



УДК 730.01.071.1(477)М.Дзиндра”1940/1960”
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.03.651>

СКУЛЬПТУРНИЙ ДОРОБОК МИХАЙЛА ДЗИНДРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1940-х — ПОЧАТКУ 1960-х рр.

Роман КИКТА

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-1166-5462>

викладач відділу скульптури,
Львівський державний коледж
декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша,
e-mail: sculptorromankyta@gmail.com

Метою статті є характеристика образно-пластичних особливостей скульптурних творів М. Дзиндри раннього періоду творчості другої половини 1940-х — початку 1960-х рр. та з'ясування їхнього значення в еволюції творчого методу майстра.

Відомий як автор «пластично-асоціативних» робіт, скульптур «абстрактної вільної форми» й «пластично-архітектурних форм» на ранніх етапах творчості М. Дзиндра створив фігуративні композиції, що вступали львівські міжвоєнні мистецькі традиції й, водночас, унаочнили самотуність обдарування митця. Датовані другою половиною 1940-х — початком 1960-х рр., згодом знищені М. Дзиндрою і відомі лише за світлинами, вони досі не стали предметом окремих наукових досліджень, що істотно збіднює уявлення про творчу еволюцію митця і що становить *актуальність* нашого дослідження.

На матеріалі мистецтвознавчого аналізу скульптурних творів доведено, що особливістю художніх стратегій скульптора 1950-х — початку 1960-х рр. стали поступова відмова від міметичних принципів, пошуки власної художньої мови, різноманітність пластичних рішень, певна втрата образно-пластичної цілісності, робота на межі фігуративності та абстракції, звернення до кубістичного формотворення.

Методологічну основу розвідки становлять принципи системно-синергетичного та герменевтичного підходів, застосування порівняльно-історичного, історико-біографічного, стилістичного, мистецтвознавчого методів аналізу.

Ключові слова: рання творчість Михайла Дзиндри, академічні міметичні художні принципи, експресія, узагальнення, пластичні контрасти, навколопредметний простір, абстракція, кубістичне формотворення.

Roman KYKTA

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-1166-5462>

Teacher of Sculpture Department of
Ivan Trush Lviv State College of Decorative
and Applied Arts,
e-mail: sculptorromankyta@gmail.com

THE SCULPTURAL LEGACY OF MYKHAIL DZYNDRA FROM THE SECOND HALF OF THE 1940S TO THE BEGINNING OF THE 1960S

The figurative and plastic features of M. Dzyndra's sculptural works from the early period of creativity from the second half of the 1940s to the early 1960s are characterized, and their significance in the evolution of the master's creative method is elucidated. The periodization of the sculptor's early creative explorations has been specified. It is established that within this framework, two stages can be distinguished: the second half of the 1940s and the 1950s to the early 1960s. It is demonstrated that, thematically, the sculptor's work in the first stage differentiates into pieces on subjects of ancient mythology and biblical history; compositions on sacred themes; visualizations of psychological states; and interpretations of heroic national history. It is argued that the features of M. Dzyndra's early works from the second half of the 1940s, which developed in his mature work, include generalization aimed at visualizing the essential, artistic significance of the silhouette, expressiveness, plastic contrasts, architectonics built on the juxtaposition of verticals, horizontals, and diagonals, emphasis on the «surrounding space», and the active interaction of sculptural forms with it.

It is determined that the further creative evolution of M. Dzyndra was inspired by the global modernist experience accessible in the USA and the multivariate artistic strategies of the Ukrainian emigrant environment. Based on the art historical analysis of his sculptural works, it is affirmed that the artistic strategies of the sculptor in the 1950s to the early 1960s were characterized by a gradual abandonment of mimetic principles, a search for his own artistic language, a variety of plastic solutions, a certain loss of figurative and plastic integrity, work on the border between figuration and abstraction, and an appeal to Cubist form-making.

The methodological basis of the research is formed by the principles of systemic-synergetic and hermeneutic approaches, the application of comparative-historical, historical-biographical, and stylistic art historical methods of analysis.

Keywords: early creativity of Mykhailo Dzyndra, academic mimetic artistic principles, expression, generalization, plastic contrasts, surrounding space, abstraction, Cubist form-making.

Вступ. *Постановка проблеми.* Самобутня і багатогранна творчість Михайла Дзиндри (1921—2006) — скульптора, графіка, живописця, архітектора, випускника Художньо-промислової школи у Львові та слухача Мюнхенської академії мистецтв, учня Андрія Коверка, Богдана Мухіна, Івана Севери — має диференційовану «кореневу систему», складниками якої є семіо- та іконосфера народної культури, всотована майстром на малій батьківщині, в с. Демня на Львівщині, мистецько-освітнє середовище міжвоєнного Львова, формально-пластичні пошуки в повоєнній Німеччині, художнє середовище США та української еміграції, власні розуміння творчості й відчуття форми.

Відомий як автор «пластично-асоціативних» робіт, скульптур «абстрактної вільної форми» й «пластично-архітектурних форм» на ранніх етапах творчості М. Дзиндра створив фігуративні композиції, що всотували львівські міжвоєнні мистецькі традиції й, водночас, унаочнили самобутність обдарування митця. Датовані другою половиною 1940-х — початком 1960-х рр., згодом знищені М. Дзиндрою і відомі лише за світлинами, вони досі не стали предметом окремих наукових досліджень, що зумовлює *актуальність* пропонованої наукової студії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Підґрунтям наукових студій раннього доробку М. Дзиндри слугують огляди творчості скульптора в художньо-критичних нарисах, вступних статтях до каталогів, контекстуальний розгляд робіт в узагальнюючих наукових виданнях.

Первинними у мистецтвознавчому осмисленні творчості М. Дзиндри є публікації представників української еміграції, колег і сучасників майстра. Так, у художньо-критичних есе художника і письменника Юрія Соловія охарактеризовано джерела інспірацій творчих пошуків, художні особливості окремих робіт, еволюцію творчої манери митця [1, с. 29—33]. У статтях поета, прозаїка, перекладача, арт-критика Богдана Бойчука окреслено участь М. Дзиндри в діяльності української мистецької еміграції у США та провідні тенденції його творчих шукань. Відзначено, що художнику притаманний «єдиний судільний процес розвитку від реалістичних скульптур шкільного періоду до найбільш абстрагованих скульптур вісімдесятих і дев'яностих років» [2, с. 4]. Розкрито особливості художньої мови майстра й наведе-

но мистецтвознавчий аналіз окремих робіт. У змістовно ємному нарисі І. Федишин «Скульптор Михайло Дзиндра» (1972), опублікованому в часописі «Сучасність», здійснено художньо-критичний аналіз творів, експонованих 1971 року в кетскільській садибі родини Дзиндр [3]. У контексті інституціоналізації творчих пошуків українських художників в еміграції діяльність скульптора побіжно розглянуто у публікаціях С. Гординського [4] й Б. Певного [5]. У праці І. Кейвана «Українські митці поза Батьківщиною» М. Дзиндру охарактеризовано як представника молодшої генерації «митців на скитальщині», який виявив свій талант [6, с. 14, 38]. Подано біографію майстра, проаналізовано його окремі скульптурні твори, виставкову активність та участь у мистецьких об'єднаннях у Німеччині та США [6, с. 14].

Етапним у мистецтвознавчому осмисленні творчості скульптора став час його повернення на Батьківщину на початку 1990-х рр. Так, у статті Є. Шимчук до каталогу виставки творів М. Дзиндри у Львівській картинній галереї у квітні — травні 1995 року охарактеризовано життєвий шлях, коло інспірацій пошуків майстра, еволюцію пластичних концепцій і форм [7, с. 3].

Однією з перших в Україні спроб системної репрезентації та інтерпретації доробку скульптора стала книга Б. Мисюги «Скульптура Михайла Дзиндри» (2001), де охарактеризовано витоки [8, с. 9, 6—7] та образно-пластичні особливості робіт майстра на різних етапах творчості, в концепціях «скульптури пластичних асоціацій», «абстрактної пластики вільної форми», «пластики архітектурної форми» [8, с. 29, 73, 80, 83, 99, 117, 175, 181, 190]. Окремими питаннями розглянуто барельєфні абстрактні композиції, рельєфні портрети, станкову та естампну графіку митця [8, с. 236—237, 263, 337].

Ємні мистецтвознавчі студії скульптурних робіт М. Дзиндри містить нарис Н. Космолінської «Музей — у подарунок Львову» (2005) [9, с. 30]. У дописі Ю. Волощака «Брати Дзиндри родом із Демні» (2013) [10, с. 19—23] наведено порівняльний аналіз доробків братів Михайла, Євгена, Степана Дзиндр. Еволюцію творчості М. Дзиндри та образно-пластичні особливості окремих композицій досліджено в статті Ю. Круп'як [11, с. 88—93]. Твори майстра, виконані в концепції «пластики архі-

тектурної форми», проаналізовано у статті С. Дзіндри (2023) [12, с. 48—49].

У публіцистичній площині життєвий шлях скульптора та історію створення «Музею модерної скульптури Михайла Дзіндри» висвітлено у книзі «Будьмо знайомі — Михайло Дзіндра» (2010), присвяченій 90-річчю з дня народження митця [13], та мемуарній праці С. Дзіндри «Довга дорога додому» (2021) [14].

У 2000-х—2020-х рр. творчість скульптора стала предметом розгляду в узагальнюючих мистецтвознавчих виданнях. Так, п'ятий том «Історії українського мистецтва» (2007) містить згадку про М. Дзіндру як про прихильника «нефігуративно-знакових» художніх рухів, що інтегрували світовий досвід другої половини ХХ ст. [15, с. 811—812]. У монографії Г. Новоженець «Образотворче мистецтво української діаспори 1940-х—1970-х років: поліваріантність художнього досвіду» (2015) охарактеризовано участь майстра в емігрантській полеміці про роль традицій і новацій у мистецтві, інспірації його творчості та особливості художньої мови [16, с. 162, 166, 169, 171, 184—185, 187—188]. Як продовжувача кубістичних формотворчих традицій та яскравого представника української мистецької еміграції скульптора охарактеризовано у працях О. Голубця (2001, 2012, 2020) [17, с. 69].

Загалом маємо підстави стверджувати, що образно-пластичні особливості ранніх творів М. Дзіндри другої половини 1940-х—1960-х рр. та їх значення у творчій еволюції майстра не одержали вичерпних характеристик в українському мистецтвознавчому дискурсі.

Метою статті є характеристика образно-пластичних особливостей скульптурних творів М. Дзіндри раннього періоду творчості другої половини 1940-х — початку 1960-х рр. та з'ясування їхнього значення в еволюції творчого методу майстра. Методологічну основу розвідки становлять принципи системно-синергетичного та герменевтичного підходів, застосування порівняльно-історичного, історико-біографічного, стилістичного, мистецтвознавчого методів аналізу.

Основна частина. Початки творчості М. Дзіндри пов'язані зі всотовуванням мистецьких традицій міжвоєнного Львова та їх переосмисленням у низці різноманітних за пластичним діапазоном скульптур-

них робіт. Відзнакою усіх ранніх творів скульптора є гранична експресія, що наче виплескує за межі академічних форм. Загалом у поєднаному міметичними принципами ранньому доробку М. Дзіндри другої половини 1940-х рр. (знищеного автором і відомого лише за світлинами) за критеріями тематики та образно-пластичними рішеннями виокремлюємо кілька груп скульптурних робіт.

До першої належать узвичаєні в академічній традиції твори на сюжети античної міфології та біблійної історії, позначені сміливими ракурсами, пластичними контрастами, експресією, наче сповнені подихом життя. Так, інспірації академізму помітні у вправно виконаній жіночій оголеній постаті 1945 року, що за характером моделювання нагадує елліністичні зображення богинь. Особливостями роботи є незвична динамічна поза, прагнення до фіксації випадкового й миттєвого при дотриманні академічних «ейдетично-міметичних» принципів та ідеалізації видимих форм. Пізніші пластичні знахідки М. Дзіндри провіща-



Іл. 1. М. Дзіндра «Афродіта», 1947. Теракота, 29 x 18 x 19. Фото з приватного архіву С. Дзіндри



Іл. 2. М. Дзіндра «Амур і Психея», 1946—1947. Віск. Каталог мистецької виставки в м. Регенсбургу та регенсбурзької округи 1947 року. Регенсбург: б. в., 1947. С. 13, 46



Іл. 3. М. Дзіндра «Відлуння», 1948. Теракота (?), 22 x 9 x 12. Фото з приватного архіву С. Дзіндри

ють активну взаємодію об'ємів із простором, виразність силуету, включення до загального «пластичного ладу» композиції просторових цезур.

Експресія, що згодом утворила стрижень творчості майстра, притаманна крилатій чоловічій постаті, вірогідно, Гермеса (1945), з домінантною вертикаллю, утвореною піднятою догори правицею, опущеною лівою рукою та лівою ногою, що ледь торкається кулі й візуалізує здолаття земних перепон. Динамізму зображенню додає контраст вертикалі та колового руху, що релятивізує злету та падіння, «верх» і «низ». Особливістю зображення є відсутність у фігури упевненої постави та зміщення її опертя щодо композиційного центру.

Ще виразнішим «експресивний первінь» творчої манери М. Дзіндри є у зображенні Афродіти (1947) (іл. 1): зі стрімким «бароковим» вигином майстерно модельованого тіла та діагональною композиційною домінантою, окресленою наче сполоханими вітром драперіями, піднесеною правицею й відведеною назад, зігнутою у коліні ногою. Згодом властива М. Дзіндрі «пластична контрастність» простежується у зіставленні діагоналі та колового руху рук. Особливістю композиції, уповні означеною в пізніших творах майстра, є активна взаємодія форм із простором. Відзнакою образу є симбіоз жіночності, ніжності, сили, вітальної повноти форм.

Властиве О. Родену поєднання античної зрівноваженості та експресії, що виявляє «внутрішню енергетику створюваного образу», посилює емоційний вираз через «фактурне опрацювання поверхні, активне протиставлення світла і тіні» [17, с. 8, 10], помітне в охопленій напруженим рухом оголеної чоловічій фігури із зігнутою у лікті правицею, притиснутою до чола.

Візуалізація у пластично-композиційних контрастах повернення до життя завдяки силі кохання визначає художнє рішення скульптурної групи «Амур і Психея», експонованої М. Дзіндрою на Тижні українських митців в Регенсбурзі (1947) (іл. 2) [18, с. 46]. Звертаючись до відомого міфологічного сюжету, вперше зафіксованого давньоримським письменником Апулеєм, скульптор протиставляє герметизм і м'якість моделювання постаті збудженої від забуття героїні, яка, за визначенням І. Кейвана, «ніби народжується з маси» [6, с. 14], розташованій по діагоналі, невагомій фігури Амура, що, розсікаючи про-

стір, злітає з небес. Окрім контрастів, формування оригінальної художньої мови М. Дзиндри засвідчують несподіваність ракурсів і включення в образно-пластичну структуру роботи «актуалізованого формою» навколопредметного простору. Властиве зрілій творчості скульптора протиставлення чіткої тектоніки «внутрішній» пластичній диференційованості помітне у контрасті горизонталі та діагоналі й «бароковому ритмі» ретельно модельованих скульптурних форм. Відзначимо, що схожі принципи формотворення притаманні скульптурам 1970—1990-х рр. і графічним творам митця («Пророк», 1971; «Сидяча», 1971; «Родина», 1969—1972).

У зображенні міфічної чоловічої істоти, вірогідно, Марсія (1948), характерна для М. Дзиндри експресія присутня у вигинах тіла, його активній взаємодії з простором і наче збуреній поверхні форм. Особливістю роботи є акцентування на її «геометричній основі» — виразно окреслених нахилом тулуба, ramen і ніг різноспрямованих діагоналях, наче відкритих в хаотичну безодню. Творенню драматичного образу сприяє відсутність у фігури точки опори, асоційована з руйнацією і діонісійським началом буття.

Життєвою безпосередністю і ремінісценціями еллінізму сповнене «Відлуння» (1948) (іл. 3) із хлопчиком у капелюсі, який, притиснувши до вуха мушлю, дослухається до відгомонів далеких незнаних світів. Особливістю пластичного рішення твору є природність пози, м'яка гра світлотіні, виразність модельовання форм.

Етнокультурні витоки творчості М. Дзиндри помітні в експонованій у Регензбурзі «Молитві» (1947) (іл. 4), де принципи академічного формотворення поєднано з найвом народних скульптур. Так, народномистецькими «маркерами» твору є емоційність, життєствердність, статичність, монументальність, гіперболізація голів і долонь. На народномистецькій інспірації пошуків скульптора вказує орнаментация постаменту, на якому стоїть дитинча. Актуалізацію етнокультурних тем і принципів народного різьбярства зустрічаємо у низці пізніших робіт митця («Українка», 1972; «Колядники», 1972, 1973).

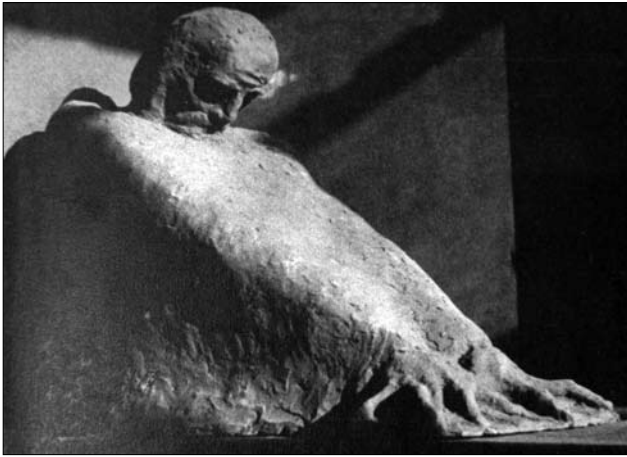
Алегорична візуалізація біблійної теми спокуси притаманна однойменній композиції 1947 року, одній з найбільш традиційно-академічних у ранньому доробку майстра. Характерними рисами твору є надмірна деталізованість і сюжетність в зображенні мо-



Іл. 4. М. Дзиндра «Молитва», 1946—1947. Теракота. Каталог мистецької виставки в м. Регензбургу та регензбурської округи 1947 року. Регензбург: б. в., 1947. С. 13, 47

нументальної чоловічої постаті, що нагадує біблійних пророків, та нахиленої до неї жіночої — алегорії гріха. Водночас безумовне обдарування М. Дзиндри засвідчують вмиле застосування контрастів, цілісність і впевненість модельовання форм. Особливістю роботи є загалом притаманне академічній традиції апелювання до «позатекстових семантичних рядів», зокрема біблійного твердження про Божу віддачу за перенесення зваб («Блаженний чоловік, що перетриває спокусу, бо він, як буде випробуваний, дістане вінець життя, що Господь обіцяв тим, які його люблять» /Як. 1:12/; «Бог вірний: він не допустить, щоб вас спокушувано над вашу спроможність, але разом зі спокусою дасть вам змогу її перенести» /І Кор. 10:13/).

Самостійну групу у ранньому доробку М. Дзиндри утворюють візуалізації психологічних станів: творчого натхнення, напруженої думки, мрійливого забуття. Так, у «Піаністі» (1947) (іл. 5) напругу й насагу творчості віддзеркалено у протиставлені діагоналей монументалізованих рук і ramen, зведених до трикутного постаменту, та експресивно схиленої голови. Синестезію візуального та звукового, єднання митця зі Всесвітом, помітно в гіперболізованих аморфних пальцях, асоційованих із рухом стій чи корінням дерев. Художньому втіленню теми



Іл. 5. М. Дзіндра «Піаніст», 1947. Теракота (?), 32 x 42 x 91. Фото з приватного архіву С. Дзіндри



Іл. 6. М. Дзіндра, без назви, 1948. Теракота (?), 14 x 12 x 12. Фото з приватного архіву С. Дзіндри

сприяє узагальненню півфігури та акцентування уваги на образності обличчя та рук. Принагідно відзначимо, що підпорядкована візуалізації творчого стану пластична «редукція» тілесності притаманна пам'ятнику Оноре де Бальзаку роботи Огюста Родена (1898), встановленому у Парижі на перехресті бульварів Монпарнас і Распай. Як і в низці пізніших творів М. Дзіндри, засобом виразності у скульптурі є зведення емпіричного до геометризованої праформи, що виявляє сутність речей і подій. Експресивності зображенню надає гра світла і тіні й наче пульсуючих, мерехтливих скульптурних фактур.

Музичною гармонією просякнута значно менш цілісну і слабшу художньо плоскорізьбу «Скрипаль»

(1945), де творче самозаглиблення відображене заплющеними у задумі очима, м'якою, аморфною ліпкою форм. Візуальним відповідником плину мелодій є хвиляста діагональ, утворена раменами й похилою головою, та контрастні їй вертикальні тонкі пасма волосся — пластичні аналоги пронизливих музичних співзвуч. До традицій символізму відсилають містичні інтонації скульптурного образу, тлумачення творчості як служіння, самозречення, підпорядкування індивідуальних жадань. Символічну інтерпретацію теми підтверджує вислів Е. Кассієра, за яким «у будь-якому символі є дві сторони — означуване та означуюче, матеріальне та духовне, явне і приховане. В мистецтві символізму розрізняють два світи: світ речей та світ ідей. Тому в образотворчому мистецтві символ стає умовним знаком, що поєднує ці світи» [19, р. 125].

У портреті літнього чоловіка 1944 року силу духу і думки віддзеркалено у монументальності похиленої голови та притиснутої до грудей долоні. Припускаємо, що зображення є портретом митрополита Андрія Шептицького — предстоятеля Української греко-католицької церкви, одного з найбільш визначних представників національного руху, мецената мистецтв і наук. Гіпотезу підтверджує порівняння з моделлю пам'ятника Андрія Шептицького, відкритого 9 жовтня у Львові на подвір'ї Богословської академії (вул. М. Коперніка, 38), роботи Андрія Коверка — учителя Михайла Дзіндри у 1930-х роках.

Прагнення динамізувати фактуру задля емоційного виразу властива чоловічому портрету 1940-х років: зі стрімким поворотом голови з розвіяним волоссям, притиснутою до грудей лівицею і дугоподібним плечовим поясом, що завдяки активній ліпці і виразності силуету відтворює протистояння викликам долі, духовну потугу й силу волінь.

Декоративна стилізація, притаманна й учителю М. Дзіндри Б. Мухіну, характерна для зображення юнака (кінець 1940-х рр. /?/) (іл. 6): ідеалізованого, узагальненого, меланхолійно-ліричного, позначеного музичною гармонією еліптичного силуету та м'яким моделюванням форм.

Схоже образно-пластичне рішення зустрічаємо в групі «Осліплені» (1948), заснованій на виразі художнього задуму м'якою грою ліній, об'ємів, площин. Відзнакою твору, що єднає його з пізнішими

в доробку М. Дзіндри, є лаконічна, тектонічно виразна композиція, побудована на контрасті вертикалі чоловічої голови, зверненої до неба, та горизонталі притиснутої до грудей коханого, відкинutoї жіночої. Властиве зрілий творчості майстра використання широкого спектру виражальних засобів провіщає увиразнення графічними декоративними пасмами волосся м'яко модельованих плинних форм. Особливістю роботи є орієнтована на довершення в інтерпретаціях образно-пластична недомовленість, притаманна пізнішим «пластично-асоціативних» творам митця. Показові віддалені перегуки композиції з творами К. Бранкузі — тематично («Поцілунок», 1907—1908) й в характері пластичних узагальнень («Мудрість Землі», 1907; «Муза, що спить», 1910). Паралелізми формотворення, в якому компактні, герметичні, м'яко опрацьовані об'єми набувають самостійного онтологічного сенсу, простежуються між «Осліпленими» і ранніми скульптурами О. Архипенка («Відпочинок», 1910).

Четверту групу в доробку М. Дзіндри «академічного періоду» утворюють композиції, за визначенням Ю. Соловія, позначені «страдницько-героїчною патріотикою» та пафосом історичного «роману-балади» [1, с. 29—30]. До них відносимо, зокрема, «Партизана» (1946) (іл. 7), заснованого на апеляціях до архетипічного образу героя, одного з найбільш деталізовано-сюжетних у доробку митця.

Сприйняття М. Дзіндрою «суміші різних впливів, перетоплюваних у «бароковому» <...> казані» [1, с. 29—30], притаманне сповненій громадянського пафосу, пластично перенасиченій, із зображеннями сокола, коня, кобзаря, бандури й погруддям Т. Шевченка, композиції «Апофеоз України» (1945). Вірогідно, саме щодо цього твору Ю. Соловій зауважив, що вже у Німеччині «увагу декого з поважніших мистецьких кіл своїми дуже відважними й свіжими помислом і формою скульптурами» привернув шкід пам'ятника Кобзарю різця молодого митця [20, с. 201].

Труднощі пошуку М. Дзіндрою власної художньої мови й неминучі у цьому невдачі демонструє зафіксована на світліні з родинного архіву фігура козака з бандурою із підписом «Гонта». Особливостями роботи, що, ймовірно, існувала у кількох варіантах чи була ескізом до монументу «Апофеоз України», є оперування традиційними іконографіч-



Іл. 7. М. Дзіндра «Партизан», 1946. Теракота (?), 42 x 32 x 31. Фото з приватного архіву С. Дзіндри

ними схемами, ще несміливе моделювання об'ємів, пластична подрібненість й експресія форм. Щодо поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», в якій увічнено очільника Коліївщини, вона сприймається як образ свідка подій та сучасника, епічного оповідника-кобзаря. Зв'язок скульптури з історичним сюжетом підтверджує її фото в робітні М. Дзіндри, на тлі велетенського графічного шкідця відрубаної голови в руках чоловіка, що відсилає до страти козацького ватажка.

Отже, маємо підстави стверджувати, що знищені автором і відомі за архівними світлинами роботи М. Дзіндри другої половини 1940-х рр. позначені синтезом різноманітних впливів і прагненням віднайти оригінальні авторські рішення на ґрунті міметичних образотворчих принципів. Їх особливостями, що згодом окреслили самобутню манеру майстра, стали експресія, узагальнення з метою візуалізації присутнього, художня вагомість силуету, пластичні контр-



Іл. 8. М. Дзиндра «Без хребта», 1951. Теракота (?), 68 x 32 x 30. Фото з приватного архіву С. Дзиндри

асти, акцентування «навколопредметного простору» та активна взаємодія із ним скульптурних форм. Відзнакою ранніх творів М. Дзиндри є лаконічна чітка тектоніка, заснована на контрасті діагоналей, вертикалей і горизонталей, в поєднанні з внутрішньою диференційованістю об'ємів і динамізацією зображення завдяки відсутності чітких постав фігур.

Еволюцію естетичних пріоритетів і творчих інтенцій М. Дзиндри візуалізували скульптурні роботи 1950-х — початку 1960-х рр., що окреслили самостійний етап творчості, позначений переходом від «мімезису» до «поезису», певною втратою образно-пластичної цілісності, різноманітністю пластичних рішень, зростанням експресії, пошуками власної художньої мови і творчих шляхів.

Так, у децю важкій, пластично роздрібненій композиції «Без хребта» (1951) (іл. 8) чи не вперше зустрічаємо згодом характерну для творів М. Дзиндри кубістичну деструкцію форм. Особливістю роботи є включення у пластичну структуру «навколопредметного» простору та внутрішніх просторових це-



Іл. 9. М. Дзиндра «Архієрей», 1951. 75 x 31 x 30. З приватної збірки д-ра Заклинського. Фото з приватного архіву С. Дзиндри

зур. Промовистою щодо подальшої творчої еволюції скульптора є руйнація архітектоніки як візуальний аналог екзистенційної кризи, що зустрічається в графічних роботах М. Дзиндри початку 2000-х років.

Візуалізація посутнього шляхом зведення видимого до елементарних геометричних «праформ» характерна для збереженої у приватній збірці доктора Заклинського (Нью-Йорк) скульптури «Архієрей» (1951) (іл. 9). Безумовним здобутком майстра є образотворюючий ритм ліній, об'ємів, площин. Візуальним відповідником аскези й духовного зосередження сприймається лаконічний силует. На інтеграцію М. Дзиндрою архипенківського художнього досвіду вказує використання в ознакуванні обличчя виразних контрформ. Принагідно відзначимо, що аналізована робота є однією з перших спроб асоціативної інтерпретації сакральної теми, згодом однієї з провідних у доробку митця («Пророк», «Апостол», «Ангел», 1971; «Осанна», 1976; «Фантазія віруючим», 1977 та ін.).

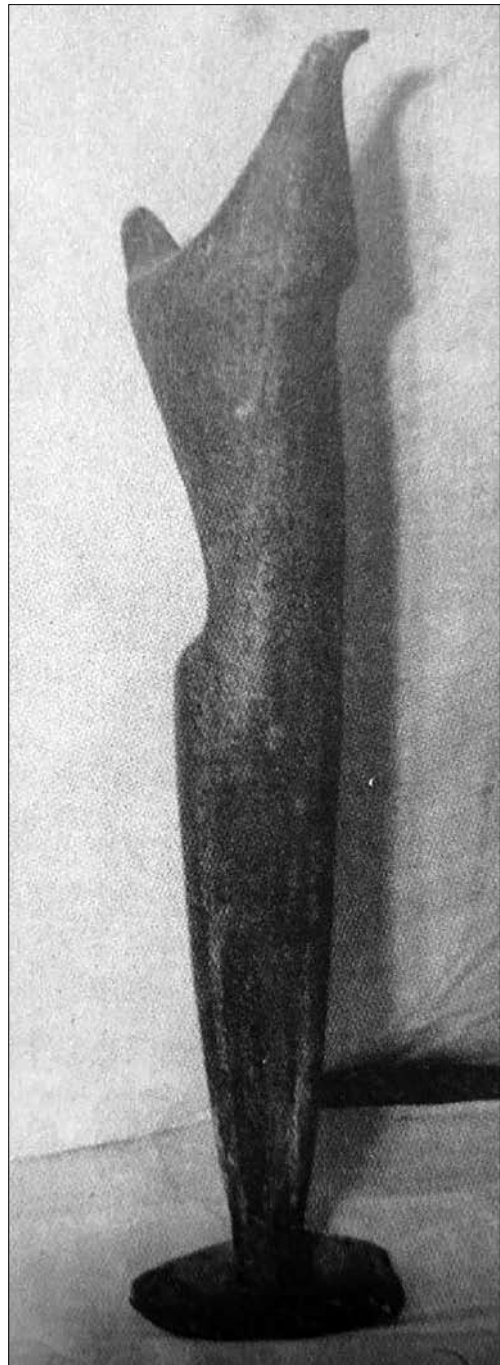
Образно-пластична суперечливість, зумовлена збереженням міметичності при зверненні до кубістичного формотворення, притаманна рельєфу із зображенням жіночої постаті (1959), що перебуває у власності спадкоємців М. Дзиндри у США. Так, цілком «реалістичними» видаються пропорції жіночого тіла й моделювання ніг, тоді як кубістичні геометризація і деструкція помітні у трикутнику тулуба, схематичному означенні голови та рамен. Недоліком скульптури є певна пластична «багатомовність», притаманна й іншим композиціям М. Дзиндри 1950 — початку 1960-х рр.

Гармонійного пластичного синтезу у втіленні художньої ідеї в абстрактній формі М. Дзиндра сягає у «Жертві» (1951) (іл. 10) з приватної збірки Колянківського (Нью-Йорк), де плинні, спрямовані угору об'єми, асоційовані з тремтливим полум'ям, візуалізують злет і згасання надій та волінь. Менш вдалою, на нашу думку, є сидяча постать 1961 року: деталізована, атектонічна, позначена конфліктом міметичних та абстрагувальних засад.

Інтерес до фольклорної образності та «перехідність» творчості майстра 1950-х рр. засвідчує присадкувата форма з головою із декоративно-графічними пасмами волосся, що нагадує персонажа народних казок і легенд. Показовими щодо розуміння творчих пошуків М. Дзиндри є увага до силуету та прагнення до узагальнення форм. Принагідно відзначимо, що фольклорна тема та фольклоризація сакральних образів у низці яскравих художніх рішень увійдуть у доробок майстра 1970-х рр. («Христос», 1971; «Козачок», 1974 та ін.).

Властиве пізнішій творчості М. Дзиндри звернення до архаїчних культур на рівні тематики та пластики помітне в узагальненій, примітивізованій фігурі, схожій на неолітичні наскельні розписи (1962) (іл. 11). Важливими для розуміння творчої еволюції скульптора є прагнення стилізувати форми, увага до силуету й трансформація зображення у своєрідний пластичний знак. Водночас від зрілих творів художника скульптуру відрізняє відсутність пластичної цілісності та згодом здобутого лаконізму, роздрібненість і нагромадження форм.

Схожий підхід простежується в архаїзованому зображенні танцюючої пари (1961) (іл. 12) зі збірки Ю. Соловія. Показова подвійна культурна кодифікація композиції, що апелює, імовірно, до кіклад-



Іл. 10. М. Дзиндра «Жертва», 1951. 58 x 24 x 22. З приватної збірки Колянківського (Нью-Йорк). Фото з приватного архіву С. Дзиндри

ської дрібної пластики та української орнаментики. Відмінністю аналізованої роботи від пізніших художніх рішень є пластична багатомовність, «перехідність» скульптурних форм.

Останнє властиве для групи «Борці» (1962) зі збірки Ярослава Дзиндри (США) (іл. 13), заснованої на перегуках з античністю на рівні пластики, образності, тем. Показові паралелізм між роботою



Іл. 11. М. Дзиндра, без назви, 1962. 78 х 62 х 2. Фото з приватного архіву С. Дзиндри



Іл. 12. М. Дзиндра, без назви, 1961. 78 х 46 х 25. З приватної збірки Ю. Соловія. Фото з приватного архіву С. Дзиндри

М. Дзиндри та композицією О. Архипенка «Боксери» (1914), що ознакувала початок кубістичних скульптурних шукань. Посутня можливість поліваріантного відчитання межового щодо фігуративності та абстракції твору, що сприймається як спортивний двобій чи кентавр — супутник Діоніса, амбівалентний за семантикою вихователь або супротивник античних героїв.

Принагідно зазначимо, що попри перехідний характер творчість М. Дзиндри 1950-х — початку 1960-х рр. дістала схвальні відгуки в середовищі українських емігрантів-митців. Так, самотність доробку скульптора як представника середньої і молодшої художніх генерацій, що обрали шлях «власного творчого крокування», в есе 1964 року відзначав Ю. Соловій [20, с. 199—200]. Підкреслювалось, що майстер «має динамічний темперамент і запал, завдяки яким він мандрує «милевими кроками» від одного способу вислову до іншого, кожноразово в сильному з певним фанатизмом зворушенні «атакує» в певний момент захоплюючи візію, у кожному разі — відсунувши чи пак призабувши юні «бароккові примхи» під впливом учителя Мухіна — його скульптурна мова має риси романського мистецтва — простоту й безпосередність» [20, с. 199]. На плідності роботи М. Дзиндри на початку 1960-х рр. та його сміливих формотворчих експериментах наголошував І. Кейван [6, с. 37].

Подальший творчий шлях М. Дзиндри у середовищі української мистецької еміграції в США проліг крізь всотовування світового мистецького досвіду, творче осмислення художніх знахідок О. Архипенка й вироблення власної пластично-асоціативної мови у низці скульптурних робіт.

Щодо еволюції образно-пластичної концепції майстра ранній, обмежений 1950 — початком 1960-х рр., період творчості важливий поступовою відмовою від міметичних принципів, експериментами в царині кубістичного формотворення, роботою на межі фігуративності та абстракції. Особливостями доробку митця стали певна втрата образно-пластичної цілісності та «перехідний», формально суперечливий характер робіт.

Висновки. Аналіз робіт М. Дзиндри другої половини 1940-х рр. дозволяє констатувати окреслення першого «академічного» етапу творчості, ознакованого вірністю міметичним принципам та

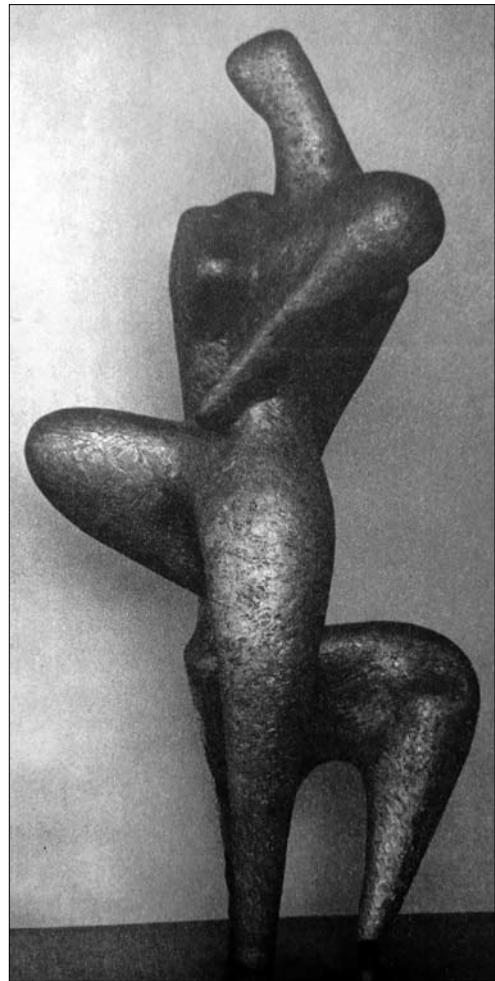
еклектичним випробуванням можливостей різних стильових систем.

У ранньому «академічному» доробку М. Дзиндри, знищеному автором і відомому за світлинами, за критеріями тематики та образно-пластичними рішеннями виокремлюємо кілька груп скульптурних робіт. До першої належать твори на сюжети античної міфології та біблійної історії, узвичаєні за змістом, однак позначені сміливими ракурсами, пластичними контрастами, експресією, сповнені життя (оголена жіноча постать, 1945; «Гермес /?/», 1945; «Афродіта /?/», 1947; «Амур і Психея», 1947; «Марсій /?/», 1948; «Відлуння», 1948). До другої — композиції на сакральну тему з відлуннями академічних традицій («Спокуса», 1947) чи формотворення народних скульптур («Молитва», 1947). Самостійну групу формують візуалізації психологічних станів — творчого натхнення, напруженої думки, мрійливого забуття, засновані на інтеграції в академічне формотворення модерністського художнього досвіду («Скрипаль», 1945; «Піаніст», 1947; «Осліплений», 1948 та ін.). Експресивність, пафос та еkleктизм притаманні роботам на теми героїзованої національної історії («Апофеоз України», 1945; «Партизан», 1946; «Гонта», б/р).

Особливостями ранніх творів М. Дзиндри, що отримали розвиток у наступні десятиліття, є експресія, виразність силуетів, архітектоніка, побудована на контрастах вертикалей, горизонталей, діагоналей, активна взаємодія форм із простором.

Подальшу творчу еволюцію М. Дзиндри інспіровано удоступненням у США світовим модерністським досвідом і поліваріантними художніми стратегіями українського емігрантського середовища, у спектрі яких скульптор належав до «трансформувального», заснованого на інтеграції інокультурних впливів й збереженні традицій у видозміненому вигляді, а згодом й «інтегровального» (Г. Новоженець) типу творчих пошуків.

Загалом окреслений 1950-ми — початком 1960-х рр. другий етап творчості М. Дзиндри пов'язаний з поступовою відмовою від міметичних принципів, пошуками власної художньої мови, певною втратою образно-пластичної цілісності, різноманітністю пластичних рішень, кубістичними формотворчими експериментами, роботою на межі фігуративності та абстракції.



Іл. 13. М. Дзиндра «Борці», 1962. 84 x 31 x 30. З приватної збірки Я. Дзиндри. Фото з приватного архіву С. Дзиндри

Перспективи подальших наукових студій полягають у дослідженні еволюції творчості М. Дзиндри та каталогізації робіт митця. Уваги науковців потребує графічний доробок майстра; ґрунтовніших і розгорнутіших аргументацій — аналіз значення його творчого спадку у розвитку українського та світового мистецтва кінця 1960—1990-х рр.

1. Соловій Ю. Будьте знайомі: Михайло Дзиндра. *Про речі більші, ніж зорі*. Мюнхен: Сучасність, 1978. С. 29—33.
2. Бойчук Б. Ліс скульптур Михайла Дзиндри. *Свобода*. 1973. № 192. С. 4.
3. Федішин І. Скульптор Михайло Дзиндра. *Сучасність*. 1972. № 1 (133). С. 113—114.
4. Гординський С. Мистецтво української еміграції. *Свято-слав Гординський про мистецтво*. Упор. Х. Березовська. Львів: АПРІОРИ, 2015. С. 376—380.
5. Певний Б. Між інтеграцією та сегрегацією. *Майстри нашого мистецтва*. Нью-Йорк: Українська вільна

- академія наук в США; видавнична група «Сучасність», 2005. С. 381—394.
6. Кейван І. *Українські митці поза Батьківщиною*. Едмонтон; Монреаль: Clio Editions, 1996. 226 с.
 7. *Скульптура Михайла Дзіндри: каталог творів виставки в Львівській картинній галереї (квітень — травень 1995 року)*. Вступ. ст. Є. Шимчук. Флорида; Львів: Шлях Перемоги, 1995. 16 с.
 8. *Скульптура Михайла Дзіндри: каталог-монографія*. Упор. Б. Мисюга. Львів: Лілея-НВ, 2001. 343 с.
 9. Космолінська Н. Музей — у подарунок Львову. *Галицька брама*. 2005. № 124—126. С. 30—31.
 10. Волощак Ю. Брати Дзіндри родом із Демні. *Галицька брама*. Львів: Центр Європи, 2013. Ч. 10—12. С. 19—23.
 11. Круп'як Ю.І. Михайло Дзіндра: невідоме ім'я в сучасній українській скульптурі. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2013. Вип. 28. С. 88—93.
 12. Дзіндра С. Архітектоніка у творчості Михайла Дзіндри. *Образотворче мистецтво*. 2023. № 1—2. С. 48—49.
 13. *Будьмо знайомі — Михайло Дзіндра: скульптура, графіка. До 90річчя з дня народження*. Упор. С. Дзіндра. Львів: б. в, 2010. 76 с.
 14. Дзіндра С. *Довга дорога додому*. Львів: ПростірМ, 2021. 84 с.: іл.
 15. *Історія українського мистецтва: у 5-ти тт.* Гол. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Т. 5: *Мистецтво ХХ ст.* Київ: НАН України; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2007. 1048 с.
 16. Новоженець Г. *Образотворче мистецтво української діаспори 1940—1970 років: поліваріантність художнього досвіду*. Львів: Кальварія, 2015. 280 с.
 17. Голубець О. *Магія третього виміру. Скульптурна пластика кінця ХІХ — початку ХХІ століття*. Львів: Колір ПРО, 2020. 143 с.
 18. *Каталог мистецької виставки в м. Регенсбургу та регенсбурзької округи 1947 року*. Регенсбург: б. в., 1947. 51 с.
 19. Cassirer E. *The Philosophy of Symbolic Forms*. Volume 1: *Language*. London: Taylor & Francis, 2020. 398 p.
 20. Соловій Ю. Поп-мистецтво — найновіше мистецтво? *Проречі більші, ніж зорі*. Мюнхен: Сучасність. С. 189—204.
- Hordynskyi, S., & Berezoavska, Kh. (2015). Art of the Ukrainian Diaspora. *Sviatoslav Hordynskyi on art* (Pp. 376—380). Lviv: APRIORI [in Ukrainian].
- Pevnyi, B. (2005). *Between Integration and Segregation: Masters of Our Art* (Pp. 381—394). New York: Ukrainian Free Academy of Sciences in USA; Suchasnist [in Ukrainian].
- Keivan, I. (1996). *Ukrainian Artists Outside Motherland* (P. 226). Edmonton; Montreal: Clio Editions [in Ukrainian].
- Shymchuk, Ye. (1995). *The Sculpture of Mykhailo Dzyndra: catalog of works exhibited at the Lviv Art Gallery (April — May 1995)* (P. 16). Florida; Lviv: Shliakh Peremohy [in Ukrainian].
- Mysiuha, B. (2001). *Sculpture of Mykhailo Dzyndra: catalog-monography* (P. 343). Lviv: Lileia-NV [in Ukrainian].
- Kosmolinska, N. (2005). The Museum is a Gift to Lviv. *Halytska brama, 124—126*, 30—31 [in Ukrainian].
- Voloshchak, Yu. (2013). The Dzyndra Brothers Come from Demnia village. *Halytska Brama* (Part 10—12, pp. 19—23). Lviv: Tsentr Yevropy [in Ukrainian].
- Krupiak, Yu.I. (2013). Mykhailo Dzyndra: an unknown name in modern Ukrainian sculpture. *Visnyk Kyiv National University of Culture and Arts. Chapter: Art History* (Issue 28, pp. 88—93) [in Ukrainian].
- Dzyndra, S. (2023). Architectonics in the Work of Mykhailo Dzyndra. *Obrazotvorche mystetstvo, 1—2*, 48—49 [in Ukrainian].
- Dzyndra, S. (2010). *Let's Be Acquainted — Mykhailo Dzyndra: Sculpture, Graphics. Dedicated to the 90th anniversary of birth* (P. 76) [in Ukrainian].
- Dzyndra, S. (2021). *Long Way Home* (P. 84). Lviv: Prostir-M [in Ukrainian].
- Skrypnyk, H., & Kara-Vasylieva, T. (2 eds.). (2007). *History of Ukrainian art: in 5 vols. Art of 20th century* (Vol. 5, p. 1048). National Academy of Sciences of Ukraine; M.T. Rylskyi Institute of art studies, folkloristics and ethnology [in Ukrainian].
- Novozhenets, H. (2015). *Visual Art of the Ukrainian Diaspora of the 1940s — 1970s: the diversity of artistic experience* (P. 280). Lviv: Kalvariia [in Ukrainian].
- Holubets, O. (2020). *The Magic of the Third Dimension. Sculptural Plasticity from the late 19th to the early 21st century* (P. 143). Lviv: Kolir PRO [in Ukrainian].
- (1947). *Catalogue of the Art Exhibition in the City of Regensburg and the Regensburg District of the Year 1947* (P. 51). Regensburg [in Ukrainian].
- Cassirer, E. (2020). *The Philosophy of Symbolic Forms. Language* (Vol. 1, p. 398). London: Taylor & Francis.
- Solovii, Yu. (1978). Pop Art — The Newest Art? *About Things Greater than Stars* (Pp. 189—204). Suchasnist; Munich [in Ukrainian].

REFERENCES

- Solovii, Yu. (1978). Be Acquainted: Mykhailo Dzyndra. *About Things Greater than Stars* (Pp. 29—33). Suchasnist; Munich [in Ukrainian].
- Boichuk, B. (1973). Forest of Sculptures of Mykhailo Dzyndra. *Svoboda, 192*, 4 [in Ukrainian].
- Fedyshyn, I. (1972). Skulptor Mykhailo Dzyndra. *Suchasnist, 1* (133), 113—114 [in Ukrainian].