

Флотатки з Мистецтва

UKRAINIAN ART DIGEST



Червень

9

1969 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



Червень

9

1969 року

НАКЛАДОМ 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

9

1969

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



Віктор Цимбал (1901—1968): Проект
марки — туш.

Victor Cymbal (1901—1968): Design
of a stamp — ink.

3

ДЕКІЛЬКА ДУМОК ПРО НАШ ДРУКАРСЬКИЙ ШРИФТ

З

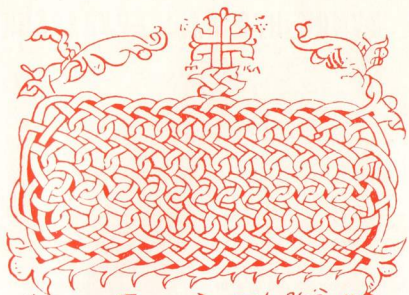
початком XVIII ст. слов'янське кириличне письмо появилось в новій шаті, воно тоді прийняло стилістичні форми західної, точніше, латинської азбуки. Переміна кириличного письма на більш упрощені форми латинської антикви не прийшла нагло. Західні впливи на слов'янське письмо проявлялися уже значно раніше. Вони прийшли до нас разом з друкарством.

З розвитком друкарства, як також із внутрішніх потреб, зв'язаних із загальним поширенням освіти, побіч кириличного письма в нас почали розвиватися нові, більш упрощені, форми, призначені для ширшого, світського вжитку. Західні впливи проникли також у слов'янський рукопис, що почав формуватися з кириличного півставу. З цих джерел поступово почало кристалізуватися нове, г. зв. горожанське, письмо, яким друкувались деякі книги, насамперед у Голляндії, вже з кінцем XVII ст.

Але, аж з початком XVIII ст., розпорядженням Петра I, ця нова азбука була введена, як офіційне письмо. „Цими буквами“, сказано у розпорядженні, „печатати історичні й мануфактурні книги, а котрі підчорнені, тих у вище згаданих книгах не уживати.“ Збереглися також „Образки старих і нових слов'янських письмових знаків, друкарських і рукописних“, на яких Петро I поробив дня 29 січня 1710 р. свої завваження. Вони свідчать не тільки про його живе зацікавлення новою азбукою, але і про значне особисте відчуття стилістичної єдності нових друкарських шрифтів. Він власноручно викреслив із згаданих „Образків старих і нових слов'янських письмових знаків“ деякі букви, передовсім ті, що були стилістичною будовою найбільш зближені до кирилиці. Те, що залишилося, це була нова азбука, якої з того часу мали вживати у цілій тодішній російській імперії і якої вживають східні і південні слов'яни, в тому й українці, з подивудібною незмінністю по сьогодні.

На Заході питанням шрифтів, зокрема друкарських, посвячували багато уваги. Буква була там предметом живих зацікавлень і основних студій. В наслідок того, там постала пребагата література, а одночасно творилися шораз нові друкарські шрифти, які часто з успіхом намагалися вдержати захитану винаходом механічного друкарства естетичну рівновагу нової книги. Технічні вдосконалення і механізація в друкарстві не йшли і не йдуть внарі з естетичними вимогами. Це сумний коментар нашого поступу, коли скажемо, що, з цілою величезною книжковою продукцією протягом довгих сторіч, найкращими і мистецьки найбільш завершеними залишилися рукописні книги, а зараз після них йдуть ті, що вийшли внарі з перших, механічно дуже не складних, в сьгоднішньому розумінні примітивних, друкарських варстатів. Це ціна, яку нам доводиться платити за поступ. Але, технічний поступ має такі приманливі прикмети, що людина добровільно його не зречеться. В рамках поступу їй залишається тільки боронити своїх позицій. Багатство й вишуканість друкарських шрифтів західного письма свідчать, що естетичні вимоги можна ще деякою мірою сьогодні поєднати з вимогами механізації і масовості.

Наше друкарство підлягає тим самим законам розвитку і йому доводиться платити ту саму ціну за поступ. Але, на дорозі нашого друкарства стоять ще й додаткові труднощі. Наш друкарський шрифт не багатий. Наші друкарські черенки були звичайно тільки відомоно-



СЖИТІА СЖИТІА СЖИТІА
СЖИТІА СЖИТІА СЖИТІА

Нѣль прѣрѣжытвохъ ѡ стѣхъ
НИГАРОГІ ВАІУХВА СНА
ДВАСНА ВААМІѢ АВІА
АМЬРОДІСАІСА . НСАА
ІСЖЕРОДІАІСОВА . ІАІСОВ
ЖЕРОДІОУДУ . НЕБРАТІО
СГО . ІОУДАЖЕРОДІ . ФА
РЕСАІСАРАШАМАРАІ
ФАРЕСЖЕРОДІСРОМА . СЖЕРОМЖЕ
РОДНАРАМА . АРАМЖЕРОДІ . АМІН
НАДАВА . АМІНАДАВЖЕРОДІ . НА
АССОНА . МААССОНЖЕРОДІ . САІМО

А'ОВЪ . ѡ'ѡ'ѡ'ѡ' . ѡ'ѡ'ѡ'ѡ'

Сторінка з рукописної Євангелії XVI століття з Пуятинців, Західна Україна.

A page of the Gospel hand-written in the 16th century, from Putiatynsi, West Ukraine.

західніх, часто там же й виконували. Якщо час-до-часу й були в нас намагання оживити друкарську азбуку і зрушити її з застою, то ці намагання часто виходили з інших, не мистецьких, міркувань, вони родилися радше з ностальгії і звичайно кінчалися на історичній орнаментальності.

Таким стан свідчить про якісь глибоко закорінені протиріччя нашого письма і нашого друкарського шрифту, що не можуть не викликати найрізніших питань, особливо таких: чи переміна форм кириличного письма на форми латинської антики була доцільна й історично виправдана; чи ця реформа, що перервала одну традицію і, як досвід показав, не зуміла її цілковито зв'язати з другою і цей зв'язок вповні закрити, — не була помилкою? Цього реформованого письма ми вже уживасмо більш як 250 років і такі питання, хочби з міркувань чисто практичних, можуть видаватися запізнені. Але 250 років в житті народу — це відносно короткий час і питання про такий важливий засіб народного вислову, як азбука та її розвиток ніколи не є запізнені ані засмішні.

Як було сказано, питанням букви у нас не посвячували багато уваги. Наша література про цю ділянку дуже скупа. Багато питань, хочби таких основних, як зв'язок кирилических форм з латинськими, не розроблені. Для одних переміна кирилического письма на форми латинської антики пішла задалеко, інші твердять, що вона не пішла досить далеко, як наприклад у поляків, чехів, словаків, хорватів, словінців, що переняли цілковито латинську азбуку, додаючи до неї тільки деякі знаки, чи пунктуації для передачі специфічних звуків. В користь цієї другої можливості говорять аргументи утилітарної доцільності, передовсім у наш час дедалі більшого міжнародного зближення.

З двох протилежних можливостей, Петро I вибрав компроміс. Кволий розвиток цього зреформованого, бо побудованого на двох різних засадах, письма, вказує, що Петро I і його співробітники у своєму рішенні не взяли до уваги якоїсь природної закономірності, і це з часом почало мститися. Пересаджування чужих зразків у площині культури й мистецтва є куди складнішою й делікатнішою справою, ніж це може бути у ділянці ужиткової техніки.

Що наш друкарський шрифт від Петрової реформи до сьогодні слабо розвивався, на те могло складатися багато причин, яких тут не всім усіх насвітлити. Це вимагало б основних студій не тільки наших друкарських шрифтів, але й інших, споріднених ділянок нашої культурної історії. На сході Європи ні малярство, ані скульптура не створили визначних творів від часу італійського ренесансу. У візантійському мистецтві Схід залишив твори, що зуміли відобразити Божество, але, коли час на зміну приніс нову ренесансову ідею Богочоловіка, тоді людина візантійського світосприймання зв'язалася у своїй творчості. Така сполука виглядала їй не тільки дивна, але вона для неї, мабуть, взагалі не могла існувати. Аж у нашому сторіччі, коли мистецтво почало себе абстрагувати від реальності й почало переходити в сферу чистого духа, слов'янські прізвища нагло почали з'являтися, часто на перших сторінках найновішої історії мистецтва.

Це, мабуть, справа нашого підсоння, де людина реагує на явища відмінно, мабуть, більш тотально. Її дії не розділені, або ще не розділені на засоби і цілі. Для неї це одне. Вона не може, як її західній партнер, трактувати форму, як щось віділене і незалежне. Якщо вона і присвячує формі увагу, то тільки тоді, коли та нероздільно злита зі змістом в одну живу цілість. Поза тим, вона її не багато цікавить. Для Заходу форма є незалежне, майже рівнорядною складовою частиною мистецького твору. Чим краща форма, тим більше вона здатна виразити ідею твору. Східня людина більше вірить в інтуїцію. Їй глибоко байдуже, якими черенками буде надрукована її молитва і чи вона взагалі з'явиться друком.

Література й музика — мова більш безпосередня, у нас найшиль більш пригожий ґрунт, і тут постали твори високої духової напруги. Але й вони народилися радше в розпалі інтуїції,

ніж були побудовані на засадах логічної конструктивної техніки. Не тому, мабуть, що східні мислєць не міг би здобується на форму, він надто розплиннутий в інтуїції, щоб могли прєсєятити форми більше уваги.

Коротенька історія з китайського життя зїлюструє, мабуть, найкраще східнє наставлення до приміненого знання.

Дві й пів тисячі років тому китайський мудрець зустрїв чоловіка, що підїївав город. Коли він побачив його непродуктивну працю, порадив йому звиняти підїому, якою міг би востеро легше добути воду і сто разів краще підїяти свій город. Коли чоловік вислухав ці поради, на його лицї виступила лєт, і він сказав: "Я чув багато учителїв, що говорили: хто звиняє машину, цїлий його труд перемінюється в машину. Хто працює, як машина, в того серце як машина. Хто носить у своїх грудях серце, як машина, той втрачає свою простоту. Хто втрачає свою простоту, той робиться невпевний у стремінній своєї душі. Невпевність у стремінній душі не згоджується з почуттям гідности. Не, щоб я не знав про такі речі, продовжував огородинк, я соромлюся їх уживати.

Хто не бачив, з яким недовїрам, навіть з погордою наше село ставилося до приміненого знання? І цїєю нехїттю частинно можна вьяснити і брак зацікавлення нашим шрифтом, тим-більше, що з винаходом рухомого друкарства буква почала бути не тільки мистецтвом, але й технікою, для східного, децю неземно орієнтованого духа, вже зовсім світського, негїдна глибшої уваги, справа.

Така настанова, або як принято говорити „кїмат“, напевно мали деякий вплив на таке, а не інше ставлення до питань нашого друкарства, але кїматом не можна всього вьяснити, принаймні так довго, поки ми не маємо цїлковитої певности, хто кого творить: кїмат людину, чи може навпаки.

Але, поза кїматом існують ще й більш конкретні й безпосередні причини, чому розвиток слов'янської друкарської азбуки від 1710 р. по сьогодні подїбний радше до вегетації. Однїєю з причин є, без сумніву, те, що перехід зі стилїстичних форм кирилїци на форми латинської антикви був занадто наглий. Він прийшов у час, коли природні процеси були ще не закїнчені і вони ще не зумїли видати остаточних графїчних форм. Цї форми були створенї випадковим збїгом історичних обставин і були введєні в життя декретом, що не залїшав багато місця для дискусїї. Але й пїзніше в нас не присвячували друкарському шрифтовї забагато уваги і не пїдавали під аналізу стилїстичних форм, ні будови окремих букв горожанської азбуки, хоч деякі з тих форм вьяжають нєлогїчнїстю, їх не можна інакше розумїти, як випадковї, розвою недознанї і з погляду і будови і стилїстичної чїстоти — вони просто помилки, що зтягнулися від 1710 р. по сьогодні. Незначні змїни, які від тоді були вправданї в горожанській друкарській шрифту, не тільки не усунули тих „слабких місць“, але зчасом вкралїся до нього ще й додатковї.

Також цим частинно можна пояснити брак зацікавлення нашим друкарським шрифтом. Нєлогїчностї і конструктивно-стилістичнї недотїянення окремих букв, що впливають з інколи штучної сполуки кирилїчних форм з латинськими, надто вьячали провїзоричностю, на якій було важко добувати.

Не можна не завважити і не можна найти вправдання на те, чому, наприклад, мїнускульне Т в горожанському шрифту тільки поменшена маюскуль, чи П, хоч і в рукописному і, навіть, в горожанському шрифту початку 18 ст. воно конструкцією вїдповїдало латинському п. Пїзніше воно чомусь перейшло в маюскульну форму. Подїбне є й з мїнускульними буквами в, д, і, й, к, ц, ш, щ, я. Також маюскульні Д, С, Ж, Л, Ф, Ц, Щ, Я часто мають такі елементи, які не є в стилїстичній згодї з рештою букв і є постійним дисонансом нашой задрукованої сторїнки. Це ще більше вьярає при двомовних виданнях, коли нашї букви поставленї поруч

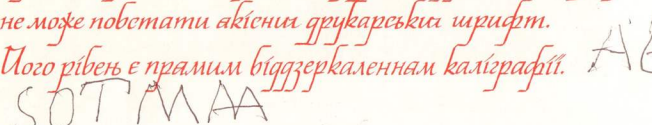
вїдповїдника латинської азбуки. Цих двомовних видань зчасом буде чимраз більше і це могло б бути додатковою спонукєю приглянутися ближче до нашой друкарської азбуки та старатися найти розв'язку деяких букв, що викликають сумнів щодо конструкції й чїстоти стилю.

Коли наше слов'янське письмо переняло форми захїдної латинської антикви, то тим самим воно себе поставило під конструктивно-естетичнї закони захїдного письма. Виходячи з історичного факту, що наше письмо (на добро, чи на зло) переняло захїдні шати, йому не залишається нічого іншого, як тільки ходити в тих шатах, дбати, щоб вони були бездоганно скроєні, стилїстично чїстї, як також, щоб вони були в згодї з часом. Це значить, що наше сучасне письмо, насамперед друкарське, мусїло б творити новї форми, пристосованї до нових і змїнних потреб, обмінюватися з іншими народами досвідом і надбаннями. Наша друкарська буква у вїдношенї до латинської покищо в такому положєнні, що може більше брати ніж давати, але вїдпомена може змїнятися, воно залежить виключно від нашого творчого вклада. Зрештою: вїмти приямити, коли мова про культурнї надбання, це часто велике досягнення, що свїдчить про зрїлість і високий рївень середовища.

Першим конкретним кроком до оживлення нашой букви було б вивчення найбільш завершених латинських друкарських шрифтів, передовїс тих, що перейшли пробу часу, і на пїдставї їхнїх конструктивних законів старатися створити ті слов'янські знаки, яких немає у латинській азбуцї. Від цього очевидячки не можна очїкувати вїдразу задовільних знаків, вони мусять перейти пробу часу, і аж час зможе їх, як камїнцї в потоцї, вишлїфувати і надати їм остаточну графїчну форму.

Це не слїд розумїти, як далшу „латинїзацію“ нашой азбуки. Це тільки намагання поглибити і зрозумїти форми, які були накинєні нашїй слов'янській азбуцї Петровою реформою і найти з тих форм найбільш логїчний вїхїд. При тому не треба себе дурити, що цим буде остаточно розв'язана справа нашого письма і нашого друкарського шрифту і що цим закїнчаться усі нашї турботи. Це тільки скромний початок, але його важко обїйти, або перескочити. Повне творче життя нашого письма лїчнється аж тоді, коли воно засвоїть собі теперїшнї форми і зможе ними вповнї і вільно послуговуватися. І воно не конечно мусить в будучинї обертатися в орбітї латинського письма. Але якби майбутній курс нашого письма був звер-

Джерелом і основою друкарської азбуки все була калїграфїя. Без живого і широккого зацікавлення буквою без винахїдгивости і досягнєнь ручного оздобного потєрку не може повстати акїсний друкарський шрифту. Цього рївень є прямим вїдзеркалєннєм калїграфїї.



Текст, написаний автором статті змодїфїковано гуашїстичною курєнвою, з намаганням пристосувати її до слов'янських букв.

нений у напрямі естетичних і конструктивних джерел кириличного, або навіть ще вчаснішого глаголичного письма, то це спрямування, якщо воно має бути наслідком природного розвитку, неможливе без розуміння і упорядкування тої ситуації, в якій наше письмо перебуває вже більш двісті п'ятдесят років.

Сьогодні важко сказати, в якому напрямку буде далі розвиватися слов'янське письмо. Чи його дорога запровадить до дальшого зближення з формами латинської азбуки, чи воно піде в напрямку нашої відновленої традиції. Обі ці дороги можливі. Але, сьогодні може й зайво ставити такі питання, бо вони спадають в ділянку предвиджуван, а життя поводить часто дуже капризно з усякого роду прогнозами. Сьогодні найважливіше: зрушити наше письмо з застою, в якому воно довго перебувало і збудити його, а передовсім його форму друкарського примінення до творчого життя. А інтенсивне творче життя нашого письма вкаже йому властивий напрям і знайде для нього найбільш відповідну форму поміж двома традиціями, між якими йому припало йти від 1710 року.

1968 рік.

Яків Гніздовський

И Љ Њ СЪ
Ш Љ Њ СЪ ТЪ

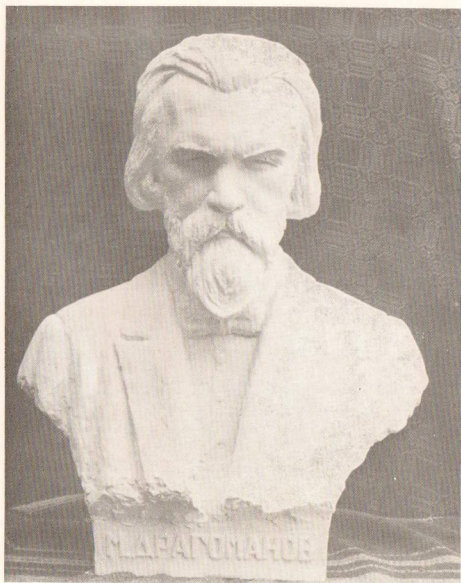
Яків Гніздовський: Лігатури.

J. Hnizdovsky: Ligatures.



Михайло Осінчук (1890—1969): Св. Юрій — темпера.

M. Osinechuk (1890—1969): St. George — tempera.



Михайло Паращук (1878—1963): Б'юст
М. Драгоманова — 1960 р.

12

M. Parashchuk (1878—1963): Bust of
M. Dragomanov — 1960.

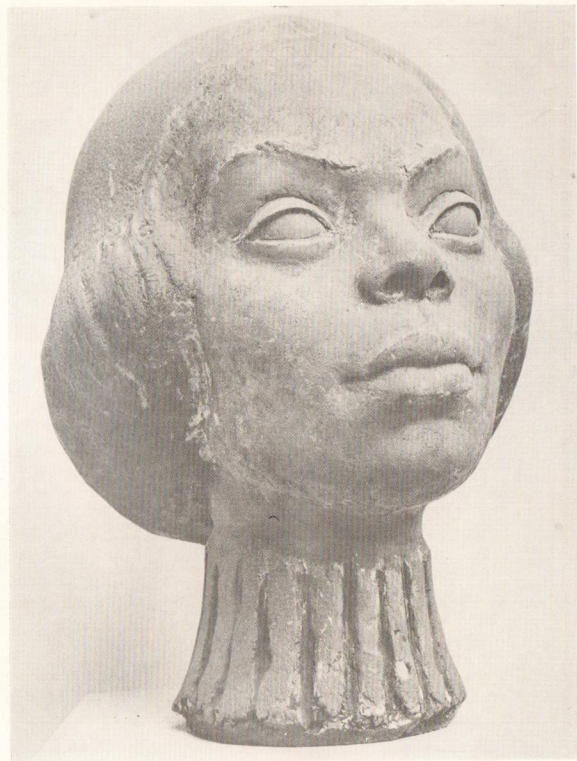


Степан Рожок: Квіти — олія.

A

S. Rozok: Flowers — oil.

13



Григор Крук: Мурника — терракота.

G. Kruk: Negrees — terra-cotta.



Михайло Дмитренко: Портрет Ольги Дужої — олія.

M. Dmytrenko: Portrait of Mrs. O. Duzhy — oil.



Петро Кампученко: „Бітники“ — керамічна маса.

Petro Karschutschenko: Bitniks — stoneware.

ВІЙШОВШИ з поїзду в Міляні, виходите на велику, нічим не цікаву, площу. Центр її відгороджений дошками — йдуть роботи коло будови метро — оточують її нові, неварті уваги будинки. А вже цілком спотворює площу величезна, важка, недоладної й непривітної архітектури будова станції. Як це сталося, що народ, який упродовж більше як двох тисячеліть збудував у різних епохах стільки визначних пам'яток архітектури різних стилів, що служили прикладом цілій Європі, а більшість з них збереглася й стоїть у нього перед очима — що цей народ міг утратити до такої міри відчуття архітектури, яке — здавалося — увійшло йому вже у кров?

Та й у інших містах нові будівлі (переважно в частині міста, прилеглій до станції) не багато кращі. Як тільки вийти зі старої центральної частини міста до новозбудованих кварталів, очі починають байдуже пробігати по багатоповерхових будинках зі скла і бетону. Приходиться лише пригадуватися над причинами, які довели нашу архітектуру до того, що вона перестала існувати, як мислення. Та краще поверніміся чимскоріше до старих кварталів. Не будемо судити Італію по мілянській станції.

Цяца Вольонія складається з домів з аркадами (так, як Берн у Швейцарії). Це надає місту особливого характеру. Можна перейти місто у різних напрямках, майже не виходячи з-під аркад, не боячись ні дощу, ані гарячого сонця. Ці аркади лише деколи перериваються, щоб дати місце масивній фасаді старої церкви. Місто без хідників, без садів, без площ, крім одної центральної, великої Piazza Maggiore.

Тут величезна масивна будівля Pallazzo Comunale, XIII, і базиліка св. Петронія,

XIV ст., будова якої ніколи не була закінчена, якимсь чудом заживаються з будівельної доби Ренесансу і, разом з фонтанною Пестуна на середині площі, творять величній і строгий ансамбль. Немовби декорації для якихось грізних трагедій.

Під аркадами, на головних вулицях, вітрини великих крамниць яскраво освітлені, багато каварень виставили столики низові, натовп прокожих.

Та коли пізнім вечором забрести у віддалену частину міста, згубитися, втратити напрямок і втомлено проходити по-під низькими аркадами, де світло небагатьох вікнарів заломлюється на гранях склепіння; коли нема прокожих і нема кого спитати, як вийти до centro città, тоді місто виглядає таким, яким воно було у давні часи. Пригадуються італійські хроніки з їх інтригами, заговорями, отруєннями, дуеллями. Тут десь під монастирським муром амогозо разом зі своїми сеньйониками підготовляв небезпечне й ризиковане викрадення монахині, своєї улюбленої. Я не був по стороні викрадаючих і бажав їм успіху. Мабуть, рідна сльозу віддала мозолю дівчину до монастиря, щоб її полюбився, не давати на неї приданого, а зберегти майно для старшого сина.

Тут під склепіннями, ледве освітленими рідкими і тьмяними ліхтарями, ховаючись за колонами, насміли вбивці підстерігати свою жертву. Вони мали своє поняття честі. Вони не вважали себе вбивцями; вони були воїнами, які служили у знатного сеньйора і чесно виконували всі його накази. Можна здогадуватися, що деякі з провідників насмілих воїнів, які стояли на службі у знатних сеньйорів, з їх дивним поняттям про обов'язок, честь, благородність, стали прототипами благородних розбійників, таких улюблених в добу романтизму (Шіллер, В. Гюго). Оста-

нім представником цього типу в літературі, пересадженим на цілком інший ґрунт і позбавленим романтичного ореола, був гоголівський капітан Конєйкін, що установлював справедливість, якої не могли здійснити ні громада, ані держава.

Та, нарешті, знайшовся зустрічний прохажий, який познав, як вийти на Piazza Maggiore.

Равенна має своє обличчя цілком відмінне від строгої Болонії. Її довгі зв'язки з Візантією витиснули на місті свою печать, якої не змогли затерти ні доба Ренесансу, ані наступні епохи.

Місто базилік VI ст., скромних архітектурою, але визначних своїми візантійськими мозаїками, місто мавзолеїв — імператрки Галлі Плясиди, Теодориха, Данте — і кам'я-

них гробниць, поставлених у базиліках. Це все, як і декілька вулиць з двоповерховими домами дуже простої архітектури, дає нам можливість уявити, як виглядало місто ще в середньовіччі. Базиліки видно було звідусіль і виглядали вони досить високі, а найбільша будівля — палата Теодориха (збереглася лише фасада) видавалася величезною та величною і була, мабуть, найвидатнішою будівлею в місті.

Мозаїки базилік походять з VI століття і є зразками раннього візантійського мистецтва. Цим вони і цікаві. Античний світ скінчився. Нова релігія потребувала нових способів вислову в мистецтві. Ідеалізований реалізм античної культури зовсім не відповідає для зображення неземського, уявного, небесного світу. Оголена фігура виглядала

тепер непристойно, класична краса — грішною. Статуї античних богів уважали за божків. Тепер ідеалом людини ставав не герой-переможець, а святий. Цей погляд удержався в середніх віках, аж поки, в добу раціоналізму, ідеалом людини, гідним зображення, став той, хто вибився на високе становище й доробився великого майна.

На залишках античної скульптури, яка вже не могла служити взором, треба було поставити нове мистецтво, цілком відмінне від попереднього.

Також і античне малярство, якщо про нього можна судити на підставі небагатьох збережених стінописів, намальованих звичайними ремісниками, не могло стати базою, на якій мало б вирости нове мистецтво.

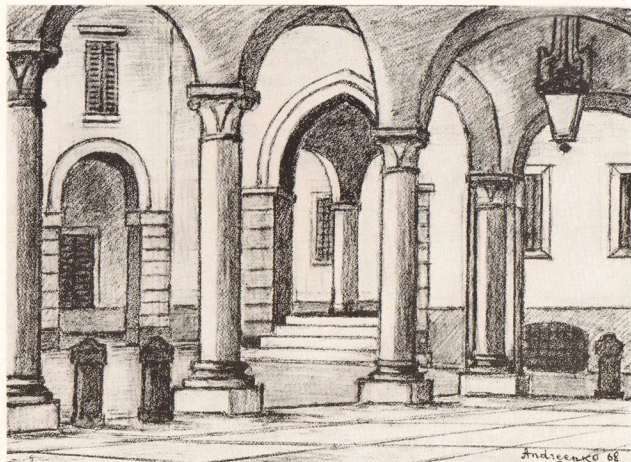
Був ще один рід мистецтва високого розвитку і поширений у старинному світі, рід чисто декоративний — мозаїка.

Тільки в античних мозаїках, яких фрагменти порозкидані по багатьох музеях, можна відгадати, як перемісти, зв'язкою нитку античного мистецтва з постачаним новим, візантійським.

При поверховім огляді античні мозаїки виглядають відмінні від візантійських. Це тому, що сюжети абсолютно відмінні. Але, коли приглянутися до них уважно, то можна знайти між ними зв'язки.

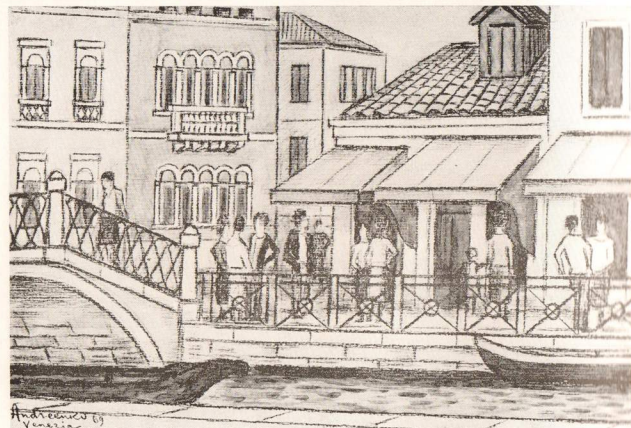
В музею Teatro Romano, у Вероні, є фрагменти мозаїк з III ст. перед Хр., які представляють кілька облич, вони дуже близькі до фрагменту мозаїки християнської доби, що знаходиться у базиліці св. Марка у Венеції. На мозаїках християнської доби зустрічаються, як в мавзолею Галлі Плясиди V ст., античний орнамент. Це вже є формальний доказ перемісти.

Техніка мозаїки стояла високо вже в античній добі, тепер ця техніка ще ускладню-



Михайло Нечитайло-Андрієнко: Болонія — акварель, 1968 р.

M. Netchitallo-Andreenko: Bologne — water color, 1968.



Михайло Нечитайло-Андрієнко: Венеція — акварель, 1969 р.

M. Netchitallo-Andreenko: Venice — water color, 1969.

ється, рисунок сполучується з чергуванням кольорових плям, появляється світло-тінь. Мозаїка стає кольоровою, золоте тло і позолота на одязі пригадують про надземний світ, в якому все має бути торжественне, далеко від дійсності і тьмичне. Ми тепер уже далеко від класичної ясності.

Матеріал мозаїки своєю природою неподатливий, негнучкий, вимагає наперед обдуманого і приготованого рисунку, виразного контуру, упрощеного і схематичного підходу, великої економії відтінків. Всі ті елементи вийдуть до іконопису. І, хоча візантійські іконописці заглянули і на мистецтво Близького Сходу, то стиль іконопису виробився в основному під впливом мозаїк; іконопис зберіг назавжди всі особливості мозаїки, визначені її самою природою її

матеріалу і то не зважаючи, що в іконописі фарба і пензель дозволяли на більшу гнучкість і свободу зображення.

Обсервуючи мозаїки базилік Равенни, спостерігаємо, що проваллина, яка відмежовує мистецтво античного світу від візантійського, не така велика ні не така дивна.

Мій лист затягнувся. Але, було б непростим закінчити його не згадавши Верони, міста, в якому зрослися в доброму сусідстві всі епохи, всі стилі, почавши від руїн Teatro Romano — і створили дружній ансамбль. Не можна теж не згадати Венеції, єдиного і вишуканого міста — своєрідне архітектурне чудо, виринуле з моря. Місто, в якому нема ні одного авто, де можна спокійно йти по вулиці. Вже сама ця обставина вирізняє Венецію і ставить її понад усіма містами світу.

Михайло Нечитайло-Андрієнко



З виставки Олексі Гріщенко в галерії Дайва в Нью-Йорку 1966 року. Зліва: Л. Молодожанин, П. Голяйт, Я. Палаох, О. Гріщенко, пані Гріщенко, Д-р Ю. Ревай.
Artist Alexis Gritchenko and Mrs. Gritchenko surrounded by guests at the opening of his exhibition in New York City, N. Y. — 1966.



Олексі Гріщенко: Турецька крамничка — акварель, 1920 р.

Alexis Gritchenko: Turkish Jeweller — water color, 1920.



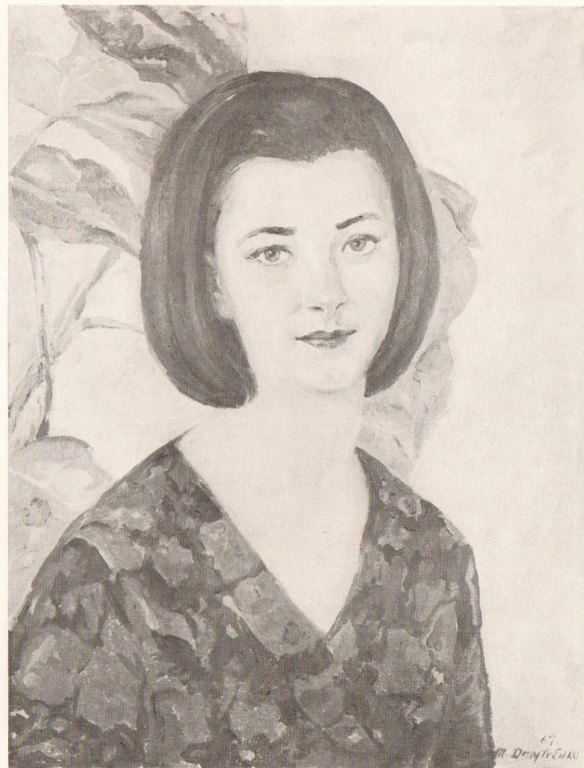
Наталія Стефанів: Квіти — олій.

Natalia Stefaniw: Flowers — oil.



Іван Кейван: Іван Франко — гравюра, 1966.

I. Keywan: Portrait of poet Ivan Franko, 1966.



Михайло Дмитренко: Портрет Г. Євсевської — олія.

M. Dmytrenko: Portrait of H. Yewsewsky — oil.

ПОВОРОТ ІКОНОПИСУ ТА ІКОНИ ДО НАШОЇ ЦЕРКВИ

(З МІРКУВАНЬ МИСТЦЯ)*

В другій половині XVI століття входить до нашої церкви бароко, позначаючись і в архітектурі, і у внутрішнім обладнанні церкви. Структура іконостасу набуває барокового характеру, а ікона міняється в напрямі реалізму. Затримуючи композиційний уклад ікони, впроваджує зміну передовсім в драпєрїях. На місце ритмічного пропису з пробілами, дає світлотінь в реалістичному укладі. Ще до нині збереглися пам'ятки тої початкової зміни: Іконостаси в Озирній, в Холосіві, в Рогатині, а Богородчанський в Національнїм Музеї у Львові (Західна Україна).

Побіч цієї барокової зміненої ікони, заховалася давня, майже до кінця дев'ятнадцятого століття, як не в церкві, то на горіщах дерев'яних дзвіниць, щоб спочатком двадцятого опинитися в Національному Музеї та в Духовній Академії у Львові.

Осередком барокової зміни був Манявський Скит, і багато пам'яток того стилю заховалося було на Підкарпатті, в сусідстві Скита. Багато з цих пам'яток для нас пропало. З доручення царського уряду якійсь „господин“ Яворський ниппорив в десятках роках нашого століття по церквах Підкарпаття і, що цінніше, забрав за дозволом польських старостів, які тоді були там австрійською владою.

Яка ж була в тих часах ситуація по селянських хатах? Тут ікона далеко скоріше зникла: хатня пара скорочувала її вік. До сільської хати входить олійний образ. На

передняку з'являвся в селі провінційний маляр зі своїми помічниками, варив покост, натягав полотно на поздовжні рами та малював образи до сільських хат, Особи святих вибирала господиня хати; а ще пам'ятаю їх. Образи з рамами були поздовжні. Один ряд сягав від кута за столом до порога, а другий від кута до постелі. Ті образи були примітивні, але були ділом людської руки, нераз дуже цікаві. Під кінець дев'ятнадцятого століття замінила їх ярмаркова макулятура. У дев'ятнадцятому столітті та в двадцятому поліхромії наших церков виконують вже малярі з академічним образованием, очевидно з реалістичною дусі Заходу. Єдиною народною признакою мала бути вишивка, вжита в трафаретному орнаменті.

В 1910 р. я вступив до краківської Академії Мистецтва. У Парижі тоді панував імпресіонізм, в Кракові академічний реалізм. Мене все непокоїла думка, що робити, щоб бодай у церковній поліхромії увести зміну, дати їй відрубний мистецький характер.

Коли в 1911/12 рр. прийшов до Кракова Микола Федюк і замешкав разом зі мною, наші розмови на цю тему стали повсякденними. Ми прийшли до такого висновку: якщо іконопис і ікона могли тривати у нас шість століть, значить, в іконі були ті мистецькі дані, що напому народові відповідали, У Кракові ми ікон не мали, але за те мали іконопис з п'ятнадцятого століття в Святохрестній каплиці катедрі на Вавелі. Ми стали його пильно вивчати, конюючи окремі сцени. Скінчивши Академію, ми мали ясну ціль: почати іконописну поліхромію. Та світова, а потім вільзована війна перебила наші плани. По війні ми стали учителями в гімназії, і М. Федюк на тій праці зістався, а я в 1927 році зачав свою першу

* Цю нотатку про ікону та своє трактування її передав покійний мистець особисто для використання в „Нотатках з Мистецтва“ двом мистцям, членам Редакційної Колегії, при нагоді їх візівши, в січні 1969 р., в Нью Йорку. — Редакція.

іконописну поліхромію. З того часу я виконав їх 12 в Західній Україні, а шість в Америці. Після мене взялися за іконопис і другі мистці, але я був тим першим, що впровадив іконопис до церкви. Цікаве при тім я заобсервував явище. Не зважаючи на те, що іконопис мало мав спільного з реалістичною поліхромією, я ніде не мав спротиву, що це не так: ритмічна психіка селянської душі, впроваджувана неважкою працею зі своєї ритмічної рівноваги, находила в ритміці церковної відправи та в ритміці ікони потрібний спокій і поворот до свого нормального стану. Характеристичним приміром був факт, що за дяками співала ціла церква з парусекундовим спізненням (самуїлка). Це також один із чинників, про що була мова.

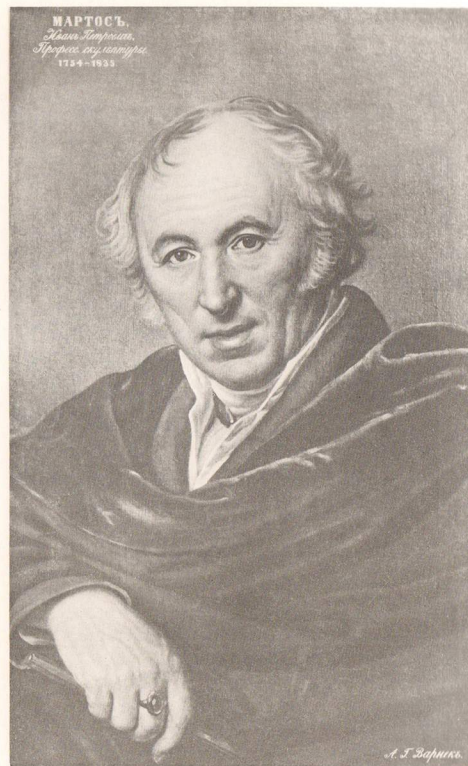


Марія Гарасовська-Дачишин: Повінь — олія.

Впроваджуючи ікону назад до церкви, я не міг дати її докладно такою, якою вона була на той час. Мусів впровадити певні зміни. Однак, з історичної ікони мусів затримати стійкість, щоб вона не втратила своєї подібності. В першу чергу змінив кольорову гаму. Замість локальних кольорів, впровадив співвідносні, згідно з теперішніми вимогами кольористики. Замість охрових ликів, давав кольористику реалістичну, затримуючи, однак, ікониний рисунок. Замість пропису драперії пробілами, впровадив ритмічний поділ драперії на три тони, але так, щоб драперія не втратила своєї назви. Впровадив нову кольорову гаму, яка в історичній іконі і рукописові не існувала. Це гама поля, на якій я виріс, гама подільської землі.

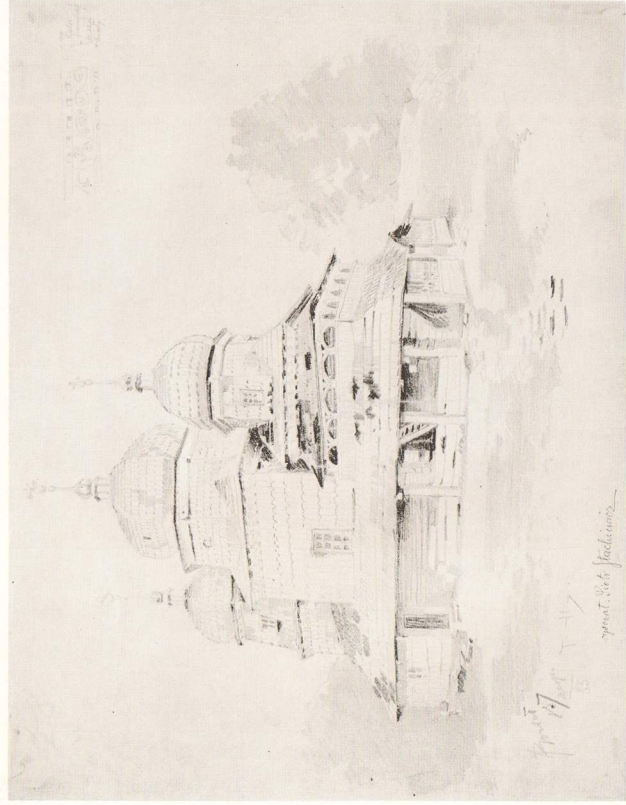
Михайло Осінчук

Марія Harasowska-Daczyszyn: Flood — oil.



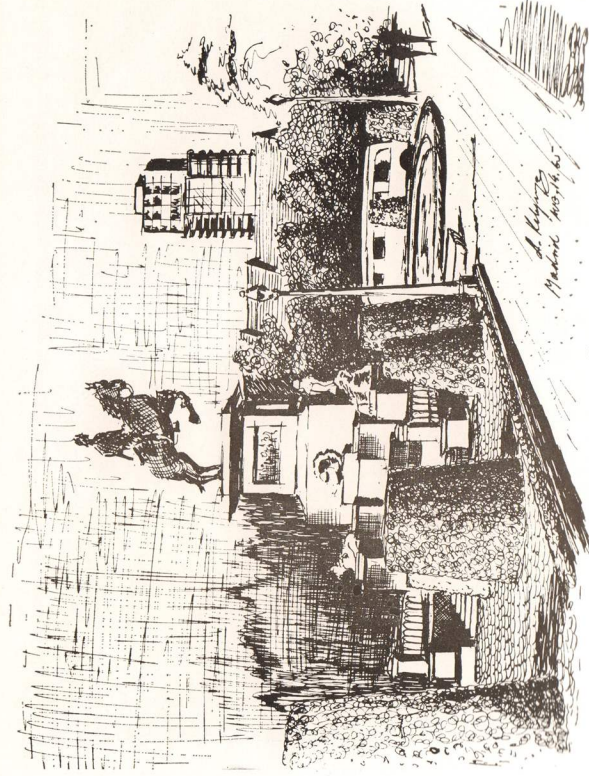
Іван Мартос (1753—1835), скульптор, родом із Чернівецького повіту, професор Академії Мистецтв у Петербурзі (портрет роботи А. Варника).

Ivan Martos (1753—1835), Ukrainian sculptor, professor of the Academy of Art in St. Petersburg.



Петро Слахейко: Рисунок церкви — олівцем, 1885 р.
(із колекції інж. Степана Кульчицького).

Ukrainian wood church, pencil drawing by P. Stachewicz, 1885. (Coll. Mr. S. Kulczycky).



Львівський Калыницький: Рисунок — чорно-білий.

Lyubomyr Kalynivcz: Drawing — ink.



Таня Бульба: Високі дерева — офорт.

Tania Bulba: Tall trees — etching.

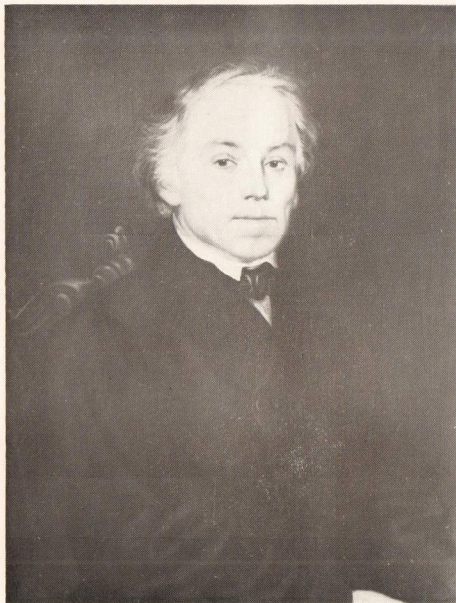


Любослав Гуцалюк: Дереворит.

L. Hutshluk: Woodcut.

ТЕОДОР ЯХИМОВИЧ

(1800—1889)



Теодор Яхимович: Автопортрет — олія.
(60 × 74 см.)

Theodor Jachimowycz: Self-portrait — oil.
(60 × 74 cm.)

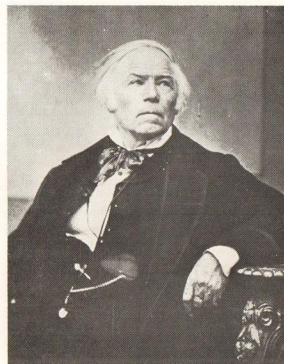
ТЕОДОР Яхимович, один із визначних українських малярів XIX ст., був більше відомим в Австрії, як в Україні, ціле бо, майже, своє життя він провів у Відні. Треба, однак, зазначити, що, навіть перебуваючи постійно поза Україною, Яхимович все вважав себе українцем, та за такого приймали його австрійці, а в сучасних йому лексиконах виразно нотовано, що Яхимович українець (русин).

В XIX ст., на українських землях, що входили тоді в склад Австро-Угорської монархії, склалися такі економічні й культурні умовини, що для мистців-малярів, поза малюванням церков і — часом — портретів, не було що робити. Тому й не дивно, що Яхимович, закінчивши мистецьку освіту у Відні, не повернувся до Галичини.

Теодор Яхимович народився 15 березня 1800 року в родині українського католицького пароха Белця на Золочівщині, Андрія († 22. II. 1819) і Ксені з дому Домбровецької. Рід Яхимовичів був тоді визначним родом в Галичині, а кузен мистця, Григорій Яхимович (1792—1863), був перемиським єпископом (1849—1859), відтак львівським галиць-

ким митрополитом (1860—1863); був це визначний церковний, громадський і науковий діяч (доктор філософії й теології).

По смерті своїх батьків, Теодор Яхимович 19-літнім юнаком прибув (як твердить родинна хроніка — йшов 2 тижні пішки) зі



Теодор Яхимович (1800—1889)
Theodor Jachimowycz (1800—1889)

Львова до Відня, де його старший брат Іван студіював медицину. Спочатку Теодор теж почав вчитися медицині, але по якомусь часі перейшов до Академії мистецтв, яку закінчив з великим успіхом у 1828 році. Цього року він дістав працю декоратора у віденському театрі, т. зв. Karlstheater. В цьому театрі він працював до 1836 року. В 1836 році, на запрошення директора Покорного, Яхимович перейшов на сценографу до театру на Йозефштаді. Його декорації стали відомими у цілому місті, і в 1851 році Яхимовича запросили на декоратора цісарської опери, де він працював аж до 1871 року.

Театральне мистецтво у Відні тоді щойно розвивалося, і Яхимович, за 44 роки безперервної праці над оформленням віденських театральних і оперних сцен, підніс його до високого рівня й заслужив собі великої слави; деякі його декорації вживано понад 300 разів, а декорації для опери „Трубадур“ віденська опера вжи-



Т. Яхимович: Краєвид з Пістінгаю — олія.
(50 × 50 см.)

T. Jachimowycz: Landscape of Piestingal — oil.
(50 × 50 cm.)



Т. Яхимович: „Зелені дуби” — олія. (50 × 50 см.)

T. Jachimowycz: "Green oaks" — oil. (50 × 50 cm.)



Т. Яхимович: Портрет сина.
T. Jachimowycz: Portrait of artist's son.

вала ще в 1939 році. (Декорації згоріли з оперою 1945 р.) Найбільше відомі і довго вживані були декорації для постановок: „Чарівний серпанок“, „Вільгельм Тель“ і „Швайцарі“. Теодор Яхимович впровадив у віденські театри й оперу техніку світляних ефектів на сцені.

Попри свою головну працю декоратора, Яхимович ще займався багато і станковим малярством. На початку він малював жанрові сцени на модні в ті часи сюжети: „У столярській робітні“, „Торговець ковбасою“, „Дівчина над гробом матері“, „Рідня при ліжку хворої“ (цей образ цікавий світляними ефектами) — це була його творчість у 1834 році.

В 1835 році Яхимович намалював кілька образів, у яких взяв за тему архітектурну перспективу: „Нутро церкви“ і „Манастирське підсіння“. З 1836 року походить твір „Гробниця“ — власність архикнязя Франца Карла. В 1837 робить другий варіант „Нутро церкви“, а в 1840 другу „Гробницю“ і ці два образи закупило віденське мистецьке товариство „Кунстфєрайн“. Яхимовичеві, як теа-

тральному декораторові, такі твори добре вдавалися, бо він уже набув досвід із зображенням простору в декораціях.

Згодом Яхимович перейшов на релігійну та історичну тематику. З цього часу є відомі твори „Геройство Давида“ (1841 р.), великий образ з постатями природної величини — власність барона фон Мака, і „Марія Магдалина з апостолами під час бурі“ (1842 р.) та „Нутро церкви Піярів у Відні“ — цей образ зберігався у цісарській бельведерській галерії. Нова студія архітектури „Сповідальниця“ (1845 р.) попала до збірки барона Гуденуса, а „Підсіння замку“ (1848 р.) закупило мистецьке товариство. З 1849 року походить великий образ „Хрищення Ісуса в Йордані“ який, мабуть єдиний на українських землях, зберігався до 1945 року в Перемишлі, в палаті українських єпископів.¹ Із відомих більших творів треба ще згадати



Т. Яхимович: Портрет сина.
T. Jachimowycz: Portrait of artist's son.

¹ А не в Катедрі, як це подає В. Качмар.



Т. Яхимович: Портрет невістки Антонії — олія.
(63 × 78 см.)

T. Jachimowycz: Portrait of the daughter-in-law,
oil. (63 × 78 cm.)

„Нутро церкви св. Стефана у Відні“, (1850 року), „Похоронна сцена“ (1857 р.) і „Нутро Марійського костюлу в Кракові“ (1881 р.). В 1885 році Яхимович намалював 75 образів на дошках для іконостасу церкви старовинного грецького монастиря в Захлі, у Лівані. В старших роках мистець намалював фреску для університетської церкви у Відні, у середній куполі, на підставі твору Поццо „Упадок ангелів“.

З найбільшим замилюванням малював красивди лісстих підвіденських околиць, парки, руїни старих замків і виявив у них багато ліризму й поезії (три такі красивди зберігаються у Відні, у правнука мистця).

Яхимович залишив чимало портретів, великих і малих, а навіть мініатюрних та рисунків і студій до портретів. У родині зберігаються досі портрети: батька і матері мистця, автопортрет, портрет дружини Івонни, невістки Антонії, синів — Олександра, Франца, Теодора та інші, разом 13. Яхимович робив теж ілюстрації, він ілюстрував дитяче театральне видання „Мінґйон“.

Про мистця як людину знаємо, що це був дуже працьовитий і поважний чоловік, досить строгий, мовчазний і замкнений в собі, любив природу і музику, радо грав на гітарі, вів просте життя і не вживав алкоголю. Він одружився в 1827 році з Іванною Бернт, дочкою д-ра Йосифа Бернта, професора медицини віденського університету. Мали вони 11 дітей, з них лише п'ятеро дожило зрілого віку, інших скосила шкарлатина малими дітьми. Син Франц (1830—1892) був визначним лікарем у Відні, син Теодор був інженером; його прямі нащадки живуть досі у Відні, зберігають пам'ять про славного предка-малюра та переходять частину його мистецької спадщини. Досі живуть нащадки його дочок — Розини, зам. Йордан, і дочки Люїзи, зам. Новотни (її син був генералом).

Мистець проживав постійно у Відні, тільки в роках 1870—1876 перебував у Пістингу, а в 1879 році відбув подорож в Україну, відвідав брата Івана — лікаря, який жив недалеко Одеси в Ярошинці, де мав хутір. З цієї подорожі мистець привіз кілька акварелів — красивдів Поділля (Немирів) і одну олію, яка представляє Ярошинку.



Т. Яхимович: Портрет сина Теодора — олія.
(22 × 28 см.)
T. Jachimowycz: Portrait of son Theodor — oil.
(22 × 28 cm.)

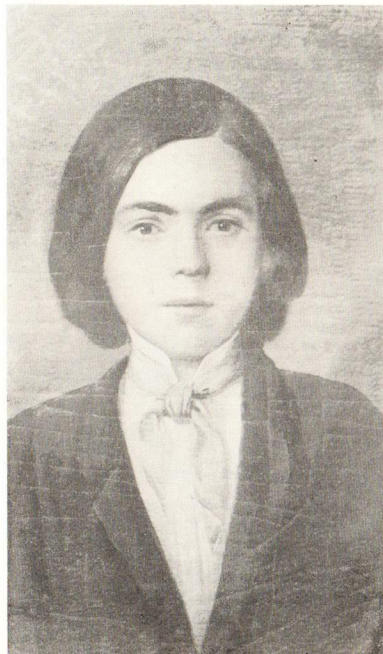
Яхимович мав дуже сильне здоров'я, довів глибокої старості і помер у Відні, в домі при Беатріксгассе 22, 14 квітня 1889 року.²

Похований у родинній гробівниці центрального віденського цвинтаря (група 18, ряд 3, число 7).

На сьогоднішній день знаємо, що 18 олійних образів і 52 рисунків та акварель зберігаються у правнука мистця, один портрет знаходиться у міському музею у Кремсі, а вівтарний образ „Христос у Марії і Марті“ є в церкві святого Егдія у Відні, в ділянці Гумпендорф. Інші твори є покищо недоступні в приватних збірках.³

² М. Голубець у статті „Сто літ галицького малюства“ (Стара Україна, ч. 7—10, Львів, 1925 р.), а за ним і „Українська Загальна Енциклопедія“, том III, стор. 1290, подали дату смерті 1870 р.

³ При кінці подано список творів, які між двома світовими війнами збереглися у нащадків мистця. Повного списку творів Яхимовича немає.



Т. Яхимович: Портрет сина Франца — олія.
(13 × 22 см.)

T. Jachimowycz: Portrait of son Franz — oil.
(13 × 22 cm.)

Внук маляра — інж. Франц Яхимович, який з пієтизмом відносився до свого діда, був готовий в роках 1935-36 подарувати українському музеєві у Львові десять олійних образів (між ними автопортрет і родинні портрети), але з цієї пропозиції нічого не вийшло. В часі II світової війни інж. Франц Яхимович приїздив до Львова і до Белзця (місця народження його предка), у Львові заходив до директора музею Свяницького і повторив пропозицію передачі частини мистецької спадщини діда. Війна і події після війни цьому перешкодили, а інж. Франц Яхимович помер у 1967 році.

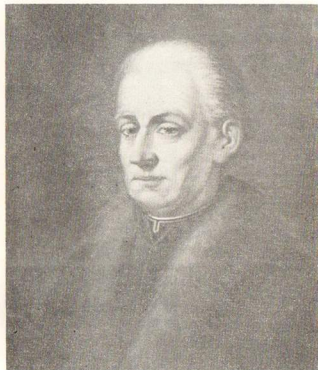
Щоб показати твори Яхимовича українському глядачеві, були зорганізовані у Львові дві виставки, перша в 1894 році, друга в 1924. На них показано його проекти театральних декорацій, жанрові й історичні сцени та красвиди.

Останній раз твори Яхимовича були показані у Відні в 1939 році, де на збірній виставці малярів XIX ст. 36 творів Яхимовича займали дві окремі залі у „Новій Галерії“. Цю виставку відноувала вся віденська преса, зазначаючи українське походження нашого мистця. Годиться тут згадати, що цю виставку приготувляла впродовж кількох років пані Марія Дольницька при допомозі внука мистця, інж. Франца Яхимовича. Пані Дольницька вислала фотографії із виставлених творів до Львова для архіву АНУМ. В журналі „Мистецтво“ приготувлялася велика стаття з ілюстраціями про Яхимовича, але за декілька місяців вибухла друга Світова війна і „Мистецтво“ перестало виходити. І, коли тепер маємо нагоду оглядати репродукції творів Яхимовича у „Нотатках з Мистецтва“, то це знову завдяки ласкавій співпраці пані Марії Дольницької, яка віднайшла нащадків мистця у Відні і подбала про фотографії його творів.

Не виключене теж, що світліни з архіву АНУМ у Львові використають редактори „Історії Українського Мистецтва“, у 4-тому томі якої має бути згадка про українських мистців, що творили закордоном.

Список творів Т. Яхимовича, які зберігалися перед II-ою Світовою війною у нащадків мистця:

Леопольд Яхимович, лісничий, Вальтіце - Фельдсберг (Чехо - Словаччина): олійні образи: 1. Портрет сина Климента — сімлітнього хлопця, 1848. 2. Портрет сина Теодора у віці 19 років. 3. Розп'яття (студія). 4. Руїни Штальенбергу. 5. Портрет духовної особи. 6. Апостол. 7. Студія красвиду. 8. Красвид з руїнами. 9. Гірський красвид. 10. Портрет галицького свояка. 11. Портрет галицького священика. — Акварелі й рисунки: 1. Студія красвиду Медлінг. 2. Студія Ворушевницького (?) тракту. 3. Іван Фернандез. 4 і 5. Рисунок олівцем, Медлінг. 6. Студія. 7 і 8. Акварельні студії декорацій. 9. Група тополь. 12. Рисунок олівцем з датою 1884. 13. Аквареля. 14. Студія буккового лісу — олівець, 1873. 15. Замок — аквареля. 16. Сірінг біля Відня — аквареля. 17. Райхенталь — аквареля. 18. Церква — аквареля. 19. Нехирів на Поділлі — аквареля. 20. Пісірінг — аквареля. 21. Красвид біля Пісірінгу — аквареля. 22. Студія скель, Перніц 1886 — аквареля. 23. Красвид — аквареля. 24. Перніц



Т. Яхимович: Портрет о. Андрія Яхимовича, батька мистця — олій. (55 × 69 см.)
Т. Jachimowycz: Portrait of artist's father — oil (55 × 69 cm.).



Т. Яхимович: Портрет барона фон Майденштайна — олій. (57 × 70 см.)

T. Jachimowycz: Portrait of baron von Meldenstein, oil. (57 × 70 cm.)

1886 р. — аквареля. 25. Красвид — аквареля. 26. Апенцель — аквареля. 27. 27. Красвид Медлінгу (?) — аквареля. 28. Гірський красвид — аквареля. 29. Парк 1879 — аквареля. 30. Студія парку 1879 — аквареля. 31. Студія — аквареля. 23 і 33. Брюлерштрассе 1883 — аквареля. 34 і 35. Студії криниці — аквареля. 36. Манастирське подвір'я — аквареля. 37. Красвид (правдоподібно з України). 38. Руїни Штарнбергу. 39. Замок — парк Маршег. 40. Замок Маршег. 41. Угорський красвид. 42. Замкова пивниця. 43. Красвид Неаполю. 44. Манастирське подвір'я. 45. Вид руїн I. 46. Вид руїн II. 47. Манастирська брама. 48. Угорський красвид. 49. Мошея. 50. Вид парку. 51. Замок Малачка, Угорщина.

Анна Якимович, Кльостернойбург: олії: 1. Нутро церкви. 2. Зелений ліс. 3. Красвид в сонці. 4 і 5. Малі красвиди.

Кароліна Якимович, Відень: 1. Портрет її матері (Штрибль). 2. Мадонна (пастеля). 3. Морський красвид. 4. Гірський красвид з рікою. 5 і 6. Руїни Штарнбергу в Штітінгу. 7. Красвид Перніц. 8. Красвид з хатою і деревами.

Родина Штрибль, Гігендорф: 1. Красвид Прагеру з їздцем на коні. 2. до 5. Малі красвиди.

Катерина Йордан, Відень: 1. Прагер. 2. Смерек. 3. Замок — аквареля. (Тут зберігається також фотографія мистця).

(Грудень, 1967).

Володимир Попович

Дружина генерала Новотного, Відень: 1. Заля лицарів. 2—7. Образи пропали в Сербії під час I Світової війни.

Галерея картин Бельведер, Відень: 1. Нутро церкви Піярів в Відні. Одна течка з проектами театральних декорацій за 40 років праці була продана на Йоганнесгассе за 20 гульдєнів.

В 1967 році зберігалися у правнука мистця у Відні наступні твори: олії: 1. Автопортрет, 74×60 см.* 2. Портрет дружини Іванни, 74×60. 3. Портрет батька Андрія, 69×55 4. Портрет матері Ксені, 69×55. 5. Портрет сина Олександра, 34×26. 6. Портрет сина Франца як студента, 23×13.* 7. Портрет сина Теодора у дитячому віці, 28×22.* 8. Портрет невістки Антонії з дому Штрибль, 78×63.* 9. Портрет братаніча Феліціана, 19×14. 10. Портрет барона фон Майденштайна, 70×57.* 11. Портрет лицаря, 54×42. 12. Портрет старого чоловіка, 54×42. 13. Портрет старого чоловіка 52×42. 14. Мадонна (пастеля), 37×26. 15. Нутро Марійського костюлу в Кракові, 80×64, підпис 1881 р. 16. Гірський красвид, 50×50.* 17. „Зелені дуби“, 50×50.* 18. Красвид зі замком, 15×21 (всі вміри подані у сантиметрах). Крім цих олійних образів є там ще 52 шкіці і студії акварелями й оліцєм.

* Репродуковані в цій статті.

Theodore Jachimowicz (1800—1889), well known in Austria Ukrainian artist of the 19th century, was born as a son of an Ukrainian priest and cousin of the Metropolitan of West Ukraine, then under the rule of Austro-Hungarian Monarchy.

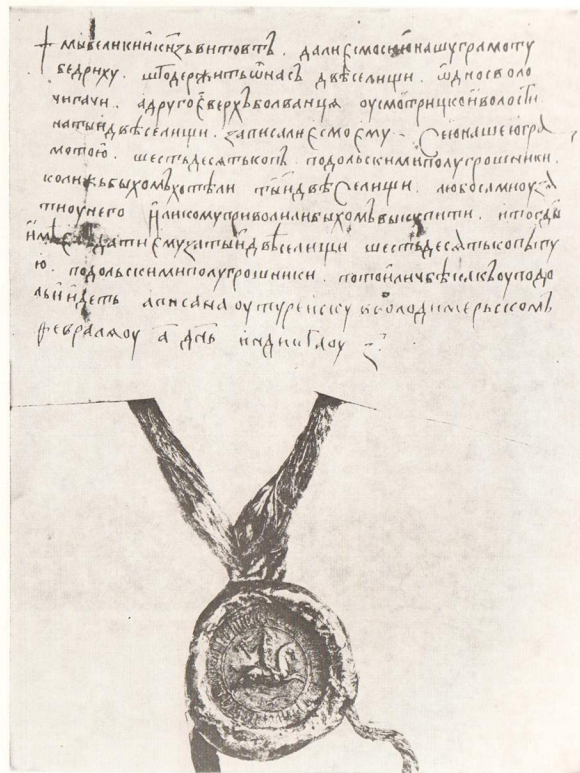
After graduating from the Vienna Academy of Art in 1828, he was engaged to do scene-painting in Viennese theaters and later on in the Hofopera, where his decorations were used till 1939 and were destroyed in the Second World War with the Opera building. He was the first in this capital city to introduce the light effects in the stage.

Very active in his artistic work, he made several paintings on the architectural themes: Interior of the Piarist Church (collection of the Belvedere castle in Vienna), „Mausoleum“ (coll. of prince Franz-Karl), „Confessional“ (coll. of baron Gudenus), „Castle entresole“ (coll. of Vienna Kunstverein) etc.

In his later years he was interested in religious paintings such as „Heroism of David“ in life size (coll. of baron fon Mack) and others.

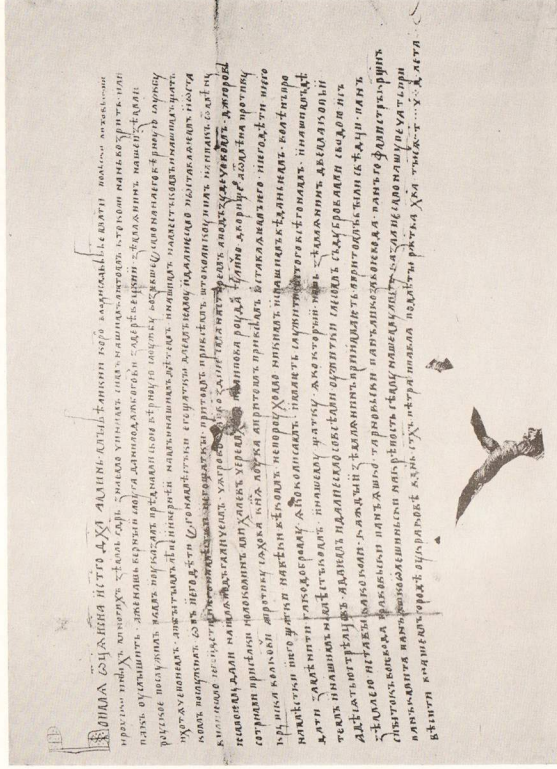
In 1875 he made 75 paintings on wood for the iconostasis in a Greek church in Lebanon.

He was a good portraitist and left many portraits of his numerous family and several personalities of the Austrian Empire.



Грамота Великого Князя Литовсько-Руського Вітовта з XIV століття.

A Charter of Great Prince Vitold from 14th century.



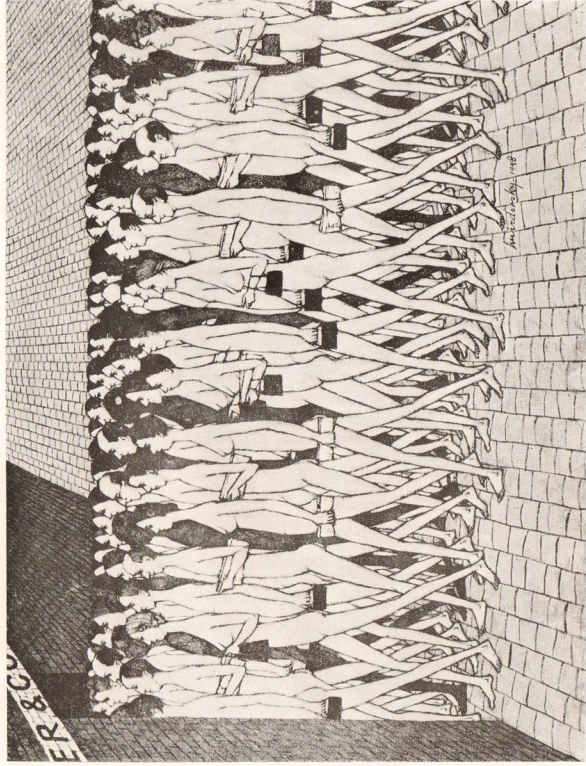
Грамота короля польського і великого князя литовсько-руського
Володислава Ягайла з 1384 року.

A Charter of Vladislav Jagiello, King of Poland and
Great Prince of Lithuania-Rus' — 1384.



Петро Андруський феодал — оліх.
(Бібліотека Р. Лазаря).

Petro Andruskiw, Pisanets — oil.
(Collection of Mr. R. Lazar).



Яків Гніздовський: 7:45 вечір — олія, 1938.

J. Hnizdowski: 7:45 A.M. — oil, 1938.



Марія Гурасовська-Дучyszyn: Сім замків,
західне Колорадо — олія.

Maria Hurasowska-Duczyszyn: Seven Castles,
Colorado — oil.



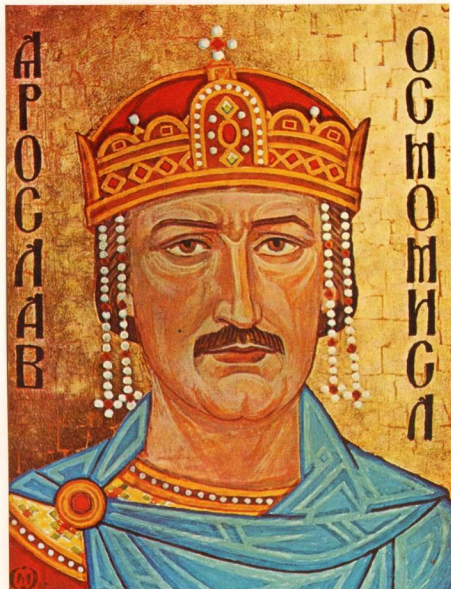
Володимир Сварьденко: Жінка з квітами — олія.
(З колекції панства Пірсон).

Walter Swarydenko: Woman with flowers — oil.
(Coll. of Mr. & Mrs. Charles Pierson).



Петро Мехик: Натюрморт — темпера. (Поларозна
Берд. Архієпископів Кард. Юр. Гісфоді, Колекція
Українського Католицького Університету в Римі).

Petro Mehyk: Still life — tempera. (Presented to
Archbishop Major Joseph Cardinal Slipej, Collection
of Ukrainian Catholic University, Rome).



Михайло Осінчук (1890—1969): Князь Ярослав Осмомисл — темпера.

М. Osinchuk (1890—1969): Prince Yaroslav Osmomysl — tempera.

В серії видань „Мистецтво“ в Києві вийшла друком у 1968 році монографія, присвячена графічній творчості Юрія Якутовича. Автором книжки є Ю. Белічко. Висота накладу — 3000 примірників.

Книжка має 88 сторінок, тверду полотняну оправу ясно-сірого кольору з чорним надруком, як слід впорядковані маргінеси, добрий друк і цікаво та різноманітно розміщені чорнобілі й кольорові репродукції. Серед чорнобілих репродукцій бачимо цілосторінкові, багато трохі менших і зовсім малих, які часто обскладані текстом, що свідчить про дбайливість у справах культури української книжки. За це належить вдячність тим, хто трудився над монографією цього визначного сучасного українського графіка.

Недавно, 1968 р., вийшла в Нью Йорку, вже сьома книжка, як сказано в передмові, Петра Карпенка-Криниці, „Індійські Баяди“. Книжка вийшла невеликим накладом (1200 примірників), на доброму папері, з дбайливими маргінесами та уважним розглядуванням тексту поезій на сторінках. Обгортка Василя Дорошенка, спокійна своїм укладом і цікава в кольорі.

Видавництво „Мистецтво“ випустило монографію про графіка Володимира Куткина й характер його творчості. Книга альбомного формату, оправлена в темне полотно, друкowana на доброму, ілюстраційному папері, має 64 сторінки та 46 репродукцій його графічних праць, 4 рисунки й фотографію мистця. Книжку друковано в Києві 1968 р., висота накладу 1650 примірників.

Автор огляду творчості цього небуденного українського графіка, Ігор Бугаєнко, в дуже

цікаво написаній біографії висловлює своє шире зацікавлення творчістю мистця. Він, м. і., пише, що українська графіка знову починає відіювати почесне місце в образотворчому мистецтві, яке вона так міцно тримала в 20—30-і роки.

Володимир Куткин народився 1926 року, вчився — з перервою в часі війни — в художній школі, яку закінчив 1947 р., а 1948 почав свої студії в Києві, в Художньому Інституті, де навчався до 1958 р. Цих десять років пильної праці сформували мистця високої класи. Це не поверховна освіта кількох років. Це впорядковане знання, технічна вмілість і досвід. Особливо, як пише автор, багато дали йому спільно з Якутовичем передумані справи мистецтва, які помогли сформувати світогляд і напрямні праці. Куткин захоплюється графікою Нарбута, Сахновської, Страхова, Кульчицької. В нього тісно переплітаються вікові традиції народу й його часу. Він став на сильному ґрунті й на ньому виріс.

У монографії подано список ілюстрацій і енказ вистаєнок, де Куткин брав участь.

Д-р Василь Луцив зібрав і видав у Торонто, ще 1961 р., цікаву збірку „Альбом медичних екслібрисів“, що аж тепер попала в наші руки. Збірка вийшла у кількості 500 пронумерованих примірників.

Екслібриси друкovanі на окремих картках црешового паперу (різної величини), які наклеєно на 50 білих картонових листках. На одному листі є один або більше екслібрисів.

Усіх книжкових знаків у цій цікавій збірці — 116, а репрезентовані тут 17 європейських держав, ЗСА і Канада. Показані праці кількадесяти мистців різних національностей,

у тому й українських. Слід відзначити, що перша англійська книжка про медичні експерименти, а друга на медичну тему (першу, французьку, видав лікар і мистець француз), для любителів цього роду графічного мистецтва. До збірки додана 32-сторінкова брошура, в якій автор подає бібліографічний список, власників книжкових знаків, мистців-авторів і країн.

Збірка присвячена століттю з дня смерті Т. Шевченка.

У Видавництві „Наукова Думка“ вийшла в Києві 1968 р. праця Олени Апонович п. з. „Збройні сили України першої половини XVIII

ст.“ Книжка великої вісімки, оправлена в полотняні палтурки, з цікавим надруком на обгортці (Булава, пернач, шабля). Друковано 3500 примірників на звичайному книжковому папері, з великою кількістю чорноблих ілюстрацій (військовий одяг, гармати, рушниці, пістолі, шаблі, військові печатки і т. д.). В середині тексту додано 7 кольорових таблиць — військових портретів, прапорів, одягів — на крейдяному папері. Усі розділи мають малі ініціали, друковані червоною фарбою. Дбайливо будовані сторінки; в кінці книжки резюме в російській мові. Книжка має багато ілюстраційного матеріалу, такого потрібного для мистців, які цікавляться військовою тематикою.

П. М.



Максим Німець: Кипариси — акварель (15"×22").

M. Nimeck: Cypress — water color (15"×22").



Василь Дорошенко: Проект жетону — плякатова.

W. Doroshenko: Design of a button — poster color.



Омелян Ліщинський: Екслібрис, 1943 р.
O. Lishchynsky: Ex libris, 1943.



Святослав Гординський: Екслібрис, 1942 р.
S. Hordynsky: Ex libris, 1942.



Володимир Балаз: Екслібрис, 1948 р.
V. Balas: Ex libris, 1948.



В. Г. Кричевський: Екслібрис, 1928.
W. H. Krychevsky: Ex libris, 1928.

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА

У НАС

● У мистецькій хроніці (8-е число „Нотаток з Мистецтва“, грудень 1968, стор. 57), у нотатці про 15-ту річну виставку ОММА в Нью-Йорку, з технічних причин пропущено на жаль прізвища таких мистців — учасників згаданої виставки: Л. Кузьма, Г. Мирошинченко, Л. Молодожанин, М. Мороз, Л. Морозова, М. Німець, Б. Пачовський, Б. Певний, Б. Савчук і В. Сіманців, що на цьому місці доповнюємо.

● Трьохденна виставка Школи рисунка й малювання К. Антонович відбулася на закінчення шкільного року, від 31 травня 1969 р. у Вінніпегу, Канада. Ця виставка відзначила 15-ліття існування школи.

● Перша самостійна виставка дереворізів Якова Гніздовського у Лондоні (Англія), відбулася у галерії Люмлей Казалет, від 19 червня до 26 липня 1969 р. На виставі показано 29 праць. Видано картковий каталог із 7 репродукціями дереворізів.

● Володимир Свиріденко мав свою виставку від 18 лютого до 16 березня 1969 р. в Інституті Мистецтва „Символ“ в Олд Тавн, Нью-Мехіко. Окрім того брав участь у виставі в музею мистецтва у Спрінгфілд, Массачусетс, Єспанському інтернаціональному павільйоні в Ст. Луїс, Мизурі та у виставі акварель у Музеї Мистецтва в Ст. Луїс, Мизурі.

● Шевченківську премію з ділянки малярства в 1969 р. признано в Києві мистцем Михайлою Деревусовою та Карпові Трохименкові.

● Річна виставка праць Філадельфійського Відділу ОММА відбулася від 22 лютого до 9 березня 1969 р., в Дюмі УМСтудії, у Філадельфії. У виставі взяли участь такі мистці, члени Відділу: П. Андрусів, Р. Васильшин-Гарман, М. Дмитренко, В. Дорошенко, П. Кампученко, А. Кирилюк, Ю. Колесар, Р. Лучаківська-Армстронг, П. Мегик, М. Німець, О. Поліщук, В. Сіманцев, Н. Стефанів, Н. Климовська. Як гість був запрошений до участі у виставі Ю. Гура. Показано 71 працю. Видано картковий каталог українською та англійською мовами.



Василь Г. Кричевський (1872—1952): Обкладинка.
W. H. Krychevsky (1872—1952): Book cover.

● Виставка групи „Васаг“ відбулася від 21—23 березня 1969 р. в залі УСТ „Леви“ в Чикаго. У виставі брало участь 13 мистців, які показали 35 праць. Видано ілюстрований каталог із передомовою Ллун Сморинської.



Христина Зеліська: Знак — гуш.
Ch. Zelinsky: Sign — ink.

● Виставка кераміки, тканин і рисунків Слави Геруляк відбулася в часі від 26 квітня до 4 травня 1969 року в галерії Літературно-Мистецького Клубу в Нью Йорку. На виставці показано 20 рисунків, 29 керамічних праць і 6 тканин. Видало ілюстрований великий каталог. Особливо цікаві праці з діяння кераміки, в яких мистець показує різномодні емоції роз'язки в цій діяння.

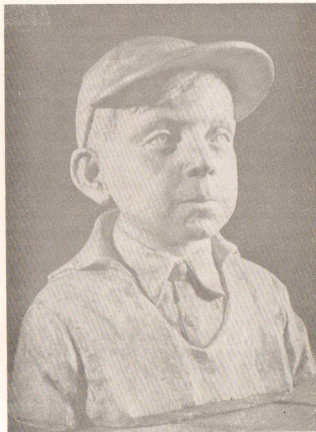
● Союз Українських Студентських Товариств Америки (СУСТА) влаштував мистецьку виставку українського студентства п. з. „Відзеркалення I“. Виставка відбулася у Філадельфії в часі від 21—23 березня 1969 року (Дім Пласту), а в Нью Йорку в дні 28, 29 і 30 березня 1969 р. (Український Літературно-Мистецький Клуб). Обидві виставки представляють здобутки студентства на різних етапах мистецьких студій. У виставці брало участь 26 осіб. У ньюйоркських повідомленнях про мистецьку виставку Українського Студентства написано, що „участь беруть понад двадцять мистців із Північно-Східних Стейтів Америки“. Невідомо, остаточно, чи це виставка студентів, чи мистців. Між одним поняттям і другим є велика різниця змісту, почуття обов'язку й відповідальності.

● Виставка емалей Оксани Теодорович відбулася в дні 7—9 березня 1969 р. в доміції УСТ „Лев“, в Чикаго.

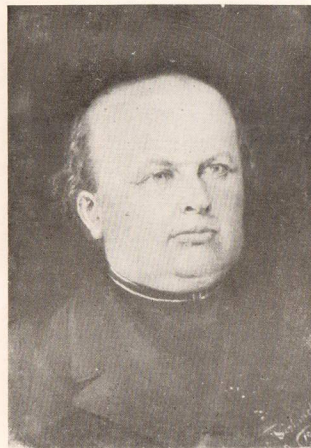
● Виставка пейзажів і графіки мистця О. Лещинського відбулася в будинку УВАН у Нью Йорку, в часі від 5 квітня до 17 травня 1969 р. На закритті цієї виставки Мистецька Кураторія Академії, під керівництвом проф. Дам'яна М. Горяткевича, влаштувала доповідь мистця Петра Мезика на тему: „Українські студенти Варшавської Академії Мистецтв“.

● Юрій Гура мав свою виставку в Літ.-Мистецькому Клубі в Нью Йорку — в часі від 1—15 червня 1969 р. Виставку спонзорували ньюйоркський Відділ ОМУА.

● Кость Мілонадіє мав свою індивідуальну виставку кінетичної скульптури в дні від 19 січня до 2 березня 1969 р., в галерії Університету Нотр Дам. На виставці було показано 14 праць. Видало, дбайливо, як завжди у того мистця, ілюстрований каталог із 14 репродукціями. Передмову до каталогу написав Д. А. Портер, куратор згаданої галерії. Подані там дані про цього українського мистця, вичислено його індивідуальні й групові виставки та одержані нагороди.



Ніна Левітська: Голова хлопця — 1955.
N. Lewytka: Head of a boy — 1955.



Корилло Устиянович (1839—1903): Портрет о. Юстина Луцакowsького, 1902 р. — олія.
N. Ustyianovich (1839—1903): Portrait of Rev. J. Luczakowsky, 1902 — oil.

● Виставка молодих скульпторів була показана в Галерії скульптури в Нью Йорку, при 497 Медсон сьню, в часі від 3 травня до 2 червня 1969 р. Серед мистців-скульпторів було прізвище Ореста Поліщука з Балтимор, члена Філадельфійського Відділу ОМУА.

● Виставка картин Зеновія Опішкєвича відбулася в галерії Літ.-Мистецького Клубу в Нью Йорку (149 2-га сьню) від 11—24 травня 1969 р. Було виставлено 41 працю, в тому 31 акварель, 8 олійних і 2 рисунки. Видало картковий каталог англійською мовою.

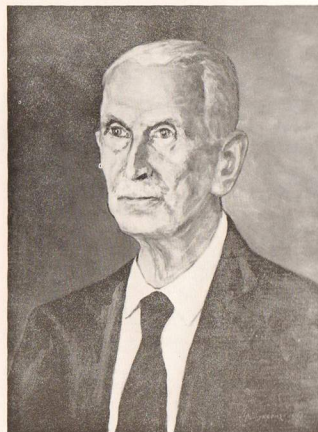
● Скульптор Петро Кашученко, член Філадельфійського Відділу ОМУА, у квітні 1969 р. брав участь у виставці в Черчі Гілл, Нью Джерсі, де показав 5 своїх праць. У травні 1969 р. брав участь у 9-ій загальноамериканській виставці в Атлантик Сіті, Нью Джерсі, виставляючи 6 скульптур.

● Ірина Фединашчїна брала участь у виставках 18 травня й 7 червня 1969 р. в Ірвінгтоні та Оренджі, Н. Дж.

У СВІТІ

● У храмі Божої Премудрості — Святої Софії в Римі, який буде посвячений у дні 27—28 вересня 1969 р., в апсиді виконано мозаїку за проектом мистця Святослава Горинського. Усі композиції мають кількадесят фігур наднатуральної величини.

● У VI-му томі „Історії Українського Мистецтва“, що появилася 1968 р., у розділі, де розглядається українське мистецтво 1941—1945 рр. на 31 репродукцію поміщено 15 асєвних плякатів. Рідко приходить ся бачити в синтетичній праці історії мистецтва репродукції хвилює актуальних плякатів.



Ірина Шухевич: Портрет проф. Михайла Тершаковця — олія.
I. Shuchevich: Portrait of prof. M. Tershakowets — oil.



Олекса Харків (1897—1939): Портрет із 1933 р. — олія.

O. Kharkiv (1897—1939): Portrait, 1933 — oil.



Володимир Боровиковський (1757—1825), мистець, родом із Полтавщини, професор Академії Мистецтв у С.-Петербурзі (портрет роботи Бугаєвського-Благородного).

Volodymyr Borovykovsky (1757—1828), Ukrainian artist, professor of the Academy of Art in St. Petersburg (Portrait by Buhayevsky-Blahorodny).



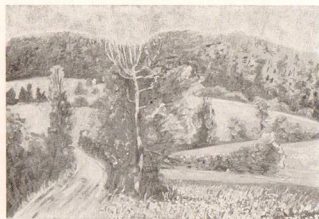
Максим Німець: Опустілий док — олія (24"×38").

M. Nimeck: Deserted dock — oil (24"×38").



Вячеслав Васківський: Негода — дереворит.

W. Waskowsky: Rainy day — woodcut.



Кирило Мазур: Весна в горах — пастель.
C. Mazur: Landscape — pastel.

У розділі „Додатки“ — в бібліографії, подано на першому місці програми партії або резолюції з'їзду партії від 1956 до 1966 рр., а потім уже фахова література.

● Серед висновків Конгресу Українського Студентства, що відбувся недавно в Німеччині є така думка: „Проблема лежить у тому, що в нас українці стоїть на другорядному становищі віз-а-ві других „замібі“.

● Ізаак галерія в Торонто, яка вже декілька разів улаштувала виставки Василія Курдилика, зробила в часі від 11 до 29 березня, в місцевому університеті показ його 16 картин п. н. „Горюча стодола“ (це назва однієї з картин, де діти під час забави підпалюють стодолу). На великій рекламній картці з репродукцією горючої стодолі надруковано, що виставка відкрита для мужчин від 10 рано до 10-ої веч., а для жінок від 2-ої до 5-ої по полудні.

● У „Денвер Пост“ з дня 29 березня 1969 р. була поміщена велика репродукція плащаниці, що її виконав мистець Володимир Мошинський.

● Мистець Володимир Мошинський виставив у листопаді 1968 р. у вікні однієї з кращих дільниць міста Денвер, Колорадо) колекцію українських ікон. Оксана Мошинська (донька) виставила в середині тієї ж крамничі картини з українського народного життя. У газеті „Сандей Денвер Пост“ з 19 січня 1969 р. була вміщена велика стаття Вероніки Досел про життєві пригоди родини Мошинських у часі війни та мистецькі цікавлення Мошинського батька, доньки Оксани й сина Юрія. До статті додано кілька великих фотографій усіх трьох Мошинських, їх картин та ікон.

● У великій виставі 7-ми мистців, яка відбулася від 8 до 20 квітня 1969 р. в Евані (Малга), взяли участь член Філадельфійського Відділу ОММА — Роксоліяна Лучаківська-Армстронг та її чоловік — скульптор Рід Армстронг. Виставка пройшла з великим успіхом. Місцева преса висловлювалась про виставку дуже похвально, поміщуючи всіх мистців-



Валентин Сімянцев: Крутам — віск.
V. Simianev: The heroes of Kruty — wax.

учасників, нагороджену скульптуру Армстронга та дуже цікавий преслі і запрестольну скульптуру. Видано ілюстрований довідник про всіх мистців — учасників.

● Від 5 до 15 травня 1969 р. відбулася виставка різних національностей у Кінг оф Провія, Пенсильванія, в Універсальній Галерії Мистецтв. У виставці

брали участь мистці таких країн чи національностей: америкаці, еспанці, італійці, кубинці, латвійці, мадари, німці й українці. Українська група, це члени філадельфійського Відділу ОМУА: П. Андрусів, Ю. Гура (гість), В. Дорошенко, П. Кашученко, А. Кирилук, Р. Луцаковська-Армстронг, П. Мегик, М. Німець і Н. Стефанів, які разом дали 20 праць.



Роман Василюшин-Гармаш: Ілюстрація — серіографія.



R. Wasylyshyn-Harmash: Illustration — silk screen.



Вячеслав Васківський: Краєвид — дереворит.

W. Waskowsky: Landscape — woodcut.



Віктор Цимбал (1901—1968): Революція — кольоровий дереворит.

Victor Cymbal (1901—1968): Revolution — color woodcut.



Віктор Цимбал (1901—1968): Графічний проект.

Victor Symbal (1901—1968): Graphical design.

АНДРІЙ КОВЕРКО

ПОСМЕРТНИЙ СПОГАД



Андрій Коверко (1893—1967)
Andrew Koverko, sculptor (1893—1967)

Коверка Андрія, що помер не так давно, я знав ще з часів мого перебування у Львові — себто в початках 1921 року. Тоді я дістався до Львова з Української армії, а Коверко, саме тоді, повернувся з російського полону. Ми зійшлися, дружили, бідували та малювали. Ходили також до Новаківського.

Покинувши Львів, я продовжував з ним зв'язки листуванням. От що він мені тоді писав до Франції: „Сердечний друже! Спасибі за кілька теплих та чистих слів, що нагадують

старі часи, часи де ще мріялось та бідувалось, часи Новаківського, коли ще різно бувало. Тепер прийшли бо часи, де вже треба поглянути і на завтра. Я не знаю, як Тобі описати своє життя. За цих 12 років, це був гаразд; треба було собі найти місце і приходилось нераз і ліктями розсувати. Спершу я зробив іконостас в семінарській каплиці зі, світлої пам'яті, Петром Холодним (бувшим міністром), і в цей спосіб дібрався до церков. Описія виконав монумент-пам'ятник Митрополита Шептицького (сама статуя 370 см.). Це мені забезпечило дальший хід. Я вже виконував праці і до Ватикану і до Америки. Минулого року купив собі площу біля двірця Підзамче і розбудував різьбарську робітню. Я живу при робітні самотою і працюю. Цього року припадає 950-ліття хрищення України, і думаю викувати монумент св. Володимира, рівнож вже другий рік відновляю храм св. Юра. Не знаю, чи Ти собі уявляєш, що проваджу різьбарську робітню в дереві і камені — працює в мене 10—12 людей. Мав учеників, котрі тепер вже самі мають робітні й один навіть виставляв свою працю на великій парижській виставці...“

Один з учнів Коверка, Євген Дзіндра, тепер у Львові є відомим різьбарем. Він був висушений кандидатом на Шевченківську премію, але цю премію дістала Олена Кульчицька — по своїй смерті.

Помер Коверко несподівано. Заснув на самоті, сусіди зауважили, що виконниці його помешкання чогось довго не відкриваються. Дали знати його дочці, що жила окремо в другому кінці міста. Коли дісталися до помешкання, Коверко вже спав вічним сном. Вмер і похований в Кишиневі, Молдавської республіки.

Хай Тобі, мій старий друже, земля буде пером!..

Кирило Мазур (Франція)

З ЖАЛОБНОЇ ХРОНІКИ



Андріїв Коверко (1893—1967): Портрет Олексія Новаківського — дерево.

A. Koverko (1893—1967): Portrait of artist A. Novakivsky — wood carving.



Михайло Осінчук (1890—1969)
Mukhailo Osinchuk (1890—1969)

Відійшов від нас, на чужині, мистець Михайло Осінчук, сповнений духовістю своєї далекі батьківщини, глибоко переконаний у правильність своєї мистецької дороги. Від початку мистецької діяльності мав перед очима той самий і єдиний ідеал краси, у який глибоко вірив, якому присвятив усе своє життя. Це ікона, що була невід'ємною частиною духовності того народу, який із винятковою набожністю почитав її, шукав у ній розради для душі, часто зболілої і змученої історичними трагедіями і одночасно радісної в духовних переживаннях краси доволити цього Божого світу.

В іконі покійний мистець єднав свою мистецьку творчість із світоглядом українського селянина-хлібороба, з кольоритом подільської природи, затримуючи традицію цієї ікони всупереч нищівним впливам доби, в якій мистецтві довелося жити.

Народився Михайло Осінчук в Голошинцях на Збаражчині 1890 року, мистецьку освіту здобув

МИХАЙЛО ОСІНЧУК

у краківській Академії Мистецтв від 1910—1914 рр. Після повернення з першої світової війни 1921 рр. випетлював у Гвінаїях до 1926. Пізніше, аж до кінця свого життя, присвятився праці над церковною поліхромією та над іконою. До другої Світової війни був активним членом української мистецької організації АНУМ у Львові та співредактором журналу „Мистецтво“.

На еміграції, проживаючи в Нью Йорку, включається зразу ж у працю Об'єднання Мистців України Америки, якого був обраний пізніше почесним членом поруч мистців Архипенка і Грищенка. Був зразковим членом організації, до яких належав. Без ніяких хворобливих звичок наших перебільшених амбіцій, завжди брав участь в організаційній роботі, у всіх випадках, у визначений час зголошував свої праці для оцінки в журі, не вважаючи це за якість припинення своєї мистецької амбіції, як це ніколи дється. Маючи свій чітко сформований мистецький світогляд, ніколи не боявся бути поруч праць інших мистців, що їх мистецького вислову може і не міг легко сприймати. Ніколи не ставав збоку в позі ображеного несприятного генія. Це була в нього незвичайно вироблена організаційна дисциплінованість і зрозуміння обов'язку бути в організованій громаді для обслуговування мистецької праці й виконувати культурних завдань супроти народу в його важкому положенні.

Залишив 13 поліхромій церков у Західній Україні, 4 поліхромії в ЗСА, 2 в Канаді; крім того 7 ікон-ностелів і чимало окремих ікон. Ще за його життя вийшла в останніх роках велика монографія про його мистецьку творчість. В. І. П.!

ОЛЕНА КОНОНЕНКО-ТРОФИМОВСЬКА

Бл. п. Олена Кононенко-Трофимовська, секретар Головної Управи ОМУА в Нью Йорку померла 6 лютого 1969 р. на 80 році життя. Похована на місцевому цвинтарі в Бунтові, Нью Джерсі. В. І. П.!

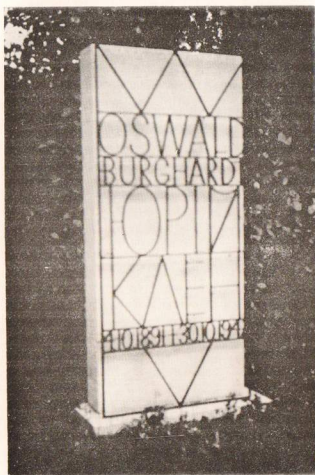
П. М.



Лев Гец: Рисунок церкви в Буську на Волявах.
Leo Getz: Ukrainian church — drawing.



Українська католицька катедрa в Куритиби, Бразилія.
Ukrainian Catholic Cathedral in Curitiba, Brasil.



Я. Гніздівський: Намогильник Юрія Клена.

J. Hnizdovsky: Tombstone.

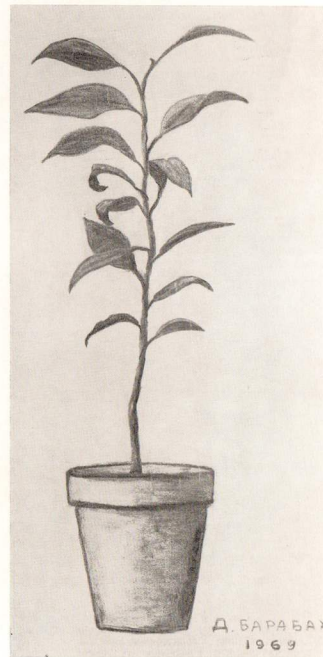
З ЖИТТЯ Й ПРАЦІ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ СТУДІЇ У ФІЛЯДЕЛФІЇ

Від січня 1969 року відбулися в Домі Студії такі події: 15 лютого архітект Любомир Калинич із Ірвінґтоу мав доповідь на тему „Архітектура, скульптура та малювання в Іспанії, Любрак, Париж, Рим, Флоренція та Амстердам“. Цікаві ілюстраційні матеріали та підхід молодого архітекта до багатьох мистецьких проблем викликав серед слухачів зацікавлення.

Від 22 лютого до 9 березня 1969 року відбулася річна виставка Філядельфійського Відділу ОМВА.

11 травня архітект Вячеслав Вишнівський дав доповідь на тему: „Архітектурні пам'ятки нашої Столиці“. У часі своєї подорожі в Україну він звернув увагу на багато архітектурних об'єктів, які часом менше цікавлять деяких туристів і вони лишаються на боці їхньої уваги. Великий і дуже цікавий, рідкісний ілюстраційний матеріал, часто фотографований з допомогою перископної сочки (як напр. деталі куполи Собору св. Софії), збагатив наші загальні відомості з цієї діянки.

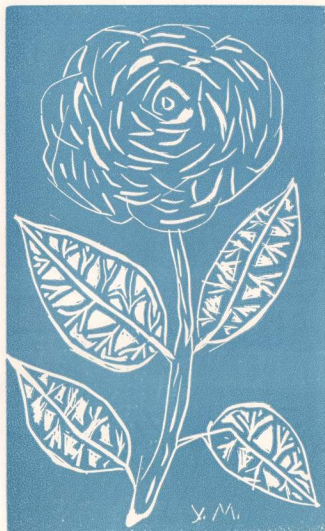
На виставку молодих мистців і студентів у галерії „Універсаль“ у Кінг оф Провіа, яка відбулася від 23 червня до 6 липня 1969 року, Студія надіслала 21 працю 13 теперішніх і давніх студентів.



Дзвінка Барабах: Рисунок — вугіллям.
D. Barabach: Drawing — charcoal.



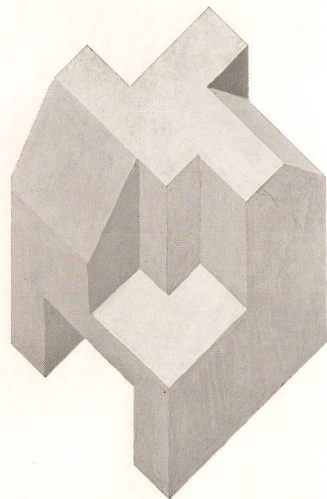
Петро Косик: Лінорит.
P. Kosyk: Linoleum cut.



Уляна Михайлюк: Лінорит.
Ulana Muchayluk: Linoleum cut.



Ольга Ольховецька: Лінорит.
O. Olchowecka: Linoleum cut.



Марія Ольховецька: Просторові форми —
п'якатова.
M. Olchowecka: 3-dimensional composition —
poster color.

З М І С Т

Я. Гніздовський: Декілька думок про наш друкарський шрифт	5
М. Нечитайло-Андрієнко: Лист з Італії	17
М. Осінчук: Поворот іконопису та ікони до нашої Церкви	25
В. Попович: Теодор Якимович	33
П. М.: Огляд графічних оформлень українських книжкових видань.....	51
Мистецька хроніка	55
К. Мазур: Андрій Коверко	65
П. М.: З жалобної хроніки	67
З життя і праці Української Мистецької Студії у Філадельфії	69

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

Технічний редактор: Петро Мегик.

Адреса Редакції й Адміністрації:

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

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

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

Кліші виготовила Metropolitan Printing Co., Philadelphia.
Переплет: Drexel Bindery, Inc., Philadelphia, Pa.

Графічне оформлення журналу й ініціали до статей — В. Дорошенко.

PRINTED 1,000 COPIES

Printed by "America," 817 N. Franklin St., Philadelphia, Pa. 19123. U.S.A.

Ціна 2.50 дол.