



УДК 7:069.5](73) Mercury:7.03(477)

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2026.03.655>

МИСТЕЦЬКИЙ КАНОН І ПРИВАТНА ІНІЦІАТИВА: КОНСТРУЮВАННЯ КОЛЕКЦІЇ MERCURY ART CENTRE

Володимир ПЕТРАШІК

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5407-9357>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
Вознесенький узвіз, 20, 04053, Київ, Україна,

e-mail: volodymyr.petrashyk@naoma.edu.ua

У статті досліджено процес формування колекції Mercury Art Centre як цілісного науково-кураторського проекту, що репрезентує українське мистецтво ХХ століття. Проаналізовано роль приватної ініціативи у конструюванні мистецького канону та інтеграції творів із різних колекцій (Лариси Гординської, Дмитра Горбачова, Юрія Цвєнґроша). Особливу увагу приділено творам Олекси Новаківського, Олександра Богомазова, Михайла Андрієнка-Нечитайла, Якова Гніздовського та Святослава Гординського як репрезентантам різних моделей українського модернізму. Обґрунтовано значення атрибуції, провенансу та концептуального відбору у формуванні цілісного мистецького наративу.

Метою статті є аналіз принципів, стратегій і концептуальних засад формування колекції Mercury Art Centre, а також з'ясування її ролі у конструюванні та репрезентації мистецького канону в сучасному культурному просторі.

У дослідженні використано комплекс історико-мистецтвознавчих, порівняльних та міждисциплінарних підходів. Методологія передбачає формально-стилістичний аналіз творів мистецтва, контекстуальний аналіз колекціонерських практик, а також застосування інституційних і культурологічних методів для вивчення взаємозв'язку між приватними колекціонерськими ініціативами та процесами формування мистецьких канонів.

Ключові слова: український модернізм, приватна колекція, мистецький канон, Mercury Art Centre, О. Новаківський, О. Богомазов, Я. Гніздовський, М. Андрієнко-Нечитайло, С. Гординський.

Volodymyr PETRASHYK

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5407-9357>

Candidate of Art History, Associate Professor,

National Academy of Fine Arts and Architecture,

20, Voznesenskyi Uzviz St., Kyiv, 04053, Ukraine,

e-mail: volodymyr.petrashyk@naoma.edu.ua

ARTISTIC CANON AND PRIVATE INITIATIVE: CONSTRUCTING THE MERCURY ART CENTRE COLLECTION

The article examines the formation of the Mercury Art Centre collection as a coherent scholarly and curatorial project representing 20th-century Ukrainian art. It analyzes the role of private initiative in constructing the artistic canon and integrating works from key private collections (Larysa Hordynska, Dmytro Horbachov, Yuri Tsengrosh). Particular attention is paid to works by Oleksa Novakivskyi, Oleksandr Bohomazov, Mykhailo Andriienko-Nechytailo, Yakiv Hnizdovsky, and Sviatoslav Hordynsky as representatives of different models of Ukrainian modernism. The importance of attribution, provenance research, and conceptual selection in shaping a coherent artistic narrative is substantiated.

Problem Statement. In contemporary cultural processes, private art collections play an increasingly significant role in shaping artistic narratives, preserving cultural heritage, and influencing the formation of artistic canons. The case of the Mercury Art Centre collection provides an opportunity to examine the mechanisms through which private initiatives participate in the selection, interpretation, and legitimization of artworks within the broader art historical discourse.

Purpose. The purpose of this article is to analyze the principles, strategies, and conceptual foundations underlying the formation of the Mercury Art Centre collection and to investigate its role in the construction and representation of the artistic canon within contemporary cultural space.

Methods. The study employs a combination of historical-artistic, comparative, and interdisciplinary approaches. The research methodology includes formal and stylistic analysis of artworks, contextual analysis of collecting practices, as well as institutional and cultural studies methods aimed at examining the relationship between private collecting initiatives and canon formation processes.

Results. The research demonstrates that the Mercury Art Centre collection represents a deliberate curatorial model that combines artistic value, historical significance, and contemporary relevance. The collection reflects specific criteria of selection and representation, contributing to the preservation and reinterpretation of national and international artistic heritage. It is established that private collecting practices not only reflect existing artistic canons.

Conclusion. The study confirms that private art initiatives are important agents in the construction of artistic canons. The Mercury Art Centre collection illustrates how collecting strategies can influence cultural memory, artistic valuation, and public understanding of art. The collection functions not merely as an assemblage of artworks but as a dynamic cultural platform that contributes to the ongoing negotiation and redefinition of artistic canon in contemporary society.

Keywords: Ukrainian modernism, private collection, artistic canon, Mercury Art Centre, O. Novakivskyi, O. Bohomazov, J. Hnizdovsky, M. Andriienko-Nechytailo, S. Hordynsky.

Вступ. *Постановка проблеми.* У сучасному мистецтвознавстві особливої актуальності набуває проблема формування мистецького канону в умовах децентралізації культурних процесів. Важливим чинником цього процесу стає приватне колекціонування, яке дедалі частіше виконує функції, традиційно притаманні музейним інституціям. У цьому контексті потребує осмислення феномен колекції Mercury Art Centre як прикладу інтелектуально сконструйованого зібрання, що репрезентує український модернізм у його багатовимірності. Тим паче, що автор цієї розвідки формував колекцію Mercury Art Centre і мав безпосереднє відношення до усіх процесів, які були з цим пов'язані.

Актуальність дослідження. У сучасних культурних процесах приватні мистецькі колекції відіграють дедалі вагомішу роль у формуванні художніх наративів, збереженні культурної спадщини та впливі на процеси конструювання мистецьких канонів. Приклад колекції Mercury Art Centre надає можливість дослідити механізми, за допомогою яких приватні ініціативи беруть участь у відборі, інтерпретації та легітимації творів мистецтва в ширшому мистецтвознавчому дискурсі.



Іл. 1. Лариса Гординська з картиною Олекси Новаківського «Мадонна Червоної Калини», 1916. Дерево, олія, 36,5х32,5 см. Світлина Лариси Гординської

Мета дослідження. Метою статті є аналіз принципів, стратегій і концептуальних засад формування колекції Mercury Art Centre, а також з'ясування її ролі у конструюванні та репрезентації мистецького канону в сучасному культурному просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика українського модернізму та творчості окремих імен широко висвітлена у працях В. Овсійчука [1], Л. Волошин [2], О. Голубця [3], Д. Горбачова [4; 5], В. Січинського [6], В. Поповича [7], Ж. Клода-Маркаде [8], Х. Береговської [9], Д. Степовика [10], О. Маричевської [11], Г. Складенко [12], та ін. Окремі аспекти творчості Новаківського, Богомазова, Гніздовського та Гординського досліджувалися як у національному, так і в міжнародному контекстах. Водночас питання ролі приватних колекцій у формуванні канону залишається недостатньо розробленим, особливо в аспекті їхньої науково-кураторської інтерпретації та інтеграції діаспорного мистецтва.

Методи дослідження. У дослідженні використано комплекс історико-мистецтвознавчих, порівняльних та міждисциплінарних підходів. Методологія передбачає формально-стилістичний аналіз творів мистецтва, контекстуальний аналіз колекціонерських практик, а також застосування інституційних і культурологічних методів для вивчення взаємозв'язку між приватними колекціонерськими ініціативами та процесами формування мистецьких канонів.

Основна частина. Колекція Mercury Art Centre постає як результат цілеспрямованої науково-кураторської діяльності, що поєднує атрибуцію, концептуалізацію та селекцію творів. Її формування відбувалося за активної участі фахового медіатора між приватними зібраннями та інституційним простором, що дало змогу вибудувати внутрішню узгоджену наративну структуру.

Залучення творів із колекцій Лариси Гординської, Дмитра Горбачова та Юрія Цвенгроша забезпечило поліфонічність зібрання. Зокрема, твори Олекси Новаківського («Мадонна Червоної Калини», 1916 (іл. 1); «Святий Юрій. Львів», 1922) [13] репрезентують синтез сакрального і національного у межах експресіоністичного символізму. Акварель Олександра Богомазова «Лісовий пейзаж. Фінляндія» (1911) [14] демонструє перехід до аналітичного бачення форми та передумови формування теорії «живопису як організації руху».

Творчість Михайла Андрієнка-Нечитайла [15] представлена композиціями, що поєднують сценографічне мислення з модерністичною абстракцією, тоді як графіка Якова Гніздовського (зокрема цикл до «Слова о полку Ігоревім», 1950) [16] засвідчує синтез архаїчної традиції та модерністичної формалізації. У свою чергу, твори Святослава Гординського, зокрема «Я і нескінченність. Автопортрет» (1969), репрезентують інтелектуалізовану модель неокласичного модернізму [17].

Таким чином, колекція формує багатовекторну модель українського мистецтва ХХ століття, де поєднуються різні стилістичні, географічні та світоглядні виміри. Важливим аспектом є також відновлення провенансу творів і їх культурного контексту, що сприяє їхній інституціоналізації.

Перше відчуття, яке виникає навіть при побіжному погляді на зібрання Mercury Art Centre — невідоме захоплення. Як казав класик, «дихання спирає...». Обраних митців тут не так багато, більше сотні, та всі вони — stars. Творів — «лише» кілька тисяч... (Для порівняння: В МоМА — «аж» біля 100 тисяч, але ж скільки часу він існує!). До слова: процес колекціонування триває, і останню крапку в цій справі не поставлено. На черзі — особистості, міста, терени.

Перевага тут надається принципу «широти охоплення» творчого доробку. При тім, зібрання позбавлене елементарно-географічної, лінійно-стилістичної чи будь-якої іншої однорідності. Українське мистецтво постає у своїх численних, часто — парадоксальних переплетеннях, перегуках митців «Великої України» та багатокої діаспори, Сходу і Заходу (які тут справді «разом»), абстракції та реалізму...

Хронологічно колекція починається зі зразків української Сецесії, яку представляють воістину зіркові Іван Труш та Олекса Новаківський. Вони втілювали не лише навмисну загадковість символу своїх «симфоній без слів» (за висловом Богдана Лепкого), але і його «додаткову вартість» в особі пронизливої реальності, яку саму по собі годі схопити за хвіст занадто слухняному митцеві. Генії зазвичай — норовливі, і годі їх приборкати.

Йдеться не просто про факт поповнення збірки Mercury Art Centre, а про цілеспрямований науково-кураторський процес формування репрезентативного корпусу українського модернізму, здійснений за

безпосередньої участі автора цієї розвідки, як фахового медіатора між приватними колекціями та інституційним зібранням.

У цьому контексті роль автора виходить за межі звичайного консультативного супроводу. Вона охоплює атрибуцію, концептуалізацію та селекцію творів, що дало змогу не лише залучити окремі високоякісні мистецькі полотна, але й вибудувати внутрішню узгоджену наративну лінію колекції. Саме завдяки такому підходу твори Олекси Новаківського, Олександра Богомазова, Михайла Андрієнка-Нечитайла, Якова Гніздовського та Святослава Гординського постають не як ізольовані артефакти, а як взаємопов'язаний пласт історико-мистецького процесу, що репрезентує різні моделі українського модернізму ХХ століття.

Залучення творів із трьох знакових приватних зібрань — Лариси Гординської, Дмитра Горбачова та Юрія Цвенгроша — має принципове значення. Кожна з цих колекцій є носієм окремої традиції збереження та інтерпретації українського мистецтва: зібрання Лариси Гординської — це передусім автентичний родинний архів, що зберігає безпосередній зв'язок із постаттю Святослава Гординського; колекція Дмитра Горбачова репрезентує інтелектуально осмислений корпус українського авангарду та модернізму, сформований на основі багаторічних наукових студій; збірка Юрія Цвенгроша відображає приватну ініціативу збереження мистецької спадщини діаспори, що часто залишалася поза увагою державних інституцій.

Саме синергія цих трьох джерел дала змогу сформувати у збірці Mercury Art Centre поліфонічну модель мистецького процесу, де поєднуються різні географічні, стильові та світоглядні вектори — від львівського колоризму Новаківського до інтелектуалізованої графічної мови Гніздовського, від сценографічно-конструктивних пошуків Андрієнка-Нечитайла до неокласичної, почасти конструктивної виваженості Гординського.

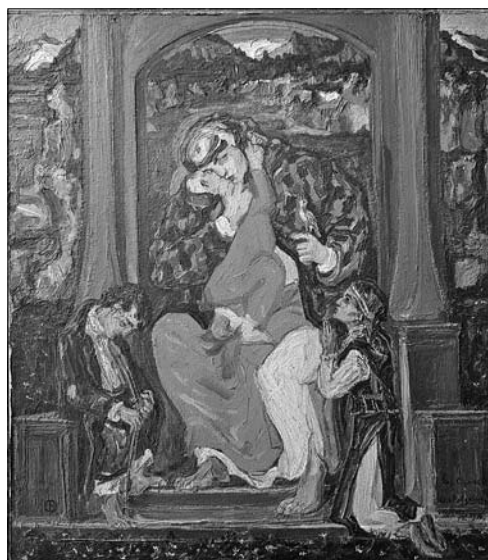
Важливо наголосити, що участь автора статті полягала також у відновленні контекстів побутування творів, їх провенансу та культурної «біографії». Це особливо суттєво для робіт, що тривалий час перебували у приватному обігу, адже їх інституціоналізація потребує не лише юридичного оформлення, а й наукового обґрунтування їх місця в історії мистецтва.

Таким чином, наукова стаття може бути позиціонована як рефлексія над процесом формування колекції як наукового проекту, де кожне поповнення є результатом аналітичної праці, експертного відбору та міжособистісної довіри між дослідником і власниками творів. У ширшій перспективі це свідчить про нову модель взаємодії між приватним і публічним у сфері культурної спадщини, де ключову роль відіграє саме фахова експертиза та наукова відповідальність.

Отже, йдеться не лише про розширення збірки, а про інтелектуальне конструювання мистецького наративу, в якому залучені твори стають елементами цілісної концепції українського мистецтва ХХ століття, репрезентованого в міжнародному колекційному просторі.

Твори Олекси Новаківського «Мадонна Червоної Калини» (1916) та «Святий Юрій. Львів» (1922), що походять із родинного зібрання Лариси Гординської й нині представлені у колекції Mercury Art Centre, є надзвичайно показовими для розуміння еволюції мистецької мови митця — від символістсько-експресивних узагальнень воєнного часу до монументалізованої національно-міфологічної образності початку 1920-х років (іл. 2).

Твір «Мадонна Червоної Калини» постає як одна з ключових візій Новаківського періоду Першої світової війни, де традиційний іконографічний тип Богородиці трансформується у національно-алегоричний



Іл. 2. Олекса Новаківський. «Мадонна Червоної Калини», 1916. Дерево, олія, 36,5х32,5 см. Світлина Лариси Гординської

образ України. Передусім привертає увагу синтез сакрального і національного. Мотив «червоної калини» — один із центральних українських символів — тут набуває не декоративного, а концептуального значення: він маркує ідею жертвності, крові, відродження. Мадонна у Новаківського не є відстороненою небесною заступницею; вона занурена в історичну драму свого народу, що надає образу експресивної напруги.

Композиція, як правило для Новаківського цього часу, побудована на динамічних вертикалях і хвилеподібних ритмах, які створюють відчуття внутрішнього руху. Постаць Мадонни не статична — вона ніби коливається у потоці енергії кольору. Саме колір відіграє визначальну роль: насичені червоні тони функціонують як емоційно-символічний центр; контраст із темнішими або холоднішими площинами підсилює драматизм; світло не моделює форму академічно, а «вибухає» зсередини кольорових мас.

Стилістично твір тяжіє до експресіоністичного символізму, де форма підпорядкована емоційному імпульсу. Відчутні також впливи європейського модернізму (зокрема, віденської сецесії та польського малярства), однак вони трансформовані у власну, глибоко індивідуальну систему. У цьому творі Новаківський формує тип образу, який можна означити як «національна ікона модерної доби» — не канонічну, але духовно насичену, спрямовану на актуалізацію колективного переживання.

Полотно «Святий Юрій. Львів» 1922 року демонструє інший етап — період післявоєнної стабілізації та одночасно пошуку нових форм національного стилю. Образ церкви святого Юрія і Юрія Змієборця, як патрона Львова, тут набуває монументально-героїчного звучання. Композиційно твір вирізняється більшою структурною впорядкованістю порівняно з «Мадонною...». Якщо у попередній композиції домінує стихія кольору, то тут відчутна тенденція до конструктивізації форми: архітектурний або топографічний натяк на Львів укорінює сцену в конкретному культурному просторі (іл. 3).

Образ храму святого Юрія — одвічного головного героя у пейзажних сюжетах Новаківського не лише релігійний, а й національно-репрезентативний: це символ перемоги, захисту, духовної сили міста і ширше — української ідентичності. Важливо, що художник уникає буквального натуралізму — образ

тракується узагальнено, майже декоративно, що наближує твір до модерністської стилізації.

Колористика цього пейзажу, хоча й залишається насиченою, стає більш зваженою: кольори організовані у більші площини; контрасти менш хаотичні, ніж у ранніх творах; відчувається прагнення до гармонійності. Стилістично тут можна говорити про синтез експресіонізму з елементами модерну, що відповідає загальним тенденціям міжвоєнного українського мистецтва

Обидва твори, попри різницю у настрої та композиційній організації, об'єднані кількома принциповими рисами: сакралізація національного образу; експресивна роль кольору як носія смислу; відхід від академічного реалізму на користь символічного узагальнення; прагнення до створення модерної української іконографії.

Якщо «Мадонна Червоної Калини» є образом страждання і духовної концентрації національної трагедії, то «Святий Юрій. Львів» репрезентує високу духовну і моральну вивищеність У цьому сенсі вони утворюють своєрідну діалогічність, доповнюючи один одного.

Твори Новаківського зі збірки Mercury Art Centre, що походять із колекції родини Лариси Гординської, мають не лише мистецьку, а й культурно-історичну цінність. Вони фіксують момент становлення українського модернізму як носія національної ідеї, де сакральні образи переосмислюються через призму історичного досвіду та індивідуальної експресії митця. У них Новаківський постає як художник, який мислить категоріями великого стилю навіть у камерних формах, перетворюючи живопис на простір духовної та національної самоідентифікації.

Відкриттям для глядача стануть химерні картини Осипа Васьківа — уродження Делятина і виучня Казимира Малевича. От тільки його — *sic!* — «Химера» (1913) віщує не супрематичний експеримент, а кошмари Альфреда Кубіна і Першої світової війни. І на цьому тлі «Пробудження на тлі Розп'яття» Новаківського, хоч і написане вже рік потому, видається солодкою мрією втраченого раю, мов би писалося у попередньому сторіччі, наповненому ілюзією злагоди та гармонії.

Та особливістю українського культурного поступу була вимушена, а в чомусь і рятівна поспішність освоєння модерних стилістик і практик. На Захо-



Іл. 3. Олекса Новаківський. Святий Юрій. Львів, 1922. Дерево, олія, 40х55 см. Світлина Лариси Гординської



Іл. 4. Олександр Богомазов. Лісовий пейзаж. Фінляндія, 1911. Папір, акварель, 34х34 см. Світлина автора

ді на таке вимагалися декади і декади, а, бувало — сторіччя. Утім, доля позбавила Україну необхідного люфту. Через це в одному митцеві іноді накопичувалися резерви вже вигаслого напрямку — та потенції напрямку майбутнього. Запізнілий символіст перекидався на початківця-авангардиста, як це сталося з Олександром Богомазовим, що свої малярські пошуки обґрунтував у трактаті «Живопис та елементи». Утім, його лісовий фінський пейзаж хоч і написаний напередодні (саме 1911 р.), несе в собі всі ознаки творчого оновлення.

Картина Олександра Богомазова «Лісовий пейзаж. Фінляндія» (1911) (іл. 4), виконана в техні-

ці акварелі, яка репрезентує ранній етап формування його модерністичної мови з колекції Mercury Art Centre. Цей твір показовий як перехід від натурного пейзажу до аналітичного, майже конструктивного бачення природи. Композиція вибудовується не за принципом ілюзії простору, а як система взаємодії площин і ритмів. Дерево в центрі — не просто мотив, а структурний вузол, довкола якого організовано весь візуальний рух. Його стовбур і гілки ніби розщеплюються на геометризовані фрагменти, що нагадує ранні пошуки кубофутуризму.

Колористика стримана, з домінуванням холодних зелених і блакитних тонів, які врівноважуються теплими вохристими площинами землі. Водночас колір тут не описовий, а конструктивний: він моделює форму й задає ритм, а не передає атмосферу в імпресіоністичному сенсі. Плями накладаються прозоро, але з відчутною внутрішньою напругою, створюючи ефект «руху середовища».

Особливу увагу привертає трактування світла: сонце не є джерелом природного освітлення, а радше знаковим елементом композиції, що підсилює декоративну площинність. Простір сплюснений, глибина умовна — це вже відхід від класичної перспективи. Вцілому композиція демонструє характерну для Богомазова ідею динаміки середовища, де природа мислиться як енергійна система взаємодії форм. «Лісовий пейзаж. Фінляндія» можна розглядати як важливий крок до його теоретичних узагальнень, зокрема концепції «живопису як організації руху», сформульованої пізніше.

Аналізуючи «Лісовий пейзаж. Фінляндія» у ширшому контексті європейського модернізму, важливо бачити його не як ізольований етюд, а як точку перетину кількох впливових художніх тенденцій початку ХХ століття, які Богомазов інтерпретує доволі самобутньо. Передусім відчутна дотичність до сезаннізму: як і у Поля Сезанна, природа тут «конструюється» через взаємодію площин і кольорових мас. Однак, якщо Сезанн прагнув до стабілізації форми, Богомазов уже мислить її як рухливу, нестійку систему. Звідси — наступний крок до кубізму, але не аналітичного в чистому паризькому сенсі (Пікассо, Брак), а радше його «периферійної» інтерпретації: форма не розкладається на фрагменти заради аналізу, а пульсує, трансформується, зберігаючи зв'язок із природним мотивом.

Не менш важливий вплив футуризму, зокрема італійського (Умберто Боччоні, Джакомо Балла), хоча в Богомазова він не проявляється через урбаністичні сюжети чи техніцизм. Йдеться, радше, про ідею динаміки як універсальної засади: дерево, ландшафт, повітря — усе перебуває в стані внутрішнього руху. Це ще не вибухова енергія італійців, але вже чітке заперечення статичності. Водночас у творі присутній відгомін північного модернізму та символізму (зокрема фінського й скандинавського живопису), що проявляється у декоративності площин, узагальненості силуетів і певній «тиші» колористики. На відміну від французького фовізму, де колір експресивно автономний, у Богомазова він підпорядкований структурі, що є ближчим до синтетичних пошуків модерну.

Якщо порівняти цей твір із київськими композиціями Богомазова 1910-х років (зокрема «Трамвай», «Потяг», «Лісопилка», «Базар», «Київ. Пейзаж»), різниця стає принциповою і показовою для еволюції митця. У «фінляндському» пейзажі ще зберігається природний мотив як відправна точка. Дерево впізнаване, простір хоч і умовний, але не зруйнований повністю. Динаміка тут латентна, внутрішня, вона лише починає структурувати форму.

Натомість у київських композиціях відбувається радикалізація: Форма стає урбаністичною і механізованою — замість органічних ліній дерева з'являються жорсткі ритми рейок, вулиць, конструкцій. Рух переходить у категорію головного змісту: у «Трамвай» чи «Потязі» він уже не прихований, а буквально розгортається через ритмічні повтори, діагоналі, «розриви» площин. Простір фрагментується значно активніше — якщо в акварелі 1911 року ще відчутна цілісність, то пізніше композиція набуває характеру майже кінематографічного монтажу.

Колір посилює енергію: він стає контрастнішим, локальнішим, інколи різкішим, ніж у стриманій фінляндській роботі. Важливо, що саме між цими двома етапами Богомазов формулює свою теорію про живопис та його елементи, де визначає такі категорії, як ритм, рух, маса, лінія. «Лісовий пейзаж. Фінляндія» фактично ілюструє ще інтуїтивний рівень цих пошуків, тоді як київські твори — вже свідоме застосування аналітичної системи.

Звідси — невимушений, та нескасовний перегук із галактикою «Розстріляного Відродження» (яке Дмитро Горбачов влучно охрестив «голодним Ре-

несансом») [5], традиції якого продовжили не лише «шістдесятники», але й, раніше, деякі митці української діаспори.

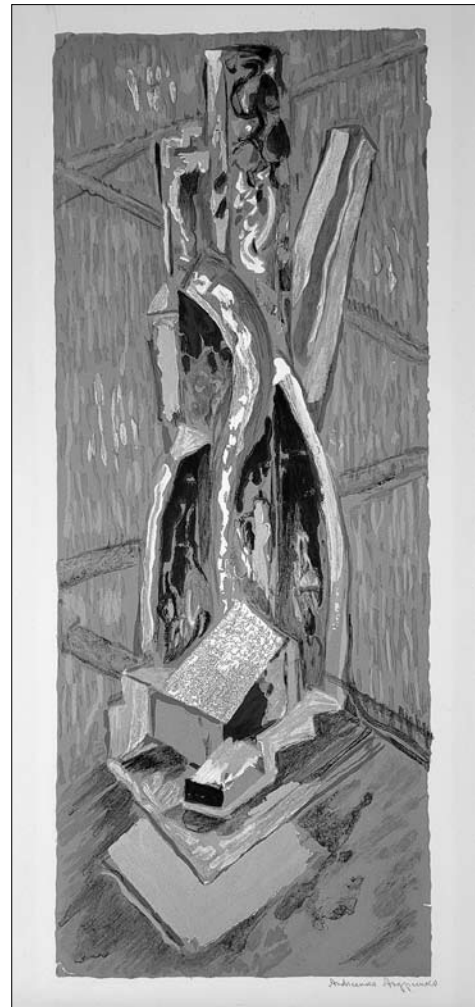
Дуже мало знаємо — а студенти вже питалися у мене на лекціях! — про мешканця Франції Михайла Андрієнка-Нечитайла, архів якого примхою долі виявився надовго замкнений у помешканні його зятого симпатика. Усе ж вдалося придбати п'ять творів неповторного українського — сюрреаліста, реаліста, метафорика, майстра абстракції? — добробок якого ледве не повторив долю його грошей: сховані до далекої шухляди, вони стали поживою мишей... Тож кожен його начерк — нині на вагу золота. Поготів, «Композиція з театральним персонажем» (1945), де прозирає геометрична узагальненість — та енігма сюрреалізму. Твір репрезентує зрілий етап його творчості, у якому синтезуються досвід європейського модернізму та сценографічне мислення митця.

Композиція побудована на чіткому співвідношенні геометризованих площин і фігуративного елементу. Центральний персонаж, трактований умовно й майже манекенно, постає як сценічна постать — позбавлена індивідуалізованих рис, але наділена знаковою виразністю. Його костюм розкладено на кольорові площини (зелені, червоні, чорні), що створює ефект конструктивної ритмізації та перегукується із засадами кубізму й пуризму.

Простір організовано як театральну декорацію: плоскі кольорові поля, чіткі прямокутники та контрастні акценти формують умовну сцену. Ліворуч з'являється майже тотемічна абстрактна форма, що може трактуватися як символічний контрапункт до людської постаті — своєрідний «візуальний партнер» у сценічній дії.

Колористика стримана, але контрастна: домінують локальні кольори, що не моделюють об'єм, а підкреслюють площинність і декоративність. Це наближує твір до традицій паризької школи міжвоєнного періоду, зокрема до пошуків Фернана Леже та амбіцій синтезу мистецтв. Загалом композиція демонструє характерний для Андрієнка-Нечитайла синтез живопису й театру, де абстракція не заперечує фігуративність, а трансформує її в умовну знакову систему, підпорядковану ритму, композиційній рівновазі та сценічній метафорі.

«Героїчна композиція» (1960) Михайла Андрієнка-Нечитайла представляє пізній етап твор-

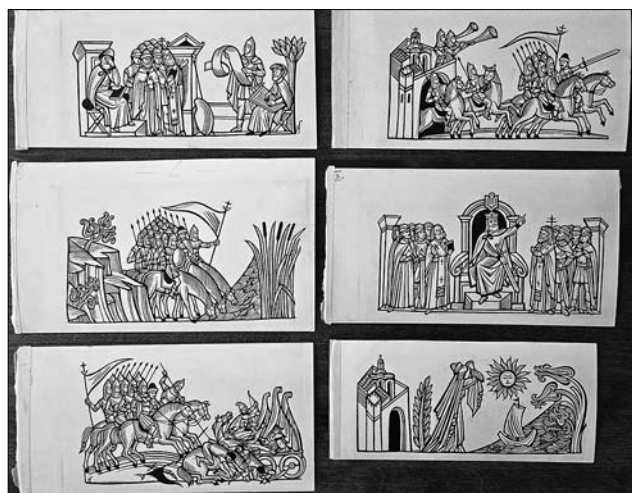


Іл. 5. Михайло Андрієнко-Нечитайло. Героїчна композиція, 1960. Папір, кольорова літографія, 68х27 см. Світлина автора

чості митця, у якому відчутно зростає роль експресії та внутрішньої напруги форми, при збереженні конструктивного мислення (іл. 5).

Композиція вибудована вертикально й нагадує монумент або тотем, що підсилює саму ідею «героїчного». Центральна форма — витягнута, майже органічно-абстрактна — поєднує в собі риси людської постаті та скульптурного об'єкта. Вона позбавлена конкретної індивідуалізації, натомість набуває узагальненого символічного характеру, що відсилає до теми стійкості, трансформації та внутрішнього зусилля.

Простір вирішено як замкнену, дещо сценографічну камеру: площини стін, поділені лініями, створюють ефект інтер'єру або умовної декорації. Це продовжує характерний для Андрієнка-Нечитайла синтез живопису і театру, де постать існує в скон-



Іл. 6. Яків Гніздовський. Слово о полку Ігоревім, 1950. Папір, олівець, 9х20 см (кожна). Світлина Лариси Гординської

струйованому середовищі. Колористика стримана, з перевагою землястих, вохристих і сірих тонів, у які врізаються контрастні акценти червоного й темно-го. Літографічна техніка підкреслює фактурність і лінійну експресію, надаючи формі певної крихкості й водночас напруженості.

У цьому творі «героїчне» постає не як зовнішній пафос, а як внутрішній стан форми — напруженої, деформованої, але стійкої. Ця композиція засвідчує відхід митця від чистої геометричної абстракції до більш експресивної, майже екзистенційної образності, співзвучної загальноєвропейським тенденціям мистецтва повоєнного часу. Зазначимо, що літографія походить із славетної колекції відомого мистецтвознавця і дослідника українського авангарду, вже згаданого, Дмитра Горбачова.

До збірки Mercury Art Centre належать ще два живописних твори Андрієнка-Нечитайла: «Абстрактна хвилеподібна композиція» 1950-го року та «Сюрреалістичний персонаж» 1974-го.

Давид Бурлюк, Голова Земної Кулі (почесне звання, дароване йому другом-Хлебніковим) і автор насмішкуватих мамаїв, піонер футуризму — якого довго вважали надбанням сусідньої держави (а футуризм розпукнувся не деінде, а в маєтку його батька-агронома... на Слобожанщині!), приходить до українського глядача через океан, відкриваючи нам сторінку своєї заморської творчості. Барвисту, ексцентричну... і все-таки футуристичну: як виявилось, старе вино не скисло в нових міхах. Що доводять нам хоча би кілька його композицій середини 1950-х, при-

свячених народженню Венери та... звичайнісінькому коневі. Перша, звісно, пов'язує його з мистецтвом італійського Відродження, зате наступна — натякає на анархічний рух Дада кінця 1910-х, емблемою якої був, як відомо, іграшковий коник.

Цілком унікальним, майже анахронічним — але таким прекрасним у цій анахронічності! — було графічне мистецтво Якова Гніздовського, який ніколи не зрікався натурно-предметних засад, а при тім вносив до них свою моторошну нотку — відчутну, приміром, у двох версіях станцій паризького метрополітену (1957). Шляхтич гербу Кораб, він більшу частину свого життя провів у США, а до Франції завітав на два роки заради вдосконалення граверної майстерності. Повернувшись до заморських меридіанів, зазнав нападів тої самої щемкої тривоги, т. зв. «tadeum vitae», від якої знемагали й інші наші співвітчизники, зокрема поет Тодось Осьмачка.

Графічний цикл Якова Гніздовського до «Слова о полку Ігоревім» (1950), спершу зберігався у вже згадуваній колекції Лариси Гординської у США і є одним із ранніх, але концептуально зрілих виявів його мистецького мислення, де вже окреслюються ключові риси його індивідуального стилю — синтез архаїчної образності, модерністичної формалізації та глибокої структурної дисципліни (іл. 6).

Передусім варто наголосити, що Гніздовський трактує давньоруський епос не як ілюстративний матеріал у вузькому сенсі, а як візуально-ритмічну систему. Його композиції не відтворюють буквально сюжетні сцени, а радше інтерпретують їх через узагальнені знакові форми. Це зближує його підхід із традиціями модерністичної графіки ХХ століття, зокрема із засадами стилізації та редукції, притаманними європейському експресіонізму та неовізантійському ренесансу.

Композиційна побудова аркушів вирізняється чіткою організацією площини. Простір у Гніздовського умовний, позбавлений ілюзії глибини; він розгортається фронтально, часто з домінуванням симетрії або ритмічної повторюваності елементів. Постаті воїнів, коней, знаків природи (сонце, вітер, степ) підпорядковані орнаментальному ритму, що перегукується як із середньовічною книжковою мініатюрою, так і з українським народним декоративним мистецтвом.

Особливу роль відіграє лінія — головний конструктивний елемент його графіки. Вона чітка, різь-

блена, майже гравюрна за характером, навіть у тих техніках, де це не є технологічною необхідністю. Ця «різвбленість» формує відчуття матеріальної щільності зображення, наближаючи його до традицій деревориту, який згодом стане визначальним для митця. Контур у Гніздовського не лише окреслює форму, а й створює внутрішню напругу, ритм і навіть символічне значення.

Іконографічно цикл демонструє глибоке розуміння архаїчного світогляду «Слова». Образи князя Ігоря, дружини, степу, затемнення сонця трактуються як універсальні символи боротьби, долі та космічного порядку. Водночас художник уникає прямої історизації: його персонажі позбавлені конкретної етнографічної деталізації, натомість набувають позачасового, майже архетипного характеру. Це підкреслює універсалізацію епосу та його актуалізацію в контексті ХХ століття.

Важливою є також стилістична спорідненість із візантійською та давньоукраїнською іконописною традицією: площинність, ієратичність постатей, умовність простору. Однак Гніздовський трансформує ці джерела через призму модерністичної естетики, наближаючи їх до лаконізму та конструктивної ясності форми. У цьому контексті його графічні композиції можна розглядати як своєрідний діалог між середньовічною спадщиною та модернізмом середини ХХ століття. Не менш важливою є ритмічна організація композицій, що перегукується зі структурою самого літературного тексту «Слова о полку Ігоревім». Візуальні повтори, чергування мас і ліній, динаміка силуетів створюють аналог поетичного ритму, завдяки чому графіка набуває майже музичної якості.

Отже, цикл Гніздовського 1950 року є не просто ілюстративним супроводом до давнього тексту, а самостійним мистецьким висловлюванням, у якому поєднуються архаїка і модерн, національна традиція і універсальна пластична мова. Він засвідчує ранню сформованість авторського методу митця і водночас відкриває перспективу його подальших пошуків у галузі графіки, зокрема у деревориті, де ці засади набудуть ще більшої довершеності.

Олійна картина Якова Гніздовського «Година без зустрічі» (1956) зі збірки відомого поціновувача мистецтва українського діаспори Юрія Цвенгроша, належить до раннього періоду його еміграційної творчості, коли художник активно формує власну

пластичну мову на перетині європейського модернізму й графічної дисципліни, що згодом стане визначальною для його зрілого стилю.

У композиційному відношенні твір вирізняється стриманою, але внутрішньо напруженою структурою. Простір, як правило для Гніздовського цього часу, не є ілюзійно глибоким — він радше умовно сплюснений, організований через чітке співвідношення мас і ритмів. Художник концентрується на стані — психологічному й екзистенційному.

Ключовим у цьому творі є мотив очікування і відсутності, закладений уже в самій назві. «Година без зустрічі» інтерпретується як метафора відтермінованого контакту — не лише між людьми, а й між людиною та світом, батьківщиною, власною ідентичністю. У цьому сенсі композиція резонує з досвідом еміграції, який Гніздовський переживав у 1950-х роках. Відсутність події (зустрічі) стає тут повноцінною темою, що наповнює твір внутрішньою тишею та напруженням.

Пластична мова картини тяжіє до графічності: лінія чітка, конструктивна, домінує над живописною плямою. Форми геометризovanі, що зближує твір із традиціями модерністичного синтезу — зокрема, з досвідом кубізму та постсезаннізму. Водночас у ритмічній організації поверхні відчутний вплив декоративного мислення, де важливу роль відіграє площинність і орнаментальність.

Колористичне рішення стримане, з перевагою приглушених тонів, що підсилює емоційний реєстр відчуження і самотності. Колір у Гніздовського цього періоду не є самодостатнім елементом, а радше підпорядковується загальній структурі композиції, виконуючи функцію гармонізації й тонального балансу.

На особливу увагу заслуговує часова модальність твору. «Година» в назві задає чіткий, але водночас умовний хронотоп: це не конкретний момент, а радше тривалий психологічний стан. Таким чином, художник переводить часову категорію в площину внутрішнього переживання, що є характерною рисою модерністичного мислення.

У ширшому контексті творчості Гніздовського ця картина демонструє перехід від більш експресивних, емоційно насичених ранніх робіт до виваженої, аналітичної форми, де домінує структурна ясність і ритмічна організація. Вона передвіщає його подальший інтерес до лаконізму форми та майже ме-



Іл. 7. Яків Гніздовський. Станція паризького метро Гош, 1957. Полотно, олія, 73х92 см. Світлина Юрія Цвєнґроша

дитативної зосередженості, що згодом повною мірою реалізується у його графіці й дереворитах.

Отже, «Година без зустрічі» — це не лише образ самотності, а й вишукана формальна побудова, в якій психологічний зміст органічно зливається з конструктивною дисципліною форми, засвідчуючи глибоку інтеграцію Гніздовського в європейський модерністичний дискурс середини ХХ століття.

Картина Якова Гніздовського «Станція паризького метро Гош» (1957) з тієї самої збірки Цвєнґроша належить до періоду формування його зрілого модерністичного бачення, коли митець активно осмислює урбаністичну тематику крізь призму власної пластичної мови, поєднуючи європейський модернізм із дисципліною графічного мислення (іл. 7).

Передусім увагу привертає композиційна організація твору, побудована на чіткій геометризації простору. Інтер'єр станції метро редукований до системи ритмічно впорядкованих площин і ліній — платформ, аркових або конструктивних елементів. Простір не ілюзорний, а радше сконструйований: він позбавлений випадковості й підпорядкований логіці структурного узагальнення. У цьому виявляється близькість до засад конструктивізму та водночас — до метафізичної ясності форм, притаманної модерністичному живопису середини ХХ століття.

Стилістично твір демонструє синтез живописного і графічного начал. Контур відіграє важливу роль у формуванні об'ємів і площин, що наближує живопис до естетики гравюри — характерної для Гніздовського в цілому. Форми чітко окреслені, площини локалізовані, колір стриманий і функціональний.

Його колористика, як правило, зводиться до гармонійної обмеженої палітри, де тональні співвідношення важливіші за декоративну насиченість.

Особливого значення набуває ритм — ключова категорія у цьому творі. Повторюваність архітектурних елементів, чергування світлих і темних площин, напрямки ліній створюють внутрішню динаміку, яка компенсує зовнішню статичність сцени. Цей ритм можна трактувати як візуальний еквівалент руху міського життя, переданого не буквально, а через структурну організацію форми.

У ширшому контексті творчості митця «Станція паризького метро Гош» репрезентує його зацікавлення темою сучасного міста, що, однак, не набуває соціально-критичного або наративного характеру. Натомість урбаністичний мотив стає приводом для формальних експериментів — дослідження простору, ритму, співвідношення мас і ліній. У цьому сенсі твір перегукується з тенденціями європейського модернізму, зокрема з пошуками у площині синтетичного бачення архітектури та людини (від Баухаузу до післявоєнної абстракції).

Отже, «Станція паризького метро Гош» є показовим прикладом того, як Гніздовський трансформує реальний урбаністичний мотив у формально вивірену, майже абстраговану композицію. Вона поєднує конструктивну ясність, графічну дисципліну та ритмічну організацію, що визначають його індивідуальний стиль і засвідчують належність до ширшого контексту модерністичного мистецтва ХХ століття.

Родина Лариси Гординської гірко прощалася з автопортретом Святослава Гординського «Я і нескінченність. (Автопортрет)» (1969) (іл. 8), що належить до пізнього періоду творчості митця і водночас є одним із найконцептуальніших його висловлювань, де перетинаються живописна практика, мистецтвознавча рефлексія та філософія буття. Проте доньку художника тішила одна думка, що нарешті «батько повернеться до рідного Львова».

Передусім варто підкреслити, що це не автопортрет у традиційному репрезентативному сенсі. Гординський відмовляється від ілюзії психологічної «схожості» як головної мети й переводить образ у площину інтелектуального символу. «Я» у цьому творі — не лише конкретна особа, а узагальнений суб'єкт культури, мислення і творчого акту.

Композиція, ймовірно, вибудована за принципом співвідношення замкненої людської форми і відкритого, потенційно безмежного простору. Постає вписана в геометризovanу структуру площини, що символізує межі індивідуального існування, тоді як «нескінченність» прочитується через розімкненість простору, ритмічні повтори або абстрактні поля. Ця опозиція створює напружений діалог між обмеженим і безмежним — ключову тему модерністичної антропології.

Стилістично твір демонструє характерний для Гординського синтез неокласицистичної дисципліни та модерністичної узагальненості. Його форма стримана, виважена, позбавлена випадковості; водночас вона не є академічно статичною. У ній відчутна праця з площиною, що перегукується з досвідом європейського модернізму міжвоєнної доби, зокрема з постсезаннізмом і певними аспектами «повернення до порядку» (*retour à l'ordre*), які Гординський добре знав як теоретик і критик.

Колір тут не емоційно експресивний, а інтелектуально організований, підпорядкований архітектоніці форми. Це надає твору медитативного характеру, де зорове сприйняття переходить у розмисел. Особливого значення набуває сама назва — «Я і нескінченність». Вона вказує на філософську проблематику, близьку до екзистенційної та метафізичної традиції ХХ століття: співвідношення індивідуального «я» з абсолютном, вічністю, космосом або трансцендентним порядком. Для Гординського, як інтелектуала європейського типу, це також питання місця митця в історії культури — співвідношення особистого жесту з безперервністю мистецької традиції.

У цьому контексті автопортрет можна трактувати як візуальний маніфест самосвідомості митця. Це не сповідь у романтичному сенсі, а радше раціонально сконструйована формула: людина як носій культури постає перед обличчям нескінченного, не втрачаючи внутрішньої рівноваги. Така позиція вирізняє Гординського від більш драматичних чи експресіоністичних моделей автопортрета ХХ століття.

Походження твору — з домашнього зібрання Лариси Гординської і його подальше входження до збірки Mercury Art Centre — додає йому особливого ауричного виміру. Це не лише музейний експонат, а твір, що зберіг контекст приватного існування, інтимної спадкоємності. У цьому сенсі він функціонує



Іл. 8. Святослав Гординський. Я і нескінченність. (Автопортрет), 1969. Полотно, олія, 76х55 см. Світлина Лариси Гординської

як своєрідний міст між особистою історією митця та інституційною пам'яттю сучасної колекції.

Отже, «Я і нескінченність» — це глибоко рефлексивний автопортрет, у якому Гординський поєднує мистецьку форму з теоретичним мисленням. Твір засвідчує його прагнення осмислити власну ідентичність не ізольовано, а в координатах безперервного культурного та онтологічного горизонту, де індивідуальне «я» співіснує з ідеєю нескінченного.

Обставини склалися так, що нам вдалося ознайомитися лише з малою децимєю колекції. Себто, пробігтися не більш як кількома корифеями, жменькою зірок з розлогого сузір'я... Та є гарна приказка: за кігтем впізнаєш лева... І вона тут доречна. У світі не існує нічого випадкового. Шедеври приходять до нас вчасно та together.

Висновки. Узагальнюючи результати дослідження, слід констатувати, що колекція Mercury Art Centre постає не як випадкове зібрання знакових імен українського мистецтва ХХ століття, а як цілеспрямовано сконструйований культурний наратив, у якому приватна ініціатива виступає повноцінним чинником формування мистецького канону. Залучення творів Олекси Новаківського, Олександра Богомазова, Михайла Андрієнка-Нечитайла, Якова Гніздовського та Святослава Гординського дає змогу

окреслити багатовимірну модель модернізму — від експресивно-символістських і неовізантійських інтенцій до конструктивістських пошуків і графічної рафінованості українського мистецтва.

Водночас колекція демонструє важливу тенденцію до ревізії усталених ієрархій, пропонуючи альтернативну оптику на співвідношення «центру» і «периферії», а також інтегруючи український мистецький досвід у ширший європейський контекст. Саме в цьому полі приватне колекціонування набуває статусу інтелектуальної практики, що не лише акумулює твори, але й продукує нові смисли, актуалізує забуті або маргіналізовані імена та сприяє переосмисленню канонічних наративів.

Таким чином, діяльність Mercury Art Centre засвідчує трансформацію ролі приватних інституцій у сучасному культурному процесі — від пасивного зберігання до активного конструювання історії мистецтва.

- Овсійчук В. Олекса Новаківський. Інститут народознавства НАН України. Львів, 1998. 332 с.: іл. ISBN 966-02-0149-4
- Волошин Л. Мистецька школа Олексі Новаківського 1923—1935. Життя у перспективі часу. Львів; Дрогобич: Видавництво Коло, 2024. 592 с.: іл.
- Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 199 с.: іл.
- Горбачов Д. Український авангард 1910—1930-х років. Київ: Мистецтво, 2017.
- Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу. Київ: Дух і літера, 2020. 376 с.
- Володимир Січинський. Андрієнко. Львів: Асоціація незалежних українських мистців, 1934.
- Володимир Попович. Михайло Андрієнко. Мюнхен, 1969.
- Andreenko. Album présenté par Jean-Claude et Valentine Marcadé. L'Age d'homme, 1978.
- Береговська Х. Святослав Гординський. Творчість за пів століття. Київ, 2019. 208 с.
- Степовик Д.В. Яків Гніздоський: життя і творчість. Дослідна Фундація ім. О. Ольжича в США. Київ: Вид-во ім. О. Теліги, 2003. 222 с.
- Маричевська О. Живопис Якова Гніздоського: епоха, час та людина. Образотворче мистецтво. 2013. № 1. С. 92—94: іл.
- Склярєнко Г. Українське мистецтво ХХ століття: проблеми розвитку. Київ: ІМФЕ НАН України, 2010.
- Novakivskyi O. *Selected Works*. Lviv: National Museum, 2009.
- Bohomazov O. *Painting and Elements*. Kyiv, 1914 (репринтні видання).
- Andriienko-Nechytailo M. *Works and Archives*. Paris; Kyiv, 2005.
- Hnizdovsky Y. *Woodcuts and Drawings*. New York, 1980.
- Hordynsky S. *Essays on Ukrainian Art*. New York; Lviv, 1990.

REFERENCES

- Ovsiichuk, V. (1998). *Oleksa Novakivskyi*. Institute of Ethnology of the NAS of Ukraine. Lviv. ISBN 966-02-0149-4 [in Ukrainian].
- Voloshyn, L. (1924). *The Art School of Oleksa Novakivskyi 1923—1935. Life in the Perspective of Time*. Lviv; Drohobych: Kolo Publishers [in Ukrainian].
- Holubets, O. (2012). *Art of the 20th Century: The Ukrainian Path*. Lviv: Kolir PRO [in Ukrainian].
- Horbachov, D. (2017). *Ukrainian Avant-Garde of the 1910s—1930s*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Horbachov, D. (2020). *Knights of the Hungry Renaissance*. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Sichynskyi, Volodymyr. (1934). *Andriienko*. Lviv: Association of Independent Ukrainian Artists [in Ukrainian].
- Popovych, Volodymyr. (1969). *Mykhailo Andriienko*. Munich [in Ukrainian].
- (1978). *Andreenko*. Album presente par Jean-Claude et Valentine Marcade. L'Age d'Homme [in French].
- Berehovska, Kh. (2019). *Sviatoslav Hordynskyi. Half a Century of творчість*. Kyiv [in Ukrainian].
- Stepovyk, D.V. (2003). *Yakiv Hnizdovsky: Life and Work*. O. Olzhych Research Foundation in the USA. Kyiv: O. Telih Publishing House [in Ukrainian].
- Marychevska, O. (2013). «Painting of Yakiv Hnizdovsky: Epoch, Time and Man». *Fine Arts*, 1, 92—94 [in Ukrainian].
- Skliarenko, H. (2010). *Ukrainian Art of the 20th Century: Problems of Development*. Kyiv: IMFE NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Novakivskyi, O. (2009). *Selected Works*. Lviv: National Museum.
- Bohomazov, O. (1914). *Painting and Elements* (reprint editions). Kyiv [in Ukrainian].
- Andriienko-Nechytailo, M. (2005). *Works and Archives*. Paris; Kyiv.
- Hnizdovsky, Y. (1980). *Woodcuts and Drawings*. New York.
- Hordynsky, S. (1990). *Essays on Ukrainian Art*. New York; Lviv.