

Нотатки з Мистецтва

UKRAINIAN ART DIGEST



Листопад

5

1966 року

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

БІБЛІОТЕКА
УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА



UARTLIB.ORG

UARTLIB@GMAIL.COM

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

Нотатки з Мистецтва

Ukrainian Art Digest



Листопад

5

1966 року

НАКЛАДОМ ВІДДІЛУ ОМУА У ФІЛЯДЕЛЬФІЇ

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

Ukrainian Art Digest

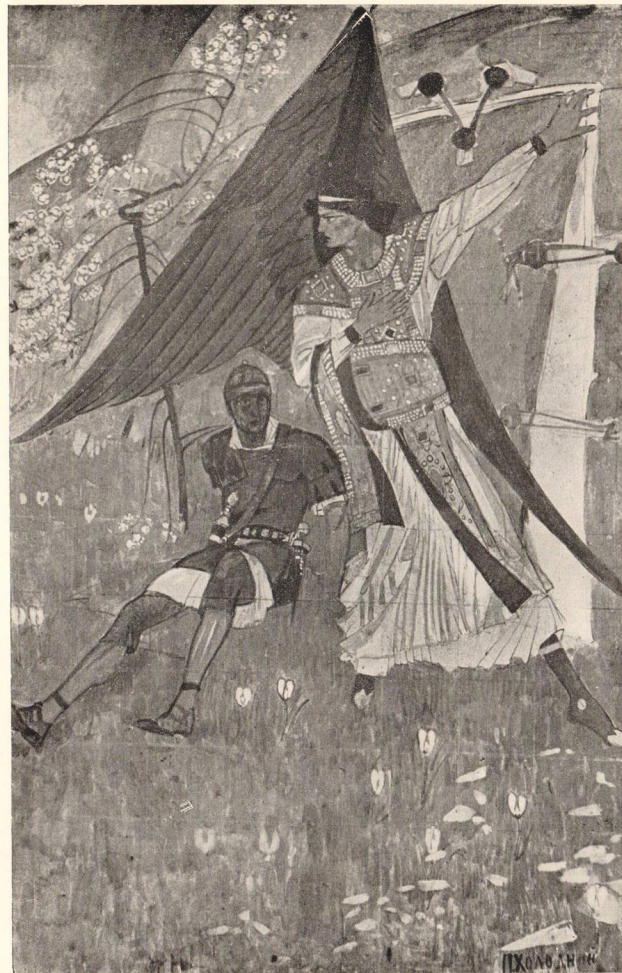


November

5

1966

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



П. Холодний, старший (1876—1930): Сцена з Божого Гробу — темпера.

P. Cholodny, Sr. (1876—1930): Scene from Holy Sepulchre — tempera.

З РІДНИМ НАРОДОМ — ДО ВЕРШИН РІДНОГО МИСТЕЦТВА



Василь Масютин (1882—1955): Князь Володимир
Великий — гіпс.

V. Masiutyn (1882—1955): Prince Volodymyr
the Great — plaster.

НАЙДОСКОНАЛІШІ методи всеохопно - комуністичної пропаганди про злиття всіх мов і націй в новітній єдиної неділимській Росії тепер викликають все виразнішу протидію — все більше й голосніше возвелчення української національної окремішності. І чим більший натиск імперсько-шовіністичної акції, тим більший спротив, тим більша відпорність нації. У цьому змаганні Україна вже давно стала прикладом і надією для всіх під'яремних неросійських народів. І не спинити цієї величної протидії ніякими репресіями, ні спробами винародовлювання України, ні спалюванням за гітлерівськими методами бібліотек та історичних документів, ні руйнуванням національно-історичних пам'яток, ні руйнуванням релігій, ні руйнуванням української родини як підстави нації. Не спинити, бо на цьому шляху, як доведено історією, рано чи пізно осідає лиш попіл з таких імперій.

Одним із засобів денационалізації українців, підпорядкування української культури загально-імперським потребам, є представити українському народові його еміграцію якнайбільше негативно, одночасно підірвавши її з середини. Для цієї мети на послухах імперії є ще досить наших яничарів серед письменників, мистців і т. зв. культурних діячів, що пробують пограти на нашій еміграційній ностальгії і, спеціально, на „контактах“. Всі громи і наклепи на українську еміграцію також виявились малоефективними, бо Україна дуже уважно прислухається до нашого слова, придивляється до наших дій.

Могутнім переломовим виявом взаємодії народу та еміграції було спорудження па-

м'ятників Шевченкові у Вінніпегу та у Вашингтоні. Нам докладно відомо, що український народ стихійно схвалив ці творчі дії емігрантів і доказом цього є вимушене спорудження пам'ятника нашому Кобзареві у Москві 1963 р. (автори М. Грицюк, Ю. Сінкевич, А. Фуженко). У величні дні багатолітньо-святочного відкриття вашінгтонського пам'ятника Шевченкові в американській столиці більш лунала українська мова і пісня ніж в українській столиці — у Києві, де й досі послуговуються переважно мовою окупанта. Американці не виходили з дива: досі більшість з них знала про Україну як провінцію Росії. Знали про Пушкіна, Лермонтова, але ні одному, ні другому пам'ятників у Вашингтоні немає, аж ось тріумфальною ходою пришов малознаний ім Шевченко. І зразу ж волелюбна Америка пізнала його і відчула до нього симпатію. Це ж той, що й досі чекає на свого українського Вашингтона. Це він пройшовся сторінками багатоміліонових накладів газет і журналів, конгресових рекордів, показався на безлічі телевізійних екранів, друкувався в українських та інших національностей еміграційних публікаціях. Справді, бо: *Shevchenko meets America*, як влучно назвав свою працю б. професор Слайстичного Інституту Маркетського Університету — д-р Роман Смал-Стоцький. Чимало було випадків, коли прихильні до України американці (серед них і високі достойняки), засвоювали бодай декілька рядків з його творів, щоб виявити в своїх доповідях і привітах захоплення цією знаменною подією демонстрації української національної зрілості. Сенатори і конгресмени з великою пошаною вимовляли на своїх сесіях ім'я українського національного пророка, наділяючи його атрибутами барда України і чемпіона волі.



МАТКОВА ЦЕРК
 РОЖА ПР БОГОР: АМН

1901:

T.O:

Матків, пов. Турка — церква з 1838 р. Зарисував арх. Т. Обмінський (з колекції інж. С. Кульчицького).

Ukrainian wood church, 1838. (Collection of S. Kulczycky).

Обидва пам'ятники: старший віком, в глибокій задумі вінніпецький Тарас (скульптор А. Дараган) і вашиґтонська байдора, елегантна постать молодого поетамистця, вже знаного тоді всій імперії борця за волю (скульптор Л. Молодожанин, архітект Р. Жук) — це оригінальні твори видатних українських майстрів-емігрантів, спеціально створені до завдань допасування і специфічних умов прикраси великих міст та увічнення пам'яті Кобзаря на гостинних землях оселости українських емігрантів. І це далеко не рівнозначне до порівняно скромного советського подарунку бронзової копії постаті поета для „прогресивних“ українців Палермо в Канаді, 1951 р. (автори: М. Вронський, О. Олійник). До речі: на Тарасовій горі у Каневі також не оригінал, а копія пам'ятника Шевченкові у Києві (скульптор Манізер), але там до копії і то, часом, у великій кількості (як от: Ленінові і Сталінові) давно вже звикли.

Багато, звичайно, виллюлося критики у зв'язку із спорудженням обох емігрантських пам'ятників Шевченкові (в нас ніколи критикантів не бракувало і не бракуватиме), а проте історія новітнього українського мистецтва не обміне цих творів та їх майстрів і замовчування їх в советській пресі ще більш поширять вдячність за них в українському народі.

Советський уряд був заскочений фактом спорудження пам'ятників Т. Шевченкові українською еміграцією, й коли йому не вдалося цьому перешкодити, — пробував злагодити все це висланням в свої інтересах офіційної групи культурних працівників з УРСР. Проте до бажаної зустрічі представників культури українського народу зі своєю еміграцією на великому святі відкриття пам'ятника Т. Шевченкові в самому центрі західної гемісфери так і не дійшло з провини Москви, яку представники нашого народу в своєму зверненні до нас мусяли назвати „столицею нашої батьківщини“, а це було глибокою образою національної гідности українців, бо їх столицею є не Москва, а наш чарівний Золотоверхий Київ.

Діями української еміграції в культурній діяльності широко скористувалися діячі укра-

їнської культури і мистецтва в Україні, де в наслідку появилися не так уже обкромювані твори Шевченка і його мистецької спадщини, твори раніш замовчуваних класиків української літератури та твори з різних ділянок мистецтва. Але це не є жадним реваншом в пістолітній імперській практиці послідовного знищування скарбів мистецтва, усіх виявів культури, споконвічних традицій і духовности нашого народу.

Руїницька засада нищення національного мистецтва запроваджувалася в усіх країнах советських соціалістичних республік, але найбільше і найжорстокіше в Україні в той час, як свої, російсько-національні пам'ятки старанно зберігали і ось тепер, після другої світової війни всі вони відбудовані, а Успенська катедря Києво-Печерської Лаври, наприклад, що була підірвана більшевиками і зруйнована під час німецької окупації, й досі стоїть у руїнах.

Перед тотальним руйнуванням найголівніших храмів XI—XVIII століть були спочатку пограбовані надзвичайно коштовні прикраси наших святинь: мозаїки, фрески, золотий і срібний посуд, прикрашені діамантами старовинні ікони, срібні гробниці, срібнозолочені царські врата вітарів, дорогі цінні свічки і канделябри, церковний одяг, коштовно і мистецьки оздоблені церковні книги. З чудово різьблених з дерева і щедро визолочених іконостасів здиралася позолота, а сама різьба безжалісно нищилася.

Поряд з руйнуванням храмів великокняжої доби (як славновісний Михайлівський монастир, Успенська катедря у Києві на Подолі, Трисвятительська церква), з найбільшою люттю нищилися численні храми, будовані коштом великого менетана українського національного мистецтва — гетьмана Івана Мазепи.

Окупант поспішав якнайшвидше зруйнувати монументальну архітектуру, — що віковичну синтезу українського національного мистецтва впродовж застосованого ним же жадливого голоду і зразу ж по цей, незнаній світові, Голготі нації, щоб не дати виснажній, мордованій людності отямитися, заходився набудувати на місці руйнованих святинь свої неграбні будови-потиври в „на-



Церква Різдва Христового з 1814 р. Арх. Андрій Миленський. (1861 р. лежала в ній труна Шевченка). 1934 р. знищена більшовиками.

Nativity Church in Kiev. Here, in 1861, the Remains of Taras Shevchenko lay in State. Destroyed by communists in 1934.

ціональному по формі і соціалістическому по содержанию стиле". При цьому „національна форма" — це наслідування зразків архітектури і всіх видів мистецтва т. зв. „старшого брата", бо найменше звернення в бік української національної спадщини викликало підозру в буржуазному націоналізмі. І так, як бачимо, це продовжується й досі, бо: „соціалістичне мистецтво — це могутня ідейна зброя комуністичної партії".

От тепер уже в декомо може виникати питання: чи ще існує українське мистецтво після розгрому його основ і нищення національних традицій?

З якого ж це часу постає таке питання — чи існує українське мистецтво, на яке це й досі нелегко відповісти і то тому, мовляв, що є різні міркування мистецтва? На цей трохи невлучний заголовок першої

статті третього зошиту „Нотаток з Мистецтва", її автор — Степан Рожок намагався „як доказ від протинного" удокументувати цитатами з праць наших археологів і мистецтвознавців, що українське мистецтво таки існує споконвіків і вимірюється тисячоліттями нашого обдарованого народу і його самобутньої культури.

Отож, українське національне мистецтво безсумнівно існує і існуватиме вічно, як і його творець — український народ, хоч воно ще не може мати справжнього повного свого розвитку під гнітом займанщини. Але ми про нього знаємо і повинні голосно і з великою гордістю про те під'яремне мистецтво цілому світові говорити. Вже й там, в Україні, час-від-часу все виразніше кризь темні совітщини прориваються яскраво опромінені, сміливі, високо патріотичні рядки: „нехай мовчати Америки й Росії, коли з тобою, Мамо, говорю!" (В. Симоненко).

Але перш за все ми самі мусимо знати історію свого рідного мистецтва. Ми повинні вивчати його не з препарованих окупантом фальшивок, а з першоджерел і жититися на снагою з невщерного лона українського народного мистецтва. Це не означає, як декому здається, що ми повинні копіювати історичні зразки його, зовсім ні, але ми зобов'язані сумлінно і творчо застосовувати форми і традиції українського мистецтва в своїй сьогочасній практиці.

Проте, ми певні, що у вільній Україні будуть колись побудовані для наших нащадків точні копії головніших історичних святинь, зруйнованих окупантом, як це роблять усі культурні народи, відбудовуючи по пам'ятцям зруйнованих війнами та різними лихоліттями свої святині. І тут годилося б сказати, що й у нас на еміграції надзвичайно цінним було б збудувати копію зруйнованої більшовиками церкви Різдва Христового у Києві, в якій стояла труна з прахом Т. Шевченка перед похованням його останків у Каневі, на Черній горі. Можна собі уявити — який би це був могутній чин солідарності зі своїм народом, коли б ця церква була споруджена, напр., напроти пам'ятника Шевченкові у Вашингтоні, а ще й до того, коли б стала храмом, в якому б Службу Богу і мо-

литву за многострадальну Україну творили українці — католики і православні разом.

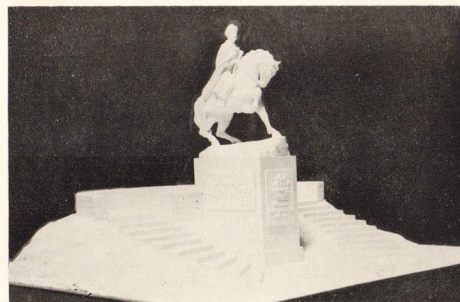
Ми тут, у вільному світі, вільні жити своїм національним життям і творити свої національні культурні цінності.

Якби наші вищі духовні пастирі воліли такими глибокими знаннями з усіх ділянок українського мистецтва, як митрополити Рафаїл Заборовський та Андрій Шентницький, то тоді наші емігрантські храми викликали б захоплення своїми своєрідними композиціями і достойним відбитком нашої національної духовности. Величний, національний духом храм на чужині — це найбільший попис для мистців, бо храм має бути своєрідною синтезою мистецтва і тут великою помилкою є замовляти проєкт на українську церкву якійсь чужій фірмі, або, навіть, не досить обізнаному з характером нашого мистецтва, своєю архітектіві. Храм може будуватися і оздоблюватися відповідно до сьогочасних модерних смаків, але такі завдання

можуть виконувати досвідчені архітекти, а в оздобі храмів — загалом відомі мистці, а не будь-хто з наших фахівців, аби лиш має ліценцію ресторованого архітекта чи звання артиста-малюра.

Найкраще в таких випадках оголошувати архітектурні і малярські конкурси, а для удосконалення знань з окремих ділянок мистецтва і архітектури необхідно запроваджувати окремі курси, видання солідних мистецьких творів, замість зливи партійної та іншої маловартісної літератури або надзвичайно популярних тепер грубесних „прапам'ятних" книг. Дуже доцільним було б запровадження в наших духовних семінаріях курсу історії української церковної архітектури, внутрішньої оздобі храму та церковного малярства. Оце, на нашу думку, основні засади щодо збереження національних мистецьких традицій в ділянці нашого монументального мистецтва, найбільш руйнованого впродовж більшовцького панування в Україні.

Олекса Повстенко



Я. Паладій: Проєкт пам'ятника Гетьмана І. Мазепи.

Yatslav Palady: Hetman I. Mazepa's monument.



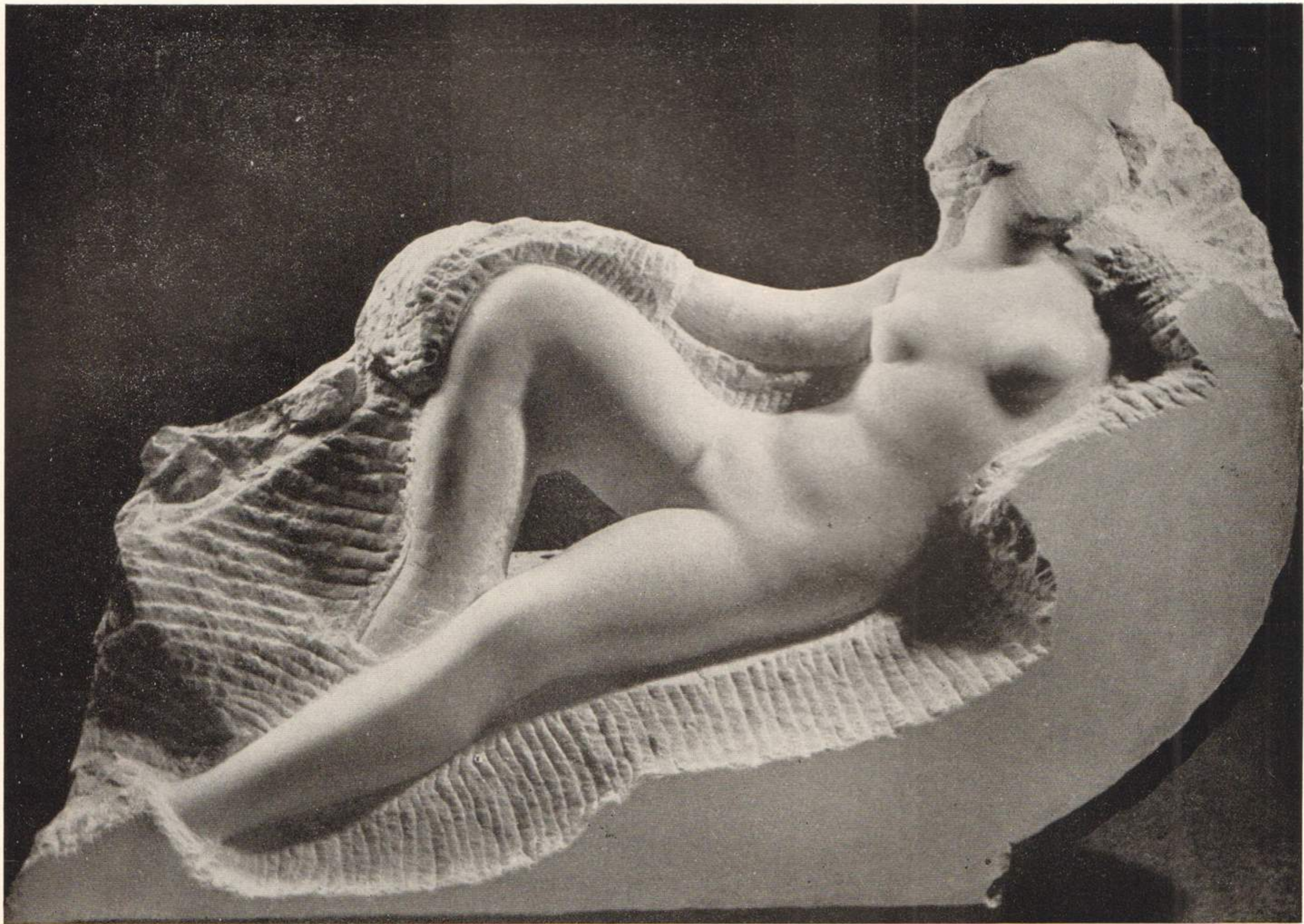
Михайло Дмитренко: Газда Василь Леб'як — олія.

M. Dmytrenko: Landlord Vasyi Lebiak — oil, 1942.



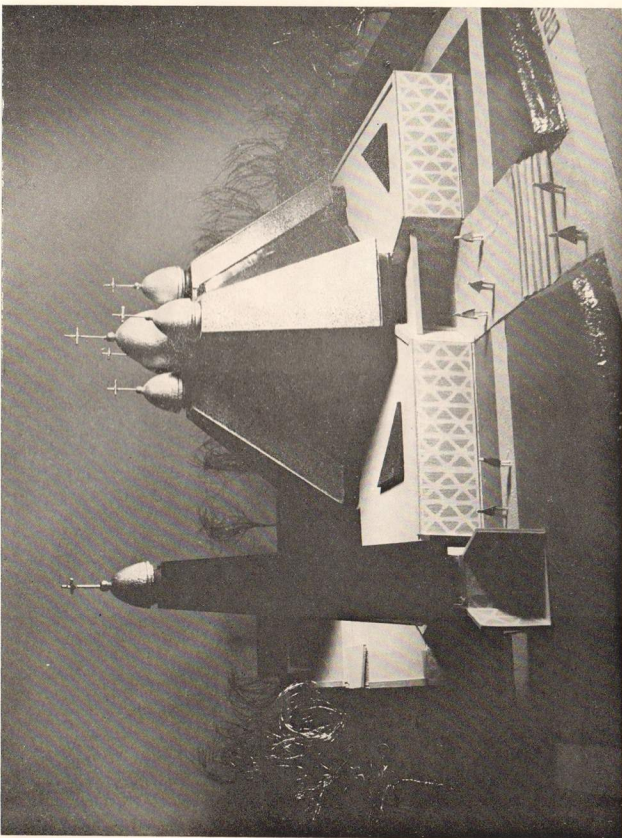
Лев Молодожанін: «Прометей» — деталь з пам'ятника Шевченкові у Вашингтоні.

Leo Molodozanyin: "Prometheus" (detail from Shevchenko's monument, Washington, D. C.).



Богдан Мухин (1916—1962): Акт — мрамур.

B. Muchyn: Nude — marble.



Радослав Зук, архітект: Церква Пресв. Єкхаристії, Торонто, Канада.
Radoslav Zuk, architect: Design of the Ukrainian church in Toronto.

ПРО НАЙСТАРШІ КИЇВСЬКІ ІКОНИ



ІСТОРИКИ українського мистецтва завжди ставали збентежені перед однією проблемою: де ділися ті створені на Україні ікони домонгольської доби (до 1240 року), що про них знаходимо стільки згадок у старих наших літописках? З одного боку, щезалим збігом долі збереглися, хоч і не надто численні, але високоцінні мозаїки київської св. Софії та безглуздо знищеного в 1935 р. Золотоверхого монастиря, збереглися також досить численні фрески і кільканадцять мініятур; з другого ж боку даремно шукати в Україні за тогочасними іконами. Маємо тут на увазі ікони переносного (портативного) типу, малювані на дошках, не на стінах. Вишгородська Богоматір? Згідно з літописом, вона привезена з Царгороду, тож до українського (чи російського) мистецтва можна причислити її тільки умовно, передусім за те, що вона стала взором для пізніших ікон того типу. В Києво-Печерській Лаврі була ікона Богоматері, т. зв. Ігоревська, але згадки про неї зникли в нашій добі, про неї не пише, і її не репродукують навіть такий сумнівний дослідник українського мистецтва, як Г. Логвин („Украинское искусство“, Москва, 1963). А й про ікони в розділі про домонгольську добу він не має просто що сказати — ніяких пам'яток немає.

Україна довгі сторіччя була Марсовим полем і це деякою мірою може пояснити факт незбереження таких делікатних речей, як ікони. А втім, дерево горить швидше, як кам'яний чи цегляний мур. Проте, поставити тут крапку, мовляв, усе вже пропало і кінець — не можна. Мусимо розшукувати своє добро і деінде. Наприклад, ті ж самі літописи часто згадують про те, що різні наші князі були фундаторами церков та ікон на північних територіях Київської держави, що тепер етнографічно є Росією. Що з тими творами сталося, — Росія не пережила стільки степових навал, що Україна? Розглянувши весь на-

язний матеріал, дослідники більш-менш погодилися щодо того, що до домонгольської доби можна віднести яких три-чотири десятки старих ікон. Всі вони здебільшого без метричних, часто перемальовані, реставровані, допсавені новими деталями і оновлени писаними й усними легендами, словом, дають матеріал, до якого дослідник-науковець мусить ставитися критично. А все ж різні стилеві риси, багачість до мозаїк 11—12 вв., тощо, вказують безсумнівно, що ніхка ікон походять теж з тієї доби. Що між ними є або може бути творами київських майстрів?

До ряду безперечно автентичних, наймайстерніших ікон, що зібрані в Третьяковській галерії в Москві, належать, побіч Вишгородської („Владимирської“) Богоматері, дві особливо цікаві: „Велика Панарія“ і „Св. Дмитрій Солунський“, обі з 12 віку. Мистецтвознавці слушно розглядали ці дві ікони, як архитвори старого російського малярства. В історіях мистецтва, писаних російською і іншими мовами, ці ікони окреслювалися, як приналежні до ростово-суздальської і новгород-суздальської школи. Але останніми часами самі такі російські дослідники побачили, що тут щось не клеїться: ніяких мистецьких пам'яток тих шкіль, та ще й таких стильово досконалих, у 12 в. не було і бути не могло, отже, логічно, вони могли постати тільки в Києві. Виданий Третьяковською галерією монументальний каталог староруського малярства вже класифікує обоа згадані твори, як приналежні до київської школи.^{*)} Редакція подає таку примітку до опису „Великої Панарії“:

^{*)} В. И. Антонова — Н. Е. Мисева: Каталог древнерусской живописи. Государственная Третьяковская галерея, Москва, 1963. Видання складається з двох томів, перший обіймає XI—XV вв., другий XVI до початку XVIII; в першому томі 254, у другому 179 кольорових і чорних репродукцій, плюс вичерпні тексти з історією, описом і біографією кожної ікони. Для українського читача цікаве те, що в біографії не менше як 60 разів цитується писання Ол. Грищенка на теми іконографії.

„В наведений нижче бібліографії всі, за винятком І. Е. Грабаря і Д. В. Айналова, датують ікону XIII віком і відносять її до ростово-суздальської школи. В. Н. Лазарев уважає, що Велика Панагія намальована в Ярославлі в 20—30 рр. XIII в. Проте, стиль малярства Великої Панагії — монументальний образ, у виразності якого, як у київських мозаїках, велику роль грає золото, тип класично завершених обличч матері й дитяти, гелленістичні обличчя ангелів, характер прикрас одягу і килима — все те не знаходиться аналогії в ростово-суздальській школі малярства, яка почала складатися з початком XIII віку. Ні у Владімірі Залеському, ні у Ростові Великому, ні в Суздалі, ні в самому Ярославлі — великих осередках тієї школи — не збереглося з XIII в. пам'яток, що вирізняються, як Велика Панагія, завершеним іконописним майстерством, яке дозволяло б принести довгий попередній розвиток. Осередком, що породив такий зрілий визначний твір, в той час могла бути київська школа малярства, яка до нас майже не дійшла.“

Проте, побіч цих стильових визначень, є ще інші, що кидують ще ясніший жмут світла на цей твір. А саме, Києво-Печерський Патерик пише про те, що знаменитий київський іконописець Алімпій Печерський намалював для Успенського собору в Ростові велику ікону Богоматері. Як читаємо в літописі, князь Володимир Мономах узяв „святу Богородицю і посла в град Ростов, в тамо сущю церкву, же сам созда: іже і до нині стотї, їй же аз самовидець бих“. Довгий час уважали Алімпієвим твором ікону Богоматері Вишгородського типу, що була в тій соборі, аж досліді показали, що це копія з 17 віку, отже, за Алімпієвим твором слід шукати деінде. „Велика Панагія“ була відкрита в 1919 році в магазинах Спаського монастиря в Ярославлі (того самого, де в 1795 р. знайдено рукопис „Слова о полку Ігореві“), однак відомо було, що після скасування митрополії в Ростові її осідок перенесено до Ярославля. Отже, можна сказати, що ікона Алімпія, перевезена до Ростова за часів кн. Володимира Мономаха, це і є знайдена в Ярославлі „Велика Панагія“.

Все це виглядає логічно. Беручи до уваги ці факти, згаданий Г. Логвин помітив у київ-

ській „Літературній Україні“ з 24 травня 1966 більшу статтю п. з. „Легендарний художник Алімпій“, де не тільки описує згадану нами історію ікони, але й сугерує, що Алімпій є можливим творцем мозаїк Київського Золотоверхого монастиря. Тут він спирається на дослідів співробітника Третьяковської галерії, В. І. Антонової. І, у висновку, він пише про Алімпія, як про творця національного, незалежного від греків, мистецтва.

Кілька технічних даних: ікона намальована на липовій дошці, покритій папологином, левкасом і яєчною темперою. Розмір ікони 1,94 × 1,20 м.

Друга знаменита ікона зображує святого Дмитрія Солунського, незвичайно популярного на давній Русі святого. Вона намальована тією самою технікою, розмір ікони 1,56 × 1,08 м. З первісного мальовання пол. 12 в. збереглася голова, торс, права рука і частини лівої та ноги до стіп. Інші частини ікони — тло, ангел, написи, опертя трону — домальовано в різних періодах 14—16 віків. Ікона походить з Успенського собору м. Дмитрова, що в 16 в. був перебудований на церкву. Усна легенда зв'язувала цю ікону з Великим князем Всеволодом, сином кн. Юрія Довгорукого, і дехто з дослідників хотів би бачити в зображенні святого портрет молодого князя. Своїми простими, але досконало скомпонованими формами, повними виразу, ця ікона прямо навіязує до монументальних традицій київської мозаїки, тож повернення її до київської школи малярства є логічним фактом.

Проте, дві описані ікони не вичерпують того, що ми можемо назад приписувати київській школі. Існує ще одна, старша від обох згаданих творів ікона, а саме „Св. Георгій“, яку датують 1030 роком. Каталог Третьяковської галерії приписує цю ікону до новгородської школи, але дає при цьому знак запиту. Для нас цікаво, що ця ікона походить з Юрійського монастиря в Новгороді, збудованого майстром Петром у 1119 р. і посвяченого в 1130 р. Виглядало б, що та ікона новгородська, але така школа тоді ще не існувала. До того ж, згадана церква була заснована кн. Ярославом Володимировичем, що мав хрестне ім'я Георгія, отже, ікона була намальована для нього або була його даром церкві. Первісна ікона була пізніше, в 14—19



Велика Панагія — Київська школа коло 1114 р.

“The Great Panagia” — Kievan school, about 1114.



Св. Дмитрій — Київська школа, поч. XII в.

St. Dimetrius — Kievan school — beginning of 12th century.

вв., часто реставрована. Розмір її монументальний — 2,30 × 1,42 м. Рентгенологічні фото показують, що первісне мальовання ікони своїм стилем дуже близьке до фрески першої пол. II в. в Георгіївському приділі київського святософійського собору, існують теж аналогії з іншими фресками того собору. Ця ікона потребує ще досліджень, утруднених багатьма наверхствуваннями перемалювань, але в сумі усі сліди і тут ведуть до Києва.

Ось у такий спосіб українське мистецтво збагатилося кількома високоцінними, справді першої класи, творами, які заповнили одну з дотеперішніх порожнеч в історії нашого мистецтва. Зробили це самі такі російські дослідники, числячись тільки з фактами, що приносять, будь-що-будь, честь російській науці. При цій нагоді слід відмітити, що російські дослідники мають повну волю студіювати і видавати твори з ділянки старого релігійного мистецтва, і вже появились десятки добре виданих монографій з кольоровими репродукціями. Цього немає в Україні, а втім, як має бути, коли, наприклад, М. Важан у редактованій ним Укр. Радянській Енциклопедії недвозначно обороняє знищення Золотоверхого Михайлівського собору під претекстом, що це був осередок мрякобісся, а в статті з приводу заповідже-

ної і також ним редактованої історії українського мистецтва хвалиться, що вона буде скерована проти тих українських „буржуазних“ мистецтвознавців, які розглядають українське мистецтво як самотупно національну творчість...

С. Гординський

Sviatoslav Hordynsky, an artist and art critic, reviews a two volume catalogue of old Rus' art edited by V. I. Antonov and N. E. Mnev and published in 1963 in Moscow.

This work offers a partial solution to the thorny question of what had happened to the pre-1240 icons of Ukraine, mentioned in the chronicles after the Mongol invasion. Since the frescoes and mosaics of the churches of Kiev remained, some until their destruction by the Soviet regime in 1935, it was strange that most of the icons were missing.

Antonov and Mnev suggest that at least two such icons — "Great Panagia" and "St. Dimitr Solonskii" — now in the Tretiakov Gallery in Moscow, are actually Kievan icons. The authors argue that the two works, judging by their ornamentation, type of gold works, details, the characteristics of clothing and the Hellenistic faces of the angels, could have originated only in Kiev, and were not, as has been accepted, representative of the Rostovo-Suzdal or the Novgorod-Suzdal schools of iconography.



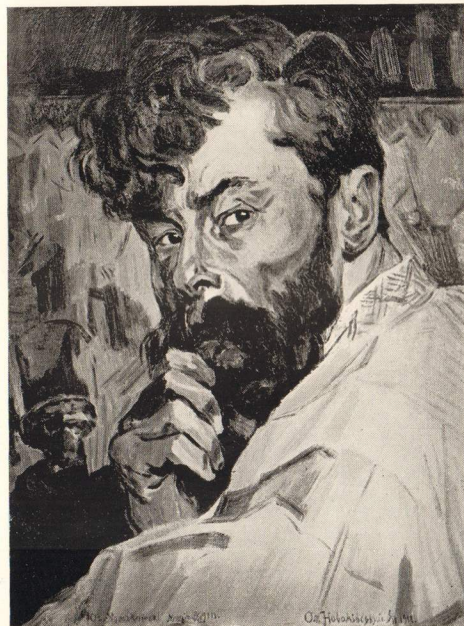
Н. Хасевич: Екслібрис — дереворит.

N. Chasevych: Ex Libris — woodcut.



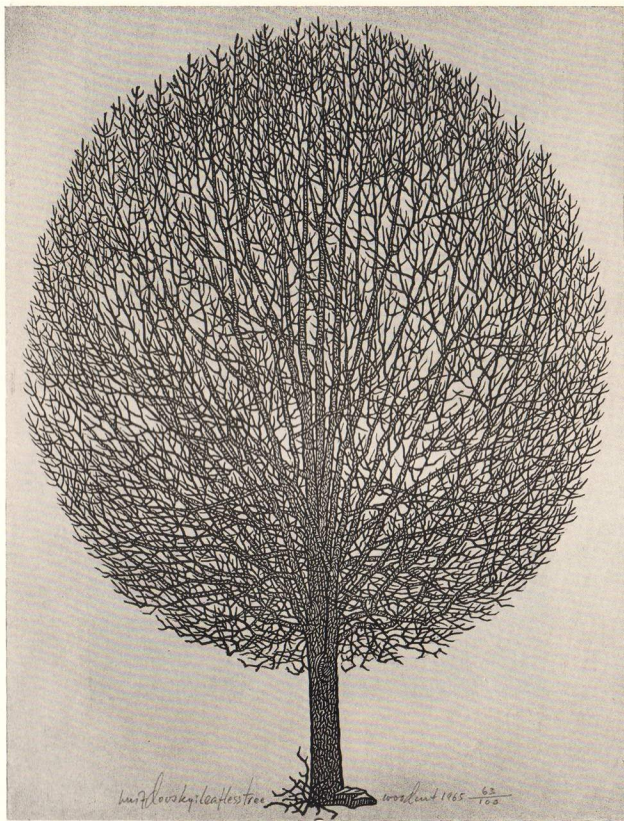
О. Новаківський (1872—1935): Жінка в саду — олія.

O. Novakivskyi (1872—1935): In the garden — oil.



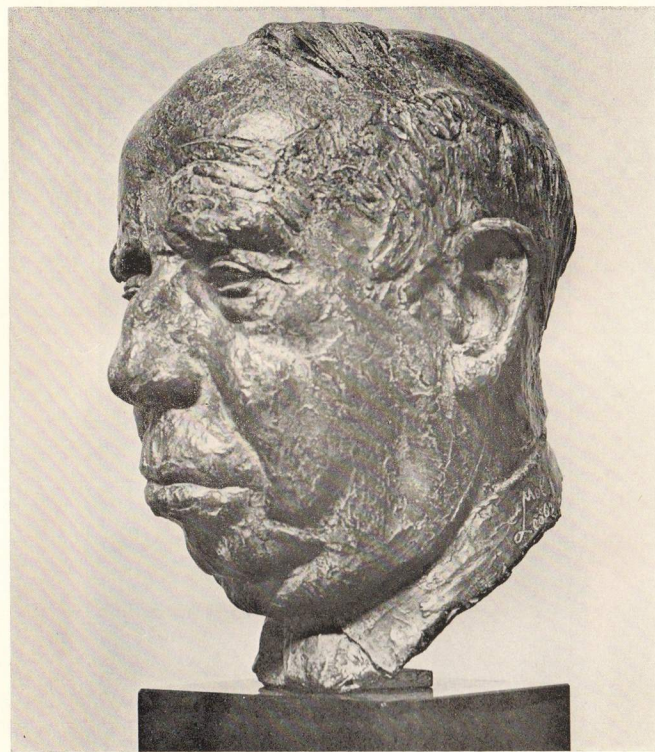
Олекса Новаківський (1872—1935): Автопортрет — олія.

O. Novakivskyi (1872—1935): Selfportrait — oil.



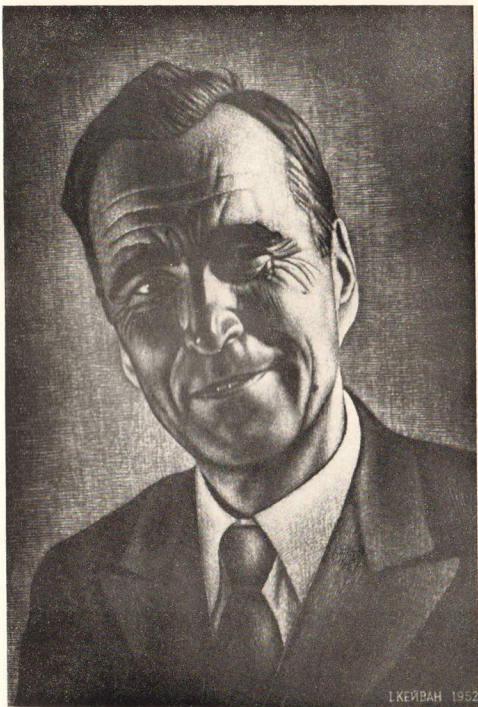
Яків Гніздовський: Безлисте дерево — дереворіз,

Y. Hnizovsky: Leafless Tree — woodcut, 1965.



Лев Молодожанин: Портрет мистця А. Джексона, бронза, 1962. (Мистецька галерея в Гемптоні, Онт., Канада, мистецька галерея в Лондоні, Онт., Канада).

Leo Molodozhyn: A. Jackson — bronze, 1962 (Hamilton Art Gallery, Hamilton, Ont. and London Art Gallery, London, Ont., Canada).



Іван Кейван: Поет Тодось Осьмачка — гравюра, 1953.
(Зі збірки Григорія Барабаша).

Ivan Keywan: Portrait of poet Todos Osmaczka
(Collection of Hr. Barabash).

МИСТЕЦЬ ЮХИМ МИХАЙЛІВ (1885 — 1935)

В часі найбільш посиленого терору московського окупанта в Україні — наслідком чого поруйновано неочінені пам'ятники нашої старовини, створені українським народом і притаманні його духовості, — винищено в нещадний спосіб не тільки творців культури, але також і захисників її.

Та все ж, знаходилося чимало відважних, які ставали в обороні національних скарбів, заплативши за це своїм життям.

Одним з тих відважних, що склали життя своє на вівтарі культури, був голова Всеу-

країнського Комітету Охорони Пам'яток Старовини і Мистецтва (ВУКОПМИС у скороченні) в Києві — мистець Юхим Михайлів. Він був ув'язнений 1934 року і засланий на північ (м. Котлас, Архангельської області), де й загинув у тяжких умовах 1935 р.

Свідомий ваги зберігання кожної пам'ятки нашої духовості, себто нашої історії, цей мистець також і творчістю своєю насичував ідеєю освідомлення суттєвістю призабутих подій, щоб розкрити правду і велич минулого сучасним і наступним поколінням.



Юхим Михайлів: „За завісою життя” — пастеля, 1923.

Yukhym Mykhailiv: Behind the curtain of life — pastel, 1923.

За напрямком своєї мистецької творчості Ю. С. Михайлів був символістом. В оточенні творчих шукачів інших мистців, символізм, як форма мистецького вислову, був у нас мало популярний. Тому мистець Юхим Михайлів стояв відокремлено, був самотнім, як би замкнутим, духово самотнім.

Розкриваючи свою душу завуальованою формою вислову, він давав у своїй творчості зміст, що докоряв за забуте, приспане в нас,

викликав почуття гордості за наше славне минуле. Це був докір нашій байдужості за долю нас самих, за долю українського народу.

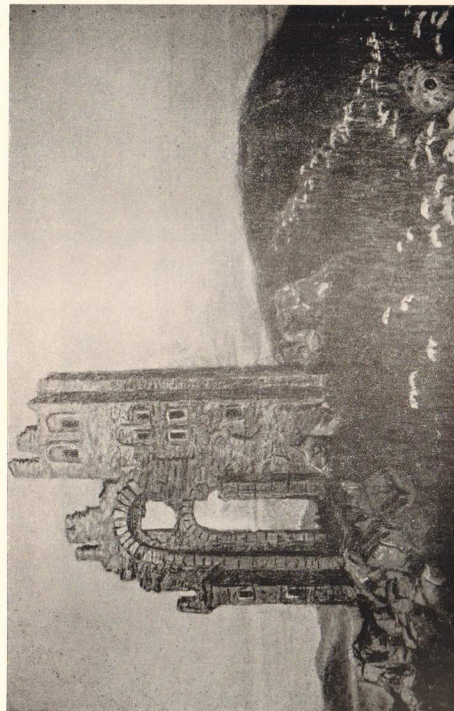
Мистець Юхим С. Михайлів знав прекрасно техніку акварелі, олії, пастелі. А глибина змісту душі ставить його в шері першорядних мистців-символістів України. Його мистецьку суть постаремось розкрити в більшій розвідці про його творчість.

Михайло Дмитренко



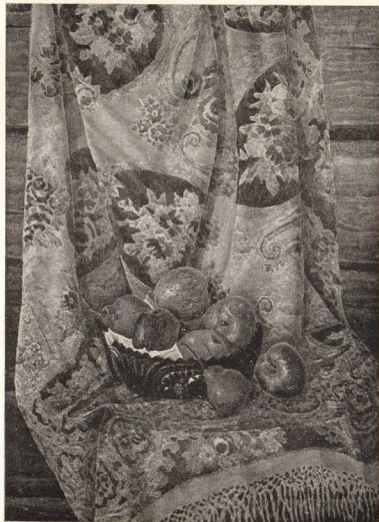
Юхим Михайлів: „Золоте дитинство“ — пастеля, 1927 р.

Yurkhyr Mykhaliv, "The Golden Childhood" — pastel, 1927.



Ю. Михайлів: Золоті ворота — пастеля, 1920 р.

Yurkhyr Mykhaliv: The Golden Gate — pastel, 1920.



Юхим Михайлів: Саловина з України, останній натюрморт — акварель, 1934.

Yukhym Mykhailiv: The last still life — water color, 1934.



Ю. Михайлів: Загублена Воля (Булава) — пастель, 1916 р.

Y. Mykhailiv: Lost freedom — pastel, 1916.



Іван Іванець (1893—1946): Краєвид з Чехословаччини — олій.

Iwan Iwanets (1893—1946): Landscape — oil.

МИСТЕЦЬ СТЕПАН СТЕЦІВ (1905—1964)

ДАЛЕКО від української землі закінчив своє емігрантське життя мистець Степан Стеців. Народився 26 жовтня 1905 року в Добровілянах, Дрогобицького повіту, в Галичині.

Мистецьку освіту здобув у школі малярства А. Терлецького в Кракові та в Ліжській академії мистецтва (Вельгія). Пізніше свої мистецькі студії завершив одержанням диплому вчителя рисунку й малярства у Варшаві.



Степан Стеців: Утікачі — олія.

Stepan Steciw: "Fugitive" — oil.



Степан Стеців: Краєвид — олія.

Stepan Steciw: Landscape — oil.

Першим його виступом була участь у виставці Українського Товариства Прихильників Мистецтва у Львові, в 1931 році. Після того, як член Українського Мистецького Гуртка „Спокій“ у Варшаві, брав участь у всіх виставках цієї організації, аж до вибуху другої світової війни.

Після війни переїхав із Німеччини до Канади, де в міру життєвих можливостей на

новому поселенні, брав участь в українських мистецьких виставках. Також працював як педагог, навчаючи українську й чужу молодь малярства. У своїх малярських працях віддзеркалював характер своєї чутливої мистецької вдачі.

Помер 10 листопада 1964 року в Ст. Керрнс, у Канаді.

II. М.



П. Кашпученко: Ідилія — теракота.

Р. Kapschutschenko: Idyll — terracotta.

ПЕТРО ОМЕЛЬЧЕНКО

(1894 — 1952)

Всього 14 літ проминуло від смерті мистця Петра Омеляченка, а вже молодше покоління майже нічого не знає про нього, бо крім кількох принагідних газетних статей, не появилася досі друком ні повна його біографія, ані монографія його творчості.

Користаючись з ласкавих інформацій та з невеличкого архіву пані Софії Зарицької-Омельченко, дружини мистця, автор зібрав всі матеріали, які були йому доступні і друкує їх уперше. Також світлина мистця та деякі репродукції його графічних праць друкуються вперше.

За випозичення світлин та за дозвіл зробити репродукції з творів мистця, автор складає щиро подяку пані Софії Зарицькій.

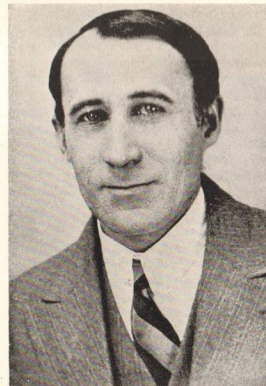
З РІДНОЇ ПОЛТАВЩИНИ НА ЕМІГРАЦІЮ



В дні 3 жовтня 1894 р. у місті Хоролі на Полтавщині народився Петро Омеляченко. Петро був третьою дитиною Івана і Оксани Омеляченків, нащадків лівобережних козаків. Варка і Марія були його старшими сестрами, а Надія була молодшою від Петра.

Гарні околиці над спокійною річкою Хоролом, між Миргородом і Лубнями, доброта та лагідність владі населення з його відомим нахилом до пісні й поезії, прадавні високі мистецькі традиції (згадати хоч би славні полтавські плахти, вишивки, килими чи кераміку) — все те разом мало вплив на малого хлопця, збуджуючи в нього зацікавлення красою, мистецтвом.

Дитинство і рання молодість Петра пройшли у рідному місті під опікою матері Оксани, яка дуже любила свого одинака (Петро був дуже подібний до неї). По скінченні середньої школи в Хоролі, Омеляченко їде до Києва, де вписується на архітектурний відділ високої школи. Та вже по першому році навчання перериває студії, бо вибухає тоді Перша світова війна. Петра беруть до війська і по вишколі він відбуває службу на фронтах. В часи української державності Петро спов-



Петро Омеляченко (1894—1952).

Petro Omelchenko (1894—1952).

нює службу в українській армії. Пройшовши всі найтяжчі етапи боротьби з більшовиками і дослужившись ступеня сотника, Петро опинився з рештками армії УНР в 1920 році на еміграції в Польщі.

Спершу попадає до табору інтернованих воєнків у Каліші, звідкіля вдається йому звільнитися після кількомісячного перебування, і, разом зі своїм приятелем Шербаком, переїжджає він до Варшави на студії. У варшавській Академії мистецтв Омельченко відбув два перші роки навчання. Тут він познайомився з молодим мистцем із Буковини, Петром Метиком, про якого він зберіг відак якнайкращі спомини.

В ЧЕСЬКІЙ ПРАЗІ

В 1923 році Петрові вдається віднайти рідну сестру, Марію, серед численної української еміграції в Празі. (Марія студіювала і перебувала весь час у Празі, де й померла під час II світової війни). Петро покидає Варшаву та їде до Праги. Тут відразу вписується до Академії мистецтв на відділ малярства. Однак, попри малярство, починає його щораз більше цікавити графіка. Не перериваючи навчання малярства в академії, вписується на вечірні курси графіки в Українській Студії Плястичного Мистецтва (Студія існувала в Празі від 1923 р. при матеріальній допомозі чеського міністерства освіти). Тоді професором графіки у цій Студії був відомий чеський графік професор Шетелік. У нього Омельченко набував ґрунтовного знання різних технік графічного мистецтва.

Вже під час перших років навчання Петро вбивається серед українських мистців Праги, як добрий графік, і починає діставати замовлення на дрібні праці, як ескізириси, видавничі знаки, емблеми товариств, печатки, обкладинки книжок тощо.

В часі Міжнародного Бібліологічного З'їзду в Празі (28. VI. — 3. VII. 1926 р.) відбувалася окрема вистава книжок, а Омельченко оформив український відділ цієї вистави. Український відділ містився у двох великих кімнатах, вступ до яких ішов через спеціальну, збудовану мистцем, арку.

Разом з Петром студіювала в Академії мистецтв українка Софія Зарицька, дуже здібна студентка, яка сюди приїхала в 1923 році зі Львова. Омельченко і Зарицька — це були єдині українці в Академії, бо інші наші молоді мистці вчилися в Українській Студії

Плястичного Мистецтва. Петро знайомиться зі Софією і 14. березня 1926 р. вони — несподівано для товаришів — одружуються.

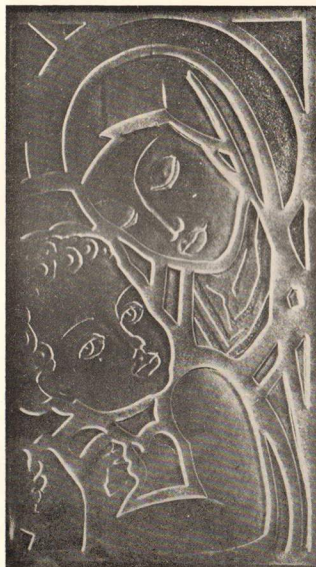
Вивчаючи малярство, Омельченко цікавиться основніше малярськими фарбами, техніками і взагалі малярським ремеслом, при чому вивчає глибоке хемію. Вислідом цих со-лідних студій була більша праця на 368 сторінок: „Про малярські фарби, матеріали та техніки“, яка вийшла друком у Києві в 1930 році в Державнім Видавництві України. Цю книжку вдалось йому видрукувати в Україні при допомозі сестри Надії, яка працювала саме в цьому видавництві. Через невеликий наклад (3000 примірників) ця книжка сьогодні вже є великою рідкістю і молодші наші мистці й не знають, що така книжка існує. Вона має 6 розділів:

1. Оптичні явища та кольори.
 2. Хемічні основи.
 3. Матеріали, вживані в малярських техніках, як зв'язка, клейковини, лаки та розчинні засоби.
 4. Бараньки.
 5. Малярські техніки.
 6. Техніки монументального малярства.
- Додаток — Золочення.

Академічним роком 1927-28 Омельченко кінчить студії в Академії і, залишивши в Празі якнайкращі спомини студентського життя та про близьких товаришів-мистців Василя Касіяна, Миколу Кричеського та Василя Хмелюка (ці два останні відак теж приїхали до Парижа), виїжджає з дружиною в літі 1928 р. до Франції, до світового центру мистецтва — Парижа, куди мріють потрапити всі молоді, повні плянів і надій, мистці.

ПАРИЖ

Про перший рік їх побуту в Парижі згадує пані Софія Зарицька-Омельченко у своїх спогадах (рукопис): „В Парижі цілий рік ми оглядали все, що було для нас найбільше цікавим, а рівночасно боролися зі злиднями артистичного заробітку. Так, як і другі мистці, які приїхали щойно до Парижа, заробляли ми батіками та іншими техніками текстильного малювання. Відак Петро дістав працю у великому ательє, де гравірували ри-



Петро Омельченко: Гравюра на склі.

Petro Omelchenko: Engraving on glass.



Петро Омелченко: Робітники, 1941 р.
Petro Omelchenko: Laborers, 1941.

сунки на склі. Був він там першим рисівником та добре тоді заробляв. Робив проєкти для декоративних панно на склі і мав призначення за свої композиції. (Такі вириті на склі композиції були тоді дуже в моді). Працював там кілька років (1929-36), так, що ми вилізли зі злиднів і змогли купити малій заліснений терен у гарній околиці (Шенев'єр над Марною — 11 км від Парижа) та побудувати маленьке ательє. Життя наше тоді було поділене між атмосферою великої і шумної столиці і тишею маленького містечка.

А сам мистець у своїх „Листах з мансарди“ (рукопис) пише про Париж:

„Я люблю Париж — столицю світового мистецтва, розкоші і злиднів. Я люблю мішанину творчості з буденщиною, найближших досягнень сучасної цивілізації з брудом, звичайним брудом будинків, вулиць і провулків. Я люблю море світла електрики та світляних рурок так, як і підсліпувати темні закутки брудних робітничих кварталів з їх газовими ліхтарями. Там появляються і зникають, у пламах освітлених кругів навколо кожного ліхтара, пролетарські постаті, як якісь невизнані тіні.

Я люблю бульвари, заляті світлом зі зграйними парижанками, що не мають інших турбот, як показувати своє тіло в найкращий спосіб.

Я люблю паризькі мансарди, заселені богомою, міжнародним пролетаріатом мала-

рів, поетів, музик та балерин. Маленькі кімнатки з віконцями на дахи, поржавілі залізні рури коміннів і море дахівок.

Там творчість змагається зі злиднями, і там є пахощі духового прагнення до безупинного поступу...“

З переїздом до Франції Омелченко мalarством майже не займався, лише поєвється графіці і іншим спорідненим техникам. Його похолола гармонія ліній, при чому він старався вивопинити композиційну площу якнайбільше декоративно і гармонійно, але без жадних переобтяжень і не входячи у дрібнітькі деталі. Рисує пером, тушом, друкарською фарбою, працює в дереворізі і монотпії.

Омелченко замітний надзвичайним опануванням найрізородніших технік та своїми особистими дослідами над удосконаленням тих технік і над відкриттям нових шляхів. Він створив мистецькі твори в царинах, де



Петро Омелченко: Жіноча постать.
Petro Omelchenko: Drawing.



Петро Омелченко: Акт — дереворит, 1937 р.
Petro Omelchenko: Nude — woodcut, 1937.

звичайно працюють видатні і талановиті ремісники, а дуже рідко справжні мистці.

Отак Омелченко, крім чудесних декоративних панно з ляку — у яких відзначалося чимало першорядних французьких мистців, — опанував техніку гравюри на склі через прискорене кидання на скло піску і ктислоти спеціальним апаратом. Тим способом він створив дуже гарні скляні тарілки та вази, яких модернізм уміло сполучений з правдивим українським відчуттям ліній та гри світла і тіні.

Петра цікавлять старі дільниці міста, його типові мешканці, вуличні купці, робітники, кльошарі. Він нерозціленими днями зарисовує їх олівцем у своїх зшитках. З тих, на скору руку зроблених, нотаток робить вдома невеликі композиції у модній тоді техніці „пешуар“ (вживання друкарської фарби). Цими композиціями, виставленими в „Сальону Незалежних“, звертає на себе увагу паризьких критиків і дістає від них добрі оцінки.

До „Сальону Незалежних“ прийнято його і його дружину вже від жовтня 1928 р., і від тоді майже щорічно беруть обое участь у виставах Сальону. В 1929 році Омелченко був прийнятий до „Осіннього Сальону“.

Про його участь в „Сальоні Незалежних“ в 1930 році пише Тебо Сіссон у щоденнику „Ле тан“ з 2. II. 1930 р.: „Українець Омелченко є вроджений декоратор. Нагі жіночі фігури, елегантних і гнучких ліній, якими він прикрасив при помочі сріблястого, зернистого матеріалу задню стінку двох кришталевих панно, надаються до різних винахідливих застосувань для декорування люксових домів“.

НАД МАРНОЮ

Омелченки живуть у Шенев'єр, у маленькому дерев'яному домику серед старих височезних тополь на правому, високому безрези ріки Марни. Петро потребує до праці великого простору і починає будувати зразу ж за стіною хатини більший, одноповерховий дім з двома великими робітнями: одна для нього, друга для дружини, — з якої часом Петро сміявся, як то вона може працювати в такому маленькому приміщенні.



Петро Омелченко: Ініціал — туш.
Petro Omelchenko: Initial letter — ink.

Над Марною стояв, прив'язаний до берега, дерев'яний човен, в якому обом мистці, по цілоденній праці, любили вечорами веслувати до пізньої ночі здовж гарних і тихих берегів Марни, що пригадувала їм — Петрові Хорол, а Софії — Сян. На берегах річки тягнулися підміські сади і городи, з-поміж яких де-не-де виглядали малі веселі домки (тепер там же стоять багатоповерхові мешкальні домки).

Тут, в Шене'єр, після праці, Петро писав вірші, або записки — повні ностальгії за рідним краєм, розважав над долею українського народу та над причинами невдачі визвольних змагань. Поневолення України болочо переживав мистець. Рідкі листи від старенької мами і сестри Надії перенесли його думками в рідну Полтавщину і він сардонився на себе, що нічим не може допомогти своїм рідним.

Вдачу мав він радше меланхолійну, тільки часами був веселий. Мав багато ідей і творчих замівів та планів, але не завжди мав потрібну видержливість їх реалізувати. Коли знаходився у товаристві, скоро захоплювався всім і робив тоді широкі плани, а як мав яку невдачу, то сидів похнюплений і невідрадно дивився на світ.

Омельченко не оминав товариства і мав чимало зв'язків і серед українців, і серед французів. З нашими мистцями, Миколою Кричевським і Василем Хмелюком, знайомими ще з Праги, також часто зустрічався. Коли Святослав Гордінський студіював в Парижі, також часом зустрічався з Омельченко. З-посеред старшого громадянства Петро знався добре з генералом Олександром Удовиченком, який високо цинив Омельченка, як людину, як колишнього старшину і як мистця; з Вячеславом Прокоповичем, професором Олександром Шульгиним, Олександром Лагутенком (родом з Чернігівщини, археолог і мистецький критик та прихильник мистців, який нерідко помагав при влаштуванні вистав і писав фахові рецензії до української преси).

Разом із іншими мистцями з Парижа, Омельченко брав участь у збірних виставах української графіки з Львова 1932 р. (на яку вилася 1 дереворіз, 1 екслібрис, 6 монотипів,

6 літографій, 1 декоративну композицію [олію]), а на виставу української графіки в Берліні 1933 р. вилася 27 творів.

ТЯЖКІ РОКИ

В 1936 р. підприємство „Ар е вер“ (графірування на склі), в якому працював Омельченко, банкрутує і мистець опиняється без праці. Починаються тяжкі роки боротьби за існування. У Шене'єр, маленькому містечку, не міг мати мистецьких замовлень, а дрібною графікою тяжко було заробити на життя. Такий стан тривав до вибуху II світової війни. В 1940 році Париж окупували Німці, що забирали працездатних людей до праці; одних везли до Німеччини, іншим давали працю у Франції при роботах, необхідних для ведення війни. До такого табору праці під Парижем потрапав мистець. В рр. 1941-43 Омельченко працює при будові доріг на „Будівничому пості“ ч. 1092. Але й тут, серед дуже несприятливих умов, він не покидає мистецької творчості. Показалося, що між робітниками таборів праці є і мистці-французи. Всі вони зробили виставу, на якій Велику Премію Будівництва за рисунок отримав Омельченко, перед дев'ятьма французькими мистцями. Газета „Шантіє“ з 1. XI. 1941 р. (Париж) пише з цього приводу: „Не можемо цитувати імен всіх лавреатів, але хочемо багато сказати про Петра Омельченка, тепер землекопа на пості 1092 і лавреата Великої Премії Рисунок. Цей землекоп є великий графік, якого нечасаливі часи привели до виконувати працю, що не є його професією. Вистачає побачити його подивугдані дереворізи, інспіровані сценами з праці („Землекоп“, „Робітник з пляшкою вина“, „Металюргіст“), чи оглянути його групи робітників при відпочинку, або його великі ініціальні для друзів, щоб вичути, що мистецтво Омельченка, базоване на надзвичайно солідно вивченій і певній техніці, є автентичне. Омельченко має право зобразити олієм чи різцем людські зусилля більше, як хтонеубудь, бо він сам трудиться серед робітників, і цим разом знання зрілого мистця може стати на службі народних інспірацій акнайглибше відчутих.“

Подібні мистецькі вистави відбуваються в таборах праці щороку. В січні 1943 р. ця



Петро Омельченко: Заставка — туш.

Petro Omelchenko: Vignette — ink.

сама газета пише: „Омельченко, лавреат Великої Премії в 1941 р., виставив, крім гарного декоративного панно, чудові рисунки, зроблені під час його перебування на земляних роботах в околиці Парижа.“

З часів праці в таборі під час війни лишилися мистцеві десятки композицій на робітничі теми, зроблені олієм, вуглем, кольоровими олівцями і друкарською фарбою. Ці твори є одним із етапів творчості Омельченка і вони немов би перекликувалися з дереворізами В. Касіяна на робітничі теми. Коли у Касіяна видно бездоганне технічне викінчення і добру композицію, то в Омельченка наголос поставлений на відтворенні атмосфери спільної групової праці та таборового життя і на відчутті робітничої реальності. Вартість цих праць Омельченка тим більша, що вони автентичні, зроблені мистцем, який цілими роками мусів працювати як звичайний робітник, з лопатою в руці.

Війна добила кінця, Париж звільнений від німецьких військ, загальна радість і піднесення у Франції. Омельченко не має підстав до радості, бо починає відчувати недугу легень, праці не має, економічне життя країни досить трудне, а тоді, коли бракує товариш першої потреби, ніхто не видає грошей на мистецтво. Петро знову попадає у велику нужду, але почуватися, перестає відідувати знаємим, ізольовується від світу. Лише у своїх поезіях відає настрої душі. В цих віршах, писаних для себе самого, знову повертаються відомі теми — поневолення України, потреба духового переродження українського народу, потреба єдності, конечність відродження християнства в Україні, релігійна містика.

Найгірше йому докучає біль у легенях. Мистець бачить, що розпочаті перед війною будови нової хати йому не докінчатим, а матеріал, куплений за тяжко заощаджені гроші, нищиться надворі.

Вже частинно хворий, Омельченко не покидає мистецької праці, робить дереворізи і лінорити та збуває їх за безцін перед знайомих французів у Шене'єр, які самі не багаті, не можуть йому заллатити вартості його графічних праць.

В червні 1949 р. бере участь у великій виставі мистців-емігрантів у Парижі, яку організувала Міжнародна Організація для Втілювачів (IPO), а в 1950 році бере останню участь у „Салоні Незалежних“.

Виснажений довголітною недугою, худий, як тріска, мистець не має змоги лікуватися вдома і їде до шпиталю у Вільєрф, де лікарі безуспішно пробують поборювати промінам рака легень. Зі шпиталю він уже не виїшов, а остання записка на шпитальному ліжку відтворює його душевний стан: „Я втомлений. Я втрачаю всі мої сили. Треба йти в дорогу, догори. А там, може відпочинок, може перспектива невідомого. Може банальний вид на фабрики, комини і чорний дим, який піднісється до неба. А може шпешні поля з тяжким золотистим колосками і рідними стеблями. Срібні дзвіночки квітів повні радості життя. Може...“

Мають кінець моїх зусиль. Я відходжу, я відходжу.

Зусилля, зусилля! Відійди тяжкий, ноги відмовляють послуху. В ухах молоточки стукать, а перед очима рухом заслона. Все довкола так дивно рухаста. Нема більше

сили. Кінець зусиль. Я паду. Кров виходить мені з уст, віддих слабій. Ясні і темні кружки танцюють перед моїми очима...“ По довгих муках мистець помирає 21 лютого 1952 року.

Цією недугою Омельченки так були вичерпані матеріально, що вдова дослівно не мала грошей купити домовину, мусіла аж п'ять днів бігати по знайомих у Парижі, щоб позичити серед наших, небагатих, людей гроші на похорон, і щойно 27 лютого Петра похоронили на цвинтарі у Вільжіві, недалеко шпиталю.

Великої мистецької спадщини покійний не залишив, бо у найкращий час свого життя працював у фірмі гравірування на склі, щоб заробляти на життя, а лише вільні від праці хвилини міг присвятити справжній мистецькій творчості.

Як графік, Омельченко був одним з найздібніших наших мистців першої половини ХХ ст. На жаль, його талант не був повні використаний. В нормальних умовах, у своїй державі, він міг би бути дати правдиві архитвори графічного мистецтва, а так, серед тяжких матеріальних обставин на чужині,

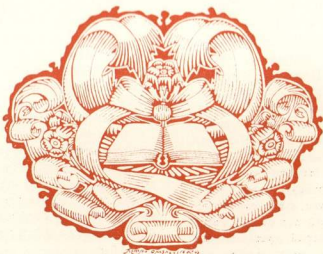
у постійній боротьбі за існування, він не міг показати всієї сили свого таланту і тяжко вегетуючи останні роки життя, передчасно згас, подібно як не один наш мистець, викинений долею з рідного краю і неприйнятій чужиною.

Так передчасно померли в Парижі Олександр Третяків (номер на туберкульозу в 1936 р.), Софія Левницька (в 1937 р.) і Анатоль Яблонський (цей дослівно помер з голоду в 1954 р.).

Вдова зберігає тежку графічних праць, яких 200 окремих творів малого і меншого формату. Є не окремі тежки зворів для текстилів, по одній тежці дереворізів, рисунків, „пошур“, та літографій. Дуже мала кількість творів знаходиться в українських збірках, а одна „Мадонна“ (гвал) прикрашує бюро єпископа української Церкви в Парижі.

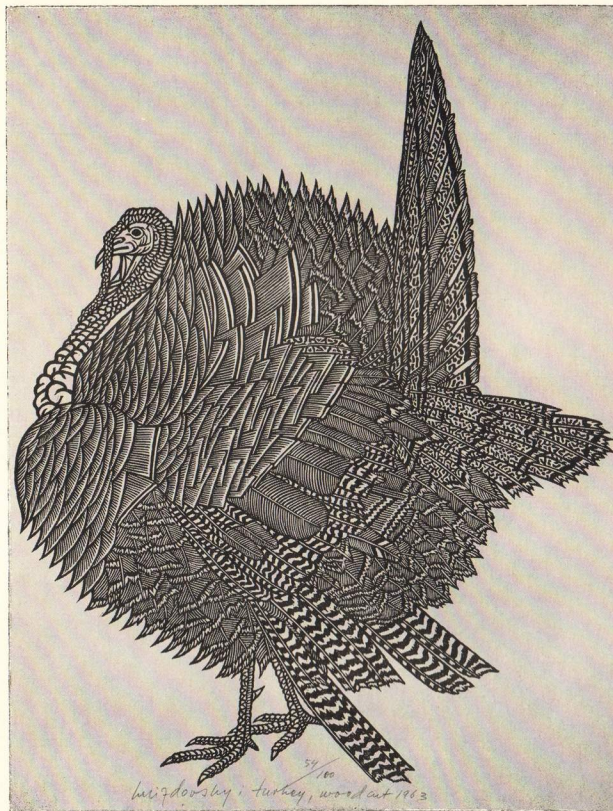
Висока мистецька вартість цих небагатьох збережених творів і цінна книжка „Про малярські фарби, матеріали та техніки“ вповні заслуговують на те, щоб ім'я Петра Омельченка увійшло в історію українського мистецтва ХХ віку.

Володимир Попович



Петро Омельченко: Кінцівка — туш.

Petro Omelchenko: Vignette — ink.



Яків Гніздовський: Індик — дереворіз, 1963.

Y. Hnizdovsky: Turkey — woodcut, 1963.



Р. Лучковська-Армстронг: Краєвид з Еспанії — акварель.

G. Lurzakowska-Armstrong: Spanish landscape — water color.



Петро Андрусів: Ілюстрація — туш.

Petro Andrusiw: Illustration, ink.



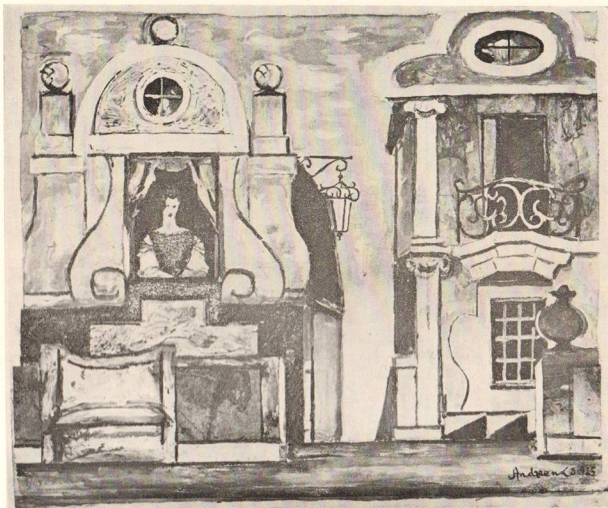
Надія Сомко: Мрії — олія.

N. Somko: Dream — oil.



Марко Зубар: Вітраж з каплиці в Ля Саль Каледжі.
Філадельфія.

Marco Zubar: Stained glass window, La Salle
College chapel, Philadelphia



Михайло Андриєнко: Проект декорації п'єси „Моріс Контант” у театрі в Парижі, 1925 р.
(Власність бібліотеки Арсенала у Парижі).

M. Andrienko-Neczytajo: Project of stage
background for the play "Morris Contant"
for the theater in Paris, 1925. (Owned by
Arsenal library in Paris).



Северин Борачок: Зустріч весни — мозаїка.

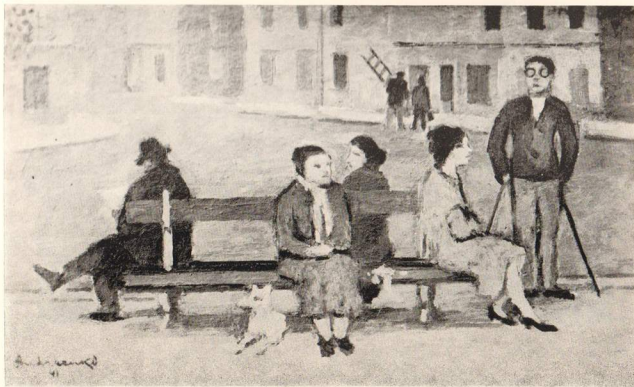
Severyn Boraczok: Springtime — mosaic.

УКРАЇНСЬКІ МИСТЦІ В ПАРИЖІ В 1930-ИХ РОКАХ

У 1930-их роках згуртувалося в Парижі багато українських мистців-малярів. Приїхали вони сюди, переважно, після наших невдалих визвольних змагань, у яких дехто з них брав активну участь. Деякі приїхали до Парижа вже з закінченою Академією мистецтв у Кракові, як, напр., Перфецький, Пєребийніс, Борачок, Турнін, Третьяків, Хмелюк.

Ця група молодих мистців завзято взялася до праці над собою, знайомлючись із світовим мистецтвом. Життя наше було дуже важке, бо треба було боротися за кожний

день прожитку. Майже ніхто з нас не мав жадної помочі з дому, чи від будького, і кожний промишляв, як міг. Мені приходилося, між іншим, заробляти таким способом, що я брав з фабрики парасолок ручки, на яких випалював орнаменти, грав в джезі на бубні, чи виступав з Хмелоком і Турніном стагістом при накручуванні фільмів. Третьяків „мав щастя“ і дістав працю при реставрації старих картин, Кричевський заробляв, малюючи взори для текстильної фабрики, а Глуценко ілюстрував книжки, між іншим, як пригадую, повість Гоголя „Тарас Бульба“.



Михайло Андриєнко-Нечитайло: Сцена з вулиці, 1941.

M. Andriienko-Neczytajlo: Street scene, 1941.

І хоч життя не було легке, але молодий вік та ідеї, якими ми жили, давали нам силу переборювати труднощі.

В 1932 р. ми згуртувалися в Парижі в організацію, яка вступила в члени Асоціації Незалежних Українських Мистців (АНУМ) у Львові, і коли в 1935 р. АНУМ зорганізував першу малярську виставу у Львові, кожний із нас вислав на неї свої картини.

З нашої паризької групи мистців вже давно дехто помер. Третьяків помер так

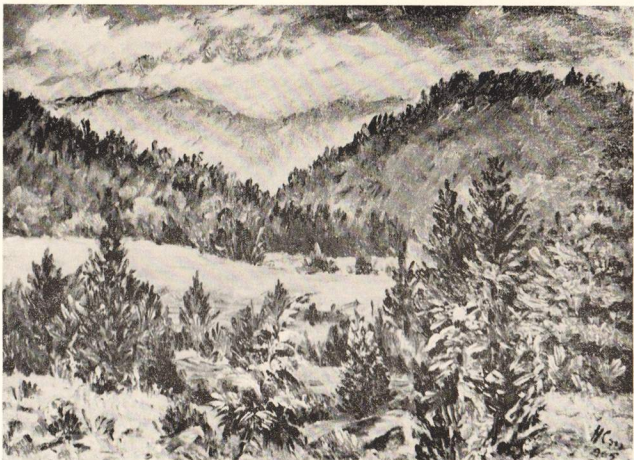
в Парижі, захворівши на легені. Кричевський помер 1961 р., теж у Парижі. Глуценко виїхав 1936 р. в СРСРський Союз, де вдалося йому видержати якось по сьогодні, живучи в Києві, а Пєребийніс живе в Англії.

До цих коротких рядків згадки про безповоротно проминулий час і мої друзів малярів — залучую унікальний знімок, на якому бачимо тих, про кого тут після 38 років згадую.

Северин Борачок



Група українських мистців у Парижі. — Перший ряд, зліва на право: Олександра Третьяків, Северин Борачок. Другий ряд: Михайло Андриєнко, К. Рельєво, Микола Глуценко, Василь Смедь, Вас. Хмелюк, Олександр Пагутенко, Микола Кричевський, Вол. Савченко-Бельський, Роман Турнін. Третій ряд: Василь Пєребийніс.
Group of Ukrainian Artists in Paris — 1930.



Наталія Стефанів: Краєвид — олія.

N. Stefaniw: Landscape — oil.

ОГЛЯД ГРАФІЧНИХ ОФОРМЛЕНЬ УКРАЇНСЬКИХ КНИЖКОВИХ ВИДАНЬ

Перед нами нова книжка Докії Гуменної „Благослови, Мати!“, видана заходами Гуртка Приятелів Книжки, під фірмою Об'єднання Українських Писменників „Слово“, Нью Йорк, 1966. Зазначено, що книжка друкована в США, але, на жаль, немає назви друкарні. Це тим більше шкода, що книжка видана дбайливо й хотілося б знати, хто її де це друкував.

Книжка вийшла оправлена в тверді палітурки, добре відкривається. В ній є дуже багато ілюстративного джерельного матеріалу, зі смаком розміщеного по маргінесах і серед тексту. Всі ілюстрації, це зразки давніх зображень, узятих із археологічних та історичних наукових праць. Усі рисунки дуже дбайливо виконані, за участю Тамари Цимбал, як зазначено в книжці.

Кожний рисунок має подане бібліографічне джерело, звідки його взято. Усіх рисунків є 274.

На обгортці маємо фрагмент орнаменту з браслету, знайденого в с. Мізній на Чернігівщині. Дбайливість про естетичний вигляд цього видання заслугоує на вдячність авторці й усім, хто спричинився до такої чесної друкарської появи.

П. М.

ЛОМАННЯ КНИГИ

В попередньому числі „Нотаток з мистецтва“ ми обговорили технічний склад книги, подаючи головні правила доброго технічно складу. Тепер обговоримо ломання (верстання) книги і спробуємо подати також головні правила, що їх завжди слід мати тут на увазі.

Тому, що останнім часом бачимо багато наших книг та журналів (інколи з шумними назвами) ломаних зовсім без друкарської грамоти, наведемо засади правильного ломання.



Н. Хасевич: Екслібрис — дереворит.

N. Chasevych: Ex libris — woodcut.

В залежності від призначення книги, міняється її ломання. Напр., наукові книги слід ломати тісно, світла залишається небагато, бо тут йде про те, щоб якнайбільше наукового матеріалу вбгати в формат книги. Комерційні пропам'ятні книги мають протилежний напрям. Тут звертається увагу на оперування світлом і плямою, при чому, щобільше світла, то краще виб'ється фірма чи річ, про яку там мова.

Белетристика і журнали — це речі літературно-мистецького порядку, і тут мусимо дбати про збереження всіх правил ломання, оперування світлом і плямою, тому, що ці книги, не тільки змістом, а й бездоганним технічним виконанням, дають свідчення про культуру даного народу.

Тому саме ми й займаємося головню обговоренням ломання книг з літератури та журналів. Більшість правил стосуватиметься всіх родів книг, за винятком тільки специфічних, про які згадали ми раніше.

Приступаючи до ломання, слід уникати найбільшої болячки сьгоднішніх наших книг і журналів, а саме різного розміру висоти сторінок, бо це свідчить про аматорство, а не фаховість у нашому друкарстві. Слід дбати, щоб кожна сторінка була точно тієї самої висоти, щоб при друку бездоганно покривалися з наступною.

А тепер починаємо ломання.

Верхній титул („шмудтитул“): Закладаючи згори 6 ціцєро, назву книги даємо одним чи двома рядками (без автора) до правої сторони маргінесу. Коли не даємо „шмудтитулу“, на цьому ж самому місці добре дати присвяту, якщо така є. Але все таки „шмудтитул“ повинен бути. Ця сторінка буде парнєста.

Наступна сторінка (парнєста) буде пуста (vacat).

За нею йде перша сторінка книги — **титульна**. Ломити її слід так:

Автора даємо з самої гори до маргінесу. Титул слід починати з 34 висоти сторінки. Ця ж сама висота титулу (34) обов'язує нас і в титулах журналів. Назву видавництва чи рік і число видання даємо донизу, залишаючи пусте місце на пагіну знизу. Евенту-

альне пояснення до титулу слід відбити від нього на 2 ціцєро, щоб він до титулу не приливав. Якщо маємо фірмовий знак або зазначення видання (друге, третє), даємо його між титулом і долішніми рядками видавництва чи року, з тим, що світло знизу знаку повинно бути на 2—3 ціцєро більше від світла зверху.

Друга сторінка: 2—3 ціцєро вище половини сторінки даємо автора обгорьки та ілюстрацій. Внизу під тонкою лінією даємо назву друкарні, яка друкує книгу. Над лінією, якщо на кінці книги немає метрики, даємо тираж, а також застереження прав передруку („Капірайт“), якщо таке є.

Сторінка третя: Тут починаємо власний текст книги чи журналу. Зверху слід закласти 6 ціцєро світла і починати текст. Якщо ж заголовок розділу чи журнальної статті ставимо зверху до маргінесу, тоді світло величиною 6 ціцєро треба дати між заголовком і текстом.

Ломлячи текст, кожний уступ слід відбити від попереднього принаймне двома друкарськими пунктами, створюючи таким чином світло. Коли ж уступ (аканіт, абзац) починається повним, незатягим рядком, тоді світло повинно становити повний текстовий рядок.

Не даємо цього світла тільки тоді, коли є пряма мова й поодинокі речення кінчаються одним неповним рядком, а найбільше одним повним і другим завішеним (неповним). Коли уступ сягає трьох рядків, світло вже слід давати.

Цей спосіб складання без аканіт відмірає швидко, як непрактичний.

Переносження уступу на наступну сторінку чи шпальту. Тут у нас трапляється найбільше помилок. Коли уступ переносимо, наступна сторінка чи шпальта повинна починатися найменше двома повними і третім завішеним рядком. Завжди уникати при ломанні прямої мови для першого рядка сторінки, коли він неповний. Розбити треба (або стягнути) аканіт попередньої сторінки так, щоб такий рядок увійшов до попередньої сторінки, або довгий розділ попередньої сторінки перейшов на наступну, даючи 2 повні і третій завішений рядки на початок сторінки чи шпальти (колонки).



Степан Рожок: Голова — пастель.

Stepan Rozok: Head — pastel.

Коли нам кінчається розділ на початку нової сторінки, а новий починається на ній підзаголовком чи римським нумеруванням, кінець розділу повинен мати 5 повних і шостий завішений рядків, або 6 повних. Тоді по шості рядках даємо два текстові рядки світла, підзаголовок чи цифру розділу, один текстовий рядок світла і починаємо текст. Не слід ніколи обмежувати світло при підзаголовках, хіба, що це обмеження подиктує перенесення розділу, про що була мова раніше.

Дуже гарно буде виглядати літературний твір, коли зломимо його так: розділ кінчаємо на паристій сторінці й коли сторінка неповна, рента її залишається пустою. На наступній непаристій сторінці даємо назву розділу спущену на 6 циферо згор, рента сторінки залишається пустою. Цей самий заголовок розділу можна також давати до пагіни, з тим, що цифрове пагінкування пропускається.

Наступна сторінка пуста (пагіну пропускється). Наступна ж непариста сторінка починається з шести циферо світла і тоді вже нормально лозимо текст.

Зміст книги на кінці повинен також починатися із спущеної на 6 циферо сторінки.

Метрику книги (В-во, керівник його, складачі, метрампаж, машиніст-друкар, назва паперу й формат, клішарня, перенісстя) слід складати дрібним шрифтом у гарний бльочок четвертини (чи половини) формату сторінки, уміщуючи його посередині сторінки з тим, що світло знизу метрики повинно становити 2—3 циферо більше від світла зверху.



Ніа Хасевич: Дереворит.

Дуже важним є відношення світла при ілюстраціях, коли облоблюємо кліші.

Коли сторінка кінчається текстом, після якого приходить кліша, різницю світла між текстом і клішею та клішею і пагіною ділимо так, що світло знизу кліші повинно завжди становити 2 циферо більше від світла зверху.

Коли ж ілюстрація цілосторінкова, тоді світло знизу кліші також 2 циферо більше від світла зверху, яке прилягає до маргінесу.

Коли підпис під клішею даємо зразу під нею, підпис числиться до величини кліші, а світло знизу числимо від підпису до пагіни. Коли ж підпис даємо до пагіни, тоді світло знизу міряємо від кліші до підпису.

Можемо також ломати в той спосіб, що односторінкові кліші даємо до горішнього маргінесу, підпис до пагіни, а світло між клішею і підписом. Тоді це буде повна сторінка.

Є ще багато порад для ломання книг і журналів, багато різних способів його, але через брак місця ми подаємо найосновніші правила класичного ломання. Придержуючись цих правил, уникнемо неграмотностей сьогоднішніх наших видавч і піднесемо культуру нашої книги.

Василь Дорошенко

Для друкарів, які вживають американську друкарську термінологію, пояснимо, що вживане нами „циферо“ означає 12 друкарських пунктів, тобто „пайка“, „емс“. — В. Д.

Н. Chasevych: Woodcut.



П. Капшученко: Друзі — теракота.

Р. Kapschutschenko: Friends — terracotta.



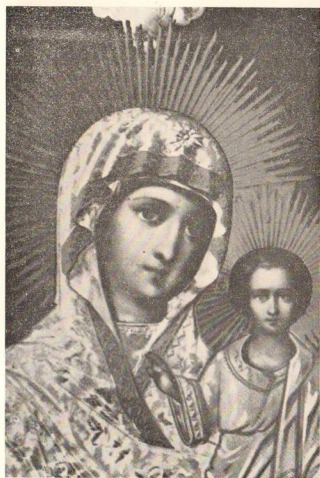
Павло Ковжун (1896—1939): Обкладинка.

P. Kozhuh: Book cover.



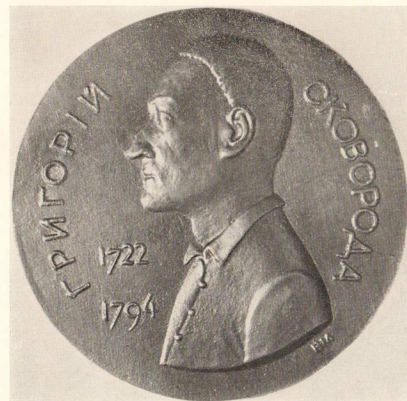
Михайло Дмитренко: Дівчина з ящіркою — олія.

M. Dmytrenko: Girl with a lizard — oil.



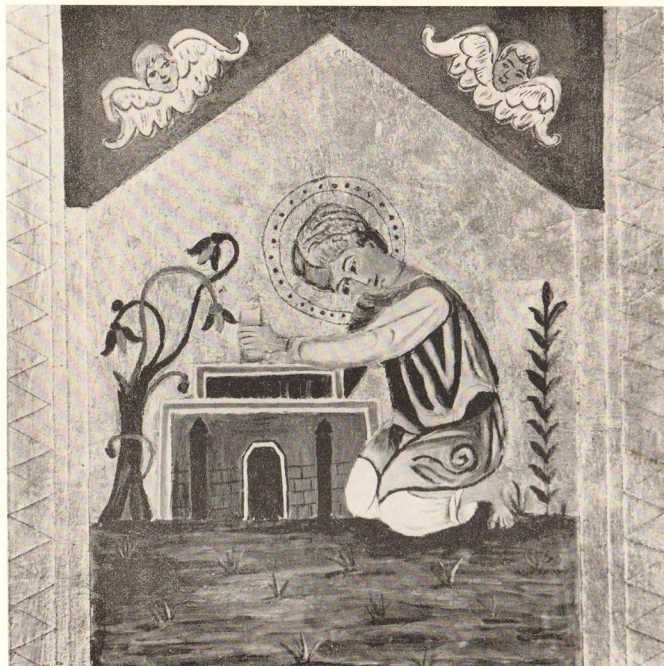
В. Боровиковський (1757—1825): Аляскаська
Мадонна — катедра в Сітці, Аляска.

V. Borovikowsky (1757—1825): Alaskan Madonna.
(Sitka, Alaska).



Василь Масютин (1884—1955): Григорій Сковорода —
гіпс.

W. Masiutyn (1884—1955): H. Skovoroda — plaster.



Микола Касперович: Христос-Архітект — темпера, 1910 р.

M. Kasperovich: Christ Architect — tempera, 1910.

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА

У НАС

● Річні Загальні Збори Об'єднання Мистців України в Америці відбулися в Нью Йорку в червні, 1966 р. На цих Зборах затверджено доповнення й зміни в дотеперішньому статуті ОМУА. Вибрано Головну Управу ОМУА в такому складі: голова — Л. Кузьма, заступники голови: Л. Горнякевич і П. Мегик; секретарі: Б. Василівна і пані О. Коломенко; скарбник: І. Паливода. Члени Управи: Я. Вижницький, М. Недіако, Р. Панюський; автоматично входять туди також голови Відділів ОМУА. Контрольна Комісія: П. Андрусів, І. Жуковський, В. Ласовський; заступники: П. Кашученко, А. Малуца. Жюрі обрано в такому складі: М. Осінчук, А. Малуца, П. Мегик, М. Недіако, М. Черешньовський; заступники: П. Андрусів, Л. Кузьма. Товариський Суд: М. Осінчук, А. Малуца, М. Черешньовський; заступники: І. Паливода, М. Недіако.

● Виставку праць Олексі Грищенка влаштувала в Нью Йорку галерія Дейча від 12 до 30 квітня 1966 року. Показано акварелі й рисунки з часів перебування мистця в Константинополі та в Греції в роках 1919—1923. На відкритті виставки мистець О. Грищенко прибув разом із своєю дружиною до Нью Йорку з Франції, де він постійно проживає. Видано каталог із передмовою С. Гординського й Матвія Філіпа.

● У неділю, 24 квітня 1966 р., в приміщенні Українського Інституту Америки в Нью Йорку, відбувся вечір у честь мистця Олексі Грищенка. Вечір організувало Об'єднання українських письменників „Слово“. На вечорі був присутній мистець із своєю дружиною.

● Приготовляються до друку такі книжки Олексі Грищенка: „Зустрічі і розмови із французькими мистцями“ (в англ. мові — переклад Мирослави Гординської); друга книжка: „Роки в бурі і натиску — 1908—1918“.



Хр. Зелінська: Рисунок — олівець.

Christine Zelinsky: Drawing.

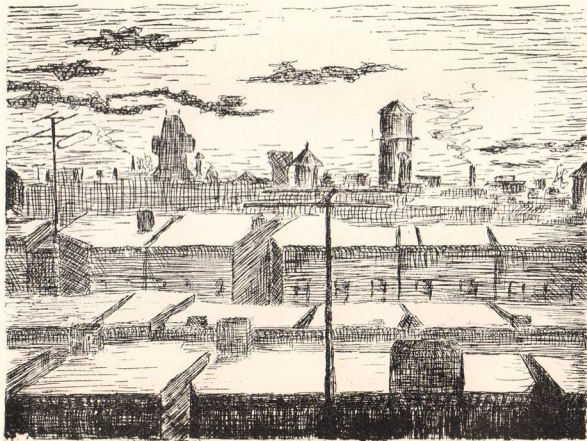
● Виставку дереворізів з років 1944—1966 мистця Якова Гніздювського відбулася у Філадельфії, в галерії Дому Студії. Показано 35 праць. Виставку влаштував філадельфійський Відділ ОМУА в часі від 2 до 17 квітня 1966 р. Продано 25 праць.

● Мистець Северин Борачок, який прибув рік тому з Європи на постійний побут до Америки, влаштував свою власну виставку від 10 вересня до 8 жовтня 1966 р. в місті Огста, столиці стејту Мейн, де він проживає.

● Архітект Радослав Жук від нового шкільного 1966/67 року починає працю, як професор архітектури в університеті в Монреалі, в Канаді.

Цей молодий архітект уже в багатьох своїх проєктах українських церков показав дуже цікаві й сміливі розв'язки. Останньо працював, як професор архітектури в манітоському університеті, у Вінніпегу.

● Мистець Любослав Гуцалюк мав свою 10-у індивідуальну виставку олійних праць у травні 1966 р. На виставці показано 24 картини, більшість із 1966 року. Видано картковий каталог з одною кольоровою репродукцією. Виставка відбулася в галерії Гільде Герст у Нью Йорку.



Р. Васильшин-Гармаш: Дахи — офорт.

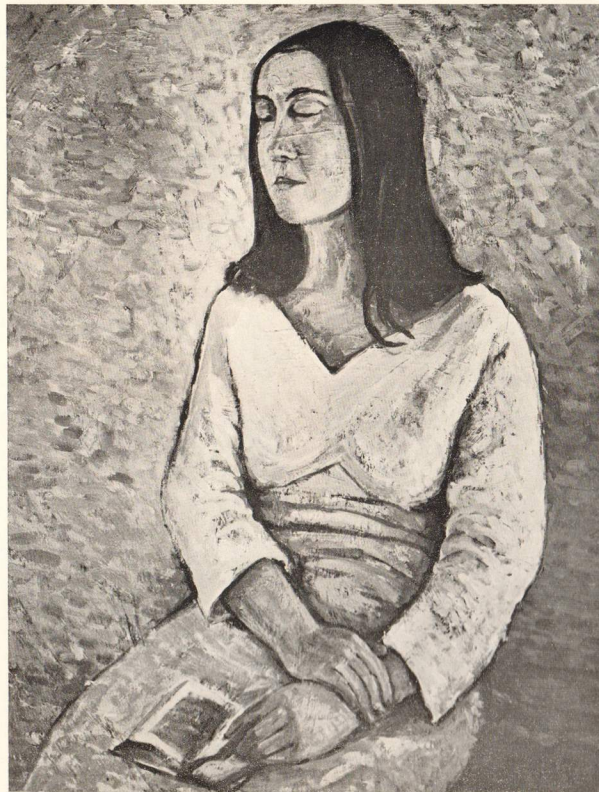
● Мистець Марко Зубар, член Відділу ОМУА в Філадельфії, реалізує тепер свій проєкт великого вітражу в синагозі в Лівінгстоні, в стејті Нью Джерзі. Це буде найбільший вітраж на сході Америки.

Мистець працює також над новим проєктом вітражу до каплиці похоронного заведення в Балтимор. Вітраж має бути дуже модерний.

7 серпня 1966 р. М. Зубар брав участь у телевізійному панелі, де були обговорювані питання „Нові напрямні в літургії та мистецтві“.

8, 9 і 10 вересня 1966 р. цей мистець брав участь у виставці Інституту Архітектів у Спрінгфілді, Нью Джерзі. На кінцевому балі дружина мистця, пані Софія Лада-Зубар, появилася в сукні з українською вишивкою і ця сукня стала сенсацією серед повені елегантних туалет, як найбільше атракційна.

Р. Wasylyshyn-Harmash: Etching.



А. Кирилук: Студія до портрету — олія.

А. Kyryluk: Study for a portrait — oil.



Софія Лада-Зубар: „Хронос“ — олія. (Зі збірки З. Фешака).

Sophia Lada-Zubar: "Chronos" — oil.

● Мазярська виставка праць Миколи Неїлка була влаштована нью-йоркським Відділом ОМУА в галерії Літературно-Мистецького Клубу, від 20 березня до 4 квітня 1966 р. Видано каталог з двома репродукціями. На виставці показано 36 олійних картин, краєвидів.

● Мистець Микола Глушенко з Києва мав свою індивідуальну виставку праць в столиці Югославії, Белграді.

● Мистець Микола Шрамченко одержав запрошення відвідати Єрусалим і виконати стіне мальовило в одній тамтешній установі.

● Виставку образів проф. Д. Горнякевича влаштував Відділ США в Ньюарку, Н. Дж., 6 березня 1966 року у власній домівці в Ірвінгтоні. Вступне слово сказав проф. А. Малуца.

● Нью-Йоркський Відділ ОМУА влаштував в Літературно-Мистецькому Клубі в Нью Йорку виставку Володимира, Оксани і Юрія (батька, доньки й сина) Мошинських від 22 травня до 5 червня 1966 року. На виставі показано праці мистців, виконані в олійній і акварельній техніці. Згадані мистці проживають тепер у Денвері (Колорадо), куди вони переїхали з Канади.

● Едвард Козак zorganizував і цього року свою виставку в липні і в серпні 1966 р. в Гантері. На виставі показано коло 60 праць.

● Людмила Морозова влаштувала свою виставку від 16 липня до 31 серпня 1966 р. в Лексінгтоні, в стейті Нью Йорк.

● Марія Гарасовська-Дачинши влаштувала свою самостійну виставку від 11 до 20 листопада 1966 р. в Шікаго, у залах „Самопомочі“.



М. Долницька: Емаль.

M. Dolnytska: Enamel.

● Мазярська виставка праць Романа Пачовського відбулася в Нью Йорку, в галерії Літературно-Мистецького Клубу в часі від 27 лютого до 13 березня 1966 р.

● Євгенія Ерас влаштувала виставку своїх олійних картин у своїм апартаменті-студії в Брукліні, Н. Й., від 27 лютого до 13 березня 1966 р.

● Мистець Іван Курах мав виставку своїх праць у Мілані (Італія), в галерії Ротонда, від 12 до 31 березня 1966 року.

● Відділ ОМУА в Нью Йорку влаштував свою другу мистецьку виставку в часі від 24 квітня до 8 травня 1966 року, в залі Літературно-Мистецького Клубу. Видано ілюстрований каталог. На виставі було 105 праць із малярства, графіки і скульптури.

● Ювілейна виставка школи Малювання й Рисування проф. К. Антонович відбулася в Вінніпегу в днях 28—31 травня 1966 р. Школа існує 15 років. Асистенткою праці в школі є Марія Онуфрійчук.

● Виставка мистця Василя Курлика була влаштована у квітні 1966 р., у Вінніпегу, в Канаді. Зміст картин цього дуже цікавого мистця — це сцени з життя Христа або з життя українських поселенців піонерів у Канаді.

● Виставка Образотворчої Студії під керівництвом П. Сидоренка була влаштована на початку червня 1966 р. в Торонто (Канада). Її присвячено пам'яті Івана Франка. Видано ілюстрований каталог.

● У Мінеаполісі zorganizувалося Товариство Українських Образотворчих Мистців Мінесоти. В склад цього незалежного від ОМУА товариства увійшло 14 мистців-основоположників. До Управління товариства входять: О. Булавицький, Л. Папара, М. Михалевич.

● Українська Мистецька група Вагас у Шікаго влаштувала в днях 27, 28 і 29 травня 1966 р. „Виставку українсько-американського мистецтва“. Виставка відбулася в залі спортивної домівки „Левів“.

● В днях 21, 22 і 23 квітня 1966 р. відбулася у Філадельфії виставка „Сучасного Реалістичного Мистецтва“, влаштована заходами Школи Св. Губерта. На виставі показано 105 творів 47-и мистців. На цій виставці були 4 твори українського мистця Марка Зубаря, члена філадельфійського Відділу ОМУА.

● Мистець Клим Трохименко мав свою виставку праць в галерії „Ми і Світ“ в Торонто від 17 до 30 вересня 1966 р.

● У липні 1966 року помер в Аргентині український скульптор Кость Буалдин, родом із Харківщини. До Аргентини прибув після другої світової війни. В. Р. П.

● Об'єднання Українських Ветеринарних Лікарів влаштувало виставку праць двох лікарів, членів Організації. На виставку склалися праці Богдана Кондрі й Богдана Саса. Виставка відбулася в Домі Молоту у Філадельфії, від кінця травня до 5 червня 1966 р.



Пропам'ятна плита в честь Митр. А. Шептицького в Мюнхені.

Metropolitan Sheptyckyj memorial plaque, Munich.

● У вересні ц. р. минуло 5 років з дня смерті мистця Миколи Кричевського, відомого українського мистця — аквареліста.

● Виставка картин і рисунків Аркадії Оленської-Петришини від 9 до 28 жовтня була влаштована в Університеті в Шікаго.

● Десята мистецька виставка жіночої творчості, яку щорічно влаштовує 64 Відділ Союзу Українок в Нью Йорку, відбулась в Українському Народному Домі там же від 16 до 30 жовтня 1966 р.

● Ньюйоркський Відділ ОМУА, Літературно-Мистецький Клуб і III Курнія УСП влаштували по-смертну виставку образів Степана Луцка в Літературно-Мистецькому Клубі в Нью Йорку від 9 до 24 жовтня 1966 р.

● Ніна Климовська, українська малярка, яка живе в Нью Йорку, вдало здобула стипендію на мистецьку подорож до Європи, де перебуде кілька місяців. Там відвідає різні мистецькі осередки й відбуде спеціальний курс і семестр про нові явища в мистецтві.



Василь Дорошенко: Лінорит.

Wasył Doroszenko: Linoleum cut.

У СВІТІ

● В Торонто, у приміщенні відділу бібліотеки в міській ратуші, відбулася виставка сучасних німецьких мистецьких виробів прикладного мистецтва — кераміки, скла, ювелірних і дерев'яних виробів, іграшок і тканин. Підготовка до цієї виставки тривала 3 роки. Виставці патрунувала Національна Галерея Канади, а організував її Відділ Культури при міністерстві закордонних справ Федеральної Німецької Республіки.

● Як кожного року, в днях 7 і 8 травня ц. р., в надморській місцевості Атлантик Сіті, Н. Дж., від-

булася на надморській променаді мистецька виставка. Виставку оглянуло понад 200 тисяч осіб. Першу нагороду (подорож і двотижневє перебування в Парижі) одержав український мистец, Олександр Сибірський з Нью Джерсі. Минулого року таку нагороду одержав був член фіялдельфійського Відділу ОМУА, Василь Палійчук.

● Польська Фундація Культури ім. Костюшка в Нью Йорку, яка існує від 40 років, перед роком з нагоди святкування тисячоліття християнства в Польщі, проголосила конкурс на малярські праці на польські теми. На весні б. р. розглянено надіслані праці й признано різні нагороди на суму 3200 дол.



ГОДИВ ОКОЛО 1700 РОКУ

ГОДИВ.

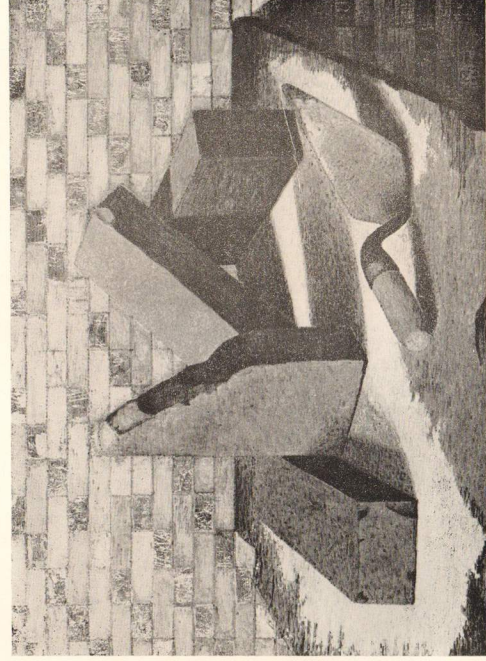
Годів, пов. Зборів — церква з 1700 р. Зарисував арх. Т. Обмінський (з колекції інж. С. Кульчицького).

Ukrainian wood church — 1700. (Collection of S. Kulczycky).



В. В. Кривонозко: Крыемла, с. Ярецский, Потопушино — стекло, 1943.

W. W. Krychevsky: Landscape — glass, 1943.



П. Мельник: Цирк — темпера.

P. Melnyk: The Bricks — tempera.

З ЖИТТЯ Й ПРАЦІ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ СТУДІЇ У ФІЛЯДЕЛЬФІЇ

Минулий 1965/66 шкільний рік закінчився при 18 записаних слухачах. Серед слухачів була невелика кількість таких, що з більшим, ніж нормально, зацікавленням вивчали українську букву та інші графічні проблеми. Учителі графічного Відділу, шп. Андрусів Петро і Дорошенко Василь, мали цікаві висліди своєї праці.

Дня 20 березня 1966 року в Домі Студії відбулася доповідь мистця Михайла Дмитренка з Дітройту на тему: „Про сучасну церковну поліхромію“.

В Домі Студії відбулися такі виставки:

Від 2 до 17 квітня 1966 р. була виставка дереворізів мистця Якова Гвіздоського.

Від 25 до 30 червня 1966 р. відбулася річна виставка праць Слухачів Студії.

Слухач Української Мистецької Студії Володимир Хапко мав на прохання вересня 1966 р. виставку своїх студійних праць у Філадельфійськйй Континенталь Банку при вул. Брод і Нідров. Він одержав американську стипендію для продовження мистецької освіти в Мистецькій Колегії у Філадельфії. Рівнобіжно продовжує свою дальшу науку в Студії.

ЗАПОВІТ

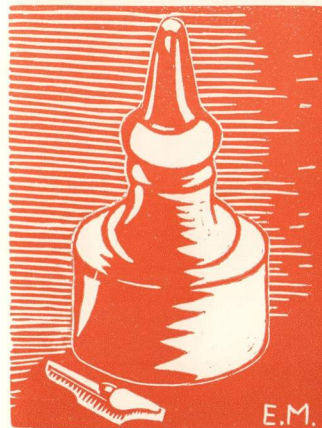
Як умиру то поховайте
Мене на могилі
Серед степу широкого
На Україні милій.

Т. Шевченко

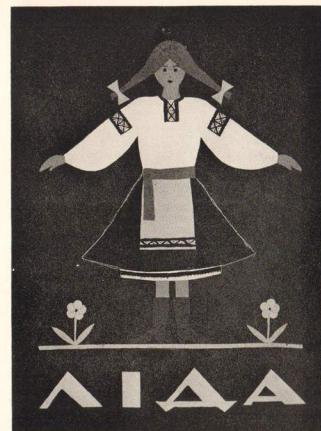
М. Петрович/66

Марія Петрович: Вправи з буквознавства — туш.

Maria Petrowicz: Lettering — ink.



Єлисавета Матика: Ліноріт.
E. Matyka: Linoleum cut.



Марія Стефанішин: Наклеювання.

M. Stefanyszyn: Construction paper composition.

З М І С Т

О. Повстенко: З рідним народом — до вершин рідного мистецтва	5
С. Гординський: Про найстарші київські ікони	15
М. Дмитренко: Мистець Юхим Михайлів:	25
П. М.: Мистець Степан Стеців	30
В. Попович: Петро Омельченко	33
С. Борачок: Українські мистці в Парижі в 1930-их роках	48
П. М.: Огляд графічних оформлень українських книжкових видань	51
В. Дорошенко: Ломання книги	51
Мистецька хроніка	61
З життя і праці Української Мистецької Студії в Філадельфії	70

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Петро Андрусів, Михайло Дмитренко, Василь Дорошенко, Петро Мегик,
Степан Рожок, Марія Стругинська.

Технічний редактор: Петро Мегик.

Адреса Редакції й Адміністрації:

1022 N. Lawrence Street, Philadelphia, Pa. — 19123

Видавнича колегія застерігає собі право робити остаточні селекції репродукцій
і скорочувати надіслані матеріали.

Фотографії: О. Михалюк, Нестор Студіо, В. А. Лісецький та інші.
Кольорові репродукції: В. Барагура.

Ініціали до статей — В. Дорошенко.

Деякі кліші до цього числа передав для використання
мистець Михайло Дмитренко

PRINTED 750 COPIES

Ціна 2.50 дол.