



УДК 75.036.7(477)''19''(092)

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2025.06.1486>

КОЛОРИСТИЧНА ЕКСПРЕСІЯ ТА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ МИХАЙЛА МОРОЗА

Орест МАКОЙДА

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6915-2481>

кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
Інститут народознавства НАН України,
відділ мистецтвознавства,
проспект Свободи, 15, 79000, м. Львів, Україна,
e-mail: orestmakoyda@gmail.com

Упродовж XX ст. українське мистецтво формувалося в умовах складних історичних і культурних трансформацій, що зумовлювало пошук митцями нових виражальних засобів та індивідуальних художніх мов. Особливе місце у цьому процесі посідає постать Михайла Мороза (1904—1992) — одного з найяскравіших представників українського живопису. Його творча еволюція відображає взаємодію національної традиції з європейськими та американськими модерністичними тенденціями, зокрема постімпресіонізмом, фовізмом та експресіонізмом. *Актуальність* дослідження зумовлена потребою ґрунтовного осмислення ролі М. Мороза у мистецькому процесі XX ст., а також необхідністю окреслити специфіку його художньої мови, побудованої на поєднанні колористичної експресії та національної ідентичності. У цьому контексті важливим видається аналіз впливу вчителя митця — Олекси Новаківського — та роль культурних середовищ Парижа, Мюнхена і Нью-Йорка у формуванні творчої індивідуальності художника. *Метою статті* є комплексне дослідження стильових трансформацій у творчості Михайла Мороза з акцентом на постеміграційний період його діяльності у США, коли відбулася кристалізація його індивідуальної художньої мови. *Об'єктом дослідження* виступає творчість художника-емігранта Михайла Мороза, з особливою увагою до тих творів, що найповніше відображають експресіоністичні риси його стилю. *Методологія* дослідження ґрунтується на використанні компаративного підходу, що дає змогу зіставляти творчість Мороза з європейськими та американськими мистецькими практиками.

Ключові слова: Михайло Мороз, український живопис, колористична експресія, національна ідентичність, художня мова, експресіонізм.

Orest MAKOYDA

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6915-2481>

Candidate of Sciences in Arts (Ph.D.), Head
of Department,

The Institute of Ethnology of the National Academy
of Sciences of Ukraine,

Department of Folk Art,

15, Svobody Avenue, 79000, Lviv, Ukraine,

e-mail: orestmakoyda@gmail.com

CHROMATIC EXPRESSION AND NATIONAL IDENTITY: TOWARDS A RECONSIDERATION OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF MYKHAILO MOROZ

Introduction. Among Ukrainian artists of the early twentieth century, one may distinguish a group directly associated with the Expressionist movement, whose creative practices played a decisive role in shaping Expressionist aesthetics and in introducing this Western European artistic style into the Ukrainian cultural context. Alongside them emerged another group of painters who did not formally belong to Expressionist associations, yet whose works nonetheless reveal evident affinities with Expressionist stylistics. This circle includes Oleksa Novakivskyi, Kazymyr Sihulskyi, Osyp Soroktei, Ivan Rubchak, Leopold Levytskyi, and several other original Galician masters. Within this milieu, the émigré painter Mykhailo Moroz occupies a distinctive position. An examination of his oeuvre, together with an identification of the ways in which Expressionist elements permeated his artistic language, enables a more nuanced understanding of the evolution of Expressionism in Ukrainian art.

The purpose of this article is to investigate the cultural and artistic processes associated with the emergence of Expressionism in Galicia at the beginning of the twentieth century. Particular emphasis is placed on the work of Mykhailo Moroz, with the aim of elucidating the Expressionist features that shaped the development of his artistic idiom.

Conclusions. Expressionism did not constitute a passing stage in the creative trajectory of Mykhailo Moroz. Its foundations were laid under the influence of multiple factors, beginning in his Lviv period, especially during his studies at the Oleksa Novakivskyi Art School. It was at that time that the artist first encountered Expressionism, which was gaining increasing visibility within the broader European cultural environment.

In the United States, Moroz created some of his most original and distinctive works, characterized above all by unrestrained expressive intensity. This aesthetic orientation was in close correspondence with the artist's innate creative temperament. The consolidation of his artistic identity was profoundly shaped by the teaching of Oleksa Novakivskyi, whose painterly foundations provided the basis for Moroz's subsequent search for an individual stylistic idiom.

Keywords: Mykhailo Moroz; Ukrainian painting; coloristic expression; national identity; artistic language; Expressionism.

Вступ. На початку 1920-х років виняткової популярності у Львові набула Мистецька школа Олекси Новаківського. Відомий на той час художник доклав значних зусиль, аби в Галичині з'явився довгоочікуваний мистецький навчальний осередок. Його мрією було створення у Львові інституції, подібної до Краківської академії мистецтв. Школа мала стати центром, що гуртував би довкола себе мистецькі сили, а згодом перерости у повноцінну академічну структуру.

Реалізація таких масштабних задумів вимагала підтримки, адже власних ресурсів художника було недостатньо. Визначальну роль у заснуванні школи відіграв митрополит Андрей Шептицький, який не лише морально, але й фінансово підтримував ініціативу Новаківського. Завдяки їхнім спільним зусиллям уже з березня 1923 року в школі розпочали навчання п'ятеро учнів: Григорій Смольський, Наталія Пристай, Зоня Зарицька, Кирило Мазур та Юрій Левицький [1, с. 204].

На початковому етапі школа функціонувала як приватний заклад: учні вступали за власним бажанням і сплачували кошти для забезпечення її діяльності. Згодом матеріальне становище як школи, так і студентів ускладнилося. У результаті, за ініціативою професора Івана Раковського та за підтримки Комітету й Сенату українських вищих шкіл, було ухвалено рішення приєднати школу Олекси Новаківського до Української Таємної Політехніки як окремий четвертий мистецький факультет.

До викладацького складу школи входили відомі науковці й митці: Володимир Пещанський, д-р Степан Белей, професор Іван Раковський, інженер-архітектор Євген Нагірний, Яків Миколаєвич, Іларіон Свенціцький, Микола Вороний, а також Осип Курилас, який став заступником Олекси Новаківського. Особливу роль відігравав митрополит Андрей Шептицький, який читав курс із історії всесвітнього мистецтва.

У різні роки в школі навчалися такі відомі особистості, як Леонід Перфецький, Володимир Гаврилюк, Михайло Драган, Михайло Мороз, Дмитро Дунаєвський, Роман Чорний, Стефанія Рудакевич, Михайло Гординський, Святослав Гординський, Стефанія Гебус-Баранецька, Володимир Грищенко, Марія Карп'юк-Сорохтей, Едвард Козак, Ольга Плешкан, Іван Старчук та багато інших. Загалом до 1929 року

через школу Новаківського пройшло понад п'ять десятків молодих митців, серед яких були не лише українці за походженням [2, с. 10—11].

Навчальний процес у школі ґрунтувався на чітко сформованій художній платформі, ініціатором і натхненником якої виступав Олекса Новаківський. Основу для програми він запозичив під час студій у Краківській академії мистецтв. Орієнтуючись на її зразки, митець прагнув піднести власний заклад до академічного рівня. Втім, цим намірам завадили складне матеріальне становище та відмінності у поглядах між викладачами й учнями на сам навчальний процес. У перші роки, попри труднощі, школа функціонувала досить згуртовано. Однак із часом серед вихованців окреслилося розділення: одні беззастережно сприймали методику Новаківського як єдино правильну, інші ж прагнули залучити до викладання фахівців, які б представляли ширшу європейську мистецьку платформу.

Актуальність нашого дослідження зумовлена потребою ґрунтовного осмислення ролі Михайла Мороза у мистецькому процесі ХХ століття, а також необхідністю окреслити специфіку його художньої мови, побудованої на поєднанні колористичної експресії та національної ідентичності. У цьому контексті важливим видається аналіз впливу вчителя митця — Олекси Новаківського — та роль культурних середовищ Парижа, Мюнхена і Нью-Йорка у формуванні творчої індивідуальності художника.

Метою статті є комплексне дослідження стильових трансформацій у творчості Михайла Мороза з акцентом на постеміграційний період його діяльності у США, коли відбулася кристалізація його індивідуальної художньої мови.

Об'єктом дослідження виступає творчість художника-емігранта Михайла Мороза, з особливою увагою до тих творів, що найповніше відображають експресіоністичні риси його стилю.

Джерельну базу статті становлять живописні твори митця з приватних і музейних колекцій.

Методологія дослідження ґрунтується на використанні компаративного підходу, що дає змогу зіставляти творчість Мороза з європейськими та американськими мистецькими практиками.

Основна частина. Найбільш відданим прихильником навчальної програми Олекси Новаківського та його улюбленим учнем був Михайло Мороз. Ми-

тець народився 7 липня 1904 року в селі Плїхів (нині Тернопільська область). У Мистецьку школу Новаківського він вступив у червні 1923 року. Період навчання справив надзвичайно позитивний вплив на становлення молодого художника. Спокійний і врівноважений характер Михайла сприяв уважному ставленню до наставника та його порад. Учня й учителя поєднувала певна стилістична близькість, яка найперше проявлялася у схожому творчому темпераменті: обох вирізняло тяжіння до динамічної експресії мазка, тонке відчуття кольору та форми. За час навчання Мороз зумів перейняти від маестро універсалізм композиційних рішень, колористичну гармонію та внутрішню напруженість мазка. Найпомітніше вплив Новаківського відчувається у краєвидах, виконаних під час пленерів.

Щороку учні школи за фінансової підтримки Андрея Шептицького мали змогу виїжджати на пленерні студії до села Космач на Гуцульщині. Природа цієї місцевості зачаровувала своєю недоторканістю, самотністю та колоритом давніх гуцульських звичаїв. Перебуваючи в Космачі, Мороз щодня удосвіта вирушав у гори, щоб, споглядаючи природу, переносити свої візії на картон. У цей період особливо відчутна його прив'язаність до манери вчителя. Найвиразніше вона виявляється в серії карпатських пейзажів: «*Космацька Пістенька*» (1927), «*Космацький водопад*» (1926), «*Біля церкви, Космач*» (1930), «*Великдень в Жаб'є*» (1932), «*Стоги сіна, осінь в Карпатах*» (1935) та ін.

Не так сміливо, як Олекса Новаківський, але з особливим завзяттям Михайло Мороз намагався опановувати пастозну техніку мазка, притаманну його наставникові. Подекуди подібною була й колористична гама обох художників. Недаремно львівські критики пізніше зазначали, що Мороз уже наздоганяє свого вчителя. Водночас між їхніми творами існувала відчутна різниця: руку Новаківського вирізняла вивіреність та віртуозність виконання пейзажів, тоді як молодий Мороз ще обережно експериментував із кольором та мазком. Для нього пленерна практика була не лише можливістю засвоїти технічні прийоми наставника, а й унікальною нагодою зблизитися з природою та тонше відчути її неповторну красу.

У 1928 році, завдяки підтримці Андрея Шептицького, Михайло Мороз вирушив на стажуван-

ня до Франції. Як стипендіат митрополита, він у 1928—1930 роках навчався в Академії Жуліана¹ та Академії прикладних мистецтв у Парижі. Перебуваючи за кордоном, художник також відвідував майстерні видатних митців Анрі Матісса та Антуана Бурделя. Занурення в таке насичене творче середовище суттєво позначилося на його експериментах із кольоровою палітрою. Саме в цей період майстерність Мороза стрімко зростає, набуваючи якісно нового звучання. Здавалося, що лише за кілька років він досягнув принципово іншу систему гармонії кольору.

Саме в Парижі, у потужному мистецькому середовищі, визрівав експресивний темперамент майбутнього майстра. Під впливом французьких постімпресіоністів він почав сміливо застосовувати складні композиційні рішення та відверті колористичні зіставлення. Його техніка справила враження навіть на іменитих живописців. Недаремно Анрі Матісс — один із найоригінальніших представників французького мистецтва — придбав для себе морських краєвидів Мороза. Розглядаючи цей твір, Матісс був щиро захоплений колористичним багатством у зображенні морського прибою [3, с. 50—51].

Під час стажування у Франції Михайло Мороз разом зі своїм приятелем Святославом Гординським вирішили відвідати північ країни. Влітку 1927 року вони побували в Нормандії, де мали змогу працювати над етюдами морських пейзажів на узбережжі Ла-Маншу. Саме тоді Мороз відкрив для себе велич і стихійність морського простору, який згодом стане однією з провідних тем його творчості. У цей період у живописі з'являються пейзажі, сповнені виняткової експресії, що окреслюють подальший напрям його мистецького пошуку та засвідчують поступове утвердження власної стилістичної мови.

Картина «*Канал Ла-Мани*» (1927) із нормандського циклу вирізняється сміливістю живописного трактування, яке значно виходить за межі очікувань від ще молодого митця (іл. 1). Вона вражає енергією, яку художник вкладає у кожен мазок, пе-

¹ Академія Жуліана (фр. *Académie Julian*) — приватний навчальний заклад малювання та скульптури, створений в Парижі у 1867 році художником Родольфом Жуліаном на противагу Школі образотворчого мистецтва, що існувала у той час.

редаючи глядачеві динаміку і силу морської стихії. Особливої уваги заслуговує колористика твору: несподівані й, на перший погляд, контрастні поєднання барв створюють ефект внутрішнього напруження. Такий колористичний натиск був характерний передусім для французьких фовістів, які наголошували на насиченій палітрі й сміливих зіставленнях кольорів.

Творчість фовістів відзначалася непередбачуваними «дикими» мазками та нашаруванням строкатих кольорів, тоді як форма предметів свідомо спрощувалася, наближаючись до абстракції. Найвідомішими представниками течії були Анрі Матісс і Андре Дерен, поряд із якими варто згадати Шарля Камуана, Луї Вальта, бельгійських митців Моріса Маріно, Жана Пюї, Моріса де Вламінка, Рауля Дюфі, Жоржа Руо, а також голландських художників Кеса ван Донгена та Жоржа Брака. Стилістика фовізму, своєю чергою, спиралася на радикальні пошуки постімпресіоністів, серед яких особливе місце посідали Вінсент Ван Гог, Жорж Сера, Поль Сіньяк, Поль Сезанн та Поль Гоген.

Перебування в Нормандії стало для Михайла Мороза своєрідним переломним етапом у мистецькому становленні. Захопившись динамікою морської стихії, він знайшов у ній простір для експериментів із кольором та формою. Споглядаючи велич Ла-Маншу, художник виробляє власний живописний почерк, у якому чітко окреслюється прагнення вийти за межі академічних засад.

Хоча у творах цього часу відчувається вплив фовізму з його сміливими колористичними зіставленнями та енергійним мазком, Мороз не зупиняється на механічному наслідуванні французьких майстрів. Навпаки, він органічно поєднує відкриття фовістів із власними відчуттями природи, поступово вибудовуючи індивідуальну систему вираження. У його полотнах морська стихія постає не лише як зовнішній мотив, а як джерело внутрішньої експресії, що визначає ритм і структуру композиції.

Саме у цей період відбувається формування основ його творчого методу, де поєднуються академічна школа, уроки наставника Олекси Новаківського та безпосереднє захоплення новітніми європейськими течіями. Відтак картина «Канал Ла-Манш» (1927) і вся нормандська серія стають своєрідним передвісником зрілого стилю Мороза, у якому природ-



Іл. 1. Канал Ла-Манш (студія). Нормандія, Франція. Олія, картон. 1927. [3]

на стихійність поєднується з тонким відчуттям кольору й гармонії.

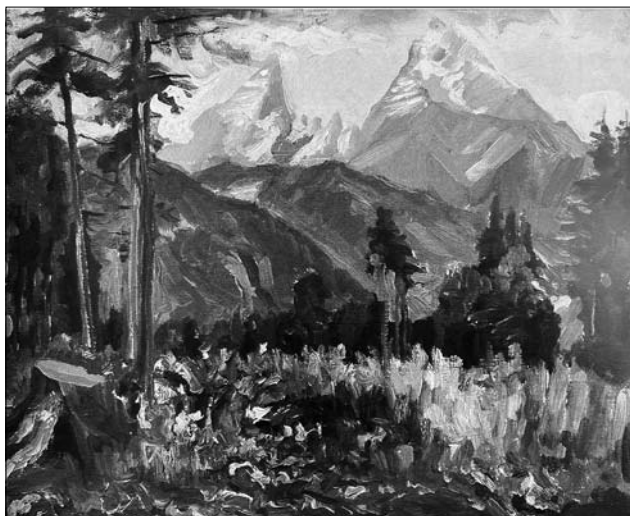
Порівнюючи серію робіт з Ла-Маншу із ранніми космацькими пейзажами, відчувається справжній творчий прорив митця у напрямку європейського авангардного мистецтва. У цих картинах з'являються нові живописні прийоми, яких, здається, бракувало ще в часи навчання у школі О. Новаківського. Саме тут, на тлі французької мистецької атмосфери, Мороз починає виробляти власну систему художнього бачення, де відчутно поєднання академічних основ, набутих у Львові, та авангардних пошуків Європи.

У 1929 році низку своїх пейзажів із Нормандії він відіслав до Львова на третю виставку учнів школи Олекси Новаківського. Глядачі та критики високо оцінили твори, які вирізнялися експресивною динамікою та відвертим, часом навіть зухвалим, зіставленням кольорової гами. У рецензії на виставку відомий критик Михайло Драган писав: «Мороз — це маляр широкого розмаху, дрібниці посвячує цілості. Його олійні студії моря і заходів сонця — це не натуралістичні дрібничкові репродукції природи, його мета — загальне враження. Він оперує широким, нервовим та рішучим мазком пензля і в той спосіб ставить нам перед очі ту стихійну силу моря, яку в інший спосіб важко передати» [4, с. 3—4].

Таким чином, перебуваючи у Франції, Михайло Мороз досягнув не лише складну гармонію імпресіоністичного колориту. Його приваблювала творча вибуховість фовістів та експресивна відчайдушність творів Сезана і Ван Гога. Саме тому шлях імпресі-



Іл. 2. Кінігзее в осені. Німеччина. Олія, полотно. 1946. [3]



Іл. 3. Гора Вацман в Альпах. Олія, полотно. 1935. [3]

онізму не став для нього остаточним вибором. Художник свідомо рухався до більш насиченої палітри та до відверто експресивної манери, у якій поступово окреслювався його власний творчий метод.

У часи радянського тоталітаризму, 1944 року, скориставшись таємною інформацією про можливе ув'язнення, художник разом із сім'єю змушений залишити батьківщину. Через Словаччину він дістається Західної Німеччини, де впродовж чотирьох років перебуває у таборах для тимчасово переміщених осіб. Попри складні умови, Мороз не полишає малярства: він активно працює над пейзажами й бере участь у місцевих виставках. У 1947 році в Мюнхені митець стає членом «Української Спілки Образотворчих Митців» (УСОМ) та бере участь у низці експозицій у Мюнхені та Регенсбурзі [3, с. 50—51]. Саме в цей час з'являється серія краєвидів із

Кенігзее, Ульма, Берхтесгадена та Регенсбурга. Ці твори можна вважати перехідними у його творчості: вони фіксують поступовий відхід від імпресіоністичної манери та виразне наближення до експресивного стилю, який невдовзі стане провідним у його мистецтві.

У творах «Полудень над Дунаєм» (1935), «Кенігзее в осені» (1946), «О.Б. над водою» (1946) ще чітко простежується домінування імпресіоністичної колористики (іл. 2). В них відчутна прихильність митця до постімпресіоністичних пошуків, що особливо посилювалися під час його паризького періоду. Водночас поруч із цими лірично-імпресіоністичними композиціями з'являється низка робіт, позначених цілком іншою — експресіоністичною — динамікою. До таких, передусім, належать пейзажі «Ульм» (1946), «Гора Вацман в Альпах» (1935), «Квіти на тлі гір» (1948), «Над річкою» (1946) (іл. 3, 4).

У пейзажі старовинного міста Ульм художник змальовує бурхливі води Дунаю, які сприймаються як жива стихія. Як і у морських краєвидах із серії Ла-Маншу, тут знову відчутна сила некерованої природи, що протиставляється гармонійній монументальності архітектурних форм. Силует Ульма, увінчаний величним готичним собором, постає не стільки топографічною деталлю, скільки експресивним акцентом у композиції. Робота вирізняється емоційною напругою: мазок пензля звучить розкуто й імпульсивно, а колористичні експерименти митця формують напружене протиставлення світлого й темного, теплого й холодного. Такі несподівані тональні контрасти стають ознакою переходу Мороза від імпресіоністичної споглядальності до експресіоністичної виразності, де головним є не відтворення довкілля, а передача внутрішньої енергії та драматизму пейзажу.

Подібний, хоча й дещо врівноваженіший характер знаходимо у краєвиді з видом на величну гору Вацман у Баварських Альпах. Мороз зумів передати монументальність і недосяжність гірського масиву: засніжені вершини, що здіймаються під самі хмари, підкреслюють колосальність природи. Передній план, виконаний широкими пастозними мазками, надає картині виразної динаміки та створює відчуття безпосередності, яке споріднює твір із експресіоністичною манерою письма. Ліва частина композиції, урівноважена трьома височенними соснами, демон-

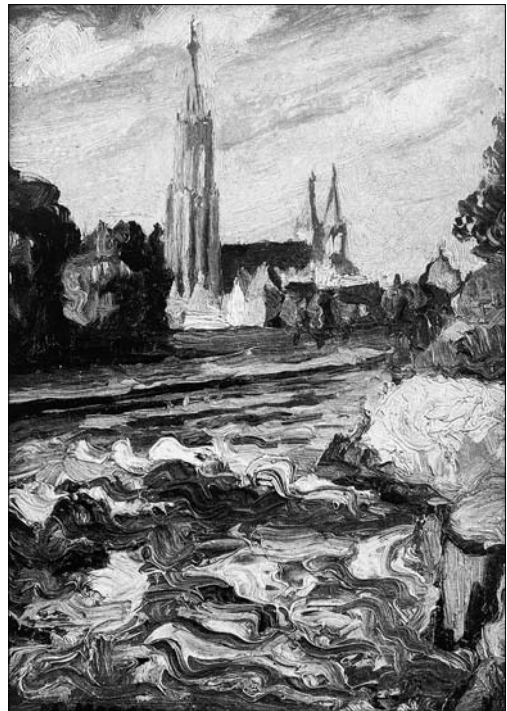
струє майстерність художника у поєднанні конструктивної чіткості та емоційної напруги.

Не менш експресивним є цикл пейзажів Королівського озера Кенігзее, створених у 1948 році. Місцевість, що здавна приваблювала митців своєю первозданною красою, у Мороза постає у несподіваному — динамічному та драматичному — ракурсі. Використання активних темно-брунатних і навіть чорних тонів перетворює спокійну водойму на образ дикої й неприборканої стихії. Контрастні мазки, що підкреслюють неприступність скелястих берегів, формують ефект внутрішнього напруження. У композиції немає жодної застиглої деталі: рухомими видаються дерева, хмари, хвилі та навіть повітря, яке ніби коливається й завмирає лише на мить. Така експресивність робить твір близьким до естетики фовізму й абстрактного експресіонізму, де першорядним стає не реалістичне відтворення, а емоційно-динамічна інтерпретація природи.

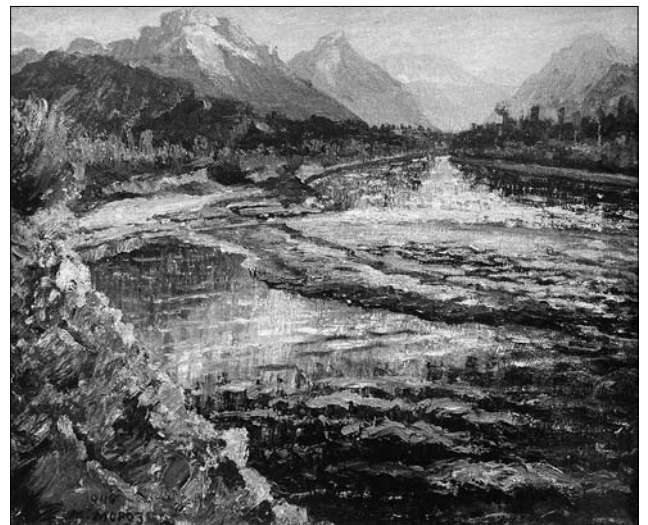
Переповнені динамікою ще два пейзажі періоду перебування в Баварії — «Осінь. Річка Ін» (1946) та «Пробудження, провесна» (1946). У другому з них художник знову звертається до теми Кенігзее, однак тепер його око фіксує не лише мальовничість краєвиду, а насамперед невгамовну, стихійну силу природи. Озеро постає як символ непідкореної первісної енергії, що знаходить відображення у сміливих контрастах і розкутих мазках (іл. 5).

Загалом період перебування у Німеччині означився своєрідною відмовою митця від імпресіоністичних мотивів та поступовим переходом до більш рішучої фовістської і навіть експресіоністичної виразності. Мороз усе сміливіше експериментує з палітрою, загострює колористичні зіставлення, насичує їх емоційною напругою. Його пастозний мазок — успадкований від школи О. Новаківського — набуває ще більшої сили, відвертості й внутрішнього драматизму. Недаремно В. Овсійчук відзначав, що краєвиди цього часу зберігали плерерну, імпресіоністичну основу, проте дедалі виразніше схилялися до експресіонізму [3, с. 75].

Михайло Мороз належав до тих митців, які з особливою відкритістю ставилися до новітніх течій європейського мистецтва. Ще під час стажування в Парижі він мав на меті глибоке ознайомлення з новими художніми напрямками, і цей досвід згодом поглибився у Німеччині, зокрема в Мюнхені — одно-



Іл. 4. Ульм. Німеччина. Олія, полотно. 1946. [3]



Іл. 5. Осінь. Річка Ін. Нойбюерн. Німеччина. 1946. [3]

му з провідних культурних центрів повоєнної Європи. Відвідування виставок і музеїв дало йому змогу не лише сприйняти багатство історичної спадщини Баварії, а й відкрити для себе здобутки сучасних європейських митців, серед яких чільне місце займали представники експресіонізму. Саме у цей час, на батьківщині експресіоністичної традиції, у його творах починають звучати мотиви, виразно підвладні цьому напрямку.

Згодом Святослав Гординський, характеризуючи творчість М. Мороза, слушно зазначить, що його

мистецтво є «живим й експресивним». Подібної думки дотримувався й В. Овсійчук, який підкреслював: «Імпресіонізм викликав зацікавлення вирішення пленеру при збереженні кольорової гармонії, проте Морозу згодом суттєвішим виявився експресіонізм з його прагненням до виявлення матеріальності та посилення елементів почуття й енергійнішої життєвості, що робило твори сильнішими та виразнішими» [3, с. 30—31]. Отже, поступово саме експресіоністична стихія почала визначати характер його малярства, надаючи йому особливої сили й неповторної внутрішньої напруги.

Власні погляди на мистецтво Михайло Мороз окреслював у надзвичайно виразних, емоційно загострених словах: «Я визнаю всі течії, що впливають із суті самої природи. Людина — теж природа. Коли малюю, ніколи не думаю про теорії. Невже в рукопашному бою думає вояк про всі методи теоретичних своїх знань, що його ними намуштрували по касарняних площах? Митець мусить бути непорочно чистим у своїх почуваннях, не допускати до себе ніяких чужих, йому незрозумілих підшептів, бо тут діє цілий організм, уся істота людини. Тут виступають усі інстинкти, виступає вся підсвідомість істоти, що за всяку ціну хоче перемогти» [5, с. 21—22]. У цих словах відчувається глибока спорідненість із духовними засадами експресіонізму, який вбачав у творчості безпосередній і неконтрольований вияв внутрішніх імпульсів, близький до музичного екстазу.

Підтвердженням такого мислення є й думки, висловлені у мистецькому альманасі 1947 року: «...Є великий, ніякими поняттями неохоплений зв'язок між речами в природі та душею. Його не можна окреслити якимись певними законами, формулами чи правилами. Його можна тільки відчувати, неповторно переживати, як переживається екстаз музики — тільки в часі: переживати моменти, які реально ніде не існують» [5, с. 21—22]. Ця декларація ще раз доводить, що мистецтво М. Мороза органічно тяжіло до експресіоністичного світогляду, у якому пріоритет віддавався не формі, а чистій силі переживання.

Зі ще більшою силою експресіоністичні настрої розкрилися у творчості М. Мороза після його переїзду до Сполучених Штатів Америки. У 1949 році художник разом із родиною вирушає пароплавом за

океан, де відразу включається у культурно-мистецьке життя української діаспори. Невдовзі він стає членом Нью-Йоркської групи Об'єднання Митців-Українців Америки (ОМУА). Найпродуктивнішими у мистецькому плані стають 1960—1970-ті роки: саме тоді відбувається п'ять його персональних виставок у США, Канаді та Франції. Мистецька критика високо оцінила твори українського майстра, а його популярність невинно зростала. У цей час з'являється й можливість нових європейських подорожей.

Ще у 1931 році разом з Олексою Новаківським та Григорієм Смольським молодий Мороз відвідав Флоренцію, Венецію та Рим. Ця перша зустріч із багатющою культурною спадщиною Італії справила на нього незабутнє враження. Згодом, вже маючи усталене ім'я, він ще п'ять разів повертався до Італії, співпрацюючи з Архієпископом Йосифом Сліпим². Саме тоді з-під його пензля вийшов виразний і монументальний портрет Верховного Архієпископа (1972), позначений внутрішньою силою та духовною енергією.

Перебуваючи на американському континенті, Мороз остаточно звільняється від стримуючих впливів, які ще певною мірою сковували його експресивний темперамент у Європі. У його мистецтві з'являються теми, що виходять далеко за рамки традиційного пейзажного живопису. Він пише краєвиди Гантеру — улюбленого місця українських емігрантів, мотиви Кетскільських гір, узбережжя Атлантичного океану та пейзажі Колорадо. У цих творах відчувається пошук образів, що перегукувалися б із рідними краєвидами України, проте гірські масиви Колорадо відкрили перед ним іншу стихію — більш сувору, монументальну й динамічну.

Саме тут остаточно відходить на другий план імпресіоністична делікатність його ранніх полотен. Американський період позначений відчайдушною експресією, бурхливою колористикою та сміливими композиційними рішеннями. Широкий пастоз-

² Верховний Архієпископ Йосиф Сліпий (Йосип Іванович Сліпий, прізвище при народженні Коберницький-Дичковський, 17 лютого 1892, Заздрість — 7 вересня 1984, Рим) — український церковний діяч, єпископ УГКЦ, кардинал католицької церкви, з 1 лист. 1944 р. — Митрополит Галицький та Архієпископ Львівський, з 23 грудня 1963 р. — Верховний Архієпископ Львівський — предстоятель Української греко-католицької церкви.

ний мазок, успадкований від Новаківського, набуває нової сили: він стає ще енергійнішим, рвучкішим, більш відвертим у своєму прагненні передати внутрішній неспокій митця та драматизм його сприйняття світу.

На початку 1950-х рр. художник поглиблює свої експерименти з палітрою. Нові враження та самотність природа американського континенту вимагали іншого ритму, іншого звучання. Мазок майстра стає дедалі впевненішим і фактурнішим, його енергія відчутно наростає. У кольорових співставленнях усе частіше контрастують яскраві світлі й глибокі темні тони. Ці прийоми не були для художника новими, однак тепер змінюється сама структура твору — пейзаж наче починає дихати рухом, стає напружено динамічним, наповненим повітрям і світловою експресією. Свідченням такого нового трактування є полотно «Розцвілий сад при дорозі» (1950). У ньому ще відчутні впливи французьких постімпресіоністів, проте вже проглядається намагання митця вийти за межі усталених норм, наблизитися до експресивного переживання природи.

Перебуваючи на Північному Сході Америки, у штаті Нью-Гемпшир, М. Мороз створює ще кілька характерних краєвидів — «Озеро в горах Бер Майтен» (1952), «Високий водоспад» (1952) та інші. У цих полотнах відчувається прагнення до нового звучання, спроба знайти відповідну експресивну мову для відтворення реалій «нового світу». І хоча в них ще присутня традиція школи О. Новаківського з її пленерною свободою, проте поступово вона наповнюється новими імпульсами — більшою емоційною силою й драматичністю.

У середині 1950-х — на початку 1960-х років художник активно подорожує по континенту. Він відвідує багато цікавих міст і дедалі глибше знайомиться з культурою та модерними мистецькими течіями, що формували мистецький простір Америки. Уже від моменту переїзду сім'я художника проживала у невеликому помешканні майже в центрі Нью-Йорка. Зі спогадів дізнаємося, що він мав змогу часто відвідувати Метрополітен-музей, Колекцію Фріка³ та Музей модерного мистецтва. І хоч думки митця часто

поверталися в Україну, а туга за рідними краєвидами була сильною, все ж нова дійсність наклала свій відбиток. Потужні мегаполіси, інший колорит, вільний і відчайдушний дух Америки — усе це сприяло своєрідному переродженню творчого темпераменту Мороза, дедалі рішучіше скеровуючи його у бік експресіоністичного виразу.

Пейзажі Михайла Мороза поступово змінюють свій характер. Вони стають звучнішими, яскравішими, сміливішими, а що найголовніше — експресивнішими. Найвиразніше ці зміни проявляються у творах на морську та річкову тематику. Чаруюча сила води ще з часів відвідин Ла-Маншу хвилювала уяву художника. Здається, саме тоді він збагнув її дику, неприборкану сутність. Далеко за океаном митець із новою пристрасстю прагне передати непереможний характер водної стихії, яка стає символом внутрішньої свободи та сили його мистецького темпераменту.

Морські пейзажі «Пляж Джойнс» (1952) та «Море» (1958) виконані у схожій стилістичній і композиційній манері. Перед глядачем постає морський прибій у всій його гіпнотично заворожуючій красі. З темно-синьої даліни до піщаного берега ритмічно набігають хвилі, розбиваючись об гостре темне каміння. Їхня нестримна сила відчутна в кожному мазку, а вібруюча енергія, закладена у фактурі, надає образів експресіоністичного звучання. Морські краєвиди Мороза позначені відточеною до віртуозності технікою мастихіна, завдяки якій він досягає особливої виразності фактури й динаміки. Кольорове розмаїття вражає: тут і грайливі сонячні відблиски, і рефлексії мінливого хмарного неба, і понура глибіння бездонної стихії. Надзвичайно жваво художник використовує білила, якими підкреслює пінні гребені хвиль, надаючи їм відчуття руху та живої сили. У цих полотнах відчувається магія справжнього творця: вдивляючись у пейзаж, мимоволі помічаєш, як хвиля зринає та котиться, а повітря наповнюється ритмічним шумом прибою.

Ще більшої сили, динаміки та феєрії кольору досягає Мороз у полотнах «Скалистий Бар-Харбор» (1961), «Море в Глюстер» (1963) та «Морський прибій у Бар-Харбор» (1969). Живописні краєвиди цього узбережного міста, розташованого в окрузі Генкок, очевидно, особливо вразили митця. Тут він створив одну з найемоційніших серій своїх морських

³ Колекція Фріка (англ. *Frick Collection*) — художній музей, розташований у будинку Генрі Клея Фріка на Мангеттені, Нью-Йорк, США де розміщена колекція промисловця Генрі Клея Фріка (1849—1919).



Іл. 6. Скалистий Бар-Харбор. Мейн. Олія, полотно. 1961. [3]



Іл. 7. Море в Глостер. Мейн. Олія, полотно. 1963. [3]

пейзажів, у яких експресивна динаміка стихії перетворюється на справжній візуальний еквівалент внутрішнього неспокою та сили його творчої натури.

Композиція скалистого берега Бар-Харбор (1961) умовно поділена на дві основні частини (іл. 6). У правій частині полотна щільно виструнчилися неприступні скали материка, зліва відкриваються безкраї простори Атлантичного океану, а в центральній частині твору постають недсяжні скелясті береги, об які розбиваються важкі океанічні хвилі, здіймаючи шумні пінні бризки. Саме ця центральна зона стає емоційним осердям композиції, яку художник опрацьовує з найбільшою віртуозністю. Мазки білила накладено сміливо, широко та фактурно, що посилює відчуття руху й невгамовної сили стихії. Надалі М. Мороз неодноразово звертатиметься до прийому густого накладання фарб, яке стає однією з ключових ознак його

експресивного письма. Цю особливість влучно підмітив Олександр Архипенко, зазначивши: «...дивлячись на фактурне напластування фарбного шару, можна без сумніву зауважити, що Морозу підвладною була б і скульптура» [3, с. 31]. Спостереження відомого скульптора розкриває технічні пошуки митця, адже саме завдяки такій фактурності він прагнув передати силу, драматизм і монументальність змалюваної природи.

Морський краєвид «Море в Глостер» (1963) ще виразніше демонструє наближення до стилістики абстрактного експресіонізму (іл. 7). У світовому мистецтві осередком другої хвилі абстрактного живопису в 1940—1950-х роках стала саме Америка. Представниками цього напрямку вважають митців, що формувалися у мистецькому середовищі Нью-Йорка: Аршиля Горкі, Анджело Іпполо, Франца Кляйна, Джексона Поллока, Марка Ротко, Агнесу Мартін та інших [6]. Вони пропагували «плоскі форми», які, на їхню думку, руйнували ілюзію та відкривали «чисту істину». Стилістиці абстрактного експресіонізму були властиві незавершеність, хаотичність і легкість. Згодом акцент змістився на сам акт творення — жест, роботу з матеріалом: наливання фарби, розтирання чи удари по полотну, а також пастозне й фактурне накладання густого шару фарб. У такому ключі «Море в Глостер» набуває нового звучання — воно не лише зображає морську стихію, а й передає сам ритм її існування, що зливається з динамікою авторського жесту.

Мистецтвознавець Дарія Даревич⁴, очевидно, була першою серед тих, хто у своїх дослідженнях завважила, що Михайло Мороз у пізньому малярстві послідовно рухався у напрямку абстрактного експресіонізму. Вона наголошує, що саме цим він вписував українське мистецтво у широкий світовий контекст [7].

Разом з тим, краєвид Михайла Мороза «Море в Глостер» аж ніяк не можна назвати абстрактним. Художник ніколи не відходив від реалістичного трактування форми, проте саме у цьому полотні відчутно виявляються експресіоністичні ознаки. Це насамперед хаотичність і легкість, з якими він вибу-

⁴ Даревич Дарія (12 лютого 1939, м. Влоцлавек, Польща) — українська мистецтвознавиця, громадський діяч у Канаді. Докторат з історії мистецтв (1991) отримала у Лондонському університеті.

довує прибережні скелі та пінні хвилі прибою. При першому погляді на картину важко одразу осягнути, що відбувається на передньому плані, та з часом уся структура полотна поступово вимальовується. Постають важкі кам'яні глиби, об які з шаленою силою вриваються хвилі, тоді як на задньому плані розгортаються бурхливі океанічні простори, що впираються у загравлений жовтогарячими відтінками обрій. Пастозні, місцями несамоовито накладені мазки створюють відчуття стихійної сили, яку вже не приборкує рука митця, а диктує сама природа.

Усі ці мотиви досягають кульмінації у полотні «Морський прибіє в Бар-Харбор» (1969) (іл. 8). Цей твір справедливо можна вважати драматичним апофеозом творчості художника. Тут максимально виразно виявляється той «чистий» процес, коли митець і природа поєднуються в єдине ціле. Пейзаж сприймається винятково емоційно й напружено: сказати, що він експресивний — означає майже нічого не сказати. Фарби вириваються на поверхню полотна, наче у дикому екстазі, створюючи напруженість, близьку до музичної істерії. Тональна дисгармонія, що могла б здаватися руйнівною, перетворюється у внутрішню гармонію, доступну лише авторові. Якщо порівняти творчість митця зі сходженням на вершину, то саме цей твір постає справжнім мистецьким вінцем Михайла Мороза.

Динамічними, майже вибуховими й близькими до стилістики абстрактного експресіонізму постають пейзажі, написані Михайлом Морозом на південному заході штату Колорадо. Краєвид 1965 року під назвою «Експресія. Ріка Колорадо» промовляє сам за себе — усе у цьому полотні вирує, б'ється, клекотить у пронизуючому й блискавичному русі. Динаміка пульсує в кожному квадратному сантиметрі картини: у стрімкому, хаотичному мазку пензля, у дзвінких і контрастних зіткненнях кольорових тонів, у самій композиції, де реальне розчиняється в абстрактному, наче в стихії. Тут виявляється професіоналізм уже сформованого, загартованого у постійних пошуках майстра. Його стиль викристалізовується як щось цілком самобутнє: творчий порив звільняється від будь-яких зовнішніх впливів і стає підвладний лише власним переконанням і емоційним вибухам.

Саме в другій половині 1960-х років художник знаходить і утверджує нові стилістичні норми свого



Іл. 8. Морський прибіє в Бар-Харбор. Мейн. Олія, полотно. 1969. [3]



Іл. 9. Шіп Рок. Нью Мексико. Олія, картон. 1965. [3]

малярства. З-під його пензля, а ще частіше мастихіна, народжуються пейзажі, пронизані експресивним звучанням і внутрішнім напруженням. Мороз майже не випускає мастихіна з рук: ним він творить усе — від монументальних гір до найдрібніших деталей, як-от віття дерев чи мерехтіння трави. Колорит стає гранично яскравим, соковитим, насиченим до межі. Складається враження, що художник змішує фарби не на палітрі, а безпосередньо на полотні, немов у самому процесі творення прагне вловити пульс природи.

У 1965 році він створює серію знакових полотен, сповнених особливою експресивною силою. Серед них — робота «Шіп Рок», присвячена одному з магічних і найшанованіших серед індіанців місць у штаті Нью-Мексико (іл. 9). На картині постає дивовижний пустельний краєвид, у центрі якого височіє са-



Іл. 10. Злам лісів. Айдахо Спрінгс. Олія, полотно. 1965. [3]

мотня, священна гора Шіп Рок, названа індіанцями Тсе Бітай («окрилений камінь»). Передній план полотна — це вихор хаотичних широких мазків, сплентений у дисонуючу, напружену кольорову гаму. Цей мальовничий хаос передає гаряче, майже задушливе дихання пустелі, серед якої, мов самотній вітрильник у морі пісків, підноситься гора Шіп Рок. Її шпиль майстер вибудовує довгими вертикальними мазками, що ніби прорізають повітря. На тлі насиченого ультрамаринового неба чітко вимальовується гостра, мов лезо, кромка верхів'я гори. Експресивність твору досягається завдяки контрастній, «палаючій» палітрі й напруженим фактурним мазкам, що розбігаються у різні боки, створюючи відчуття дикої, неконтрольованої стихії.

Подібні стилістичні прийоми М. Мороз застосовує у пейзажі «Злам лісів», виконаному поблизу гірського містечка Айдахо-Спрінгс у Колорадо (іл. 10). Композиція побудована на трьох планах. Передній — хаотично-дисонуючий, подібно до краєвиду «Шіп Рок», наповнений енергією неспокійних мазків. У середньому плані, проведену діагоналлю, відкривається лісова просіка, обрамлена щільною стіною дерев, серед яких виділяються похилі, сухі стовбури. Завершує композицію задній план із гордими засніженими хребтами, що підносяться над усім краєвидом, надаючи йому монументальності.

Драматичніший характер відчувається у творі «Еко Лейк», де художник відтворює краєвид одноїменного озера. Тут широкі й виразні пастозні мазки стають головним носієм експресії. Холодні

ультрамаринові й глибокі брунатні тони чітко вимальовують озерне плесо, затиснуте гірським масивом. Угорі промені згасаючого сонця торкаються засніжених верхів'їв, що контрастно відбиваються на тлі темної води. Увесь пейзаж пронизаний відчуттям таємничості та урочистої величі первісної природи.

Подібний експресивний настрій простежується й у картині «Гелен Гант». Тут особливо відчутна віртуозна техніка мастихіна, завдяки якій колір ніби формується безпосередньо в процесі творення. Колористична щедрість та рельєфна фактура полотна створюють ілюзію безперервного руху, де фарба стає матеріальним втіленням живої енергії природи.

На початку 1970-х років Михайло Мороз тривалий час перебуває у Римі, де продовжує співпрацю з Архієпископом Йосипом Сліпим. Патріарх мав намір доручити митцеві поліхромію храму Святої Софії. Тож упродовж 1972—1975 років Мороз кілька разів приїздив до Риму, де створив значний корпус робіт: вісім портретів, проєкт вітражу для храму Жировицької Богоматері, три проєкти мозаїчного оздоблення фронтона Святої Софії, сорок п'ять римських краєвидів і п'ять натюрмортів.

Дивним чином столиця «вічного» міста накладає на М. Мороза певні, не до кінця зрозумілі нам обмеження. Чи то під впливом споглядання величних творів Ренесансних майстрів, чи з інших причин, однак його творчий імпульс у цей час відчутно послаблюється. В італійських краєвидах — «Арка Тита», «Церква Св. Софії», «Колізей» та інших — відчутно домінує стриманий декоративізм, мало властивий темпераменту митця. У жанрі портрету художник також дотримується поміркованої, навіть дещо «вихолощеної» стилістики, що надає змальованим персонажам застигlosti й відстороненості. Винятком можна вважати лише портрети кардинала Йосипа Сліпого, особливо роботу, створену у Римі 1972 року. На темному тлі з декоративними елементами виразно окреслена сидяча постать архієпископа у світлому вбранні. Його глибокий і зосереджений погляд сповнений внутрішньої сили людини, яка пройшла через важкі життєві випробування. Колористика портрета виважена та майже монохромна, що цілком виправдано: художник прагне зосередити увагу глядача на образі духовного титана, який залишався непохитним у вірності

Божим Заповідям та традиціям Української Греко-Католицької Церкви.

У Римі ж колористичний талант М. Мороза найповніше розкривається у серії натюрмортів. Художник особливо любив малювати квіти, віддаючись цьому жанрові всією душею. Сам він зазначав: «Букет квітів бачу монолітним, як планету, і мене цікавить динаміка живописної експресії та сили діяння кольорів і форм». Серія натюрмортів, написана у 1972 році, повертає до його звичної, органічної манери: звучні, жваві, подекуди хаотично розкидані мазки передають красу і свіжість букетів з білих, червоних та жовтих троянд.

В останні роки життя Михайло Мороз часто повертався думками до України, до друзів та до незабутніх часів, проведених у Космачі, у майстерні свого наставника Олекси Новаківського. Можливо, саме тому пейзаж «Кетскільські полонини» (1981) так виразно нагадує карпатські краєвиди, рідні та близькі для українського митця. У цих образах відчувається не лише ностальгія, а й глибинний зв'язок із землею, яка сформувала його як художника.

Життєвий шлях митця завершився 27 вересня 1992 року на острові Стейтен-Айленд, поблизу Нью-Йорка. За своє життя він створив близько трьох тисяч полотен, сповнених внутрішньою динамікою та пошуку власного неповторного стилю. Частина цих творів була знищена у 1952 році під час так званої «зачистки» фондів Львівського національного музею. Найбільшу ж частину мистецької спадщини, збережену від руйнівних обставин, дружина художника передала до Українського музею у Нью-Йорку, де його роботи й досі промовляють до глядачів силою своєї експресивної виразності.

Висновки. У найяскравіший період своєї творчості, вже після еміграції до Сполучених Штатів Америки, Михайлові Морозу вдалося створити найбільш самобутні й виразні твори, позначені нестримною експресією та внутрішньою драматичною динамікою. Саме цей напрямок виявився найближчим до його творчого темпераменту й водночас став своєрідним мистецьким підсумком тривалих пошуків. Витоки його стилю беруть початок у школі Олекси Новаківського, наставника й духовного провідника митця, який заклав у нього ґрунтовні основи живописного мислення. Подальший розвиток художньої мови Мороза визначила подорож до Па-

рижа, де його світогляд збагачують враження від творчості постімпресіоністів та фовістів. У США ж він відкрив для себе абстрактний експресіонізм, енергія й вільна пластика якого стали співзвучними його власному темпераменту та надали нового імпульсу творчості.

Усі ці чинники — школа Новаківського, вплив європейського модерного мистецтва та знайомство з американським абстрактним експресіонізмом — органічно поєдналися в живописі Михайла Мороза, допомігши йому сформувати неповторну індивідуальну манеру. Його пейзажі, сповнені колористичної сили й експресії, вражають сміливістю мазка, динамікою та водночас глибиною внутрішнього переживання. Це мистецтво, в якому природа постає не лише як об'єкт змалювання, а як стихія, що віддзеркалює духовний світ самого митця.

Творчість Михайла Мороза займає особливе місце як у контексті українського, так і світового мистецтва ХХ століття. Вона єднає національну традицію, успадковану від учителя й культурного середовища Галичини, із досягненнями європейського модернізму та американського авангарду. Його доробок став прикладом того, як українське мистецтво може інтегруватися у глобальний художній процес, водночас зберігаючи власну ідентичність. Картини Мороза — це не лише пейзажі у звичному розумінні, а візуальні драми, де природа і людина, реальність і внутрішній світ митця зливаються в єдине експресивне ціле.

1. Овсійчук В. Олекса Новаківський. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1998. 332 с.
2. Гординський С. Про Олексу Новаківського та мистецьке життя Львова в його часи. *Терем. Проблеми української культури*. Детройт, 1990. № 10. С. 10—11.
3. Овсійчук В. *Мелодія барв у малярстві Михайла Мороза*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2018. 208 с.
4. Драган М. Серед молодих артистів. Виставка учнів О. Новаківського. *Діло*. 1929. 30 листопада. С. 3—4.
5. Українське мистецтво. *Ukrainian art. Ukrainische kunst: альманах*. Ч. II. Ред. С. Гординський, М. Дмитренко, Е. Козак, С. Луцик. Мюнхен: Українська спілка образотворчих мистців, 1947. С. 21—22.
6. Herskovic M. *American abstract expressionism of the 1950s: an illustrated survey: with artists' statements, artwork and biographies*. New York: New York School Press, 2003. 372 p.: ill.

7. Михайло Мороз. *З Космача в Нью-Йорк, від гутульських етюдів до пейзажів Атлантики*. ZAXID.NET. Архів оригіналу за 4 червня 2016 р. URL: https://zaxid.net/mihaylo_moroz_z_kosmach_v_nyuyork_vid_gutsulskih_etyudiv_do_peyzazhiv_atlantiki_n1334719 (дата звернення: 29.09.2025).

REFERENCES

- Ovsiichuk, V. (1998). *Oleksa Novakivskyi*. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Hordynsky, S. (1990). *On Oleksa Novakivskyi and the artistic life of Lviv in his time*. *Terem. Problems of Ukrainian culture*, 10, 10—11 [in Ukrainian].
- Ovsiichuk, V. (2018). *Melody of colors in the painting of Mykhailo Moroz*. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Dragan, M. (1929, November 30). *Among young artists. Exhibition of O. Novakivskyi's students*. *Dilo* (Рр. 3—4) [in Ukrainian].
- Hordynsky, S., Dmytrenko, M., Kozak, E., & Lutsyk, S. (Eds.). (1947). *Ukrainian art. Ukrainische Kunst: Almanac (Part II)*, pp. 21—22). Munich: Ukrainian Association of Fine Artists [in Ukrainian].
- Herskovic, M. (2003). *American abstract expressionism of the 1950s: An illustrated survey: With artists' statements, artwork and biographies*. New York: New York School Press.
- Mykhailo Moroz. *From Kosmach to New York, from Hutsul studies to Atlantic landscapes*. ZAXID.NET. 2016, June 4. Retrieved from: https://zaxid.net/mihaylo_moroz_z_kosmach_v_nyuyork_vid_gutsulskih_etyudiv_do_peyzazhiv_atlantiki_n1334719 [in Ukrainian].