : Мистецтво, 2004. – 432 с.

285. Нідгам Д. Українське мистецтво та міжнародний авангард у XX ст. / Д. Нідгам // Дух України : 500-ліття малярства. – Вінніпег: Мистецька Галерея, 1991. – С. 99–102.

286. Неврлий М. Між світом та Україною / М. Неврлий // Україна. – 1989. – 16 квіт.

287. Нечитайло-Андрієнко М. Нотатки про сучасне мистецтво / Михайло Нечитайло-Андрієнко // Сучасність. – 1966. – Ч. 4. – С. 59–72.

288. Н.Н. Чужинці про «Українську ікону» / Н.Н. // Америка. – 1977. – Ч. 2. – С. 36.

289. Нога О. Малярство українського авангарду / О. Нога. – Львів : Укр. технології, 1999. – 292 с.

290. Носарєва Л. Святослав Гординський долучає Україну до світових мистецьких обріїв / Людмила Носарєва // Дзеркало тижня. – 2003. – № 34. – 6 верес.

291. Овсійчук В. Олекса Новаківський / В. Овсійчук. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1998. – 232 с.

292. Овсійчук В. Оповідь про ікону / В. Овсійчук, Д. Крвавич. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2000. – 394 с.

293. Овсійчук В. Українське малярство X – XVIII ст. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. – 478 с.

294. Оленська-Петришин А. Значення форми / Аркадія Оленська-Петришин // Сучасність. – 1966. – Ч. 1. – С. 25–39.

295. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва / Ортега-і-Гасет Х. // Вибрані твори. – К. : Основи, 1994. – С. 238–272.

296. Осінчук М. Нова мистецька дійсність / М. Осінчук // Мистецтво АНУМ. – 1932. – № 1. – С. 5–10.

297. Остерська М. Українець світу / М. Остерська // Україна молода. – 2006. – 29 груд.

298. Островерха М. Виставка сучасної української графіки / М. Островерха // Новий час. – Львів. – 1932. – 26 черв.

299. Павло Ковжун: творча спадщина художника : матеріали, бібліографічний довідник / [за. ред. І. Мельника, Р. Яціва]. – Львів.: ЛНАМ, 2010. – 253 с.

300. Паславський І. Між Сходом і Заходом / І. Паславський. – Львів, 1994. – 144 с.

301. Певний Б. Речник українського мистецтва / Богдан Певний // Сучасність. – 1987. – Ч. 2. – С. 33–45.

302. Певний Б. Святослав Гординський / Богдан Певний // Крилаті. – 1969. – Груд. – С. 40.

303. Пеленський З. Інтерв'ю зі С. Гординським – головою об'єднання мистців українців в Америці / З. Пеленський // Говорить Радіо Свобода : зб. матеріалів укр. програми. – Мюнхен, УВУ, 1962. – С. 63-66.

304. Петренко-Федишин І. Іконоборчі тенденції в мистецтві // Сучасність. – 1967. – Ч. 12. – С. 23–33

305. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії / О. Петрова. – К. : Академія, 2004. – 400 с.

306. Підгірна В. Куди ж врешті іде це мистецтво / В. Підгірна // За синім океаном. – 1959. – Ч. 3. – С. 18–20.

307. Поватіл М. Дж. Ідентичність і гідність / Мар Джозеф Поватіл // В пошуках ідентичності. Документи східних католицьких церков. – Львів : Свічадо, 2000. – С. 155–175.

308. Подгужец З. Розмова з Єже Новосельським про мистецтво / Збіґнєв Подгужец. – К. : Темпора, 2011. – 406 с.

309. Полєк В. Іконописець та іконознавець / Володимир Полєк // Нова зоря. – 1991. – Ч. 12. – С. 5.

310. Попович В. Нео-візантисти і псевдо-візантисти в українському іконописному малярстві / В. Попович // Нотатки з мистецтва. – 1989. – 29 груд. – С. 11–25.

311. Попович В. Малярство Йоани Нижник-Винників. Свідоцтво доби // Йоана Нижник-Винників / [с. за ред.: Вовк В., Круба Е., Штуль К. та ін.] – Париж, ARNERA, 1992. – С. 14–17.

312. Пулюй-Гогенталь А. Українська ікона 12–18 ст. / А. Пулюй-Гогенталь // Терем. – 1990. – Ч. 10. – С. 30–32.

313. Радзикевич В. У літературному крутіжі. Огляд українського літературного руху сьогочасної еміграції / В. Радзикевич // Сьогочасне й минуле. – Берхтесгаден, 1948. – № 1. – С. 73–83.

314. Райс Д. Искусство Византии / Дэвид Тальбот Райс. – М. : Слово, 2002. – 253 с.

315. Рибак О. Культурологічні погляди С. Гординського / О. Рибак // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського : доповіді і повідомлення / за ред. І. Голода. – Львів, 1994. – С. 7–11.

316. Ріпко О. У пошуках страченого минулого / О. Ріпко. – Львів : Каменяр, 1996. – 285 с.

317. Рудницький Л. Далеко вічно і відвічно близько… / Л. Рудницький // Сучасність. – Ч. 5. – 1995. – С. 74–75.

318. Рудницький М. Захоплення мандрівками та морем / М. Рудницький // Діло. – 1988. – 16 листоп.

319. Рудницький М. Маємо нового мистця. Дебют Св. Гординського / М. Рудницький // Діло. – 1933. – 16 груд.

320. Рудницький М. Наші малярі в Парижі / М. Рудницький // Світ. – 1926. – Ч. 7. – С. 3–5.

321. Рудницький М. Поема про те, як митець мріє і шукає натхнення / М. Рудницький // Діло. – 1938. – 20 листоп.

322. Рупняк Л. Знову на своїй землі / Л. Рупняк // За вільну Україну. – 1991. – 19 черв.

323. Рупняк Л. Цілую грудку рідної землі / Л. Рупняк // За вільну Україну. – 1991. – 19 лип.

324. Савицький Р. Святослав Гординський / Р. Савицький // Свобода. – 1993. – 27 трав.

325. Салига Т. В оркестрі кольорів та звуків. Літературна сильветка С. Гординського / Т. Салига // Науковий збірник Українського вільного університету. – Мюнхен, 1992. – Т. 15: Ювілейне видання з приводу 70-ліття УВУ. – С. 167 – 182.

326. Сас-Залозецький В. Західний Рим чи Східний Рим? Ревізіоністські погляди на співвідношення образотворчого мистецтва Візантії

до Риму і Сходу / В. Сас-Залозецький // Народознавчі зошити. – 1999. – № 4. – С. 499–513.

327. Сас-Залозецький В. Нові фрескові розписи у каплиці Греко-католицької семінарії у Львові / В. Сас-Залозецький // Народознавчі зошити. – 1999. – № 4. – С. 514–519.

328. Свенціцький І. На межі громадянства й естетики. Декілька слів з приводу виставки українсько-французьких образів / І. Свенціцький // Діло. – 1933. – 7 квіт.

329. Светлов И. Е. Европейский символизм / И. Е. Светлов. – СПб. : Алетейя, 2006. – 495 с.

330. Святослав Гординський. В обороні культури. Спогади, портрети, нариси. / [за ред. Б. Гориня]. – Київ : Гелікон, 2005. – 360 с.

331. Сенокосов Ю. Посвящение в артефакт / Ю. Сенокосов // Эстетические исследования: методы и критерии / [отв. ред. К.М. Долгов]. – М. ИФ РАН, 1996. – С. 44–52.

332. Сидор О. Патріарх Йосиф Сліпий і мистецтво / О. Сидор. – Київ ; Рим : Релігійне товариство «Свята Софія» для українців католиків, 2012. – 455 с.

333. Сидор О. Собор Святої Софії у Римі / О. Сидор. – Київ ; Рим : Релігійне товариство «Свята Софія» для українців католиків 2012. – 184 с.

334. Сила м’якого знака або повернення Руської правди / [за ред. Лариси Івшиної]. – К. : ПрАТ, 2011. – 799 с.

335. Скарби Києво-Печерської Лаври : альбом / [с. авт.-упоряд. : О. Коваль, Л. Ковальова, А. Гринен та ін.]. – К. : Мистецтво, 1998. – 272 с.

336. Скоробогатько О. Святослав Гординський – митець, який через Париж проклав міст між українською і світовою культурою і, на жаль, був громадянином США / О. Скоробогатько // День. – 1998. – № 98. – 28 трав.

337. Слабошпицький М. Львівський маестро Святослав Гординський / М. Слабошницький // Київ. – 2005. – № 7-8. – С. 109–115.

338. Смольський Г. Альбом / [за ред. М. В. Ткаченко]. – К. : Мистецтво, 1983. – 16 с.

339. Собкович О. Творчість Петра Холодного у контексті сучасного сприйняття / О. Собкович // Записки наукового товариства імені Шевченка. – Т. CCLXI. – Львів, 2011. – С. 325–332.

340. Собор Святої Софії в Києві : альбом / [авт. тексту Г. Логвин; упоряд. : Г. Н. Логвин, Н. Г. Логвин]. – К.: Мистецтво, 2001. – 352 с.

341. Соколюк Л. Бойчукізм у контексті світового художнього процесу першої третини ХХ ст. / Л. Соколюк // Мистецтвознавство України. – 2000. – Вип. 1. – С. 110–126.

342. Соколюк Л. Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.) : дис. доктора мистецтвознавства. : 17.00.05 / Соколюк Людмила Дмитрівна. – К., 2004. – 350 с.

343. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ ст. / Л. Соколюк // Мистецтвознавство України. – 2003. – Вип. 3. – С. 25–31.

344. Соловій Ю. Чи сучасне наше сучасне мистецтво? / Юрій Соловій // Арка. – 1948. – Ч. 3-4. – С. 76–79.

345. Старчук І. Мистецька виставка у Львові / І. Старчук. – 21 лют. 1941 р.

346. Стебельський Б. Українське авангардне мистецтво: монументалізм Михайла Бойчука і школи «Бойчукістів» / Б. Стебельський // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 3–7.

347. Степовик Д. Іконологія й іконографія // Дмитро Степовик. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. – 310 с.

348. Степовик Д. Історія української ікони Х – ХХ ст. / Дмитро Степовик. – К. : Либідь, 1996. – 440 с.

349. Степовик Д. Мистецтво перемагати добротою / Дмитро Степовик // Культура і життя. – 2006. – № 51-52. – С. 5.

350. Степовик Д. Співвласники скарбу / Дмитро Степовик // Місток через океан // Культура і життя. – 1991. – 8 серп.

351. Степовик Д. Сучасна українська ікона: з іконотворчості Христини Дохват. – К. : Мистецтво, 2005. – 304 с.

352. Степовик Д. Українська ікона: життя духу і життя людини / Дмитро Степовик // Сучасність. – 1990. – Ч. 4. – С. 43–58.

353. Степовик Д. Українська ікона: іконотворчий досвід діаспори // Дмитро Степовик. – К. : Балтія друк, 2003. – 158 с.

354. Сусак В. Парижани на львівських виставках // Галицька брама. – 2011. – № 7-8. – С. 33–35.

355. Сусак В. Український авангард: до питання самовизначення і вивчення / В. Сусак // Михайло Андрієнко і європейське мистецтво XX ст. : матнр. міжнар. конф. – К. : Абрис, 1996. – С. 69–74.

356. Сусак В. Українські мистці Парижа. 1900-1939. – К., Родовід, 2010. – 408 с.

357. Тарасенко О. Мистерии модернизма. – Одесса : Абрикос, 2004. – 300 с.

358. Тарнавський О. Розмова з творцем / О. Тарнавський // Нотатки з мистецтва. – 1976. – 16 серп. – С. 5–9.

359. Тафт Р. Вияв церковної ідентичності є цілісний і неподільний / Роберт Тафт // В пошуках ідентичності. Студійні дні в Ніредгазі. – Львів : Свічадо, 1998. – С. 90.

360. Терен-Юськів Т. Посмертна виставка Святослава Гординського в УІА / Теодор Терен-Юськів // Свобода. – 1996. – 11 січ.

361. Тетерана Д. Ретроспективний погляд на творчість С. Гординського / Д. Тетерана // Вибрані твори : в 6 т. Т. 5. Філософія, історія, літературознавство. – Мюнхен ; Київ : Фоліант, 2004. – С. 104–127.

362. Торжецька М. Святослав Гординський: Українець ренесансу / М. Торжецька // Терем. – 1990. – Ч. 10. – С. 28–29.

363. Турченко Ю. Актуальна проблема українського мистецтвознавства / Ю. Турченко // Нотатки з мистецтва. – 1983. – 23 груд. – С. 5–7.

364. Турчин В. С. Авангардистские течения в современном искусстве Запада / В. С. Турчин. – М. : Знание, 1988. – 45 с.

365. Турчин В. С. Образ двадцатого в прошлом и настоящем / В.С. Турчин. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 645 с.

366. Турчин В. С. По лабиринтах авангарда / В. С. Турчин. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.

367. Українська ікона // Християнський голос. – 1973. – 11 берез.

368. Українська ікона XIV – XVIII ст. / [авт.-упоряд. В. Пилип'юк, В. Откович]. – Львів: Світло і тінь, 1999. – 100 с.

369. Українське малярство. Українська спілка образотворчих мистців. – Мюнхен, 1947. – С. 2–7.

370. Українське мистецтво. Митці про мистецтво. – Л. : АНУМ, 1930. – 25 с.

371. Українське образотворче мистецтво: імена, життєписи, твори. XI – XXI століття / [Голод І. В., Козак Н. Б. та ін., під заг. ред. І. В. Голода]. – Х. : Факт, 2012. – С. 354–357.

372. Український Авангард 1910–1930 рр. : альбом / [за ред. Д. О. Горбачова]. – К. : Мистецтво, 1996. – 400 с.

373. Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва XX століття / [авт.-упорядник Г. Стельмащук]. – Львів : Апріорі, 2013. – 520 с.

374. Фанесбург Т. Монументальне мистецтво / Тео Фанесбург // Мистецтво АНУМ. – 1934. – № 3. – С. 23–25.

375. Федороножек В. Святослав Гординський / В. Федороножек. – Торонто, КУМФ, 1958. – С. 3–10.

376. Федорук О. До річки на ймення Відродження / О. Федорук // Вісті з України. – 1990. – Серп.

377. Флоренский П. А. Иконостас / П. А. Флоренский. – М., 1995, с. 95.

378. Хома І. Йосип Сліпий. Отець та ісповідник Української мученицької церкви / о. Іван Хома. – Рим, Богословіє, 1992. – 183 с.

379. Хома І. Собор святої Софії в Римі / отець Іван Хома // Шлях перемоги. – 1986. – Ч. 1-2. – С. 2–4.

380. Хома І. Собор святої Софії в Римі і їх мозаїки / о. Іван Хома // Діло. – 29 січн.

381. Хома І. Собор святої Софії в Римі і його мозаїки / отець Іван Хома // Терем. – 1990. – № 10. – С. 33–37.

382. Хома І. У нашому храмі / о. Іван Хома // Християнський голос. 1952. – 6 черв.

383. Чапельська М. Про мистців / М. Чапельська // Альманах. – Львів, 1935 . – Зош 1. – С. 5.

384. Чировський А. Місія українських Церков у ІІ тисячолітті: минуле і майбутнє / о. Андрій Чировський // Сучасність. – 1988. – Ч. 9. – С. 71–79.

385. Членова Л. Шедеври українського іконопису XII – XIX ст. / Л. Членова. – К. : Мистецтво, 1999. – 256 с.

386. Чмух О. С. Гординський – мистець і мистецтвознавець / О. Чмух // Сучасність. – 1977. – Квіт. – С. 20–26.

387. Чорній В. На переломі: Україна і світ / В. Чорній // Радянська Україна. – 1991. – 26 січ.

388. Шевчук Г. Г. Гординський С. Вогнем і смерчем / Г. Шевчук // Арка. – 1948. – Берез.-квіт.

389. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні / Р. Шмагало. – Львів : Українські технології, 2005. – 528 с.

390. Шмагало Р. Словник митців-педагогів України та з України у світі / Р. Шмагало. – Львів : Українські технології, 2002. – 141 с.

391. Шпідлік Т. Духовність християнського сходу / Т. Шпідлік. – Львів : ЛБА, 1999. – С. 55–65.

392. Шпідлік Т. Про що розповідає ікона / Т. Шпідлік, М.Рупнік. – Львів : Свічадо, 1999. – 128 с.

393. Ю. Г. Святослав Гординський закінчив курс про ікони / Ю. Г. // Америка : український католицький щоденник. – 1982. – 7 трав.

394. Ю. К. 70-річчя Святослава Гординського в Едмонтоні / Ю. К. // Українські вісті. – 1976. – 25 листоп. – № 48.

395. Ю. О. З нашого мистецтва. Виставка учеників О. Новаківського у Львові / Ю. О. // Діло. – 1926. – 16 жовт.

396. Ягодовская А. Т. От реальности к образу / А. Т. Ягодовская. – М. : Сов. художник, 1985. – 182 с.

397. Янів В. Між розпачем і надією / Володимир Янів // Нариси до історії української етнопсихології / [упоряд. і підгот. до друку д-р Микола Шафовал]. – Мюнхен : УВУ, 1993. – С. 10.

398. Янів В. Проблема Заходу в науці й житті / Володимир Янів // Психологічні основи окциденталізму / [упоряд. і підгот. до друку д-р Микола Шафовал]. – Мюнхен : УВУ, 1996. – С. 1–7.

399. Янів В. Психологічна концепція Заходу / Володимир Янів // Психологічні основи окциденталізму / [упоряд. і підгот. до друку д-р Микола Шафовал]. – Мюнхен : УВУ, 1996. – С. 8–21.

400. Янів В. Українське мистецтво на культурно-історичному тлі України у зв’язку з її геополітичним розташуванням / Володимир Янів // Психологічні основи окциденталізму / [упоряд. і підгот. до друку д-р Микола Шафовал]. – Мюнхен : УВУ, 1996. – С. 5–11.

401. Ярема В. Дивний світ ікон / В. Ярема. – Львів : Логос, 1994. – 70 с.

402. Яців Р. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ ст. / Роман Яців // Антологія. – Ч. 1. – Львів, 2012. – 231 с.

403. Яців Р. Реальність та утопічність центру в мистецько-освітніх домаганнях українців / Р. Яців // Народознавчі зошити. – Львів. – 1999. – № 5. – С. 572–576.

404. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії : зб. статей / Роман Яців. – Львів : Інститут Народознавства НАН України, 2006. – 349 с.

405. Яців Р. Українські мистецькі виставки у Львові (1919–1939) / Роман Яців // Довідник, антологія мистецько-критичної думки. – Львів, 2011. – 695 с.

406. Яців Р. Художник й українське ділове життя 1920–1930 років: візуальна ідентифікація стосунків / Р. Яців // Народознавчі зошити. – 1996. – Ч. 7. – С. 37–49.

407. Яців Р. Центрально-європейська платформа АНУМ // Галицька брама. – 2011. – № 7-8. – С. 14–16.

408. Botari S. Tesori d'arte cristiana il Romanico / Stefano Botari. – Bologna, 1985. – 569 p.

409. Complete Work on religious Mulars for Monessen Church // The Valley Independent. – 1964. – Saturday, Apr. 18.

410. Eliade M. Sacrum i profanum o istocie religijności / Mircea Eliade ; tł. R. Reszke. – Warszawa, 1999. – 127-128 s.

411. Gebarovicz M. Mater Misericordiae – Pokrow-Pokrowa w sztuce I legendzie srodkowo-wschodniej Europy / M. Gebarovicz. – Warszawa : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1986. – 209 s.

412. Gerhard H. Weld der iconen / H. P. Gerhard. – West Germany, 1970. – 273 s.

413. Grabar A. Christian Iconography: A Study of Its Origins / A. Grabar. – Princeton : University Press, 1980. – 345 p.

414. Grabar A. Grabar Byzantine Painting. Albert Skira / A. Grabar. – Geneva, 1953. – 40 p.

415. Hagia Sofia: the church of the Holy Wisdom of God // Theocharis detorakis. – Crete : Ekdosis. – 247 p.

416. History of St. Michael's Church [с. Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www/stmichaelsri.org/stmichaelst.htm.

417. Hordynsky S. Encyclopedia of Ukraine / S. Hordynsky. – Toronto : University of Toronto Press, 1988. – P. 56–58.

418. Hordynskyj Svjatoslav. Modern poetry of Carpathian Ukraine / Svjatoslav Hordynskyj // Сьогочасне і минуле. – 1932.

419. J.P.H. Pieśń o Ukrainie / J.P.H. // Nowy Świat. – 1959. – № 13.

420. Kanash V. Human soul, the sensitive antenna / Volodymyr Kanash // New from Ukraine. – 1991. – № 11.

421. Marcade V. Art d'Ukraine / V. Marcade. – Geneve : L'Âge d'homme, 1990. – 348 p.

422. Michael N. Barida. The Ukrainian icon of the 12 – 18 centuries by Sviatoslav Hordynsky / Michael N. Barida. – Philadelphia, 1973. – P. 44–46.

423. Mobrmann Ch. Atlas of the early Christian world / Christine Mobrmann, G. Van der Meer. – London : Nelson, 1959. – 215 p.

424. Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy Zamku lubelskiego / A. Różycka-Bryzek. – Warszawa, 1983. – 176 s.

425. Różycka-Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy Zamku Lubelskiego / A. Różycka-Bryzek. – Lublin, 2000. – 165 s.

426. Sacrosanctum Concilium 10. – 1963.

427. Sherrard Ph. Byzantium / Philip Sherrard. – Nederland: TIME-LIFE Books, 1966. – 192 p.

428. Špidlík T. Teologia pastorale. A partire dalla bellezza / T. Špidlík, Marko I. Rupnik. – Roma : Lipa, 2005. – 519 p.

429. Stanislavska H. Wystawa wspolczesnei grafiki ukrainskiej / Halina Stanislavska // Gazeta poranna. – 1932. – 24 czerw.

430. St. Vladimir's Church to have icon // The Daily Citizen. – 1959. – March 5. – P. 3.

431. The art of Sviatoslav Hordynsky is rediscovered in Soviet Ukraine // WEEKLY. – 1990. – Sunday, Feb. 11.

432. Torzecka M. Sviatoslav Hordynsky: Ukrainian Renaissance man / Marzena Torzecka // The New York City Tribune. – 1989. – Wednesday, Jan.18.

433. Ukrainian artist in our minds. – Verona-Cedar grove times, May 22. – 1958. – P. 5.

434. Ukrainische Katolische Bischofskirche Maria Schutz – st. Andreas // Platon Kornyljak. – München, 1989. – 52 s.

435. Vroege iconen Bulgarije Joegoslavië / Kurt Weitzmann. – Beograd, 1966. – 26 c., 217 il.

436. Zyla T. "Das Ihorlied": a noteworthy contribution / T. Zyla // The Ukrainian Weekly. – 1986. – Sunday, Dec. 21. – P. 7.

**ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ**

437. A Beautiful Ukrainian Catholic Altar / http://biblesaints.blogspot.com/2011/06/beautiful-ukrainian-catholic-altar.html

438. Hochaltar der Barbarakirche in Wien. / http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Barbarakirche_(Wien)_Altar.JPG

439. Holy Eucharist Catholic Cathedral / http://holyeucharist.ca/

440. Monuments to Faith: Ukrainian Churches in Manitoba / http://books.google.it/books?id=148KJGlxf3cC&pg=PA121&lpg=PA121&dq=svjatoslav+hordynski&source=bl&ots=-x_W9JyyPq&sig=nXBFXijBdabTk-SM1emiNUS3qmw&hl=r

441. Representations of the angels / http://www. ukrainian churches of canada. ca/iconography/other_Angels.html

442. St. George Ukrainian Catholic Parish of Edmonton, AB / http://stgeorgeparish.jimdo.com/english/our-church/iconography/

443. Ss. Vladimir & Olga Ukrainian Cathedral, Winnipeg, Manitoba / http://archiseek.com/2010/1948-ss-vladimir-olga-ukrainian-cathedral-winnipeg-manitoba/#.UI7A1GMUofM

444. St. Mary's Ukrainian Catholic Church in Toronto / http://www.holyprotection.ca/index.php/en/component/content/article/14-2012-02-03-18-41-40/2012-02-03-18-41-52/16-2012-02-03-18-43-21

445. St. Mary the Protectress Ukrainian Orthodox Cathedral / www.stmarytheprotectress.org

446. St. Nicholas Ukrainian Catholic Church in Winnipeg http://www.stnicholaschurch.ca/index.html

447. The Ukrainian Catholic Church http://www.edmontoneparchy.com/about-us-2/eastern-churches/

448. Ukrainian churches of canada http://www.ukrainianchurchesofcanada.ca/index.html

449. Ukrainian orthodox church in the world / http://risu.org.ua/ua/index/resourses/webcatalog/ortho_diaspora

450. Ukrainian Orthodox Church of St. Michael / www.uocc-stmichael.ca

451. Ukrainian Orthodox Church of the Holy Trinity / http://www.uocholytrinity.org/

452. Ukrainische Griech.-kath. Zentralpfarre zu St. Barbara / http://members.aon.at/ukrchurch/deutsch/about.html

453. www.uocholytrinity.org

454. http://www.cerkva.com/home/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=8&lang=uk

455. http://www.nicholasholodek.com/

**ЗМІСТ**

ДОДАТОК А. Перелік рисунків (225 рис.)……...3

Рисунки……... 15

ДОДАТОК Б. Перелік творів С. Гординського у зарубіжних приватних колекціях (112 творів)……..…167
ДОДАТОК В. Перелік храмів, в яких працював С. Гординський як художник-монументаліст (49 храмів)……..……..….....173
ДОДАТОК Д. Перелік наукових публікацій С. Гординського впродовж 1929-1993 рр. (224 публікації)…….177
ДОДАТОК Г. Листування Святослава Гординського (13 листів)…….187
Листи…….189

# ДОДАТОК А

# РОЗДІЛ ІІ. ВИТОКИ І ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ С. ГОРДИНСЬКОГО

## 2.1. Роль художнього середовища Львова у розвитку мистецько-практичних та естетичних поглядів С. Гординського

2.1.1. Жінка з левом, 1922 р. Кольорова графіка.

2.1.2. Портрет брата Володимира. 1922 р. П., о.

2.1.3. Карпатська хата. 1920-ті рр. К., о.

2.1.4. На Дністрі. 1920-ті рр. П., о.

2.1.5. Порт у Шербурзі, Франція. 1928 р. Пап., акварель.

2.1.6. Пейзаж з соняхами у Сновидові. 1930-ті рр. П., о.

2.1.7. Пейзаж «Дністер». 1930-ті рр. Дерево, олія.

2.1.8. Автопортрет із скульптурою. 1924 р. П., о.

2.1.9. Автопортрет в краватці. 1926 р. П., о.

2.1.10. Автопортрет. 1920-ті рр. Рисунок, пап., олівець.

2.1.11. Автопортрет. 1925 р. Рисунок., пап., олівець.

2.1.12. Шарж на школу О. Новаківського. 1925 р. Рисунок, пап., олівець.

2.1.13. Митрополит Шептицький. 1927 р. Рисунок., пап., олівець.

2.1.14. Рисунок О. Новаківського. 1927 р. Рисунок, пап., олівець.

2.1.15. Проект плакату «Pates la Lune». 1929 р.

2.1.16. Проект плакату «Trouville». 1928 р.

2.1.17. Автомобіліст. 1929 р. Пап., акварель, гуаш.

2.1.18. Дипломат. 1929 р. Пап., акварель, гуаш.

2.1.19. Сценографічний проект до студентського спектаклю «Хмаролом». 1930 р.

2.1.20. Проекти костюмів до вистави «Спір за мадонну Сільвію». 1930 р.

2.1.21. Проекти костюмів до драми «На скелях». 1929 р.

2.1.22. Проекти костюмів до балету «Гуцульщина». 1930 р.

2.1.23. Легінь з файкою.1929 р. Пап., акварель.

2.1.24. Гуцулка з жовтим глечиком. 1929 р. Пап., акварель.

2.1.25. Ганса Арп. «Композиція». 1929 р. Пап., гуаш.

2.1.26. Фернан Лєже. Композиція. 1929 р. Пап., гуаш.

2.1.27. Портрет Миколи Колесси. 1930-ті рр. К., о.

2.1.28. Портрет Ореста Дутки.1930-ті рр. Пап., олія.

2.1.29. Міст в Парижі. 1930 р. П., о.

2.1.30. Біржа. 1934 р. Пап., акварель.

2.1.31. Обкладинка до альманаху «Лівого мистецтва». 1931 р.

2.1.32. Екслібрис М. Драгана. 1932 р.

2.1.33. Екслібрис П. Ковжуна. 1932 р.

2.1.34. Екслібрис М. Осінчука. 1932 р.

2.1.35. Каїр. Вулиця в місті. 1934 р. Ізраїль. Рисунок, пап., олівець.

2.1.36. Меккаб, велика мечеть. 1934 р. Ізраїль. Рисунок, пап., олівець.

2.1.37. Єгипетські та арабські жінки. 1934 р. Пап., акварель.

2.1.38. Царгород. Вулиця в старому місті. 1934 р. Стамбул. Рисунок, пап., олівець.

2.1.39. Автопортрет. 1934 р. Під час подорожі на Схід. Рисунок. Пап., олівець.

2.1.40. Царгород. Храм Свята Софія. 1934 р. Стамбул. Рисунок, пап., олівець.

2.1.41. Мекка – Bab khemis. 1934 р. Рисунок, пап., олівець.

2.1.42. Єрусалим. Група євреїв «типи з-під муру плачу». 1934 р. Ізраїль. Рисунок, пап., олівець.

2.1.43. Довбуш. 1931 р. Париж. Пап., акварель.

2.1.44. Автопортрет з палітрою. 1928 р. П., о.

2.1.45. Гражда. 1933 р. П., о.

2.1.46. Собор св. Петра у Ватикані. 1935 р. Пап., акварель.

2.1.47. Вулиці Риму. 1935 р. Пап., акварель.

2.1.48. Річка Арно в Пізі. 1935 р. Пап., акварель.

2.1.49. Венеція. 1935 р. Пап., акварель.

2.1.50. Порт Векіо, Флоренція. 1935 р. Пап., акварель.

2.1.51. Вавель на березі Вісли, Краків. 1941 р. Пап., акварель.

2.1.52. Автопортрет в білому. 1940 р. Краків. Пап., акварель.

2.1.53. Натюрморт. 1940-ві роки. Краків. Пап., акварель.

2.1.54. Портрет Мама Тамара. 1945 р. Німеччина. Пап., акварель.

2.1.55. Портрет Сестра Дарія. 1945 р. Німеччина. Пап., акварель.

2.1.56. Портрет Дочка Лади з червоними стрічками. 1942 р. П., о.

2.1.57. Портрет Бабці Чапельської. 1938 р. П., о.

**2.2. Західно-вропейський вектор творчих пошуків митця: питання впливу на концептуальні та стилістичні орієнтації**

2.2.58. Сена. 1928 р. Париж. П., о.

2.2.59. Автопортрет з рушником на голові. 1928 р. Пап., олівець.

2.2.60. Автопортрет в задумі. 1928 р. Пап., олівець.

2.2.61. Проект плакату «Pates la Lune». 1920 р. Пап., гуаш.

2.2.62. Композиція «Танцюристка». 1930-ті рр. Пап., акварель.

2.2.63. Екзотичні маски. 1928 р. Пап., гуаш, акварель.

2.2.64. Композиція «Бандурист». 1928 р. Пап., гуаш, акварель.

2.2.65. Автопортрет-колаж. 1928 р. К., о.

2.2.66. Автопортрет. Начерк у хустині.1929 р. пап. олівець.

2.2.67. Художня листівка «Веселих свят» Видавництво «Львів». 1938 р.

2.2.68. Обкладинка до часопису «Українське юнацтво». 1939 р.

2.2.69. Екслібрис Кир Йосифа Сліпого. 1930-ті рр.

2.2.70. Польське село Жегестів. 1944 р. П., о.

2.2.71. Пейзаж з Бжовіка. Словаччина. 1944 р. Пап., акварель.

2.2.72. Руїни Бжовіка. Словаччина, 1944 р. Пап., акварель.

2.2.73. Кругла вежа Уберлінгер. Німеччина. 1945 р. Пап., акварель.

2.2.74. Вежа Біберах в Німеччині. 1945 р. Пап., акварель.

2.2.75. Церква в Фрейзбурзі. Німеччина. 1946 р. Пап., акварель.

2.2.76. Вежа Констанца І. Німеччина. 1946 р. П., о.

2.2.77. Вежа Констанца ІІ. Німеччина, 1946 р. Картон, гуаш.

2.2.78. Пейзаж з річкою. Німеччина. 1947 р. К., о.

2.2.79. Пейзаж з Німеччини. 1947 р. К., о.

2.2.80. Осінь 1943-го. К., о.

2.2.81. Осінь. 1947 р. Німеччина. К., о.

2.2.82. Мюнхен після бомбардування. 1946 р. Пап., гуаш, акварель.

2.2.83. Мюнхен в руїнах. 1946 р. Пап., гуаш, акварель.

2.2.84. По дорозі до Мюнхена. 1944 р. П., о.

2.2.85. Пейзаж «Альпи». 1944 р. П., о.

2.4.86. О. Новаківський. Краєвид з Осмолоди. 1922 р. П., о.

2.4.87. О. Новаківський. Гора Грегіт. 1931 р. П., о.

2.4.88. Пейзаж «Засніжені гори».1940-і рр. П., о.

2.4.89. Пейзаж «Захід сонця в Сновидові». 1936 р. П., о.

2.4.90. Обкладинка до книги «Барви і лінії». 1933 р.

2.4.91. П. Ковжун. Екслібрис С. Гординського. Париж. 1931 р.

2.4.92. Проект театрального костюму до балету «Гетьманщина». 1930 р.

2.4.93. Гірська річка в Карпатах. 1937 р. П., о.

2.4.94. Відпочинок. 1943 р. П., о.

2.4.95. Міст на Сені. 1931 р. Папір, акварель.

2.4.96. А. Дерен. Пейзаж біля Матрікс. 1922 р. П., о.

2.4.97. Дж. Северіні. Одаліска перед дзеркалом. 1942 р. Папір, гуаш.

2.4.98. Оголена рожева постать. Венера. 1942 р. Папір, гуаш.

2.4.99. Р. Дюфі. Мости біля порту дю Хавен. 1906 р. Папір, акварель.

2.4.100. Порт в Коенізбергу. 1943 р. П., о.

2.4.101. А. Петрицький. Танцююча пара. 1922 р. Пап., акварель, гуаш.

2.4.102. О. Хвостенко-Хвостов. Любов трьох апельсинів. 1910 р. Пап., гуаш, аплікація.

2.4.103. Проект обкладинки до драматичної поеми І. Крушельницького «Спір за мадонну Сильвію». 1930 р.

2.4.104. Йогансенс. Ілюстрація до поеми «Спір за мадонну Сільвію». 1930 р.

2.4.105. Обкладинка до каталогу Першої виставки АНУМ 1931 р.

## РОЗДІЛ ІІІ. АМЕРИКАНСЬКИЙ ЕМІГРАЦІЙНИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ С. ГОРДИНСЬКОГО (1947-1993 рр.)

### 3.1. Американське культурно-мистецьке середовище та його вплив на творчість С. Гординського другої половини XX ст.

3.1. 106. Американське село. 1948 р. П., о.

3.1.107. Осінь в Америці, 1953 р. П., о.

3.1.108. Відпочинок в околицях Нью-Йорка.1960 р. П., о.

3.1.109. Каліфорнія. 1960 р. П., о.

3.1.110. Пейзаж з озером. 1960-ті рр. П., о.

3.1.111. Пейзаж Літо.1967 р. П., о.

3.1.112. Пейзаж Дорога в горах. 1967 р. П., о.

3.1.113. Рисунки «Діти». 1950 р. Пап., олівець.

3.1.114. Рисунки «Ню». 1970-ті рр. Пап., олівець, вугілля.

### 3.2. Жанрова та ідейно-тематична специфіка образотворчого мистецтва С. Гординського

3.2.115. Натюрморт з лобстером. 1952 р. П., о.

3.2.116. Натюрморт з свічкою. 1953 р. П., о.

3.2.117. Портрет дочки Лади. 1950 р. Пап., акварель.

3.2.118. Портрет дочки Лариси. 1954 р. Пап., акварель.

3.2.119 Натюрморт з ананасом. 1950 р. Диптих. п. о.

3.2.120. Портрет Лади в білій суконці. 1953 р. П., о.

3.2.121. Портрет Лади. 1956 р. П., о.

3.2.122. Портрет Оленки Юрчук. 1968 р. П., о.

3.2.123 Автопортрет «Я і безкінечність». 1969 р. П., о.

3.2.124 Візантійська церква, Туреччина. 1973 р. Пап., акварель.

3.2. 125 Пейзаж Антіби (Сирія). 1960 р. П., о.

3.2.126. Вулиця Аппія в Римі. 1966 р. П., о.

3.2.127. Римський форум. 1966 р. П., о.

3.2.128. Римські закутки. 1967 р. П., о.

3.2.129. Венеція. 1958 р. П., о.

3.2.130. Палац Векіо у Флоренції. 1960 р. П., о.

3.2.131. Гора Валє де Люп. 1966 р. П., о.

3.2.132. Тосканські гори. 1966 р. П., о.

3.2.133. Пагорби Тоскани. 1967 р. П., о.

3.2.134. Дорога в Дельфі. 1958 р. П., о.

3.2.135. Порт Іракліо на о. Крит. 1973 р. Пап., акварель.

3.2.136. Храм Дафні. 1981 р. Пап., акварель.

3.2.137. Акрополь. 1982 р. П., о.

3.2.138. Іконостас. Українська православна церква св. Покрови. 1961–1963 рр. Вінніпег (Манітоба, Канада).

3.2.139. Іконостас. Українська Катедра свв. Володимира і Ольги. 1963 р. Вінніпег (Манітоба, Канада).

3.2.140. Іконостас. Українська католицька церква свв. Петра і Павла. 1972 р. Саскатун (Саскачеван, Канада).

3.2.141. Іконостас. Українська православна церква св. Трійці. 1967 р. Регіна (Саскачеван, Канада).

3.2.142. Іконостас. Українська католицька церква св. Михаїла, 1958 р. Вунсокет (Род-Айленд, США).

3.2.143. Іконостас. Церкви Пресвятої Богородиці. 1960 р. Віллімантік (Коннектикут, США).

3.2.144. Іконостас. Церква Христа Царя. 1977 р. Джамайка Плейн, Бостон (Массачусетс, США).

3.2.145. Надпрестольна ікона «Деісіс». Церква св. Миколая. 1960 р. Бруклін (Нью-Йорк, США).

3.2.146. Ікони до іконостасу. Церква св. Миколая. 1980 р. Буфало (Нью-Йорк, США).

3.2.147. Іконостас. Храм Матері Божої Неустанної Помочі. 1973 р. Лаквана (Нью-Йорк, США).

3.2.148. Христос Учитель з іконостасу. Храм Матері Божої Неустанної Помочі 1973 р. Лаквана (Нью-Йорк, США).

3.2.149. Іконостас. Українська католицька церква св. Івана Хрестителя. 1957 р. Йоганстон (Пенсильванія, США).

3.2.150. Іконостас. Українська католицька церква св. Миколая. 1971 р. Мінесвайл (Пенсильванія, США).

3.2.151. Іконостас. Храм Богоявлення. 1976 р. Рочестер (Нью-Йорк, США).

3.2.152. Іконостас. Собор св. Покрови. 1965 р. Торонто (Канада).

3.2.153. Запрестольна ікона Ісус Христос на троні із святими Володимиром і Йосафатом. Українська папська колегія Джаніколо. 1971 р. Рим (Італія).

3.2.154. Вітражний диптих «Святі Володимир і Ольга». Українська папська колегія Джаніколо. 1971 р. Рим (Італія).

## 3.3. Вплив національних ідей на розвиток формальних і жанрово-стилістичних особливостей монументального мистецтва С. Гординського

3.3.155. Інтер'єр Храму св. Покрови та Андрея Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина).

3.3. 156 а, б. Хрещення Руси України 988 р. Фрагменти. Настінний розпис. Храм св. Покрови та Андрея Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина).

3.3.157. Запрестольна ікона Моління. Українська православна церква св. Миколая. 1964 р. Моннесен (Пенсильванія, США).

3.3.158. Ікона Моління. Церква святого Петра і Павла. 1970-ті рр. Мельбурн (Австралія).

3.3.159. Богородиці Оранти. Мозаїка. Собор св. Софії. 1968 р. Рим (Італія).

3.3.160. Образ св. Софії Премудрості Божої. Фрагмент. Мозаїка. 1968 р. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.161. Образ св. Софії Премудрості Божої. Фрагмент. Настінний розпис. Храм св. Покрови та Андрея Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина).

3.3.162. Богородиця Покрова. Настінний розпис. Храм св. Покрови та Андрея Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина).

3.3.163. Богородиця Неустанної помочі. Храм Неустанної помочі. 1971 р. Лаквана (Нью-Йорк, США).

3.3.164. Богородиця з іконографічної композиції Деісіс. Візантійська церква св. Івана Хрестителя. 1963 р. Мінеаполіс (Міннесота, США).

3.3.165. Богородиця Елеуса (Замилування). Українська католицька церква святого Духа. 1955 р. Вест Істон (Пенсильванія, США).

3.3.166. Богородиця з композиції Благовіщення. Церква свв. Петра і Павла. 1972 р. Саскатун (Саскачеван, Канада).

3.3.166а. Благовіщення. Православна церква св. Володимира. 1959 р. Ембрідж (Пенсильванія, США).

3.3.167. Ікона Різдво Христове. Настінний розпис. Храм св. Покрови та Андрея Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина).

3.3.168. Сцена Хрещення Господнього. Настінний розпис. Храм св. Покрови та Андрея Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина).

3.3.169. Сцена «Зішестя в пекло». Настінний розпис. Храм св. Покрови та Андрея Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина).

3.3.170. Святі Володимир і Ольга. Настінний розпис. Храм св. Покрови та Андрея Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина).

3.3.171. Ікони намісного ряду до іконостасу. Храм св. Покрови та Андрея Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина).

3.3.172. Архангели. Мозаїка. Храм св. Покрови та Андрея Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина).

3.3.173. Ікона Моління. Мозаїки. Церква свв. Петра і Павла. 1975 р. Мельбурн (Австралія).

3.3.174. Андрій Первозванний на Київських горах. Фрагменти. Настінний розпис. Храм св. Покрови та Андрея Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина).

3.3.175. Голуб, що співає. Мозаїка. Собор св. Софії. 1970-ті рр. Рим (Італія).

3.3.176. Хрещення Руси-України 988 р. Настінний розпис. Кафедральний собор свв. Володимира й Ольги. 1963 р. Вінніпег (Канада).

3.3.177. Коронація Данила Галицького. Настінний розпис. Кафедральний собор свв. Володимира й Ольги. 1963 р. Вінніпег (Канада).

3.3.178. Розп'яття. Настінний розпис. Кафедральний собор свв. Володимира й Ольги. 1963 р. Вінніпег (Канада).

3.3.179. Деісіс. Настінний розпис. Кафедральний собор свв. Володимира й Ольги. 1963 р. Вінніпег (Канада).

3.3.180. Андрій Первозванний на Київських горах. Настінний розпис. Храм св. Покрови та Андрея Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина).

3.3.181. Хрещення Руси-України 988 р. Настінний розпис. Храм св. Покрови та Андрея Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина).

3.3.182.Галицька та Київська Митрополії. Настінний розпис. Храм св. Покрови та Андрея Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина).

3.3.183. Зняття другої турецької облоги Відня у 1863 р. військами Яна Собеського й українських козаків. Українська греко-католицька церква св. Варвари. Відень (Австрія).

3.3.184. Хрещення Руси-України. Мозаїка на фронтоні греко-католицької церкви Івана Хрестителя. 1988 р. Філадельфія (США).

3.3.185. Хрещення Руси-України. Мозаїка на фронтоні греко-католицької Церкви Володимира і Ольги. 1988 р. Чікаго (США).

3.3.186. Образ св. Софії Премудрості Божої. Мозаїка. Собор св. Софії. 1968 р. Рим (Італія).

3.3.187. Образ св. Софії Премудрості Божої. Мозаїка. Собор св. Софії. 1968 р. Рим (Італія).

3.3. 188. Тайна Євхаристії. Мозаїка. Собор св. Софії. 1968 р. Рим (Італія).

3.3.189. Тайна Євхаристії. Лівий і правий фрагменти. Мозаїка. Собор св. Софії. 1968 р. Рим (Італія).

3.3. 190. Тайна Євхаристії. Центральний фрагмент. Мозаїка. Собор св. Софії. 1968 р. Рим (Італія).

3.3. 191. Христос-Пантократор. Мозаїка. Собор св. Софії. 1969 р. Рим (Італія).

3.3.192. Христос-Пантократор. Ескіз до мозаїки. Собор св. Софії. 1969 р. Рим (Італія).

3.3.193. Христос-Пантократор. Мозаїка. Собор Св. Софії в Константинополі. X ст.

3.3.194. Христос-Пантократор. Мозаїка. Собор Св. Софії в Києві. XII ст.

3.3.195. Христос-Пантократор. Мозаїка. Храм Дафні у Греції. XI-XII ст.

3.3.196. Христос-Пантократор. Візантійська мозаїка в консі апсиди собору Чефалу (Сицилія). XII ст.

3.3.197. Богородиця Оранта в оточені Архангелів, Ангелів, Херувимів, Серафимів. Мозаїка. 1969 р. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3. 198. Богородиця Оранта. Фрагмент. Мозаїка. Собор св. Софії. 1969 р. Рим (Італія).

3.3.199. Чотири євангелісти: Марко, Лука, Іван і Матвій. Мозаїка. Собор св. Софії. 1969 р. Рим (Італія).

3.3.200. Старозавітні пророки. Мозаїка. Собор св. Софії. 1970-ті роки. Рим (Італія).

3.3.201. Старозавітні пророки: Іоан і Міхей. Ескіз до мозаїки. Собор св. Софії. 1970-ті роки. Рим (Італія).

3.3.202. Вітражі із зображеннями постатей київсько-галицьких митрополитів: Петра Акеровича, кардинала Ісидора, Петра Могили та Йосифа Веніямина Рутського. Собор св. Софії. 1980-ті рр. Рим, Італія.

3.3.203. Ярослав Мудрий на троні з моделлю Софії київської. Мозаїка. Собор св. Софії. 1970-ті рр. Рим (Італія).

3.3. 204. Князь Володимир Мономах. Мозаїка. Собор св. Софії. 1970-ті рр. Рим (Італія).

3.3.205. Літописець, що пише хроніку – «Повість временних літ». Мозаїка. Собор св. Софії. 1970-ті рр. Рим (Італія).

3.3.206. Єрусалим і Данило-паломник. Мозаїка. 1970-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.207. Створення світу. Мозаїка. 1970-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3. 208. Нагірна проповідь Ісуса Христа. Мозаїка. 1970-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.209. Нагірна проповідь Ісуса Христа. Мозаїка. Фрагмент. 1970-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.210. Створення світу. Фрагмент «Бог-творець». Мозаїка. 1970-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.211. Святі Отці Церкви: Василій Великий, Григорій Богослов, Григорій Ніський, Іван Дамаскин, Максим Ісповідник і Августин. Шість з лівого боку: Іван Золотоустий, Атанасій, Климент і Кирило Олександрійський, Григорій-чудотворець і Тома Аквінський. Мозаїка. 1970-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.212. Богородиця Оранта. Мозаїка. 1980-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.213. Хрещення Ісуса Христа в ріці Йордан. Мозаїка. 1970-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.214. Імператор Візантії Костянтин і його матір Єлена. Мозаїка. 1970-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.215. Святі Володимир і Ольга. Мозаїка. 1970-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.216. Святі Борис і Гліб, Антоній і Феодосій Печерські, Михайло Чернігівський. Мозаїка. 1980-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.217. Зішестя до пекла. Мозаїка. 1980-ті рр. Собор св. Софії. Рим, Італія.

3.3.218. Преображення на горі Фавор. Мозаїка. 1980-ті рр. Собор св. Софії. Рим, Італія.

3.3.219. Розп'яття. Мозаїка. 1980-ті рр. Собор св. Софії. Рим, Італія.

3.3.220. Портрети Патріархів Андрея Шептицького та Йосипа Сліпого і моделі Собору св. Софії в Києві та Собору св. Юра у Львові. Мозаїка. 1980-ті рр. Собор св. Софії. Рим, Італія.

3.3.221. Орнамент з мотивом трилисника. Мозаїка. 1970-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.222. Орнамент з геометричними мотивами. Мозаїка. 1970-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.223. Орнамент з рослинними мотивами. Мозаїка. 1970-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.224. Орнамент з мотивом дерева життя. Мозаїка. 1970-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).

3.3.225. Орнамент на одязі святих. Мозаїка. 1980-ті рр. Собор св. Софії. Рим (Італія).



Рис. 2.1.1.

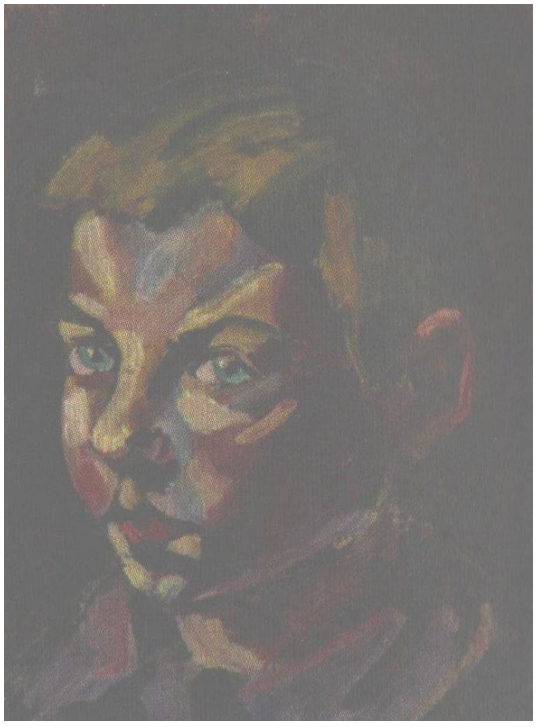


Рис. 2.1.2.



Рис. 2.1.3.

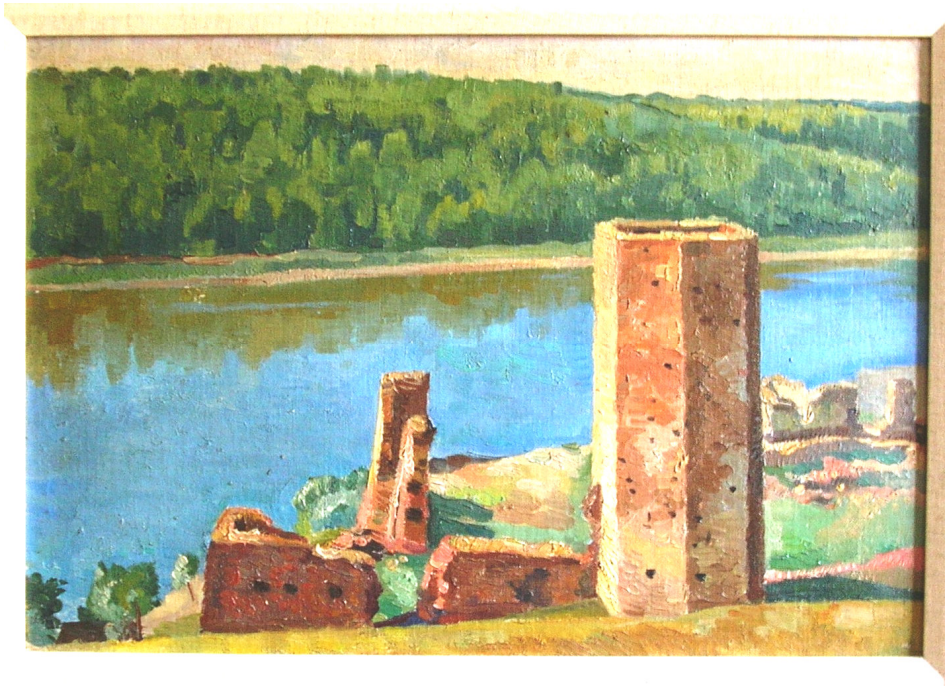


Рис. 2.1.4.



Рис. 2.1.5.



Рис. 2.1.6.



Рис. 2.1.7.



Рис. 2.1.8.

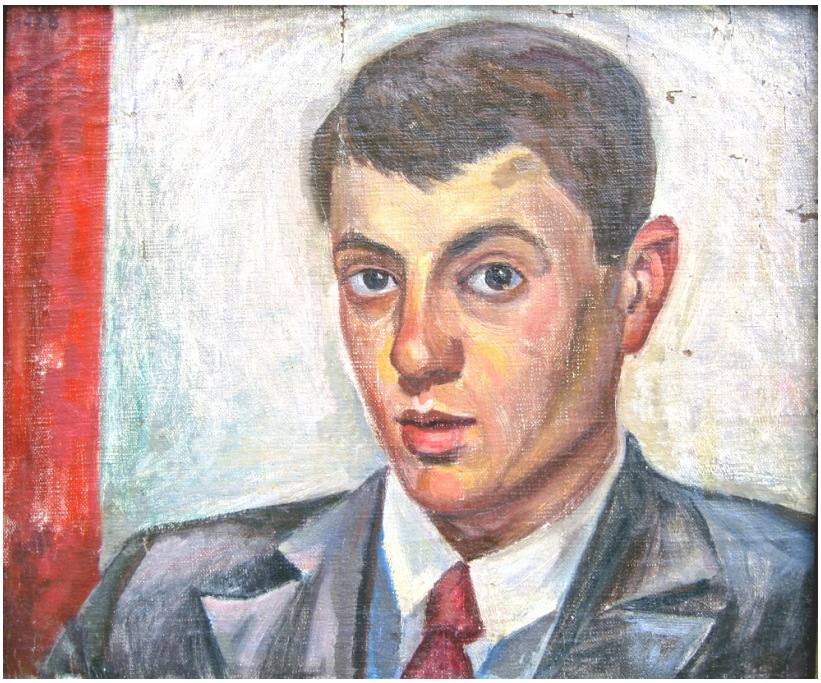


Рис. 2.1.9.

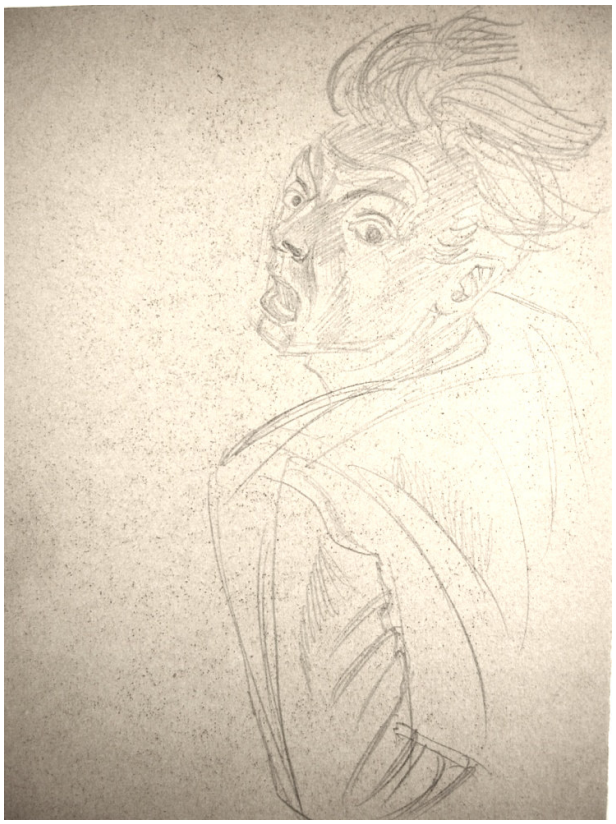


Рис. 2.1.10.



Рис. 2.1.11.



Рис. 2.1.12.



Рис. 2.1.13.



Рис. 2.1.14.




Рис. 2.1.15.




Рис. 2.1.16.



Рис. 2.1.17.



Рис. 2.1.18.

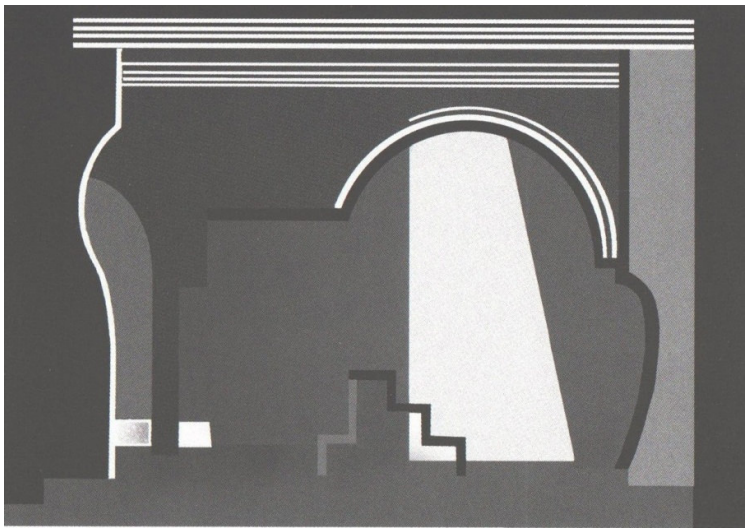


Рис. 2.1.19.




Рис. 2.1.20.



Рис. 2.1.21.




Рис. 2.1.22.



Рис. 2.1.23.



Рис. 2.1.24.



Рис. 2.1.25.



Рис. 2.1.26.

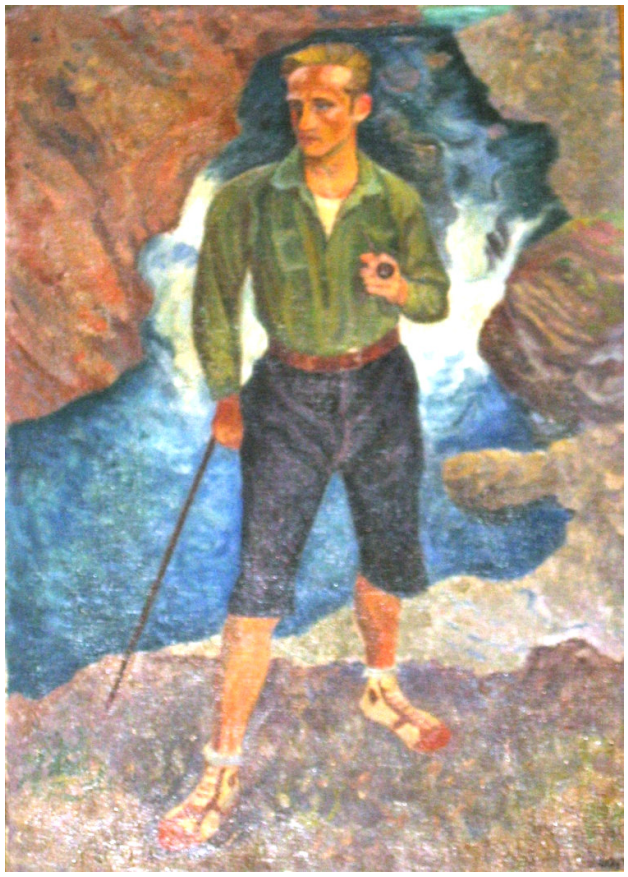


Рис. 2.1.27.



Рис. 2.1.28.



Рис. 2.1.29.

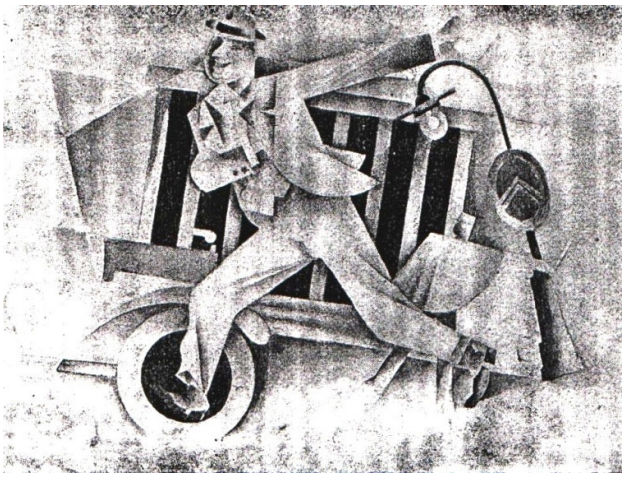


Рис. 2.1.30.




Рис. 2.1.31.

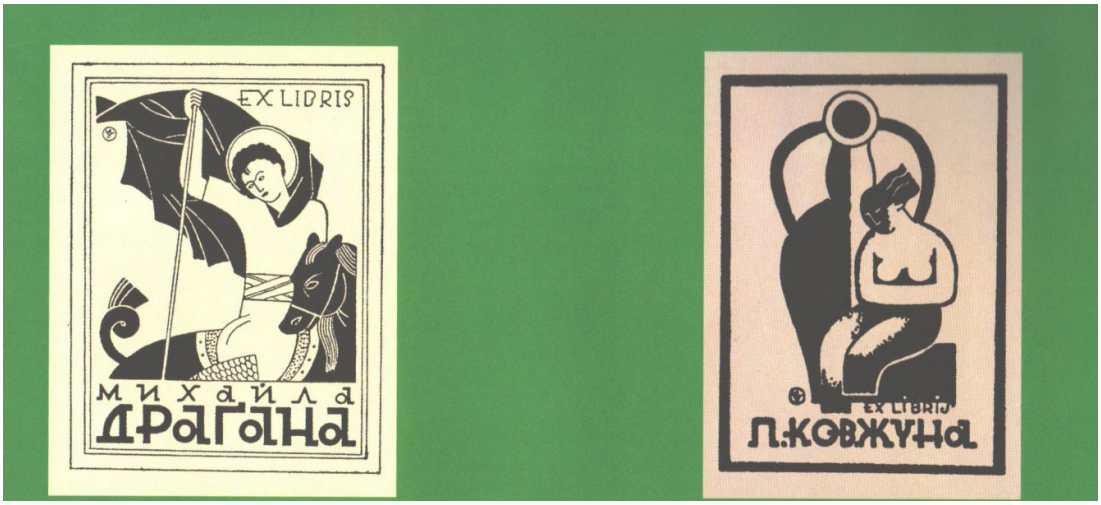



Рис. 2.1.32.

Рис. 2.1.33.




Рис. 2.1.34.

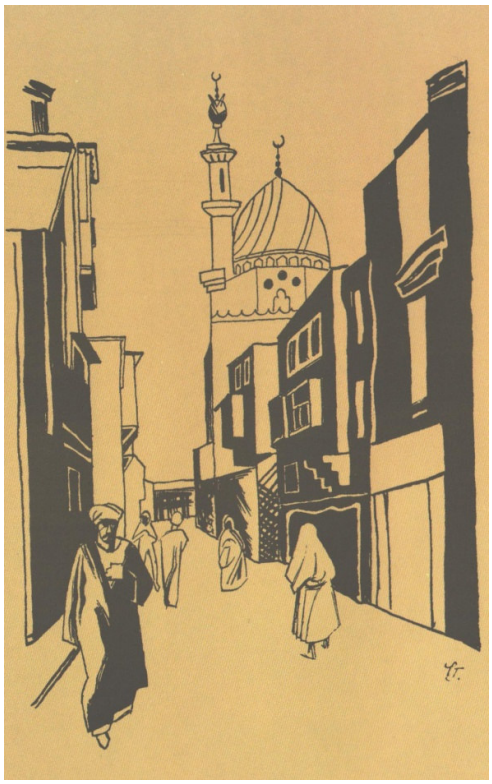


Рис. 2.1.35.

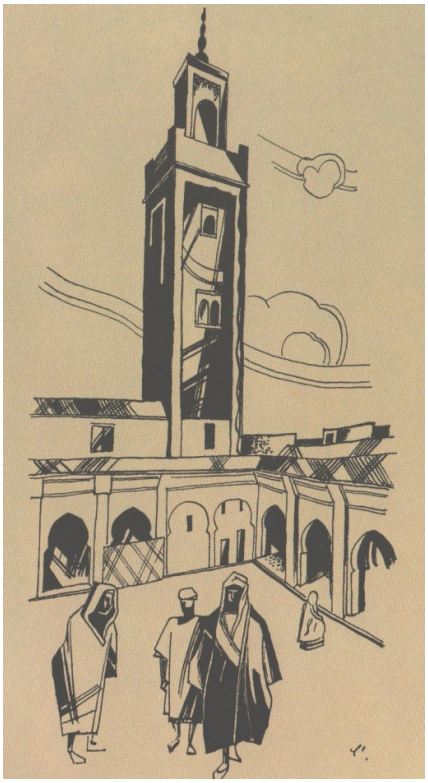


Рис. 2.1.36.







Рис. 21.1.37.



Рис. 2.1.38.



Рис. 2.1.39.



Рис. 2.1.40.

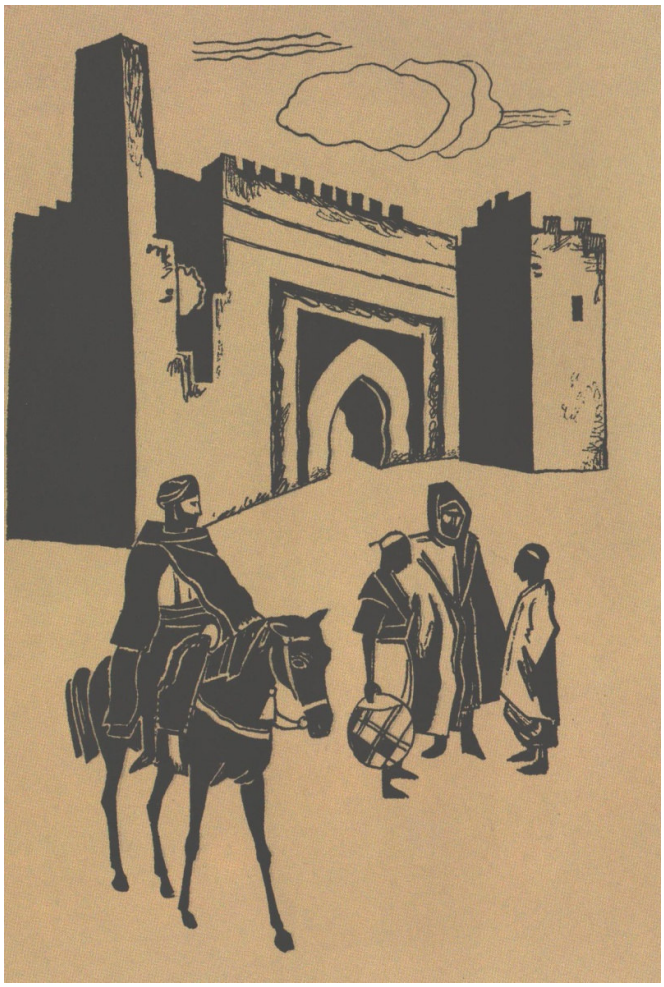


Рис. 2.1.41.



Рис. 2.1.42.



Рис. 2.1.43.



Рис. 2.1.44.



Рис. 2.1.45.



Рис. 2.1.46.



Рис. 2.1.47.



Рис. 2.1.48.



Рис. 2.1.49.



Рис. 2.1.50.



Рис. 2.1.51.



Рис. 2.1.52.



Рис. 2.1.53.




Рис. 2.1.54.

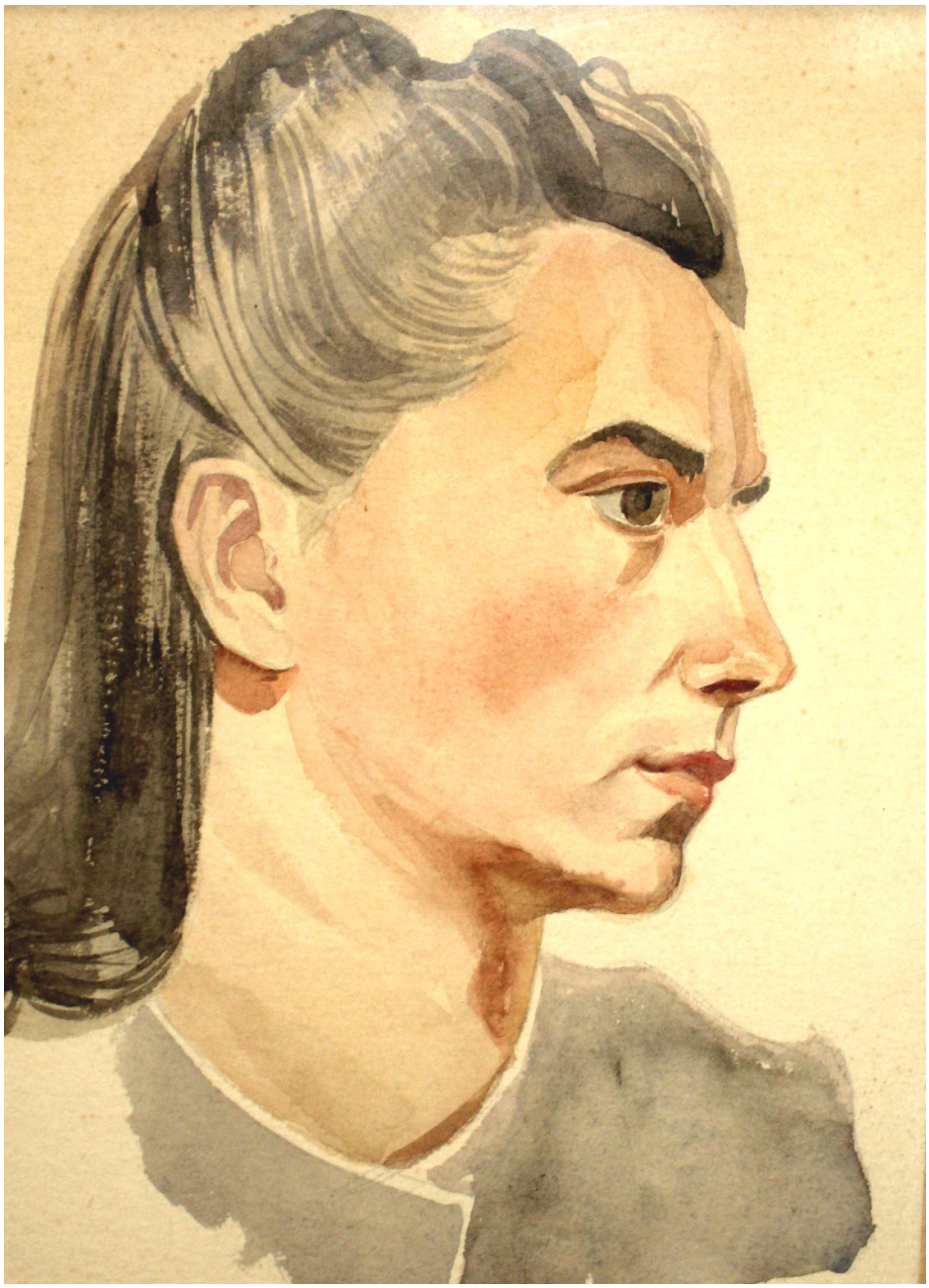


Рис. 2.1.55.

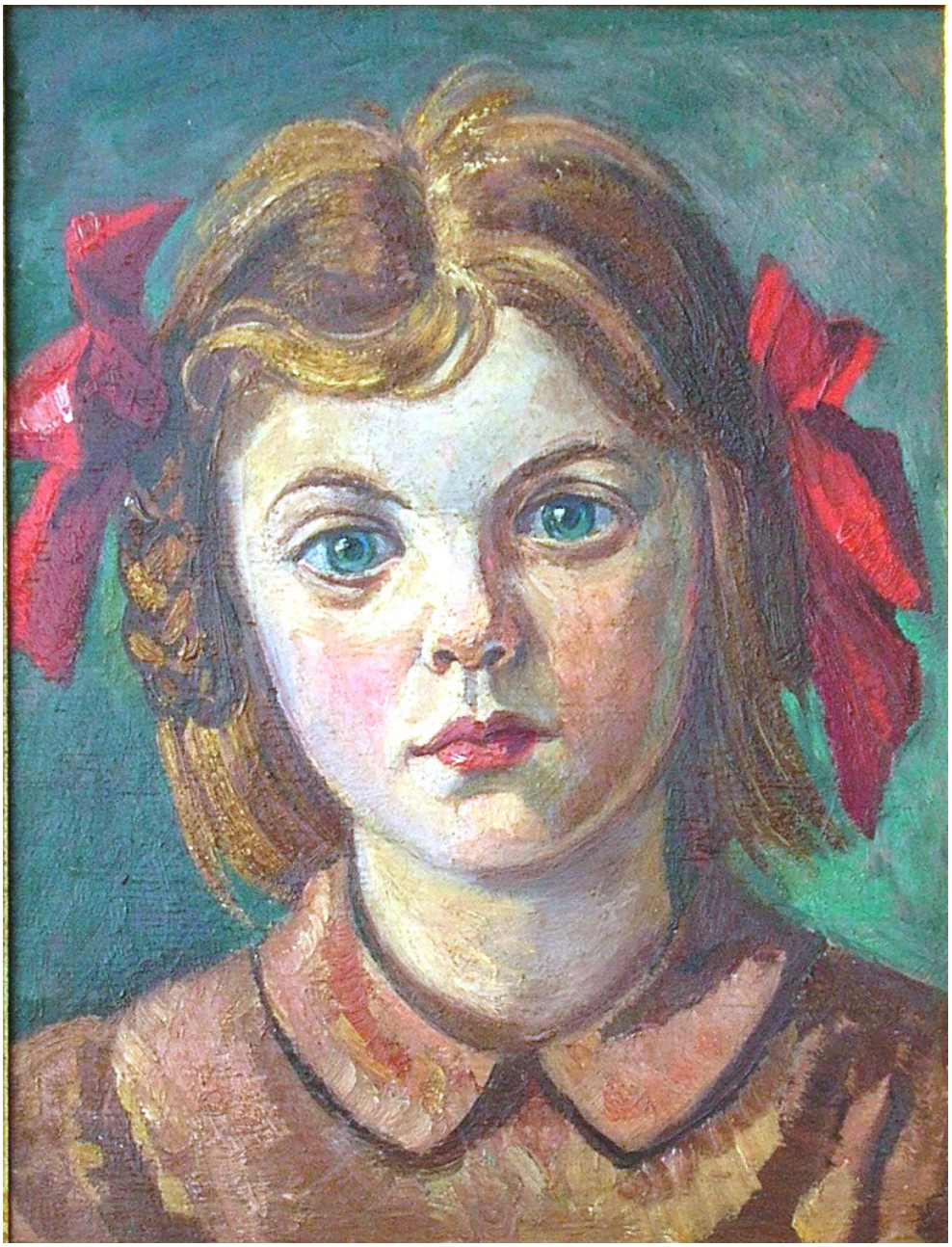


Рис. 2.1.56.

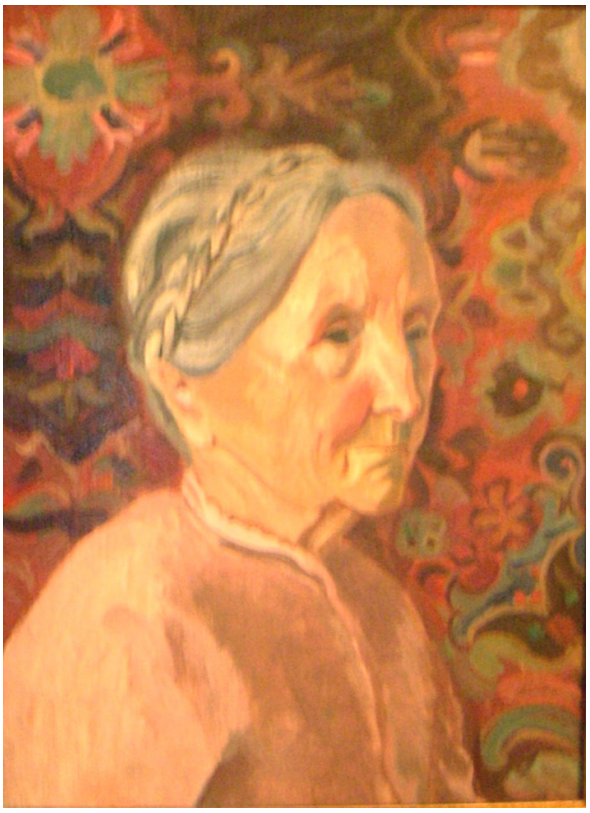


Рис. 2.1.57.



Рис. 2.2.58.

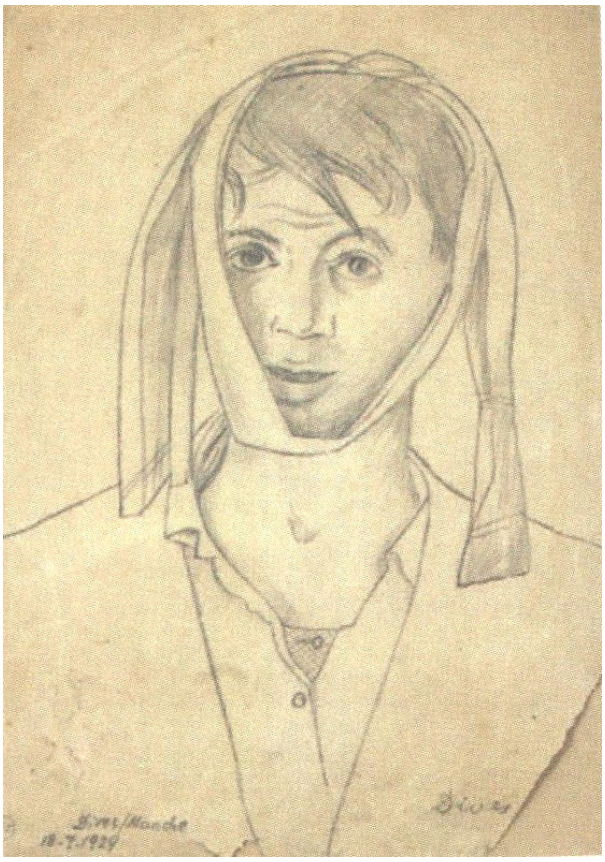


Рис. 2.2.59.



Рис. 2.2.60.




Рис. 2.2.61.




Рис. 2.2.62.









Рис. 2.2.63.




Рис. 2.2.64.

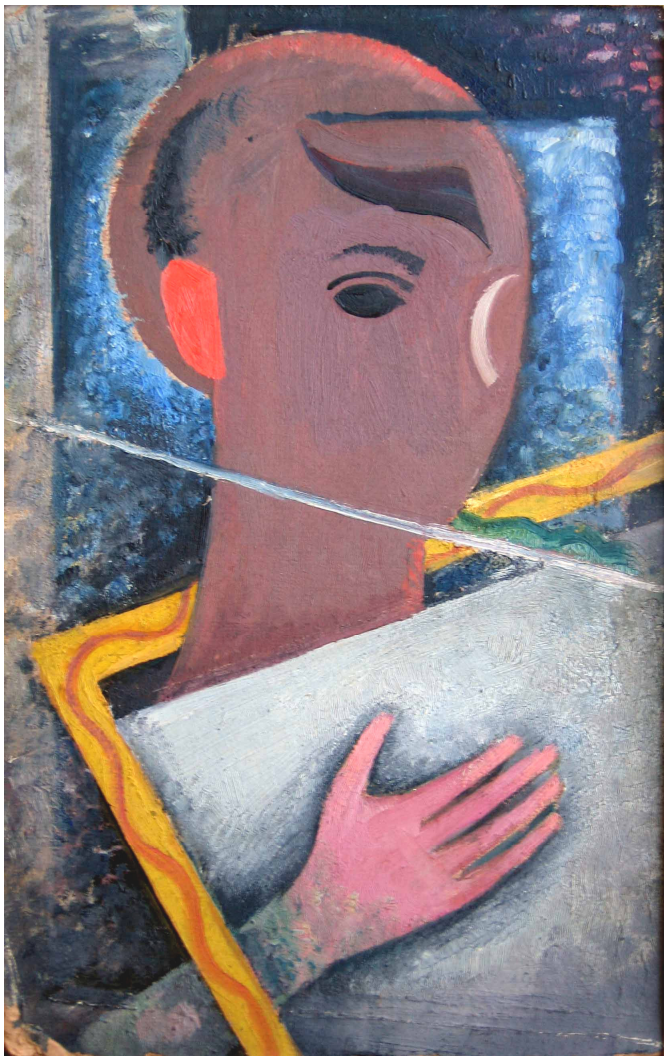


Рис. 2.2.65.



Рис. 2.2.66.




Рис. 2.2.67.




Рис. 2.2.68.




Рис. 2.2.69.



Рис. 2.2.70.



Рис. 2.2.71.



Рис. 2.2.72.



Рис. 2.2.73.



Рис. 2.2.74.



Рис. 2.2.75.



Рис. 2.2.76.



Рис. 2.2.77.



Рис. 2.2.78.



Рис. 2.2.79.



Рис. 2.2.80.



Рис. 2.2.81.



Рис. 2.2.82.



Рис. 2.2.83.



Рис. 2.2.84.



Рис. 2.2.85.



Рис. 2.2.86.



Рис. 2.2.87.



Рис. 2.2.88.



Рис. 2.2.89.


Гарин
Гарин
Гарин




Рис. 2.2.92.



Рис. 2.2.93.



Рис. 2.2.94.



Рис. 2.2.95.

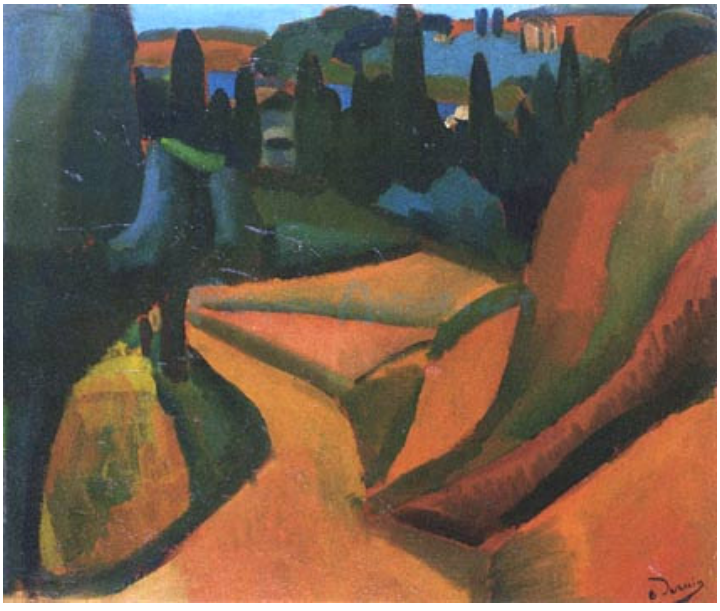


Рис. 2.2.96.



Рис. 2.2.97.



Рис. 2.2.98.



Рис. 2.2.99.



Рис. 2.2.100.



Рис. 2.2.101.



Рис. 2.2.102.



Рис. 2.2.103.

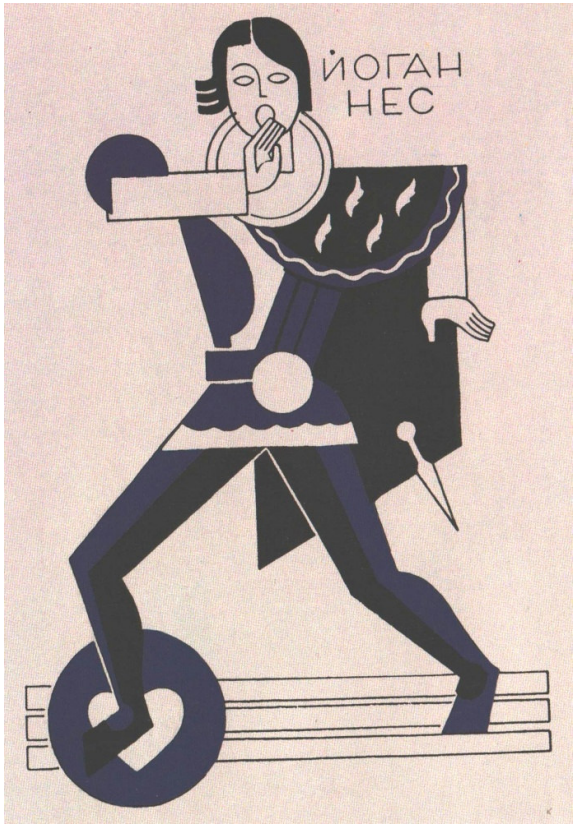



Рис. 2.2.104.

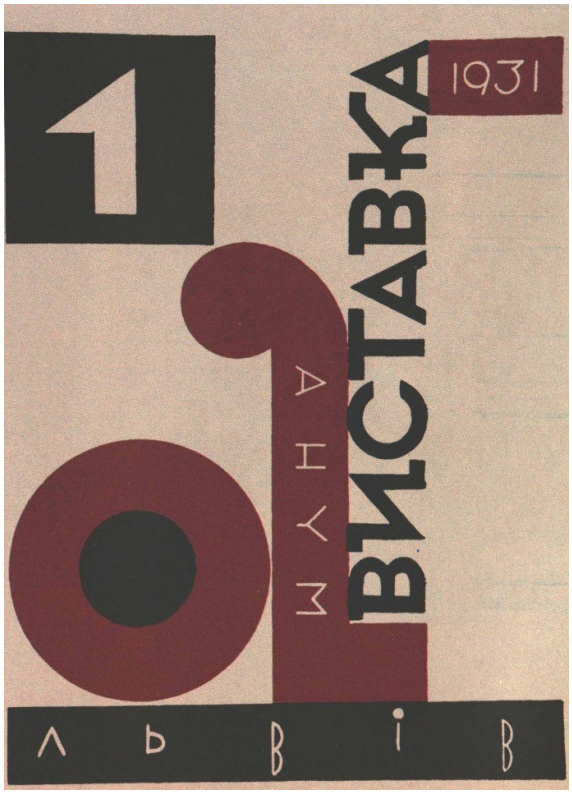



Рис. 2.2.105.




Рис. 3.1.106.



Рис. 3.1.107



Рис. 3.1.108.



Рис. 3.1.109.

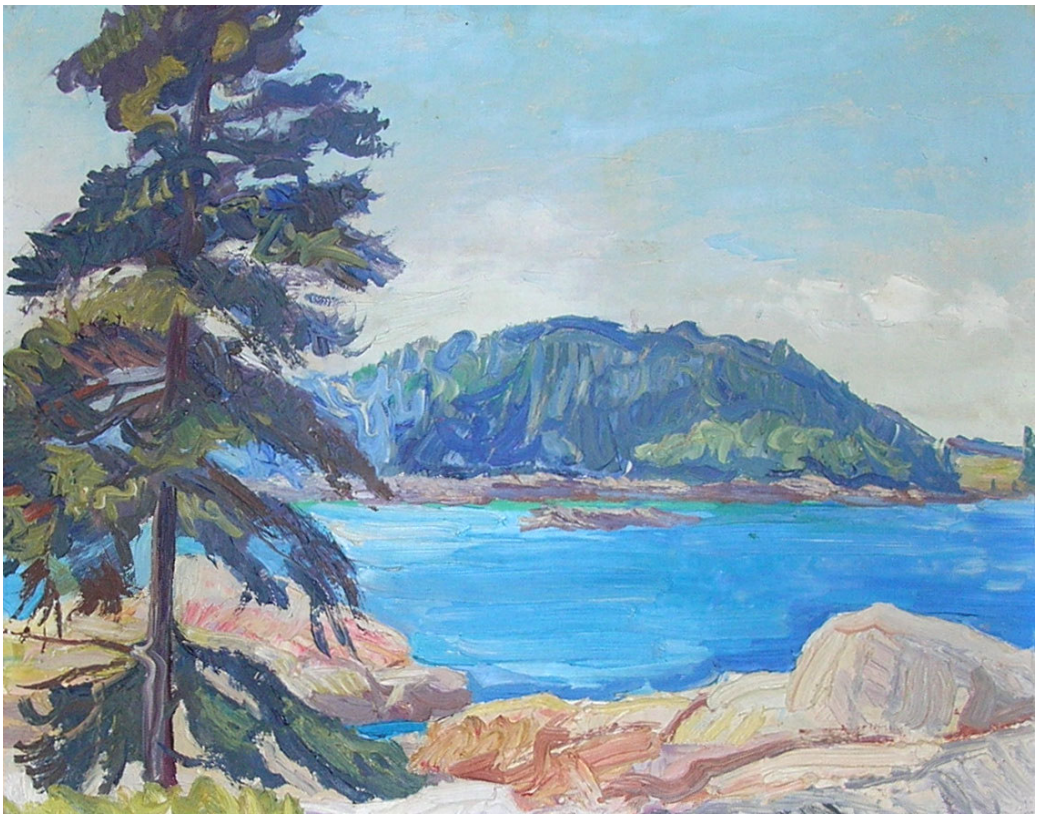


Рис. 3.1.110.

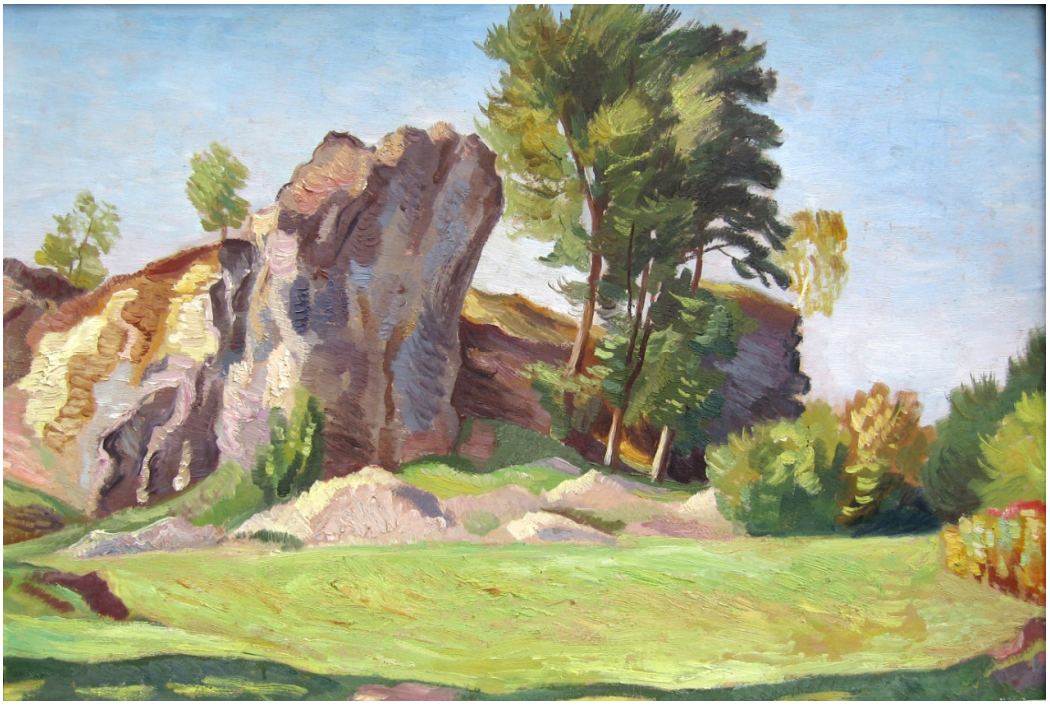


Рис. 3.1.311.



Рис. 3.1.112.

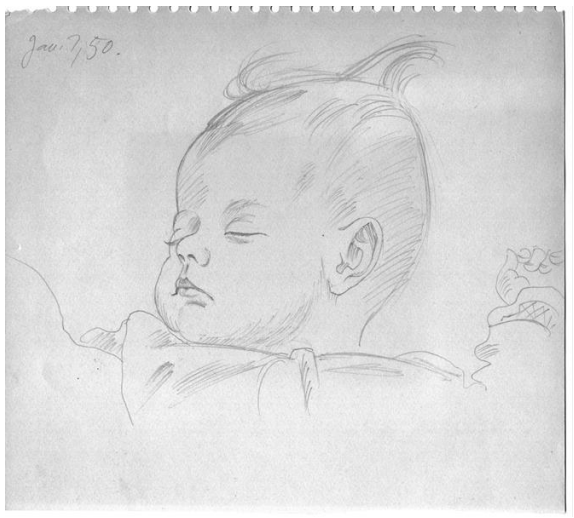












Рис. 3.1.113.





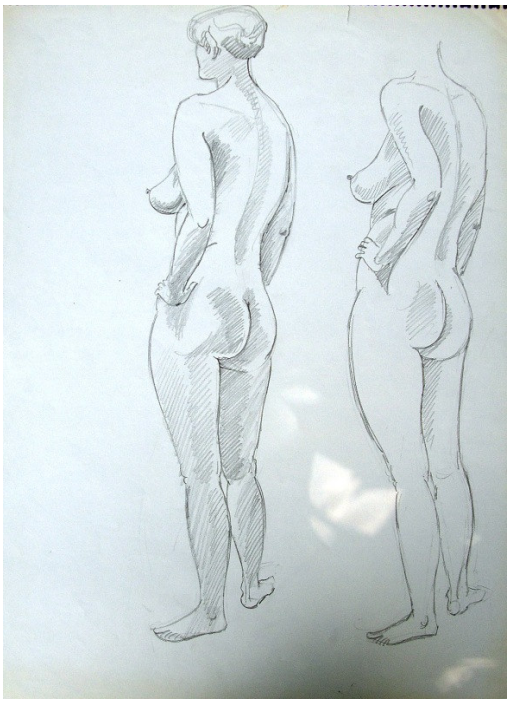




Рис. 3.1.114.



Рис. 3.2.115.



Рис. 3.2.116.



Рис. 3.2.117.



Рис. 3.2.118.



Рис. 3.2.119.





Рис. 3.2.120.



Рис. 3.2.121.




Рис. 3.2.122.



Рис. 3.2.123.



Рис. 3.2.124.



Рис. 3.2.125.



Рис. 3.2.126.



Рис. 3.2.127.



Рис. 3.2.128.



Рис. 3.2.129.



Рис. 3.2.130.



Рис. 3.2.131.



Рис. 3.2.132.



Рис. 3.2133.



Рис. 3.2.134.



Рис. 3.2.135.



Рис. 3.2.136.



Рис. 3.2.137.



Рис. 3.2.138.







Рис. 3.2.139.



Рис. 3.2.140.



Рис. 3.2.141.



Рис. 3.2.142.



Рис. 3.2.143.



Рис. 3.2.144.



Рис. 3.2.145.



Рис. 3.2.146.



Рис. 3.2.147.

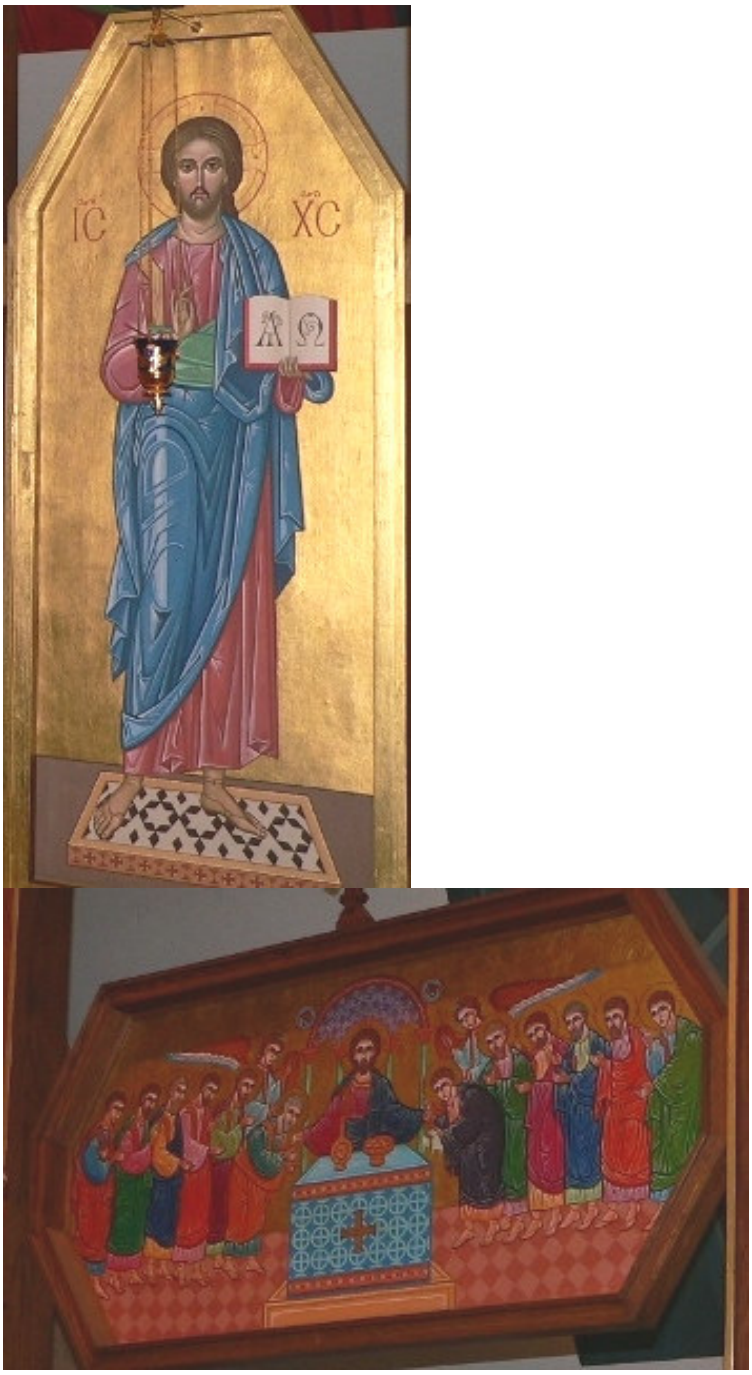



Рис. 3.2.148.



Рис. 3.2.149.



Рис. 3.2.150.



Рис. 3.2.151.



Рис. 3.2.152.




3.2.153.






Рис. 3.2.154.

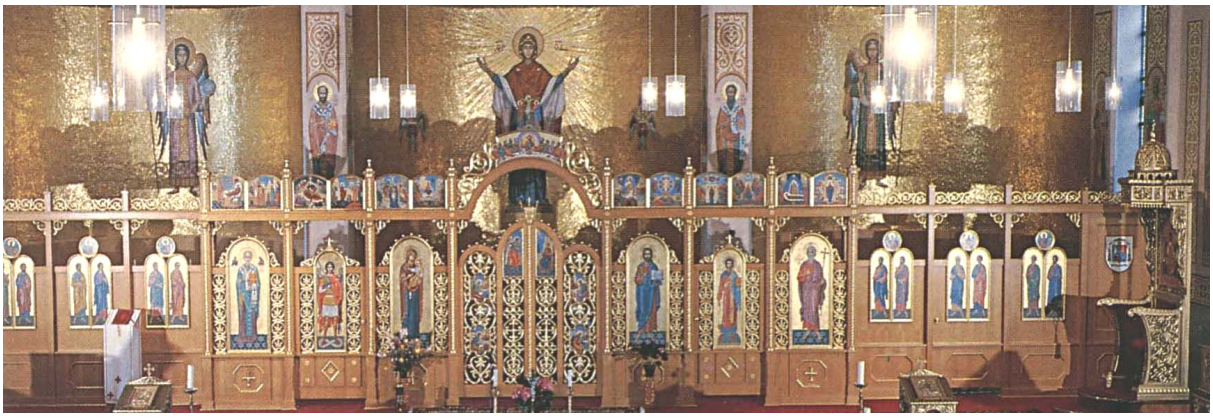








Рис. 3.3.155.





Рис. 3.3.156.




Рис. 3.3.157.



Рис. 3.3.158.




Рис. 3.3.159.



Рис. 3.3.160.




Рис. 3.3.161.




Рис. 3.3.162.



Рис. 3.3.163.




Рис. 3.3.164.





Рис. 3.3.165.





Рис. 3.3.166.



Рис. 3.3.167.



Рис. 3.3.168.



Рис. 3.3.169.







Рис. 3.3.170.




Рис. 3.3.171.





Рис. 3.3.172.





Рис. 3.3.173.





Рис. 3.3.174.



Рис. 3.3.175.



Рис. 3.3.176.



Рис. 3.3.177.



Рис. 3.3.178.




Рис. 3.3.179.



Рис. 3.3.180.



Рис. 3.3.181.







Рис. 3.3.182.




Рис. 3.3.183.




Рис. 3.3.184.



Рис. 3.3.185.



Рис. 3.3.186

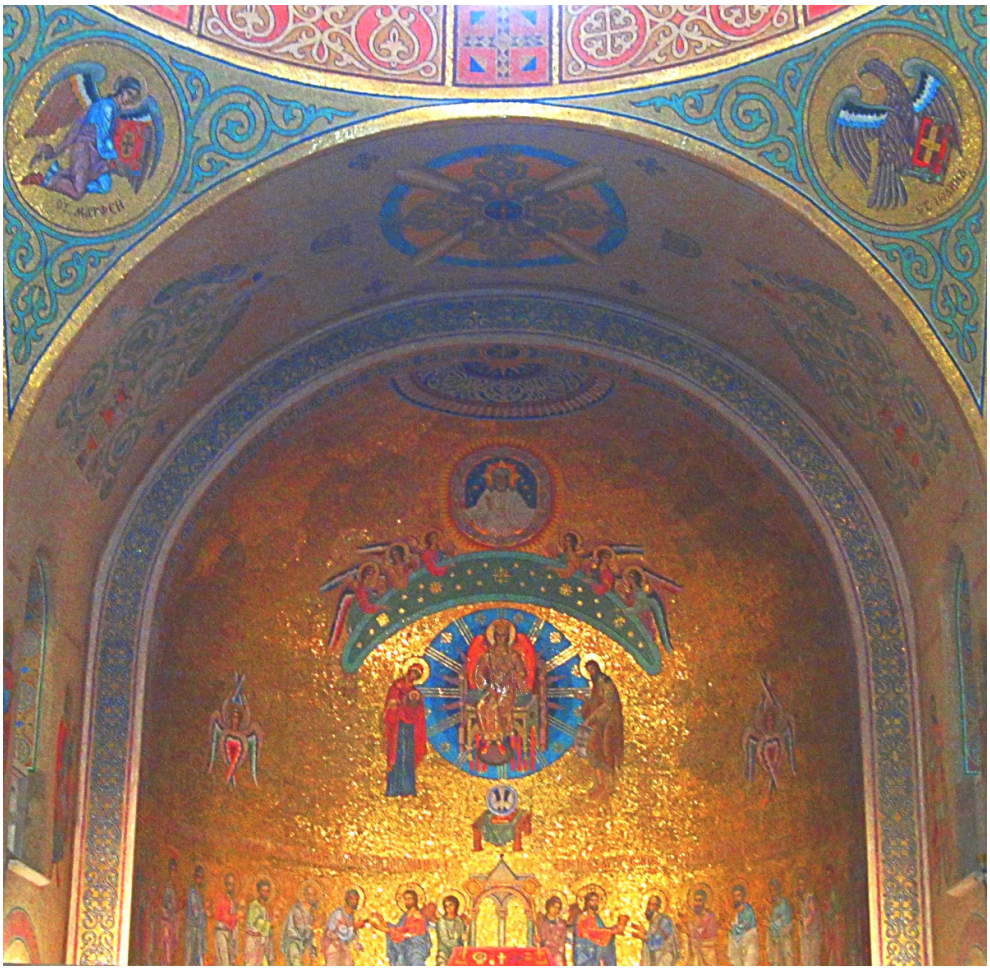


Рис. 3.3.187.



Рис. 3.3.188.



Рис. 3.3.189. I-II






Рис. 3.3.190.




Рис. 3.3.191.



Рис. 3.3.192.

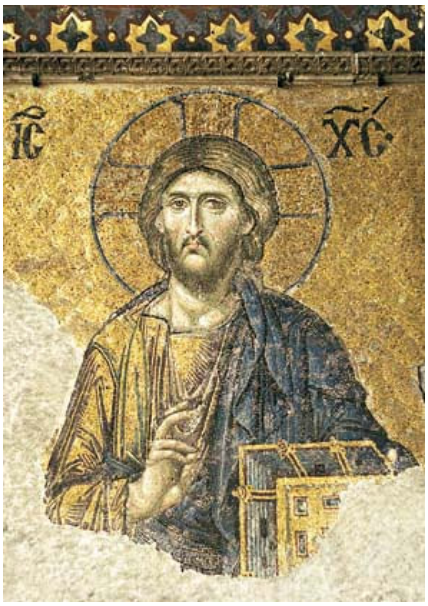


Рис. 3.3.193.



Рис. 3.3.194.

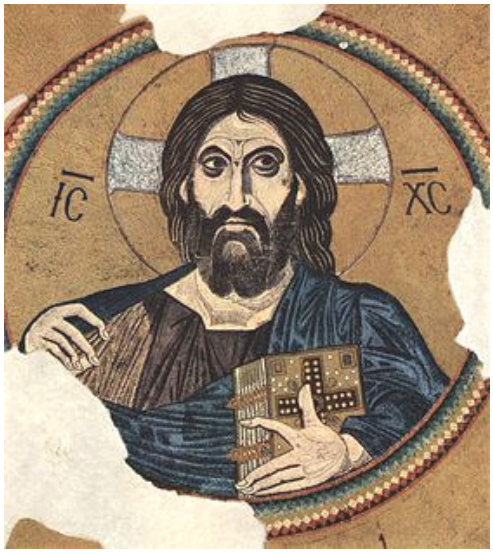


Рис.  3.3.195.



Рис. 3.3.196.




Рис. 3.3.197.



Рис. 3.3.198.




Рис. 3.3.199. I




Рис. 3.3.199. II




Рис. 3.3.199 III




Рис. 3.3.199. IV




Рис. 3.3.200.



Рис. 3.3.201. I



Рис. 3.3.201. II




Рис. 3.3.202






Рис. 3.3.203.




Рис. 3.3.204.



Рис. 3.3.205.




Рис. 3.3.206.

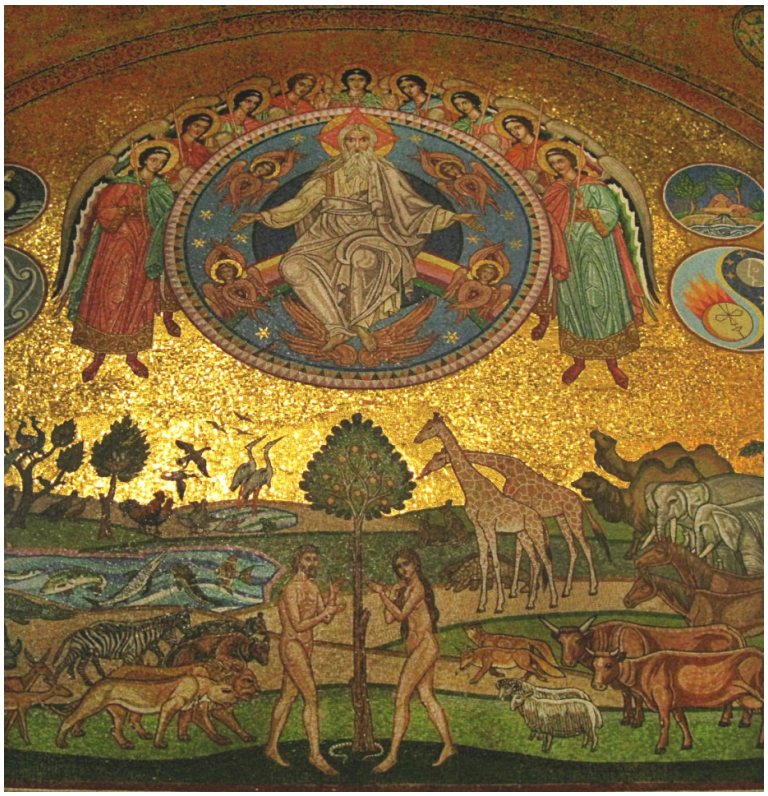


Рис. 3.3.207.



Рис. 3.3.210.

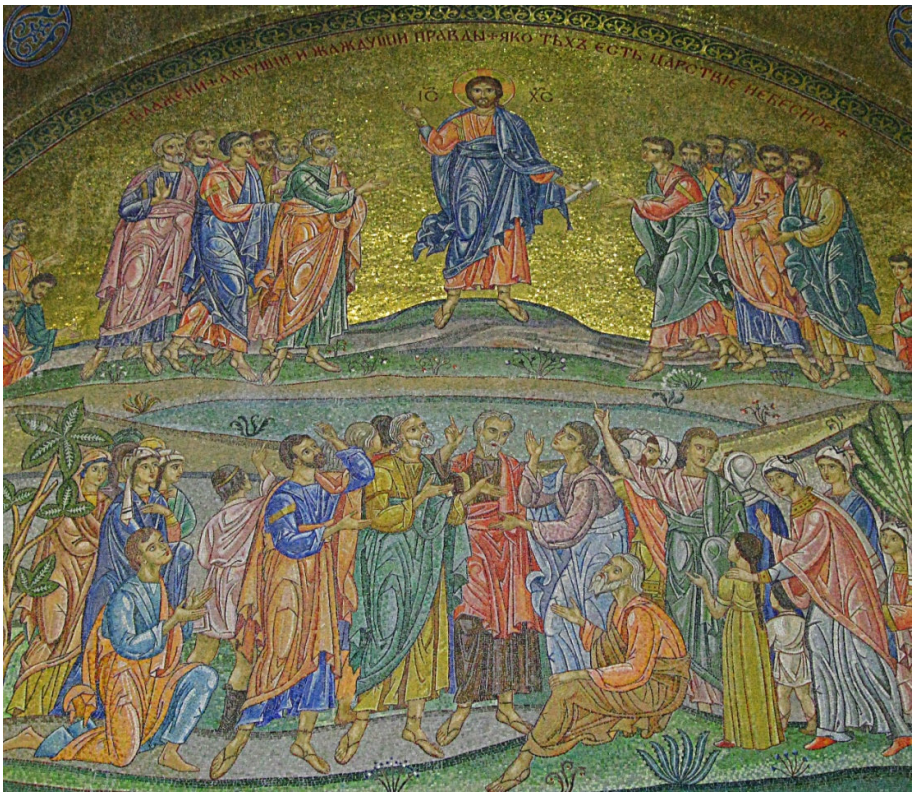



Рис. 3.3.208.




Рис.3.3.209.


СТ. ГРИГ. Бгсл
СТ. ГРИГ. Нисс.


СТ. ІѠАННЪ Дам. СТ. МАКСИМЪ Ісп




СТ. АѲАНАСІЙ Вл
СТ. КИРИЛЛЪ Вл
СТ. ІѠАННЪ Злат
СТ. ВАСИЛІЙ
СТ. ВАСИЛІЙ


СТ. ТОМА Акв
СТ. АВГУСТИН

Рис. 3.3.211.




Рис. 3.3.212.



Рис. 3.3.213.




Рис. 3.3.214.




Рис. 3.3.215.















Рис. 3.3.216.



Рис. 3.3.217.




Рис. 3.3.218.

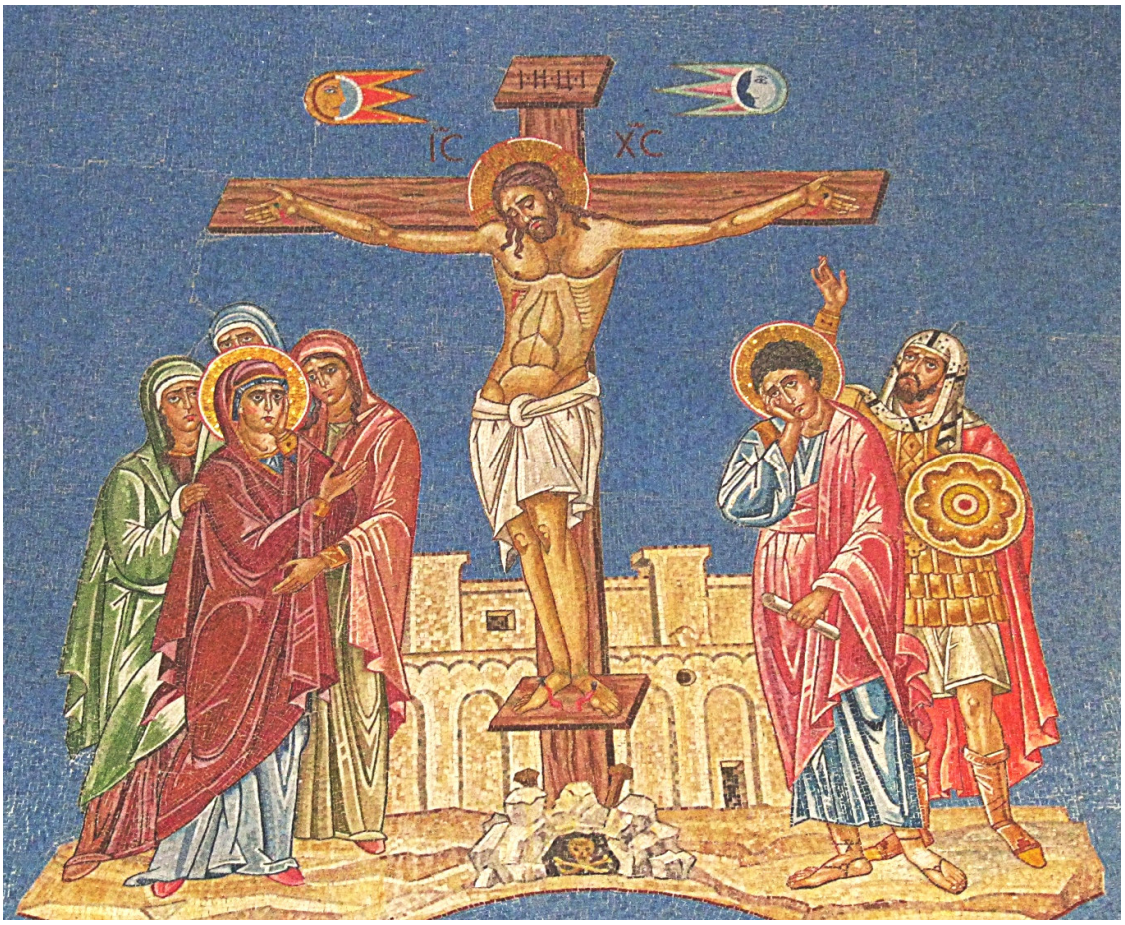



Рис. 3.3.219.











Рис. 3.3.220.



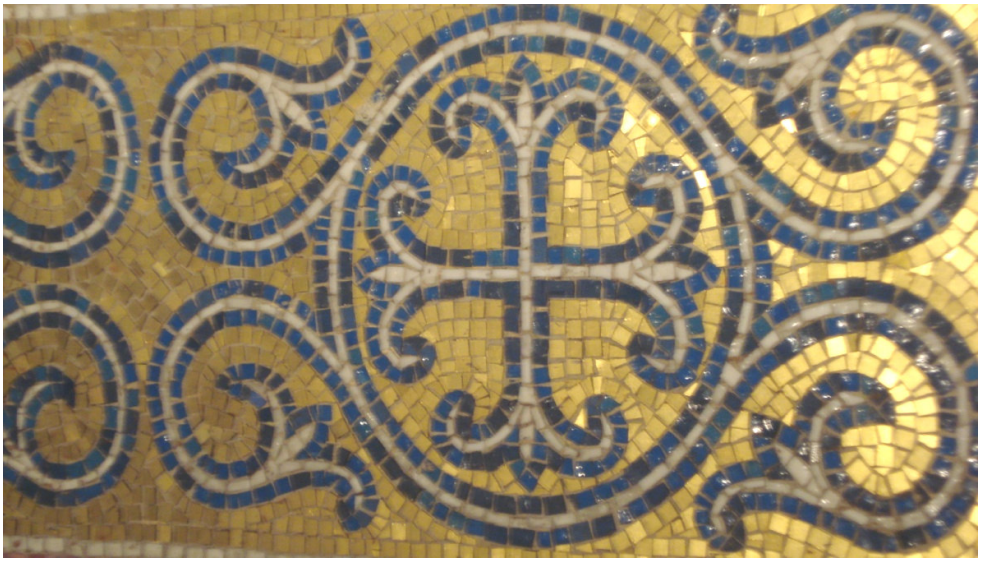


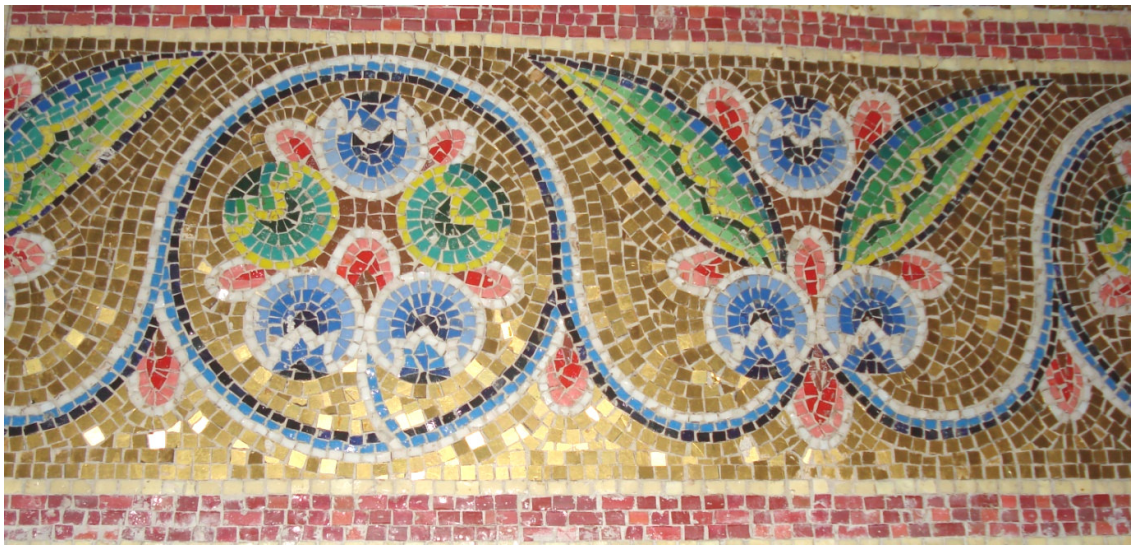
Рис. 3.3.221.







Рис. 3.3.222.



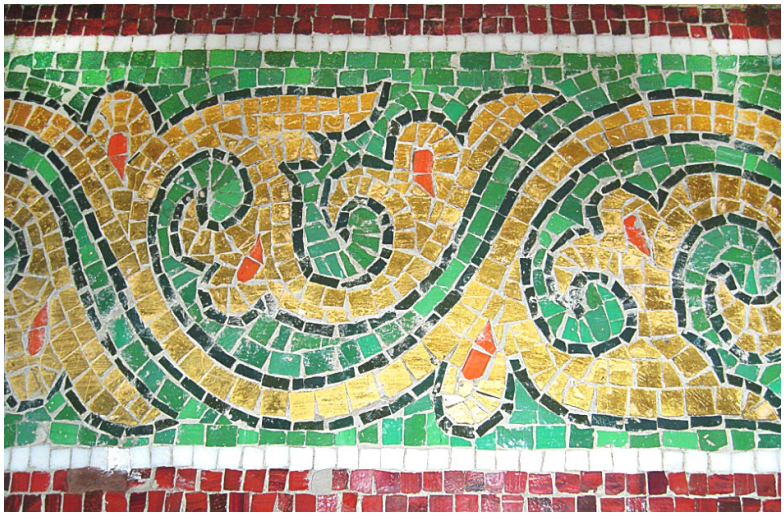




Рис. 3.3.223.





Рис. 3.3.224.



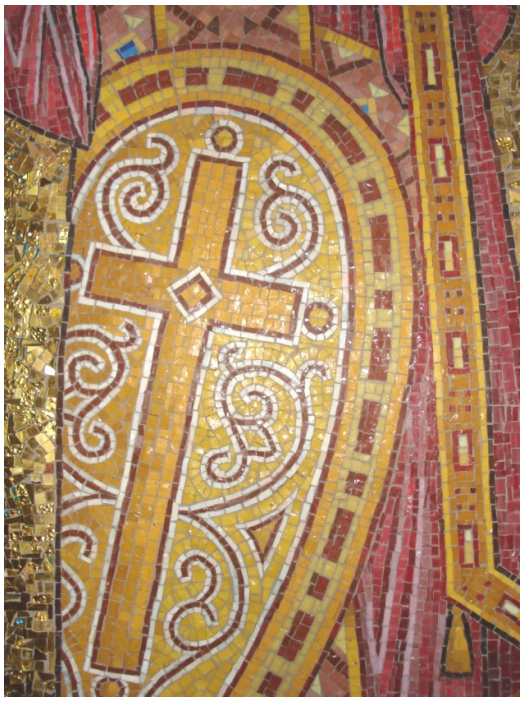




Рис. 3.3.225.

## ДОДАТОК Б

# Перелік творів С. Гординського у зарубіжних приватних колекціях

**Колекція Лариси Гординської (Бостон, Массачусетс, США)**

1. 1. Жінка з левом. 1922 р. Пап., туш. 10.2х15.2.
2. 2. Шарж школи Новаківського. 1925 р. Пап., олівець. 19.1х27.3.
3. 3. Ескіз жінки. 1925 р. Пап., олівець. 20.3х13.3.
4. 4. Рисунки зі Школи Олекси Новаківського. 1925–1928 рр. Пап., олівець. 6 рисунків, кожний 19х13.
5. 5. Ескіз жінки в м. Космач. 1926 р. Пап., туш. 11.4х11.4.
6. 6. Автопортрет з палітрою. 1928 р. П., о. 79.4х58.4.
7. 7. Автопортрет зі студентських років у Парижі I. 1928 р. Пап., олівець. 26х19.7.
8. 8. Автопортрет зі студентських років у Парижі II. 1929 р. Пап., олівець. 25.4х19.7.
9. 9. Автопортрет з студентських років у Парижі III. 1929 р. Пап., чорнило. 25.4х19.1.
10. 10. Ескіз Михайла Мороза, Париж. 1929 р. Пап., олівець. 16.5х10.8.
11. 11. Реклама фабрики цукерок «Фортуна нова». 1930 р. Кольоровий друк. 20.3х25.4.
12. 12. Дизайн коробок на цукерки I, II. 1930 р. Пап., гуаш. 15.9х22.9.
13. 13. Обкладинка до книжки Івана Крушельницького «Бурі і вікна». 1930 р. Кольоровий друк. 24.8х16.5.
14. 14.Обкладинка до книжки Гуґо Гофмансталя «Лірика». 1930 р. Кольоровий друк. 26х21.
15. 15. Обкладинка до книжки Артура Шніцлера «Зелений Какаду». 1930 р. Кольоровий друк. 26х18.4.
16. 16. Автопортрет зі студентських років у Парижі IV. 1930 р. Пап., олівець. 15.2х11.4.

17. 17. Обкладинка до журналу «Нові Шляхи». 1931 р. Кольоровий друк. 24.6х16.8.
18. 18. Обкладинка до книжки Ярослава Кондри «Юрба». 1931 р. Кольоровий друк. 25.4х17.1.
19. 19. Обкладинка до книжки С. Гординського «Буруни». 1936 р. Кольоровий друк. 21.6х15.2.
20. 20. Екслібрис М. Гординської. Без дати. Кольоровий друк. 4.7х4.1.
21. 21. Екслібрис О. Лагутенка. Без дати. Гуаш, туш. 11х7.4.
22. 22. Човни на прибережі, Італія. 1935 р. Пап., акварель. 1.6х27.9 .
23. 23. Понт Ниф, Париж. 1935 р. Пап., акварель. 21.6х29.8.
24. 24. Кругла вежа, Уберлінґен. 1945 р. Пап., акварель. 29.2 х 22.9 .
25. 25. Портрети з Мюнхену. 1946–1947 рр. Пап., олівець. 6 рисунків, кожний 14х10.
26. 26. Декоративний дизайн I, II, III. 1948 р. Пап., акварель. 19.1х19.1.
27. 27.Декоративний дизайн I. 1948 р. Пап., гуаш. 36.8х38.1.
28. 28. Декоративний дизайн II. 1948 р. Пап., гуаш. 36.8х38.1.
29. 29. Дизайн краватки. 1948 р. Пап., гуаш. 38.1х11.8см.
30. 30. Спляча Ляриса II (дочка). 1950 р. Пап., олівець. 20.3х34.1.
31. 31. Гуцульські музиканти. 1950 р. П., о. 73.7х55.9.
32. 32. Натюрморт з раком. 1952 р. П., о. 42.5х53.3.
33. 33. Ляриса в косах (дочка). 1954 р. Пап., акварель. 30.5х22.9.
34. 34. Дорога до Делфі. 1958. П., о. 38.1х29.2.
35. 35. Венеція. 1958 р. П., о. 80.6х49.5.
36. 36. Римський форум. 1960-і рр. Дошка, олія. 39.4 х 24.8.
37. 37. Місто в тосканських горах. 1967 р. П., о. 53.3х43.8.
38. 38. Я і безконечність (автопортрет). 1969 р. Полотно, олія. 63.5х54.6.
39. 39. Христос Пантократор (ескіз до мозаїки в Храмі Св. Софії, Рим). 1970-і рр. Пап., пастель. 233.7х182.9.
40. 40. Архангел (ескіз до мозаїки в Храмі Св. Софії, Рим). 1970-і рр. Пап., пастель. 269.2х152.4.

41. 41. Серафим (ескіз до мозаїки в храмі св. Софії, Рим). 1970-ті рр. Пап., пастель 271.8х182.9.
42. 42. Князь Володимир Великий (ескіз до мозаїки в Храмі Св. Софії, Рим). 1970-ті рр. Пап., акварель. 533х43.1.
43. 43. Райський сад (ескіз до мозаїки в Храмі Св. Софії, Рим). 1970-ті рр. Пап., акварель. 47х95.9.
44. 44. Св. Авдій (ескіз до мозаїки в храмі Св. Софії, Рим). 1970-ті рр. Пап., пастель. 198х66.
45. 45. Акт І. 1970 р. Пап., олівець. 43.2х30.5.
46. 46. Акт ІІІ. 1980 р. Пап., олівець. 27.3х35.2.

**Колекція Лади і Жана Гординських-Кая (Париж, Франція)**

47. 1. Автопортрет зі статуєю. 1924 р. К., о.. 29х18.5.
48. 2. Міст в Парижі. 1928 р. К., о.. 18х28.
49. 3. Пат ла Лун І. 1929 р. Пап., акварель. 31.75х22.2.
50. 4. Пат ла Лун ІІ. 1929 р. Пап., акварель. 29.8х21.6.
51. 5. Трувіль. 1929 р. Пап., акварель. 27.9х19.7.
52. 6. Міражі. 1933 р. Пап., літографія. 14х10.8.
53. 7. Обкадинка до книжки Юрія Косача Чорна Пані. 1931 р. Кольоровий друк. 25.4х17.1.
54. 8. Капітолійська гора, Рим. 1935 р. Пап., акварель. 31х21.5.
55. 9. Дністер біля Сновидова. 1942 р. П., о.. 29.2х40.6.
56. 10. Пристань в Кенігсбергу. 1943 р. Дошка, олія. 29х39.
57. 11. Бжовік, Словаччина. 1944 р. Пап., акварель. 29.8х23.5.
58. 12. Автопортрет. 1945 р. Пап., акварель. 29.8х23.5.
59. 13. Мюнхен після бомбардування ІІ. 1946 р. Пап., акварель. 24.8х32.4.
60. 14. Вид Акрополя з Ликабети. 1958 р. Дошка, олія. 28.5х40.5.
61. 15. Ла Валле-дю-Лу. 1966 р. Дошка, олія. 30.5х40.5.
62. 16. Паллацо Веккіо. 1966 р. К., п., о. 41.2х30.

**Колекція родини Юрчуків (Нью-Джерсі, штат Нью-Джерсі, США)**

63. 1. Козак.1933 р. Пап., акварель. 40.6х 27.9.
64. 2. Св. Кирило (ескіз до мозаїки храму Св. Софії, Рим. 1970-і рр. Папір, пастель. 198х66.
65. 3. Вія Аппія, Рим. 1966 р. Дошка, олія. 30.5 х 40.6.
66. 4. Оленка. 1968 р. Полотно, олія. 43.2 х 71.1.
67. 5. Акт. 1968 р. Дошка, олія. 26.7 х 87.

**Колекція Тамари Гординської (Нью-Джерсі, штат Нью-Джерсі, США)**

68. 1. Мій брат, Володимир. 1922 р. Дошка, олія. 17.8х12.7.
69. 2. Автопортрет. Бл. 1926 р. Дошка, полотно,олія. 33х38.1.
70. 3. Дипломат. 1928. Пап., акварель. 44х30.
71. 4. Гуцулка несе глечик. 1930 р. Пап., акварель. 26.7х18.4.
72. 5. Ескіз народних строїв, Бібрка. 1930 р. Пап., акварель. 35.6х23.5.
73. 6. Ескіз народних строїв, Борщів. 1930 р. Пап., акварель. 35.6х23.5.
74. 7. Ескіз народних строїв, Лемківщина. 1930 р. Пап., акварель.35.6х23.5.
75. 8. Ескіз народних строїв, Рава-Руська. 1930 р. Пап., акварель. 35.6х23.5.
76. 9. Ескіз народних строїв, Снятин. 1930 р. Пап., акварель. 35.6х23.5.
77. 10. Ескіз народних строїв, Сокаль. 1930 р. Пап., акварель. 35.6х23.5.
78. 11. Ескіз народних строїв, Журавко. 1930 р. Пап., акварель. 35.6х 3.5.
79. 12. Катедра в Констанзі. 1946 р. Дошка, олія. 53.3х36.8.
80. 13.Острів Монгеґан, Мейн. 1948 р. К., п., о. 58.4х48.3.
81. 14.Лада (дочка). 1953 р. П., о. 35.6х45.7.
82. 15. Храм Зевса, Афіни. 1973 р. Пап., акварель. 17.8х25.4.
83. 16. Ликаветтос, Афіни. 1973 р. Пап., акварель. 17.8х25.4.
84. 17.Моя мама. 1945 р. Пап., акварель. 32.4х24.8.
85. 18. Св. Іван Хреститель. 1980-ті рр. Дошка, олія. 123.2х48.9.
86. 19. Чотири Євангелисти. Пап., акварель. 16.2.

**Колекція Ореста Дутки (Нью-Йорк, США)**

87. 1. Митрополит Андрей Шептицький. 1927 р. Пап., олівець. 15.9х11.1.

88. 2. Лицар, дівчина та смерть (копія картини Бартелемея Бегема з 15-го століття в Луврі). 1928 р. Дошка, олія. 33.7х29.2.
89. 3. Михайло Мороз (1904–1992), Мороз і Гординський в Парижі. 1928 р. Пап., олівець. 17.1х22.2.
90. 4. Автопортрет з рамою. 1929 р. К., о. 29.3х19.1.
91. 5. Гуцульські хати. 1933 р. К., о. 17.1х23.5.
92. 6. Дружина митця у народному одязі. 1938 р. Кольоровий олівець. 33х22.8.
93. 7. Понте Веккіо, Флоренція. 1944 р. Пап., акварель. 48.9х39.4.
94. 8. Господарські будівлі. 1944 р. К., о.. 30.5х40.6.
95. 9. Орест Дутка. 1944 р. П., о. 48.9х 39.4.
96. 10. Довбуш (на підставі раннього твору). 1950 р. П., о. 68.6х57.8.
97. 11. Іракліонська пристань, о. Кріт. 1973 р. Пап., акварель. 17.8х25.4.
98. 12. Містра, Греція. 1973 р. Пап., акварель. 31.1х23.5.

**Колекція Українського Музею-бібіліотеки у Стемфорді (Коннектикут, США)**

99. 1. Обкладинка до книжки Петра Дереша «Оповідання». 1931. Кольоровий друк. 24.4х17.1.
100. 2. Проект обкладинки та ілюстрацій персонажів (Ольвія, Йоганнес, Лівіо, Збірі і Антоніо) до драматичної поеми Івана Крушельницького «Спір за мадонну Сильвію». 1930 р. Кольоровий друк. 24.8х16.2.
101. 3. Обкладинка до книжки Святослава Гординського «Барви і лінії», 1933 р. Кольоровий друк. 27.3х17.8.
102. 4. Обкладинка до книжки В. Січинського Архітектура міста Бардіїва. 1934 р. Кольоровий друк. 24.6х17.8.

**Колекція Ігоря і Ксені Гапіїв (Нью-Йорк, США)**

103. 1. Карпати. Бл. 1944 р. П., о. 44.5х59.7.
104. 2. Фрайбург в руїнах. 1945 р. Дошка, олія. 26.7х34.9.

105. 3. Дахи Фрайбурґу. 1945 р. Дошка, олія. 40х49.5.

**Колекція Віри і Романа Чапельських(Нью-Йорк, США)**

106. 1. Бабуся Чапельська. Бл. 1940 р. Дошка, олія. 39.4х29.2.

**Колекція Христини і Миколи Баранецьких (Нью-Йорк, США)**

107. 1. Натюрморт з ананасом. 1949 р. П., о. 65.4х54.6.

108. 2. Собор Святого Юра, Львів. 1991 р. П., о. 59х47.

**Колекція Наді і Володимира Пастушенків (Нью-Йорк, США)**

109. 1. Патмос, Греція. 1958 р. К., п., о. 50.8х61.

**Колекція Марти і Романа Савицьких (Нью-Йорк, США)**

110. 1. Соняшники в Сновидові. Бл. 1942 р. Дошка, олія. 28.6х40.6.

**Колекція Христини Голубець (Нью-Йорк, США)**

111. 1. Руїни над Дністром. Бл. 1942 р. Дошка, олія. 30.5х40.6.

**Колекція Крістофера Толівера (Нью-Йорк, США)**

112. 1. Африканські маски. 6 штук. 1928 р. Пап., акварель. 15.2х11.7.

## ДОДАТОК В

### Перелік храмів, в яких працював С.Гординський

**як художник-монументаліст**

Список у додатку Г містить назви храмів, в інтер'єрах яких С. Гординським були впродовж другої половини ХХ ст. виконані мозаїки, стінопис, іконостаси, окремі ікони та вітражі. Зазначено рік (або роки) роботи С. Гординського у конкретному об'єкті.

**Сполучені Штати Америки**

1. Церква Христа Царя. 1947 р. Джамайка Плейн (Массачусетс, США). Іконостас.
2. Українська католицька церква святих Петра і Павла. 1949 р. Балтімор (Меріленд, США). Іконостас.
3. Українська церква святої Трійці. 1950 р. Трентон (Нью-Джерсі, США). Іконостас.
4. Церква св. Івана Хрестителя. 1950 р. Лорейн (Огайо, США). Іконостас.
5. Церква святого Юрія. 1950 р. Мінесвайл (Пенсильванія, США). Ікони.
6. Українська католицька церква святих Петра і Павла. 1950 р. Сімпсон (Пенсильванія, США). Ікони.
7. Церква святого Миколая. 1952 р. Глен Ліон (Пенсильванія, США). Проект розписів захристія.
8. Церква святого Духа. 1954 р. Лаквана (Нью Йорк, США). Запрестольна ікона, стінопис та іконостас.
9. Українська католицька Церква святого Духа. 1955 р. Вест Істон (Пенсильванія, США). Іконостас.
10. Українська католицька церква св. Івана Хрестителя. 1957 р. Йоганстон (Пенсильванія, США). Іконостас.
11. Румунська церква св. Симеона. 1958 р. Детройт (Мічіган, США). Іконостас.
12. Українська католицька церква св. Михаїла, 1958 р. Вунсокет (Род-Айленд, США). Іконостас.

13. Українська православна церква св. Володимира. 1959 р. Ембрідж (Пенсильванія, США). Іконостас.
14. Українська католицька церква св. Миколая. 1950-ті рр. Бруклін (Нью-Йорк, США). Іконостас.
15. Візантійська церква св. Івана Хрестителя. 1963 р. Міннеаполіс (Міннесота, США). Розписи.
16. Українська православна церква св. Миколая. 1964 р. Моннесен (Пенсильванія, США). Запрестольні ікони Деісіс.
17. Українська католицька церква св. Івана Хрестителя. 1964 р. Ріверід (Нью-Йорк, США). Ікони Христа і Богородиці.
18. Українська католицька церква св. Івана Злотоустого. 1966 р., Ворінгтон (Огайо, США). Іконостас.
19. Катедра св. Михаїла візантійського обряду. 1960-ті рр. Пасаїк (Нью-Джерсі, США). Іконостас.
20. Українська католицька церква св. Миколая. 1960-ті рр. Чікаго (Іллінойс, США). Іконостас, мозаїки.
21. Єпископська каплиця. 60-ті рр. Монт Клер (Нью-Джерсі, США). Ікони до іконостасу.
22. Візантійська церква святої Марії. 1970 р. Вітінг (Індіана, США). Ікони до іконостасу.
23. Українська католицька церква св. Миколая. 1971 р. Мінесвайл (Пенсильванія, США). Іконостас.
24. Українська католицька церква Богоявлення. 1976 р. Рочестер (Нью-Йорк, США). Ікони до іконостасу.
25. Церква Неустанної помочі. 1978 р. Лакавана (Нью Йорк, США). Іконостас.
26. Українська католицька семінарія. 1970-ті рр. Стемфорд (Коннектикут, США). Іконостас.
27. Українська католицька церква св. Миколая. 1970-ті рр. Форт-Сіті (Пенсильванія, США). Ескізи до розписів.

28. Українська католицька церква Успіння Пресвятої Богородиці. 60-70-ті рр. Перс-Амбой (Нью-Джерсі, США). Іконостас.
29. Українська католицька церква св. Володимира. 60-70- ті рр. Скрентон (Пенсильванія, США). Іконостас.
30. Українська католицька церква св. Михаїла. 60-70- ті рр. Мілвокінг (Вісконсин, США). Ікони.
31. Українська католицька церква св. Івана Хрестителя. 1988 р. Нью-Арк, (Нью-Джерсі, США). Проект до мозаїки.
32. Українська церква св. Миколая. 1980-ті рр. Буфало (Нью-Йорк, США). Ікони до іконостасу.
33. Українська католицька церква св. Михаїла. 1980-ті рр. Нью-Гейвен, (Коннектикут, США). Ікони до іконостасу.
34. Українська греко-католицька церква свв. Кирила і Методія. 1980-ті рр. Оліфант (Пенсильванія, США). Ікони.

**Канада**

35. Українська Катедра свв. Володимира і Ольги. 1963 р. Вінніпег (Манітоба, Канада). Розписи.
36. Українська католицька церква Пресвятого серця. 1963 р. Ірина (Саскачеван, Канада). Ікони до іконостасу.
37. Українська православна церква св. Покрови, 1965 р. Вінніпег (Манітоба, Канада). Іконостас.
38. Українська православна церква Святої Трійці. 1967 р. Регіна (Саскачеван, Канада). Іконостас.
39. Українська католицька церква Пресвятої Євхаристії. 1968 р. (Манітоба, Канада). Ікони до іконостасу.
40. Каплиця єпископів. 1960-ті рр. Вінніпег (Манітоба, Канада). Ескіз до ікон Деісіс.
41. Українська православна церква св. Михаїла. 1960-ті рр. Едмонтон (Альберта, Канада). Іконостас.

42. Українська католицька церква св. Покрови. І-ша пол. 60-х рр. Торонто (Онтаріо, Канада). Іконостас.
43. Українська католицька церква свв. Петра і Павла. 1972 р. Саскатун (Саскачеван, Канада). Іконостас.
44. Українська католицька церква св. Юрія Переможця, 1988 р. Едмонтон (Альберта, Канада). Розписи і мозаїки.

**Австралія.**

45. Церква свв. Петра і Павла. 1960-ті рр. Мельбурн (Австралія). Ескізи до ікони Деісіс.

**Європа.**

46. Собор св. Софії. 1965–1990 рр. Рим (Італія). Мозаїки, вітражі.
47. Українська католицька церква св. Варвари. 1960-ті рр. Відень (Австрія). Стінопис.
48. Каплиця української колегії. 1970-ті рр. Рим (Італія). Запрестольна ікона, вітражі.
49. Український кафедральний храм Андрія Первозванного. 1970-ті рр. Мюнхен (Німеччина). Стінопис, ікони до іконостасу.

## ДОДАТОК Д

**Перелік наукових публікацій С. Гординського впродовж 1929-1993 рр.**

**1930–1939**

Огляди. Українські малярі в Парижі “Нові шляхи”, 1929, № 7, с. 134–141

1. Луни давнини. Шляхами одного міту // Краківські вісті. – Ч. 248 (398). – 1930.
2. Модернізм і українське мистецтво // Діло. – Ч. 206. –1930. – 17 верес. – С. 3–4.
3. Українські мистці в Парижі в 1930 р. // Діло. – 1931. – 11 січ.
4. Кінець Парижа (сюрреалістичний репортаж із минулої будучности) // Діло. – 1931. – 31 січ.
5. Українець на світовому ринку. Розмова з Деславом // Діло. – 1931. – 26 люте.
6. Обличчя нового Парижа // Діло. – 19.03.1931.
7. Обличчя нового Парижа // Діло. – 20. 03.1931.
8. Паріська мистецька хроніка // Діло. – 1931. – 21 квіт.
9. Лист з Парижу. Два мистецтва // Діло. – 1931. – 25 квіт.
10. Лист з Парижа. Наші мистці // Діло. – 1931. – 17 черв.
11. Перша виставка асоціації незалежних українських мистців з участю запрошених французьких, італійських і бельгійських мистців та українсько-паризької групи // Український Національний музей у Львові, верес.–жовт., 1931.
12. Формальні завдання сучасного малярства // Альманах лівого мистецтва ЗУМО. – Львів, 1931. – С. 7-8.
13. Декорація в новому театрі // Альманах лівого мистецтва ЗУМО. – Львів, 1931. – С. 16-18.
14. За новий екслібрис (Ex libris) . – Львів: Ізмарагд, 1932. – с.22
15. До формальних завдань сучасного французького малярства. Два світи // Нові шляхи. – 1932. – № 1. – С. 69–73.
16. Старе мистецтво в новому дзеркалі // Нові шляхи. – 1932. – № 3. – С. 272–274.

17. Сучасні українські графіки. На виставці української графіки у Львові (5.VI.–12.VII.1932 р.) // Діло. – 1932.
18. [Про візантійське мистецтво. Рецензія] // Записки чина Василія Великого. – 1932. – Т.6. – Вип. 1–2. – С. 410–413.
19. Книга, якою можна гордитися // Неділя. – 1932. – 14 серп.
20. Мальовані ворота нашого Мутера // Свобода. – Львів. – 1933.
21. Лист до Олекси Грищенка // Назустріч. – Львів. – 1934. – № 2. – Ч.2. 15 січня. – С.4
22. Четверта виставка // Каталоги виставки АНУМ. – 1933–34.
23. Архипенко // Назустріч. – 1934. – 1 січ.
24. Вистава малюнків у музеї Наук. Т-ва ім. Шевченка // Назустріч. – 1934. – Ч. 21. – 1 листопада. – С. 1-5.
25. Олекса Новаківський. Мистецька традиція та її вплив на молодого артиста // Українське Товариство прихильників мистецтва, 1934.
26. М. Глущенко. Асоціація незалежних українських мистців, 1934. – С. 5-7.
27. Культура антракту // Українські мистецькі виставки у Львові (1919-1939)// авт.-упорядник Р.М. Яців. – Львів, 2011. – С. 412-413.// Sygnaly. –Lwow, 1934.- 1 marca. – S. 1.
28. Асоціація незалежних українських мистців (АНУМ) // Українські мистецькі виставки у Львові (1919-1939)// авт.-упорядник Р.М. Яців. – Львів, 2011. – С. 414-415.// Gtos Plastykow.- Krakow, 1934. - № 7-8. - S. 84.
29. Вистава УФОТО // Назустріч. – Львів, 1934. – Ч. 11 (1 червня). – С. 5.
30. Стрілецька анабазис // Назустріч. – Львів. – 1.01.1935.
31. Маріо Тоцці // Мистецтво – L'ART. – Львів. – Ч. 1. – 1935.
32. Леонід Перфецький // Назустріч. – Львів, 1935. – Ч. 13 (1 лирня). – С. 3.
33. Сучасний французький плакат // Мистецтво – L'ART. – Львів. – Ч. 1. – 1935.
34. Лист знад Арна // Назустріч. – Львів. – 1.09.1935.

35. Мистці Митрополиту Андрею. Восьма виставка асоціації незалежних українських мистців. – Львів, листопад-грудень, 1936.
36. Справжні обличчя українського мистецтва Совітської України // Діло. – 1937. – 1 травня.
37. З нашого мистецтва. Виставка чотирьох // Діло. – П’ятниця. – 4.06.1937. – С. 4.
38. Колоніальна виставка в Парижі // Діло. – 25–26 черв. 1937.
39. Українські дерев’яні церкви // Новий час. – 1937. – 28 червня. – С. 8.
40. Створімо галицький Акрополь! // Діло. – Львів. – 14 серп. 1937.
41. З малярської вистави. Северин Борачок // Діло. – 1937. – 25 верес.
42. Олекса Грищенко (Перед виставою у Львові) // Літ.-наук. додаток “Нового часу”. – 29.11.1937.
43. Перед виставою Олекси Грищенка. Кілька дат з його життєпису і голоси французької критики // Діло. – 1937. – 3 груд.
44. Реабілітація Тараса Шевченка // Назустріч. – Львів. – Ч.6 (102). – 15.03.1938.
45. Німецький нарис про українське мистецтво // Діло. – 1938. – 5 листопада.
46. Малярський конкурс // Діло. – 1938. – 25 листопада.
47. З мистецьких вистав // Діло. – 7.01.1939.
48. Чому наші мистці не малюють великих історичних картин // Діло. – 7.01.1939. – С. 5.
49. Про різьблені ручні хрести // Діло. – 1939. – 9 квіт.
50. Павло Ковжун // Життя і знання. – 1939. – № 6. – С. 163–164.
51. Павло Ковжун (1896-1939)// «Українське мистецтво», випуск третій. Друкарня Української Академії Наук. Львів, Постгассе. – Краків, Львів: Українське Видавництво, 1943.
52. [Глущенко] // 1939 р.

**1940–1949**


53. Виставка чотирьох // Наші дні. – Львів. – 1942. – Черв.
54. Малярство в Італії // Наші дні. – Львів. – 1942. – Черв.
55. Т.Г. Шевченко – маляр // Українське видавництво. – Краків. – 1942. – С. 30.
56. Каталог альманах III виставки спілки праці українських образотворчих мистців, 1942. Львів, 1943 // Львів, 1943.
57. Павло Ковжун. 1896-1939. – Краків; Львів: Українське видавництво, 1943.
58. Українські мистецькі виступи у французькій зоні // Українська Трибуна. – 13.05.1946.
59. Мюнхенська образотворча виставка (від окремого звітодавця ). Неділя. - 24.02.1947. - № 62.
60. Надреалізм і час абсурду // Час.– Фюрт (Німеччина).– 1947.– 24 серп. – С. 50–55.
61. З мистецьких виставок // Арка. – Мюнхен. – 1947. – Серп.–верес. – С. 59.
62. Довкола виставки Віллі Бавмайстера в Мюнхені (Галерея Гюнтер Франке – вересень–жовтень 1947) // Арка. – Листоп. 1947. – Мюнхен. – С. 46.
63. На великих шляхах. До проблем сьогочасного українського образотворчого мистецтва. Українське мистецтво // Укр. спілка образ. митців. – Мюнхен. – 1947. – С. 26–30.
64. Крук - Павлось – Мухін – три українські різьбарі. // Мюнхен. – 1947.
65. Одинадцять днів на океані. Листки із щоденника // Арка. – Мюнхен. – 1 січ. – 1948.– С. 37–40.
66. Образотворче мистецтво. Українська мистецька виставка в Реґенсбурзі // Арка. – 01.1948. – С. 44–45.

67. Як Москва нищила українську культуру // Календар провидіння. – Філядельфія. – 1948. – С. 117–122.
68. Українське мистецтво в світі. Інформативний огляд // Календар провидіння. – Стоваришення українців католиків в Америці. – 1948. – С. 123–126.
69. **1950–1959**

70. “Слово о Полку” очима росіянина // Свобода. – 4.03.1950.
71. Мистецька виставка у Філадельфії // Свобода. – 31.10.1951.
72. Мистецтво Архипенка. До 50-ти річчя його творчості // Свобода. – 18.12.1953.
73. Камені і люди // Львів, літературно-мистецький збірник // Київ – Філадельфія. – 1954. – С. 132-142.
74. Вистава О. Архипенка // Літературно-мистецький огляд. Бюлетень літературно-мистецького клубу в Нью-Йорку. – Січ. 1955.
75. Бездоріжжя нового американського мистецтва // Київ. – Філадельфія. – 1955. – Ч. 3. – 55–58.
76. Між фантастикою, історією і дійсністю (творчість Василя Масютина) // Українська літературна газета. – Лют. – 1956. – Ч.2 (8).
77. Українське образотворче мистецтво // Київ. – 1957. – № 1. – Січ.–лют. – С. 45–47.
78. Микола Голубець і Нове мистецтво // Українська літературна газета. – Ч. 5 (23). – Трав. – 1957.
79. Мистецтво підсовєтської України // Київ. – Філадельфія. – 1957. – № 6. – с. 258–261.
80. 29 Б’єннале у Венеції // Українська літературна газета. – Листоп. 1958. – Ч. 11 (41).
81. Сучасне українське мистецтво. Доповідь на загальних зборах Об’єднання Мистців Українців в Америці, 1959 // Свобода. – Детройт. – 1959. – № 3.

**1960–1969**


82. Мистецтво української еміграції // Свобода. – 21.04.1960.
83. Про фальшиві погляди на мистецтво еміграції // Українська літературна газета. – 1960. – Трав. – Ч.5 (59).
84. Мистецька виставка в Дітройті (враження учасника) // Листи до приятелів. – Нью-Йорк – Торонто. – Ч. 10. – 1960. – С. 16.
85. Про Грищенків Царгород // Нью-Йорк, 1961. – Січ.
86. Мистецтво еміграції і мистецтво в Україні // Свобода. – Детройт. – 1961. – 18–21 люте.
87. До проблеми українського мистецтва в Європі // Листи до приятелів. – Нью Йорк – Торонто, 1961. – № 5–6. – С. 18–20.
88. Виставка Крука і Борачка // Листи до приятелів. – Нью Йорк – Торонто, 1961. – № 11–12. – С.22.
89. З.Пеленський: інтерв'ю з Святославом Гординським, головою об'єднання мистців українців в Америці (Святослав Гординський живе постійно в Америці) // "Говорить радіо свобода". Збірка матеріалів Української програми. – Кн. 3. Мюнхен, 1962.
90. Рисунки Петра Мегика // Петро Мегик. Альбом. – Філадельфія. – 1962. ОМУА. – С. 5.
91. Про Олексу Новаківського і мистецьке життя Львова в його часи (жмут спогадів) // ОВИД. – Ч.2 (125). – 1963.
92. До проблеми соцреалізму в мистецтві України // Свобода. – Детройт. – 1963. – 22–23–26 берез.
93. Українські мистці в Німецькій Енциклопедії мистецтва // Свобода. – 22.06.1963.
94. В обороні українського мистецтва // Свобода. – Детройт. – 1963. – 30 серп.
95. Назва "русичі" й "русовичі" // УВАН. – Вінніпег. – 1963. – С. 5–12.

96. Шевченків пам'ятник у Вашингтоні. «Сучасність», Мюнхен, 1964, ч.8, С. 40-44.
97. Помер Олександр Архипенко. «Сучасність», Мюнхен, 1964, ч. 4, С. 48-52
98. Мистецтво, мистецька освіта. Мистецтво українське // Наукове Т-во ім. Шевченка. – Париж–Мюнхен, 1965. Відбитка ЕУ. – Зошит 20.
99. Гординський С. Про найстаріші київські ікони. Нотатки з мистецтва / С. Гординський // Філадельфія. – 1966. – № 5.– С. 15-18.
100. Світова вистава в Монтреалі // Свобода. – 3.06.1967.
101. Думки з приводу історії Українського мистецтва // Сучасність. – Мюнхен, 1967. – Ч. 7 – С. 33–34.
102. Скульптор Григор Крук (слово на відкритті виставки, що була влаштована УВАН у Вінніпегу, 11 і 12 листопада 1967 р.) // Український голос. (Канада). – 22.11.1967.
103. Сильветка одного мистецтвознавця (До 25-річчя з дня смерти Миколи Голубця) // Листи до приятелів. – Нью-Йорк, 1967. – №10–12. – С. 48–50.
104. Люди, ідеї, твори. (50 років українського образотворчого мистецтва) // Слово. – Нью Йорк, 1968. – С. 454–469.
105. Думки про другий том “Історії українського мистецтва” // Сучасність. – Мюнхен, 1968. – Ч. 3. – С. 50–57.
106. П’ятий том “Історії українського мистецтва” // Сучасність. – Мюнхен, 1968. – Ч. 8. – С. 75–86.
107. Михайло Осінчук і його творчість // Свобода. – 7.03.1969.
108. Доля українських ікон у Польщі // Свобода. – 23.07.1969.
109. Мистецтво // Сучасність. – Ч. 10 (106). – Жовт. – 1969.
110. Українське мистецтво на Пряшівщині // Свобода. – 25.10.1969.
111. Катря Кричевська-Росандич (З нагоди виставки її акварель) // Свобода. – Ч. 203. – 5.11.1969.

112. Українські церкви в Польщі. Їх історія, архітектура і доля з 71 ілюстрацією // Видання “Богословії”. – Ч.39. – Рим, 1969.

**1970–1979**

113. Павло Ковжун (1896–1939) // Свобода. – Ч. 1. – 20.01.1970.
114. До напису над київською Орантою. Лист до редакції // Сучасність. – Ч. 5(113). – 1970.
115. Галина Мазепа. З нагоди виставки її картин у Нью-Йорку // Свобода. – Ч. 28. – 2.02.1970.
116. Клим Трохименко. До 11 виставки його малюнків в Нью-Йорку від 8 до 22 березня // Українське життя. – Чікаго. – 15.03.1970.
117. “Еспанська” виставка української малярки – Р. Лучаківської-Армстронг // Свобода. – 1.05.1970.
118. В Нью-Йорку влаштовано дві виставки Архипенка // Свобода. – 13.08.1970.
119. Богдан Божемський і його графіка (з приводу виставки в ЛМКлубі в Нью-Йорку) // Свобода. – Ч. 180. – 3.10.1970.
120. Конкурс на ікону Св. Ольги // Свобода. – 6.10.1970.
121. Народний фестиваль у Філадельфії // Свобода. – 4.12.1970.
122. Завершення “Історії українського мистецтва” // Сучасність. – Мюнхен, 1970. – Ч. 10.
123. Про третій том “Історії українського мистецтва” // Сучасність. – Мюнхен, 1969. – Ч.8. – С. 51–57; Сучасність. – Мюнхен, 1970. – Ч.10. – С. 80–92.
124. Ikony na Slovensku. Slovenska narodna Galeria // Bratislava, april-maj, 1968 // Богословіє, Рим, 1971, м. XXXV, кн.. 1-4
125. Невдале видання. Museum. A quarterly review published by Unesko. Volume XIX. No. 3, 1966 Museums in the Ukraine // Свобода. – 9.02.1971.

126. Новий реалізм Зіновія Онишкевича (До виставки мистця в Нью-Йорку) // Свобода. – 26.02.1971.
127. Аркадія Оленська в галереї Бодлі // Свобода. – 15.06.1971.
128. Виставка Олекси Грищенка в Києві // Свобода. – 25.06.1971.
129. 13-а виставка Клима Трохименка // Свобода. – 17.12.1971.
130. Про Архипенкове погруддя Тараса Шевченка (Слово під погруддя Шевченка на виставці ОМУА) // Свобода. – Ч.8. – 14.01.1972.
131. Виставка Совєтського мистецтва в Нью-Йорку // Свобода. – 13.10.1972.
132. Віктор Цимбал: маляр і графік (за ред. С Гординського). – Нью-Йорк. – 1972. – 134 с.
133. Олекса Грищенко // Сучасність. – 1973. – Ч. 4. – С. 278–279.
134. До справи ікони Белзької Богоматері // Америка. – 27.10.1973.
135. Львів, Париж, еміграція. Спогади про Степана Луцика // Степан Луцик – митець. – Нью-Йорк–Торонто–Вашингтон. – 1973. УВУ. – С. 27–39.
136. Українська ікона // Українська ікона 12–18 століття. – "Провидіння". – Філадельфія. - 1973.
137. Пам'яті Ярослави Музикової (1896–1973) // Свобода. – 12.02.1974.
138. Акварелі Михайла Качуровського // Свобода. – 12.04.1974.
139. Скитське мистецтво в Нью-Йорку // Субота. – 3.05.1974.
140. 20-та виставка ОМУА // Каталог 20 виставки Мистців українців в Америці. – 16.06.–30.07.1974.
141. Ув'язнені ікони (Слово, виголошене в Філадельфії на вечорі, присвяченому Українській Іконі) // Америка. – Філадельфія. – 5.10.1974.
142. До виставки творів Мирона Левицького // Свобода. – 18.10.1974.
143. Гординський С. Василь Дядинюк / С. Гординський // Нотатки з мистецтва. – 1975. – № 15. – С. 29-33.
144. Жертва совєтського варварства (про образ Петра Холодного "Ой у полі жито") // Свобода. – 21.08.1975.

145. Нова виставка творів Олександра Грищенка // Свобода. – Ч. 46. – 11.03.1976.
146. Микола Глущенко. Олії і монотипії (30 жовтня – 7 листопада 1976) // Запрошення на виставку (Фундація Олекси Грищенка в Нью-Йорку). [1976].
147. Гуцалюк виставляє в Нью-Йорку // Свобода. – Ч. 257. – 29.12.1976.
148. Помер Олекса Грищенко // Свобода. – 11.02.1977.
149. Книга про українську ікону // Америка. (США). – 17.06.1977.
150. Рем Багавтдин // Свобода. – 7.10.1977.
151. Петро Андрусів і його малярство (перед виставкою у Філадельфії) // Свобода. – 4.11.1977.
152. Іконостас катедрального храму в Мюнхені. Інформативні дані // Наш іконостас. “Християнський голос”. – 29.01.1978. – Ч.5. – С. 2–4.
153. Виставка Дунканів // Свобода. – Ч. 76. – 6.04.1978.
154. Пам’яті Віктора Цимбала (1902–1968) // Свобода. – Ч. 109. – 16.05.1978.
155. Стінопис (відбитка з енциклопедії Українознавства VIII. С. 3060–3062) // Наукове Товариство ім. Шевченка. – Париж–Нью-Йорк, 1978.
156. Книга про українську ікону. Міляєва Л., Логвин Гр., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис. Київ: Мистецтво, 1976. // Сучасність. – 1978. – Ч. 12. – С. 107–112.
157. Українське малярство в німецькій енциклопедії мистецтва // Свобода. – 24.01.1979.
158. Малюнки Гніздовського в українському Інституті Америки // Свобода. – 7.11.1979.

**1980–1989**

159. Українські мистці в німецькому лексиконі // Літературна газета. – Ч.1 (31). – Січ. – 1981.

160. Сучасне мистецтво України. Каталог-монографія // Свобода. – 29.05.1981.
161. Виставка українських старовинностей // Свобода. – 15.04.1982.
162. Огляд графічних оформлень українських книжкових видань // Нотатки з мистецтва. – Філадельфія. – 22.09.1982. – С.51-52
163. Український романтизм і його зв'язки із західним світом // Carl Winter – Universitats Verlag. – Heildelberg. – Munich, 1983.
164. Коротка біографія Юрія Нарбута // Українські історики мистецтва про Ю. Нарбута і його школу. – Нью Йорк–Мюнхен: Український вільний Університет, 1983.
165. Мистецькі видання в Україні. Спостереження допитливого читача // Нотатки з мистецтва. – Філадельфія. – 1984. – № 24. – С. 5–8.
166. Виставка офортів М. Бервінчака // Свобода. – 19.10.1984.
167. АНУМ (Спогади про Асоціацію незалежних українських мистців у Львові) // Сучасність. – Ч.3. – 1985.
168. АНУМ (ІІ) // Сучасність. – Ч.4. – 1985.
169. Малярство Ілони Сочинської // Нотатки з мистецтва. – Філадельфія. – 25.09.1985. – С.57-59.
170. Мирон Білинський (1914–1984) // Нотатки з мистецтва. – Філадельфія. – 25.09.1985. – С.45-48.
171. Мирон Левицький (за ред Д. Даревич) // Торонто, 1985. – С. 5–9.
172. Виставка Анатоля Коломийця // Свобода. – 9.10.1986.
173. Папа не спішиться з поїздкою до Москви // Свобода. – 6.12.1986.
174. Виставка картин Темістокля Вирсти у Філадельфії // Америка. – 14.03.1987.
175. Олександр Архипенко та його місце в українському мистецтві // Сучасність. – Ч. 5 (313). – Трав. – 1987.
176. Виставка релігійного мистецтва в КУМФ // Свобода. – Ч. 118. – 23.06.1988.
177. Новий образ Хрищення Києва // Свобода. – 23.11.1988.

178. Гординський С. На переломі. Нотатки з мистецтва / С. Гординський // Філадельфія. – 1988. – 28 груд. – С. 5–7.
179. Твори Грищенка на Нью-Йоркському аукціоні // Свобода. – Ч. 104. – 6.06.1989.
180. Портрет Митрополита Андрея в Нью-Йорку // Свобода. – 5.11.1989.

**1990–1993**

181. Виставка І. Марчука в українському Музеї // Свобода. – 2.01.1990.
182. Виставка В. Гнатенка // Свобода. – 21.03.1990.
183. Картини Микола Глущенка на виставці в ОМУА // Свобода. – Ч. 139. – 24.07.1990.
184. Проект збірника статей з мистецтвознавства // Верона. – 25.07.1990.
185. Між дійсністю і трагіфарсою. І // Свобода. – 14.09.1990.
186. Між дійсністю і трагіфарсою. ІІ // Свобода. – 15.09.1990.
187. Мистецтво афіші в сучасній Україні // Свобода. – Ч. 173. – 11.10.1990.
188. Мистецтво непевних часів. Інтерв'ю ред. Юрія Тиса зі Святославом Гординським для 10 випуску журналу ТЕРЕМ // Терем. – № 10. – 1990.
189. До проблеми бойчукізму // Терем. – 1990. – Ч. 10. – С.23–28.
190. Мистецький світ Архипенка // Терем. – Детройт. – № 10. – 1990. – С. 38–42.
191. Коментарі С. Гординського до листа П. Ковжуна // Терем. – 1990. – С.45.
192. Леонід Молодожанин. Передмова до монографії // Терем. – 1990. – С. 60–62.
193. Про одну історію російського мистецтва // Терем. – Детройт, 1990. – Ч. 10. – С. 93–95.
194. Пояснення до портретів-шаржів Едварда Козака // Культурні діячі Львова 30-их рр. // Терем. – Детройт. – № 10. – 1990. – С.103.

195. Петро Холодний-молодший – традиціоналіст і новатор 1902–1990 // Нотатки з мистецтва. – 1990. – № 30. – С. 9–13.
196. Вечір Л. Перфецького в Торонто // Свобода. – Ч. 231. – 4.12.1990.
197. Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю. Мюнхен, 1990 р.1-12 с.
198. Мистецькі новини. Книга про мистецтво України // Свобода. – 23.05.1991.
199. Про Шевченка у Вашингтоні // З листів до редакції. “Сучасність”. – Травень. – 1991.
200. Виставка Українського музею з Києва в Канаді // Свобода. – 22.08.1991.
201. Українське мистецтво в Загребі // Свобода. – Ч. 39. – 28.02.1991.
202. Балянс культурних втрат // Сучасність. – 1991. – Ч. 2. – С. 38–45.
203. Українська ікона // Дух України. Видання мистецької галереї Вінніпегу. – 1991. – С. 87–89.
204. ... І Ніколи не мав часу. Враження від поїздки на Україну // Україна. Національний ілюстративний часопис. – № 4. – 4.03.1992. – С. 12.
205. У Вінніпегу відкрито музей-парк Л. Молодожанина. Вінніпег, Канада (СГ) // Свобода. – Ч. 128. – 8.07.1992.
206. Олекса Новаківський. Слово на відкритті його виставки у Філадельфії 25.09.1992 р. // Філадельфія. – 3.10.1992.
207. Михайло Мороз (в 40-й день смерті) // Свобода. – Ч. 211. – 5.11.1992.
208. Який тижневик нам потрібний? // Свобода. – 17.11.1992
209. Меценат українського мистецтва. Михайло Шафранюк (1911–1991). І // Свобода. – 29.12.1992.
210. Меценат українського мистецтва. Михайло Шафранюк (1911–1991). ІІ // Свобода. – 30.12.1992.
211. Меценат українського мистецтва. Михайло Шафранюк (1911–1991). ІІІ // Свобода. – 31.12. 1992.

212. Петро Мегик. Його доба, його мистецтво // П. Мегик. Монографія й альбом // за ред. С. Гординського. – ОМУА. – Філадельфія, 1992. – С.9–19.
213. Скульптура О. Нарожняк у Нью-Йорку // Свобода. – 10.03.1993.

**Посмертні публікації**

214. Баталізація Петра Андрусів // Образотворче мистецтво. – № 3. – Київ, 2001.
215. Чому Архипенко не створив пам'ятника Шевченкові у Вашінґтоні? // Святослав Гординський в обороні культури. Спогади – портрети – нариси. – К.: Гелікон, 2005. – С. 191–195.
216. Мистецтво Лео Мола. Вступ до Каталога виставки // Святослав Гординський в обороні культури. Спогади – портрети – нариси. – К.: Гелікон, 2005. – С. 246–249.
217. Чарівний світ картин Темістокла Вирсти // Святослав Гординський в обороні культури. Спогади – портрети – нариси. – К.: Гелікон, 2005. – С. 264–265.
218. Василь Курилик // Святослав Гординський в обороні культури. Спогади – портрети – нариси. – К.: Гелікон, 2005. – С. 282–284.
219. Василь Масютин // Святослав Гординський в обороні культури. Спогади – портрети – нариси. – К.: Гелікон, 2005. – С. 294–298.

**Публікації без дати**

220. Остап Тарнавський. 1917–1992
221. Українська бібліотека в Парижі
222. Галицька ікона XIV-XVI ст. (S. Hordynskyj, De icona Halicensi saes. XIV–XVI)
223. Мистецькі традиції Стрийщини

224. На рідній землі

## ДОДАТОК Г

### Листування Святослава Гординського

1. С. Гординського до В. Дядинюка. 05.01.1928 р. Берлін. Приватний архів родини Гординських. США.

2. С. Гординського до В. Дядинюка. 15.02.1928 р. Париж. Приватний архів родини Гординських. США.

3. С. Гординського до о. Я. Свищука. 06.05.1959 р. Омага (Небраска, США). Архів Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. № 58636/74. АГ-199.

4. С. Гординського до Євгенія Савицького. 22.06.1965 р. Нью-Йорк. Приватний архів родини Гординських. США.

5. С. Гординського до Патріарха Йосифа Сліпого. 22.01.1969 р. Нью-Йорк. Архів Інституту св. Климента Папи Українського католицького університету в Римі. Арк. 47-48.

6. Патріарха Йосифа Сліпого до С. Гординського. 31.01.1969 р. Ватикан. Архів Інституту св. Климента Папи Українського католицького університету в Римі. Арк. 43-45.

7. С. Гординського до Кир Йосифа Сліпого 14.06.1971 р. Верона (США). Архів Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. № 58628/4. АГ-4.

8. Патріарха Йосифа Сліпого до С. Гординського. 17.08.1972 р. Рим. Приватний архів родини Гординських. США.

9. С. Гординського до о. І. Дацька 3.03.1975 р. Верона (США). Архів Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. № 58628/10. АГ-10.

10. С. Гординського до Патріарха Йосифа Сліпого. 28.07.1977 р. Рим. Архів Національного музею у Львові ім. А. Шептицького.

11. С. Гординського до Єпископа М. Гринчишина. 11.04.1986 р. Париж. Архів Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. № 58628/57. АГ-57.

12. Єпископа М. Гринчишина до С. Гординського. 29.04.1986 р. Париж. Архів Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. № 58628/58. АГ-58.

13. Рукопис С. Гординського від 22 листопада 1977 р. Бібліотека Українського Вільного Університету в Мюнхені.