

Нотатки з Мистецтва

UKRAINIAN ART DIGEST



Червень

20

1980 року

ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЦІВ УКРАЇНЦІВ В АМЕРИЦІ
В і д д і л у Ф і л я д е л ь ф і ї

ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЦІВ УКРАЇНЦІВ В АМЕРИЦІ
В і д ді л у Ф і л я д е л ь ф і ї

Жотпатки з Мистецтва

Ukrainian Art Digest



Червень

20

1980 року

НА КЛАДОМ ВІДДІЛУ ОМУА У ФІЛЯДЕЛЬФІЇ

UKRAINIAN ARTISTS ASSOCIATION IN U.S.A.
P h i l a d e l p h i a B r a n c h

Ukrainian Art Digest



June

20

1980

PUBLISHED BY U.A.A. IN U.S.A., PHILADELPHIA BRANCH



Євсевій Ліпецький (1889—1970): Портрет директора банку Зелінського — олія.

Eusebius Lipceky (1889—1970): Portrait of Mr. Zelinskyj — oil.



Тире Венгриянич: „Піста” дереворіз.

I. Wenhrzynowych: "Pieta" — woodcut.

ДО ПРОБЛЕМИ ЕСТЕТИКИ СТАРОХРИСТИЯНСЬКОЇ І ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ДОБИ*

ВІЗАНТІЙСЬКЕ мистецтво не можна брати відірвано від традиції і життя, отже й від світоглядної його настанови — знецінення дочасності коштом вічності, через аскезу. Візантика не знає довіільності, там зобов'язували приписи догми, мали великий вплив церковні авторитети. Сьогодні деякі наші мистці до візантики ставляться по-ремісничому, думаючи, що візантійське мистецтво можна віддестилувати від віри, функцією якої воно було. Мистецтво П. Холодного — батька, чи М. Бойчука, хоч не спиралося на подібно сильну віру, уміло зв'язати традицію з сучасними течіями і цим внісло певні естетичні вартості. Сучасні наші візантиністи бачать традицію в копіюванні.

Естетика старохристиянської та візантійської доби нерозривно пов'язана з наукою отців церкви — патристів: Іренея, Оригена, Григорія Нісненського, Тертуліяна, Августина. Завданням, яке ставили собі патристи Сходу, було, виходячи з євангелія й спираючися на грецьку філософію, в її термінах оформити християнську науку. Покликаючися на Платонові ідеї, вони ставлять світ духовий вище матеріального. В Арістотеля вони запозичають науку про Бога як прапричину; в стоїцизмі — теорію пневми — логоса, що проникає всю речовину; в киїніків — байдужість до світу й аскетичний ідеал; у скептиків — знецінення розумового й чуттєвого пізнання, місце якого займає віра в об'явлення, що стає єдиним джерелом до пізнання правди.

На християнське, а згодом і візантійське мистецтво впливали два фактори: наука отців церкви і культури тих народів, серед яких воно поширювалося. Патристи, обгрутовуючи християнську науку в поняттях грецької філософії, прокладали шлях також і для естетики нового світоглядного мистецтва. Але одночасно християнство зустрілося з високо розвиненими культурами Єгипту, Месопотамії, Сирії, Вірменії, коптів, — які незалежно від грецьких і римських впливів зберігали свої національні традиції. Із зустрічі протилежних духовісвітів: антропоцентрично наставленого грецького, об'єктивного до явищ оточення, та східного, пасивно детерміністичного, з суб'єктивно забарвленим мисленням, в якому людина не протиставлялася, а розчинялася в дійсності (пантеїзм) — постало згодом візантійське мистецтво.

Естетика Заходу концентрувала свою увагу на фізично гарній і щасливій, сьогобічній людині. Східна естетика мала потойбічний, контемплативний характер. Там людина була задивлена в свою душу, в її внутрішню красу й байдужа до оточення.

Вже в своїх початках християнство відчувало потребу закріпити нову віру в певних знаках — символах. Ці символи, взяті з рослинно-тваринного світу, знаходимо, перш усього, на Сході. Захід, якому ці символи не були чужою, тільки декоративно перетворював розроблені вже її елементи.

Тому, що християнство всю увагу спрямовувало на пізнання інтроспективне, в світлі якого дочасність розглядалася як перехідний етап мандрівки, цілком якої є поспішання з Богом, воно, в своїх початках, не відчувало потреби впровадити в мистецтво зображення

* Ця стаття покойного мистця В. Кивелюка була поміщена первісно в „Українській Літературній Газеті“ (ч. 7, за липень 1957), що виходила в Мюнхені. Передруковуємо її зваги на її актуальність і недоступність першій публікації для ширшого загалу.

людини. Тут діяла ще одна причина: єврейська традиція Старого Завіту з заборонаю зображення Бога та людини, на яку постійно посилалися євангелісти. Але й самі патристи, вводячи поняття Бога за грецькими зразками, як неохопне розумом, нескінченне, нематеріальне буття, замикали дорогу іконографії до будь-якого, хоч би й символічного його зображення. Делкі можливості насувалися із введенням Логоса, під яким розуміли Христа. Однак, через утотоження його з Богом-Отцем, він ставав знову непізнавальним розумом-буттям. Тому християнство протягом трьох віків користувалося символами. Найперше — риби, під якою крився Христос. Рівночасно Він виступав під символом доброго пастиря в кількох, дещо відмінних варіантах. Культ риби зв'язують так з малоазійсько-іранськими, як і з єврейськими віруваннями. Остаточне оформлення риби як символа припадає на друге століття. Те саме стосується символа доброго пастиря. Що ж до інших символів, як голуб, ягня, олень, пава, винна лоза, пальмова гілзика, гранати — всі вони походять від низових культур Сходу, на підлозжі яких виросло християнство.

Можливість іконографічного зображення Бога-Отця в подібні людини створює щойно на переломі 4 і 5 століть св. Августин свою персоналістичною теорією про Бога як правдиве буття. В християнському мистецтві заходять зміни після встановлення догм Нікейського собору. Досі воно, блукаючи, намагалося інтуїтивно передати християнський зміст мовою нових символів, проте, не маючи за собою власних традицій, раз-у-раз брало готові зразки з тих культур, на ґрунті яких виростало. Зараз догми цю свободу обмежили, устійнили зображення Господніх ликів, як і святих. Церква допускала до зображення тільки визначені нею сцени з старого й нового завіту та з життя святих. Мистецтво перейняло на себе ролі допоміжного чинника в поясненні церковної науки, через що сама його пластична форма мусіла докорінно змінитися. І тут саме християнсько-візантійський естетичний припало завдання — знайти й розв'язати цю теологічну форму нового мистецтва.

Вже в зображенні лика Христа-Логоса іконографія шукає не ідеально-гарного за грецькою естетикою, але схематично-правильного, навіть в деякій мірі стилізованого, що відображувало б у собі саму суть форми, саму ідею (платонізм).

Нематеріальна космологія — Григорія Нісеського приймала, що матерія не є реальною, що буття має ідеальну природу. Адже якості (форми) не є матеріальні, а саме з них постають речі, отже і речі нематеріальні. Тут ішлося про переборення дуалізму ідеального і матеріального світу в сенсі чистого ідеалізму, що визнавав би тільки ідеальний світ. Так разом з богочоловічою природою Христа, візантійська естетика розв'язала тим самим і проблему людини: відкидаючи індивідуальне, сприйняла субстанціональне, те, що в Арістотеля окреслюється гатунком, типове. Перекидаючи всю увагу на духову сторону, вона зрікається пластично-вимірної і зводить твориво до площі, де абстрактне тло набирає зараз просторового значення; матеріалізуючи предмет, вона зводить його до схеми — натяку на річ, — звільненої від речовини.

Зображуючи постаті святих, візантійське мистецтво відтворювало потойбічний світ, які вже відійшли. А тому, що вічному буттю душі чуже будь-яке хвилювання, душі святих перебувають у непронимаючій стані зрівноваження, спокою і блаженства, в постійній молитовній екстазі: їхнє буття — це безустанна контемплация в Бозі. Самозрозуміло, що таке буття виключало вимірність. Воно знаходило свій вираз в гієратичній статичності, вільній від рухливих жестів. Золоте тло у візантійських мозаїках, фресках й іконах є саме потойбічним, позачасовим і позাপростірним світом блаженних душ. Коли ж в іконографічних зображеннях святих і попадаються кусні природи, діється це тому, щоб задокументувати їхню земну діяльність. Однак ті елементи гір, дерев, будівель носять тільки умовно-декоративний характер, без будь-якого перспективного визначення чи то фігури до штафажу, чи навпаки.

Якщо виходити з засад християнської патристичної етики, треба ствердити, що більшість авторів цього часу ставиться негативно до матерії, а цим самим і до фізичного тіла людини. Згадується, що уже Плотин (3 стол. по Хр.), як поганський філософ, соромився, що має тіло. Гностики добавляли зло в матерії і твердили, що вона не від Бога. Тертуліян, щоб піднести Бога й душу, знецінив зовсім тіло, не добаваючи в ньому нічого більше — як тільки зло.

Уже ці приклади свідчать, як мало епоха християнської аскези прив'язувала ваги до дочасного. Зовнішній світ був для неї тільки причиною до гріха, зародки зла лежали уже в самім людським, як матеріальній субстанції. Святий Августин твердив, що розум не в силі нічого пізнавати без участі почуттів і тіла. Коли ж він усе таки сприймає і пізнає, тоді сприймає тільки предмети, які існують поза ним — об'єктивні, вічні правди. Це пізнання досягає тільки шляхом Божого просвічення, і воно має інтуїтивний характер. Найвищий предмет гідний інтуїтивного пізнання — це Бог, а супроти Бога як вічного буття всяке інше пізнання не має ваги.

Цим стверджувано перевагу душі над тілом, а інтуїції — волі й чуття — над розумом. Тому, що зовнішній повний спокус світ, як неохопний розумом, негідний був, щоб над ним зупинялася людина, вона всю свою увагу перенесла в нутро власної душі, з думкою про вічність і найвище щастя — єднання з Богом.



Коли тіло було тюрмою душі й разом з усією природою крило в собі заляжні зла, ясно, що в теологічному мистецтві для цієї злої матерії не могло бути місця. Її зведено, відкидаючи все матеріальне в іконографічних зображеннях, від людської постаті до предметів довкілля виключно, до схематично-стилістичних форм чи то сплющеної силуети, замкненої контуром (людини), чи то до декоративного символічного знаку — натяку (природи). В прокладенню складок одяжі, в зволах спадаючого волосся і в самому лику — ясюди всевладно панує графічна лінія. Вона зараз є висловом не об'ємного пластичного в розумінні світо-тінів, а тільки просторового, зведеного до поверхні, яку обмежує контур. Якщо душа за Григорієм Ніссенським може обійтися без тіла, тоді вже й профільна силуета, обведена самою лінією, є достатнім зображенням її спіритуальної форми.

Навіть проложені смуги фарб на площах, розбитих лініями складок одяжі, низкоядячі від темних тонів до яскрих пробілів (як натяк на старогрецьку тривимірність), не в силі дати ілюзії моделювання. Вони підкреслюють тільки багатство арабескової графічності поведеної ритмічно в різні сторони в вигляді рисок та площин. Таке ж відношення застосовано до поз та жестів. Вічності притаманна святочність, безрух, достойний спокій, рівновага. Тут вилилась вона в статичну монументальність, в покору. Коли ж і зазначено рух у постаті, жестах чи ході, вони все ж умовні, нереальні, як все потойбічне буття, позбавлені будь-якої витонченості, прості, як простою є щира і гаряча молитва.



Лев Молодожанин: Портрет Папы Ивана Павла
II — бронза, вис. 75 см., 1979 г.

Leo Mol: Portrait of Pope John Paul II — bronze,
height 75 cm., 1979.



Михайло Дмитренко: „Безіменна творчість” -
олія. (Колекція д-р Валентини Савчук).

M. Dmytrenko: "Nameless creation" oil.
(Coll. Dr. V. Savchuk).



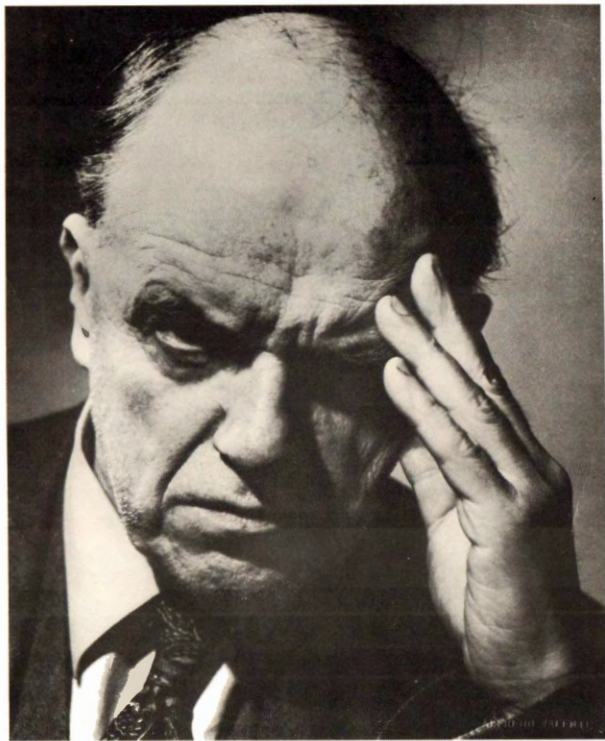
Христина Качалуба-Кишакевич: Портрет Григора
Крука Бронза, 1979 р.

Ch. Kachaluba-Kyshakewych: Portrait of Pylyp
Kruk — bronze, 1979.



Григор Крук: Портрет Юлії Зубенко -- терракота.

Grigoriy Kruk: Portrait of | Zubenko -- terracotta



Давид Бурлюк (1882—1967). Фотографія мистця.

David Burluk (1882—1967). Photo of Artist.

(1882—1967)

ІСТОРІЯ буває інколи капризна і любить пожартувати собі часом з людей. До таких капризів історії, мабуть, належить цілковите забуття серед земляків та майже промовчання і в загальній історії мистецтва Давида Бурлюка, колись так широко відомого в цілій царській Росії маляра та ентузіастичного пропагатора модерного мистецтва, мистця, від якого пішов навіть вислів „бурлючити“, цебто малювати по-новому.

Даремно було б шукати його імені на сторінках шоститомової Історії українського мистецтва і це тим більше дивно, що в ній згадується інших мистців модерністів, сучасників Бурлюка, як Олександр Екстер, Казимира Малевича і Волод. Татліна.

Немає згадки про Д. Бурлюка і в Словнику художників України (1973 р.), в якому, натомість, є сотні (!) прізвищ мистців, які ані не були українцями з походження, ані не народилися в Україні.

Українські радянські історики мабуть не дістали дозволу з Москви писати про Д. Бурлюка, бо в історії російського мистецтва пишуть про нього, як про свого, критикуючи часом при тому „хохла“ за те, що він не визбувся українського акценту при вимові російських слів.

А може не нотують Бурлюка в історії українського радянського мистецтва тому, що він покинув „рай“ і поселився в капіталістичній Америці? (Хоч, правда, Бурлюк не крився в Америці з прорадянськими симпатіями і навіть їздив до Москви в 1956 р.)

Ну, що ж, не помянули Бурлюка в радянській Україні, ні добрим, ні злим словом, з причин, які нам невідомі, то може писати про нього щось українці у вільному світі?

Та й тут цілковита мовчанка. В Енциклопедії українознавства окремого гасла про Д. Бурлюка нема. Одну-одинокую репродукцію твору Бурлюка довелося мені бачити в журналі Мистецтво (ч. 2-3, 1932, Львів) з композиції „Козак Мамай“ (або „Мій козацький предок“). Цю ж саму репродукцію передрукував 34 роки пізніше у своїх спогадах Олекса Грищенко („Роки бурі і натиску“, 1967), згадуючи двома короткими реченнями про Бурлюка. І третя згадка про Бурлюка — це кілька слів його оцінки про малярство М. Радиша в монографії з 1966 року.

Американські історики мистецтва (Бурлюк прожив 45 років в Америці) вважали його за російського маляра. (В біографічних нарисах американських авторів трапляються неточні, а навіть часом видумані інформації, бо вони приймали за правду те все, що Бурлюк писав сам про себе, на схилі свого життя, в журнальчику „Color and Rhyme“).

В дійсності, Давид Бурлюк, по батькові й по матері, був українцем, народився в Україні і там провів свою молодість. Та кілька років найбільш активного і найцікавішого творчого життя; отже про його приналежність до українського мистецтва не повинно бути багато сумнівів, навіть якщо його національна свідомість була мала, чи може ніяка.

Спірним стає лише питання про приналежність тих українців, які проявилися в літературі виключно російською мовою, бо, нормально, письменник зачисляється до літератури народу, мовою якого він пише. М. Гоголь і В. Короленко, з походження українці, але російські письменники, бо писали російською мовою. Подібно сталося і з Бурлюком як *постом*, бо він писав свої поезії по-російськи і тим самим виключив

в російську літературу. Однак треба знати, що літературна творчість Д. Бурлюка була незначна і він уважав її другорядною, будучи в першу чергу малярем.

То ж коли література, через мову, є тісно зв'язана з якоюсь національністю, то що іншого є з малярством, яке промовляє виключно пластичною мовою, і, де не працював би якийсь мистець і ким він не почувався б, його творчість належить до народу, з якого він вийшов. Навіть коли Давида Бурлюка вважають „батьком російського футуризму“, він, як українець з походження, належить до українського мистецтва.

Пікассо й Архипенко створили кубізм у Парижі, не перестаючи бути — перший еспанцем, другий — українцем. Це є, назагал, речі ясні, тільки коли йдеться про українських діячів культури, то виринають різні курйози й перекучення і то завжди на нашу некористь.

Треба признатися, що й ми самі в тій проблемі не завжди послідовні. Наприклад, коли ми з такою завзятістю зачисляємо до українського мистецтва Марію Башкірцеву, то я не бачу причин, чому ми мали б виключати з нього Д. Бурлюка?

Давид Бурлюк народився 22 липня 1882 року в українській родині на Слобожанщині, біля міста Лебедина, а юнацькі роки провів в степовій Україні біля Херсону.

Його батько, теж Давид, походив з українських селян. Завдяки вродженим здібностям та самоосвіті він вивчив агрономію й навіть написав кілька фахових брошур на хліборобські теми.

Матір Людмила, теж із селян, відзначалася мистецькими здібностями і це від неї діти одідичили замишування до малярства.

Давид був найстаршим сином, він мав ще двох братів — Володимира й Миколу та три сестри — Людмилу, Надю й Маріанну. Давид, Володимир і Людмила були малярами, Микола ж — поетом.

Всі Бурлюки відзначалися великим ростом, міцним здоров'ям, були гарні. (Людмила здобула перше місце на конкурсі краси в Петербурзі).

Ціла родина Бурлюків була сильно об'єднана, монолітна, всі помагали собі взаємно, творячи тісно замкнений родовий клан. Давидові навіть закидали те, що він, мовляв, уважає свій рід за центр цілого світу.

Батько мистця був управителем Чорнодолинського ключа (десятик тисяч десятин землі) маєтку графа Мордінова. Адміністративним центром ключа була місцевість Чернянка, недалеко Чорного моря, віддалена яких 30 кілометрів від Херсону.

В Черянці рід Бурлюків жив у достатках і, можна сказати, в матеріальній обильності, нічого йому там не бракувало. Це матеріальне забезпечення додавало кланові Бурлюків ще більшого почуття незалежності й сили.

Молоді Бурлюки дуже любили свою Чернянку, мали там малярську робітню, Давид, Володимир і Людмила намалювали чимало полотен саме в Черянці, під ласкавим оком матері, яка пильно слідувала за малярськими працями дітей.

Та що родинну ідилію розбила I Світова війна. Давид Бурлюк (батько) помер у 1915 р. Володимир Бурлюк загинув від бомби на турецькому фронті в 1917 році, Миколу вбили більшовики в 1920 році, а Давид (син) опинився на еміграції.

Давид Бурлюк мав незвичайно експансивну вдачу, скоро знайомився з людьми, умів захопити їх своїми ідеями, володіючи якоюсь притягаючою силою. Він мав добрий організаторський хист, снував багато плянів, а відзначався передусім постійною рухливістю та невичерпною енергією. Знайомі любили його за його оптимізм, за почуття гумору й добру вдачу.

Крім малярства, Д. Бурлюк цікавився літературою (писав поезії), театром (він організував у Черянці аматорські театральні тисти, в яких ролі акторів грали члени родини, а він сам був режисером та декоратором).

Та найбільше цікавило його організування мистецької діяльності — виставок, дискусій, публікацій — не тільки в Києві, але й у Петербурзі та в Москві. Навіть



Давид Бурлюк (1892—1897): „Безголовый фризьер“ — олія.
1912 р. (Власність Леонард Гуттон галерії, Нью Йорк).
David Burliuk (1892—1967): „The Headless Barber“ — oil on
canvas, 34 × 61 cm. (Courtesy: Leonard Hutton Galleries, N. Y.).



Давид Бурлюк: Портрет Бенедикта Лівшица — офорт, 1911 р.

D. Burlyuk: Portrait of Benedikt Livshits — etching, 1911.

у Чернянці він „відкрив“ маляра-аматора ковала Костенка, заопікувався ним та забрав його праці на збірні виставки.

Д. Бурлюк, мабуть, не міг би був жити на самоті, працювати ізольовано від інших людей. Одним словом, була це сильна степова натура, переповнена щерть енергією, плянами, людиною дії, і, якщо шукати подібної постаті в цей період у нас, то мимоволі приходить на думку другий такий буйний син степів — Нестор Махно. В одного й другого було надмір енергії, забагато акції, обидва хотіли змінити радикально світ, кожний у своїй ділянці, але вони мали замало інтелектуальної підготовки, замало розумової контролю над собою. Забагато захоплювалися чужими ідеями, що їх безкри-

тично переносили на рідний ґрунт. Занизька була в них теж і національна свідомість, а без солідного знання минулого народу, не можна будувати тривкої сучасності. Може це й були причини, чому вони не стали визначними людьми, завдаток на яких вони безперечно мали. З перспективи часу можемо назвати їх обидвох „змарнованими силами“.

Про мистецькі студії Д. Бурлюка пишуть біографи мало, він мав учитися, разом із братом Володимиром, у Мюнхені (1903-4) і в Парижі (1904-05), а пізніше ще в роках 1911-13 в Петербурзі в Інституті Мале́рства, Скульптури й Архітектури. Літом 1912 року він відбув довгу подорож по Західній Європі (Париж, Мілан, Рим, Венеція і Мюнхен). Свою мистецьку кар'єру Давид Бурлюк почав виставкою в Києві 1907-8 рр., де він виставляв спільно з Олександром Екстер — з дому Григоревич (1882—1944), маляркою авангардного напрямку. Із О. Екстер Бурлюк був увесь час у добрих знайомих і коли вона пізніше відкрила свою приватну школу малярства в Києві (між її учнями були Анатоль Петрицький і Павло Ковжун), він приїздив давати доповіді про модерне мистецтво (1916—1918 р.).

Від цього часу, аж до виїзду закордон, Д. Бурлюк брав участь у численних збірних виставках різних модерних груп в Україні, в Росії та навіть і в Німеччині. Після революції, разом з дружиною Марусею і синами Давидом і Миколою, він виїхав на Далекий Схід до Владивостоку, а звідтіля до Японії, де провів два роки (1920—1922), доки не одержав візи до Америки. Від вересня 1922 р. Д. Бурлюк жив в Америці біля Нью Йорку, де й помер 15 січня 1967 року.

Д. Бурлюк, у своїй малярській творчості, пішов за новими течіями в мистецтві і від самого початку він зв'язався з такими авангардними мистцями як: Олександр Екстер, Михайло Ларіонов, Наталія Гончарова, Казимир Малевич, Володимир Татлін, Василь Кандинський.

Бурлюк жадібно слідував за всіма новими проявами в мистецтві і скоро на них реагував, щось подібно, як Пікассо. Напри-



Давид Вурлюк: Кубістична композиція —
олія, 1913 рік.

D. Burliuk: Cubistic composition
oil, 1913.



Давид Бурлюк: „Атом“ — олія, 1910 рік.
(З колекції родини Ілків).

D. Burliuk: "The Atom" — oil, 1910.
(Coll. Ilkiv Family, Chicago).

клад, побачивши в 1911 році фотографію одного кубістичного твору Пікассо, Бурлюк намалював цілий ряд полотен на подібну тему. Він асимілював з неймовірною швидкістю нові європейські напрямки.

До часу виступу Бурлюка панівним стилем у царській Росії був реалізм „Передвижників“, в яких тема твору була багато важніша від суто мистецьких проблем. Бурлюк виповів війну „Передвижникам“ і взивав мистців орієнтуватися на нові течії у французькому та італійському малярстві — кубізм та футуризм.

Вже так всюди бувас, що нові напрямки, і то без огляду, в якій це не було б ділянці, завжди натрапляють на труднощі в переборенні старих привичок, уподобань і установлених смаків. Щоб перебороти консерватизм, пропагатори нових течій удаються нерідко до різних перебільшень, навмисних переборшень, а деколи й до сенсаций, чим сподіються притягнути зацікавлення людей до новизни.

Подібними намаганнями, за всяку ціну звернути на себе увагу громадянства, славилися ініціатори авангардного мистецтва

на початку XX ст., особливо футуристи в Італії, кубо-футуристи в Росії та в дещо меншій мірі кубісти в Парижі. Вони пішли навіть задалеко, бо викликали прямо скандали — чи то своєю екстравагантною поведінкою і своїм зовнішнім виглядом, чи то друкованими зухвалими „маніфестами“, полемічними брошурами, чи гучними публічними доповідями і виступами.

Очевидно, такий штучно силуваний „шум“ довкола модерного мистецтва справляв неповажне враження і мав радше протилежні наслідки, бо насторожував людей проти нових течій, котрі виглядали на несерйозне шумування пустих молодиків.

Такий то новий „крикливий“ спосіб реклами авангардному мистецтву заініціював у Росії Давид Бурлюк і, як пишуть його сучасники, тяжко було з ним конкурувати під цим оглядом.

Він показувався на вулицях міста в дивному убранні, з намальованим обличчям, часом писав на чолі „Я — Бурлюк“, декла-



Давид Бурлюк: Швачка.

D. Burliuk: Seamstress.



Давид Вурлюк: Декоративний мотив, 1916 р.

D. Burliuk: "Decorative motive" 1916.



Давид Бурлюк: Портрет дружини із сином — олія, 1917 рік.

D. Burluk: Mrs. Burluk with son — oil, 1917.

мував прохожим на вулицях свої вірші, виступав часто на публичних доповідях із гострими й провокативними критиками старших мистців, писав полемічні брошури, давав доповіді про модерне мистецтво. Очевидець такого одного виступу Д. Бурлюка пише: „В листопаді 1912 р. Д. Бурлюк мав доповідь на тему „Що це є кубізм“. Ми в Петербурзі, доповідь була в малому Троїцькому театрі. Я пішов на доповідь з молодшим братом Давида — Миколою Бурлюком, який тоді був студентом, так як я, і з яким я був у добрих, приятельських відносинах. Припадково я сів недалеко Олександра Бенуа і молодого поета Городецького, якого вже тоді запримичували критики.

Мені здається, що під час доповіді Бурлюк не вимовив ні разу слова „кубізм“. Він говорив про щось інше. Він хвалив (дуже загальниково) модерне малярство і накидався з брутальною лайкою на всіх мистців, які не йшли за модерним напрямком. Він вкидав їх усіх до „одної ями“, як сучасників, так і давніх.

„Вивіски — казав він — які ви бачите на вулицях і яких ви навіть не завважуєте, є тисячу разів цікавіші, ніж образи такого Врубеля, маляра без таланту“.

Городецький встав і демонстративно покинув залю. Олександр Бенуа нотував усе в записнику. А чейже було відомо, що Врубеля тоді дуже цінили і то навіть малярі модерних тенденцій. При тому треба пригадати, що Врубель, внаслідок довгої прикрої недуги (психічної) помер щойно в 1910 році. Ще й сьогодні дивує мене цей брак такту Бурлюка. Але він, очевидно, хотів за всяку ціну викликати скандал. Але скандалу не було. Коли Бурлюк зійшов з естради, хтось устав, підійшов на естраду і сказав: „Панове, ми прийшли сюди, щоб довідатися що це є кубізм. Про це не сказано нам ні слова. Виляляло малярів і все“. Ціла зала відповіла оплесками, бо це була чиста правда.

Опісля, хоч це не було передбачено в програмі, виступив на естраду Володимир Маяковський, тоді майже невідомий, і відчитував кілька поезій. Це було все.

Треба знати, що перші твори кубістичного напрямку появилися в Парижі в 1908 році. В 1912 році в Росії цей рух майже невідомий. Сам Бурлюк про нього багато не знав. Але, яке зухвальство!“

„Я пригадую собі, що в Херсоні, в 1911 або 1912 році, один з моїх товаришів, вернувшись з Італії, де він почав університетські студії в Мілані чи в Римі, оповідав мені, що він ходив інколи на доповіді авангардних малярів і поетів. Були це тоді початки напрямку футуризму. На естраду приносили гіпсову статую Венери чи Аполлона і розбивали скульптуру ударами молотка на дрібні куски.

Вони старалися здобути розголос через ексцентричність, через скандал.

Бурлюк ішов шляхом, що його почали футуристи з Марінетті на чолі.“ (Лист Михайла Нечитайла-Андрієнка з 14. IX. 1977 року).

Таким чином, через контрверсійні публичні виступи в різних містах та через напасливі брошури і прокламації, Д. Бур-

люк став відомим і головним пропагатором модерного мистецтва в цілій Росії в роках 1911—1914.

Він організував багато збірних виставок, в яких виступав із братом Володимиром і сестрою Людмилою, де приймали також участь — Олександра Екстер, Г. Лентулов, К. Малевич, В. Кандинський, Н. Гончарова, деколи Олекса Грищенко та інші малярі.

До 1917 року не було в цілій Росії професійних галерій для мистецьких виставок і тому треба було алаштувати їх в музеях, школах, театрах чи приватних салонах. Організації таких виставок забирали, очевидно, чимало часу і труду і треба подивляти енергію Д. Бурлюка, який зумів zorganizувати, чи брати участь у стільки виставках (1907 — Москва, 1908 — Київ, Петербург, 1909 — Петербург, 1910 — Одеса, Рига, Петербург, Москва, 1911 — Москва, 1912 — Москва, 1913, 1914 — Петербург, 1917 — Москва, Вітебськ).

В малярській творчості Д. Бурлюк був дуже спонтанний, працював багато і швидко, проявлявся в різній техніці — олії, акварелі, офорти й рисунку. Йому нераз закидали, що він малює заскоро і через те часом не викінчує своїх праць. Він потрапив, наприклад, намалювати на великому полотні збірний портрет цілої родини Бурлюків (8 осіб) за три години. Бували у Бурлюка красиви з деревами, на яких було видно самі стовбури, бо не встигав намалювати галуззя.

Найранші твори Бурлюка представляли красиви, намальовані під впливом Сезана, від якого різнилися сильнішими кольорами і грубою фактурою.

Від 1910—1912 рр. Бурлюк творив в дусі кубізму і футуризму. Були це — одні чисто абстрактні композиції, другі сюжетні в стилі кубізму. Він намалював, наприклад, цілий ряд абстрактних творів на тему атому, в яких представляв рух його складових частин.

В сюжетних композиціях він схематизував людські фігури, представляючи їх геометричними формами.



Давид Бурлюк: - Трач, олія.

D. Burliuk: Wood saver — oil.

Коли французькі кубісти стишували барви, обмежуючи їх до двох-трьох кольорів (сірий, бронзовий і темно-зелений), то Бурлюк натомість, уживав сильних ярих барв — з домінуючими червоною і синьою.

Цей період Бурлюка, який тривав до 1919 року, був стилістично більше наближений до італійських футуристів ніж до французьких кубістів, бо не спостерігається в його творах аналітичного кубізму, з розкладом предмету на його складові частини; Бурлюка більше цікавила проблема зображення руху в малярстві.

Під час переїзду через Японію, для заробітку, мистець повернувся до красивів і портретів, в яких було однак видно деякий вплив попереднього періоду.

З приїздом до Америки, де кубо-футуризм був знаний тільки в дуже вузьких колах спеціалістів, а більшість американців

вдовольнялася реалістичним малярством, Бурлюкові прийшлося часто міняти стилі.

Пробував він спершу малювати в дусі експресіонізму і твори з цього часу нагадують дещо твори експресіоністів. Пізніше Бурлюк був чутливий на сюрреалізм, зробив і в ньому кільканадцять спроб, і поступово перейшов до реалізму і то до найвищого реалізму, малюючи банальні сцени із сільського побуту східної Європи, щось в роді образів М. Шагала.

Після відвідин південної Франції в роках 1950, шукаючи там слідів Ван Гога, Бурлюк малював якийсь час соняшники і квіти, подібно як Ван Гог.

З часом, композиції Бурлюка стають щораз менше вибагливі, мистець попадає в примітивізм. Між тими найвищими, примітивними картинками є чимало таких, на яких видно людей з непропорційно великими головами, щось подібного, як це було в моді деяких карикатуристів в середині XIX ст., (наприклад, О. Дом'є).

У старшому віці талант Бурлюка вигасав і мистець опинився на похилій площі, його праці втрачали мистецький рівень, рисунок ставав неточний, композиції були без плану, а фактура недбала.

Так, що доволітня творчість Д. Бурлюка є досить нерівна щодо якості і навіть не видно в ній пов'язання між окремими періодами, немов би їх творив не цей самий чоловік. Бували мистці, які продовж дуже довгого життя переходили кілька стилістичних періодів, але в їх творчості є щось такого, що вказує на індивідуальність мистця, можна пізнати в ній одну і цю саму руку, в творах Бурлюка, натомість, цього сталою і особистого первня є обмаль.

До найкращих та найвартісніших творів Д. Бурлюка належать кубістично-футуристичні праці з років 1910—1919.

Він, разом з Олександром Архипенком, творить першу ланку українських кубістів, до речі, дуже малочисельної родини кубістів-футуристів, і коли творчість О. Архипенка є загально добре відома, то про кубі-

стичні праці Бурлюка знаємо дуже мало, бо не багато творів з цього періоду збереглося і вони сьогодні майже недоступні у приватних збірках.

Поборюючи перестарілу і навіть не мистецьку естетику „Передвижників“, мalarі-авангардисти переносили в Східну Європу кубізм і футуризм майже живцем із Західної Європи.

І коли кубізм мав у Франції своїх передвісників (Сезан, Дерен) і був там, можна сказати, вислідом еволюції, цебто мав своє коріння в досягненнях попереднього покоління, то в Східній Європі він був „квіткою перенесеною з чужого поля“, яка, не заступивши глибокого коріння, зів'яла і остаточно була засуджена радянською владою.

Одиноким живим органічним паростком, який зродився з кубізму на Сході, можна вважати конструктивізм і також супрематизм.

Щоб оновити мистецтво у Східній Європі було два шляхи, перший і легший — взяти готові стилі зі Заходу, другий, тяжчий — творити нові напрями на базі духовості і традицій свого народу, так, як це робив Михайло Бойчук і його школа в Києві, а М. Сосенко і П. Холодний у Львові. Вони могли це зробити, бо знали наші традиції, нашу культуру, маючи до того мистецьку освіту й підготовку.

Аномалією, натомість, авангардного мистецтва в Росії була та обставина, що більшість мистців, які його творили, не походила з корінних російських земель, цебто, не виростала з гущі власного народу, крім цього, між цими мистцями було чимало й неросіян, отже вони не могли добре знати духовості народу, так, що між ними не було майже нічого спільного. То ж нічого дивного, що не маючи солідного ґрунту під ногами, вони вибрали легший шлях — наслідування Західної Європи.

Заслуга Д. Бурлюка в історії мистецтва Східної Європи полягає в тому, що він, усією своєю силою, відвагою і навіть зухвалістю, зробив перелім в наставленні до мистецтва. Він торував, неначе каменя,

дорогу новим подувам — кубізму і футуризму. Цього факту ніхто не може йому відмовити.

Для нас він є одним із нечисленних малярів, які творили в дусі кубізму і цей період його творчості повинен увійти до

історії українського малярства, тимбільше, що ці твори Д. Бурлюка постали в Україні.

П. С.: На цьому місці складаю щиру подяку д-рові Олександрі Ільків і д-рові Андрієві Ількову з Чикаго за документацію про Давида Бурлюка.

Володимир Попович



Давид Бурлюк: „Катеринка“ — олія, 1946 року.

David Burliuk: Grind organ — oil, 1946.



Юрій Гура: Божя Мати — темпера, 1978 р.

Y. Hura: Mother of God — tempera, 1978.



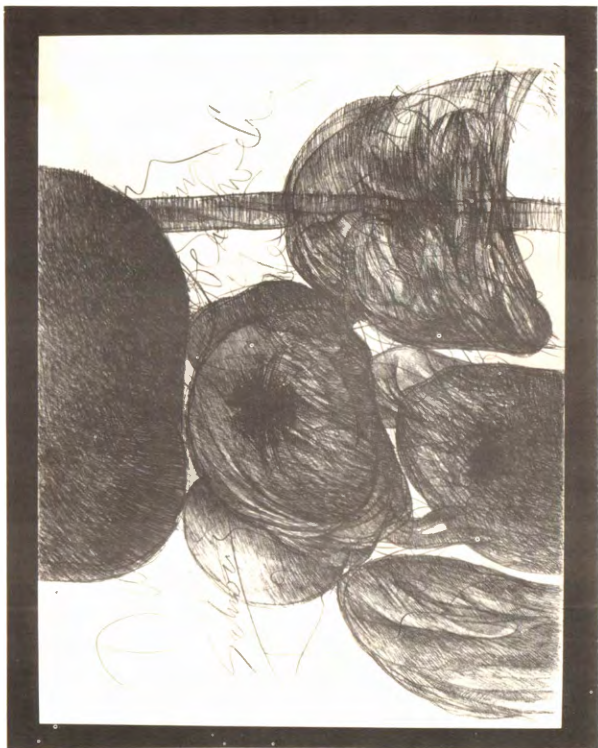
Петро Мегик: Церква у Космачі — олія, 1939 р.
(Колекція д-ра В. і О. Фараонів).

P. Mehyk: Church in Carpathian mountains — oil, 1939.
(Coll. Dr. and Mrs. B. Faraoniw).



S. Rozok: Last Respect — oil, 1978. 30½ × 40½ cm.

Степан Рожок: Остання шанса — олія, 1978 р. 30½ × 40½ см.



Христина Зелінська: „Умбілон“ – І, рисунок.

Ch. Zelinska: „Umbilone“ – I, graphic.



Михайло Дмитренко: „Мелодія” — олія, 1970 р.
(Кол. Панства А. і З. Слюсарчуків).

Mykhailo Dmytrenko: "Melody" — oil, 1970.
(Collection of the Slusarchuk Family).



Михайло Дмитренко: Пам'яткові поштові значки — туш.

M. Dmytrenko: Commemorative stamps — ink.

СПОГАД ПРО ФОТІЯ КРАСИЦЬКОГО

(1873—1944)

НЕ зважаючи на наше досить коротке співробітництво, видатний український мистець Фотій Красицький відіграв у моєму житті значну роль. Спочатку — через свій визначний твір, пізніше — в наслідок короткотривалої, але глибокої творчої дружби.

Одна з найкращих праць цього талановитого майстра малювання і графіки „Гість із Запоріжжя“ (1901), починаючи з мого дитинства і раннього юнацтва, у великій мірі заповнила мого духове життя.

Почну з короткого огляду життя Фотія Красицького. Народився він на Київщині, в селі Зелена Діброва, тепер Черкаської області, в родині колишніх кріпаків. Сам мистець, знайомлячись із земляками, говорив: я є внучатий небіж Тараса Шевченка з боку його сестри Катерини.

Іван Сошенко (1807—1876) — перший учитель малювання в середній школі мого батька Якова, розповідаючи своїм учням про Тараса Шевченка (див. В. Кармазин-Каковський, Слов'язознавці і Київський Ботанічний сад, журнал „Нова думка“, Вуковар, ч. 13/1977, стор. 96—97) не раз казав, що й молоде покоління покійного Тараса Шевченка вирізнялося своїм обдаруванням. На жаль, дуже мало відомо про дитячі й юнацькі роки Фотія. Одним із перших дізнався про його спосібності славний композитор Микола Лисенко і дав свої кошти для навчання хлопця в Київській малярській школі (1888-92). В ній юнак вчився добре. Його любив як учитель, так і учні. В розмові з моїм батьком Яковом, видатний український майстер малювання М. Пимоненко якось сказав, що схилив свого талановитого учня Фотія Красицького писати не тільки на побутові, а ще

й на нескладні і виразні історичні теми, тим більше, що нам потрібні змістовні й яскраві твори з нашого минулого.

За років 1892—1894 Фотій Красицький учився в Одеському Художньому Училищі, у видатного мистця К. Костанді, захопленого українською тематикою. Між 1915—1921 роками, ми були сусіди з Костанді по дому на Херсонській вулиці в Одесі. В розмовах з батьком і зі мною, Костанді тепло згадував Ф. Красицького, казав, що з юнацтва в його малярських працях було багато повітря і сонця, але він весь час залишався реалістом, не впадав у деякі перебільшення, які траплялися в імпресіоністів і особливо пуантилістів тих часів. Саме тоді сталася сенсація: в 1916 році Красицький відтворив свою кращу працю — „Гість із Запоріжжя“ (1901 року, украдену з Музею Українського Мистецтва у Львові, але через якийсь час знайдено було й перший варіант, отже виникло два оригінали цієї чудової праці: один повернувся до Львова, а другий збагатив один з київських музеїв. Костанді радів з такого успіху, як відтворення ідентичної праці (порівнюючи обидва варіанти, я не зауважив ніякої різниці, тільки дід у другому варіанті виглядав трохи старішим, але так і не запитав автора, чи це було свідомо зроблено з певних міркувань.

Пам'ятаю, Костанді цілком згоджувався з моїм батьком, що нескладна, але глибоко задумана психологічна композиція на історичну тему може мати більший ефект, ніж перевантажене деталями велике полотно. Костанді сам любив праці з обмеженим персонажем, але такі над якими замислюється.

„Гість із Запоріжжя“ це — ідейна, психологічно й композиційно цілісно побудована праця. В ній глибоко зворушує не зо-

якішня насиченість рухом, а внутрішня динаміка емоцій. На Великдень, до діда пасічника приїхав козак. Серед дерев коло куреня, на траві, розкладено скатерку з розговінням. Гість грас на бандурі, а бабуня привела до нього внучку і молодшого за неї внука. Козак мабуть запитав хлопця чи буде й він козаком, а хлопець засоромився. Сестричка сміливо, із веселим задоволенням, повернулася до братика. Всі чекають.

Такий задум автора породжує думки й почуття, примушує міркувати далі.

Постать центральної особи — козака заповнює — єдина в цілому світі, в своєму роді: це є представник народною лицарства, яке в поспаданні зі своїм народом привичувало молоде життя оборони рідного краю. Ця постать своєрідно виразна, героїчна, барвиста.

Зворушила сцена „Гостя із Запоріжжя“ побуджувала мене розпитувати мою матір про її батька, мого діда, козацького полковника з вищою освітою військового топографа. Над моїм ліжком висіли дві шаблони: крива турецька — одного з прадідів — полковника українського козацтва XVIII віку, та дідова, що був полковником хоч і не українського, а оренбурзького козацтва, проте з „Кобзарем“ Тараса Шевченка ніколи не розлучався, навіть об'їжджаючи своїй підлеглих старших-козаків по широких каспійських степах, пов'язаних зі спогадами про роки заслання українського генія. Не дивно, що моя юнацька науково-мистецька діяльність почалася з весни 1914 року в зв'язку з цією темою. Першу свою статтю „Гість із Запоріжжя“ я написав і надіслав до Львова, де її передано до друку. Влітку 1914 року почалася перша світова війна. Інтерес до Запоріжжя у мене поновився влітку 1916 року. Це літо батько, мати і я — провели в місті Олександрівську (тепер Запоріжжя), на Дніпрі, напроти острова Хортиці. Через тиждень після приїзду земляки доручили мені скласти перший проект: „Музей-парк Запоріжжя на Хортиці“. Над цією темою я працював усе літо. Разом з моїм проектом, також і мою брошуру на цю тему Земство ухвалило до друку. Після деяких скоро-

чень і поліпшень за порадою ученого, пізніше академіка Д. Яворницького, намічено було реалізувати мої задуми в натурі, але події війни і революції стали на перешкоді. Поки ще живу, радий буду реставрувати обидві праці (1914 та 1916 років), бо друкованих примірників не збереглося.

Про навчання Ф. Красицького в Петербурзькій Академії Мистецтв (1894—1901), де він учився у І. Рєпіна, я не маю ніяких матеріалів. За цей час мистець виконав змистовні й кольоритні жанрові й пейзажні теми: „Хутір“, „Хатки на річці Пселі“ (1898), „Дорога в село Козацьке“ (1899), „Як би ви не панич“ (1899), „Віля криниці“ (1900) та „Село Кирилівка“ (1901).

З 1903 року Ф. Красицький жив і працював у Києві. В 1906 році він проявив себе і як змистовний графік — створив низку політичних карикатур до журналу „Шершень“. В графічних, як і в маларських працях, Фотій Красицький був яскраво виявленим реалістом демократом. Він відомий також і своїми портретами: М. Старицького (1893), Лесі Українки (1904), Т. Шевченка (1906 та 1910), І. Франка (1907 і 1914). За роки 1933-34 створив серію портретів молодих українських письменників. З відомих мені, варті уваги типові для Красицького такі його праці: „В свято“ (1902), „Дід“, „Пасіка“. Між 1927 та 1937 роками, Фотій Красицький був професором Київського Художнього Інституту, мав у ньому свою майстерню маларства, викладав за своїм методом композицію. Один з учнів Красицького назвав цей метод „українським народним реалізмом“.

Пам'ятаю таку несподівану і радісну подію в моєму житті.

По закінченні двох факультетів Одеського Художнього Інституту: архітектурного (1917—1921) та графічного (1927—1931), ціле десятиріччя 1931—1941 було найактивнішим і найпродуктивнішим у моєму житті. Після перенесеного мною додільного 1933 року запалення легенів, два роки (академічні 1934-35 та 1935-36) я викладав у трьох інститутах: як доцент, у Харкові, на факультеті пейзажної архітектури, вів основний курс ландшафтної



Фотій Красицький: Гість із Запоріжжя — олія. 1901 р.

Ф. Кравчук: Visitor from Zaporozhe — oil. 1901.

архітектури, також цей курс у Києві та історію українського мистецтва — в Одесі. Разом з тим, дістав призначення на посаду старшого архітекта-пейзажиста міста Києва, яке стало тоді столицею УРСР. Був керівником досить великої пейзажно-архітектурної майстерні, в якій працювали архітект-пейзажист М. Кравчук, арх. Чередниченко, арх. Тепляков та багато інших.

Завдяки суворій дисципліні в творчому житті та в розподілі періодів року для праці на три міста з переїздами, я зміг видержати таке напруження. Одного дня прийшов до мене в майстерню відвідувач подібний до козаків і назвав себе: „Фотій Красицький! Хочу у вас працювати, чув що потрібні мистці“. Однією з основних тем тоді була реконструкція Київського Університетського Ботанічного саду. Створивши якнайкращі умови для такого почесного співробітника, я посадив Фотія Степановича за чисто пейзажну частину столітнього Ботанічного саду. Зі своїм завданням Ф. Красицький блискуче справився: розробив аксіометричний план — панораму наче б з пташиного польоту — цілого Ботанічного саду, в акварелі, з передачею всіх більш або менш визначних дерев зі специфікою структури і забарвлення характерних для кожної породи. При цьому на підставі замальовок, шкідів і обмірів у натурі, вносилися певні удосконалення в проєкт реконструкції Ботанічного саду з погляду сприяння ботанічним студіям, уведенню нових дерев або кущів, полегшення доступу до особливо рідкісних екземплярів, а також і щодо суто пейзажних вимог краси розмішень і сполучень рослин. Всяка зміна в уже сформованому красивді значно трудніша ніж створення заново задуманих пейзажів. Велика плянша генеральної пляну Ботанічного саду, після наміченої в ньому реконструкції за участю такого майстра малярства, як Ф. Красицький, мала такий успіх, що її возили демонструвати перед тодішнім урядом у Києві.

Взагалі, Ф. Красицький чудово подавав окремі компоненти паркового пейзажу. Мій проєкт перголи для витяжних троянд у Одесь-

кому міському саді так добре намалював, що ця праця викликала захоплення у цілому місті.

Професор Красицький сам захопився нашою майстерню, давав цінні вказівки архітекам і мистцям інших фавів щодо користування різнобарвним тушом замість не жадки прозорої акварелі. Також радив користуватися ефектами „рембрандтівського“ освітлення, в яке він цінне удосконалення наш Тарас Шевченко. Зокрема, він позитивно реагував на мої вже тодішні пошуки активної гармонізації життя за допомогою мистецтва. Казав, що працює над підручником „Мистецької композиції“ для студентів. Але так і не знаю, чи закінчив і видав цю працю. Взагалі, майже нічого не знаю про його творчу діяльність за останніх десять років життя (1935—1944).

Саме тоді, в перейнятті оптимізмом нашу творчу дружбу жакливим дисоансом уірвалася трагічна загибель улюбленого зятя Красицького — талановитого українського поета Олексі Влизька. Ця марна смерть молодой життєрадісної творчої сили, пізніше офіційно визнана помилковою, в такій мірі пройняла всю істоту Фотія Степановича, що він сказав мені сильно, як умів говорити Тарас Шевченко: ми, мистці, ще майже не розкрили і не використали повну силу мистецтва для того, щоб вести за собою життя шляхом правди.

Працюючи зі мною тільки на протязі місяців, дорогий і незабутній Фотій Красицький мало того, що передав мені багато цінного мистецького досвіду, але ще поступово цілком згодився з моїм прагненням, коротко висловленим так: мистецтво, поєднане з природою, має служити для здорового буття, гуманного життя і радісного довголіття людей і цілих націй.

Для сучасного мистецтва не досить захоплювати глядачів новизною сюжетів та крикливою інтерпретацій, а потрібна тверда боротьба за повсюдну присутню справедливість і за активне ствердження найкраще висловлених людинолюбних і народолюбних заповітів геніїв нашої планети.

Всеволод Кармазин-Каковський



Ліда Воднар-Балагутрак: Хресний дідо —
рисунок, 71×58 см.

L. Bodnar-Balahutrak: Grandfather of the Cross —
graphite, 71×58 cm.



Микола Вервінчак (1903—1978): Вуглекоп — офорт, 1940 р.

N. Barvinchak (1903—1978): "Employed" — etching, 1940.



Сергій Литвиненко (1899—1964): Втеча.

S. Litvynenko (1899—1964): "Flight".



Софія Лада: „Казка про Мару” — Ліна Костенко.
Гваш, 1979 р.

Sophia Lada: "Tale of Maru" — Lina Kostenko.
Guache. 1979.

ПРОЄКТ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КІМНАТИ В КАТЕДРІ НАУКИ ПІТСБУРЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

МИНУЛО вже пів століття від часу, коли оформилися перші комітети національних кімнат у відомому будинку Пітсбурзького університету, відому під назвою Cathedral of Learning, по нашому сказати „Катедра Науки“. Цей імпазантийний 42-поверховий будинок в готичному стилі був запроєктований архітектором Чарлсом Клавдером. Будинок Катедри Науки своїми пропорціями та готичним вертикалізмом мав символізувати інтелектуальні стремління не лише Пітсбургу та його околиці, але й цілої Америки. Будову Катедри розпочато в 1926 році і вже напередодні спорудження цього будинку повсталала ідея влаштування етнічних кімнат навкруги великого головного вестибулю, т. зв. commons room, що мали б відобразити багато-етнічний склад населення Пітсбургу та цілої Америки.

Тоді ж таки повстали етнічні комітети, що мали зайнятися влаштуванням національних кімнат, які мали бути виявом власної культури і мистецтва окремих етнічних груп та мали своїми культурними осягами збагатити цей новий будинок. Комітети етнічних груп, при співучасті етнічних груп цілої Америки та при співпраці мистецьких кіл держав, кімнати яких мали бути влаштовані, взялися за діло. При оформленні кімнат кожна етнічна група старалася показати найвищі досягнення своєї культури та мистецтва свого народу.

Так, між роками 1938 і 1957 споруджено 19 національних кімнат, а саме: американську, англійську, грецьку, ірландську, італійську, китайську, литовську, німецьку, норвезьку, польську, російську, румунську,

сирійську, угорську, французьку, шведську, шотландську, чехословацьку та югославську. До виконання їх підшукувано відповідних архітектів, мистців та мистецтвознавців, бо у випosaженню кожної кімнати лежала гордість народу, гордість його походження, його культури. Як висловився покійний Ален Скейф, один із членів Ради Директорів Університету: „ці кімнати є викладовими кімнатами, але вони також є учителями“. До цих слів можна додати,



Катедра Науки Університету в Пітсбургу.
Cathedral of Learning — University of Pittsburgh, Pa.

що ці кімнати є ніби науково-культурними амбасадками у важливому центрі американського наукового осередку, бо щорічно понад 20,000 ресстрованих гостей відвідують національні кімнати, крім 36,000 самих студентів університету та принагідних відвідувачів. Усі архітекти існуючих 19-ти національних кімнат були спроваджені з їхньої батьківщини, що свідчить про велику вагу справ та амбіції поодиноких етнічних груп.

З огляду на те, що на підставі статуту лиш державні народи мали право на побудову своїх кімнат, за українською кімнатою довга історія. Кількакратно відкидувано заходи та проєкти українського комітету для влаштування української кімнати.

Лише в 1970-их роках дещо змінено правила. Задержуючи більшість головних принципів, дано ширшу дефініцію нації, себто народу зв'язаного з належною йому територією та який посідає свою власну культуру та спосіб життя. Сприйняття цієї неполітичної термінології відкрило двері для українців та вірмен в улаштуванні кімнат, що репрезентували б їхні культури.

Тільки з початком 1975-го р., завдяки наполегливим старанням та певній мірі дипломатії видатного культурного діяча, громадянина півсбуржчини, д-ра Юрія Кишакевича й очолюваного ним комітету вдалося закупити кімнату для улаштування Української Національної Кімнати у гарному, репрезентативному положенні, саме центрально положенні льокації над головним входом до Катедри Наук. Треба було знайти мистців — творців будучої Української Національної Кімнати, тому Комітет попросив поміч в голови Об'єднання Мистців Українців Америки, скульптора Михайла Черешньовського, а він запропонував мені співпрацювати з ним та бути проєктодавцем наміченої кімнати. Я сконтактувався з головним архітектором Півсбурзького університету Джорджем Балтою та отримав від нього проєспект з архітектурними вимогами для влаштування національних кімнат, з яких найголовнішими точками були наступні:

„Національна кімната мусить ілюструвати один з визначних аспектів традиційної архітектурної творчості даної нації, яка є визнана Державним Департаментом З'єдинених Стейтів Америки.

Проєкт даного історичного періоду мусить бути культурно-естетичний, а не політичний та повинен відзеркалювати архітектуру народу до 1787 року, себто до дати прийняття конституції З'єдинених Стейтів.

Щоб оминати політичні вплутування, кімнат не дозволяється декорувати політичними символами, портретами, ані портретами живучих осіб.

Одиноке місце, де дозволяється умістити політичний символ, це камінна плита над дверима до даної кімнати.“

Здавши собі справу з того, що намічена Українська Національна Кімната повинна сповняти місію, зокрема, коли йде про поглиблення та утвердження української ідентичности, заки приступив я до графічного начерку ідеї, себто прелімінарного проєкту інтер'єра кімнати, простудіював я нашу старовинну житлову архітектуру. Тут слід підкреслити, що в наших мистецько-архітектурних книгах є дуже обмежені інформації про будівництво нецерковного характеру.

Тому, що Українська Національна Кімната при Півсбурзькому університеті не є ні церквою, ні каплицею, а науково-видавчою кімнатою, потрібно було вишукувати конструктивно-декоративні елементи надбань нашої архітектурної минувшини житлово-домашнього характеру. Ці інформації, як я вже раніше згадав, являються дуже сккупими, тому кожна згадка про ту ж архітектуру була гей би перлиною. Для ствердження автентичности форм чи матеріалів, які я приміював, треба було робити переклади українських удкоментувань на англійську мову, а їх черпав я з наступних джерел: Історія Українського Мистецтва, видана Академією Наук УРСР, Нариси Історії Українського Мистецтва за редакцією В. Заболотного, Нариси Історії Архітектури УРСР, По Україні Григорія Логвина, а з еміграційних видань: Укра-

їнська Народна Архітектура Кармазіна-Каковського, Нотатки з Мистецтва, деякі давніші календарі та альманахи, де часом появлялись статті про нашу житлову архітектуру. Також дуже допоміжним було видання Константина Моценка п. н. „Український Будинок Григорія Галагана“. При проєктуванні Української Національної

Кімнати я взурувався головню на Будинку Григорія Галагана, побудованому в селі Лебединці на Полтавщині 1850 р., проєкту арх. Червінського та на будинку Полтавського Земства, збудованого у пів-монументальному стилі 1906-го р., проєктодавцем якого був відомий архітект Василь Кричевський.



Любомир Калинич: Рисунок Ч. 2.

L. Kalynych: Design No. 2.

І тут, при презентації мого першого прелімінарного проєкту увійшов я в колізію з університетським архітектором та директором національних кімнат панео Брунс, що, мовляв, базує на архітектурі вже з 19-го століття, а не на давнішій. Приходилося вияснювати, що стародавніх зразків української житлової архітектури взагалі немає, а згадані будинки були запроєктовані пізніше, але на точних зразках старовинної архітектури.

Існуюча кімната побудована симетрично, зі сволюком посередині, трьома високими симетрично розміщеними готичськими вікнами та двома, теж симетрично розміщеними, біля вікон кальориферами. Фронтальна стіна також має симетрично розміщені входи до дверей. Отже існуюча симетрія спонукала мене впровадити хоч частинно монументальний характер, використовуючи при цьому декоративні мотиви житлової архітектури, щось подібного, як це вчинив архітект В. Кричевський у Будинку Полтавського Земства.

Форму трьох готичських вікон я змінив новою конструкцією вікон з трапезовидними завершеннями, що було характерним у нашій стародавній архітектурі. Ці вікна виповнені вітражами, з яких середуший представляв книгу звісного літописця Нестора з 12-го стол. п. н. „Повість временних літ“. З лівого боку постає князя Ярослава Мудрого з книгою Руської Правди в руках. Вітраж з правого боку представляє постає гетьмана Івана Мазепи. З правого боку між двома колонами є таблиця та портрети Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, або постає з-перед 19-го стол. — письменника Івана Котляревського та філософа Григорія Сковороди. Університетський проспект каже, щоб тематика сюжетів була з-перед 19-го століття, проте деякі вже споруджені національні кімнати носять тематику з 19-го та 20-го століть, як наприклад, чехословацька кімната має портрет президента Масарика, який був оборонцем чехословацької незалежності, та помер щойно в 1937-му році.

Посередині з лівого боку є плоскорізьба чи мідерит патрона України і нашої столиці, Києва, Архистратига Миколая.

Щоб заховати кальорифери я запроєктував дві вистаючі стіни, покриті орнаментальними каклями, які також належать до старинних українських будівельних матеріалів. У цих двох стінах є ґрати для пропуску ogrівання. Стеля сконструювана за традиційним старо-українським способом, а саме, зі сволюком та сволючками, щось подібне, як у домі Галагана, та канделябрами.

Тут знову зайшов я у колізію з університетським архітектором. Він закинув мені плутанину двох стилів, а саме шляхетського житлового з монументальним. Приклад будинку Полтавського Земства, що його запроєктував чільний тодішній архітект Кричевський, та в якому то будинку були використані елементи народної творчості у монументальній архітектурі, отже він, Кричевський, не боявся в одному проєкті гармонійно поєднати два стилі, не зміг переконати університетського архітекта. Він обстоював поняття, що будинок Полтавського Земства великий-просторий, а намічена кімната є замалою, щоб у ній розмістити композицію двох стилів. Тоді я почав перепроектовування кімнати в українському житлово-шляхетському стилі (поанглійськи я назвав цей стиль „gentry“), примінюючи будівельні та декоративні елементи та мотиви, які з цим стилем гармонізували б. Назвав я цей стиль шляхетським, щось у роді будинку Галагана, який був можливим шляхтичем та міг дозволити собі на більш декоративне вивішування свого будинку, тоді, коли зразки інших житлових домів були відносно скромно влаштовані, без особливих прикрас.

Прийшло тепер до опису останнього проєкту. Щоб надати шляхетсько-житловий характер цій кімнаті, я старався хоч частинно розбити існуючу симетрію кімнати, умістивши сволюк поперечно, а тільки сволючки розміщені поздовжню. На сволюці у домі Галагана був виکارбований напис: „Дом цей споружен для оживлення преданія о жизни предков в памяти потомков“. Я запропонував на сволюці у наміченій кімнаті напис із творчості Шевченка: „Учітеся, брати мої, думайте, читайте і чужому научайтесь, свого не цурайтесь“. Цю фразу

запропоновано, бо вона відноситься до любови свого рідного, а при цьому до пошани вивчення культури інших народів.

Вікна є змінені із трапезовидної форми у прямокутну і без вітражів. Знов це учинено тому, щоб позбутись почуття монументалізму. Середущий панель є дверима до уявного саду, бо сади також були так дуже притаманні у нашій житловій архітектурі.

Дві колонки з типічними підпірками та поземим брусом нестинуть тягар зниженої стелі в критому вестибулі перед виходом у город. Дві кахлеві стіни є замінені горизонтальними дерев'яними брусами, кладеними в зруб без цвяхів, як також і всі інші стіни сконструювані в такий самий спосіб.

З правого боку буде 3 на 12 стіп, розділений на три частини, мідерит, який буде представляти три етапи нашої історії. Ліва частина — добу старинну, себто скитів, середуща княжу добу, а права козацьку, себто до кінця 18-го століття. З лівого боку буде таблиця для викладів з різьбленими рамами та дверима. Фронтowa стіна буде мати входові двері з трапезовидним завершенням та орнаментальним різьбленим дерев'яним обрамуванням. З лівого боку від входу кахлева піч, а з правої традиційний мисник з різьбленою або керамічною посудю. З лівого боку на дерев'яній долівці буде стіл для професора, а попри праву стіну вбудована лавка для учнів з трапезовидною різьбленою задньою підпіркою та стільчиками на нотатки.

Увесь процес проєктування у узгоднював з головою ОМУА, скульптором Михайлом Черешнянським, який запроєктував стиль та характер різьбленої дерев'яної орнаментики і буде мати нагляд над її виконанням, що буде запорукою мистецької якості. Наше народне дерев'яне мистецтво й різьба є дуже багатим, багатим за інші народи.

Проектування цієї наміченої кімнати зайняло періодично два роки часу, головню через шукання відповідного стилю та удокументування. Вкінці, у квітні 1979 року, отримав я листа від університетського архітекта, який передаю у скороченому перекладі: „Мені приємно повідомити Вас, що Ваш прелімінарний проєкт Української Національної Кімнати отримав ентузіастичне схвалення ректора університету п. Веслей В. Посвара та інших чинників із адміністрації Пітсбурзького Університету і т. д.“ У понеділок, 29-го травня, заходом американських університетських кругів висвітлено на телевізорі історію національних кімнат, а у фокусі екрану стояв проєкт Української Національної Кімнати, що його представлено з відповідними поясненнями. Також на руки Українського Комітету прийшло письмо з gratуляціями від посади міста Пітсбургу Ричарда Калігуїрі. Кошторис передбачується приблизно на 80 тисяч доларів.

Ця Українська Національна Кімната повинна в майбутньому сповняти місію для утвердження, збереження та поширення доброго українського імені у важливому науковому американському осередку.

Любомир Калинич



Вячеслав Васильківський (1904—1975): Дереворит.

W. Waskowsky (1904—1975): Wood engraving



Петро Андрусів: Гетьман — олія, 1980. 101½×76 см.

P. Andrusiw: "Hetman" — oil, 1980. 101½ × 76 cm.



Андрій Сологуб: Стара нормандська ферма —
офорт, 1952 р.

A. Solohub: Old Norman farm —
etching, 1952.



Грига Шухевич (1885—1979) : Портрет Л. Ш.-Л., олія.

I. Shuchewych (1885—1979) : Portrait of L. Sh. L., oil



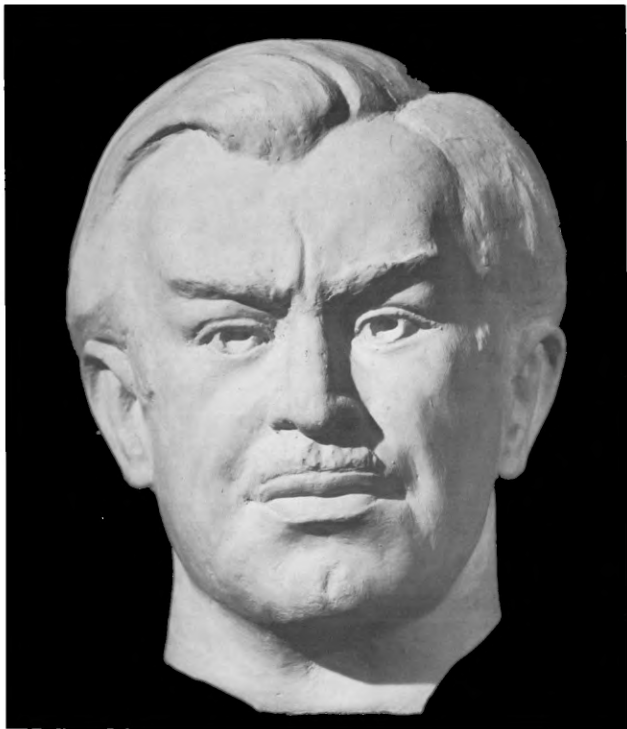
W. Zawadowska-Rozok: Fruits — oil.

Ванда Завадовська-Розок: Овочі — олія.



D. Scholdra: Fugitives — oil, 61 x 91½ cm.

Донісія Шолдра: Втікачі — олія, 1965, 61 x 91½ см.



Валентин Сімянцев: Портрет П. Месіка
патинований литий камінь, 1979 р.

V. Simiancev: Portrait of P. Melnik —
Casting stone, 1979.

ТВОРЧИСТЬ ПЕТРА МЕГИКА

(ДО 80-ЛІТТЯ НАРОДЖЕННЯ)



ГРУДНІ 1979 р. в галерії Мистців Українців в Америці у Нью Йорку з нагоди 80-ліття мистця Петра Мегика — відбулась ретроспективна виставка його картин. На цій виставці представлено понад п'ятдесят робіт мистця (олія, темпера, рисунки сангіною).

Майже всі роботи, це мистецький дорібок післявоєнних років аж до наших днів. Всі довоєнні роботи мистця згинули, — зрештою, це доля усіх українських мистців під чужою займанщиною.

На тлі сучасної доби, ця виставка є явищем небуденним. Вже при побіжному огляді виставлених робіт відчуваєш, що маєш справу з мистцем з „Вожої ласки“. Мистцем, що збагнув сенс сучасної доби, спромігся пізнати вічне в часовому і за первісною формою відчуття дійсності збагнув конструктивний сенс її руху — гармонію прийдешнього. Це робить його твори — творами справжнього мистецтва.

Безперечно, що така здібність притаманна лише виключно обдарованим натурам — таким є мистець Петро Мегик.

В наш час, коли людство неначе заглинається в „хаос сучасного“, — між минулим і прийдешнім, між „загубленим“ та „обіцямим“ раси, для мистця важливо зберегти крихку істоту свого сства та винести її на поверхню життя, з надмірною сміливістю й хвилюючим марнотратством до себе та казковою щедрістю для других. Тоді лише ми відчуваємо дотик неповторної душі мистця. Саме оцей дотик „неповторної душі“ мабуть відчув кожний, хто оглядав виставку Мегика.

Перше загальне враження від Мегика-мистця, це зрівноваженість і гармонія, прагнення досконалості в кожному його творі, чи то буде красвид, мертва натура чи портрет. Нічого зайвого, нічого випадкового, нічого дратуючого. Навіть сильних кольорових контрастів уникає мистець. Все у міру — зрівноважена міцна композиційна побудова твору, добрий рисунок, гармонійно зі смаком підібрана кольорова гама, добре розроблені плинні в красвидах — їх перспектива.

Мегик, мистець, який уміє звільнитися від зовнішніх випадкових впливів оточення, уміє ігнорувати риси притаманні людині сьогоднішнього дня, її випадкові настрої, кон'юнктури цілі, а натомість він прагне душевного спокою та мудрості самовпевнення — прагне віри в незаперечні цінності, які дають йому змогу зрозуміти сенс руху життя, його історичну тенденцію та роблять його творчість досконалою, сприятливою для всіх.

Незаперечним фактом є, що одна з найбільш привабливих рис справжнього мистецтва в його минулому, сучасному й майбутньому — це його жагуче прагнення до *досконалості*.

За час свого історичного розвитку, багато напрямів, шкіл, стилів, пережило мистецтво, але завжди цінним в ньому те, що залишається незмінним, що не захитується в дні „коливання землі“.

Саме ця віра в незаперечні людські цінності, вміння усвідомити „речі в собі“, прагнення від часового до вічного, від переходячих форм зовнішнього впливу життя до дійсної та незмінної істини, від часового хаосу до позачасової гармонії, уміня схоп-

лювати вічне у витончених мистецьких образах, тяжіння до досконалості, характеризує творчість Петра Мегика.

Дехто називав Мегика мистцем „спокою“, але це невірно. Вже з широкого кола мистецьких зацікавлень Петра Мегика — малярства, прикладне мистецтво, церковне оформлення, педагогічна та громадська праця і т. д. — бачимо, що вдача Петра Мегика далеко „неспокійна“ — що це непосидюча, бурхлива й пристрасна натура, для якої спокій є абсолютно чужий, дарма що він був організатором та головою славнозвісного мистецького Гуртка „Спокій“ у Варшаві.

В наш час механічного спустошення людської душі, в хаосі загальної світової кризи людини, коли мораль і все природне й людське знищено, коли людина, а з нею й сучасний мистець в своїй загубленості та самотності, втратили властивість відчуття реального життя, відчуття деталей його людяності, зрештою відчуття хаосу, коли природно дійсність заступила — деформована дійсність, а живу людина — її схема, що привело сучасне мистецтво до його граничної абстрактності, Петро Мегик у своїй творчості намагався знайти загублену рівновагу й гармонію в життю. Мистець знає, що духовий хаос ніколи не був базою до мистецтва.

Мегика радше треба назвати мистцем рівноваги й гармонії, мистцем, що не пішов за натопом модних абстрактних мистецьких течій, а волів землю під ногами та своє власне мистецьке „я“, тобто в мистецтві волів творити, а не „витворяти“.

Це мистецьке „я“ Мегика є глибоко закорінене в староукраїнські мистецькі традиції та в народне мистецтво, які для нього є органічні, — більш привабливі, ніж усякі „космічні мандрівки“.

Всі роботи Петра Мегика позначені нахилом до монументальності та максимального узагальнення малярської форми, незалежно від того, чи то буде мертва натура, портрет чи кравид, з певними елементами стилізації та декоративності, так харак-

ними добі українського візантійського фрескового стінопису та українському народному мистецтву.

У цьому в своїй творчості Петро Мегик ніби перегукується з творчістю Федора Кричевського.

В сюжетах своїх творів Мегик обмежує себе зовсім простими буденними предметами, як городина, вазони, квіти, домашнє начиння, звичайна цегла тощо, які він уміє опоезитувати своїм пензлем. Уміння узагальнювати, спрощувати вибрану малярську форму — свідчить про високу культуру мистця. Так в портретному малярстві, Петро Мегик, не так дбає про фізичну схожість, скільки про духове єство, характер портретованої особи. Та помімо самої особи, не менш істотним для нього є передача антуражу портрета, фактури стіни, вікно, чашка чи бутелька з вином.

Як сучасний маляр, Петро Мегик добре освоїв здобутки імпресіоністичної техніки малярства, зокрема пуантилізм.

Це допомагає йому у мертвій натурі дати окові глядача оптичне задоволення, передати те, що мабуть він сам відчуває при малюванні того чи іншого об'єкту і в його полотнах мертві предмети починають жити своїм власним життям. Такими є натюрморт з буковинським килимом, Волинський рушник або Півонії. Головне для мистця Мегика — вловити та зафіксувати на полотні все те, що він бачить, намагання зробити неприміально-вічним те, що як він знає, безперестанно мінється не тільки протягом дня, з ранку до вечора, але навіть у відтинку короткого часу.

Кравиди Мегика вражають своєю гармонійною завершеністю, соковито-барвистою, зрівноваженою кольоровою гамою. Петро Мегик не просто замальовує кравид, він його komponує, спрощує, створює завою, відкидаючи усе зайве, випадкове, непотрібне і тим досягає максимальної виразності.

Малярству Петра Мегика притаманна композиційна витонченість і завершеність форми, інтенсивна насиченість кольору, — ніжного та рухливого („Тополі“).



Петро Мегик: Натюрморт — олія, 1971 р.

P. Mehyk: Still life — oil, 1971.

Ми ніде не бачимо у нього фарби. Всюди панує лише колір і навіть у білому ми бачимо його прозорі та ніжні вальори.

У мистця безпомилково точне відчуття кольору, форми та лінійної композиції. Його красиви насичені повітрям та сонцем. Дивлячись на них, можна навіть встановити, в яку пору дня та при якій погоді малювався той чи інший красвид.

Природа завжди гармонійна й досконала в своїй завершеності, вічна й незмінна вона в часі. Цю гармонійність, досконалість та

непримінальну вічність мистець уміє передати в своїх красвидах. Згадаймо хоч би такі його речі, як „Вечір у горах“, „Красвид з Лігайтону“, „Весняний етюд“, „Захід сонця над морем“ і т. п.

В особі мистця Петра Мегика українське сучасне малярство має видатного мистця європейського масштабу, мистця модерного, що стоїть нарівні здобутків світового мистецтва, модернізм якого, як і вся його творчість, глибоко закорінені в тягlostі традицій українського мистецтва.

Євген Блакитний



Петро Мегик: Нагробник на могилі К. Везпалко-Пирогової у Варшаві — 1943 р.

P. Mchyk: Tombstone — 1943.



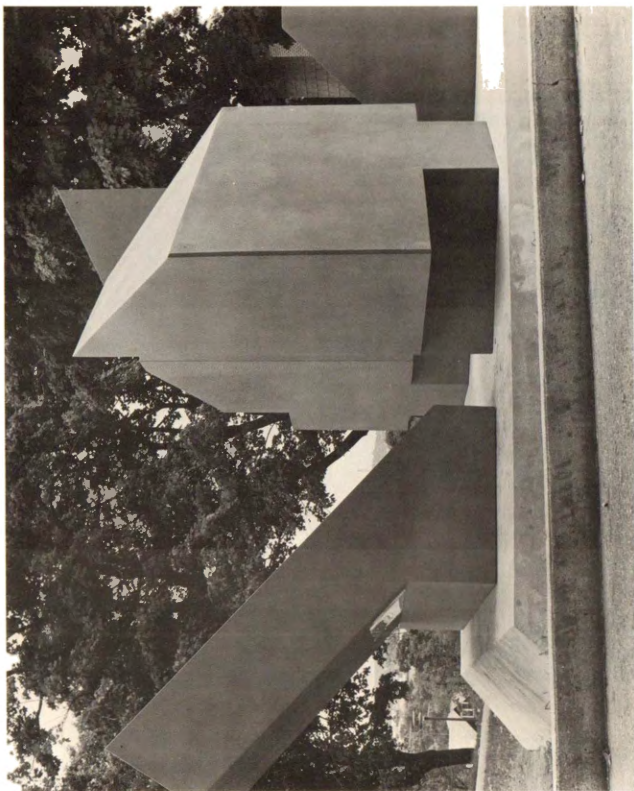
Петро Мегик: Нагробник на могилі українки-робітниці у Німеччині — 1945 р.

P. Mchyk: Tombstone — 1945.



Михайло Черешньовський: Павук у церкві в Гантері.

M. Czereśniowsky: Chandelier in Hunter's Church.



Олександр Гурненко: „Волунта” — 15 футів висота, сталеві
плити. (Університет Нью Гейвен).

A. Hurenko: Sculpture "Voluntas" — 15 feet high, steel plate
pieces. (At University of New Haven).



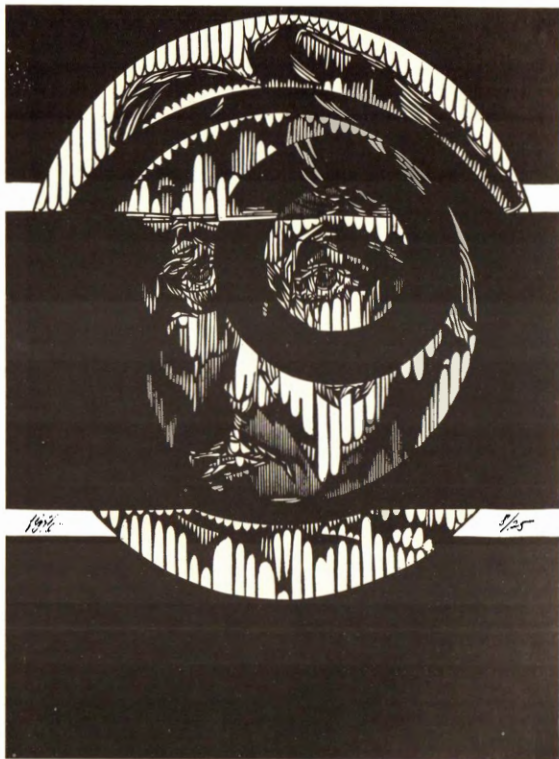
Тат Романовна (1865—1911): Коні — олія, 31×46 см.
(Колекція маршала Б. Гілдого).

Т. Романовна (1865—1911): Коні — олія, 31×46 см.
(Coll. Mr. W. Hildy).



Ярослава Музика (1896—1973): Графіка.

Y. Muzyka (1896—1973): Graphic.



Андрій Мадай: „Подорож у центр ума” —
дереворіз, 1976 р.

A. Maday: "Journey to the Centre of the Mind"
woodcut, 1976



Наталя Стефанів: Верізки — олія, 46×36 см.

N. Stefaniw: Birch wood — oil. 46×36 cm.

ОГЛЯД ГРАФІЧНИХ ОФОРМЛЕНЬ УКРАЇНСЬКИХ КНИЖКОВИХ ВИДАНЬ

ЗАХОДАМИ Фундації Дослідження Лемківщини в Нью Йорку видано 1978 року під редакцією Івана Гвозди вартісну книжку: „Дерев'яна Архітектура Українських Карпат“. Книжка великого формату з твердою палітуркою, має 286 сторінок на доброму папері кремового кольору, з передмовою в англійській мові Івана Гвозди, а передмову українською мовою написав Павло Малар.

Стаття „Українська дерев'яна архітектура і дерев'яна архітектура українських Карпат“ написана Ольгою Чмук. Статтю п. н. „Лемківщина“ написав Антін Варивода, статтю „Дерев'яні церкви на Лемківщині“ написав Роман Райнфусс, статтю „Старі і нові хати на Лемківщині“ написав Павло Стефанівський. Усі статті українською мовою.

Англійською мовою про дерев'яну архітектуру українських Карпат надрукована велика стаття Антона Вариводи та коротка інформація про Лемківщину. Всі статті в обидвох мовах займають 68 сторінок доброго друку. На 69 сторінці є мапа Лемківщини.

Від 71 сторінки подані ілюстрації вибраних дерев'яних споруд округи Українських Карпат. Усі рисунки ілюстрацій старанно виконані. Все це праці Антона Вариводи із різних років. Рисунки чорнобілі, часом легко підкреслені кольором, показано загальний вигляд і плани церков, дзвіниць, внутрішній вигляд, іконостаси, окуття дверей і замки, вигляд хат. На закінчення книги подано українською й англійською мовами виказ і опис дерев'яних споруд українських Карпат. Книжка надрукована чисто. На сорочці книжки, у титулі „Дерев'яна архітектура українських Карпат“ на жаль замість української букви „У“ вжито

латинську букву „У“. Напис на хребті поданий не українським звичаєм нашого давнього друкарства здолниці вгору, тільки чужим способом, згори вниз. Ця дуже цінна праця вартісно побільшує українську літературу про дерев'яні споруди України. Вона напевно стане корисною частиною підручних бібліотек кожної свідо-мої української родини всієї діаспори.



Великим зусиллям д-ра Юліана Залізняка появилася 1978 року культурно видана посмертна монографія на 138 сторінок про Марію Дольницьку та її творчість у ділянці емалі. Ще перед війною 1939 року були приготовлені у Львові матеріали для книжки про Дольницьку, її творчість, але через пізніші події вона не була реалізована.

У виданій тепер монографії автором біографічної статті й характеристики творчості Дольницької є д-р Володимир Попович. Статті в книжці українською й англійською мовами. Книжка видрукована в Рочестері, ЗСА, оправлена в тверді полотноїні палітурки зі золотим надруком на обгортці й на хребті обидвома названими мовами. На початку книжки вміщена односторінкова замітка про емаль пера самої Марії Дольницької з її давніх писань.

У книжці надруковано 18 чорнобілих та 33 кольорових репродукцій із емалей М. Дольницької з років 1925 до 1972 з тих творів, із яких вдалося роздобути фотографії. Книжка виконана дуже дбайливо, на доброму крейдяному папері. Це незвичайно цінна поява з ділянки мистецької емалі, яка буде для творців українського мистецтва корисним поглиблюючим матеріалом.

Засновник Музею Ніягара Фалс і його директор Микола Колянківський видав збірник — альбом із кольоровими репродукціями з колекції праць покійного вже мистця Василя Курилика (родж. 1927 р. — помер 1977 р.), під назвою „Український піонер“. Ця колекція знаходиться в згаданому Музею. Гарно виданий цей збірник має 76 сторінок, у картонній і твердій оправі з цікавою кольоровою репродукцією картини Курилика, на якій мистець зобразив свого батька серед пшеничного лану, як він радісно розглядає золоті зерна на своїй долоні.

В альбомі вміщено 27 цілосторінкових кольорових репродукцій праць Курилика, які мистець виконав для Музею 1971 року. З цієї серії Курилика 1975 року був вико-

наний торонтонською компанією 15-хвилинний фільм п. н. „Українські піонери“. Фільм цей згодом був показуваний на СВС.

Серед показаних кольорових репродукцій бачимо важкі початки життя наших піонерів у Канаді. Але їхня працьовитість по десятиках років, там де були ліси, хащі, болота, створили родючі лани пшениці, створили добробут для себе, для Канади і славне ім'я для працьовитих українців.

Виданий Музеєм альбом вищезазначених праць Василя Курилика, батько якого емігрував із Буковини, вшановує покійного мистця, який посвятив велику частину своєї малярської творчості піонерам Канади. За це видання належить видавцеві щира вдяка. Альбом стане історичним документом із життя українців у діаспорі.

П. М.



Роксоляна Лучаковська-Армстронг: Благовіщення.

R. Luczakowska-Armstrong: Annunciation.



Ірина Твердохліб: Портрет дівчини — олія, 1976 р.
99 x 76 см.

I. Tverdochlib: Portrait of a girl — oil, 1975,
99 x 76 cm.



Тире Венгринович: Екслібри.

T. Wenhrynowych: Ex libris.



Тире Венгринович: Екслібри.

T. Wenhrynowych: Ex libris.



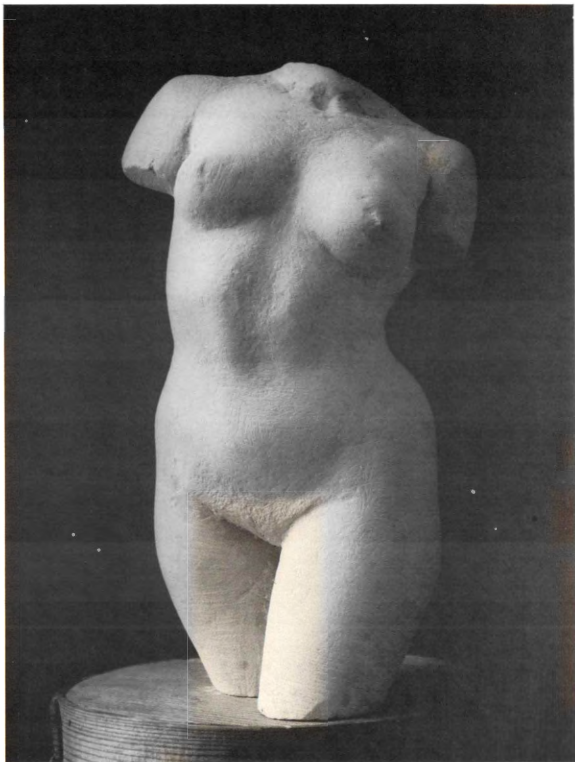
Ніл Хасевич (1906–1952?): Екслібри.

N. Chasewych (1906–1952?): Ex libris.



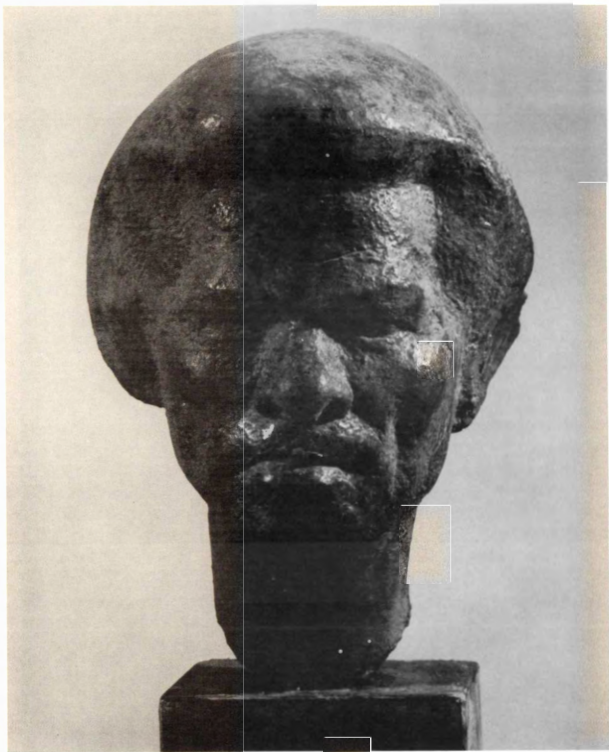
Мирон Левницький: Екслібри.

M. Lewyckij: Ex libris.



Христина Качалуба-Кишакевич: Торс — гіпс.

Ch. Kachaluba Kyshakewych: Torso — plaster.



Григор Крук: Портрет музики-композитора Е.
Цимбалістого — гіпс, 1968, вис. 36 см.

H. Kruk: Portrait of composer E. Cimbališty —
plaster, 1968, height 36 cm.

З ЖАЛОБНОЇ ХРОНІКИ

ДАМ'ЯН ГОРНЯТКЕВИЧ

(1892—1980)

3 березня 1980 року помер на 88-у році життя, в горах коло Союзовки (ЗСА), де жив — мистець-маляр, професор Дам'ян Горняткевич. Він був членом Об'єднання Мистців Українців Америки, дійсним членом НТШ і УВАН, куратор мистецтва в УВАН. Народився мистець 1892 року в Лиську, в Західній Україні. Мистецьку освіту здобув він у Краківській Академії Мистецтва у Польщі. Згодом продовжував мистецьку освіту в Дрездені та Мюнхені, Німеччина. До війни працював учителем малювання й рисунку в гімназії.

З часів мистецьких студій у Кракові досліджував фрескові мальовниці в катедрі на Вавелю, виконані в каплиці св. Хреста українськими малярами з кінцем XIV ст. Згодом поширив він свої зацікавлення подібними мальовниками не тільки в Кракові, але й у Сандомирі, Вислиці, Любліні та інших містах. Опрацював солідну дослідну працю на цю тему.

ВОЛОДИМИР БАЛЯС

(1906—1980)

У Сан Дієго, Каліфорнія, помер 18 квітня 1980 року мистець-графік Володимир Баяс. Народився мистець 1906 року в Рогатині, в Західній Україні. Мистецькі студії почав у Львівській Політехніці на відділі архітектури. На початку 1933 року вступав до Академії Мистецтва у Варшаві, де закінчує студії весною 1939 року. В Академії Володимир Баяс здобув ґрунтовне знання графічних технік і широке знання букви, шрифтів і техніки книжки.

1958 року вийшла друком дуже вартісна його праця „Українські мистці в автобіографіях“ — видана в Лондоні, Англія.

Цікавився народним мистецтвом й особливо писанками й на ту тему багато писав. Зібрав велику колекцію писанок. У власній малярській творчості виконував портрети, пейзажі, поліхромії в церквах, виказуючи солідну освіту як у рисунку так і в композиції. 1964 року, в будинку УВАН в Нью Йорку, була влаштована велика ретроспективна виставка праць Покійного Мистця. На виставці показано коло сотні праць за роки 1919—1964, малярських і графічних.

Мистець був глибоким поклонником друкованого слова про мистецтво й за своє життя зібрав дуже вартісну бібліотеку, яку перевіз до ЗСА. Вона має дуже багато вартісних друкованих праць із ділянки мистецтва, особливо давніх видань. Працюйте мистецьке життя закінчилося в далекий від України землі. Похований на історичному цвинтарі в Вавид Вруку, сестіту Нью Джерсі. --- В. П. П.!

У часі останньої війни працює активно як професор графіки в Українській Мистецькій Промисловій Школі у Львові. Бере активну участь в українському мистецькому русі у Львові, а згодом у Німеччині. Оформило багато українських, а часом і не українських книжкових видань. На чужині, вже в Канаді й ЗСА, влаштував багато своїх індивідуальних виставок, у яких показував різноманітні, високої технічної класу графічні праці, особливо з ділянки деревориту.

Слаба видавничі діяльність, дінатори, не змогли корисно використати його графічного ювілію, що педагогічно-мистецького досвіду. В. П. П.!

ОЛЕКСА ШАТКІВСЬКИЙ

(1908—1979)

Уродженець Почасва Олекса Шатківський (народився 15 жовтня 1908 р.) — початки мистецької освіти отримав у Почасві в мистця О. Якимчука. До Варшави прибув і вступив до Академії Мистецтв 1931 року. Матеріально слабо забезпечений, дуже пильно вчився. Був членом Гуртка „Спокій“, брав участь у багатьох виставках у Варшаві, на Волині й у Львові. Закінчив Академію на весні 1939 року. Після війни жив у Львові. Брав активну участь у мистецькому житті. Працював у ділянці

малювання й графіки. Помер 15 травня 1979 року. Похований у Львові, на Личаківському цвинтарі. В. Й. П.!

+

ВАСИЛЬ ПАНЧАК

(1893—1980)

В останній хвилині наспіла вістка про смерть сеньйора українських мистців у Нью Йорку, Василя Панчака. Він народився в Стрийщині, Західня Україна. До Америки прибув перед Першою світовою війною. Тут здобув мистецьку освіту й до останніх часів брав активну участь в українському мистецькому житті в Америці. В. Й. П.!



Олекса Шатківський (1908—1979): Мати й донька — графіка.

A. Shatkivskyj (1908—1979): Mother and daughter — graphic.

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА

У НАС

● Виставка праць „мистців неконформістів” з України (олії, акварелі, графіка і скульптура) відбулася в залах Українського Вільного Університету в Мюнхені від 15 червня до 7 липня 1979 року. Були виставлені твори мистців: Антона, Андрія Антонока, Валерія Басалця, Боднара, Надії Гайдук, Сергія Гети, Михайла Грицюка, Коваленка, Руслана Маковса, Івана Марчука, Віктора Ма-

ронюка, Наумця, Станіслава Сихова, Стопбура, Володимира Стрельнікова, Валентина Хруща, Володимира Цюпка і Шаповаленка. Виставку відкрив ректор УВУ д-р Володимир Янів.

Ця виставка, доповнена працями Олександра Онуфрієва, Олега Волошина, Савенія Рахманного, Віталія Сазонова та Людмили Йеструб, була перевезена до Америки і відкрита в галерії ОМУА в Нью Йорку від 9 лютого до 2 березня 1980 р.



Кирило Мазур: Красвид із замком — олія, 1974 р.

C. Mazur: Landscape with a castle — oil, 1974

● У Мавитен Тап Геллері, Віндгем, стоїть Нью-Йорк, були показані праці Ярослави Геруляк від 8 до 30 вересня 1979 року. Виставка була патронувана Нью-Йоркською Стейтовою Мистецькою Радою.

● Виставка малюнків Олександри Терлецької відбулася в Імакулята Каледжі, Пенсильванія, в часі від 8 до 28 вересня 1979 року.

● Канадсько-Українська Мистецька Фундація влаштувала виставку рисунків, літографій і грайор Аркадії Оленської-Петришин у галерії Фундації, в Торонто, Канада — в часі від 16 до 29 вересня 1979 року.

● На День Української Культури, влаштований Студійним Осередком Менор Джуніор Каледжі на Факс Чейсі, Пенсильванія, була влаштована виставка праць таких мистців: Ю. Гури, Х. Зелін-

ської, М. Зубаря, П. Капшученка, Н. Климовської, С. Лади, А. Мадаля, Ю. Сірка. Виставку відкрито 23 вересня 1979 року.

● Виставка праць Е. Козака, Ю. Козака й Я. Козака була відкрита в галерії Канадсько-Української Мистецької Фундації в Торонто, Канада, 7 жовтня 1979 року.

● Виставка праць Ярослава Плавюка відбулася в галерії Канадсько-Української Мистецької Фундації в Торонто, Канада, від 14 до 27 жовтня 1979 року.

● Картини Богдана Божемського були показані заходами 29 Відділу США в галерії „Леви“ в Чикаго від 12 до 14 жовтня 1979 р.

● Виставка праць Темистокля Вирсти з Парижу була влаштована в галерії „Фаст Фрамеє“ в Едмонтоні, Канада, в дні 19, 20 і 21 жовтня 1979 року заходами Софії Скрипник.



Ольга Мариняк (1904 — Тернопіль, † 1939 — Варшава): Веслярки — дереворіз.

O. Maryniak (1904—1939): Oars-maiden — woodcut.



Володимир Кивелюк (1898—1976): Композиція.

W. Kyveliyuk (1898—1976): Composition.

● Об'єднання Мистців України в Америці влаштувало виставку картин Ярослава Стадника в галерії ОМУА в Нью Йорку, в часі від 14 до 21 жовтня 1979 року.

● Акварельні праці Богдана Титли та ікони Галини Титли були показані в галерії Канадсько-Української Мистецької Фундації в Торонто, Канада, в часі від 27 жовтня до 10 листопада 1979 р.

● Олій й акварелі Анатолія Коломийця були показані заходами Пластового Племені „Перші Стежі” в галерії ОМУА в Нью Йорку від 28 жовтня до 4 листопада 1979 р.

● Виставка праць Якова Гніздовського відбулася в Українському Інституті Америки в Нью Йорку в часі від 24 жовтня до 15 листопада 1979 року. Було показано 40 праць з років 1948—1974. Огляд виставки подав С. Гординський у „Свободі” ч.ч. 254 і 255 за 1979 р.

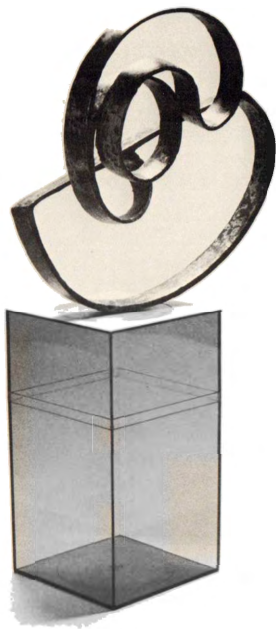
● 15-ту індивідуальну малярську виставку Марії Гарасовської-Душини влаштував 12-ий Відділ Українського Золотого Хреста в галерії „Лені” у Чикаго, в дні від 2 до 11 листопада 1979 року.

● Графіка Якова Гніздовського була показана в галерії Тагір у Гюстоні, Техас, від 20 жовтня до 15 листопада 1979 р.

● Об'єднання Мистців України в Америці влаштувало в своїй галерії в Нью Йорку виставку образів Тамари Орловської, в часі від 11 до 18 листопада 1979 р.

● Виставка малярських праць Богдана Кондрі була влаштована в галерії Ольги Євсєвичєвої в Нью Йорку від 11 листопада до 1 грудня 1979 р.

● Дереворити, лінорити і гравери Якова Гніздовського були показані в Мангеттен Колледжі Рівердейл, Нью Йорк, від 7 до 28 листопада 1979 р.



Ярема Гарабач: „Клімакс” I, 1979 р.
Y. Narabatsch: "Climax" I, 1979.

● Скульптор Лев Молодожанин, член Королівської Академії Мистецтв Канади, був 9 листопада 1979 р. іменований членом Італійської Академії Мистецтва й Праці.

● Кераміка й рисунки Лрослави Геруляк були показані в галерії ОМУА в Нью Йорку в часі від 2 до 9 грудня 1979 року.

● Ретроспективна виставка праць Петра Мегика, з нагоди його 80-ліття була влаштована Ювілейним Комітетом в Домі Української Мистецької Студії у Філадельфії від 17 листопада до 1 грудня 1979 року, а в Нью Йорку, в галерії ОМУА від 16 грудня до 1 січня 1980 року. На виставці були показані 53 праці: олії, темпері, рисунки й 2 тканини. Комітетом був виданий ілюстрований каталог, 46 сторінок, з біографією мистця та характеристикою його творчості в статтях: Петра Андрусєва, Михайла Дмитренка, Степана Рожока і Володимира Поповича. В каталозі подано 27 чорнобілих і одну кольорову ілюстрацій. Каталог оформив і виконав Василь Дорошенко. Огляд виставлених праць подав Любомир Кузьма в „Свободі” ч. 37 з 12-го лютого 1980 року.

24 листопада 1979 року ювілейний бенкет, який відбувся в залі Менор Каледжу на Факс Чейсі у Філадельфії дав нагоду шанувальникам мистця привітати його з 80-літтям.



Марко Зубар: Св. Параскевія — (керамічна ікона).
M. Zubar: Ceramic icon, 1979.

● Малюєські праці Богдана Вожеємського в галерії „Еко“ в Дітроїті, були показані від 30 листопада до 3 грудня 1979 р. Огляд виставки пера В. Варана був поміщений у „Свободі“ ч. 290 — 21 грудня 1979 р.

● Осередок НТШ на Західно Канаду, влаштував виставку праць мистця-графіка проф. Івана Кейвана й товариську зустріч для вшанування 50-річчя мистецької творчості й 25-річчя мистецтвознавчої праці дня 24 листопада 1979 р. в Едмонтоні, Канада, в Домі Української Молоді.

● Малюнки на склі Ярослави Сурмач-Міллс були показані в Елмвуд Театрі в Найк, Н. Й., від 16 листопада до 8 грудня 1979 р.

● 12-ий Відділ СУА ім. Олени Пчілки влаштував у Пармі, Огайо — виставку праць Слави Геруляк (кераміка), К. Кричевської-Росандіч (акварелі та гваші), Аки Перейми (кераміка) і Неоніли Винярьської (олії) в часі 17 і 18 листопада 1979 р.

● Олійні образи і шовкодрукки Петра Шостака були показані в галерії Канадсько-Української Мистецької Фундації в Торонто, Канада, від 10 до 27 листопада 1979 року.

● Канадсько-Українська Мистецька Фундація влаштувала виставку праць Івана Вельського в галерії Фундації в Торонто, Канада, в часі від 22 до 31 грудня 1979 року.

● Виставка праць скульптора Яреми Гарабача, маляра й скульптора Романа Раковського та фотографа Адама Міштала відбулася у центрі св. Покрови у Клівленді, Огайо, в днях 28 і 29 грудня 1979 року.

● Лідія Воднар-Балагутрак і Діана Паркер мали виставку своїх праць в головній бібліотеці міста Гюстон, Техас, у грудні 1979 року. Були виставлені олійні праці й рисунки. Огляд виставки Сузання Довні був поміщений в „Юкрейніс Вік-лі“ ч. 10, січень, 1980 року.



Евгенія Лукавська: У митрополичому саді — олія, 1978 р.

E. Lukawska: The garden near Cathedral — oil, 1978.

● Виставка картин Роксолани Лучаковської-Армстронг із Іспанії, відбулася в Українському Інституті Америки в Нью Йорку в часі від 18 до 29 листопада 1979 р. Рецензія про виставку пера Петра Андрусева була поміщена в „Свободі“ ч. 41 з дня 21 лютого 1980 року.

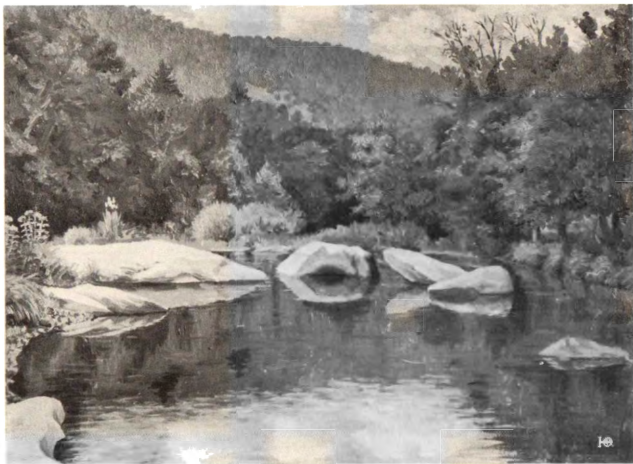
● Графіка Аркадії Оленської-Петришин була показана у Мистецькій Центрі Варона у Вудбрідж, Нью Джерзі, від 17 січня до 2 лютого 1980 року.

● У галерії ОМУА в Нью Йорку відбулася виставка картин Вінкентія Овсака від 23 до 30 березня 1980 року.

● 107 Відділ СУА ім. Лесі Українки в Сан Хосе влаштував виставку картин Темистокля Вирсти, яку відкрито 20 січня 1980 року в залі „Меркурій Сейвінг“.

● Товариство Українських Інженерів Америки влаштувало виставку праць Ірини Носик у галерії Українського Інституту Америки в Нью Йорку від 15 грудня 1979 року до 22 лютого 1980 р.

● Посмертну виставку образів мистця Миколи Неділка влаштувало Об'єднання Мистців Українців Америки в галерії ОМУА в Нью Йорку в часі від 9 до 16 березня 1980 року.



Юрій Матушевський (1905—1977): Річка — олія.

G. Matushevsky (1905—1977): Stream — oil.



Олександр Канюка: Весна — олія.

A. Kaniuka: Springtime — oil.

● Індивідуальна виставка картин Василя Панчака, члена-сеньйора ОМУА, відбулася у великій залі Українського Спортивного Клубу в Нью Йорку від 16 до 31 березня 1980 року.

● Скульптурні праці й рисунки Олександра Гуценка були показані на виставці в Мистецькому Центрі Поль Мельона у Валінгфордї, Конн., в часі від 20 березня до 15 квітня 1980 року.

● Виставка рисунків і графічних праць Адріянн Лисак була влаштована в Українському Інституті Америки в Нью Йорку від 22 до 30 березня 1980 року.

● Одноденна виставка праць мистців-неконформістів відбулася в бібліотеці Каледжу СС. Василянок на Факс Чейсі, Па., дня 12 березня 1980 року.

● 23 березня 1980 року в приміщенні ОМУА в Нью Йорку відбулася нарада мистців. У нараді

взяли участь такі мистці: Ольга Дядинок, Оксана Кушнір, Н. Климук, Петро Андрусів, Анатоль Гончаренко, Богдан Певний, Зенон Онишкевич, Михайло Черешньовський, Петро Холодний мол.

Справи реферувал П. Андрусів: подано інформації з пророблених заходів для створення Головної Ради Мистців Українців у Діаспорі, до якої зголосили свою готовість до співпраці мистці з різних осередків Америки, Австралії, Європи, Канади.

Обговорювано процеси екстернізації основ української культури на рідних землях і затрезовані перспективи можливостей розгублення і еміграційному розсіянні. В живій дискусії приймали участь майже всі присутні. Відрадиним знайцем були позитивні і конструктивні виступи мистців молодшого покоління. Односторонньо встановлено продовжувати дискусійні сходили для обговорення порушених проблем.



Любомир Винник: Рисунок — туш.

L. Winnik: Design — ink.



● В Українським Музеї в Нью Йорку відкрито 1 березня 1980 року дві довготривалі виставки: „Українські народні убрання“ й „Українське народне мистецтво Гуцульщини“.

● Виставка картин Олексі Булавицького відбулася в галерії „Еко“ в Дітроїті, в часі від 18 до 27 квітня 1980 року.

● Виставка малюнків праць Михайла Рабіна з бойківської тематики була влаштована в часі від 20 до 27 квітня 1980 року в Українському Спортовому Клубі в Нью Йорку — Товариством „Войківщина“. Виставку відкрив П. Андрусів.

● Виставка праць Людмили Морозової й Ярослава Вижницького була влаштована в галерії ОМУА в Нью Йорку від 20 до 27 квітня 1980 року. На виставці було показано 47 праць Л. Морозової та 42 праці Я. Вижницького.

● Софія Скрипник влаштувала в Едмонтоні, Канада, виставку праць мистця Яро Плавюка (з Чикаго) в днях 25, 26 і 27 квітня 1980 року.

● Виставка керамічних скульптур і рисунків Слави Геруляк і малюнків праць Ярослава Стадника була відкрита в Менор Каледжі в Дженінгтоні, Па., 4 травня 1980 року.

● Олії Любослава Гуцалюка були показані на виставці в галерії Осередку — 184 Александер Еммен у Вінніпезі від 9 до 30 травня 1980 року. На виставці показано 32 праці.

● Український Інститут Модерного Мистецтва в Чикаго влаштував у своїй галерії виставку картин і скульптур мистця Юрія Солов'я зі серії 1000 голів. Виставка триватиме від 16 травня до 6 липня 1980 року. В інформаційному листкові подані характеристики творчості мистця, відбули індивідуальні виставки та відомість, що мистець свої мистецтві студії відбув в Академії Мистецтва у Львові.



Олекса Харків (1897—1939): Мотив із Яворівщини — олія, 1928 р.

O. Kharkiv (1887—1939): Winter landscape — oil, 1928.

● Ретроспективна виставка творів Христі Оленської відбулася в Українському Інституті Америки в Нью Йорку від 20 квітня до 21 травня 1980 р.

● 21 травня 1980 року у парафіяльній залі Св. Арх. Михайла в Дженкінтаві, Па., доповідь про візантійську ікону виголосив Василь Дорошенко. Доповідь влаштувало Вратство Св. Арх. Михайла.

● Об'єднання Мистців України Америки влаштувало виставку образів мистця Володимира Савчака з Австралії в галерії ОМУА в Нью Йорку від 25 травня до 1 червня 1980 року.

● Редакція „Нотаток з Мистецтва“ одержала офіційне запрошення вислати на 1-й Biennale di Venezia свого представника з проханням вмістити критику про цю так відому у світі експозицію. „Бієннале“ відкрито 1 червня, а триватиме ця вистава до 28 вересня ц. р. У виставі бере участь коло 30 держав світу. Запрошення, вислане 10 квітня, наспіло до Редакції з двомісячним опізненням.

+

Мистецька хроніка в цьому числі закінчена кінцем травня 1980 року.



Володимир Савчак: Ніч на Зеленому острові (Півн. Австралія) — олія.

V. Savchak: Night at the Green Island (Northern Australia) — oil.

У СВІТІ

● У Німеччині, у видавництві Курт Фізел, Меммінген, вийшов зошит 14/1, 1980 р. „Графічне Мистецтво“, з чорнобілими і кольоровими репродукціями праць кількох мистців, а серед них поміщена стаття про скульптора Григора Крука і 5 чорнобілих репродукцій його рисунків. Друкарське виконання зошиту дуже добре.

● У друкарні Братів Паркус, у Мюнхені, 1980 р. вийшов альбом кишенькового розміру „Скульптури і рисунки Григора Крука“. Подано 96 чорнобілих й одна кольорова репродукція. Характеристика творчості Крука подана в німецькій, англійській і французькій мовах, а в німецькій мові вміщена коротка біографія скульптора і календар індивідуальних виставок Крука від 1946 до 1972 років (16 виставок). Альбом дуже добре оформлений і надрукований.

● На виставці „Модерні Мистці“, яка була влаштована в Перльс Гелері в Нью Йорку між творами Шігала, Матіса, Модільяні та інших відомих

мистців, були виставлені твори Олександра Архипенка. Виставка тривала від 15 березня до 12 квітня 1980 року.

● У Мюнхені, Німеччина, в Домі Мистецтва відбулася велика виставка праць мистців таких країн, як Австрія, Іспанія, Італія, Канада, Німеччина, СРСР, Франція. Виставка тривала від лютого до травня 1980 року. Видано великий ілюстрований книжковий каталог. На цій виставці взяли участь такі українські мистці з діаспори: скульптори Христина Качалуба-Кишакевич, Григор Крук і Леонід Молодожанин. У складі тричленного журі для відділу скульптури був Григор Крук.

● 26 травня 1980 року, в Українським Інституті Америки в Нью Йорку була врочисто відкрита виставка праць різних мистців Європи. Виставку плантував Комітет „Інтернаціональний Фестиваль Мистецтва“ (Франція). Виставлені праці позичені з Музеїв, Галерій і приватних Колекцій. На виставці були праці О. Грищенка. Виставка тривала від 26 травня до 1 червня 1980 року.



Пантелеймон Видинівський (1891—1975): Портрет Марії Гишка — олія, 1925 р., 30×25 см. (Збірка Д. Гишка-Строс).

P. Vidiniwsky (1891—1975): Portrait of M. Hyska — oil, 1925, 30×25 cm. (Coll. D. Hyska-Stross).

З ЖИТТЯ Й ПРАЦІ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ СТУДІЇ У ФІЛЯДЕЛЬФІЇ

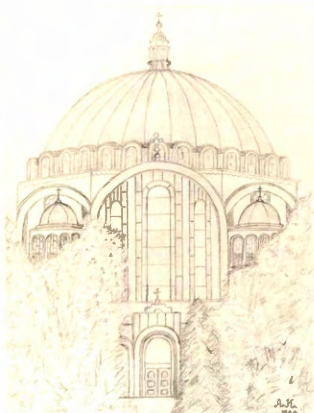
У шкільному 1979/80 році в Студії було записаних 9 осіб. Лекції відбуваються у понеділок, вівторок і середу у вечірніх годинах від 6:30 до 8:30, а в суботи від 2 до 6-ої години по полудні. Як учителі й інструктори працюють Юрій Гура, Євгенія Лукавська, Петро Мегик і Валентин Симянець.

За цей час відбулися в Домі Студії: від 17 листопада до 1 грудня 1979 р. ретроспективна виставка Петра Мегика у 80-ліття життя. Видано ілюстрований каталог Ювілейним Комітетом.

15 березня 1980 року Володимир Шиприкевич, член Редакційної Колегії журналу „Нотатки з Мистецтва“ мав цікаву доповідь ілюстровану прозірками на тему: „Архітектура, скульптура Мештровича і красвид Югославії“.

Від 26 квітня до 4 травня 1980 року відбулася виставка малюнків праць мистця Володимира Савчака з Австралії.

У червні 1980 р. відбулася дводенна річна виставка праць Слухачів Студії.



Аня Кароселлі: Рисунок з натури — олівець.
A. Caroselli: Ukrainian Cathedral in Phila. — pencil.



Іванка Ліщинська: Рисунок з моделю — вугілля.
I. Liszczynska: Drawing — charcoal.

З М І С Т

Володимир Кивелюк: До проблеми естетики старохристиянської і візантійської доби	5
Володимир Попович: Давид Бурлюк	13
Всеволод Кармазин-Каковський: Спогад про Фотія Красицького ..	31
Любомир Калинич: Проект Української Національної Кімнати в катедрі Науки Пітсбурзького Університету	39
Євген Блакитний: Творчість Петра Мегика	51
П. М.: Огляд графічних оформлень українських книжкових видань	61
З жалобної хроніки	67
Мистецька хроніка	69
З життя й праці Української Мистецької Студії у Філадельфії	79

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Петро Андрусів, Михайло Дмитренко, Василь Дорошенко, Петро Мегик,
Степан Рожок, Марія Струтинська, Володимир Шиприкевич.

Технічний Редактор: Петро Мегик.

Адреса Редакції й Адміністрації:

Ukrainian Art Digest
1022 North Lawrence Street, Philadelphia, Pa. 19123, USA

Редакційна колегія застерігає собі право робити конечні селекції репродукцій
і скорочувати надіслані матеріали.

Фотографії: М. Зубар, М. Лукавський, Нестор Студіо, О. Михалюк,
В. Грицин, М. Гайдук, О. Цинкаловський та інші.

Кольорові репродукції: „Крилаті“ — Бельгія.

Поліграфічне оформлення: Василь Дорошенко.
Офсетний друк: George H. Buchanan Co., Philadelphia, Pa.
Переплет: Novelty Bookbinding Co., Philadelphia, Pa.

PRINTED 1,000 COPIES

Printed by Orphanage Printing House, 1825 West Lindley Avenue, Philadelphia, Pa. 19141

Ціна 8 доларів