

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота
освітній ступінь — магістр
на тему: **«Конфлікт або діалог творчості Вадима Доброліжа після еміграції
до Едмонтону, Канада»**

Виконала: студентка
напряму підготовки 034 Культурологія
Морозова Анна Олександрівна

Керівник: Тимчук Н. В.
Старший викладач, кандидат наук

2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I	11
I.1. Життєвий шлях Вадима Доброліжа та робота з творчою спадщиною.	11
I.2. Роль освіти в протистоянні традиційного й асимільованого, зв'язок з бойчукізмом.	23
РОЗДІЛ II	30
II.1. Діяльність українських художників в Канаді в 50-х—60-х роках. Оточення Вадима Доброліжа.	30
II.2. Окреслення та порівняння тенденцій в роботі художників в Україні та в діаспорі Канади 50-х та 60-х років.	34
II. 3. Тенденції творчості Вадима Доброліжа після еміграції до Канади.	39
II. 4. Графічна спадщина творчості Вадима Доброліжа.	52
II. 5. Символи, які художники діаспори використовували для комунікації національної ідентичності.	61
ВИСНОВОК	80
БІБЛІОГРАФІЯ	83
ДОДАТКИ	90

ВСТУП

Актуальність. Актуальність роботи полягає у спробі надолужити вагому прогалину в українському мистецтвознавстві, інтегрування художньої спадщини, а особливо—графічної її частини Вадима Доброліжа в загальноукраїнський художній та науковий контекст. Доречність розгляду життя й творчості В.Доброліжа окремо обумовлюється недостатньою наразі кількістю реалізованих досліджень з історії українського мистецтва в діаспорі та мистецтвознавства в діаспорі, зокрема. Кваліфікаційна робота є спробою відповісти на питання, в чому полягає унікальність творчості й постаті В.Доброліжа й як його художня діяльність в еміграції відповідала поточним тенденціям художньої діяльності в Україні чи як, навпаки, відрізнялась.

Питання впливу міграції на творчість митця ретельно не розглянуто, однак наразі є як ніколи актуальним. Діяльність українських митців під час та після еміграції має бути висвітлена, оскільки вона є малодослідженою. А там, де дослідження відбувались, концентрація була здійснена на станковому живописі, на роботах про Україну й з українськими мотивами.

Крім того, національна художня традиція розвивалася незалежно від світових тенденцій та їхніх історичних закономірностей, оскільки не мала доступу до достатньої кількості зразків найвпливовішого західного мистецтва та безпосередньої взаємодії з ним. Тож, творчість митців в еміграції є унікальним й цінним явищем, що поєднує елементи українського дизайну з іншими, регіональними звичаями та архітектурою.

Перше питання, яке виникає за дослідження на тему асиміляції в творчості художників діаспори є питання традиційного у їх творчості, що пов'язує їх з батьківщиною, а що є новим, чого ми не бачимо у творчості українських художників цієї епохи.¹ Таке порівняння буде зроблено на

¹ Янковська Ж. До проблеми про традиції та новації у творчості митців української діаспори ХХ ст. (на прикладі творчості Якова Гніздовського) / Жанна Янковська // Перша міжнародна

стилістичному рівні, а також на рівні сюжету та образної системи відповідно до робіт Вадима Доброліжа, що емігрував до Канади.

Важливим аспектом висвітлення також є мотиви українського мистецтва поза Україною, в особливості – його зв'язок з релігійним. Річ у тім, що за період панування радянської влади сакральний живопис, як і все сакральне мистецтво майже зникло з території України, а тому дослідження творчості художників в діаспорі, що завжди мали замовлення в церковно-релігійній сфері дає можливість дослідити специфіку національної ідентичності, яка поєднана міцно з релігійним життям, що давало поштовх радянській владі забороняти релігійне мистецтво. Тож, актуальність також обумовлена існуванням та розвитком церковно-релігійного мистецтва й національних мотивів, що на батьківщині були поза цензурою.

До творчості Вадима Доброліжа є сенс звернутись як до одного з виключно показових прикладів досвіду діяльності художника в еміграції. Його особистість привернула увагу канадців після його численних проєктів з іконами, розписами церков, але також з декораціями для закладів та подій міста Едмонтон, першим з яких був торговельний центр *Hudson's Bay* (Гадсон Бей). Для кафетерію цього торговельного центру митець розробив декорації в 1950-му році. Представлені публіці монументальні панорами та оформлені опери й оперети дали поштовх до визнання художника як найкращого декоратора в Едмонтоні. Хоча художник йшов на компроміси в своїх замовленнях, постійна дослідницька робота митця й навчання в Україні назавжди, однак, відбиті в сталих цінностях художника у відтворенні образів та мотивів навіть виключно традиційно місцевих для Канади. Тож, його спадщина варта уваги як частина унікальної ситуації створення іміджу України за кордоном.

Варто зауважити, що в роботі не ставиться завдання опанувати один аспект творчості митця. Доробок художника буде досліджений на питання впливу еміграції у творчості, присутності національних мотивів, а також подібностей в символічних та образотворчих цитатах, парафраз з іншими художниками діаспори.

Серед іншого, було здійснено біографічне дослідження, інтерв'ю з дослідниками творчості В.Доброліжа та робота з архівними нотатками листами та фото, що зберігаються в Kule Folklore Centre. Про інтерв'ю з донькою художника вдалось домовитись, але зустріч відбудеться вже після завершення кваліфікаційної роботи.

Не дивлячись на те, що спадок В.Доброліжа в художньому дизайні є надзвичайно широким, в альбомі про художника зі вступним словом та біографією про художника від Івана Кейвана немає достатнього аналізу в тексті, також не надруковано прикладів його графічних робіт. Важливо зазначити, що в публікаціях дослідників про художників за часів радянського періоду існувала певна ієрархія технік та жанрів. В альбомі представлені станковий живопис, розписи церков, ікони, але немає жодної репродукції дизайну постера чи книжкових ілюстрацій, доробок яких становить значну частину всього архіву Вадима Доброліжа.

Крім того, підхід до творчості художників в еміграції, спрямований лише на ті моменти творчості, що відтворюють національні українські мотиви й більшість досліджень байдужі до іншої спадщини художників.² Аналогічно, у монографії про Леоніда Парфецького за 1990 рік немає жодної згадки про графічні роботи художника, в роботі про життя та творчість Петра Андрусіва 1980 року роботи розташовані, вочевидь, в ієрархічному порядку – починаючи від станкового живопису до графічних творів та закінчуючи різдвяними

2

<https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/201835/visnyk-lnam-no-35-2018-vasyl-kosiv-140-158-stor.pdf> с.10

листівками. Тож, тенденція оминати графіку для художників в діаспорі існувала наскрізно.

Іван Кейван в єдиному виданні про творчість В.Доброліжа сконцентрував увагу на малярстві, зокрема його національному аспекті. Висвітлення творчості художника в діаспорі та дослідження, що може бути прикладом для інших видань була книга «Микола Бутович. Життя і творчість» видана у 2002 році за редакції М.Федорука, де досліджено графіку й творчість автора цілком, з впливами та стилістичними зв'язками, що відображають твори митця. Тож, в даній кваліфікаційній роботі буде здійснена спроба дослідити творчість Вадима Доброліжа, включно з графічними роботами, віднайти цитування інших авторів, референції до сучасних рухів або давніх традицій зображення.

Творчість Вадима Доброліжа, так мало відома в Україні, припадає на період шістдесятих років, які були виключно плідним десятиріччям в плані творчості монументального мистецтва та дизайну, принаймні, в Україні. В 60-х роках 20 століття на Батьківщині стрімко розвивались традиції монументального, декоративного. Революційні течії переплітались, замінювали й доповнювали традиційне, виступали проти догматичного. Однак, існувало спільне – те, що об'єднувало всі нові й неофіційні мотиви в творчості українських митців другої половини 20 століття під гаслом модернізму. Модернізм виник на теренах України як знаменник, що об'єднав різноманіття творчих потенційностей. Проте, в середовищі Вадима Доброліжа відбувались інші процеси.

Вперше питання щодо паралелей між мистецтвом діаспори та України, питання впливів еміграції на зміну творчості було поставлено щодо літератури - «У 1960-х ця проблема була порушена в літературному еміграційному середовищі в серії «Вечорів сучасного українського мистецтва», що відбувалися в Українському інституті Америки в Нью-Йорку».³ Проте, до 1980-х років якщо

³ file:///Users/mac/Desktop/dobrolige-thesis/khud_kult_2014_10_30.pdf (Галина НОВОЖЕНЕЦЬ МИСТЕЦТВО ДІАСПОРИ В ЗАГАЛЬНОУКРАЇНСЬКОМУ КОНТЕКСТІ Тематичні та стилістичні паралелі) с.1

художники в еміграції організовували виставки, то в Україні фундаментальних презентацій творів митців діаспори не відбувалось. Творчість художників в діаспорі була недооціненою й, подекуди, зовсім не визнаною. Співпраця між Україною та діаспорою починає набирати популярності - Національний музей у Львові експонує виставку-бієнале «Відродження», на якій предметно поєднують твори художників в еміграції та тих, що жили в Україні, з виставками приїжджають М. Бідняк, С. Гординський, П. Мегик, Л. Морозова, Г. Новаківська, А. Оленська-Петришин, у Вінніпезі та Едмонтоні проходить виставка українського мистецтва «Дух України». В експозицію увійшли різні твори - народна ікона, козацька «Парсуну», «Козаки-Мамаї», автопортрети Тараса Шевченка та інші клішовані образи, що використовуються для комунікації національної ідентичності України. Виставка зібрала багато критики та дискусій в Україні, що дало певний поштовх звернути увагу на мистецтво діаспори. Однак, експозиція продемонструвала, що переважна більшість української інтелігенції схильна відносити походження свого роду до селян. Адже естетика фольклорного мистецтва була споріднена саме з сільським середовищем й саме її в діаспорі вважали за прояв справжньої націоналістичної ідеї. Прихильність фольклорним мотивам в радянському мистецтві пояснює О.Петрова, виправдовуючи його «атмосферою духовної відлиги» та «подоланням кризового стану в духовному житті».⁴

Якщо в загальному, то метою дослідження є спроба досягнути якою була роль діаспори в створенні позитивного іміджу України за кордоном. Тому творчість Вадима Доброліжа була розглянута відповідно, знаходячи й описуючи в його роботах символи й образи, що були загальними для митців діаспори.

Роботи Вадима Доброліжа сповнені позачасових етичних та естетичних принципів й цілком можуть розширити уявлення у світі про українське мистецтво другої половини 20-го століття. Хоча творчість художника в 60-х

⁴ Петрова О. Про сприйняття народної спадщини професійним художником. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. — початку ХХІ ст.: Збірка статей. Київ: Академія. С.14.

територіально продовжувалась поза межами України, його діяльність має бути усвідомлена в нерозривному діалозі з українським мистецтвом та тим, як воно трансформувалося під впливом еміграції художника за кордон.

Ступінь наукової розробки. Вагомою роботою у царині сакрального мистецтва діаспори є матеріали десяти томної «Енциклопедії українознавства» (Париж–Нью-Йорк, 1955–1984), книг Г. Прокопчука «Українські мистці в Німеччині» (Мюнхен, 1960) зі вступною статтею проф. І. Мірчука, «Книга творчости українських мистців поза Батьківщиною» (Філадельфія, 1981), І. Кейвана «Українські мистці поза Батьківщиною» (Едмонтон–Монреаль, 1996), періодики «Нотатки з мистецтва», що за редакції П. Мегики, а також вітчизняний збірник досліджень, спогадів та статей «Мистецтво української діаспори. Повернуті імена» за ред. О. Федорука (Київ, 1998). Сотні імен українських художників в діаспорі згадано в роботі «Українські митці у світі» за кпорядництва Г. Стельмашука (Львів, 2013).

Окремо, у вивченні сакрального мистецтва в діаспорі значних успіхів здобув Дмитро Степовик, а з питань особливостей іконостасів українських церков в еміграції–Роман Галишич. В різних наукових роботах та статтях згадують Вадима Доброліжа, завжди, однак, акцентуючи увагу на його роботі над іконостасом церкви св.Івана, що, хоча й було масштабним проектом, але вже було одним з найостанніших його замовлень в житті. Як різьбяр, постать В.Доброліжа розглянуто в статті Богдана та Роксолани Тимків (2015). Григорій Самойленко, живучи в місті Ніжин працював з архівами міста й видав 2 статті про Вадима Доброліжа, знову акцентуючись на фактах з життя та живопису на полотні й розпису іконостасу. Проте, базово, так чи інакше, більше інформації, ніж у вступній статті Івана Кейвана в «Альбомі» (1985) про художника поки не було опубліковано.

Необхідно зауважити, що оскільки тема дослідження є відносно новою, то джерел, що б зосереджувались на творчості діаспори, а особливо–на елементах

та образах спільних для творчості багатьох митців майже не існує. Здебільшого, потрібно було ретельно вичитувати монографії та статті. Так, важливі аспекти роботи художників в еміграції та спільні архетипічні образи, що з'являються в художників діаспори й їх значення описав Василь Косів в чисельних публікаціях про графіку, церковно-релігійну символіку мистецтва діаспори.

Крім того, навіть інформацію з книг та наукових статей про Вадима Доброліжа, або просто зі згадками про нього доводилось перевіряти. Під час дослідження та написання кваліфікаційної роботи було здійснено інтерв'ю з дослідниками та родичами. Однак, домовленість про інтерв'ю з донькою отримано занадто пізно. Зустріч з Наталею Доброліж вдалось запланувати лише після захисту роботи.

Об'єкт і предмет. Об'єктом дослідження даної кваліфікаційної роботи визначено творчість Вадима Доброліжа після еміграції до Канади. Предметом дослідження є вплив еміграції та художніх тенденцій діаспори на творчість Вадима Доброліжа.

Мета і завдання. Метою даної кваліфікаційної роботи є, на прикладі Вадима Доброліжа, представити й охарактеризувати якою була роль діаспори в створенні позитивного іміджу України.

Поставлена мета передбачає такі завдання:

- Виділити спільні символи й образи в творчості українських митців діаспори.
- Окреслити наскільки роботи Вадима Доброліжа наслідували цим символам й образам, й наскільки заперечували їх.
- Хронологічно прослідкувати життєвий шлях та вплив на творчість.
- Виділити тенденції, притаманні творчому архіву робіт Вадима Доброліжа.

- Описати діапазон, з яким художня освіта вплинула на художника.
- З'ясувати чи є вплив вчителів, а тобто бойчукізму та модерну в роботах.
- В дослідженні усіх питань розглядати не лише станкові та монументальні роботи, але весь архів творчості, включно з листівками та ескізами.
- Довести або спростувати, що художник мав зв'язки з Україною після еміграції.
- Самостійно здійснити дослідження, принаймні, одного з протиріч в біографії художника.

Метод. В дослідженні теми даної кваліфікаційної роботи було використано біографічний метод зовнішньої (контекстуальної) групи досліджень за стандартами Гарвардського університету.

Наукова новизна. Вперше було описано графічні роботи художника й з'ясовано. Вперше з'ясовано, що лінорит з дівчиною на бандуристом є зображенням до української народної пісні Антона Монастирського «Ой попід гаєм, гаєм...».

Структура роботи. Робота складається зі: вступу, двох розділів, семи підрозділів, висновків, бібліографії та додатків.

РОЗДІЛ І

І.1. Життєвий шлях Вадима Доброліжа та робота з творчою спадщиною.

Будучи природним й органічним вираженням інтелектуальної та почуттєвої діяльності людини, мистецтво є відображенням напруженого, багатовимірного і навіть суперечливого духовного життя людини, а також хронологією еволюції як особистості, так і суспільства в певний період. Митець сублімує у творі мистецтва творчі чи руйнівні сили, яким він підпорядкований, апелюючи до ефемерних понять, таких як краса, віра, кохання, надія, щастя. Оскільки мистецтво прагне підтримувати вічні людські ідеали, його фундаментальні якості не змінюються з роками. Змінюється лише контекст та естетична репрезентація цієї сутності відповідно до часу та місця. Спостерігаючи за митцями минулого й долаючи межі первинної суб'єктивності, можна побачити, що існують певні спільні мотиви та центральні теми в роботах художників, що їх митці переслідували незважаючи навіть на різницю в роках чи континентах.

Важливо взяти до уваги життя й творчість художника, щоб досягнути шляху, який привів Вадима Доброліжа до його мотивів і тем в роботі з монументальним, станковим, декоративним та графічними видами мистецтва.

Вадим Володимирович Доброліж (07. 12. 1913 – 04. 10. 1973) народився в м. Ніжин, нині Чернігівської області в родині залізничника та медсестри. З раннього дитинства він почав цікавитись малюванням. Перше знайомство з живописом художник отримав завдяки храмам Ніжину, яких до революції було в місті більше, ніж в інших губерніях, адже в Ніжині, крім українців, жило багато греків, поляків та євреїв. Як зазвичай в українській сім'ї, Доброліж щотижня у

вихідні дні ходив до церкви з батьками. Розписи нефів, ікони, світло підсвічників – все це вражало в дитинстві Вадима. Проте, через декілька років, його батьки переїзять до Києва, де художник проведе свої шкільні роки та юність.

В Києві він познайомиться зі своїми вчителями малювання, яких навіть у дорослому віці згадуватиме з вдячністю - С.Трохименка та М.Тимофіїва.⁵ Саме відтоді він наполегливо працював, особливо багато часу приділяючи пленарному живопису, що надалі, після академії в роботі, стане одним з фахових його спрямувань. Отож, його шкільні роки були насиченими творчими завданнями. Маючи ще в початкових класах вчителів, що заохочували його, вже в школі Вадим працював – створював декорації для свят.

З 1931-35 навчався в Художньому інституті, навчання в якому досі базувалось на українських традиціях навіть попри радянські реформи. Вадим Доброліж був одним з улюблених учнів Ф. Кричевського, в якого він вивчав пейзаж та портретистику. Художнику надзвичайно повезло з середовищем, адже в інституті на молодого В. Доброліжа мали вплив Василь та Федір Кричевські, М. Бойчук, О. Мурашко, С. Налепинська-Бойчук. В класах Софії Налепинської-Бойчук, яка була заарештована та розстріляна НКВД, він отримав знання про станкову графіку та книжкове оформлення, що згодом стане одним з головних його джерел заробітку в роки його еміграції. Особливо потужною в інституті була школа графіки, адже Нарбутівська школа досі була дієвим прикладом в навчанні й попри заборону Нарбути російською цензурою, його роботи згадували в класах під час навчання.

За інформацією з альбому, виданому у 1985 році про життя та творчість художника у вступній статті з біографією про художника, автор Іван Кейван, повідомляє, що після закінчення художнього інституту В. Доброліж протягом року отримував додатково навички монументального, вступивши в

⁵ Пам'ятки : археографічний щорічник / Держкомархів України. УНДІАСД ; Редкол.: І. Б. Матяш (гол. ред.) та ін. – К., 2009. – Т. 9. – С.112.

Ленінградську академію мистецтв.⁶ Однак, в іншому джерелі, статті Ірини Матяш в «Археографічному Щорічнику» написано, що Вадим Доброліж почав навчання в Ленінградській академії ще коли він вчився в Київському інституті: «Для виконання дипломної праці в останній рік навчання в інституті він стажувався в студії монументального живопису в Ленінградській академії мистецтв.»⁷ Друга версія має більше логічних передумов та підтверджень, адже важливим моментом під час навчання в Академії стала його дослідницька робота з деякими малярськими та граверськими роботами Тараса Шевченка, що зберігаються в Ермітажі.

Ази пейзажного та портретного мистецтва, як вже було згадано, Вадим здобув під керівництвом Кричевського. До чорно-білої гравюри Тараса Шевченка в своїх дипломних роботах зверталось багато початкових художників академії, а літня практика в Ленінградських та Московських фондах музеїв була важливим кроком для ознайомлення з зарубіжним мистецтвом. Вадим Доброліж, отримавши досвід й розвинувши свою візуальну мову, відразу після закінчення Академії в Ленінграді повернувся до Києва, чи то вже маючи диплом Київського Інституту чи ні – невідомо. Однак, зрозуміло, що його художня освіта є виключно високого рівня й майстерність з якою він виконував пейзажні та портретні роботи, декорації до вистав, графіку та станкові роботи й навіть скульптури є результатом формування смаків та поглядів під час університетських років, адже надалі життя тримало художника в напрузі буденних труднощів та карколомних іспитів долі.

Неофіційні художники, тобто ті, що не отримували належної підтримки від жодних з радянських установ часто починали професійну роботу у галузі книжкової графіки. Вадим Доброліж, повернувшись до Києва й продовживши навчання, також отримував замовлення на ілюстрації книжок, що, відповідно, було його першою роботою за фахом. У Києві, Вадим Доброліж почав

⁶ Вадим Доброліж. Альбом. Вступна стаття Івана Кейвана. – б/м, 1985. С.9.

⁷ Пам'ятки : археографічний щорічник / Держкомархів України. УНДІАСД ; Редкол.: І. Б. Матяш (гол. ред.) та ін. – К., 2009. – Т. 9. – С. 112.

працювати над своїм проектом для диплому – великим полотном, що зображувало колгосп, але проекту не було суджено завершитись. Адже після редакції та ілюстрування чорнилом однієї з дитячих книжок, Вадима було заарештовано через підозрілі ескізи, що не сподобались комісії НКВД. Звинувачення в буржуазному націоналізмі на той час отримували всі українські митці, які просто не виступали проти українського мистецтва. Тому, нагодами для арешту могли бути курйозні аргументи.

Вадима Доброліжа заарештували через те, що комісія начебто знайшла лінії, що утворювали тризуб в одній з ілюстрацій. Художника надіслали спочатку у далеку Колиму на 7 років, а згодом змінили його місце покарання на околиці Хабаровська. Врятувати життя митця допомогла лише його професійні навички. Тоді він став в нагоді як художник-монументаліст та портретист, його, як і інших митців-політв'язнів, використовували як безкоштовну робочу працю. Насамперед, для розпису Хабаровського й Нікольсько-Уссурійського Дому Червоної Армії, а згодом – для оформлення двох вистав Хабаровського драматичного театру й портретів начальників ГУЛ-агу, зокрема, відомо про портрет Грузберга, який дуже сподобався головному начальнику табору. Виключно вдало змінюється керівництво НКВД й, за традицією, звільняли деяких в'язнів, що їх було забрано за наказом попереднього керівництва з метою зневажити дії попередника. Одним з таких в'язнів опинився Вадим Доброліж, тому вже у 1938 році його відпустили на свободу.

Художник повернувся до Києва й після декількох вимушених невеликих підробітків, отримав позицію помічника декоратора та освітлювача для оформлення фільмів під керівництвом О. Довженка в Київській кіностудії. Як повідомляє Ірина Матяш в «Археографічному Щорічнику», В. Доброліж два роки провів на студії О.Довженка, допомагаючи оформлювати фільми.⁸ Цей

⁸ Пам'ятки : археографічний щорічник / Держкомархів України. УНДІАСД ; Редкол.: І. Б. Матяш (гол. ред.) та ін. – К., 2009. – Т. 9. – С. 111–114.

новий етап його творчості, супроводжений участю у Всесоюзних виставках, тривав до його мобілізації до червоної армії у 1941 році.

В армії він потрапив у німецький полон, де був змушений йти 96-кілометровий марш до табору ув'язнення, з усіма іншими полоненими. Цього разу його врятувало вміння ремонтувати авто. Його поставили до праці з відновлення захоплених машин. У 1942 році йому чудом вдається вибратись з табору. Він був вимушений йти пішки весь шлях назад до Києва й був двічі схоплений, через підозру в шпигунстві.

Станом на 1942 Київ ще був в окупації, тому повернувшись до своєї майбутньої дружини, відомої піаністки Валентини Пушкар, Вадим Доброліж почав працювати на транспортні сервіси німецьких окупантів й малював чисельні портрети членів армії рейхскомісаріату. До 1943 року йому вдалось протриматись в окупованому Києві. Проте, восени того ж року до Києва вже наближалась російська армія. Вадим разом з дружиною, донькою та батьками покинули Київ за 20 годин до того, як московські полки увійшли у місто. Всі разом вони опинилися згодом в Німеччині, в таборі для переміщених - Гайденау. На жаль, ранні роботи з періоду навчання та роботи в Києві не збереглися або не відомі й знаходяться в архівах, зокрема Довженко центру.

Новим етапом у творчості В. Доброліжа (1945-1948), пов'язаним саме з станковим живописом, вважається його перебування у Німеччині. Щойно після прибуття до табору, художник з сім'єю працювали на фермі у Веймарі, а згодом переїхали до табору у Гайденау, Гамбург. Там, прибувши до табору, його талант стає в нагоді, адже він переписував на замовлення портрети всіх охоронців табору. Наразі відомо про близько 20 портретів. За них йому платили цигарками, які в найближчих селах можна було виміняти на їжу. Крім того, художник не припинив своєї творчості, був одним із співзасновників студії художників, які організовували спільні виставки. В цій студії працювали скульптор Іван Березовський, Михайло Польовий, Микола Гавриків та Анатоль

Яблонський.⁹ Вадим оформляв вистави для таборового театру, писав ікони для таборової церкви, а також станкові роботи з пейзажами та квітами. З того часу відомі такі роботи художника: «Втікачі», «Місток у Ваймарі. Німеччина» (1945), «Зелене озеро в Ганновері. Німеччина» (1947), «Портрет капітана югославської армії» (1945), «Портрет Д. Березенця» (1946), «Городина» (1947), «Осінні квіти» (1947), «Нагідки» (1947), «Глечик із яблуками» (1947), «Натюрморт із виноградом» (1947), «Козацька доля. Кодня» (1947) та інші.

Те, що він не полишив працювати навіть в умовах невизначеності та матеріальної скрути, говорить про сильний характер особистості митця та творчу відданість, розуміння своєї справи й безперечну впевненість в обраному шляху художника. Під час еміграції в Німеччині Вадим також брав участь у заснуванні видавництва “Заграва” й оформленні декількох книжок.

Життя художника подекуди важко прослідкувати. Біографічні дані про художника доволі фрагментовані й на тлі усього вирію подій подекуди важко знайти підтвердження тим чим іншим деталям. Складності додає ще те, що за його життя він не мав як такого біографа, а з його близького оточення й сім'ї залишилась в живих лише донька Наталья, з якою запланована розмова, але, на жаль, після закінчення даної кваліфікаційної роботи.

В 2009 році, однак, додаткова інформація сама знайшла архіви. Тоді, до Kule Folklore Centre завітала Маргарет Бланк, яка була донькою одного з майорів табору Гайденау в Німеччині. Вона мала портрет свого батька, Джона Жиль Рені, та 8 інших оформлених полотен - пейзажів та натюрмортів, п'ять з яких жінка передала у спадок архіву. Річ у тім, що її батько був військовим на службі в 1944-1946 роках в Німеччині, хоча був народжений й жив у Канаді, в провінції Квебек. Єдине пояснення як вони зустрілись це саме в таборі Гайденау, адже портрет датований 1946 роком, коли Вадим Доброліж з сім'єю перебували в таборі Німеччини. Донька майору припускає, як її батько зустрівся

⁹ Пам'ятки : археографічний щорічник / Держкомархів України. УНДІАСД ; Редкол.: І. Б. Матяш (гол. ред.) та ін. – К., 2009. – Т. 9. С. 113.

з художником: «...був найнятий Британською армією Рейну (BAOR) для управління. Я вважаю, що коли вони зустрілися, тато все ще був капітаном – членом Полку Чорної варти Канади, Королівського Хайлендського полку, відрядженим до британського військового уряду на більшу частину своєї служби під час Другої світової війни (1944 - 1946)».¹⁰ Як повідомлялося раніше, В.Доброліж очолював студію образотворчого мистецтва в таборі, однією з ланок діяльності якої була організація виставок у Гайденау, в Гамбурзі, в Ганновері, та в головному штабі Британських окупаційних військ.¹¹ Власне, там напевно Доброліж зустрілись з майором. З 1947 Джон Жиль Рені був членом законодавчої асамблеї в Квебеку, до цього політиком, вчителем, а почав військову кар'єру коли вже був у віці 36 років. На честь нього названо школу в одній з провінцій Квебеку та його ім'я відоме завдяки військовим досягненням. Відповідно, Вадим Доброліж, написавши його портрет отримав прихильність військового, який став, за інформацією Маргарет, патроном художника. Як повідомляє донька, майор придбав декілька полотен у художника, але через раптове погіршення здоров'я та серцевий напад був вимушений перервати спілкування, адже терміново повернувся до Канади.

Можливо, вже тоді Вадим Доброліж замислився над переїздом до Канади, адже досі залишається питанням як вийшло, що він наважився з молодою сім'єю переїхати до зовсім невідомої йому землі, де могли спіткати труднощі не менші, ніж в Україні. Так чи інакше, дякуючи допитливості доньки –Маргарет, в архіві Kule Folklore Centre стало на 5 станкових робіт Доброліжа більше.

Тож, процес та причини еміграції художника невідомі. Загалом, інформація про життя після його від'їзду носить фрагментований характер. Єдиною інформацією про еміграцію є свідчення зі статті Тоні Кашмана з газети The Edmontonian. (*Див. Додаток 1*) В публікації зазначається, що активна

¹⁰ Blank M. October -- Already?! [Електронний ресурс] / Margaret Blank. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.margaretblank.com/search/label/Wadim%20Dobrolige>.

¹¹ Пам'ятки : археографічний щорічник / Держкомархів України. УНДІАСД ; Редкол.: І. Б. Матяш (гол. ред.) та ін. – К., 2009. – Т. 9. С.113.

діяльність художника була помічена Пітером Сваричем, який був надісланий громадою Української Православної церкви з Канади для пошуку художника, який би міг розписати церкву Рівноапостольного Великого Князя св. Володимира. Власне, Пітер Сварич (в іншому джерелі Петро Зварич)¹² нібито знайшов в еміграційному таборі Вадима Доброліжа й запропонував підтримку з переїздом до Канади. Наскільки дана інформація є об'єктивною наразі важко з'ясувати. Однак, це єдина знахідка про причини художника для еміграції. З іншої статті, Юлії Омельчук, відомо, що подружжя, після переїзду планувало повернення до України, але вимушені були залишитись.

Переїхавши до Канади у 1948 році, Вадим Доброліж 5 місяців працював у Вегревілі над розписом церкви. Церква Великого Князя св. Володимира була першим замовленням художника й першою складністю з будуванням простору.¹³ Вадим Доброліж не мав досвіду в розписі церков попередньо, адже в радянському союзі церкви були доволі маргінальною спорудою та що їх намагались перетворити на утилітарні будівлі. Доброліж вперше зіткнувся з проблемою, намагаючись знайти форму ідеального співвідношення еклектизму церкви й класичного українського мистецтва. Тож, він змушений був йти на компроміси та відхилятися від українського традиційного оформлення. У церкві Великого Князя св. Володимира не було плоскої поверхні для розписів. Увесь простір був оформлений дерев'яним покриттям й, відповідно, більше нагадував класичну католицьку церкву, в той час, як замовлення було на оформлення для традиційної православної церкви. Вадим Доброліж, не маючи попереднього досвіду, впорався із завданням блискуче. Він розробив панелі для ікон по периметру церкви, аби не порушувати ортодоксального плану класичної православної церкви. Треба сказати, що хоча художник і не мав попереднього досвіду й не був за фахом живописцем церковно-релігійного мистецтва, все ж таки, навчаючись в Києві художник мав доступ до всіх тих архітектурних

¹² Там само. С.113.

¹³ Українська греко-православна церква св. Володимира [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://sites.ualberta.ca/~ukrville/townsite/42/uindex.htm>.

перлин міста, як Софійський собор, Києво-Печерську Лавру, Михайлівський золотоверхий монастир, Кирилівську церкву й інших скарбів церковного живопису. Тому, ікони та іконостас, що Вадим Доброліж написав для свого першого замовлення для церкви мали виразно українські риси.

Активно працював художник зі станковим живописом після розпису церкви. Григорій Самойленко є одним з небагатьох, хто вивчає біографію художника. Дослідник, знаходячись в Ніжині працює з архівами й публікує статті про життя та творчість митця. З однієї зі статей у виданні «Ніжинська Старовина» вказано, що художник у 1951 році переїхав до Едмонтону, що є великим містом неподалік від Вегревілю в Канаді. Треба сказати, що після еміграції за океан самонавчання, свобода творчої думки й певний ентузіазм інститутських років були другорядними по відношенню до практичних моментів, як заробіток.

Протягом наступних чотирьох років в його творчості настає етап, коли він працює виключно з замовленнями. Насамперед, як артист-декоратор в Гадсон-Бей, а також з іншими поодинокими замовленнями ікон для церков та іконостасів. Тобто, про Вадима Доброліжа у місті дізнались як про декоратора в церковно-релігійній сфері й він отримав визнання у вузькому колі тодішніх декораторів та станкових живописців в Канаді. В газеті *Edmonton Journal* за 1972 рік виходить стаття про діяльність художника під назвою *City Painter Expert in Church*. (Див. Додаток 2) Тож, його справді знали як видатного художника іконостасів та декорацій для церков.

В Гадсон-Бей, що є відомою мережею торговельних центрів в Едмонтоні, Вадим Доброліж працював до 1955 року. В одному з центрів, як зазначається в статті Тоні Кашмана, у 1953 році він оформив приміщення кофейні *Town Square*, що знаходиться в підвалі центру. Всі з настінних розписів зображують пейзажі континенту, крім одного – пейзажу місцевості озера Inner Alster в Німеччині. Як зазначається в статті, це можливо була одна з зупинок художника та його сім'ї під час еміграції до Канади з табору Гайденау. Художник, однак, не повинен був

зображувати цей пейзаж. Відхиляючись від локації канадських сіл та містечок, зображення німецької місцевості Гамбургу вибивається з монохромної картинки просторової архітектури кімнати закладу. Як зазначається в статті, причиною, чому художник обрав цю сцену могло бути бажання створити інтригу, адже саме сцена з німецьким пейзажем підписана іменем Вадима Доброліжа. Чому художник не захотів підписувати пейзаж саме канадської місцевості й чи був пейзаж німецького міста виконаний навмисно для підпису залишається загадкою, як і більшість деталей життя й творчості художника. Однак, не виникає сумнівів, що його пейзажі мають виняткову художню технічну цінність.

Після роботи декоратором Гадсон-Бей В. Доброліж виконав низку інших монументальних розписів комерційних приміщень – пано ресторану «Сагара», «Сім морів», розписи залів готелю «Кінгсвей», «Йорк», «Парк» і т. д. Проте, більшість свого часу після 1955 року він присвятив художньому оформленню церков Альберти. Особливою художньою композицією та поліхромністю відзначається його робота з оформленням церкви св. Івана в Ламонті.

Говорячи про пластичні мистецтва, їх художник опанував, здебільшого, самостійно й за часів стажування чи навчання (відносно різної інформації у джерелах) в Ленінградському інституті. Додатково, фахове ознайомлення зі скульптурою перед еміграцією до Канади художник отримав під час таборової співпраці зі скульпторами, зокрема, відомо з Березовським, про що вже було згадано раніше. В Едмонтоні, крім іконостасів, він створив погрудну скульптуру портрету молодого Тараса Шевченка, а також плоскорізьби, як портрет Івана Франка й композиції «Танцюристи», «Соняшники», «Маки», «Калина», «Бандура».

Вадим Доброліж помер у 1973 році. Вдова художника, Валентина Доброліж, разом з донькою організували дві персональні виставки художника на Батьківщині – в Ніжині та Києві, а в Канаді було засновано Фонд іменем художника, що деякий час вів активну діяльність з наданням стипендій молодим талановитим митцям, допомагав в організації виставок, тощо. П.Саварин в

статті пам'яті В.Доброліжа «Замість квітів» після смерті художника згадує про митця, як непересічну людину, й підтверджує факти про освіту художника «Автор цих рядків і досі не знає, де, в яких криницях зачерпнув покійний Вадим так багато любови до рідного мистецтва, стільки відданості...такої подивугідної працьовитості і витривалости. Можливо від славетного Василя Кричевського в Київському художньому інституті, де він студіював, а може від безсмертного кінорежисера Олександра Довженка з Київської кіностудії, де він замолоду працював». *(Див. Додаток 3)*

Особливий скарб щодо насиченості інформації про художника зберігався спочатку у доньки В. Доброліжа, а потім був переданий архіву. Невідома частина його життя, хоч і невелика за об'ємом, але вагома за змістом досі знаходиться в архіві. Записники, щоденники, телефонні книги, особисті документи, життєписи, записки з табору військових у Німеччини розповідають про нелегку долю художника та його шлях від регіону в Чернігівщині до міста в Канаді, довжиною майже все життя.

Виразні, значні за силою графічної вираженості роботи, однак, були відомі лише в Канаді, хоча й оспівували українську культуру. Несправедливість, в кінцевому випадку, була результатом еміграції. За життя художник мав дві персональні виставки й обидві були у Вегревілі. В 1949 та 1956 роках він також мав 2 ретроспективні виставки, але вже в Едмонтоні. Інші документи з архіву також вказують на участь художника у групових виставках. Зокрема, йдеться про 4 роботи, що були включені до пересувної виставки Міністерства культури Провінції Альберти в 1949 році по всьому заходу країни. Дві з інших картин були в експозиції Сучасного канадського мистецтва в Торонто (1960).

Одна з ретроспективних виставок відбулася 4-го жовтня 1964 року в Інституті св.Івана. В експозиції були представлені аж 109 робіт, що можна вважати масштабною презентацією всієї творчості художника. Серед робіт каталогу були ескізи, живопис, скульптура, графіка, шовковий друк, ескізи декорацій до вистав та навіть ескізи листівок.

У 1976 році відбулась персональна «Виставка картин Вадима Доброліжа з нагоди вручення першої стипендії його імені». В газеті «Свобода.Український щоденник» за 10-те вересня 1976 року опубліковано новину «Стипендію ім. В. Доброліжа призначено мисткині Пріморозі Дяків».¹⁴ В цьому невеличкому витягу з газети зазначається склад журі, до якого входили Ксеня Аронець, Лілея Горняткевич та Ігор Дмитрук. Тобто, перша стипендія Фонду, заснованого дружиною та донькою художника після смерті була призначена художниці з Калгарі. Сума стипендії становила 500 доларів, що на 1976 рік було вагомою допомогою. Власне, виставка картин В.Доброліжа була присвячена цій першій стипендії і тривала 2 дні. З архівів художника були презентовані роботи, що раніше не експонувались. Зокрема, відомий його живопис «Біженці.Перший варіант». Були також виставлені ціни на 17 робіт з 31 загалом.

Остання публічна персональна демонстрація робіт Вадима Доброліжа в Канаді задокументована виставкою 1983 року під назвою «Посмертна виставка С.П.Вадима Доброліжа». Каталог робіт налічував 49 станкових творів, серед яких ікони, пейзажі, портрет митрополита Іларіона, натюрморти та ескізи костюмів.

На жаль, перша виставка митця на Батьківщині відбулася вже після його смерті завдяки дружині та доньці художника, в Ніжині. 15 квітня 1999 року, та ж сама експозиція відбулась у Києві в «Музеї історії м.Києва» за підтримки «Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей».

Тож, твори художника збагатили впізнаваність українських національних традицій зображення, культуру за кордоном. В одному з листів художника з приватного зібрання родини «Звернення до українського громадянства на еміграції щодо участі у виставці українського народного промислу» ми знаходимо підтвердження тому, що В.Доброліж, навіть перебуваючи за кордоном, залишався відданий ідейності національного мистецтва: «...наш спільний інтерес вимагає, щоб ми НАГЛЯДНО показали перед світом наш

¹⁴ Свобода. Український щоденник. – 1976. – №168. С.4.

культурний рівень, нашу творчу працездатність, а тим самим перспективи нашого творчого вкладу у країну, яка нас прийме».¹⁵ Тому забутість його ім'я на Батьківщині є несправедливим збігом обставин. Адже, художник мав усі шанси стати визначним автором монументального, й не лише, мистецтва в Україні, якщо б його роботи були побачені.

I.2. Роль освіти в протистоянні традиційного й асимільованого, звязок з бойчукізмом

Насамперед, щоб оцінити впливи національного й інтегрованого та в якій традиції художник працював, який мав погляд на мистецтво варто розглянути оточення художника – його суспільне життя за часів навчання в інституті. Вважаю за необхідне взяти саме інститутські роки, адже 30-ті роки були карколомними для історії мистецтва в Україні й вирій подій інститутських років, навчання є надзвичайно впливовим періодом становлення для кожного художника, впливи якого завжди помітні в подальшій діяльності митця, де б він не був та в якій би техніці не обрав працювати.

Прийнято розповідати про Вадима Доброліжа як про художника, що був послідовним прихильником класичного соцреалізму. Проте, у своїх роботах та висловлюваннях, як і через своє навчання, це не могло б бути правдою повноцінно. Художник, вчителями якого були митці, що звільняли мистецтво від «-ізмів»¹⁶, навряд чи за художнім темпераментом був би традиційним

¹⁵ Пам'ятки : археографічний щорічник / Держкомархів України. УНДІАСД ; Редкол.: І. Б. Матяш (гол. ред.) та ін. – К., 2009. – Т. 9. С.114.

¹⁶ Вакульницька Л. Майстер модерну. Художник-новатор Федір Кричевський відмовився малювати радянських вождів і помер від голоду [Електронний ресурс] / Лариса Вакульницька. – 2018. – Режим доступу до ресурсу:

партійним художником, яким його представляють біографи. У вже згаданій статті-інтерв'ю, написаній Джуді Гуньйоном й опублікованій у 1972 в *Edmonton Journal* є цікава цитата від художника, що слугує показником впливу на темперамент митця освіти Київського художнього інституту. В.Доброліж, як вказано в статті, вірить, що «митець може казати людям, що повинно бути на стінах церкви і чому це значуще». (Див. Додаток 2) Принципова позиція ставити під сумнів будь-яку традицію є безперечною даниною освіти художника. Художник соцреалізму не визначає мистецтво як поле для свободи, його завдання – зобразити ідеалізовану картинку пропаганди, працювати за правилами. Доброліж, натомість, наважується думки про зміну в чомусь, де на той час існував стабільний канон.

Церковно-релігійна традиція зображень та архітектури візуального чітко вибудована історією й те, що в своєму інтерв'ю художник говорить про новаторство у церковно-релігійному каноні, свідчить про його неординарні погляди. Кричевського, що був вчителем В.Доброліжа, часто згадують також як художника на периферії, зокрема, стилістичних пошуків між авангардом й традицією.¹⁷ Тож, пошуки елементів особистого стилю та не типового для соцреалізму в мистецтві В.Доброліжа є цілком обґрунтованим завданням даної кваліфікаційної роботи. Цей бік його творчості залишається маловивченим і заслуговує на фундаментальний мистецтвознавчий аналіз. Так само, як і весь життєвий і творчий шлях Вадима Доброліжа.

В УРСР станом на 1930-ті академічна художня освіта 1917-го року, якою вона постала в академії, була реорганізована й майже повністю змінена відповідно до потреб комуністичної партії. Тому популярності набували художні угруповання, як АХЧУ (Асоціація Художників Червоної України), АРМУ (Асоціація Револьюційного Мистецтва України), ОММУ (Об'єднання

https://texty.org.ua/articles/87018/Majster_modernu_Khudozhnyknovator_Fedir_Krychevskiy_vidmovyvsa_maluvaty-87018/.

¹⁷ Кричевський Василь: між авангардом і традицією [Електронний ресурс]. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: <https://kpi.ua/krychevsky>.

Молодих Митців України) й АСМУ (Асоціація Сучасних Митців України). Проте, вже в 1934 році всі асоціації було заборонено й засновано Спілку Радянських Художників України, яка, відповідно, фактично та ідеологічно була орієнтована й підпорядковувалась Москві.

В радянському середовищі було затверджено єдиний для всіх митців стиль – соціалістичний реалізм. Найменші відхилення в закономірностях для зображення або натяк на критику компартії пригнічувались московськими цензорами. Крім того соціалістичний реалізм вимагав прославлення членів компартії та ідеологічних лідерів режиму - Маркса, Енгельса, Леніна й Сталіна, перебільшувати в роботах результати соціалізму та прославляти його корисний вплив на всі сфери життя. Тобто, обмежитись ремісничою досконалістю та пропагандою, адже зображували те, чого не існувало, змальовуючи ідеальний світ соціалізму, який, як виявилось, був фундаментально зламаний. Тобто, молоді художники-студенти Академії виростили в умовах жорсткої обмеженості в творчості. Деякі митці погодились з правилами соціалістичного реалізму, деякі стали на протипагу, часто сплачуючи за це своїм життям, інші - вирішили обрати шлях еміграції й спробувати працювати там, розвиваючи й поширюючи ідею національної ідентичності. Навчання Вадима Доброліжа в Академії припало якраз на роки реорганізації-ліквідації й, врешті, художник обрав третій шлях – покинути країну.

На склад викладачів був здійснений особливо сильний натиск, а в 1937 році професорів Художнього інституту було заарештовано. Після арешту М.Бойчука, С.Налепинської-Бойчук, І.Падалки, В.Седляра, І.Шульгу, Д.Дяченка співробітниками НКВД, підвалини мистецтва майбутньої незалежної України можна було вважати підпільним. Так чи інакше, художникам не дозволено було зображувати будь-які проукраїнські національні мотиви, адже на думку московсько-більшевицької влади, які-небудь натяки на український патріотизм були злочином. Єдиним дозволеним згадуванням українського мистецтва було акцентування на його підпорядкованості позитивним впливам російського.

Тож, період 30-х років в Київському художньому інституті, насамперед, згадується, як час встановлення єдиного художнього стилю «соціалістичного реалізму», відбувається реорганізація інституту відповідно до пролеткультівської ідеології й будь-які національні вияви приборкуються радянською владою. Навчальний заклад було названо Київським інститутом пролетарської мистецької культури й проіснував в такому статусі до 1934 року.¹⁸ Проте, інститут за часів навчання Вадима Доброліжа 1931-1935 років ще був у душі українського національного визвольного руху, хоча викладачі вже діяли максимально обережно. Софія Налепинська-Бойчук, як і багато інших «бойчукістів» були згодом розстріляні за наказом НКВД.

У період навчання Вадима Доброліжа в академії існувало декілька умов в принципах викладання, що надалі будуть чіпкими тенденціями в творчому арсеналі художника.

Насамперед, в період реорганізації інституту акцент було зроблено на встановленні домінування реалістичних тенденцій в зображенні. Це якраз той час, коли художник почав і закінчив своє навчання. Тобто, його роки в академії пройшли в повноцінному опануванні реалістичних принципів зображення. Це помітно і в подальших роботах художника. Такі його станкові роботи, як «Втікачі», «Кодня» (що присвячена подіям Коліївщини), «Ратуша у Ваймарі», «Зелене озеро», «Напровесні», «Ставок», «Осінь», «Покинута хата», «Зима в Україні» виглядають програмними, цілком в душі зразкового реалізму.

Проте, кожна робота є результатом розумової та моральної діяльності всебічно освіченого й розвиненого художника. У напрямі реалізму В.Доброліж, також, виконав натюрморти «Білі піони» (1944), «Городина», «Бузок», «Натюрморт з вином» (1946). Всі станкові роботи виконані в олійній техніці.

¹⁸ Олімп мистецької освіти: з відстані Сторіччя [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://naoma.edu.ua/akademiya/istoriya-naoma/>.

Тож, КХІ підтримувалися новаторські практики й методи роботи на противагу тим, що зберігалися в Ленінградській академії мистецтв.¹⁹ Реалізм був, однак сильно вкоріненим напрямом в обох академіях. Однак, в Інституті в Києві ще національна школа була істотною. Завдяки Кричевському бойчукізм та нарбутівські приклади традицій зображення підтримували своє острівне існування на тодішній українській художній сцені. В.Доброліж, однак, навчався в обох ВНЗ й з огляду цього важливо розуміти, що формально та стилістично, напевно, художник притримувався власних принципів, можливо подекуди плюралістичних, а навчання було лише методом опанування технічних навичок. Наразі важко сказати, який вплив мало навчання в Ленінградському інституті, адже роботи з того часу не збереглися, але однозначно відомо, що художник підтримував Національно-визвольну боротьбу України.

Однак, не дивлячись на те, що В. Доброліж провів рік в Росії, навчаючись в Інституті, його національна позиція в українській визвольній боротьбі була стверджувальною. Ідеологічний конформізм для художника за кордоном не був явищем примусовим, тому хоча його роботи й були в напрямку реалізму, але ніяк не соціалістичного, адже не мають рис пропагандистського й лозунгового зображення.

Ранні графічні студії художника були під керівництвом Софії Налепинської-Бойчук, яка в творчості притримувалась традицій української визвольної боротьби й була однією з художниць школи Михайла Бойчука. Впливи школи Бойчука позначилися не лише на роботі художників Батьківщини, але й на мистецтві українських митців за кордоном. Учні школи здебільшого працювали з монументальним мистецтвом, але Софія Налепинська-Бойчук була однією з засновниць графічного напрямку. Її спадщина це здебільшого графіка з гравюри на дереві. У 1937 році вона була розстріляна за наказом радянської влади за справою М.Бойчука.

¹⁹ Наконечна Л. Історія реформ національної академії образотворчого мистецтва та архітектури [Електронний ресурс] / Лада Наконечна. С.38.

Принципи виховання школи бойчукістів це закономірний злет традиції з її ж переосмисленням, це однозначно рівна роль кольору та лінії в роботах, це захоплення іконописом. Студенти школи бойчукістів згадували: «Коли ми малювали з натури, від нас вимагали не копіювати її, а, намагаючись представляти синтезовані форми, давати певною мірою синтез зовнішнього змісту, уникати непотрібних деталей, випадкових, нехарактерних ракурсів».²⁰ Тож, творча спадщина бойчукістів має багато спільного з іконописом і, особливо, візантійською історією зображення святих.

Твори школи бойчукістів сповнені графічної виразності, відданості історії української традиції, але також авангардного переосмислення, особливо, іконопису. Бойчукісти починали свою практику з іконопису, з дослідження традицій візантійської ікони. Тож, церковно-релігійне мистецтво було фундаментально важливим для контексту та розвитку всієї плеяди послідовників школи Бойчука.

Тож, досвід роботи з релігійним мистецтвом не заперечує творчості в інших жанрах та з іншими медіа. М. Бойчук 4 роки працював як реставратор ікон, розписував церкви в містах і селах України та навіть мав замовлення на реставрацію іконостасу. Комерційна частина творчості не дає приводу визначати художника Михайла Бойчука, як соцреаліста, що, однак, дослідники роблять з іншими митцями в діаспорі. Тому, ми не можемо ідентифікувати творчий напрям В.Доброліжа розглядаючи лише його роботи, що були виконані на замовлення, в яких технічне завдання чітко встановлене. Скажімо, розписати церкву у власних виражальних засобах неможливо, хоча б тому, що існує традиція організації релігійно-церковного простору. Тим не менш творчість В.Доброліжа спрощується, як і багатьох інших авторів, що працювали з церковно-релігійним мистецтвом, оминаючи їх інші роботи або не приділяючи їм належної уваги.

²⁰ Бойчукізм. Проект «великого стилю» [Електронний ресурс] // Мистецький арсенал. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/boichukism_catalog_mystetskyi_arsenal_2018.

Оскільки Вадим Доброліж був відомий, здебільшого, як художник релігійного живопису, то відповідно його першочерговим завданням на чужині було заробити на життя й він тримався замовлень та своєї репутації. Робота з церковним оздобленням не дає приводу визначати його творчість, як ремісничу, адже, як було згадано вище, Бойчук також працював з розписом церков, іконостасів та ікон, але ми не визначаємо його доробок за цими роботами.

Другий принцип, що залишився відгомінном у подальшій творчості випускника інституту В.Доброліжа є уніфікація форми методів викладання. З 1932 частково, а з 1934 повністю інститут зосереджений на викладанні методів виконання станкових робіт. Показово, що в 1934 році з Інституту було ліквідовано факультет монументального мистецтва. Тож, творча самобутність В.Доброліжа знову гартується в умовах протиріччя – між зовнішнім тиском сконцентруватись на станковому мистецтві та ще сильною школою бойчукістів в інституті, що працювали у різних техніках та жанрах.

Надалі В.Доброліж буде концентруватись на церковно-релігійному мистецтві, але свій вільний час художник присвячував станковому живопису щоразу він мав таку можливість. Вплив навчання проявляється в мистецтві графіки та ескізах, в колористичних рішеннях, у роботі з лінією та площиною, але найбільше – у відданості національній ідеї. Адже творчість Вадима Доброліжа формувалась серед впливу радянської влади й постала як протест й боротьба за національну ідею. Пізніше в роботах за канадський період ми побачимо як його мистецтво звільнилось й набуло українських рис, навіть оминаючи впливи місцевих традицій візуального та той факт, що його творчість в дорослому віці вимушено формувалась за кордоном.

Тож, в архівах робіт художника є свідчення того, що творчий шлях митця мав багато спільного з художньою мовою його вчителів – Кричевського, Налепинської-Бойчук. На жаль, роботи з його студентських років та за час життя в Україні не збереглися, тому ми маємо нагоду досліджувати лише ті його твори, що були написані після еміграції. Проте, навіть в діаспорі В.Доброліж не

припинив пошуки нових виражальних засобів, що особливо помітно в роботах, де він мав діапазон для свободи зображення – у графіці.

РОЗДІЛ II

II.1. Діяльність українських художників в Канаді в 50-х—60-х роках. Оточення Вадима Доброліжа.

Творчість митців в еміграції з України у 1950-1960-х роках не отримало належної уваги з боку дослідників гуманітарних дисциплін. Для того, щоб об'єднати представників українського мистецького руху з усього світу, досі не існувало окремого музею чи виставок. Діяльність художників України за кордоном залишається в ізоляції до діяльності митців в Україні. Принаймні, роботи, що апелюють до творчості 50-х та 60-х років в неофіційному мистецтві завжди обмежені творчістю художників в межах сучасної України, в той час, як українське мистецтво, що створювалось за буквальними межами України, залишається недослідженим з боку питання його діалогу з українською спадщиною.

Проте, певним прихистком для робіт з мотивами національного слугували інші країни, тому що саме за кордоном українське мистецтво на той час не було заборонено. Адже в цей час в Україні посилилася цензура, й держава остаточно встановила жорсткий контроль над творчим життям, що призвело до зловживань владою та зупинило розвиток мотивів українського мистецтва. Однак, художники вимушені були самотужки знаходити собі замовлення, долати перепони на шляху опанування нової художньої мови й нерідко йти на компроміси зі звиклим на користь новому. Таким митцем був Вадим Доброліж.

Вадим Доброліж з 1948 року жив та працював в місті Едмонтон, Канада, де діяльність художніх рухів з 50-х років супроводжувалась певним виходом з ізоляції мистецтва корінних жителів континенту. Поширення політики толерантності та робота з колективним минулим призвели до того, що канадські митці того часу або працювали з традиційним, мистецтвом інуїтів, або слідували маніфесту Refus Global, після якого багато художників, спочатку Квебеку, а потім й всього континенту, зважилися на слідування принципам експресії та свободи у творчості.

Українська діаспора художників в провінції Альберти в той час була однією з найбільших серед усієї Канади. Тому українські художники мали власні тенденції в мистецтві.

На період 50-х й 60-х років припадає стрімкий злет діяльності українських митців в еміграції. Великий вплив на розширення діяльності українських художників в Канаді справило заснування Українського об'єднання образотворчих митців Канади (УООМ). За допомогою інших митців-одномумців мистецькі активісти Михайло Дмитренко, Богдан Стебельський та Іван Кейван у 1955 або 1956 році створили асоціацію, що активно діяла понад півстоліття. Михайло Дмитренко, Богдан Стебельський, Іван Кейван, Вільям Курелек, Лев Моль, Мирон Левицький, Микола Бідняк – усі ці митці є лише деякими з відомих членів Асоціації. Серед старших членів, які досі активно працюють є відомі художники – Андрій Бабич, Галина Новаківська, Ірена Мороз, Ірена Носик, Лідія Палій, Марія Стиранка та інші. Наразі до складу УСОМ входять близько 50 художників, які представляють кілька поколінь.

Вадим Доброліж належить до так званої третьої хвилі еміграції художників з України. Багато художників в еміграції в Канаді знаходили собі роботу в графіці та монументальному живописі, особливо – в розписі церковно-релігійних будівель. Народжений в Україні також в 1913 році, Мирон Левицький був відомим графіком в Канаді, до якої він емігрував лише на рік пізніше Вадима Доброліжа. Проте, М. Левицький жив та працював у Торонто.

Невідомо, чи В. Доброліж був знайомий з його творчістю. Мирон Левицький, однак, здобув всесвітню відомість після серії персональних виставок, а завдяки його роботам український дизайн став впізнаваним у Канаді брендом. Художник помер в Торонто в 1993 році, оформив понад 300 видань, заробляв на життя також розписом церков, однак, католицьких.

Інші відомі й широко вивчені графіки з України як Михайло Дмитренко, Володимир Баляс, Іван Кейван та Микола Бідняк також емігрували до Канади наприкінці 40-х років ХХ століття. Показово, що всі графіки, всі художники загалом після еміграції брали замовлення з розпису церков.

Топографія спілкування художника з іншими митцями залишається чорною плямою в біографії. Об'єктивно, що в еміграції в Канаді художник мав менше зв'язків з художньою сценою, аніж в Україні. Та і художньої єдиної «сцени» як такої не існувало.

Проте відомо, про спілкування художника з вже згаданим вище Іваном Кейваном, що також жив та працював в Едмонтоні. Іван Кейван був відомий як графік та художник-монументаліст, працюючи в ті самі роки в Едмонтоні, що і Вадим Доброліж. Вони з В.Доброліжем були якщо не друзями, то близькими товаришами. Про інші творчі зв'язки художника нам загалом нічого не відомо. Місто Едмонтон станом на 50-ті було провінційним містечком на заході провінції Альберта, тому художники тісно спілкувалися й після смерті Вадима Доброліжа Іван Кейван написав біографію для єдиного видання про художника та його творчість під назвою «Альбом». Крім того, їх шлях та хронологія еміграції з Німеччини до Канади майже співпадали хронологічно – І.Кейван прибув, до Едмонтону у 1949, через рік після В.Доброліжа. Його широкому визнанню сприяла залученість у заснуванні Української Спілки Образотворчих Митців в Канаді (УСОМ) в 1955-1956 роках. Проте, навіть І.Кейван писав про історичну закономірність забувати українських художників в еміграції: «...Ви,

напевно, нічого про мене не чули, у Вашій історії українського мистецтва мого прізвища немає».²¹

Натомість, в інтерв'ю для газети *Edmonton Journal* Вадим Доброліж виражає своє невдоволення всіма митцями в Канаді, що, як і він, працюють з оздобленням церков. Однак, він зазначає, що є лише один інший митець в Канаді, що, як і він, на постійній основі оздоблює українські церкви й знається на цьому. Всі інші художники в даній сфері «не мають необхідних знань». (*Див. Додаток 2*) Точно невідомо кого саме художник мав на увазі. У відповідні роки й близьким за практикою та технікою до Доброліжа були роботи Володимира Баляса, що якраз в той час працював і жив у Торонто.

Володимир Баляс емігрував до Торонто в 1947 році. Професійний шлях митця схожий з усіма іншими художниками, що належать до Третньої хвилі, але особливо подібний до того, що робив В.Доброліж в еміграції. Проте, з однією відмінністю – графіка художника В.Баляса стала відомою по всій Україні. Його оформлення книжок, постери зазначаються в статтях та наукових роботах, як одні з перлин історії української графіки.²² Він жив та працював в Торонто, після еміграції захопився мистецтвом мозаїки та паперової скульптури. Проте, як і в більшості художників діаспори часу на особисту творчість було занадто обмаль, художник присвячував майже увесь час замовленням. Зокрема, цікаво, що в еміграції його також спіткав перший досвід роботи з монументальним – разом з Михайлом Дмитренко він створив розписи до інтер'єру Українського Православного Катедрального собору св. Володимира в Торонто.²³ Храм став одним з найкращих зразків декоративного рішення в стилі українського бароко в Канаді.

²¹ Романю І. Іван Кейван. Професор мистецтва / Романюк І. // АГРО. — 1990. — 21 квітня. — № 16 (139). — С. 4.

²² Gutsulyak Y. 6 Ukrainian designers and their contribution to Canadian design [Електронний ресурс] / Yurko Gutsulyak. – 2023. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.rgd.ca/2023/01/31/ukrainian-designers-in-canada.php>.

²³ *Енциклопедія українознавства* : Словникова частина : [в 11 т.] / Наукове товариство імені Шевченка ; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. — Париж — Нью-Йорк : Молоде життя, 1955—1995.

Василь Залуцький, можливо, також був одним з творчих контактів художника, що, однак, був відомий як ілюстратор, графік та скульптор, який емігрував до Канади в 1949 році через «...свої глибоко націоналістичні переконання».²⁴ Василь Залуцький в своєму листі згадує про В.Доброліжа адресуючи до його творчості словами «Наш митець...». Тому, правомірно вважати, що художники спілкувались один з одним й мали теплі відносини.

Такі паралелі видаються дійсно доречними при співставленні творів В.Доброліжа з творами графіків в еміграції, про яких виходять статті, як про найвпливовіших українських художників в еміграції. Велика частина роботи українського митця забута навіть для публікацій про діаспору. Зокрема, через те, що українське мистецьке життя в середині ХХ століття в Канаді не було скоординоване й, відповідно, виявлялось поодиноким та локально.²⁵ А тому виключна талановитість, безперервна робота та постійні замовлення не були гарантією визнання, а лише фінансової запоруки.

II.2. Окреслення та порівняння тенденцій в роботі художників в Україні та в діаспорі Канади 50-х та 60-х років.

Емігрувавши до Канади, Вадим Доброліж опиняється в зовсім іншому художньому середовищі. Найважливіша відмінність – тут немає радянської цензури та уніфікації до єдиних принципів зображення соціалістичного стилю. Саме майстерність у створенні багатофігурної сюжетно-тематичної композиції у живописі, на основі формальних принципів реалістичного зображення, була

²⁴ Митець із національною харизмою і духовною міццю. [Електронний ресурс]. – 2023. – Режим доступу до ресурсу: <https://shorturl.at/aCKL5>.

²⁵ Біль М. Життя та творчість Івана Кейвана / Мирослава Біль // Народознавчі зошити / Мирослава Біль. – Львів, 2014. С.1565.

основою мистецтва методу соціалістичного реалізму.²⁶ Однак, в Канаді відбувались свої культурні процеси й у мистецтві відбувались важливі зміни якраз в той час, як Доброліж прибув до країни. Можна сказати, що мистецтво тільки почало себе там визначати. Адже лише з початком 20 ст. в Канаді з'явилися перші інституційні практики, як музеї та мистецтвознавчі дослідження. Спочатку, це були здебільшого зосередження на мистецтві інуїтів, тобто нативна творчість, фольклор та інші традиційні напрямки. Відтоді, коли митці розширили уявлення про власне минуле, а також включили аспекти західної культури, з'явилися нові види інуїтської скульптури та графіки. Тобто, орнаменталістика, певна увага до різноманітності художніх поглядів була сильною з перших днів шляху інституціоналізації мистецтва в Канаді. З початком колонізації континенту європейцями, живопис домінував у творчості більшості канадських художників. Хоча європейський вплив на канадських художників був значним, місця та пейзажі Канади все частіше ставали центром їхньої творчості. Пейзажі в творчості навіть авангардних митців займали дійсно велику частину творчого архіву.²⁷ Станковий живопис домінував, як техніка під час першої половини 20 століття. В пошуках «свого» мистецтва художники, особливо ті, що емігрували з Європи до Канади, доволі часто обмежувались пейзажними композиціями локальної природи. Ці пейзажі мали особливу різноманітність в традиціях зображення. Адже, кожен з митців, зазвичай приїздив вже отримавши художню освіту та маючи свої власні сталі упередження про те, як повинна виглядати картина. В музеях безліч прикладів саме пейзажів.

Відповідно, можна визначити, що уособленням канадського національного стилю була прихильність до зображення пейзажних композицій або в традиційній, або в сучасній площинах. Фігуративний живопис, однак,

²⁶ Наконечна Л. Історія реформ національної академії образотворчого мистецтва та архітектури [Електронний ресурс] / Лада Наконечна. – С.41. Режим доступу до ресурсу: <http://kurbas.org.ua/projects/almanah12/04.pdf>.

²⁷ Visual Arts of Canada [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.britannica.com/place/Canada/Visual-arts>.

залишався домінантним тоді, коли в Європі та навіть вже за навчання Доброліжа в Україні, авангардні течії набували розвитку. Широка діаспора та фінансова сконцентрованість донацій в українському мистецтві спонукали українських митців-емігрантів залишатись в межах національного стилю. Особливо популярним напрямом з яких була фольклорна стилізованість, що створювала певну периферійну замкнутість й не давала розвиватись так стрімко, як в Європі та слідкувати за творчими процесами в Україні. Тому, В.Доброліж навіть маючи виключну освіту, володіючи технікою, не мав одного важливого критерію, що рухав творчий розвиток в Україні, особливо в шістдесятих роках - спільноти художників. Тому, митцеві довелося жити й творити в умовах замкнутості та провінційності, що, однак, ніяк не співпадало з масштабом його таланту й думки.

Тож, маршрут кожного з художників-емігрантів був подібний. Колористичні романтизовані зображення канадських околиць були чимось на кшталт обов'язкової практики для кожного новоприбулого митця. Така змістовна спорідненість художників-емігрантів в Канаді у виборі об'єкта зображення, можливо, існувала як спроба пристосуватись до нової мистецької сцени. Можливо, також, популярність пейзажного жанру була наслідком невизначеності в строкатій та неоднорідній національній художній сцені Канаді, або просто нейтральною відповіддю на те, що відбувалось в мистецтві країни. Адже полотна сприймались як фізичний об'єкт інтер'єру, а не інтелектуальний та духовний досвід, трансформований у візуальне.

Вагомою тенденцією, що спонукала художників залишатись, здебільшого, в межах свого національного стилю й працювати з замовленнями від діаспори був значно повільніший розвиток течій, стилів, ніж в Європі в 20 столітті. Після 1930-х років канадські художники різко почали відмовлятися від пейзажного мотиву. Живопис зазнав багато змін, зокрема, у Квебеку, де він був більш теоретичним, ніж в інших провінціях. Коли Вадим Доброліж прибув до країни, у 1940-х роках, на канадській мистецькій сцені домінувала монреальська група

Les Automatistes, що перебувала під впливом сюрреалізму, до якої входили Жан-Поль Ріопель та Фернан Ледук. Розвиток сюрреалізму в Європі, в свою чергу, припадає на 20-ті роки й продовжується до початку Другої світової. Тобто, до того як з'явитися в Канаді, напрям вже пережив злет та падіння в Європі.

В 1950-х роках починається оспівування нового яскравого методу вираження візуального – секторність та сегментація кольору. За найближчими композиційними та колористичними принципами до нового напрямку було абстрактне мистецтво, що, знову ж, на той час вже пережило спад в Європі. Одними з послідовників та найяскравіших засновників була група під назвою «Одинадцять художників», створена Гарольдом Тауном й Джеком Бушем, що розширила вплив абстрактного живопису протягом 1950-х років у Торонто. Проте, відбулось повернення до пейзажного живопису.²⁸ Пейзажні мотиви були домінуючими, але з застосуванням нових технік та стилів. В ілюстраціях поп-арту, в концептуальному мистецтві, абстрактному живописі або ж традиційному стилі багато художників зображували нативні сцени навколишнього середовища та природи Канади.

Станом на 50-ті роки ХХ століття мистецтва в Канаді українську культуру розуміли й поширювали у дусі традиційного фольклору. Тому, власне, донації й фінансування сконцентровувалося в межах церковно-релігійного мистецтва. До 50-х та 60-х років українські художники в еміграції в Канаді загалом не торкалися графіки й інших тем. Розписи церков, іконопис, оформлення інтер'єрів для комерційних приміщень були основними джерелами прибутку, а тому художники-графіки брали замовлення монументального живопису, вчилися наново скульптурі та різьбленню.

В. Доброліж був аматором в скульптурі та релігійно-церковному мистецтві. Навіть за умови навчання та життя в Києві, де знаходяться визначні

²⁸ Visual Arts of Canada [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.britannica.com/place/Canada/Visual-arts>.

історичні собори й візантійські ікони, художник сам вперше зіткнувся зі створенням оздоблення духовного простору лише в Канаді. Доброліж настільки добре зрозумів свою місію, тому що вчителями художника були визначні митці, для яких прообразами слугували бойчукісти, Ренесанс, візантизм. Однак, на відміну від традиції бойчукізму, Вадим Доброліж в своїх роботах з монументального був прихильником барокових традицій. В той час, як шістдесятники в Україні, послідовники бойчукізму, більше наслідували статичній візантійській пластиці.

В той час в 50-х роках в Україні набувають розвитку неофіційні рухи, що встали на захист вільного вираження почуттів та думок художником. Радянське неофіційне мистецтво заклало підґрунтя мистецтва незалежної України. Однак, воно досі не представлене належним чином в історичному та культурному наративі як попередник мистецтва незалежної України. Певним чином, до неофіційного мистецтва України можна віднести художників в еміграції. Їх роботи мали більше свободи у вираженні.

Все ж таки, в еміграції художники покладалися на себе, в той час як в Україні символом шістдесятництва була співпраця колективів для створення монументальних панно. Проте, власне, ідея монументалізму була розвинена Михайлом Бойчуком та його школою послідовників. Зокрема, Софія Налепинська-Бойчук, в якої В.Доброліж навчався графіці була важливою фігурою серед групи митців, що об'єдналася під керівництвом М.Бойчука (Микола Касперович, Софія Бодуен-де-Куртене, Софія Налепинська). Всі ці художники спромоглися на авторське самозречення. В Україні розвиток монументального супроводжувався розвитком ідеї спільного твору - коли хтось один починав, а хтось інший міг продовжити. М.Бойчук переконував своїх студентів: «Не бійтеся втратити свою індивідуальність. Хто краще працює, до

того приглядайтесь. Не треба боятися запозичувати у іншого,— треба намагатися зробити краще. ...Індивідуальність сама виявиться, коли майстер визріє».²⁹

В еміграції, в свою чергу, була зовсім інша ситуація. Вадим Доброліж мусив йти на компроміси з творчістю заради подолання фінансових перепон. Пріоритетними завданнями художників в еміграції були замовлення та їх фінансування.

Доброліж, як і інші художники діаспори більше уваги приділяв українським мотивам в творчості. Власне, канадське мистецтво на той час ще не мало власної ідентичності. Першою спробою сформулювати особливість мистецьких напрямків в країні була діяльність «Групи семи». Замість того, щоб імітувати європейські теми та естетику, вони хотіли передати унікальний канадський погляд на світ. «Група семи» влаштувала свою першу спільну виставку в 1920 році, що мала на меті передати дух Канади через абстрактні пейзажі, які здебільшого зображували регіон на півночі Онтаріо. У Британській Колумбії також формувалася сильна абстрактна школа для зображення моторошних тропічних лісів західного узбережжя.

Тож, однією з характерних тенденцій в роботі художників в діаспорі було те, що вони притримувались української семантики. Доброліж також був мало впливовим канадським національним мистецтвом, залишившись працювати й прославляти національну українську ідентичність в мистецтві.

II.3. Тенденції творчості Вадима Доброліжа після еміграції до Канади.

У подальшому детальному аналізі творів В.Доброліжа спробуємо розгорнути й обґрунтувати запропоновану гіпотезу щодо синтезу традиційного

²⁹ Білокінь, С. Колективізм — пафос творчості Михайла Бойчука [Електронна копія] / С. Білокінь // Образотворче мистецтво. — 1988. — № 1. — С. 23

українського та засвоєного адаптованого у формах, колориті, техніці робіт художника. До розгляду будуть залучені не лише станкові роботи художника, більшість з яких зберігається у доньки художника, але й іконостаси, що відображають насправді не лише канонічну стабільну традицію зображення в церковно-релігійному мистецтві, але й низку компромісів з традицією.

Шлях з України через концтабори, еміграцію та скитання Європою й, врешті-решт, прибуття до північної Канади викарбували винятковий рівень майстерності художника, адже увесь цей час В. Доброліж не припиняв роботи. Особлива цінність полягає в його багатогранності освоєних технік та комбінування традицій. Хоча він зробив внесок в розвиток українського мистецтва та канадського мистецтва, його діяльність залишається недооціненою серед дослідників сфери культури.

Після імміграції до Канади, Вадим Доброліж зробив кар'єру, розписуючи церкви та іконостаси. Проте, до переїзду за кордон він не мав досвіду в церковному живописі. Вадим Доброліж, який навчався під керівництвом Кричевського у Київському інституті, а потім у Ленінградському художньому інституті, був майстром станкової графіки, портретного та пейзажного живопису. Він досяг високої майстерності в сценічно-театральному мистецтві, працював з книжковою графікою та оформленням видань. Виняткових результатів митець досяг під час роботи над оформленням фільмів керівництва Олександра Довженка. Тож, він володів різноманітними графічними та живописними техніками. Проте, з монументальним мистецтвом, яке було так вагомим того часу для шістдесятників в Україні, він почав працювати лише після переїзду до Канади.

В Канаді В.Доброліж здобув славу як непересічний декоратор. Після роботи над розписами торговельного центру Гадсон-Бей, він отримував чисельні замовлення. Зокрема, в альбомі про художника зазначається його

авторство панорам в ресторанах «Сагара», «Сім морів», залі готелів «Кінгсвей», «Йорк», «Парк», «Каскейд» у Бенф та «Стемпідер» у Калгарі.³⁰

Відомо, що особливо велике враження викликали пейзажі Вадима Доброліжа, який автор дуже тонко зображував протягом всього свого тернистого шляху: від Колими – до Києва, від Німеччини – до Канади. На своїх полотнах він оспівував чарівність природи, що його оточувала, викликав захоплення всіх, хто бував на виставках його творів. В архіві Kule Folklore Centre зберігаються пейзажі, завдяки архіву яких наразі є змога визнати, що за художньою якістю, за технікою та традицією малюнку, образи творчості В. Доброліжа близькі українській свідомості.

У пейзажах Доброліж продемонстрував високий рівень художньої майстерності, відданість традиційно українському мистецтву й насиченість ідейно-виразної стилізації, яка у цілому не виходить за межі реалістичного напрямку в зображенні, якщо брати до розгляду його станкові та монументальні роботи. В.Доброліж залишив багато полотен з пейзажами Канади. Високу мистецьку вартість мають його композиції «Озеро Мореїн», «Ріка Атабаска», «Озеро Віндермір», «Дерев'яний міст» (поблизу Бенфу), «Старий млин», «Затишна лягуна» (біля Вікторії).

Після переїзду до Канади свідчень про біографію художника стає дедалі більше – про нього публікують в місцевих газетах, слава про творчість митця як декоратора та художника церковно-релігійного мистецтва про нього розповсюджується по всій країні. Творчий доробок митця різноманітний й в цьому полягає його виключна роль в розвитку українського мистецтва. Його майстерність в портретному живописі призводить до виключно чуттєвих ікон на замовлення пізніше, а досвід роботи з декораціями для фільмів під керівництвом О. Довженка вагомо вплинув на майстерне виконання іконостасів та декорацій до вистав. Проте, над яким би замовленням митець не працював, виражальні засоби в його роботах завжди зберігали українські традиції чи то в

³⁰ Кейван І. Вадим Доброліж. Альбом / Іван Кейван., 1985. С.16.

загальному наративі роботи, чи то в орнаментиці. Про це свідчить, наприклад, центральна частина української православної катедри св. Івана, що нагадує Брану Заборовського в Києві з 1731-1746 рр.³¹

Поліхромія церкви св. Івана виконана в цілком художньому особливому стилі В. Доброліжа. Національні форми поєднуються з особистим стилем, але також з місцевими традиціями зображення в Канаді. Великий об'єм інформації міститься в його роботах, ніби відображуючи увесь життєвий шлях й унікальний творчий досвід художника. В. Доброліж в своїх роботах є послідовно енергійним та експресивним у манері живопису, або різьблення. Треба сказати, що дана традиція дуже відповідала настроям українського мистецтва тих часів. Іконостас та ікони, що він виконав для церкви композиційно цілісні, зображення ніби в синтезі один з одним.

Саме в роботі церкви св. Івана художник ніби-то найбільш потужно і повно використав свій потенціал. З образів святих відчувається тонке розуміння митцем-графіком традиції й вміння передати глибину філософії загальнолюдських цінностей через візуальні засоби. Цілісність простору, починаючи з його кульмінації, іконостасу, доповнюється станковим живописом – іконами. Найбільш виразними з точки зору колористично-ритмічної поліхромії є ікони Покрова Божої Матері, Благовіщення, Євангелісти, Борис і Гліб, але найбільш яскравими з точки зору стилізації української традиції є ікони Матері Божої та Ісуса Христа для каплиці Інституту церкви св. Івана. Остання, ікона для каплиці, настільки витончено виконана, що має вигляд наче плоскорізьби.³² Найбільшу частину часу роботи художник присвятив іконостасу – його конструювання й різьблення зайняло три роки (1970-1973), не враховуючи підготовчу роботу. Форма та різьблення іконостасу виконані в орнаментальній традиції козацького українського бароко. Царські Врата конструкції нагадують Брану Заборовського Св.Софії в Києві першої половини

³¹ Кейван І. Вадим Доброліж. Альбом / Іван Кейван., 1985. С.13.

³² Кейван І. Вадим Доброліж. Альбом / Іван Кейван., 1985. С.13.

18 століття. Бічні частини також поєднуються з центральними мотивами й відповідають задуму цілісного оформлення. Українське бароко в іконописі проявляється в «олюдненості» іконографічних образів, темному колориті та поєднанні червоного й золотистого. В іконах з іконостасу церкви св.Івана образи, натомість, лишаються проникливо світлими й обличчя не персоналізовані, що було найголовнішим зламом традицій для барокового іконопису.

Тобто, В.Доброліж синтезує традиційну класичну ікону з бароковим урочистим різьбленням іконостасу з орнаменталістикою рослинних мотивів. Узагальнений образ іконостасу створений художником цілісним з точки зору присутності типово українських елементів та майстерності їх поєднання.

Стильові виразні риси триумфу українського мистецтва є наслідком тривалого навчання та дослідження місцевих традицій за життя художника в Києві. Сам В.Доброліж, даючи інтерв'ю газеті *Edmonton Journal* у 1972 році вказує, що таланту недостатньо – необхідні знання, які, однак, можна отримати лише відправившись в Україну, аби побачити як це було зроблено. (*Див. Додаток 2*) Так чи інакше, архітектурний ансамбль церкви вважається однією з перлин церковно-релігійного мистецтва в Канаді.

Однією з тенденцій, окрім декоративності, в творчості Доброліжа була рукотворність. Не важливо, яку саме роботу виконував художник, він завжди прагнув до повноцінного контролю над матеріалом та формою. Івай Кейван у вступній статті до «Альбому» перелічує вистави в яких Вадим Доброліж виступав сценографом й додає, що «Дуже часто декоратори малюють лише Шкіци до вистав, наш митець виконував усе власними руками».³³

Крім того, в одній із статей *Edmonton Journal* від 25-го листопада 1972 року згадується, що під час виконання іконостасу для Української Православної Катедрі св.Івана в Едмонтоні Вадим Доброліж самостійно виконав овальні рами для маленьких ікон, вмонтованих в іконостас. Адже рами за розміром,

³³ Кейван І. Вадим Доброліж. Альбом / Іван Кейван., 1985. С.15.

який він хотів були відсутні, тому художник, замість того, аби підлаштуватись, або замовити виконання, що було цілком його правом, вирішив самостійно виконати рами. Оскільки даних про життя та творчість художника залишилось вкрай мало, то кожна деталь є важливою. Й дана згадка в місцевій газеті про В.Доброліжа, дослідження його проєкту іконостасу підтверджує тенденцію художника до самостійності в творчості.

Різьблення іконостасів В.Доброліж також виконував саморуч, демонструючи виняткове відчуття пластики матеріалу й розуміння техніки. Він виконав самостійно кілька іконостасів, різьбою в дереві: для церкви у Мирнамі, церкви св.Іллі в Едмонтоні, для каплиці Інституту св. Івана в Едмонтоні, церкви св. Івана в Норт-Бетлфордї. Виконані всі іконостаси, здебільшого, в стилі козацького бароко, що був найпопулярнішим для оздоблення православних іконостасів в 50-х 60-х роках в Канаді. Феномен української церкви в діаспорі давався визнаки, адже їх будування, здебільшого, мало приводом піонерський ентузіазм. Тому, більшість православних церков в Канаді стилістично строкаті, інтер'єром не продумані до традиції внутрішнього оздоблення. Часто, художнику доводилось стилістично йти на компроміси, а іноді й навіть технічно, як це було з зображеннями святих по периметру для церкви св. Івана. В.Доброліж в своїх роботах поєднував українські традиції з стилістичними особливостями, переважно, дерев'яних катедралей, що особливо популярні були в провінції Альберта, де українська діаспора після Другої світової стала найбільшою в Америці.

В світовій культурі художник високо цінив саме технічність твору та його мануальність. Він не жалкував ані часу, ані зусиль для навчання кожній новій дрібниці в мистецтві. В своєму невеликому інтерв'ю для газети *Edmonton Journal* він скаржиться: «...люди, що тільки почали свою роботу хочуть просто отримати гроші поки вони навчаються, вони не хочуть витратити час на навчання». (Див. Додаток 2) Також, він додав, що насправді розпис іконостасів як тип роботи не дуже прибутковий.

Тож, його перебування в Канаді, як би не було парадоксально, було вкрай плідним часом роботи зі специфікою національної української культури і мистецтва. Особливо майстерно художнику вдавалась декораторська робота, адже в цій техніці він мав глибокий досвід, працюючи на Київській кіностудії. Відповідно, брав участь в оформленні українських національних та церковних ювілеїв, річниць, інших свят в Едмонтоні, зокрема Мазепинської академії (1959), Шевченківської (1961), Івана Франка, Свята Державності; виконав декорації для вистав «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці», до виступів танцювального ансамблю «Шумка».³⁴

Крім монументальних робіт до готелів, закладів та інших комерційних замовлень з декорацією Вадим Доброліж також був знайомий, як художник до вистав. Зокрема, завдяки досвіду на студії О.Довженка. В Едмонтоні художник оформив чимало спектаклів. Стилістично й змістовно значні декорації мали його оформлення до опер та оперет: Травіята, Кармен, Wizard of Oz, Kiss me Kate, South Pacific, Bells are Ringing, Oklahoma, Brigadoon, Annie Get Your Gun, Fanny, Unsinkable Molly Brown, Flower Drum Song. Проте, однією з перлин в досвіді оформлення сценічних декорацій та, подекуди, костюмів, була його робота з декораціями до Alberta Ballet Co., Попелюшка, Snow White and Rose Red, Peter and the Wolf, вистава «Лис Микита I», для якої Доброліж виконав ескізи костюмів та масок. Масштаб художника був безперечно великим. Вадима Доброліжа в Канаді завжди визнавали як видатного автора, але, насамперед, не станкового живопису, а монументального й декоративного.

В театральному мистецтві В.Доброліж розумівся більше, ніж інші художники третьої хвилі еміграції до Канаді з України. Починаючи на кіностудії з декорацій до стрічок Олександра Довженка, потім удосконалюючи якщо не стилістично, то технічно, свої здібності в театрах Хабаровська і майже до останніх років життя в Канаді, В.Доброліж працював з декораціями, від

³⁴ Пам'ятки : археографічний щорічник / Держкомархів України. УНДІАСД ; Редкол.: І. Б. Матяш (гол. ред.) та ін. – К., 2009. – Т. 9. С.113.

простих святкових декорацій – до класики, опери «Кармен» та інших. Без знань та навичок художнику не довіряли такі замовлення.

Якщо релігійний живопис чітко регламентований й для його виконання залучали широке коло митців, то замовлення декорацій до вистав та подій були привілеєм, яку могли отримати лише художники з глибоким знанням не лише техніки, але й історії, об'єднуючи все лаконізмом художньої мови. До легендарних двох виступів ансамблю в Ювілейній Авдиторії, в 1962 та 1964 роках, Вадим Доброліж підготував не лише постери, але й сценічні декорації. «Митець переніс ці ориви краєвиди України аж на край світу - за океан та поклав їх на полотна декорацій та зумів викликати у глядачів не тільки радість, але й радісні сльози на очах у не одного» – так оцінив декорації Василь Залуцький в своєму листі, що був знайдений в архіві в Едмонтоні. *(Див. Додаток 4)*

Особливості українського ар-деко, як потім називають український стиль, були трактовані систематично в ескізах до декорацій вистав та костюмів. Вадим Доброліж часто використовував квіткові орнаменти, що перепліталися на кшталт орнаментів ар-нуво. В архівах художника навіть зберігаються вирізки з журналів та каталогів з ескізами орнаментальних декорацій та патернів ар-нуво. Дослідники творчості Ф.Кричевського відзначають помітний вплив європейського модерну в його роботах. Найчастіше дослідженню підлягає його найвідоміший живопис «Життя». Зокрема, навіть у статтях для широкого загалу з рис ар-нуво в творчості Кричевського, визначають «локальність кольору, нейтральність фону та плавність ліній».³⁵ Відповідно, Вадим Доброліж міг перейняти захоплення мотивами ар-нуво від свого вчителя ще за часів інституту, а можливо він завжди цікавився натуралістичними лініями та природою. Адже, відомо, що ще змалку полюбляв сидіти десь на подвір'ї й малювати пейзажі. Художник особливо потужно репродукує квіткові мотиви

³⁵ Новохацька М. Відомий український художник-модерніст Федір Кричевський [Електронний ресурс] / Марина Новохацька – Режим доступу до ресурсу: <https://slovopys.kubg.edu.ua/vidomyi-ukrainskyi-khudozhnyk-modernist-fedir-krychevskiy/>.

ар-нуво в ескізах, що збереглися, до емблем, костюмів та оформлення рам іконостасів.

Протягом всієї творчості Вадим Доброліж комунікує ідею гармонійного співіснування людини з природою. Це помітно в усіх його роботах і навіть тих, що природу безпосередньо не зображують. Рослинні мотиви в постерах до концертів вокального октету «Мережі» та танцювального ансамблю «Сокіл», зокрема, мають рослинні орнаменти в мотивах петриківського розпису. Більш самостійні роботи з пейзажу, живопису та ескізів в альбомах художника зустрічаються, натомість, вже значно пізніше, уже наприкінці життя, коли життєва ситуація й фінансові складнощі стають кращими й художник зможе присвятити свій час тим сюжетам й замовленням, яким він надавав перевагу.

В рисах монументальних робіт та розписів для іконостасу Вадима Доброліжа помітен вплив досвіду роботи з книжковою графікою. Особливості художньої мови в графіці визначаються обмеженістю того, що художник може висловити в своїх роботах, а також необхідністю постійно збалансовувати зображення до загального повідомлення, що комунікує видання.

В роботах В. Доброліжа ця тенденція проявляється особливо яскраво в іконах для іконостасу церкви св.Івана, що є його наймасштабнішим за життя монументальним замовленням. Ікони виконані в пастельних кольорах, в той час, як сама брама іконостасу позолочена з багатьма кучерявими різьбленими навколо рослинними орнаментами. Рослинні орнаменти урівноважують архітектуру, нагадують про добу архітектури пізнього бароко, в той час як спокійні кольори та мінімалістичність образів самих ікон не дає всьому архітектурному ансамблю стати «занадтим». Тож, вміння збалансовувати візуальний ансамбль простору за допомогою кольорів та образів розвинулось, в певній мірі, завдяки роботі з книжковою графікою, коли ще навчаючись в Києві В.Доброліж почав працювати з оформленням книжок.

Образи В.Доброліжа в його ескізах це заздалегідь відомі сюжети, кліше, але ані історично пафосних подій, ані проблем буття, а типових повсякденних

сцен, сцен соціального життя, відомих кожному. В одній з серії його графіки знаходимо зображення, на якому жінка і чоловік у традиційних костюмах розмовляють на тлі пейзажу з деревами і хатою під стріхом. Тобто, насправді, роботи станкового живопису, так само як ескізи, й як графіка й монументальний живопис В.Доброліжа не виходили на поле концептуальних пошуків. В творчості Вадим Доброліж притримувався оспівування національної ідентичності, та мотивів фольклорного наративу. В ескізах до сценічних декорацій В.Доброліж є дуже близьким в стилістиці до ескізів монументального, до замальовок художників-шістдесятників. Хоча образи художника відрізняються й сюжети, що зображував митець також мають іншу тематику, присвячену більше національному та фольклорному, але технічно його ескізи подібні в лініях та колористичних рішеннях.

Перспективність, вміння збалансовувати композицію й гармонізувати кольорами, схоплюючи загальний влучний ансамбль для декорацій, є цінним вмінням художника, який отримав досвід також на студії Олександра Довженка.

Вміння збалансовувати та комунікувати зображенням, також було здобуте завдяки досвіду роботи з оформленням книжок. Особливо потужно реалізовано саме в ескізах до декорацій вистав. Вадим Доброліж був відомий як декоратор сценографії та автор церковних розписів. В архівах центру в університеті Альберти знаходиться його альбом до вистави «Annie, Get Your Gun» від 1963 року. Тут маємо віддати належне здібності митця адресувати візуальні архетипи, адже навіть без перегляду безпосередньо вистави або навіть декорацій, лише через ескізи В.Доброліжа зчитується загальна атмосфера жанру вестерну.

Іншою важливою роботою в контексті послідовної тенденції психологізму зображення є картина «Втікачі», яку Валентина Доброліж, дружина художника, подарувала Музею історії Києва після смерті митця. В інтерв'ю з Юлією Омельчук для газети «Різне» Валентина Доброліж згадує «Найжахливіші роки прожили ми з чоловіком разом - пройшли через війну, полон, еміграцію... вона

ніби зображує нас. Так і ми колись йшли курним шляхом від Львова на Захід...».

Визначним з позиції психологізму вважається «Автопортрет» (1947) художника зображений олівцем. Геометричність лінії нагадує ескізи шістдесятників. В інших роботах В.Доброліж притримувався округлості та м'якості в оперуванні лінією. «Автопортрет», натомість, маючи прозору-ясну форму водночас поєднану з графічними лініями, що, однак не мають рис ламаності або строкатості. Дана експресивність зображення притаманна більшості ілюстраторів творів Т.Шевченка й В.Доброліж, маючи досвід з творчістю поета, ознайомлений з його гравюрами, він використовує дану протирічність зображення лінії між геометричністю та плавністю у своєму «Автопортреті». (Див. Додаток 5)

Завдяки сприятливим умовам для творчості, канадський етап його кар'єри був досить насиченим. Він був природженим монументальним художником, В.Доброліж ніколи не думав про себе як про іконописця. Але саме в цьому методі він став видатним. Ікони та декорації для церков в містах Редвей, Вілінгдон, Ендрю, Мирнам, Мусідора, Гейрі-Гил, Брудергайм, Дервент, Ламонт, Голлов Лейк, Атабаска, Саскачеван та інших – всі ці ікони та розписи були створені в канадський період творчості.

У 1983 році, тобто через 10 років після смерті В.Доброліжа, президія КУК у Вінніпезі нагородила художника Шевченківською золотою медаллю. Творча спадщина В. Доброліжа, однак, все ж залишилася відомою в камерному середовищі. Це було зумовлено різними факторами, зокрема необхідністю художника жити і працювати в Едмонтоні, що на краю Канади, а також тим, що його вільний час був повністю зайнятий потребами буденних питань життя. Проте його твори наче острівець українського на чужині забарвлювали життя інших людей в еміграції, давали надію.

Характерною іншою тенденцією для всієї творчості В. Доброліжа є зведення до мінімуму елементу оповідності в монументальних роботах й

виключна концентрація на сюжетності, однак, в станкових. Монументальність в творчості Доброліжа була, скоріше, вимушеним кроком, який допоміг йому знайти роботу після переїзду. Однак, художник демонстрував прагнення продовжувати працювати зі станковим живописом, який був, власне, його головним фокусом під час навчання у Кричевського. Про дане бажання свідчать візитні картки художника. *(Див. Додаток 9)* Працюючи лише з станковим живописом, за яким художника знали спершу й який приносив більше грошей, перша візитна картка В. Доброліжа має напис Interior&Stage Design Murals Mosaics Sculpture. Друга, що була надрукована вже коли художник не мав необхідності перейматись за базові потреби та фінансові проблеми, на першому місці вказує, що художник виконує портрети, графіку та скульптуру. Ці три слова визначають митця як, насамперед, художника станкового живопису. Тобто, отримавши свободу від необхідності сконцентруватись на замовленнях заради комерції, він все ж таки хотів працювати зі станковим живописом, якому навчався ще в Київському художньому інституті. Показово, також, що він додав роботу зі скульптурою як один з фахових спрямувань своєї роботи. Напевно, цьому також послугувала робота з іконостасами, зокрема, української православної катедри св.Івана в Едмонтоні.

Вадиму Доброліжу вдавалось опанувати різні стилі та техніки. Однак, не дивлячись на таку різноманітність, у роботах художника не відчувається ані різностильності, ані еkleктики. Коли художнику доводилось пристосовувати, йти на компроміси з простором, митець зберігав український характер й традиції. Він виразно й чітко передавав лики всіх святих, неперевершено знав архітектуру одягу, оперував площиною та кольором, пропорцією й створював гармонійну загальну композицію приміщення.

В інших жанрах творчості Вадим Доброліж також завжди оспівував національну українську образотворчість, що власне можна визначити як третю тенденцію творчості художника. Повертаючись, наприклад, до його оформлень плакатів для танцювального ансамблю «Шумка», треба згадати, що його

співпраця з цим колективом була набагато ширшою. Наприклад, у виступах ансамблю «Шумка» брала участь вся родина Доброліжів. Дружина художника, пані Валентина Доброліж, супроводжувала виступи музично, адже була відомою на той час піаністкою. Донька, Наталка, в свою чергу, брала участь у виставах, безпосередньо танцюючи в ансамблі. Тож, робота з ансамблем для художника носила особистий характер, в його архіві ескізів залишається багато рисунків з постатями в русі, з парами, що танцюють, а також ескізи дружини художника в танку. Самобутність митця виявляється не лише в збереженні фігуративності й продовженні національної тематики, а в його свідомому виборі продовжувати лінію української національної художньої традиції навіть тоді, коли ніхто з Батьківщини не бачить його роботи. «Розглядаючи багату й різноманітну творчість Доброліжа, мистця з солідною освітою, широго творчого діяпазону й подивугідної працьовитості, слід лише дивуватися, що він мав тільки місцеву славу, що був маловідомий в образотворчості широкої діаспори».³⁶

Національно-фольклорні сюжети, зокрема, помітні в чисельних серіях портретів, виконанх В.Доброліжем. Варті уваги портрети Тараса Шевченка, що зберігаються в архіві. Вадим Доброліж продемонстрував свою майстерність тонкого філософа, звернувшись до творчості Тараса Шевченка під час навчання в Ленінградському інституті. Він глибоко вивчав графіку Т.Г.Шевченка і який справді осягнув усі його особливості сприйняття української культури. Його портрети Т.Шевченка це глибоко духовні зображення, де художник використав потужність своєї технічної спроможності. Виразні українські риси символічного ландшафту декорацій проявляються навіть у тих роботах, де цього не було передбачено замовниками. Тобто, Вадим Доброліж робив розписи не лише українських вистав, для діаспори, але й інші замовлення. Майстерність художника виходила далеко за межі діаспори та міста. Зокрема в архіві

³⁶ Кейван І. Вадим Доброліж. Альбом / Іван Кейван., 1985. С.15.

збережений цілий альбом до вистави «Annie Get Your Gun», про який детальніше було написано вище.

Підсумовуючи, Канадський період творчості Вадима Доброліжа відомий його релігійно-церковними оздобленнями. Найбільш промовистою частиною творчості Вадима Доброліжа в еміграції були станкові роботи – декорації, розписи та іконостаси. Ескізи до монументальних робіт знаходяться в архіві Kule Folklore Centre й свідчать про те, що художник міг би зайняти абсолютну першість серед монументалістів в Україні, якщо б тільки мав більше часу на опікування популярністю.

II.4. Графічна спадщина творчості Вадима Доброліжа.

Вивченням художників, а тим паче українського графічного дизайну в діаспорі займається дуже мало істориків культури та мистецтвознавців. Василь Косів в своїй монографії «Українська ідентичність у графічному дизайні 1945-1989 років» одним з перших дослідив український графічний дизайн через роботи радянських митців і представників діаспори. Його монографія описує особливі стилістичні та образотворчі тенденції мистецтва графіки та те, звідки з'являється український стиль, що був, насамперед, поширений серед учнів Кричевського.

Оскільки художня освіта В.Доброліжа була зосереджена на пейзажному та портретному живописі, В.Доброліж майстерно володів технікою зображення саме цих двох жанрів. Проте, парадоксально, але саме в цих двох техніках він працював найменш та саме в них майже відсутня виразна індивідуальна мова, яка, однак, проявляється в графічних роботах художника.

Як відомо за свідченнями біографії Григорієм Самойленко, В.Доброліж навчався графіці у професора С.Налепинської-Бойчук, коли деградація

інституту ще не відбулася й мистецтво Нарбута ставилося у приклад. Як традиція зображення, де форма нарівні з кольором, бойчукізм особливо яскраво проявився саме у графіці Вадима Доброліжа. Власне, ескізи Доброліжа до вистав працюють з цим принципом колоризму. У творчому арсеналі художників-авангардистів, якими тоді вважалися вихованці Київського художнього інституту та студії Кричевського, крім спільної освіти, було знання світової історії мистецтв та тонке відчуття народної художньої традиції.

Кожен дизайн до постерів є настільки самобутнім, що може бути віднесений до станкової роботи. У своїх ескізах та готових постерах художник використовує, здебільшого мінімалістичні ілюстративні цикли, де українські мотиви зображення присутні як виключно сучасні, а не фольклорні, що притаманно, однак, монументальним роботам художника. В графічних роботах В.Доброліж здебільшого використав два виражальні засоби – графічність лінії та взаємовідносини кольорів.

Особливо виразними з точки зору чистоти кольору та ліній є графічні роботи Вадима Доброліжа до концерту танцювального ансамблю «Шумка», які варто описати детальніше. Роботи припадають на 60-ті роки, коли графічна традиція зображення в Україні переосмислюється й виходить на новий рівень. Освіта в художньому інституті В.Доброліжа, його взаємодія з традиціями, зображення, успадкованими під час виховання у видатних вчителів, як Кричевський, Налепинська-Бойчук, що у творчості притримувались принципів бойчукізму, особливо помітна в даних графічних ескізах художника.

Його постер, що оригінально вміщує традицію та сучасність присвячений концерту танцювального ансамблю «Шумка» в будівлі Jubilee Auditorium в Едмонтоні. У цих пізніх творах художника простір наче сам стає головним, а чистий колір формує все зображення, що наближає роботу до роботи Анрі Матісса «Танець II». Оскільки, ілюстрації готувалися до концерту танцювального колективу, то порівняння, має ще більше раціональних зв'язків. При роботі над постером художник використав чотири кольори в основній

версії, що під час друку, однак мали інші варіації. Деякі з постерів містять комбінації лише трьох кольорів після друку. Використання алюзії трафаретності зображення в фігурах пари танцюрів дає поштовх на розмірковування про книжкову графіку. Проте, незвичним видається це поєднання трафаретності та плавності в лініях зображених фігур, що, однак, спонукають до рукописних шрифтів, нарбутівських орнаментальних композицій. Водночас, насиченість простору в графічних роботах нарбутівської школи тут відсутня.

Оригінал ескізу до постеру події ансамблю «Шумка» в Jubilee Auditorium зберігається в архіві Kule Folklore Centre в Едмонтоні, Канада. Його колористична гама, аскетичність візерунку й витонченість ліній стилістично подібні до традицій зображень школи бойчукістів. Пара танцюрів, змальована трафаретно в жовтих лініях на синьому фоні та напис Ukrainian Shumka Dancers урівноважені композиційно й працюють з мінімальною кількістю візуальних елементів. *(Див. Додаток б)*

В. Доброліж по-новому поглянув на можливості використання ліній і поєднав свої попередні виражальні прийоми з новим елементом – кольором. Кольорові варіації оригінального ескізу були змінені й надруковані постери мають різні колористичні поєднання: аква-блакитний-жовтий, бордовий-блакитний-помаранчевий, синій-блакитний-помаранчевий. Проте кількість діапазону 3-х кольорів залишається незмінною. Плакати нагадують графіку в стилі українського авангардного модерну. *(Див. Додаток б)* Зокрема, в підтвердження модерних мотивів у папці «Натхнення» з архіву художника знаходиться понад 20 роздруків з різноманітними паттернами та рослинними мотивами в стилі модерну. Зображення у цих ескізах та знахідки з архіву В.Доброліжа повністю нівелює припущення про нього як про суто соцреалістичного художника.

Тож, впевнено й повно втіливши успадковані риси просторових пошуків напряму мистецтва українського модерну, В. Доброліж використав в ескізі до

постерів як легке невимушене зображення лінії, так і поєднання кольорів для того, щоб створити композиційно цілісне зображення.

Взаємовплив кольорів як метод графічної організації простору як підхід дуже зближує мистецтво В.Доброліжа з творчістю шістдесятників в Україні та з європейськими тенденціями в зображеннях імпресіоністів та постімпресіоністів, як Матісса й Мондріана. Адже в графічній роботі до постерів для концерту танцювального ансамблю «Шумка» є органічне співіснування локальності кольору та лінії, серед яких простір майже зникає. Натомість, робота не пересікає межу фігуративності, не стає абстракцією, як це було, скажімо, у Мондріана.³⁷ Відносно ситуації В. Доброліжа, він не оперував в роботі з чистими геометричними фігурами, але елемент сюжетності в його графічних роботах зникає так само, як і в графіці шістдесятників.

Перлиною витонченості серед спадщини графіки Вадима Доброліжа вважається також ескіз фонтану, що, напевно, був начерком до декорацій, хоча справжній мотив зображення залишається невизначеним. (*Див. Додаток 7*) На темному фоні зображені три рожеві фламінго у центрі, що випліскуючи воду, утворюють центр фонтану, а навколо—жабеня та лілії, що замикають в коло центральну композицію з фламінго й розвивають ідею гармонії з природою, яку художник поступово розвивав впродовж всієї творчості.

Так чи інакше, ескіз демонструє виключні навички та талант художника в роботі з колористичними рішеннями, виражальною потужністю ліній. Використання кольору та ліній в даній роботі реалізовано надзвичайно потужно, при цьому художник зберіг лаконічність та легкість композиції, надавши просторовості мінімальними штрихами. Лінії округлі та плавні, що створює м'який ритм та ліричний настрій. Використані лише два кольори - зелений та рожевий. Діапазон їх відтінків відтинає суцільно чорний фон й надає загадкової містичності зображеному. Ескіз виконаний й підписаний в 1957 році,

³⁷ Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – 2 изд., испр. – СПб.:Азбука-классика, 2005. С. 127.

тобто за часів, коли В.Доброліж вже звільнився з Гадсон-Бей й зосередився, здавалося б, на виконанні церковних поліхромій та ікон для церков провінції Альберта.³⁸ Проте, даний ескіз зовсім не стосується церковно-релігійної тематики й, напевно що, був все ж таки майже єдиним відомим вільним ескізом художника. Даний ескіз можна без вагань вважати повноцінним самостійним твором, при чому найвищим прикладом пластичних можливостей живопису та легкості ліній.

Візуальний архів В.Доброліжа з розписом багатьох церков в Канаді, оформленням видань, комерційних приміщень й розробки постерів для танцювальних колективів, ювілеїв з приводу українських пам'ятних дат, тощо говорить про виключні досягнення художника, що були несправедливо забуті сучасниками. Й той факт, що художник продовжував працювати, створюючи спадщину української культури навіть коли на батьківщині ніхто не згадував про художника говорить про справжнє подвижництво перед мистецтвом. Безкомпромісність художника у виборі, робота з традицією та непересічний талант у техніці виконання здобули художнику славу як церковно-релігійного художника. Проте, як свідчить вже пізня візитна картка й графічні роботи у вигляді дизайнів постерів, художник сформував своїм мистецтвом нову пластичну культуру в українському мистецтві і зробив принциповий крок вперед в графічному дизайні на тлі строкатого виру художних явищ в діаспорі українських художників й навіть серед українських графіків. Безперечно, залишаються тільки міркування про те, який би вплив мали графічні рішення художника на дизайн в Україні на той час, але безперечно, що в Канадському дизайні його роботи заслуговують місце в статті про вклад українських художників в канадський дизайн.³⁹

³⁸ Кейван І. Вадим Доброліж. Альбом / Іван Кейван., 1985. С.12.

³⁹ Gutsulyak Y. 6 Ukrainian designers and their contribution to Canadian design [Електронний ресурс] / Yurko Gutsulyak. – 2023. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.rgd.ca/2023/01/31/ukrainian-designers-in-canada.php>.

Лінорит Вадима Доброліжа з зображенням бандуриста датується 1947 роком. Тобто, митець створює роботу в техніці лінориту, навіть коли в Києві художники вважали дану техніку ще дуже свіжою та експериментальною. (Додаток 8) Виникнувши на початку 20 століття, українська ліногравюра здобула кульмінаційного визнання в у кінці 50-х – на початку 60-х рр. Ліногравюра була популярною технікою, яку тільки починали вивчати, а тому технікою скоріше захоплювались, ніж працювали з нею. Використання Вадимом Доброліжем нової модної техніки свідчить про те, що художник активно слідкував за художньою сценою в Україні й пробував адаптувати нову техніку під образи народної художньої творчості. Ліногравюра, крім того, мала багато потенціалу в розкритті літературних тем та сюжетів.

Хоча Наталка, донька художника заперечує, що її батько підтримував будь-які зв'язки з Україною, але його роботи свідчать про те, що художник спостерігав за художнім життям батьківщини. Адже художник, будучи за кордоном, зберігає й розвиває українську художню традицію. Основні риси романтизованого наївного образу України в графіці художників діаспори в Канаді постає особливо потужно, на відміну від того, що відбувається з трансформацією зображень та графіки, зокрема, в Україні. На графіку в Україні сильний вплив, станом на 50-60-ті роки, справила виставка Мексиканських художників «Майстерні народної графіки». Внаслідок ознайомлення з роботами виставки, художники застосовували більш вільні засоби вираження в графіці, розширили діапазон можливостей в зображенні кольористичних поєднань. Тобто, молоді графіки в Києві захоплювалися можливостями нових форм, а також нової техніки, переваги якої, насамперед полягали в доступнішому й легшому процесі, аніж робота з ксилографією або офортом. Лізавета Герман, описуючи ліногравюру як техніку того часу в Україні згадує: «За спогадами О. Губарева, відомого українського графіка, однокурсника та друга Г. Гавриленка, під час навчання у Київському художньому інституті, вже з перших практичних занять з В. Касіяном багатьох студентів захопив процес створення

ліногравюри».⁴⁰ Крім того, для художників в Україні ліногравюра мала більше можливостей вільного зображення, адже менше була під контролем радянської влади, як і вся графіка загалом. Насамперед, тому що існувала ієрархія технік, де на вершині стояв станковий живопис. Тож, ліногравюра в Україні використовувалась художниками для зображень та експериментів над новими формами, в той час, як для художників діаспори техніка загалом мала невелике значення, але за її допомогою відтворювались все ті ж клішовані образи традиційної України, до яких звикли на чужині й за якими сумували в еміграції.

Сильним враженням в роботах відзначено вплив народного мистецтва. Наприклад, декоративність та симетрія, елементи у ескізах до вистав, до постерів сильно насичені флористичними орнаментальними композиціями. Емблеми мають колові орнаменти з квітковими орнаментами. Згадаймо хоча б його ескіз до «Ювілейної книги 30-ліття» Союзу Українок Канади. Відділи Союзу Українок Канади відігравали важливу роль в культурному та освітньому житті Канади. Проте, для символічної референції України використано саме церкву. На графіці до обкладинки книги зображено круглий квітковий орнамент, де церква зображена на верхівці емблеми. В парафіяльній діяльності об'єднання також досягли значної когерентності та співпрацювали тісно з православними церквами діаспори. Однак, на матеріалах до публікацій та графіці Союзу все ж таки панують елементи ортодоксальної функції. Це вкотре свідчить про домінування релігійного як комунікативного підґрунтя нації над усіма іншими парадигмами існування в діаспорі. Для художників принциповим було відобразити символічно те, що відбувається в Союзі, а тому ескіз з церквою є показником завдяки якому ми ще раз підтверджує стратегічне співіснування національного та релігійного. Таким чином, зображення церкви на емблемі Союзу Українок Канади знайомить читачів з організацією, комунікуючи чітко

⁴⁰ Герман Є. Ліногравюра у творчості Григорія Гавриленка : маг. мистецтвознавства / Герман Єлизавета – Київ, 2010. С.25.

повідомлення про діяльність Союзу навіть для тих читачів, що ще не були свідомі про існування організації.

Варто також наголосити на тому, що церква емблеми мала фізичного референта - церква св.Івана в Едмонтоні. Таким чином, місце стає фізичною та символічною репрезентацією більшого, надаючи інформацію про діяльність, національність та місце тих, до кого комунікує зображення.

Розповідь про цикл графіки, що виконав художник варто завершити його оформленням кількох українських видань, серед яких «Вічні вогні Альберти» Д.Гуменної та видання В.Тарнавського з цікавою назвою «Незабутні українські дні в Римі».

Вадим Доброліж перейняв найкращі мотиви національного фольклорного мистецтва України. Ілюстрації з козаком-бандуристом та дівчиною в національному українському вбранні відтворюють літературну основу творчості художника. Вадим Доброліж багато читав українських видань у вільний від роботи час, а тому його роботи моделюють національну українську ідентичність в діаспорі з вивіреною історичною точністю. В архіві Kule Folklore Centre зберігаються три відбитки чорно-білої ліногравюри даного сюжету. На задньому фоні зображена біла хата під стріхами, ліворуч – дерева та бандурист, що грає, а праворуч – дівчина з козаком, що слухають пісню. Для ліногравюри в ХХ століття в Україні звертались багато художників. Лінорит Вадима Доброліжа зображує популярний сюжет постаті козака-бандуриста й дівчини, що слухає його гру.

Завдяки невеликому дослідженню в минулому робіт Антона Монастирського, що писав станкові роботи за мотивами українських народних пісень, визначено джерело замовлення даної графіки. В одній зі статей Галини Бурдуланюк, зазначено інформацію, про візуальне відображення Антоном Монастирським народної пісні «Ой попід гаєм, гаєм...»: «В ній у постатях козака-бандуриста і дівчини, що слухає його гру, митець показав ліричність і

музикальність українського народу».⁴¹ Вадим Доброліж в архіві має розроблені ним надруковані ноти до цієї пісні, перед якими інші зображення, але також в національному сюжеті. Відповідно, дані лінорити художника так само є зображенням сюжету цієї пісні, оскільки художник вже був ознайомлений з музичною композицією. Лінорит насичений оповідністю, адже образи наче самі відтворюють той музикальний ритм, який слухає дівчина, спостерігаючи за бандуристом. Однак, на відміну від більшості ілюстраторів, що знайомилися з графікою через академію та дослідження графіки Тараса Шевченка, які розкривали лише ідейний бік сцени з бандуристом і часом перебільшували її патріотичний пафос, гравюра, мінімалістично чітка за формою, не містить надмірної експресії, що досягається використанням різких, ламаних ліній, а будувалась плавними формами.

Тобто, В.Доброліж використовував фольклорні образи не інтерпретуючи сцену, а глибоко зображуючи буквальні події й психологічну змістовність сюжету. В ліноритах художник сконцентрувався на зображенні фундаментального узагальненого образу, тому його ліногравюри є дуже близькі до «тонкого, ліричного, задушевного світу української культури».⁴²

Вадим Доброліж опанував майже всі можливі техніки в мистецтві, проте його самобутність й риси індивідуального стилю стають помітні, коли немає необхідності піклуватись про фінансову складову. Графічні, зокрема, роботи для постерів, ескізи та листівки. Якби його графічні роботи були помічені українськими митцями та творчою інтелігенцією, мистецтвознавцями на той час, то їх вагомість була б безумовно ключовою для історії української графіки й мистецтвознавчих досліджень про художника було б більше.

Тож, графічна творчість Вадима Доброліжа залишалась загалом неописаною й невідомою, не дивлячись на те, що саме графічні роботи

⁴¹ Бурдуланюк Г. УКРАЇНСЬКЕ ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ПРИКАРПАТТЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ / Галина Бурдуланюк // Українознавчі студії / Галина Бурдуланюк.. С. 397.

⁴² Герман Є. Ліногравюра у творчості Григорія Гавриленка : маг. мистецтвознавства / Герман Єлизавета – Київ, 2010. С.33.

найбільш активно створювали позитивний імідж України в діаспорі. Графічні роботи художника багатопланові й змальовують здебільшого образ фольклорної української символіки: зображення петриківських розписів, українських типових персоналій в традиційних костюмах, позачасових білих хатинок, вишиваних орнаментів та ін. Проте, є роботи, що навіть не схожі на традиційні мотиви, є ескізи, особливо до вистав, які з першого погляду навіть нагадують абстракції. Графічна спадщина художника охоплює різні елементи та різні культури, органічно завжди поєднуючи різноманітний авторський підхід та мистецькі українські традиції.

Однак, річ у тім, що В.Доброліж мав зайнятий темперамент до роботи, але був безпечним до поширення свого імені й впізнаваності своїх робіт. Відповідно, про художника існує лише один альбом з описом життя й репродукціями його робіт, оминаючих графіку. Видань, присвячених безпосередньо В.Доброліжу більше немає. Публікацій, де згадується ім'я художника загалом не більше 10 у світі.

II.5. Символи, які художники діаспори використовували для комунікації національної ідентичності.

Культ Нарбута не дарма так гостро сприймався радянською владою. «Нарбут нас графічно “українізував” — українська графіка Нарбута рішуче одмежувала нас від чужих графічних впливів, виробила смак і оцінку та точне означення того, що ми називаємо сучасною українською графікою», — Павло Ковжун писав ще у 1929 році.⁴³ Саме тому надалі Георгій Нарбут, Василь Кричевський та Михайло Бойчук виробили набір графічних та формальних

⁴³ Мельник І. Павло Ковжун. Творча спадщина художника: матеріали, бібліографічний довідник / І. Мельник, Р. Яців. – Львів: Львівська Національна Академія Мистецтв, 2010. – 135 с.

особливостей, що надалі не змінювались впродовж десятиліть. Окрім художників в Україні, їх графічний вплив та естетичний смак поширився далеко за океан, адже художники третьої хвилі еміграції, як Іван Кейван, Михайло Дмитренко, Михайло Михалевич, Мирон Левицький, Микола Бутович, Петро Андрусів, Леонід Денисенко та Вадим Доброліж, зокрема, в пріоритет ставили збереження національної ідентичності. Нарбут, насамперед, був для художників діаспори уособленням національного стилю, до якого в еміграції прагнули всі без виключення митці. Тобто, роботи нарбутівської школи стали певним тригером «українського», «національного». Періодичні видання, що виходили за кордоном, містили репродукції творів Кричевського, Бойчука та Нарбута, а також окремі фрагменти та теми, включені в нові композиції або власні інтерпретації їх робіт, починаючи з кінця 1940-х і до кінця 1980-х років. Ці методи можна вважати візуальними цитатами та парафразами, якщо використовувати мову літературної критики.⁴⁴ Питання, що залишається відкритим це які саме елементи були використані художниками особливо потужно й часто, а також як саме їх підлаштовували до візуалізації української ідентичності художники в еміграції, адже вони виконувались вже в іншому контексті. Багато візуальних цитат ми знаходимо до дизайну обкладинки Г. Нарбута для журналу «Мистецтво» 1919–1920 років. Аналізуючи графічний дизайн української діаспори, Василь Косів також підкреслює, що серед усіх джерел найбільший вплив на послідовників мали обкладинки саме даного журналу.⁴⁵

Деякі ілюстрації Кричевського були особливо поширеними для інтерпретації в графіці українських художників діаспори. Наприклад, Малий Державний герб України, що був створений В. Кричевським. Численні емблеми включали в себе обрамлення, аналогічне до Малого Державного герба В. Кричевського. Графіки використовували його як декоративний бордюру для

⁴⁴ Косів В. Твори В. Кричевського та Г. Нарбута у графічному дизайні української діаспори 1945–1989 років: цитати й парафрази / Василь Косів // Мистецтвознавство України / Василь Косів., 2019. С. 86.

⁴⁵ Там само. С. 87.

основного символу, який у такій компоновці набував належного ідеологічного забарвлення.

Особливо яскравою тенденцією художників української діаспори в Канаді було поєднання релігійної та національної символіки. В певному сенсі, релігія та національна ідентичність поєднувались й досі становлять нерозривність української релігійної свідомості. «Для українців діаспори національний елемент церковного життя нерідко переважав над конфесійним, майже всі непорозуміння й конфлікти стосувалися українського характеру Церкви.» — пише В.Косів у своїй статті 2018 року.⁴⁶ При чому, характерна особливість релігійного, відповідно візуального окреслення життя в діаспорі, була прихильність українській ідентичності, що переважали навіть конфесійні суперечності між католицькими та православними церквами. Фактором, що об'єднував була саме боротьба з асиміляцією. Й, оскільки, найвідміннішим була релігія, тому вона стала інструментом національної боротьби також. «Отож, як у 1920-х, так і в 1960-х рр. означення «українська» в назві Церкви для багатьох емігрантів-галичан важило більше, ніж “католицька”»—пояснює Василь Косів в статті про релігійну символіку в українській графіці.⁴⁷

Про існування України та її незалежність від Росії в другій половині 20 століття могли розповідати лише сміливі й за кордоном. Українські митці, переживши особисто гніт радянської влади, хотіли розповісти світові, що є місце на Землі, де за право мати свою ідентичність необхідно боротися, за місце, де люди кладуть свою долю й життя заради того, аби поширити знання про українську символіку. І власне в релігійному мистецтві дана символіка була як ніколи національною, адже релігійне мистецтво України вкрай різнилося з радянським.

⁴⁶ Косів В. РЕЛІГІЙНІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ СИМВОЛИ У ВІЗУАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ ДІАСПОРИ 1945—1989 рр. [Електронний ресурс] / Василь Косів. – 2018. С.1. Режим доступу до ресурсу: <http://nz.lviv.ua/archiv/2018-6/6.pdf>.

⁴⁷ Косів В. Релігійні та національні символи у візуалізації української ідентичності у графічному дизайні діаспори 1945—1989 рр. [Електронний ресурс] / Василь Косів. – 2018. С.4. Режим доступу до ресурсу: <http://nz.lviv.ua/archiv/2018-6/6.pdf>.

Символічні способи зображень між радянським та українським релігійним зображенням були у потужному протиставленні. Але, оскільки, зображення національної ідентичності використовуючи релігійні символи у 1945—1989 рр. могло реалізуватись лише поза Україною, у громадах діаспори, то роботи релігійно-церковного мистецтва діаспори мають справжні риси національної творчості, які прагнули, але не могли через цензуру радянської влади виразити художники в Україні.

Національні символи в поєднанні з релігійними були особливо розвинені під час підготовки до святкування 1000-ліття Хрещення Русі. Символічне поєднання Тризуба з Хрестом мало безліч варіантів. Феномен синтезу релігійного та національного в символіці свідчить про сприйняття цих двох парадигм як близьких один до одної. Проте, так було не завжди, й релігія наприкінці 19-початку 20 століття в очах українських радикалів мала образ провінційності та неосвіченості. Про зверхнє ставлення до релігії тих, хто захищав національну ідею свідчить виступ В.Винниченка з оголошенням, що він не визнає релігію й підтримує націоналізм, а також М.Грушевського, який на формальний запит заснувати Секретаріат церковних справ відповів: «Обійдемося без попів!».⁴⁸ Проте, починаючи з 1917 року було сильне передчуття про необхідність власної релігійної автономії на території України. В. Зеньковський у 1995 році згадував про феномен релігійної національності, або ж, національної релігії так: «Я побачив, що церковне українство сильне в селі, що в ньому дуже напружено живуть прагнення до вираження в церковному житті свого національного обличчя».⁴⁹ Крім цього, релігійне та національне як свідомий синтез виникло як противага радянській антирелігійній політиці в Україні, що в 1930-ті роки маргіналізувала церкву до провінційних гуртків знищенням УАПЦ і Греко-Католицької церкви, а також здійснюючи масові арешти духовенства. Завдяки всім цим чинникам, зокрема, церква стала певним

⁴⁸ Филипович Л. РЕЛІГІЯ І НАЦІЯ В СУСПІЛЬНОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ Й СВІТУ / Людмила Филипович., 2006. С. 243

⁴⁹ Там само. С.250.

осередком, де зберігались елементи національної ідентичності та спільні риси, історії для визначення етнічності.

В.Липинський обґрунтував застосування релігійних образів для визначення нації, як спробу повернутись до стабільності в скрутні історичні часи й, особливо, коли національна ідентичність підпадає загрози.

Хрест с Тризубом поруч нагадував і розвивав історію Хрещення Київської Русі, що також було першопочатково одним із значень. Тому, наразі цей символ притаманний як вказівка на суверенітет та релігійність в діаспорі навіть тих, хто до цього не був прибічником жодної з релігій. В 1983 році Тризуб з Хрестом навіть займав конкурентне місце з простим Тризубом за можливість бути Державним офіційним символом. У виданні А. Кущинського наводяться документи Центральної Ради, Гетьманату, Директорії та Карпатської України, в яких державний герб описується як тризуб із завершенням хреста.⁵⁰

Насамперед, включення образів з християнства до національної символіки в діаспорі було поширеним серед видавничої справи. Обкладинки таких періодичних журналів, як «Сумківець» за травень 1975 року показують прихильність українських художників в діаспорі до ідеї національної релігії навіть більше, аніж в Україні. Адже, за релігійним чинником Україна була поділена та західну, де католицька церква звичніше й східну, де панувала православна віра. Проте, в еміграції в Канаді позначення «українська» було достатнім для того, щоб відвідувати недільні служби. Інакше кажучи, національне було первинніше за конфесійне в діаспорі. Тому, Василь Косів згадує, що «як тільки вірні відчували, що “католицький” елемент церковного життя переважає над «українським», готові були змінити конфесію, але залишитися в національному середовищі».⁵¹

⁵⁰ Косів В. РЕЛІГІЙНІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ СИМВОЛИ У ВІЗУАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ ДІАСПОРИ 1945—1989 рр. [Електронний ресурс] / Василь Косів. – 2018. С.6. Режим доступу до ресурсу: <http://nz.lviv.ua/archiv/2018-6/6.pdf>.

⁵¹ Там само. С.4.

Тож, поєднання національної та релігійних символічних знаків в графіці художників є цінним та цікавими з погляду історичного підґрунтя образів. Найпотужніше ідея секуляризації державності репрезентована в дизайнах хреста з тризубом, що виконувались на замовлення листівок та обкладинок особливо активно до святкування 1000-ліття хрещення Київської Русі. Дизайни подекуди різняться в пропорціях, але розташування хреста на вершині середнього «зуба» є незмінним для релігійно-національного символу Тризуба з Хрестом. Поява даного символу датується ще часами давньоруського періоду в старовинних монетах, але ідея сучасної конфігурації з'єднання виникла у 1918 році на перших грошах Української Народної Республіки. Папірець номіналом 100 карбованців був розроблений Георгієм Нарбутом, а тому за пізніх часів став власне, поширеним національним символом, завдяки активізму автора дизайну банкноти. Серед архіву ескізів Вадима Доброліжа, що зберігаються в Kule Folklore Centre є також ескіз, виконаний олівцем, що зображує Тризуб, хрест та листя жолудів. Традиційне зображення ескізів Нарбута було художником адаптоване під чудовий знак української єдності.

Інша робота Г.Нарбута, що вплинула на символіку графіка в Україні та провокувала тисячі цитат та прямого використання зображення була марка, розроблена художником з обличчям дівчини. Порівнюючи марку Г.Нарбута з емблемами українських організацій в Америці, можна знайти надзвичайно багато цитувань. Проте, зосереджуючись на просторі, в якому працював В.Доброліж, Богдан Божемський в 1953 році використав образ Нарбутівської марки для створення обкладинки журналу Організації українок Канади «Жіночий Світ».

Тож, мистецтво для художників еміграції мало місію репрезентувати Україну у «вільному світі», де така можливість була. Багато дискусій відбувалось на цю тему на той час, адже думка належала, здебільшого, консервативній групі, що була в опозиції до прогресивної. Періодичні видання, присвячені художникам діаспори, такі як «Арка», «Українське Мистецтво»,

«Терем», «Нотатки з мистецтва» наголошують на почутті обов'язку, яке існували серед художників в еміграції. Тому національна символіка, елементи з творчості Кричевського, Нарбута та Бойчука особливо потужно реалізувалися в творчості саме графіків в еміграції. Проте, роботи художників, що беруться до розгляду це здебільшого станковий живопис, скульптура й в останню чергу—графіка. Багата спадщина у графічному дизайні залишається поза увагою не лише в життєписі Вадима Доброліжа, але й інших авторів.

В огляді української графіки Вадима Доброліжа займає значне місце ще один символічний образ, що був поширений в діаспорі графіків—образ українського села. Чимало авторів відтворювало традиційний образ сільських хатин, вбрання, жителів, інструментів роботи для своїх дизайнів до постерів, марок, ліноритів, тощо. Ескізи Вадима Доброліжа так само, переповнені ностальгією за минулим. Його ескізи до костюмів, декорації до вистав зображають постаті українок та українців, одягнених в традиційне вбрання. Певне марення про національну ідентичність присутні не тільки в графічних роботах художника. Пейзажі, як «Покинута хата», «Старий млин», «Зима в Україні» також наголошують на традиційному українському житті. Символіка ландшафту репрезентує не реальні пейзажі українського світу, що за радянських часів були зовсім інших від ідеалізованої візії, яку підтримували художники в еміграції й Вадим Доброліж, зокрема. Одним з засобів, який художники використовували для цього був ландшафт та його елементи. Монографія У. Еко «Функція і знак: семіотика архітектури» має вирішальне значення для розуміння функції ландшафту передавати інформацію про минуле, особливо архітектурного середовища. В свою чергу, С. Е. Ларсен досліджує особливості «національного пейзажу», який в своїй матеріально-символічній складності служить чотирьом базовим ідеологічним функціям, що творять національну ідентичність: 1) він надає єдності людям та місцю; 2) він надає цій єдності

унікального характеру, 3) він дає людям та місцю спільність походження; 4) він натуралізує цю єдність і це походження.⁵²

Твори, що відтворюють символічне минуле радянської України також мали поширений образ села. Проте, їх елементи були різними й символи, що застосовувались для вираження тієї чи іншої радянської ідеї були полишені романтизації, наприклад, понять «домашнього». Радянські плакати зображували село модернізоване, в той час, як українські художники-графіки в діаспорі змальовували наче позачасовий образ села, почасти зимового, що нагадувало про батьківщину й, скоріше, було позачасовим. В плакаті Нарциса Кочережко та Євгена Саренко за 1960 р. «Більш впорядкованими зробить наші села Міжколгоспбуд» село постає, як місто, де є адміністративні будівлі та навіть велика площа для подій.⁵³ Зображення села експлуатували в радянських плакатах для пропаганди індустріалізації й колективізації.

В українській діаспорі зображення села було полишене комуністичної ідеології. В роботах Вадима Доброліжа знаходимо сільську місцевість в його станкових живописних роботах в техніці олія. Картина «Українське село» повторює мотив «позачасовості» та ностальгічності українського села, зображуючи білу хату на пагорбі під солом'яною стріхою з мальвами на подвір'ї, соснами та пейзажами з видом на ріку, що вельми нагадує Дніпро. Заслоняє будинок плітований паркан, що вибивається з загального зображення «програмного» українського села. Даний паркан й тип плетіння не був характерний ані для будинків українського села західної України, ані Слобідської. Концептуальний символ, що завжди присутній в пейзажах уособленням, або ж відтворенням реальної української місцевості є стежки.

⁵² Символічний ландшафт у графічному дизайні радянської України та української діаспори (1945–1989 роки) / В. М. Косів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. - 2018. - № 1. - С. 231-238. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_1_35

⁵³ Косів В. Символічний ландшафт у графічному дизайні радянської України та української діаспори (1945–1989 роки) / В. М. Косів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. - 2018. - № 1. - С. 231-238. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_1_35

Часто, ці стежки ведуть до хати. Так в даній картині Доброліжа вони сполучають хатину з іншою громадою села, адже ідея спільності, соборності та єдності українського народу була як ніколи потужною в роки національного визволення України. Ще кілька робіт художника відтворюють цей сільський образ. Картина 1969 року «Зима в Україні» знову представляє Україну у вигляді села, білих засніжених хатинок вдалині й протоптаних в снігу стежок, що прямують до них. Зимова сільська місцевість є особливо поширеним символом. «Колядники», як їх любляв називати художник, зберігаються досі, хоча й є досить нішевим образом України, який потребує, принаймні, редагування..

Вочевидь, роботи не мають конкретної репрезентації в Україні. Художники діаспори почасти змальовували загальне село в Україні, яким вони собі уявляли й типовими елементами якого оперували ті, для кого робота призначалась. Тож, одним з поширених й підкріплених традицією образів України в уявленні мігрантів та людей за кордоном було та є українське село з усіма типовими його атрибутами, про які згадано вище.

В практиці В.Доброліжа візуальна національна ідентичність української місцевості, насамперед, репрезентується в зображеннях церкви та цитатах релігійної символіки, що пов'язана з нею. Найпопулярнішим символом для адресування до українського є зображення Софійського собору в Києві. Проте, зображення найважливіших соборів України слугувало певним політичним утвердженням незалежності України, її самостійності в релігійній сфері, а тому соборності та певної диференціації своєї культури. Для листівок Вадима Доброліжа, однак, характерним образом українського простору була дерев'яна церква та село у Різдво. Як, наприклад, листівка «Різдвяна Ніч» на тлі янгола зображує пейзаж українського зимового села з дерев'яною церквою та білими хатинками за стріхами з соломи. В цій самій листівці є ще одін символ, що вже був згаданий вище—синтез елементів й символів релігійного та національного. Так, звичайний пейзаж українського села з орнаментальними композиціями гуцульських вишивок по боках доповнюється центральною фігурою—янголом,

символ якого є найбільш упізнаваним для комунікації української релігійності. Традиція зображення янгола є поширеною, коли стоїть завдання звернутись до символічної України. Образ янгола походить ще з часів Київської Русі. Зокрема, з фрески «Ангел, що згортає небо» в оздобленні Софійського собору. Кожен випускник художнього чи то мистецтвознавчого факультету в Україні вивчав дану роботу, адже вона є програмною для всіх професій у сфері культури та мистецтва в Україні. Тож, чисельні зображення янголів є не випадковим елементом, що в свідомості нації апелює автоматично до візуалізації національної ідентичності.

Якщо програмні церковні споруди, як Києво-Печерська Лавра, Софійський собор зображувались художниками діаспори для символізації державності й незалежності України, то провінційні церкви слугували нагадуванням емігрантам про їх рідні церкви містечок та сел України, які вони полишили. При тому, деякі з зображених релігійних споруд не мають фізичної репрезентації, адже є лише сконцентрованим образом, певною загальною церквою. Показово, що частіше такі ілюстрації зображували церкви Галичини, побудовані з деревини. Тобто, певним типовим образом церкви, збірним для маркування українського ландшафту були церкви саме західної України, що також є певною стереотипізацією архітектури, експлуатацією символу заради апелювання до України, але як абстрактного феномену.

Важливими ідеологічними символами «українського» в графіці художників діаспори були зображення козаків, сцен козацького життя, символіки соборності, а також образ Богдана Хмельницького, як певне фізичне уособлення ідеї визвольності й незламності країни. При чому часто при зображенні козаків відтворюється ідеологія протиставлення справедливості та несправедливості по відношенню до українського народу. Як наприклад, в роботі Вадима Доброліжа «Козацька доля. Кодня» спостерігаємо впізнаване середовище з червоним столом, який нагадує про найяскравіший образ козаків І.Репіна, а також сцену страти, де двоє чоловіків прикуті до стовпа в очікуванні

смерті. «Козацька доля. Кодня» написана 1947 року є зображенням історії України, на якому польський палац підпалює дрова, що призначені для страти двох козаків-гайдамаків. Це візуальна п'єса, що займає окреме місце в творчості художника. На думку Пархоменко Андрія Васильовича це «...твір надзвичайної сили». Дана робота не просто відтворює сюжет козацького життя, але наголошує на стійкості козаків, обличчя яких зображені в спокійному стані, в той час, як вершиться несправедливість.

Найбільш масовими зображеннями козаків є їх сцена написання листа, що також була відтворена Лоуренсом Кенакіним в його серії з чисельними сценами сміху, пиянок та танців козаків. Батальні сцени з козаками є більш рідким явищем для візуального цитування чи парафразу. Даний ескіз гуашшю виглядає, як ікона з центральною композицією, майже абстрактним фоном та з чистими зрозумілими кольорами. Однак, Вадим Доброліж виконав цю роботу як ескіз до декорацій, що пояснює відчуття штучності.

Інша робота з використанням постатей козаків та поєднанням релігійного сюжету є листівка Вадима Доброліжа «Нехай прийде царство Твоє...». Зображення ілюструє сюжет з Євангелія про життя Ісуса Христа, коли три царі принесли дари на честь народження сина Божого. Духовно і пластично образи невеликі від загальної сюжетної композиції і не відразу помітно, що саме художник долаштував до української символічності. Проте, при уважнішому розгляді композиції, помітно, що художник замість волхвів змалював постатей, що найбільш характерні для ідентифікації традиційного символу України. Серед них—козак, цар та селянин. Тобто, в даному зображенні художник, як і більшість графіків з України схильні поєднувати релігійні та цивільні сюжети для утворення синтезованого образу про Україну.

Огляд архіву листівок В.Доброліжа спонукає також згадати листівку «З Нами Бог», де композиція поділена вертикально на дві частини. Зверху – янголи та Діва Марія з новонародженим Ісусом Христом, а попід нею – ескіз

бандуриста та малюка в національних українських костюмах. Вдалині все ті ж типові білі хати під стріхами та видніється церква зі стежкою.

Такі синтези релігійного та українського особливо потужно культивували звеличеність ідеї соборності України та певної елітарності народного визволення. Тобто, народна творчість в образах художників діаспори була саме тим, що виникає як традиційно українська ідентичність. Саме тому козаки, які були народним рухом з добровольців є одним з центральних символів образотворчості не лише для позначення «рідної землі»⁵⁴ але й для утвердження ідеології «унікальності» історичної спадщини та українського народу.

Художники діаспори відтворюючи козацьке минуле апелювали до ідеології спільного минулого, спільного шляху страждань, що певним чином об'єднувало людей навколо ідеї національної ідентичності. Тобто, символічна образність козаків мала об'єднувальну функцію серед діаспори.

Показовим залишається те, що в радянських зображеннях ми не знаходимо козацької символічності чи то сюжетів з козацького життя. Радянська Україна ніби була полишена свого історичного минулого. Тож, зображення козаків були одним з інструментів художників в еміграції для ілюстрації української ідентичності.

Характерним було також заміщення персонажів з сюжетів Євангелії на історичних постатей з історії України. Так, окрім вже згаданої листівки, в архівах художника знаходимо ще одну варіації з волхвами, а точніше - з трьома козаками, що були написані замість. Двоє з козаків схилили голови перед немовлям в руках Богоматері. Доволі схематична манера ескізу не дає точно ідентифікувати, що саме в руках тримають козаки, але один з них, що стоїть, приніс в дар особливий глечик – куманець, який був предметом вжитку

⁵⁴ Косів В. Символічний ландшафт у графічному дизайні радянської України та української діаспори (1945–1989 роки) / В. М. Косів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. - 2018. - № 1. - С. 234. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_1_35

козаків.⁵⁵ Вадим Доброліж дуже свідомо та акуратно ставився до своїх робіт, про що свідчить хоча б дана деталь з глечиком. До того ж, художник ґрунтовно знав етнографію та культуру України.

Іншим потужним образом для комунікації «української ідентичності» є образ пшеничного снопа, або колоска.⁵⁶ на відміну від різних символік для комунікації з образом села, пшеничне поле та сноп використовувались, як в радянському плакаті, так і в графіці українських художників в діаспорі в аналогічних конфігураціях. Пшеничне поле в радянській Україні було частою апеляцією до символічності республіки. Жовте поле на плакаті Клавдії Кудряшової 1965 року «Слався, величне море! Пшениці!» натякає на небувалий врожай, але це не є головною комунікативною метою роботи. Очевидно, що зображення відсилає до радянської України, що ідентифікується за елементами смужки вишивки на сорочці дівчини та червоно-синього прапора на її капелюсі.⁵⁷

Свята для діаспори були особливо темпераментним приводом для утвердження національної свідомості. Особливо в національному контексті оформлювали видання, журнали, листівки та постери до Різдва та Нового Року. Василь Косів також згадує «Подібно, як випуски світських періодичних видань у цей період містили релігійні зображення, різдвяні та великодні листівки діаспори були переповнені національними символами і образами».⁵⁸ Особливо поширеними національними образами на Різдво були колядники. Зокрема, в

⁵⁵ Шедеври гончарного мистецтва Опішні [Електронний ресурс]. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://spadok.org.ua/narodni-promysly/shedevry-goncharnogo-mystetstva-opishni>.

⁵⁶ Косів В. Символічний ландшафт у графічному дизайні радянської України та української діаспори (1945–1989 роки) / В. М. Косів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. - 2018. - № 1. - С. 235. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_1_35

⁵⁷ Косів В. Символічний ландшафт у графічному дизайні радянської України та української діаспори (1945–1989 роки) / В. М. Косів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. - 2018. - № 1. - С. 236. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_1_35

⁵⁸ Косів В. РЕЛІГІЙНІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ СИМВОЛИ У ВІЗУАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ ДІАСПОРИ 1945—1989 рр. [Електронний ресурс] / Василь Косів. – 2018. С.4. Режим доступу до ресурсу: <http://nz.lviv.ua/archiv/2018-6/6.pdf>.

листівках Вадима Доброліжа є один ескіз з зображенням колядників в Різдвяну ніч, що крокують засніженими нічними вулицями села, а позаду традиційна українська хата та церква вдалині. Всі 5 постатей зображені в традиційному українському одязі, в вишиванках, хустках та чобітках. На іншій новорічній листівці Вадима Доброліжа ми бачимо хлопчика, одягненого в кожух та прямуючого стежкою до хати в зимову ніч. Символ стежки до хати є типовим, але особливо часто Вадим Доброліж його використовує після 60-х років. Зокрема, станкові роботи в олії або темпері, як «Пейзаж з сакурою» та «Вітряна дорога поміж дерев».

Необхідність ілюструвати національну ідентичність й комунікувати ідею спільної історії постає особливо потужно в образах Богдана Хмельницького. Оскільки народне мистецтво часто запозичувало елементи барокового мистецтва, то образ Богдана Хмельницького особливо часто й потужно застосовується у формі його пам'ятника, тобто в кульмінації, що характерно для сюжетів барокового зображення. В дослідженні символічного ландшафту зображень художників в еміграції, Василь Косів згадує обкладинку «Сумівського Інформатора Чікаго» за листопад 1958 року, в якій проводиться аналог Статуї Свободи з пам'ятником Богданові Хмельницькому, що «підносить його на рівень державної репрезентації України».⁵⁹ Зображення козаків на пагорбі під проводом Богдана Хмельницького в бордових відтінках на блакитно-жовтому фоні заходу сонця досить опосередковано та відсторонено зображує сцену козацького тріумфу чи початку битви. Робота виконана як ескіз до декорації концерту *Mazzeppa Anniversary*.

Одним з структурних елементів творчості художників в діаспорі було використання національних мотивів. Зокрема, Василь Косів зазначає про використання орнаментів в графіці художників діаспори. Найчастішим

⁵⁹ Косів В. Символічний ландшафт у графічному дизайні радянської України та української діаспори (1945–1989 роки) / В. М. Косів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. - 2018. - № 1. - С. 235. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_1_35

орнаментом є, звичайно, вишивка. Так звані, дерева життя у вишивці з квітковими та рослинними мотивами, геометричні візерунки гуцульської вишивки, вишивка козацької старшини та петриківські розписи, зустрічаються в плакатах, листівках та обкладинках книжок. Вишивка центральноукраїнських рушників з багряними квітами заповнює простір в графіці таких художників, як Тимофій Лящук, Анатолій Гонтар Л.Канторовича, А.Салабая та інших. В архівах робіт Вадима Доброліжа мотив рослинного та квіткового орнаменту потужно реалізовано в ескізах до костюмів доньки та дружини художника. Творча спадщина Вадима Доброліжа налічує 12 таких плакатів зі схемами вишивок та ескізами костюмів й орнаментів вишивок до них. Квітчасті орнаменти символічно позначають українську ідентичність в простому одязі.

Коли пейзаж та інші елементи недостатньо комунікували ідею українського ландшафту, то використовували додаткові елементи, кліше традиційності. Вадим Доброліж, зокрема по боках або периметру листівок «Нехай прийде царство Твоє...» та «Різдвяна ніч» застосовує бордюри з орнаментом вишивки. Це часто гуцульська схема вишивки, що була насичена геометричними елементами в різноманітних кольорах. Бордюри для зображень слугують за миттєвий означник національної ідентичності України. Традиційно, вишивка це оберіг та позначення багатой фольклорної спадщини народу України, але в даних ескізах та готових листівках художник певним чином експлуатує фольклорну спадщину для того, аби позначити фактуру зображення та визначеність української ідентичності.

Говорячи про геометричні розписи, в графіці їх використання здебільшого спрямовувалось на обрамлення головної композиції плакату, листівки чи обкладинки. Святкові листівки Вадима Доброліжа до Різдва показово оформлені в рамки з орнаментом вишиванок. Ескізи вишивок, які Вадим Доброліж для цього використовує здебільшого походять з західної України, адже мають чіткі геометрично повторювані орнаменти з гострими кутами, хрестами, зірками та трикутниками з елементами. Традиція оформлення графіки

ескізом вишивки за кордоном поширилася значно раніше, ніж в Україні, через те, що в діаспорі художники значно раніше адаптувалися до вишивки хрестиком, і вже на початку ХХ ст. її використовували в графіці. Візитівкою й прикладом синхронії такого поєднання є обкладинка календаря Українського Голосу 1952 р. у Вінніпегу.⁶⁰ Серед листівок В.Доброліжа відповідні рамки горизонтальних чи вертикальних вишитих стрічок мають такі дизайни, як «Різдвяна ніч», «Днесь Поюще», «Нехай прийде царство Твоє...», «З нами Бог», та «Небо і Земля».⁶¹ Деякі з листівок мають побутові сцени як головне зображення, деякі - поєднують мотиви національного та релігійного. У поєднанні вишивки та сюжетів листівок користувались переважно двома кольорами в ескізі орнаменту. Тобто, простим мотивом вишивки хрестиком вважався саме двоколірний ескіз обрамлення, як на обкладинці брошури про українську громаду Детройта 1955 р.⁶² Важливо, що листівки були певною комунікацією між саме української діаспори, вони зберігали національну ідею й, отже, виконували функцію збереження й розвитку етнокультурної традиції в українській діаспорі.

Петриківські розписи почали активно з'являтися в графіці як позначення української ідентичності лише з 1950-х років. Василь Косів фіксує історію розвитку петриківських елементів у графіці: «Через започаткування масової продукції дерев'яних розписаних виробів 5 та їх поширення у статусі національного сувеніра (в т. ч. й офіційними особами), сприйняття цього орнаменту швидко еволюціонує від регіональної традиції до загальноукраїнського символу».⁶³ В роботах Вадима Доброліжа петриківські

⁶⁰ Косів В. Народний орнамент як символ української ідентичності у графічному дизайні УРСР та діаспори 1945—1989 рр. [Електронний ресурс] / Василь Косів. – 2018. С.6. Режим доступу до ресурсу: <https://nz.lviv.ua/archiv/2018-5/26.pdf>.

⁶¹ Віртуальна виставка ніжинського художника, який 1948 року емігрував до Канади [Електронний ресурс]. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://mynizhyn.com/news/misto-i-region/11200-virtualna-vistavka-nizhinskogo-hudozhnika-jakii-1948-rok-u-emigravav-do-kanadi.html>.

⁶² Там само. С.6.

⁶³ Косів В. Народний орнамент як символ української ідентичності у графічному дизайні УРСР та діаспори 1945—1989 рр. [Електронний ресурс] / Василь Косів. – 2018. С.4. Режим доступу до ресурсу: <https://nz.lviv.ua/archiv/2018-5/26.pdf>.

розписи з'являються на постерах до концерту «Мережі-Сокіл» та в плакаті з ескізом школи й церкви св.Івана за 1958 рік. Декоративність листка плакату та повторюваність рослинного мотиву в українській версії постеру з петриківстким орнаментом доповнюється зображенням бандури, в той час, як в англійській версії музичний інструмент відсутній. В.Доброліж відходить від традиції майстрів петриківського розпису заповнювати увесь простір орнаментальною композицією. В дизайні постерів до танцювального та вокального ансамблів, художник додає лише гілку орнаменту, розташовуючи її ліворуч від тексту. Асиметрична композиція орнаменту з мінімальним діапазоном кольорів та майже відсутністю квіткових мотивів, замість чого наголос на пишному листі наближає ці орнаменти до народного розпису Наддніпрянщини та барокового стилю. Таким чином, художник органічно поєднує два стилістичні мотиви й включає відразу два символи української національної ідентичності. В графіці авторами стилістичних мотивів петриківського розпису були самі художники. Їх інтерпретації справжніх розписів, однак, мали відтінок сучасності, обрамляли текст й додавали національних мотивів там, де звернення до ідеї українського мало принципове значення.

Досить своєрідний внесок художниками діаспори було зроблено в образ постаті Тараса Шевченка у світі. На честь художника називають гранти, стипендії, наукові товариства й все, що стосується української національної ідентичності не обходиться без згадки Т. Шевченка. Тож, його використання уособлює Україну символічну. Не лише літератори в діаспорі збагатили символізм поета й художника, але й чисельні зображення портретів Т.Шевченка наразі розкидані світом й досі проходять виставки, аби ознайомити іноземного глядача з творчістю та образом національного символу України. В архіві ескізів В.Доброліжа зберігається 4 портрети Т.Шевченка. Один з них в олії, два—ескізи й четвертий з них—обкладинка до події чи видання. Також відомо про скульптуру погруддя, яку виконав В.Доброліж. Велика спадщина портретів

Т.Шевченка належить саме художникам в еміграції. При чому, поширеним типом портретів поета були зображення його в похилому віці, адже постать трактували як певного пророка українського народу, образ непокори й стійкості української ідентичності. Проте, найпотужніший фактор це те, що кожен українець впізнавав Т.Шевченка й майже кожен іноземець—ні. Тому його образ виконував функцію об'єднувального начала для тих, хто намагався зберегти українську ідеалізовану реальність в еміграції. Тож, той імідж України, який українські митці в діаспорі створювали й створюють, продовжує апелювати до фольклорного, традиційного, тобто до певних кліше української ідентичності, які вже були згадані й одним з символів яких є образ Т.Шевченка.

Маючи досвід життя в радянській Україні та інструменти для опису модерного життя, ознайомившись з мистецтвом Канади та інших країн на шляху, художники в діаспорі, однак, оспівували традиції. Навіть не просто традиційні етнічні елементи, а кліше для відтворення «символічної України».⁶⁴ Вочевидь, відтворення образів українського села, вишиванок, хати та церков постало як протиположність модернізації, яку тоді впроваджувала радянська влада. Й навіть образ села в радянських плакатах під час та після 1930-х років час мав іншу конфігурацію, спрямовану на індустріалізацію. Рідна земля була важливим ідеологічним образом й більш поширени в діаспорі. Це зумовлено, насамперед, прагненням художників в еміграції адресувати зображенням почуття ностальгії, що особливо потужно виникає при спогляданні й ідентифікації з подібними речами та місцями з минулого життя в Україні. Тож, зображення маленьких церков, на відміну від великих історичних соборів не мало на меті звертатись до утвердження України як держави. Роль цих зображень, скоріше, відповідала запитам людей в еміграції – що покинули свою рідну землю й прагнуть згадати про минуле на Батьківщині й водночас

⁶⁴ Косів В. Символічний ландшафт у графічному дизайні радянської України та української діаспори (1945–1989 роки) / В. М. Косів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. - 2018. - № 1. - С. 234 - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_1_35

задовольняло стереотипи іноземців про Україну, відтворюючи білі хати під солом'яними стріхами й дерев'яні церкви.

ВИСНОВОК

Підсумовуючи пророблену роботу й результати поставлених завдань, варто наголосити, що дана кваліфікаційна робота є одним з перших досліджень творчості Вадима Доброліжа та одним з небагатьох досліджень творчості художників в еміграції загалом. Приводом почати послугувала робота з архівами художника в університеті Альберта, Едмонтоні. Фундаменталізм, послідовність та художня цілісність творчості надали поштовх дослідженню на тему чому в Україні художника мало репрезентовано, крім рідного міста Ніжин. Власне, завдяки поставленому питанню, було визначено, що українські художники в діаспорі існували ніби в окремому колі свого специфічного «українського» мистецтва, де не важливо чи то католицька церква, чи православна. Наразі, головним результатом виконаної роботи вважаю описану стисло історичну та мистецьку ситуацію в діаспорі українських художників в Канаді та детальне дослідження біографії одного з художників—Вадима Доброліжа. Наукова новизна роботи полягає у введенні імені художника в науковий обіг.

В роботі розглянуто образно-стилістичні та символічні особливості художньої манери митців в діаспорі. Загальними мотивами творчості митців в еміграції в Канаді були, зокрема, прихильність фольклорному мистецтву як відображенню національного, синтез релігійного та державного в символіці робіт, образи Т.Шевченка, козаків, патерни вишиванок, чисельні використання та інтерпретації кліше хати під стріхом, церкви, стежки та снопу пшениці. Постійне донесення ідеї спільної історії було метою художників в діаспорі. З архіву робіт В.Доброліжа було знайдено, досліджено й описано ті роботи, в яких ми також могли зустріти дані мотиви.

Було визначено тенденції в творчості художника, що супроводжували його впродовж усього періоду роботи. Серед них: рукотворність, мотиви співіснування людини з природою, рефлексія національної ідентичності, яка була притаманна всім митцям діаспори. Індивідуальний, особливий незвичний підхід в творчості було художником здобуто, а не успадковано. Його життєвий шлях, роки навчання в студіях українських художників-бойчукістів, авангардистів та модерністів наклали свій відбиток, що виявився в мінімалізмі зображення, історичності та прагнення вирішувати формотворчі проблеми в творчості, а також прихильність до монументального мистецтва. Переїздивши до Канади, Вадим Доброліж мусив пристосуватися до іншого підходу в творчості—українське мистецтво в діаспорі нерозривно було пов'язано з кліше про Україну, й, що приголомшливо, з релігією. Тому творчі пошуки, авангардні й модерні форми були відкинуті на задній план, маючи все своє відображення лише в графіці художника, в постерах до вистав, в ескізах та начерках, які також були об'єктами дослідження.

У виділенні спільних рис з бойчукізмом та впливу академії, було з'ясовано певні риси подібні у творчості Вадима Доброліжа до модерних тенденцій творчості в Україні. Зокрема, дані риси в більшості випадків було знайдено в архіві графіки художника, якій присвячено окремий підрозділ роботи.

Також, було здійснено дослідження протиріччя в біографії художника про послідовність освіти в Ленінградському та Київському інституті. На базі отриманих фактів та логічних співставлень було визначено, що, ймовірно, що до Інституту в Ленінграді художник потрапив задля практики під час роботи над дипломною для КХІ.

Дослідивши увесь творчий архів художника, ознайомившись з середовищем в якому митець працював й рисами глобальної спільноти

українських митців в Канаді, можна визначити, що одним з найважливіших поставлених досягнень було проінформувати про існування постаті та творчості В.Доброліжа. Адже художник був непересічного таланту, виключної працьовитості, володів майстерно лінією та кольором, як справжній графік, з чого він, власне, і починав свій шлях як художник.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Art After Philosophy [Електронний ресурс]. – 1969. – Режим доступу до ресурсу:
https://www.robertspahr.com/teaching/hnm/joseph_kosuth_art_after_philosophy.pdf.
2. Blank M. October -- Already?! [Електронний ресурс] / Margaret Blank. – 2019. – Режим доступу до ресурсу:
<http://www.margaretblank.com/search/label/Wadim%20Dobrolige>.
3. Gutsulyak Y. 6 Ukrainian designers and their contribution to Canadian design [Електронний ресурс] / Yurko Gutsulyak. – 2023. – Режим доступу до ресурсу:
<https://www.rgd.ca/2023/01/31/ukrainian-designers-in-canada.php>.
4. Visual Arts of Canada [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:
<https://www.britannica.com/place/Canada/Visual-arts>.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Ролан Барт. – Москва: Прогресс, 1989. – 616 с.
6. Белічко Ю. Дух національного - як ознака народного / Образотворче мистецтво. / Юрій Белічко – 1991. – № 6.
7. Білокінь, С. Колективізм — пафос творчості Михайла Бойчука [Електронна копія] / С. Білокінь // Образотворче мистецтво. — 1988. — № 1. — С. 22-24.
8. Біль М. Життя та творчість Івана Кейвана / Мирослава Біль // Народнознавчі зошити / Мирослава Біль. – Львів, 2014. – С. 1562–1567.
9. Бойчукізм. Проект «великого стилю» [Електронний ресурс] // Мистецький арсенал. – 2017. – Режим доступу до ресурсу:
https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/boichukism_catalog_mystetskyi_arsenal_2018.
10. Бокань В. Українська станкова графіка шістдесятників у ХХ століття. / Володимир Бокань – К.: Стилос, 1997.
11. Бурдуланюк Г. Українське образотворче мистецтво Прикарпаття другої половини ХІХ – початку ХХ століть / Галина Бурдуланюк // Українознавчі студії / Галина Бурдуланюк.. – С. 394–401.

12. Вакульницька Л. Майстер модерну. Художник-новатор Федір Кричевський відмовився малювати радянських вождів і помер від голоду [Електронний ресурс] / Лариса Вакульницька. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: https://texty.org.ua/articles/87018/Majster_modernu_Khudozhnyknovator_Fedir_Krychevskyj_vidmovyvsa_maluvaty-87018/.
13. Віртуальна виставка ніжинського художника, який 1948 року емігрував до Канади [Електронний ресурс]. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://mynizhyn.com/news/misto-i-region/11200-virtualna-vistavka-nizhinskogo-hudozhnika-jakii-1948-roku-emigruvav-do-kanadi.html>.
14. Внесок української діаспори Канади та країн Латинської Америки в розвиток економіки і культури незалежної України (1991-2005 рр.) [Текст] : дис... канд. іст. наук: 07.00.01 / Дибчук Людмила Василівна ; Тернопільський держ. економічний ун-т. - Т., 2006. - 313 арк. - арк. 231-280.
15. Георгій Нарбут. Життя і творчість [Електронна копія] / склав Ф. Ернст. // Георгій Нарбут : посмерт. виставка творів / Всеукр. іст. музей ім. Т. Шевченка, 1926. — С. 7-35.
16. Герман Є. Ліногравюра у творчості Григорія Гавриленка : магістр. мистецтвознавства / Герман Єлизавета – Київ, 2010.
17. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – 2 изд., испр. – СПб.:Азбука-классика, 2005. – 384 с.
18. Дибчук Л. Внесок української діаспори Канади та країн Латинської Америки в розвиток економіки і культури незалежної України (1991-2005 рр.) [Текст] : дис... канд. іст. наук: 07.00.01 / Дибчук Людмила Василівна ; Тернопільський держ. економічний ун-т. - Т., 2006. - 313 арк. - арк. 231-280.
19. Енциклопедія українознавства : Словникова частина : [в 11 т.] / Наукове товариство імені Шевченка ; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. — Париж — Нью-Йорк : Молоде життя, 1955—1995.
20. Збереження та розвиток українського сакрального мистецтва в діаспорі. // Українська діаспора: проблеми дослідження: тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції., – 2016. – С. 274–275.
21. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / [Х. Фостер, Р. Краусс, І. Буа та ін.], 2015. – 816 с.

22. Касіян В. Українська радянська графіка / В. Касіян, Ю. Турченко., 1957. – 250 с.
23. Кейван І. Вадим Доброліж. Альбом / Іван Кейван., 1985. – 96 с.
24. Кейван І. Українські мистці поза Батьківщиною [Текст] / І. Кейван. – Едмонтон; Монреаль, 1996. – 226 с.
25. Косів В. Народний орнамент як символ української ідентичності у графічному дизайні УРСР та діаспори 1945—1989 рр. [Електронний ресурс] / Василь Косів. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://nz.lviv.ua/archiv/2018-5/26.pdf>.
26. Косів В. Релігійні та національні символи у візуалізації української ідентичності у графічному дизайні діаспори 1945—1989 рр. [Електронний ресурс] / Василь Косів. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <http://nz.lviv.ua/archiv/2018-6/6.pdf>.
27. Косів В. Твори В. Кричевського та Г. Нарбута у графічному дизайні української діаспори 1945–1989 років: Цитати й парафрази / В. М. Косів / Мистецтвознавство України. - 2018. - Вип. 18. - С. 86-93. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2018_18_13.
28. Косів В. Символічний ландшафт у графічному дизайні радянської України та української діаспори (1945–1989 роки) / В. М. Косів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. - 2018. - № 1. - С. 231-238. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_1_35
29. Кралюк П. М. Роль діаспори в розвитку української філософської традиції в ХХ ст. [Текст] / П. М. Кралюк // Наукові записки. Серія «Історичні науки». – Острог : Вид-во НаУОА, 2007. – Вип. 9. – С. 79–88.
30. Кривда Н. До питання про динаміку живопису як "немовного" мистецтва в українській діаспорі / Н. Ю. Кривда // Гуманітарний часопис. - 2008. - № 3. - С. 81-88. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gumc_2008_3_12
31. Кривда Ю. Мистецтво як доля: мистецьки пошуки української діаспори середини ХХ століття / Н. Ю. Кривда // Гуманітарний часопис. - 2006. - № 2. - С. 41-48. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gumc_2006_2_7
32. Кричевський Василь: між авангардом і традицією [Електронний ресурс]. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: <https://kpi.ua/krychevsky>.

33. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття. - Образотворче мистецтво. / Ольга Лагутенко – 2000. - № 1-2.
34. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. / Ольга Лагутенко – К.: Грані-Т, 2006.
35. Мегик П. Книга творчости українськиї мистців поза Батьківщиною / Петро Мегик. – Філадельфія: “Нотатки з Мистецтва” Об’єднання Мистців Українців в Америці, 1978. – 80 с.
36. Мегик П. Книга творчости українськиї мистців поза Батьківщиною / Петро Мегик. – Філадельфія: “Нотатки з Мистецтва” Об’єднання Мистців Українців в Америці, 1981. – 512 с.
37. Мельник І. Павло Ковжун. Творча спадщина художника: матеріали, бібліографічний довідник / І. Мельник, Р. Яців. – Львів: Львівська Національна Академія Мистецтв, 2010. – 135 с.
38. Мельничук Б. Художня шевченкіана української діаспори в Європі, Америці та Австралії / Б. Мельничук // Слово і час. - 2014. - № 10. - С. 18-26. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2014_10_4
39. Меднікова Г. Українська і зарубіжна культура ХХ століття / Галина Меднікова – К.: Знання, 2002.
40. Митець із національною харизмою і духовною міццю. [Електронний ресурс]. – 2023. – Режим доступу до ресурсу: <https://shorturl.at/aСКL5>.
41. Наконечна Л. Історія реформ національної академії образотворчого мистецтва та архітектури [Електронний ресурс] / Лада Наконечна – Режим доступу до ресурсу: <http://kurbas.org.ua/projects/almanah12/04.pdf>.
42. Наконечна Л. Історія реформ національної академії образотворчого мистецтва та архітектури [Електронний ресурс] / Лада Наконечна – Режим доступу до ресурсу: <http://kurbas.org.ua/projects/almanah12/04.pdf>.
43. Новоженець Г. Мистецтво діаспори в загальноукраїнському контексті: Тематичні та стилістичні паралелі / Г. Новоженець // Художня культура. Актуальні проблеми. - 2014. - Вип. 10. - С. 301-307. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2014_10_30
44. Новоженець Г. Прояви української ментальності в мистецтві української діаспори: світоглядні лінії та позиції / Г. Новоженець // Вісник Львівського

- університету. Серія : Мистецтвознавство. - 2008. - Вип. 8. - С. 139-144. -
Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Mistec_2008_8_17
45. Новохацька М. Відомий український художник-модерніст Федір Кричевський [Електронний ресурс] / Марина Новохацька – Режим доступу до ресурсу: <https://slovopys.kubg.edu.ua/vidomyi-ukrainskyi-khudozhnyk-modernist-fedir-krychevskiy/>.
46. Олімп мистецької освіти: з відстані Сторіччя [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://naoma.edu.ua/akademiya/istoriya-naoma/>.
47. Онищенко Н. Вадим Доброліж з Ніжина: Український художник-емігрант, уроженець м. Ніжина // Українська культура. – 2002. – № 1. – С. 41.
48. Онищенко Н. Вадим Доброліж із Ніжина: Український художник, наш земляк, помер у Канаді // Деснянська правда. – 1998. – 9 червня. – С. 4.
49. Пам'ятки : археографічний щорічник / Держкомархів України. УНДІАСД ; Редкол.: І. Б. Матяш (гол. ред.) та ін. – К., 2009. – Т. 9. – С. 111–114.
50. Петрова О. Про сприйняття народної спадщини професійним художником. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. — початку ХХІ ст.: Збірка статей. Київ: Академія. С.13—21.
51. Романю І. Іван Кейван. Професор мистецтва / Романюк І. // АГРО. — 1990. — 21 квітня. — № 16 (139). — 4 с.
52. Самойленко Г. Вадим Доброліж - художник із Ніжина [Електронний ресурс] / Григорій Самойленко – Режим доступу до ресурсу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/20318/18-Samoilenko.pdf?sequence=1>.
53. Самойленко Г.В. В.В.Доброліж // Енциклопедія сучасної України. – К., 2007. – Т. 6.
54. Самойленко Г.В., Самойленко С.Г. Нариси культури Ніжина. – Ч.5. Образотворче мистецтво та скульптура в ХУП-ХХ ст. – Ніжин, 1998. – С. 71-74.
55. Свобода. Український щоденник. – 1976. – №168. – С. 1–4.
56. Символічний ландшафт у графічному дизайні радянської України та української діаспори (1945–1989 роки) / В. М. Косів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира


- Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. - 2018. - № 1. - С. 231-238. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_1_35
57. Соколюк Л. Графіка бойчукістів / Людмила Соколюк. – Харків – Нью-Йорк: М. П. Коць, 2002.
58. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа / Людмила Соколюк. — Харків : Видавець Савчук О. О., 2014. — 386 с. ; 488 іл.
59. Тимків Б. Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова : [монографія] / Богдан Тимків. – 2-е вид., переробл. і доповнене. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2012. – 316 с. : іл.
60. Тимків Б. Сакральна дереворізьба митців західної української діаспори / Б. Тимків, Р. Тимків // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Історичні науки. - 2015. - Вип. 23. - С. 197-203. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoai_2015_23_34
61. У тіні образотворчого мистецтва: історіографія графічного дизайну української діаспори 1945 – 1989 рр. / В. Косів // Вісник Львівської національної академії мистецтв. - 2018. - Вип. 35. - С. 140-158. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2018_35_12.
62. Українська греко-православна церква св. Володимира [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://sites.ualberta.ca/~ukrville/townsite/42/uindex.htm>.
63. Федорук О. Мистецтво української діаспори / Олександр Федорук. – Київ: Тріумф, 1998. – 382 с.
64. Филипович Л. Релігія і нація в суспільному житті України й світу / Людмила Филипович., 2006. – 265 с.
65. Шедеври гончарного мистецтва Опішні [Електронний ресурс]. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://spadok.org.ua/narodni-promysly/shedevry-goncharnogo-mystetstva-opishni>.
66. Янковська Ж. До проблеми про традиції та новації у творчості митців української діаспори ХХ ст. (на прикладі творчості Якова Гніздовського) / Жанна Янковська // Перша міжнародна наукова конференція–Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті / Жанна Янковська. – Львів: Сполом, 2006. – С. 423–427.

67. Яців Р. Типологія стильових похідних Ар Деко (на матеріалі оформлення українських книжкових видань Львова 20–30-х рр. ХХ ст.) / Р. Яців // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника . - 2008. - № 1. - С. 178-183. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/lnbbyivs_2008_1_11

ДОДАТКИ

EDMONTON STORY

BY TONY CASHMAN



Wadyan Dobroslige, the artist, is designing scenery for Carmen these days, the Carmen the Edmonton Professional Opera will stage in April.

Carmen had a pretty exciting life—until she came to the end of the trail in Act Four. Wadyan Dobroslige had a pretty hectic life too—until he came to the end of the trail in Edmonton—and since more people are familiar with Carmen's story than Wadyan's we'd like to tell you about his, which began in 1913 in Kiev, capital city of the Ukraine.

Almost from the beginning he wanted to be an artist. He spent his Sundays at the home of his school teacher, the distinguished Ukrainian painter, Alexander Tymofeik.

Tymofeik encouraged the lad to try to attend a conservatory but there was little chance of his getting in. Eighty percent of the students accepted into any conservatory had to be sons of workers, and Wadyan's father was an engineer.

The boy got around this class distinction by becoming a worker himself, at the age of fourteen. Instead of working his way through college he worked his way into it. After three years at hard labor he was accepted by the University of Leningrad.

This was 1930, the start of five years of mastering and making his technique, studying in ~~the~~ in the winters and in the summers sketching the scenery around Kiev from a small boat known as a doosha-hoopka. (That's Ukrainian for mudstone and the boat is so-called because it's a hollowed-out tree, has a round bottom and unless carefully handled, can roll the occupant into water over his head.)

However, Wadyan Dobroslige survived those pleasant summers in the doosha-hoopka and soon was called on to arrive worse.

In the spring of 1936 he was painting his last project for graduation when he was caught up in a political purge and dispatched to Siberia. The graduation project was a huge canvas of a collective farm; the Soviet Art Commission assigned all subjects. He went to Siberia over some pen-and-ink sketches he was doing for a children's magazine.

Reading between the lines of one such illustration the Art Commission decided the lines formed a rodent—the iridians being the ancient symbol of Ukrainian nationalism.

Wadyan confessed to being a member of a subversive organization of which he had heard only vaguely and was sentenced to seven years on the Kolyma River, the fabulous valley of gold and diamond mines in far northwestern Siberia. There he lived in one of three underground cities, populated entirely by political prisoners.

Then came a change in his luck. The prison bosses noted that he could drive a truck, so he was assigned to driving one, which was a distinct improvement over pushing a wheelbarrow.

This job put him in closer contact with the officers. One of them, a lieutenant, discovered that Wadyan was an artist and asked for a portrait which he could send home. The portrait was so successful that the captain asked for one, and Wadyan "painted himself" right up to the top man in northeastern Siberia, and eventually painted himself right out of Siberia.

He painted the general with all his medals and even added in a medal which the top man had not yet received. The general thought this apropos. He told Wadyan: "You know, I think you could go back now. You are politically safe."

So Wadyan was paroled, but not yet completely free. He could not enter the twelve largest cities of the Soviet Union, including Kiev, his home. But one more picture got that restriction lifted. In Vladivostok he did a life-size portrait of the chief of the secret police.

This portraitman prided himself on his resemblance to Stalin. He grew a moustache like Stalin's and adopted all Stalin's poses. Wadyan painted him in the dictator's favorite pose of all, a semi-profile with hand thrust inside his hose.

The chief said: "That's great." A few weeks later Wadyan Dobroslige was free to return to Kiev. It was 1933.



Wadyan Dobroslige
Edmonton via Siberian and Nazi prison camps

While Stalin and Hitler plotted an alliance to "liberate" Poland, Wadyan painted Stalin, and reinforced murals on the walls of the city's churches. The Stalin regime, in its effort to liquidate God, had converted the churches to museums. This mural work in the church-museums was to stand Wadyan in good stead later on.

All was quiet for a couple of years after the "liberation" of Poland, until Hitler suddenly embarked on the larger scheme of "liberating" Russia. Wadyan was called up, and within three days was in action, in command of a tank trying to stop the Nazi rush across the Ukraine.

Twice he escaped German encirclements, but the third time he was captured and began a sixty-mile march to a prison camp, a march on which he saw hundreds of prisoners called out of line and shot—because they looked Jewish or because they had a pair of boots the German guards wanted.

In the camp for which they were bound, 10,000 Russian prisoners died of disease in the winter of 1941-42 but the artist's knack with trucks again saved him. He was taken out of the camp and put to work repairing captured vehicles. By the spring of 1942 the Nazi invasion had swept deep into Russia, and his captors allowed him to go home to Kiev.

He had to walk all the way and was twice threatened with execution as a spy. And the homecoming was no happier. On the way to his own home he stopped to see his girl friend, Valentina Puskharovsk, a piano student at the Kiev conservatory. (As Mrs. Dobroslige also holds a place in the musical life of Edmonton, just as her husband does in the artistic life.)

Valentina had to tell him that one of his brothers had been killed in the fighting, that the Russians had deported his mother to Siberia, and that there wasn't even any furniture left in the house: the neighbors had stolen it.

In the destination Valentina and Wadyan were married. He worked on transport for the Nazi occupation force and painted Natalia was born. In 1943 their daughter counter-offensive began.

The Germans started falling back and the Dobrosliges had to fall back with them. For two years they fell back steadily before what is now known as the Iron Curtain. In 1945 they wound up in Weimar in southern Germany. They lived Weimar, but an American colonel advised them to take over that sector in less than a week. Although they did not realize it, because the terms had not yet been ironed out, they were displaced persons. There were 21 displaced persons in the Dobroslige group—artists or musicians. They had no transportation and little money, but they had plenty of humanity, and thanks to this they were able to leave Weimar twenty hours before the Russians entered.

They found an abandoned police car from which the wheels had been taken. They scooped around and found four wheels that would fit. They arranged a trailer. Wadyan got the car's engine going, and all 21 piled aboard and left for the British zone just ahead of their former countrymen.

They kept the makeshift car running by siphoning gas out of abandoned railway tank cars. And while Dobroslige and Chesney were wandering through Germany the Ukrainian Orthodox Church at Vegreville, here in Alberta, was about to take a hand in their destiny.

The congregation of the Vegreville church decided to hire the best painter available to do their church in the traditional style. The congregation sent Peter Svarich to Europe to look for a man among the displaced persons and Mr. Svarich found Wadyan Dobroslige in a camp. He arranged for the Dobrosliges to come to Canada.

That was in 1945. Wadyan Dobroslige spent five months painting the church in Vegreville and when the job was done he came to Edmonton and began painting displays for the Hudson's Bay Company.

In 1953 he painted the murals for the Bay's basement coffee shop, the Town Square. All the scenes are English except one. The exception is in the southwest corner, a picture of the Isaac-Abel in Hamberg, Germany.

Hamberg was one part of call on the long trail in Edmonton. Perhaps that's why he chose this scene on which to sign his name, so that people could look at the same Wadyan Dobroslige and say: "I wonder if there's a story in that?"



Mrs. Dobroslige: Concert Pianist

STEREO RECORD CONTEST

WIN 3 CELEBRATED CAPITOL STEREO LP'S

Simply Fill in the Coupon Below and Mail to The Edmontonian WEEKLY WINNER SELECTS ANY 3 OF THE CAPITOL LP'S BELOW



THE BEATLES
WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS



THE BEATLES
LET IT BE



THE BEATLES
HEY JUDE



THE BEATLES
THE WHITE ALBUM

WINNER OF CONTEST NO. 11

TERRY ECKEN

11637 - 123 Street Edmonton, Alberta

Please include Contest No. 13 on Your Envelope

RECORD CONTEST

The Edmontonian
10144 - 123 Street
Edmonton, Alberta

NAME _____

ADDRESS _____

PHONE _____

Додаток 1. Тоні Кашман «Історія Едмонтону». Зе Едмонтоніан (The Edmontonian). З архіву Kule Folklore Centre. Фото: Анна Морозова.

108 denominations in Key 73 program on evangelism

RELIGION

By JUDY GUNION
Of The Journal

Key 73, which starts in December, is a concerted effort on the part of the denominations in evangelism within the North American continent, says the Rev. Gordon Hoefler, of Calgary Lutheran Church.

"It could be called a 'grass roots' evangelism," he said, "because it is not top-down but bottom-up. It is the experience of the Christian people, but not the experience of the church hierarchy. It is the experience of the church people, but not the experience of the church hierarchy."

Among the 108 denominations are the major churches, including a number of Roman Catholic churches that have felt free to join the program, which will last a year and has six stages.

The main concept for Key 73 started five years ago. An editorial appeared in Christianity Today, said Mr. Hoefler, that called for a pooling of manpower and resources to reach the "great commission" to go and teach all nations.

He added that until Key 73 was organized there had not been a positive united Christian effort in evangelism. The program was taken up by Billy Graham and Ted Kennedy at a Congress of Evangelists and in March four years to organize the

program, Canada, he said, became involved in it about two or three years after it got started.

Although the program begins in Canada at the start of Advent it will not go to the December church congress, which will be held in Toronto, Ontario.

The main period for the program will be January through February, Mr. Hoefler said. The film to be telecast on a Sunday night, will be discussed on the churches on Monday, Mr. Hoefler said.

During the second phase of the program there will be a massive distribution of literature, home distribution of the books of Luke and Acts which have been made available at cost to the churches by the Canadian Bible Society and Gospel Society.

Mr. Hoefler said that some congregations on the program have decided they will join together to distribute material, perhaps at a shopping centre. "The methods used for the outreach depend solely on the personality of the individual congregation," he added.

Also during the second phase, a survey will be taken in communities to find out where people feel the church is important to them or they are invited to church.

The third phase of the program begins at Easter. This will be a period of study and prayer to assess the needs of the church. The main theme is to see that the church is not in a "survival" mode but is in a "growth" mode.

During the fourth phase of the program, Mr. Hoefler said, people will be invited to bring in names of evangelists. One group, he added, is planning to hold a Christmas Arts Festival in Vancouver.

The final phase of the program, Mr. Hoefler said, will be held in January and February. The methods used for the outreach depend solely on the personality of the individual congregation.



Wadym Dobrolige one of two church screen builders in Canada

City painter expert in church art

By JUDY GUNION
Of The Journal

The red brick warehouse is empty most of the time. But it is in this old building that Wadym Dobrolige works 17 hours a day constructing the largest mosaic in the world ever built which will be installed in the U.K. at a new Greek Orthodox Cathedral of St. John's.

"An iconostasis is an important feature in the Eastern churches. During Justinian's reign, an iconostasis was introduced to divide the sanctuary from the nave in the church. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar."

"The iconostasis is a very important feature in the Eastern churches. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar."

"The iconostasis is a very important feature in the Eastern churches. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar."

"The iconostasis is a very important feature in the Eastern churches. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar."

"The iconostasis is a very important feature in the Eastern churches. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar."

"The iconostasis is a very important feature in the Eastern churches. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar."

"The iconostasis is a very important feature in the Eastern churches. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar."

"The iconostasis is a very important feature in the Eastern churches. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar."

"The iconostasis is a very important feature in the Eastern churches. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar."

"The iconostasis is a very important feature in the Eastern churches. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar."

"The iconostasis is a very important feature in the Eastern churches. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar."

"The iconostasis is a very important feature in the Eastern churches. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar. It is a wall with a door through which the priest goes to the altar."

two years the actual construction started only in February. Before that he was painting the lines — there are eight lines along the bottom of the screen, each six feet high — making the frames for the mosaic. It was during this time that some problems arose. For one thing, he said, "you can see the wall frames for the small icons but not in the place you need; they have to be covered and the coat is a lot thicker. He added that the problem in making his own tile mosaic was on doing all the details in polychrome because they were much cheaper than wood carving, and "if the wood that is available here is used for carving in a few years there are cracks in it."

But when the ornaments were ready, there was the problem of how to attach the mosaic to the frame in the concrete. He says the polychrome tiles are made of a resin which is not as strong as the resin used in the wood. He added that the resin used in the wood is much stronger than the resin used in the polychrome tiles.

Mr. Dobrolige, who never learned to talk in his native language, said he came to Alberta in 1958. He said that although he was mostly a painter, he was also a mosaicist. He added that he was a member of the Greek Orthodox Church in Edmonton and was a member of the Greek Orthodox Church in Vancouver, and that although he was mostly a painter, he was also a mosaicist.

Mr. Dobrolige learned how to make mosaics while he was in the Ukraine and studied architecture at the Kiev Art School in Ukraine.

Screens should be installed in the church. The screens will be made of wood and will have a height of several feet. The screens will be made of wood and will have a height of several feet.

Mr. Dobrolige learned how to make mosaics while he was in the Ukraine and studied architecture at the Kiev Art School in Ukraine.

Screens should be installed in the church. The screens will be made of wood and will have a height of several feet. The screens will be made of wood and will have a height of several feet.

Mr. Dobrolige learned how to make mosaics while he was in the Ukraine and studied architecture at the Kiev Art School in Ukraine.

Screens should be installed in the church. The screens will be made of wood and will have a height of several feet. The screens will be made of wood and will have a height of several feet.

Mr. Dobrolige learned how to make mosaics while he was in the Ukraine and studied architecture at the Kiev Art School in Ukraine.

Screens should be installed in the church. The screens will be made of wood and will have a height of several feet. The screens will be made of wood and will have a height of several feet.

Mr. Dobrolige learned how to make mosaics while he was in the Ukraine and studied architecture at the Kiev Art School in Ukraine.

Screens should be installed in the church. The screens will be made of wood and will have a height of several feet. The screens will be made of wood and will have a height of several feet.

Mr. Dobrolige learned how to make mosaics while he was in the Ukraine and studied architecture at the Kiev Art School in Ukraine.

Screens should be installed in the church. The screens will be made of wood and will have a height of several feet. The screens will be made of wood and will have a height of several feet.

Mr. Dobrolige learned how to make mosaics while he was in the Ukraine and studied architecture at the Kiev Art School in Ukraine.

Screens should be installed in the church. The screens will be made of wood and will have a height of several feet. The screens will be made of wood and will have a height of several feet.

Mr. Dobrolige learned how to make mosaics while he was in the Ukraine and studied architecture at the Kiev Art School in Ukraine.



Bible college principal Rev. Kwame Kwason

Missionaries help Zambians become teachers of religion

By JUDY GUNION
Of The Journal

Missionaries working in Zambia on longer contracts have been helping Zambians to become teachers of religion, says the Rev. Kwame Kwason, principal of the Bible College of Christian Africa, in Ndaba, Zambia.

Mr. Kwason, who has been in Zambia for several years, said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Mr. Kwason said that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion. He added that the missionaries are helping Zambians to become teachers of religion.

Religious leader John Knox: 'heroic, bold and controversial'

By JUDY GUNION
Of The Journal

John Knox, a Scottish Reformer, was one of the most important figures in the history of the Scottish Reformation. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

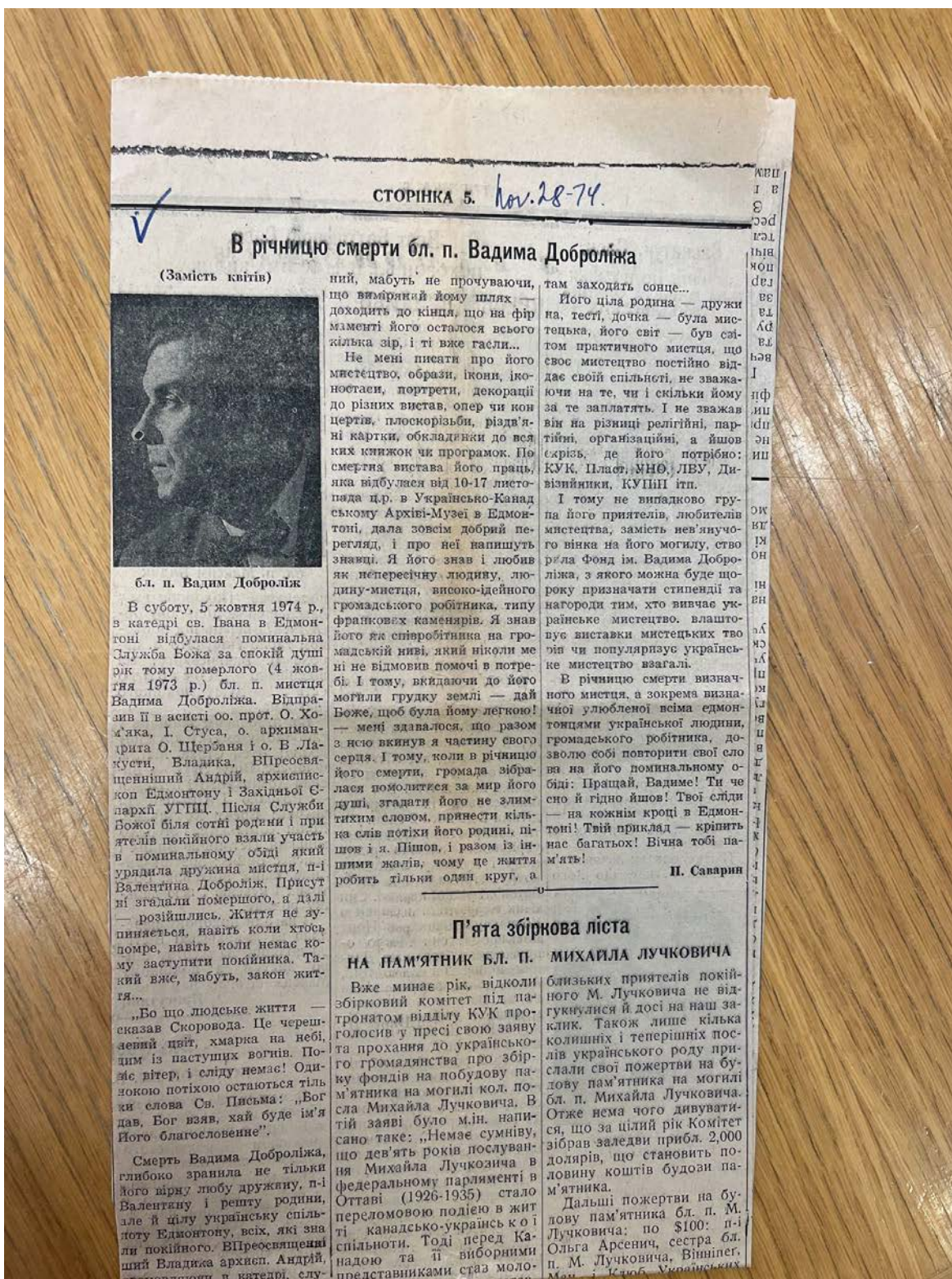
John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

John Knox was born in 1505 in Glasgow, Scotland. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth. He was a man of great courage and conviction, and his life was a constant struggle for the truth.

Додаток 2. Джуді Гуніон «Місцевий художник церковного живопису».

Едмонтон Джорнал (Edmonton Journal), 1972. З архіву Kule Folklore

Centre. Фото: Анна Морозова.



СТОРИНКА 5. Nov. 28-74.

В річницю смерті бл. п. Вадима Доброліжа

(Замість квітів)



бл. п. Вадим Доброліж

В суботу, 5 жовтня 1974 р., в катедрі св. Івана в Едмонтоні відбулася поминальна Служба Божа за спокій душі рік тому померлого (4 жовтня 1973 р.) бл. п. мистця Вадима Доброліжа. Відправив її в асисті оо. прот. О. Хомака, І. Стуса, о. архимандрита О. Шербана і о. В. Лакусті, Владика, ВПреосвященніший Андрій, архієпископ Едмонтону і Західньої Спархії УГПЦ. Після Служби Божої біля сотні родини і приятелів покійного взяли участь в поминальному обіді який урядила дружина мистця, п-і Валентина Доброліж. Присутні згадали помершого, а далі — розійшлись. Життя не зупиняється, навіть коли немає кому заступити покійника. Такий вже, мабуть, закон життя...

„Бо що людське життя — сказав Скоровода. Це черешений цвіт, хмарка на небі, дим із пастуших вогнів. Пожемі вітер, і сліду немає! Одинокю потікою остіаються тільки слова Св. Письма: „Бог дав, Бог взяв, хай буде ім'я Його благословенне“.

Смерть Вадима Доброліжа, глибоко зранила не тільки його вірну лубу дружину, п-і Валентину і ршту родини, але й цілу українську спільноту Едмонтону, всіх, які знали покійного. ВПреосвященніший Владика архієп. Андрій, промовляючи в катедрі, слу-

ний, мабуть не прочуваючи, що вибраний йому шлях — доходить до кінця, що на фірменті його осталося всього кілька зір, і ті вже гасли...

Не мені писати про його мистецтво, образи, ікони, іконостаєи, портрети, декорації до різних вистав, опер чи концертів, плоскорізби, різдвяні картки, обкладинки до весілля книжок чи програмок. По смертній виставі його праць, яка відбулася від 10-17 листопада ц.р. в Українсько-Канадському Архіві-Музеї в Едмонтоні, дала зовсім добрий перегляд, і про неї напишуть знавці. Я його знав і любив як непересічну людину, людину-мистця, високо-ідейного Громадського робітника, типу франкових каменярів. Я знав його як співробітника на громадській ниві, який ніколи мені не відмовив помічі в потребі. І тому, вкладаючи до його могилу грудку землі — дай Боже, щоб була йому легкою! — мені здавалося, що разом з нею вкинув я частину свого серця. І тому, коли в річницю його смерті, громада збиралася помолитися за мир його душі, згадати його не злихитним словом, принести кілька слів потіхи його родині, пішов і я. Пішов, і разом із іншими жалів, чому це життя робить тільки один круг, а

там заходять сонце...

Його ціла родина — друзина, тесті, дочка — була мистецька, його світ — був святом практичного мистця, що своє мистецтво постійно віддає своїй спільноті, не зважаючи на те, чи і скільки йому за те заплащать. І не зважаючи на різниці релігійні, партійні, організаційні, а йшов скрізь, де його потрібно: КУК, Пласт, УНФ, ЛВУ, Дивізійники, КУШП ітп.

І тому не випадково група його приятелів, любителів мистецтва, замість невяничого вінка на його могилу, створила Фонд ім. Вадима Доброліжа, з якого можна буде щороку призначати стипендії та нагороди тим, хто вивчає українське мистецтво, влаштовує виставки мистецьких творів чи популяризує українське мистецтво взагалі.

В річницю смерті визначного мистця, а зокрема визначної улюбленої всіма едмонтонцями української людини, громадського робітника, дозволю собі повторити свої слова на його поминальному обіді: Працуй, Вадиме! Ти чесно й гідно йшов! Твої сліди — на кожному кроці в Едмонтоні! Твій приклад — криниць нас багатьох! Вічна тобі пам'ять!

П. Саварин

П'ята збіркова ліста

НА ПАМ'ЯТНИК БЛ. П. МИХАЙЛА ЛУЧКОВИЧА

Вже минає рік, відколи збірковий комітет під пагронатом відділу КУК проголосив у пресі свою заяву прохання до українського громадянства про збіркову фондів на побудову пам'ятника на могилі кол. посла Михайла Лучковича. В тій заяві було м.ін. написано таке: „Немає сумніву, що дев'ять років послування Михайла Лучковича в федеральному парламенті в Оттаві (1926-1935) стало передомовою подією в житті канадсько-української спільноти. Тоді перед Канадою та її виборними представниками став моло-

близьких приятелів покійного М. Лучковича не відгукнулися й досі на наш заклик. Також лише кілька колишніх і теперішніх послів українського роду прислали свої пожертви на будову пам'ятника на могилі бл. п. Михайла Лучковича. Отже нема чого дивуватися, що за цілий рік Комітет зібрав загалом прибл. 2,000 доларів, що становить половину коштів будови пам'ятника.

Дальші пожертви на будову пам'ятника бл. п. М. Лучковича: по \$100: п-і Ольга Арсенич, сестра бл. п. М. Лучковича, Вінніпег, Манітоба, Український

Додаток 3. Петро Саварин «В річницю смерті бл. п. Вадима Доброліжа». З архіву Kule Folklore Centre. Фото: Анна Морозова.

На закінчення, ^ищоб читачам цієї статті найдовше
в пам'яті залишилося, треба ще згадати про оформлен-
ня сцени під час виступів нашого рідного, українського
танцювального ансамблю «Шуки». У цих виступах
«Шуки» бере участь вся родина Доброліжів. Крім Вадима
Вадимовича дружина-пані Валентина Доброліж
проводить музичну частину як піаністка а донька
Надія - як танцюристка.

Особливо незабутні виступи «Шуки», що відбулися,
одні - 2^{го} березня 1962 р. а другий - 14^{го} лютого 1964 р. -
обидва у Ювілейній Аудиторії. Це мабуть було для
листя найширшим полем для потису - це ж своє
і для своїх. І дійсно - як гудово виглядали молоді тан-
цюристки, одягнені в прекрасні, колоритні українські
вбрання, на тлі рідних українських стін та укра-
їнського села! Із якою гордістю та яким викрап
літими «гуцули» виконували танок «Аркан» та
інші гуцульські танки - тепер на тлі прекрасних
наших Карпат! Мистець переїхав ці фрукти краєвиди
України аж на край світу - за океан та поклав їх
на полотна декоративні та зручів викликати у гвда-
нів не тільки радість але й радісні слези на очах
у кожного.

Наш мистець, крім малювання, пробує свої сили
і в скульптурі. Його скульптури - погруддя М. Шевчен-
ка, «Француський» та ~~та~~ «Шанець» свідчать, що йому
зовсім не чужа і ця галузь мистецтва.

Василь Залуцький

Едмонтон, 25 березня, 1964 р.

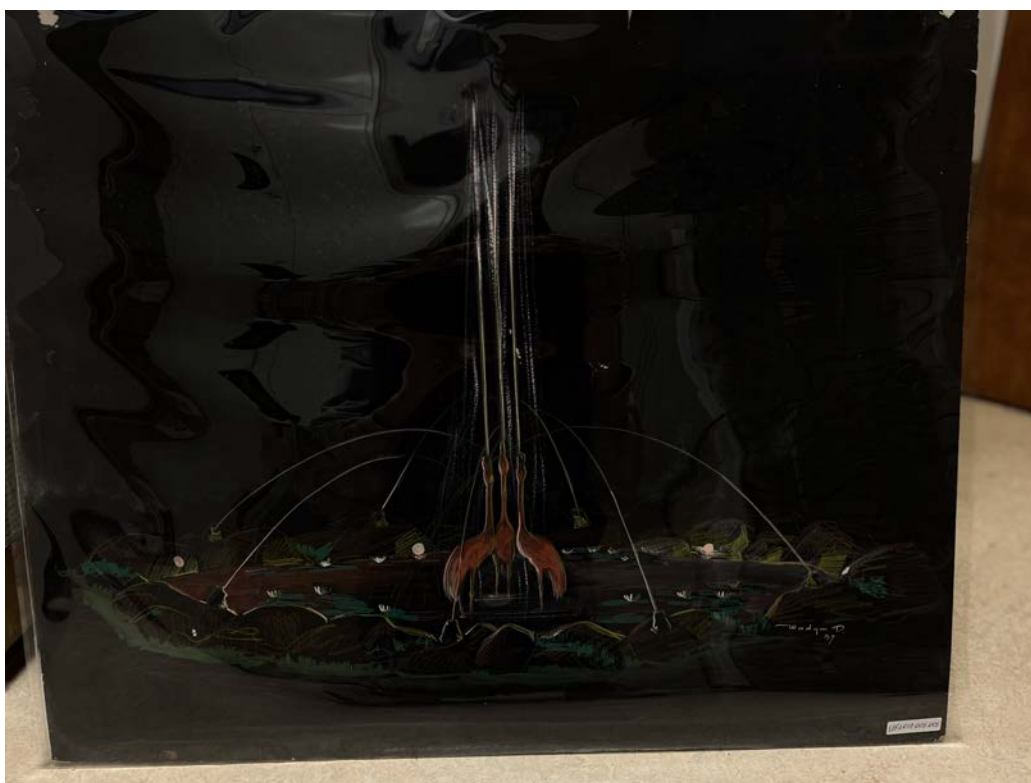
Додаток 4. Лист від Василя Залуцького на честь пам'яті про Вадима Доброліжа від 25.03.1964. З архіву Kule Folklore Centre. Фото: Анна Морозова.



Додаток 5. «Автопортрет». Вадим Доброліж. 1947. Джерело доступу:
<https://esu.com.ua/article-22446>



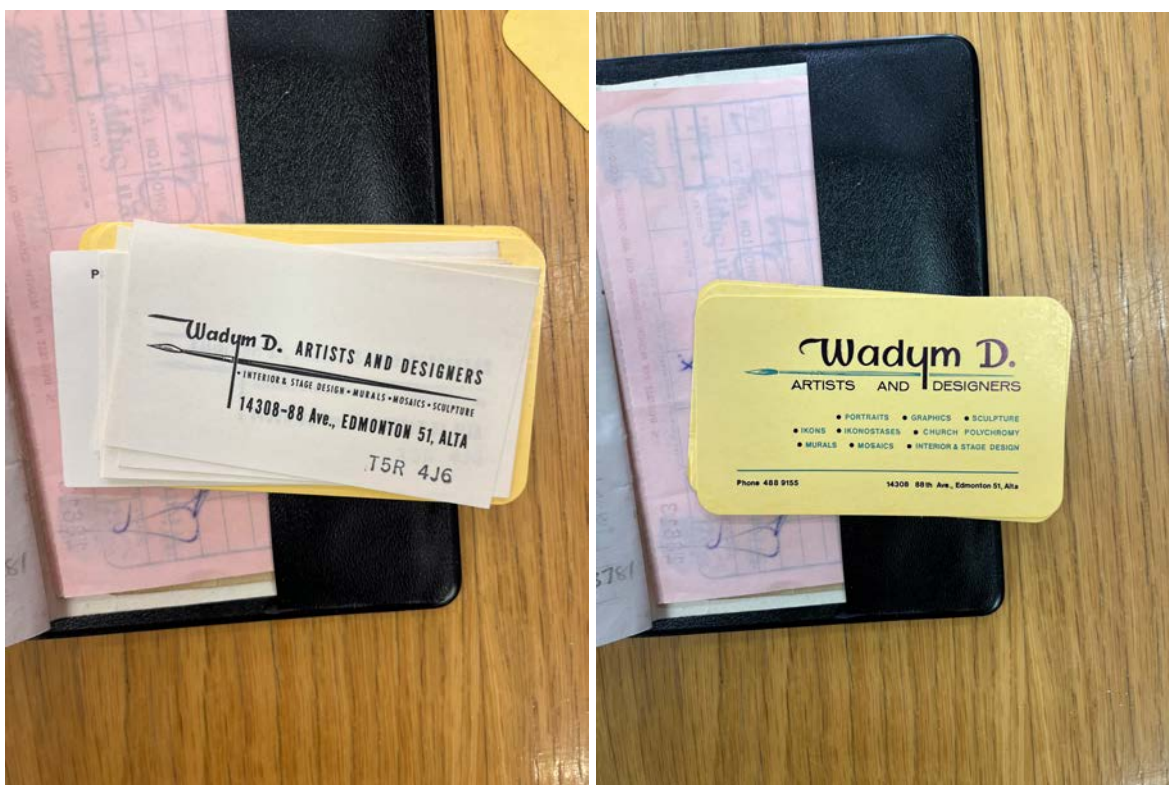
Додаток 6. Ескізи постерів Вадима Доброліжа до вистав ансамблю «Шумка». 1965-1966. З архіву Kule Folklore Centre. UF2018.078.133. Фото: Анна Морозова.



Додаток 7. Ескіз. Вадим Доброліж. 1957. З архіву Kule Folklore Centre. UF2019.005.005. Фото: Анна Морозова.



Додаток 8. Лінорит. Вадим Добрліж. 1947. З архіву Kule Folklore Centre. UF2019.005.100. Фото: Анна Морозова.



Додаток 9. Візитні картки художника Вадима Доброліжа. З архіву Kule Folklore Centre. Фото: Анна Морозова.