

Листівки з Мистецтва

UKRAINIAN ART DIGEST



Червень

11

1971 року

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

**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

11

1971 року

НА КЛАДОМ ВІДДІЛУ ОМУА У ФІЛЯДЕЛЬФІЇ

UKRAINIAN ARTIST'S 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

11

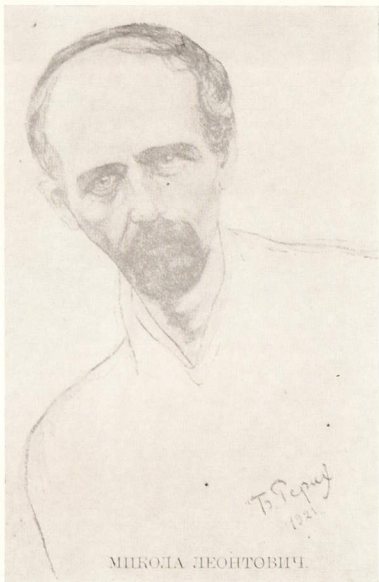
1971

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



Микола Бутівчак (1895—1961): „Стріча двох чугайстрів” — олія, 1961.

M. Butovich (1895—1961): “Wood demons” — oil, 1961.



Портрет композитора Миколи Леонтовича (1877—1921), роботи мистця Б. Рериха з 1921 р. (рік трагічної смерті композитора).

Mykola Leontowych (1877—1921) — author of 200 arrangements of Ukrainian folk songs, which also includes “Schedryk” popularly known as the “Carol of the Bells” in America.

ЗАГАДКА МИСТЕЦЬКОСТІ



СТАННЯ загадка мистецькості, як і загадка краси, назавжди залишатиметься нерозкритою.

Поле мистецькості — там, де найсправжніша правда. Не правдоподібність і не фотографічна віддача. Але правда: разом з красою (не заміна краси!) і разом з добротою.

В мистецтві ніхто не знаходив правди, не люблячи її і не шукаючи духовної краси. На широкій відстані: між натуралістичною подібністю зразків мистецтва — до об'єктів, і між найвіддаленішою відсутністю їх тільки в абстрактній розрізі форм і кольорів: десь тут зарито скарб мистецькості! — так думалося.

Але за тисячоліття мистецького розвитку спробовано в численній повторності кожен крок на цій широчині, і все ж такі загадки не розкрито.

Здається — велетенський діамант її, завбільшки, скажимо, в місяць, маючи безконечне число граней, — обертається перед історичними очима людства і безперервно виявляє в новому вигляді і світлі свою природу.

Відмінність вірцевих виявів безмежна. Ніхто не може сказати, що малювання повинно бути тільки — як в Леонардо, або тільки — як в Мікельанджельо, чи Ель Греко, чи Рембрандта, чи Дюрера або тільки як в Грюневальда; хоч тут вершинність.

Загадка криється також в духовному зорі; в погляді очима серця — на видимий світ. Так знаходять невидимі сутності: багаті невизерпно і неузвано. Коли вибрати, наприклад, магнет, як велику підкову, то найвірніший „портрет“ його повинен відобразити найсуттєвіші властивості, передусім магнетну силу. Інша справа: як зробити. Фізики креслять силкові лінії магнетного поля, з двома його полюсами. Але це зображення цілком умовне; бо в фізикальній дійсності таких ліній, як покладено на папір олівцем чи чорнилом, або друкарською фарбою, — зовсім немає.

Змалювати точно зовнішній вигляд магнету: в сувизалізованому кольорі рівної поверхні його суцільної підкови, — означає відобразити його збідено, з нереальною „натуралістичною“ подібністю, без тьмяності його сили, а відповідно тільки до властивості наших очей.

Бо насправді немає суцільної протягнутої заліза як речовини: в атомах неузавно скоро рухаються огненні частки електричної природи; їх порядки і віддалі між ними нагадують образ сонячної системи. Твориться, їх нечисленною многістю, фантастична картина з дивними зв'язами магнетної властивості, пов'язаної з гармонійністю ладів. Хоч і це — тільки початок неосяжненої складності.

Так магнет з'являється перед духовним зором: один окремий вірець її. Супроти цього найбільш реального образу видається звичайний вигляд магнету, з „натуралістичною“ подібністю намальованого, — тільки як скупа сторона.



Рукописна сторінка Євангелія з XVI ст., з місечка Турійськ, пов. Ковель, Волинь.

A page of the Gospel hand-written in the 16th century, Wolyn, Ukraine.

Скритий від нас і найбільш реальний, найбільш правдивий в чудесності, образ речей постав так, як його склав Всемогутній Творець і як сам бачить його.

Логічно не осягнемо ніколи; зате дозволено відзеркалити через новознайдені спроможності мистецтва.

Тут звичайний вигляд магнети змінюється: прибираючи прикмети чудесности — через способи самого мистецького зображення: в дивному освітленні, (якщо прикласти світляні взори Ваг Гога), і в музичній злагоді самого вигляду.

Весь світ, серед якого живемо, становить неосяжний збір вражаючих з'яв, яскравого багатства в гармонізованих системах; чудо: з незмірністю просторів, грандіозністю побудов і незбагненою змістовністю.

Чародійна побудова вся так споряджена, щоб для очей, слуху та інших відчуттів наших складалася зовсім особня панорама, ніби викросна з безконечного багатства і примірена до фізичної і духовної природи людей — бо для них Творець викликає світ існувати: як в добрих мірах і нормах „дім“ для своїх дітей.

Блакитний колір неба сприймається нашими очима якраз з такої збагненности, бо відчуття його викликано певною, найточніш визначеною, категорією зв'язаних феноменів. Звук грому існує для нас тільки тому, що коливаються в повітрі хвилі певної частоти і сили.

Премудрістю Творця надзвичайно передбачена така „викросність“ панорами, повної краси і чудесности: відповідно до наших душевних спроможностей.

Кожен предмет природи подаровано в життя, — як дорожочінність.

Діти знають чарівну вартість найменшого крем'яка; ми забули: втратили.

Для віддачі правди життя в дзеркалі мистецькості, повинні вдосконалюватися: і духово, в розвитку обдаровання, в призьорі досвіду, як також і фізично: в нашій вправності, скажам, для майстерної гри на скрипці, в наших вироблених системах праці. Але все буде не в високу службу мистецтву, якщо творчість — без надихнення. Його ніхто не охопив аналізами. Воно приходить, як цілковито незвичайне, над всім складом шоденности: коли маєм любов до праці, порив віри в її призначення — а благослоєність її, а також запал, держання, крім того — терпець і досвід, що дається часто від нерестражданого.

Подробни зображення і властивості його в цілості підказують нашій душі — вину правду, навівають її, часом аж диктують. І що більше такого впливу, то — кращий твір мистецтва.

Тут незмірна дорога пізнання людської душі і створених світів: через безперервне наближення, при щирому відчутті, з любов'ю до змісту, що шукаємо; в добром призначенні праці.

Цей шлях можливий в його вершинних піднесеннях тільки для мистців, що мають віру, в найсправжнішому світлі духовному: Христову віру.

Їх твори були, хоч німі на полотні, проте своїми видамими — ніби псалмічні; оспівували славу Вседержителя світлом та барвною чудесністю вищої правди, красою зримого видава: оспівували через зображення Його творчости, при найбільшій для свого часу наближеності до неї, хоч в одній з незлічених сторін: як могли зробити — при особистій прикметності свого таланту.

Приходили інші, — знаходили нові сторони в своєму відмінному наближенні до чудесности як правди, з своїм новим вираженням любови і захвату красою відкритого.

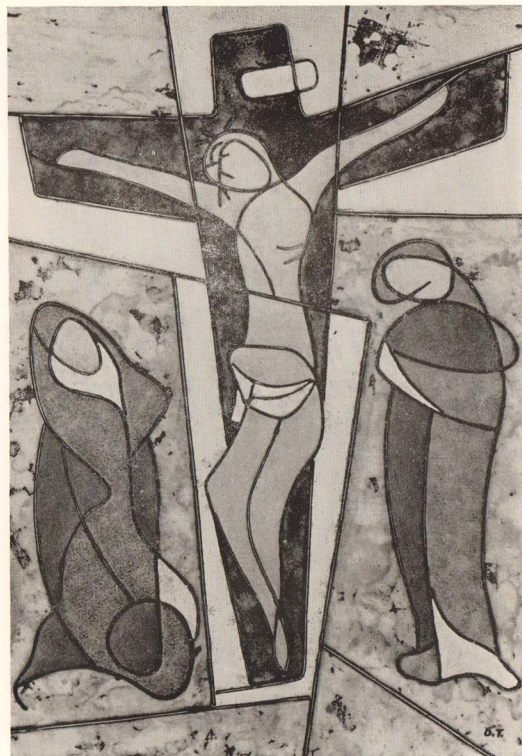
Загадка мистецтва — це загадка надзвичайного світу внутрішнього душевного життя: в духовному полум'ї віри, — воно дається звиш як дар до серця, що спрагло небесного світла, як свого хліба для безсмертности життя.

Василь Барка



Тирс Венгринович: Краєвид, Мичків, Лемківщина, — олія, 1966 р.

T. Wenhrynowycz: Landscape in Lemko-land — oil, 1966.



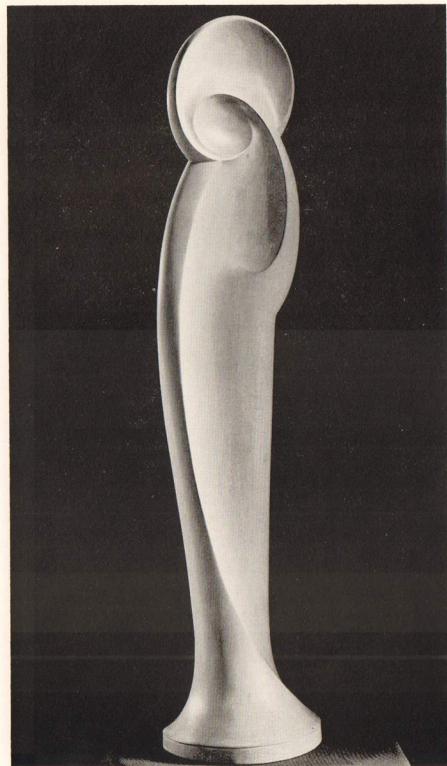
Оксана Теодорович: Роз'яття — емаль.
(З колекції Б. Ковальського).

Oksana Teodorowycz: Crucifixion — enamel.
(Coll. B. Kowalskyj).



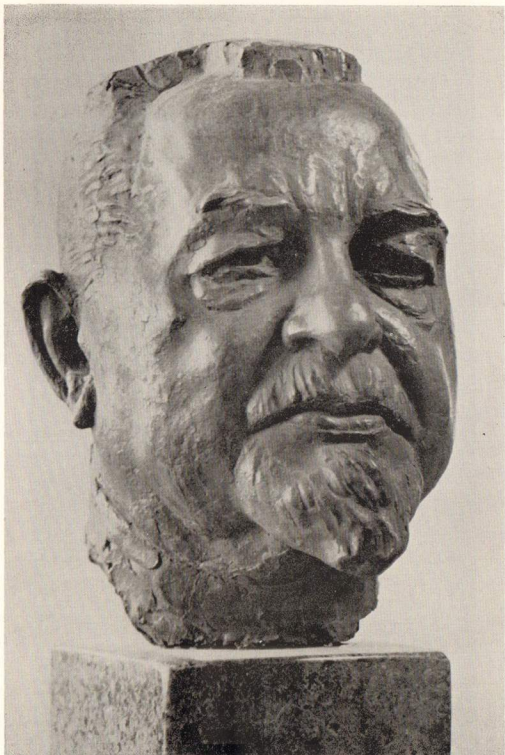
Іван Кейван: Гетьман Іван Мазепа — гравюра, 1959.

I. Keyvan: Hetman Ivan Mazepa — engraving.



Михайло Черешньовський: „Мадонна“ — дерево, 1959 р., 26" вис.

M. Czereszniowskyj: "Madonna" — wood, 1959, 26" high.



Лев Молодожанін: Митрополит Іларіон — бронза.

Leo Molodozanyu: Metropolitan Ilarion — bronze.

МАЛЯРСТВО ІВАННИ НИЖНИК-ВИННИКІВ



МИСТЦІ, які доводять до вершин своєї творчості тяжкою, повільною і поступовою працею, які кожний твір підготовляють довгими студіями самої концепції, композиції і кольорів. Їхня творчість є інтелектуально підготована і контрольована на кожному етапі. Вони завжди шукають і часто знаходять свої власні дороги, ідеї та способи вислову, але через ці постійні шукання і відкриття — їхня творчість є досить різна і відмінна від періоду до періоду. І, якщо вони не практикують широкої ре-

клями в пресі (як це часто тепер трапляється і входить у сучасні обичаї) — то трапляється таке, що загал про їхню мистецьку діяльність якогось ясного образу не має, бо не встигає слідувати за еволюцією творчого шляху мистця, або цієї еволюції просто не розуміє.

Є знову інші мистці, вже з природи обдаровані сильною інтуїцією і гострим естетичним смаком, яких концепції творів постають спонтанно. Вони вже на заранні своєї кар'єри виступають із зрілими працями; їх талант неначе вибухає як джерело води з-під землі і ллється широким, бистрим потоком. Вони дуже активні, багато творять, маючи природні дані непересічної працездатності і, мається враження, що їм усе легко вдається: до чого б вони не бралися, дають собі з цим раду. Їхні здібності є загально визнані, а швидкістю і второпністю праці вони дивують публіку.



Іванна Нижник: Автопортрет — олія, 1937 р.
J. Nyznyk: Selfportrait — oil, 1937.

Іванну Нижник-Винників можна без сумніву зарахувати до цієї другої категорії мистців. Вона досить вчасно виявила себе як здібна і відважна малярка. Уже у 19-ому році життя вона бралася до таких тяжких сюжетів, як портрет чи фігуральна композиція, а значні поступки у двох-трьох роках у портретному жанрі зробили їй ім'я портретистки, хоч була вона ще ученицею школи Новаківського.

Як це завжди і скрізь буває, професор час значний вплив на своїх учнів. Вплив майстра є тим більший, чим більша є його індивідуальність, а що Новаківський був сильною особистістю, то його вплив позначився на всіх його учнях, принаймні на початку їх мистецької діяльності (деякі з них і досі не звільнилися з його впливу, хоч стали вже відомими малярами).



Іванна Ніжнік: Підлюте — олія, 1937 р.
J. Nyznyk: Carpathian landscape — oil, 1937.

Вплив школи Новаківського видно особливо у кресвидах його учнів. Зрештою, важко було б навіть творити цілком інакше, коли всі учні ціле літо перебували разом із майстром в одній місцевості, дивилися на ті самі гори й ліси під тим самим сонячним світлом, тому нічого дивного, що є щось спільного у карпатських кресвидах з 1930-38 років таких мистців, як Новаківський, Луцик, Мороз, Смольський та І. Нижнік-Винників.

Цей період можна було б назвати умовно, за французьким звичаєм, „Космачівською школою“. Як пише В. Вітрук в одній статті про Смольського: „У селі Космачі, де гори, ріки, потоки, народне мистецтво, фольклор, музика, співні і багатий душею народ Гуцульщини були не тільки невгвиненим джерелом натхнення й тематики для картин, але й формували мистецький світогляд майбутніх мистців“.

Карпатські кресвиди цієї „Космачівської школи“ мають такі спільні риси, як багата, радісна і соковита кольористика, дещо в темнуватих тонах з тасмичною темно-синьою барвою. Фактура цих образів нагадує пухнастий, грубий старий килим, мазки пензля широкі й грубі, неспокійні, швидкі, без найменшої педантерії і без уваги до деталей. Природа у кресвидах виглядає буйна, сильна, часом дика, нема на цих полотнах вияву жадної солодкої чи ніжної романтичності, нема спокійної контемплативності, тут є ди-

наміка, рух — і цей стиль можна було б назвати „новаківський експресіонізм“.

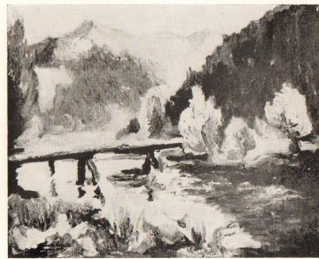
З періоду „Космачівської школи“ походять десятки кресвидів Іванни Винників. Малярка любила виходити на цілий день далеко поза село і там на самоті вона багато і скоро малювала. З вистав є відомі: „Пляжа в Космачі“, „Підлюте“ — 1937, „Слав дараб“ — 1937, „Ямне“ — 1938, „Осмолода“ — 1938.

Кресвиди Іванни Винників відрізняються від подібних картин її товаришів глибшим відчуттям нюансів барв, більше темпераментним пензлем, а передовсім спонтанністю композиції; так і видно, що тут нічого мистець не обчисляв, не шукав штучних плянів, а схоплював природу в усій її красі й силі, так, як це відчував.

Коли в гуцульських кресвидах І. Винників можна дошукуватися впливу „Космачівської школи“, то цього не можна сказати про її портрети, квіти чи мертву природу.

Перші її портрети походять з 1931 року. Вона пробує наперед малювати дітей і коли це їй вдається, набирає відваги портретувати дорослих, наперед товаришок чи знайомих, а відтак поважних, у тому і духовних, осіб.

Перша й основна прикмета, що впадає в очі в її портретах — це природність пор-



Іванна Ніжнік: Сокія біля Підлютого — олія, 1937 р.
J. Nyznyk: Carpathian landscape — oil, 1937.

третованих осіб, нема найменшої штучної лози, ні наслідування відомих візріць. Кожна особа є схоплена так, як це виходить з її вдачі, є однозначністю між темпераментом людини й її зображенням на полотні, тому ці портрети такі різні один від одного. Цей підхід робить портрети „живими“, ми бачимо на них дійсних людей, такими, якими їх помічано в житті, а не лише стверджуємо фізичні чи одягові подібності. Друга риса портретів — це їхня сучасність, модерність. І. Винників має відвагу робити неконвенційні портрети.

Із десятків портретів варто згадати тут хоч кілька — пані Ірини Нестюк (1933), піаністки Ярослави Мельник (1934), о. міграта Олексі Базюка (1937), о. д-ра Івана Гриньоха (1938), автопортрет (1937) і пані Ольги Ниткевич (1938), а з деяких пізніших — директора табору для втікачів (1945), чи „Дирекцію“ (1945).

З передвоєнних образів не вдалося пані Винників нічого забрати зі собою на еміграцію, можливо, що вони зберігалися у Львові, а на Заході можемо мати уяву про них лише з фотографій.⁸

Коли йдеться про інші жанри малярства І. Винників, то треба ще згадати її квіти і мертві природи.

В квітах — не лише кольори є багаті і дуже амло згармонізовані, але і композиції є цілком оригінальні, власні і сміливі. Нема у них сухости, штучности, ані виражування, щедра натура мистця показується у багатстві композиційних ідей.

Як у мертвих природах, так і в квітах — підхід чисто малярський, щєто рисуючи і форму творять виключно самі кольори.

За місцем перебування, малярську творчість І. Винників можна поділити на три періоди. Перший — львівсько-космачівський (1931—1940), другий — німецький (1943—1946) і третій — паризько-середземноморський (від 1947 аж досі). За два повонні

⁸ Поміщені у статті репродукції з передвоєнних часів походять з архіву пані Софії Янів і на цьому місці автор складає ширшу подяку за їх випозичення.

роки побуту в Німеччині І. Винників багато намалювала. Таборове життя, попри всі його невгоди, звільняло людей від клопотів про елементарний прожиток, а пильуюче культурне життя і численні виставки стимулювали творчість кожного мистця, а тимбільше такої працюючої людини, як І. Винників.

Та з цього періоду образи пропали, щм разом через легковірність малярки, бо, виїжджаючи з Мюнхену до Парижу, вона залишила картини у людей, які їх не зберегли. І знову лише кілька фотографій і одна кольорова репродукція в альбомі „Українське мистецтво“ лишилися на спомин малярці.

У третьому, французькому періоді, в перших роках І. Винників малює багато. В Парижі вона komponує, чи не вперше, міські кресвиди, а також портрети. У кресвидах



Іванна Ніжнік: Квіти — олія, 1933 р.
J. Nyznyk: Flowers — oil, 1933.



Іванна Ніжнік: Портрет півнісکی Я. Мельнік — олія, 1934 р.

J. Nyznyk: Portrait of Y. Melnyk — oil, 1934.

паризьких кварталів домінує елемент кольору і хоч Париж не був ласкавий для малярки, вона його бачить і малює у радісних, теплих тонах. Сірі міські домн надають святошну шату, вони приємні, привабливі та багаті на світло.

Літніми місяцями І. Винників виїжджає працювати над Середземне море, де зустрічається з новою проблемою — сильним світлом півдня, в якому все мінється і виглядає інакше, як в уміреному світлі північної чи середньої Європи. Не кожному маляреві легко вдається переставитися з одної світляної системи в другу. Цих труднощів не помічаємо в І. Винників. Її південні красиви мають печат теплою і солодкою Провансу, на її картинах пляж чи моря можна вгадати температуру дня.

Навіть у портретах, роблених на півдні, багатство кольорів і тепло вдіраються на

фон полотон, мистець не може їм опертися і послуговуватися ними щедро та вільно.

Ще інші кольори в еспанських картинах (з 1952 року), де сонце все палять, де все блідне, лише море зберігає свіжість спиною води.

Який же знову контраст між цими південними полотнами і пейзажами з норвезьких фіордів і північних темних і глибоких озер! (Одне літо І. Винників провела в Норвегії). Північна твердість і важкість навіває сумом, тривогою, драматичною тасмичністю та підсвідомою тугою за легким теплим повітрям і сонцем. На цих норвезьких картинах мазок є нервовий, грубий і широкий — це немов би поворот до експресіонізму.

Від 1960 року І. Винників малює мало, навіть дуже мало, натомість ввесь час працює в мистецькій кераміці. В її кераміці відразу пізнати темперамент маляра. Тонке відчуття кольору, спонтанність малюнку, широка фантазія і винахідливість — характерні для цієї кераміки. І. Винників створила сотні керамічних праць, в яких вона старалася дати все щось нове, не повторяла тих самих форм, кольорів ні рисунку. Її приваблюють більш творні — великі тарілки, вазн, збанки, великі кахлі, в яких вона може вповні розвинути гармонійну композицію; не любить дрібних, малих праць, бо в них нема куди „розігнатися“.

Коли в малярстві І. Винників уживає широкого гами кольорів, то в кераміці вона обмежується до малого числа барв — три, найбільше чотирн. Така кераміка є більше стилева, більше монументальна.

В кераміці майстер висловлюється не лише орнаментом і кольором, але і формою і між ними мусить бути органічна єдність. Кожна форма вимагає відповідної до неї композиції. Багато кольорів у кераміці переважали б над формою і це був би „ухил“ у сторону малярства.

Українська народна кераміка є добрим прикладом такої ідеальної гармонії між формою, орнаментом і кольором. Подібне відчуття гармонії посідає кераміка І. Винників і тому вона близька до наших народних

зразків. Зрештою, мистець час-до-часу використовує деякі мотиви з народної мистецької творчості для своїх власних композицій. Вона їх творчо переробляє на щось нове й особисте, подібно, як маляр Модест Соєнко, для прекрасних декорацій залі ім. Лисенка у Львові, послуговувався мотивами з українського настінного малювання, створивши при цьому щось цілком оригінальне і суто українське. Так і І. Винників творить українську самотубну кераміку, якої корені походять з пребагатої і високоестетичної народної творчості.

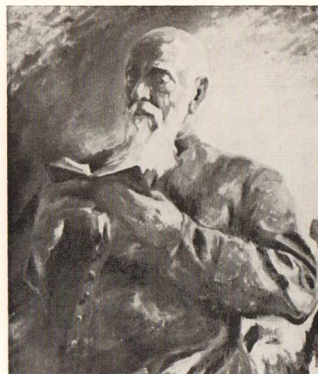
Творчий талант проявляється у кожній праці, до якої доторкнуться руки мистця — таке є з творчістю І. Винників — вона вибилася скоро на видне місце в малярстві, здобула собі широке визнання у Франції мистецькою керамікою і якщо б вона, наприклад, завтра влязла до проєктування gobелів, килимів чи до малювання фреск — вона здивувала б нас і захопила б своїми концепціями і досягненнями.

ЖИТТЄСПИ

Іванна Ніжнік-Винників народилася дня 8 липня 1912 року у Львові, в родині машинного механіка. Батько, Василь Ніжнік, походить з Буковини, а мати Марія з дому Ройтеровська, була львів'янокою.

Після закінчення гімназії у Львові, Іванна — добре фізично й духово розвинена, вчасно виявила самотійну вдачу, вписується у 1930 році без відома батьків (за заощаженні гроші) до малярської школи Олексі Новаківського, цієї першої високої мистецької школи в Галичині. Її товаришами були — Ольга Пleshкан, Роман Чорний, Григорій Смолевський, Степан Луцик і Михайло Мороз.

В школі Ніжнік робила значні поступки, і О. Новаківський оцінив її талант та дуже щиро до неї ставився. Літньою порою школа відїдала в компеті, разом з професором, у Карпати до Космача, де учні, користуючи з гарної природи, не тільки відпочивали, але й багато малювали, а добрі співаки — Мороз і Луцик — це й пописували своїми голосами в церкві, чи в читальні „Просвіти“, у місцевому хорі.



Іванна Ніжнік: Портрет о. мітра Олексія Базюка — олія, 1937 р.

J. Nyznyk: Portrait — oil, 1937.

Між поважним, бородатим, немов профем, майстром-професором і учнями панувала дружна атмосфера. Новаківський любив молоді і водив учнів усюди зі собою, чи це було на різні львівські виставки, чи влітку на Гуцульщину.

Крім щорічних шкільних виставок, у 1933 році І. Ніжнік взяла першу участь у збірній виставці малярства, яку влаштувало „Товариство Прихильників Українського Мистецтва“ у Львові. Мистці, які гуртувалися довкола Новаківського, творили групу „Руб“ і видавали свій мистецький збірник „Карбин“.

Першу індивідуальну виставку мала І. Ніжнік у 1937 році в залах музею Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, а організатором виставки був мистецтвознавець проф. Володимир Залозецький. На цю виставку молода малярка дала переважно портрети і красиви (24 твори), в яких найбільше спеціалізувалася, а теж і квіти та мертву природу.



Іванна Нижник: Портрет Ольги Ниткевич — олія, 1938 р.

Jeanne Nyznyk: Portrait of O. Nyzkewycz — oil, 1938.

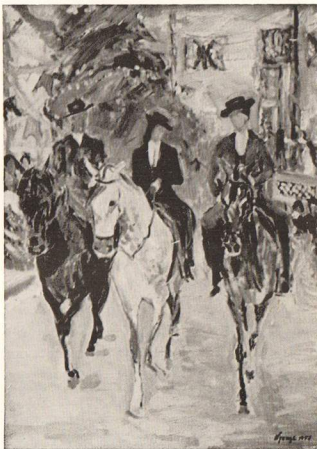
В 1938 році Іванна Нижник виходить заміж за інженера Мирослава Винникова, з яким розлучилася її восниці події в 1945 році, коли у Влоцлавку забрав його німець — і по сьогодні жадної вістки про нього нема. В рр. 1939-44 Іванна належить до „Спілки Українських Образотворчих Мистців“ у Львові і бере участь у всіх збірних виставках Спілки. В 1945 році, після трагічної розлуки з чоловіком, І. Нижник-Винникова опиняється в Західній Німеччині. Тут вона багато малює, переважно портрети і бере участь у виставках українських мистців у Мюнхені, Баден-Бадені і в Регенсбурзі.

У великому, репрезентативному альбомі „Українське Мистецтво“ (Мюнхен 1947) Іванна Винникова є заступлена одним твором „Осінні квіти і овочі“. В 1946 році мистець переїжджає жити до Парижа і включається

у мистецьке життя французької столиці, беручи участь у кількох збірних більших виставках і в паризьких Салюнах, теж і в галерії Дюран-Рюель. В 1947 р. зперше побував над Середземним морем у Грас і Жуан-ле-Пен, біля Кан, звідки привозить ясні кривиди гарячого Провансу (з них один „Сен Поль де Ванс“ був поміщений на „Виставці Мистців Емігрантів“, яку влаштувала Міжнародна Організація для Втікачів [ІРО] в Парижі вліті 1949 року).

Щоб поглибити знання в маларстві та щоб краще зорієнтуватися в сучасній „Паризькій Школі“, І. Винникова відвідує в роках 1948—1949 академію Жульєна.

Вліті 1950 року наша маларка робить довгу подорож до Італії, пізнає Рим (яким



Іванна Нижник-Винникова: „Ферія в Севілії“ — олія, 1952 р.

J. Nyznyk-Winnikiw: In Sevilla — oil, 1952.

є захоплена і мріє в ньому частіше побувати), Неаполь, Помпеї і Флоренцію.

В Парижі, крім маларства, пробує не без успіху висловитися і в інших техніках, робить ліворити, монотипії (відомі в Парижі її „Українські Мадонни“), ілюстрації (приготувала рисунки для дитячих видань), проекти обкладинок і, навіть, вишивав на шовку пранори для наших організацій.

В 1952 році І. Винникова відвідує Іспанію — Мадрид, Ескоріяль, Толедо, Кордобу, Малагу, Гранаді і Севілію. Привозить звідтіля кільканадцять олій.

Рік 1952 стає зворотним у мистецькій творчості маларки. Під час восьмимісячного побуту в Жуан-ле-Пен, вона знайомиться з новою для неї мистецькою технікою — керамікою, вивчає там основні керамічні ремесло і багато працює, творячи власні композиції у своїх кольорах, які захопили і здивували французів.

Відкриття мистецької кераміки щораз сильніше притягає мистця, щораз більше

часу вона присвячує кераміці та частіше і довше перебуває на півдні Франції у сусідстві Вальорісу, відомого центру французької середземноморської кераміки.

На півдні Винникова робить нові знайомства, познайомлюється з панєю Р. Винниченко, вдовою письменника. Пані Винниченко заприятельюється з маларкою і заохочує її далі працювати в кераміці, не покидаючи при цьому маларства.

В 1959 р., після смерті її Винниченко, І. Винникова переноситься до „Закутка“ Винниченків у Мужені і з цієї руїни старого дому, коліс сільської пекарні, робить вона, при величезному особистому і матеріальному зусиллі, гарний провансальський дім, біля якого влаштує вигідну керамічну робітню з гончарською піччю.

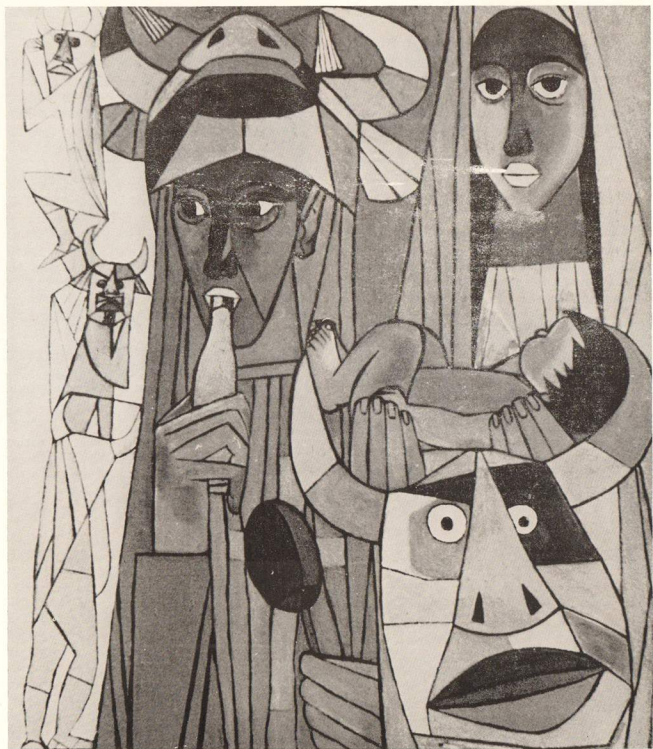
Там, серед таких догідних умов праці у затишній, здоровій і соняшній околиці, І. Винникова працює дуже багато в кераміці. Її твори розходяться по цілій Франції і знаходять велике признание знавців і аматорів.

Володимир Попович



Містєцьколь Вирста: Краєвид — олія.

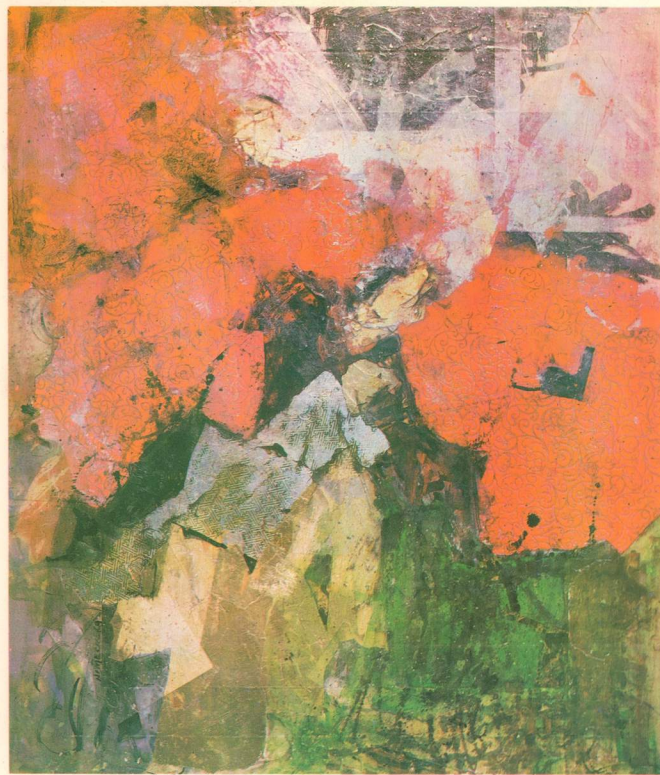
T. Wirsta: Landscape — oil.



Галина Мазепа: „Чорти з Яре“.

20

Н. Мазера: „Devils from Yare.“



Максим Німець: „Композиція“ — колядж.

M. W. Nimeck: 'Composition' — collage.

21



Любослав Гуцалюк: „Ярема“ — рисунок,
туш, 1970.

Liuboslav Hutsaliuk: „Yarema“ — drawing,
ink, 1970.

М

АЙЖЕ всюди площа перед станцією має вигляд мало привабливий, а то прямо і неприємний. В Авіньйоні воно не так. Станція знаходиться зовсім близько, майже насупроти старої міської брами і мурів оборонних укріплень. Увійшовши в браму, приїжджий попадає на широку алею кристалних, старезних платанів, не таких старих, як мурі укріплень, але які, можливо, ще пам'ятають Людовика XVI. Алея вривається і переходить у широку, звичайну, сучасну вулицю з великими крамницями і каварнями. На пляні міста видно, що вулиця веде просто до Палати Папів.

Я подумав, що цікавіше буде зійти в бік і підніматися до Палати маленькими й вузькими вуличками старого міста. Доми переважно з XVII стол., але є і старші. Раз, другий вуличка виходить на малу площу з готичною церквою, біля церкви знову кілька могутніх віковичних платанів. Ось, і Палата Папів, монументальна, строга, але не сувора будівля XIV ст. Це і твердиня, і палата, і церква. Ціла будівля ззовні не позбавлена величі. Теж і нутро будови з її величезними залами й стінописами зберігас багато цікавого. На ліво від замкової церкви починається невелике підвищення — а широки, але не круті сходи, незаметно ведуть у малий сад. І, раптом, показується, що ми находимося на значній висоті, несподівано відкривається вид на далекі простори, знизу широкою лентою пливе Рон, за рікою в далечині видніють мурі і башти замку, правдоподібно, ровесники Палати Папів. Внизу, при березі, виразно видно рештки славного

авіньйонського мосту. Йому вже тисяча років, та час і повені забрали поступенно одну за одною його арки. Осталось їх лише дві, збереглася теж невелика вартівня при вході. Міст уже не діє, але розібрати його не наважилися — збудували недалеко новий. Старий міст відомий у цілій країні із старинної пісні, що проіснувала до сьогодні.

У саді над Палагою, посередині, є маленький став із фонтаном в центрі. Тут на ставі живе, в ідеальних для нього, на мою думку, умовинах, великий білий лебідь. Він плаває по ставку із своїми лебедятами і часдо-часу наближається до фонтану, щоб відсвіжитися брисками.

Винало так, що я приїхав до Авіньйону в шостій годині ранку. Місто було безлюдне і тихе. Пройшовши ціле місто, за годину часу, я побачив і немов би зразу відчув його таким, яким воно сформувалося в давнину. Та мій раніший прохід ще не закінчився.

Вертаючись іншою дорогою, я попав на вуличку цілком надзвичайну — rue des Tenturiers — вулиця фарбарів тканин. По одному боці невисокі доми, малі крамниці з вікнами, в цю ранню годину ще закритими дерев'яними віконницями, і ряд величезних платанів, які так широко й густо розрослися, що ціла вуличка поринала в напівтемяря. З другого боку — вузький, усього яких півтори метра ширини, канал. В одній будівлі, без вікон, поволі обертається у воді велике, на цілу ширину каналу, залізне колесо. Щось ніби водяний млин. Насправді, як я зрозумів, це колесо служить тільки на те, щоб пускати воду в рух, аби вона не застоювалася, а протікала. Мабуть, колись у цьому каналі полоסקали фарбовані тканини. Здовж каналу тягнеться масивний, високий мур. В одному

місці в мурі є темний отвір, очевидно вхід, бо до нього перекинуто через канал вузький місток. Я постояв з хвилину нерішеним, а потім увійшов містком до приміщення, яке спочатку здалося мені дуже темним. На право від входу були другі двері, а вглибні цієї стіни було — це була невелика каплиця. Я почав розпізнавати, що тамтєне світло йшло від вітара — над вітарем ясніли заломані промені різноколіорового скла, освіченого зсередини. Далше збоку перед образом, которого не можна було роздивитися, горіла воскова свічка. При тому слабому освітленні я заприпитів у лавці жінку, звернену лицем до вітара. Це вона, напевне, поставила свічку. Що привело її до цієї каплиці в таку ранню пору? Я постояв кілька хвилині і, виходячи, побачив при вході — я вже звик до темноти — столк, а на ньому три пакки свічок різної величини. Поклав на тарілку монету, взяв свічку і, повернувшись до каплиці, поставив її поруч із свічкою жінки, котра далі непорушно сиділа. Можна здогадуватися, що тут за муром був коліс великий монастир. Маленька каплиця — це все, що по нїм залишилося.

Я йшов вузькими, крутими вуличками, заблудив і втратив напрям. Настрій тиші, благородної краси цього старого міста вплинув на мене. Мені здавалося, наче б я коліс жив у такому місці, але так давно, що вже не міг пригадати де й коли. Я продовжував іти наважання, зупиняючись зрідка перед домом, який видався мені цікавим, щоб його оглянути і відгадати його вік.

І нараз, майже ввчт, усе змінилось. Вулиці заповнились прохожими. Показалося, що і тут є широкі вулиці з великими крамницями і кафе і столиками, уставленими на хіднику. Хвіля авт зразу залила місто, спотворила його і наповнила шумом. Прохожий щільно тупав до мур, щоб його не збило авто, яке з трудом посувається по одній із вузких вуличок.

Та обличчє мене. Все те ми бачимо по всіх містах.

Хай залишиться в мой пам'яті це місто таким, яким я його побачив раннім ранком, у першу годину по приїзді — з його платанами, готичними церквами і його Палатою,

на яку на протязі ста років спрямувала насторожені погляди середньовічна Європа і з його лебедем, що плаває по ставі високо над містом.

**

В Арль, так само, як і в Нім, збереглося кілька визначніших пам'яток з римської доби I століття нової ери. В цих двох містах зацікавили Арени, а в Арль, недалеко від Арени, це й руїни teatro romano, і обеліс з фонтанною на головній площі. Рідкісний щодо доброго збереження — старинний храм, т. зв. Maison Sagtée — Квадратовий Дім, який різновагою і пропорціями всіх частин є справжнім архітектурним шедевром, котрим заслугою гордиться місто Нім.

Пригадується стаття про архітектуру Віктора Гюґо, написана в 30-их роках минулого століття. Він писав, що в давнину вся головна творча сила народів проявлялася в архітектурі. Цим пояснюється її розмах і велич. Стінопис, мозаїка, скульптура досягли високого рівня, який творили частину цілості, служили доповненням архітектурі. В. Гюґо вважав, що від часу винайдення друкарства творча сила народів роздвоюється, бере інший напрям і переходить здебільша в літературу, яка стала тепер доступна для всіх. Відтоді починається упадок архітектури, як мистецтва.

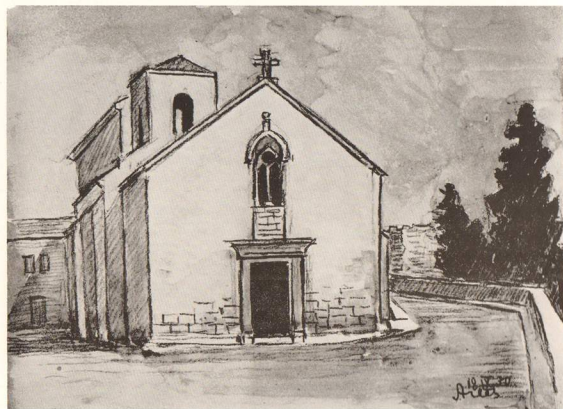
В Авіньйоні, у Нім і в Арль є Muséeé Lapidaire, де зібрано знайдені в цих околицях фрагменти римської архітектури — барельєфи, капітелі колон, саркофаги, набірні плити, мозаїка, а також бюсти і рідкісні статуї. Багато разів у різних містах приходилось мені оглядати ці відламки мармуру й каменя, і мє зацікавлення й пошана до них постійно зростають. Захоплює впливненість і уявна легкість, з якою майстер працював у таким неподатливим матеріалі як мармур і камінь. Так, наче б камінь піддавався легко долотіві, не виявляючи спротиву. На всьому видно повне володіння майстра своїм матеріалом. Після двох тисяч років, ми відгадуємо задуми скульптора, різьбаря в камені, його композиційний план, чи то в загальнім розміщенні фігур чи в деталях — в банках одягу, в орнаменті, який часто, виходячи від листків і рослин, приймає

майже абстрактні форми. На всьому відбита печаті стачности, поваги, на всьому виявляється надзвичайне вичуття пластики. Неначе б кожний відламок скромно, з гідністю, промовляв: civis Romanus sum (я римський громадянин). З упадком Імперії усе те загинуло і, з бігом часу, забулося. Трапилося, що в найбільше темному періоді перед початком середньовіччя, папа, рідкісний тоді знавець і аматор старинної скульптури, знайшов статую і, хоча в ці часи випадало скорше нищити старинну скульптуру, як її оберігати, рішив подбати про цю статую. Почали шукати майстра. Та в опустілому Римі, в якому жили раніш сотки першорядних скульпторів і тисячі виправних різьбарів у камені, вже не знайшовся ніхто, хто міг би зробити не то статую, а хоч би цоколь.

Сила замірів, ідей та майстерність праці цих відламків була така велика, що коли, після майже півтори тисячі літ, їх стали відкопувати і виносити на світло — вони знову

викликали цей зрив у мистецтві, який ми називасмо Відродженням.

Та це був останній, справжній розмах і піднесення архітектури. В Арль, положеним недалеко від Арени, вулички виводять нас на маленьку провінційну площу з кількома столітніми деревами (ці дерева, так як і в Авіньйоні, є принадною особливістю міста). Спокійна і тиха площа має назву Place de Redoutes — Площа Фортифікації. Пройшовши вузький прохід між мурами, ми знову опиняємося на мурах укріплень високо над обривом, унизу видно частину міста, ми знаходимося у підніжжі масивної башти твердині. Це останки укріплень з римських часів. Пам'ятники минулого виринають один за одним у цій частині міста — монументальні ворота XVII ст., які вже нікуди не ведуть, дим-налата вже мабуть не існує. Далше, на перехресті малої площі — вежа з римських часів з настінним барельєфом пригуглялася до якоїсь будівлі. Вежа вже загрузла в землю



Михайло Андрієнко-Нечитайло: Церква — аквареля, 1970 р.

W. Andreenko-Netchitailo: Church — water color, 1970.

на яких півтори метра, але обведена шанобливо сіткою. Щоб її побачити цілу, треба заглянути вниз. Ще далі, близько фортечних мурів стоїть мала церква романської архітектури, безсумнівно одна з найстарших, якщо не найстарша з усіх церков в Арль.

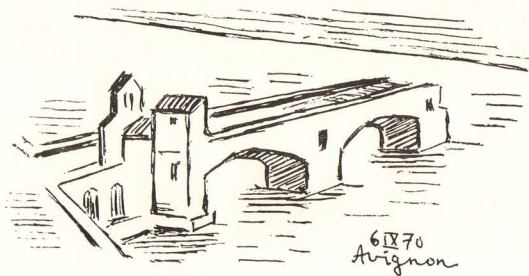
Власник малого ресторану в цій ділянці розповідав мені, що недавно в домі, в якому є ресторан, переводили ремонт. Архітект, який керував працями, запитав, що сходи льоху зроблені з дуже великих кам'яних плит. Кожних три ступені висічені в одній масивній брилі. Це доказує, сказав архітект, що ці сходи є дуже старого походження, а крім того, вони занадто великі для малого дому. Колиш на цьому місці стояла важлива будівля і ці сходи не були призначені для льоху. Так усе в цій ділянці: на прогзі понад двох тисяч років кожний вік залишає тут свої сліди. Діти розвалювали, діти перебудовували, але знак багатьох століть залишався незатертим. Те, що зосталося, зросло і жилися між собою і творить скромний, але привабливий, неповторний ансамбль.

Вулиці майже безлюдні і не спотворені автами. Ділянки тут убога. Не можна, побу-

ваючи в Арль, не згадати з цієї чи іншої нагоди, Ван Гога. Він тут прожив усього два роки, але ці два роки його життя були для нього важливі. Не було, думаю, мистця, якого життя було б так трагічне і без жадного просвітку. Треба було понадлюдської шаленості, щоб за короткий час, в умовах, у яких пройшло його життя, створити те, що він створив.

Готель і дім, де жив Ван Гог пропали під бомбами в 1944 році. Існує маленька каварна, куди він заходив, мабуть разом із Гогеном. Тепер тут дуже скромний ресторан, на стінах кілька репродукцій образів Ван Гога, намальованих в Арль і кілька фотографій, що стосуються його. Маленька брошура про Ван Гога, призначена для туристів, пригадує про його страшну самотність, яка виникла через вороже наставлення до нього місцевого населення. Стаття кінчиться словами: „Місто гордиться тим, що воно сприяло одному з найбільших мистців наших часів відкрити і віднайти себе самото і вдячне Ван Гогові за те, що він вписав назву міста Арль у всіх головних музеях сучасного мистецтва“...

Михайло Нечитайло-Андрієнко



Михайло Андрієнко-Нечитайло: Рисунок, 1970 р.

M. Andreenko-Netchitaïlo: Drawing, 1970.



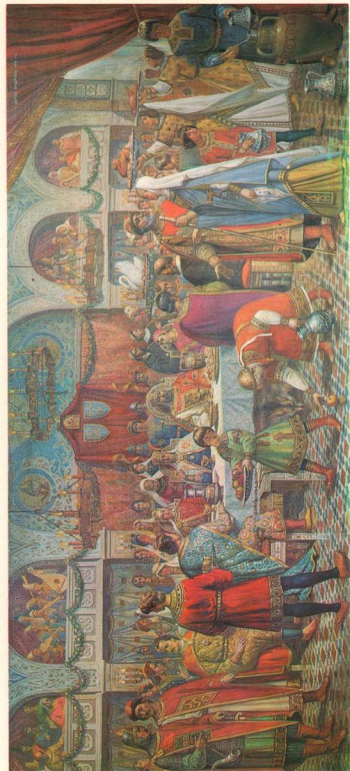
Олека Грищенко: Сен Жан П'є де Пор, країна басків, — олія, 1963 р.

A. Gritchenko: "Saint-Jean-Pied de-Port, Pais basque" — oil, 1963.



Марія Гарасовська-Дачизин: Весною в Айдаго
Спринг, Кольорадо — олія, 1966.

М. Nagasowska-Daczyszyn: Idaho Lake, Colorado
— олія, 1966.



Петро Андрусів: Київський пир — (Київ, Ярослав
Мудрий приймає французьке посольство Генріха I,
1048 р.) — олія, 1970 р., 42" x 90". (З колекції А-ра
В. Савиця).

Р. Андрусів: Old — Ukrainian Prince Yaroslav
the Wise gives the betrothal of his daughter Anna
Yaroslavna to King Henry I of France, 1048, oil,
1970, 42" x 90". (Courtesy of Dr. W. Shaha).



Михайло Черешньовський: „Мадонна Рятівниця” — гіпс, 1953 р., висота 26” — M. Czereszniowsky: “Our Lady of Ransom” — plaster, 1953. 26” high.

СТАТТЯ на декілька сторінок не може мати претенсій на повний і досконалий опис графічної техніки та її матеріалу.

Завдання статті — загально познайомити аматора з цією тонкою і шляхетною ділянкою мистецтва.

Інший аматор, що не тільки споживає, але й сам принагідно практикує якогось роду графіку, поглибить свої знання і в наслідок поширить межі своєї практики.

Це саме відноситься і до молодого учня мистецької школи.

Теоретичне пояснення не тільки статтю, а навіть повним твором не дасть такого досконалого розуміння графіки як практика. Деякі деталі не можна взагалі ясно збагнути без праці.

В історії будь-якого діла теорія з практикою не завжди сходились. Траплялося часто, що людина здобувала певніші або остаточні знання завдяки експериментові насамперед, що давало їй певний результат для теорії.

Велика більшість старих майстрів була також великими майстрами графіки.

В давні часи графік не розпоряджався такою різноманітністю матеріалу як сучасний. Він мав тільки дерево і мідь.

Винахід нових металів збільшився; парадоксально офорт, часто вживаний старими майстрами, сьогодні відійшов на задній план. А дереворит узагалі у великій декаденції в порівнянні до старих майстрів.

Зробити добрий офорт — річ не проста. Крім чисто технічних знань, абсолютна необхідність професії. Інакше кажучи, насамперед треба бути досконалим рисівником. Ще краще віртуозом рисунку. Знання композиції також необхідне. Крім цього треба бути дуже уважним, мати багато терпцю, витривалості, душевної рівноваги, багато часу. Всі ці вартісні атрибути — вороги нашого часу або, вірніше кажучи, наш стиль життя їх ворог. Усе спить, усе хвилюється. Те, що робилось колись роками колосальним Дюрером або Рембрандтом, сьогодні аматором хоче зробитись за день.

Якщо станкове малярство сьогодні майже зникло, то з деяких родів графіки, як продукції складнішого матеріального багажу, залишилося не менше. Наприклад, у Франції сьогодні знайти станок-прес для тиражу офорта річ нелегка. Нових станків фабрикують мало, а старі ціні все більше й більше виходять з ужитку. Тому такі станки тут дуже дорогі. З ліворита або дереворита хоч і з довгою втрапою часу можна робити тираж рукою. Про офорт, суху голку, різець або не будь-який монотип без станка не може бути й мови.

Графічний матеріал також дорогий, особливо кольоровий метал такий як мідь. А споживач із свого боку послабив зацікавлення до не утилітарної графіки.

В наслідок такої ситуації виникають різного роду ускладнення в праці. Деякі здібні графіки сьогодні обмежились до мінімальності графічної експансії. Наприклад, найкращий сучасний український графік Яків Гніздовський так і залишився графіком вузької спеціалізації: дереворит і прикладна



Вічеслав Васильєвський: Вежа на Холмщині — дереворит, 1939 р.

W. Waskowsky: Tower in Ukraine — woodcut, 1939.

графіка, переважно шрифт (оформлення книжки). Остання технічно — і в наслідок комерційно — не має ваги тому, що розмноження такої гравюри механічне.

ТРОХИ ІСТОРІЇ

Гравюра виконується на металі, на дереві або на іншому матеріалі.

Остаточний стан гравюри називається естамп з італійського stampa, цебто відтиск на спеціальний папір з гравюри на металі, дереві тощо.

Крім чисто мистецького результату інтерес гравюри полягає ще і в тому, що вклавши багато праці в її удосконалення, можна робити досить великий тираж; десятки, сотні або й тисячі.

Кожний з естампів, тому, що розмноження їх не механічне, має велику і рівнозначну вартість.

Не зважаючи на можливість великого тиражу, старий естамп з 15-16-17 століття, річ рідкісна і дуже дорога. Його можна бачити у великих національних збірках і нечасто в деяких приватних колекціях.

Найславніша і без сумніву найбагатіша якись віdensка Альбертина (Graphische Sammlung Albertina). Вона заснована, як говорить її назва, принцом Альбертом Саксонським у другій половині 18-го століття. Фактично збірка вже існувала на початку століття під назвою Імперіальний Кабінет естампа. Після смерті принца Альберта, Імперіальний Кабінет злився з приватною колекцією останнього. На сьогодні ця збірка зберігає як старих, так і нових майстрів усіх країн і всіх шкіл від кінця 14 століття.

Друга, найбільша кількісно і найстарша в світі збірка — кабінет естампа французької національної бібліотеки в Парижі.

Кабінет заснований в 1667 році королем Людовиком XIV. У Кабінеті знаходиться понад 10 мільйонів гравюр різного типу.

Далі йдуть дві дуже важливі збірки: кабінет естампа Королівського музею в Амстердамі, найбагатіший у світі на естампи Рембрандта, і державна графічна збірка в Мюнхені. Крім чотирьох згаданих, можна знайти естампи високої якості в італійських і англійських збірках.

15 і 16 століття належить до якої, а найбільше Дюреру. Домінуючий інструмент Дюрера був різець. Цей майстер робив немало і дереворитів.

17 століття належить Рембрандтові. Це геніальний майстер офорта. Можна сказати, що цей майстер народився для офорта; так вільно і так спонтанно він ним оперував. Рембрандт уживав під час тиражу притаманну йому техніку світло-тінь, яку ми привикли краще бачити в його олійних полотнах.

Витираючи в деяких місцях типографічне чорнило так, що штрихи залишалися ледве видимі і залишаючи чорнило в деяких

місцях у такій мірі, що воно цілком затемнювало штрихи, майстер осягав глибину атмосфери, характер загадковості, об'єм та перспективу.

Таким чином офорт Рембрандта насичений більше мальовничістю ніж графізмом.

19 століття французьке насамперед такими призвідами як Дега і Мане. Та у Франції були вже добрі графіки в 17 стол., особливо визначився Жак Кальо.

В Італії гравюру започаткували фльорентинці і на протязі п'ятих останніх століть визначні маляри практикували графіку: Мантєня, Варбарі, Тьєполо, Каналетто, Піранезе.

В кінці 18 і на початку 19 століття тріюмфус Еспанія завдяки великому Гоя — майстрові фантастичного персонажу, чаклунів і відьом, страховищ наполеонівської війни, арені, биків і тореадорів.

В графічну техніку Гоя вінс децю нове, удосконалення акватини, що раніше майже не вживалася і літографії, що вживалася на той час другорядними графіками без доброго результату.

Англія дала також декілька добрих графіків. Найбільше своєрідний Генсборо.

До важливіших традиційних типів графіки відносяться: гравюра на дереві, офорт (переважно мідь), різець, суха голка, акватинта, монотипія, меццотінто, літографія і ін.

Про нові графічні матеріали буде сказано вкінці.

З нових графічних матеріалів деякі існують і в минулих століттях, наприклад, гіпс, але його не вживали не тому, що фантазія мистця була обмежена, а тому, що графік бажав мати тривкий матеріал, з якого виходив і тривкий результат гравюри. Крім цього охайність у праці була дуже шанована. Таку охайність у міцному матеріалі зберігати легше. Міцний матеріал забезпечував також великий тираж. На це зверталася велика увага, особливо коли мистець укладав місяці праці в свою гравюру.

Техніка гравюри залежить від матеріалу, на якому виконується гравюра. Наприклад, гравюра на дереві не може бути виконана



Тирс Венгрюновіч: Екслібрис — дереворит. Т. Wengrynowycz: Ex libris — woodcut.

так само як гравюра на металі. Але також можна виконати гравюру по-різному в одному і тому ж матеріалі, що й називається самобутністю майстра. Наприклад, гравюри на дереві німця Дюрера і також на дереві італійця Да Карпі абсолютно різні. Так само як гравюри Рембрандта і Альтдорфера на металі нічого спільного не мають.

Тепер ми познайомимось з графічною технікою та її курйозами, особливо, що стосується сучасної графіки.

ГРАФІЧНА ТЕХНІКА

Гравюра на дереві або дереворит — належить до найстаріших типів гравюри. Вальдунг-Грін, Дюрер і Гранх робили шедеври.

Вживається два види дошки. 1. дошка розрізаного в довжину стовбура дерева і 2. дошка розрізаного в ширину стовбура (кругла форма, яку можна міняти). Інакше кажучи, розріз вертикальний і розріз горизонтальний.

Найкраще дерево для гравюри на вертикальному розрізі — грушка і вишня. Це дерево тверде і не крикне. А для гравюри

на горизонтальному розрізі найкращий бук. Перший вид гравюри вживається з XV століття і це й сьогодні найчастіше. Так розрізане дерево вигідне для отримання технічної тонкості гравюри. Другий вид почали вживати на початку 19 століття для ілюстративної гравюри, що в якійсь мірі, можна сказати, має другорядне значення.

Старі майстри часто робили кольорову гравюру (Вальдунг, Гранак).

Треба приготувати приблизно стільки дощок скільки кольорів. Інструмент може бути різний. Для дерева є спеціальні різці різної форми. Можна вживати і кишеньковий ніжик тощо. Вживається також і м'яке дерево — ялина або тополя для декоративної гравюри, ефекти якої можна отримати завдяки природній конструкції дерева (вені).

В кожному разі поверхня дошки мусить бути досконало зрівняна і полірована. На доброму дереві працювати так само важко, як і різцем на металі. Типографічне чорнило накладається на дошку вальцем не товсто, коли тираж робиться на станку, а коли рукою, тоді товстіше. Папір мусить бути змочений (вологий), коли тираж на станку, а коли рукою, тоді може бути сухий і не грубий. Рукою тираж робити довго, особливо коли дошка великого формату.

Під час праці над гравюрою необхідно робити 2—3 тиражі для контролю і удосконалення гравюри. Дерево може дати великий тираж; біля 200 естампів.

Л і н о р и т. Лінолеум належить до нових графічних матеріалів, серед яких він найбільше популярний. Технічно гравюра на лінолеумі виконується подібно до гравюри на дереві. Можна вживати ті самі інструменти. Розуміється, лінолеум багато м'якший від дерева, а тому працювати на ньому не важко.

Зате технічно не можна одержати такого ефекту як на твердому дереві. Цей відносно не тривкий матеріал має свою вартість у залежності, який стиль гравюри до нього застосувати. Чим товстіший лінолеум, тим більше вартісний (4—5 мм.). Може бути і 2 мм., тоді треба наклеювати на дошку для підкріплення і для зручної праці над гравюрою.

Тираж робиться таким способом як і дереворит. Папір може бути різний, але так само, як і для дереворита, краще спеціальний: Арш, Рів, Фабріано, японський, голландський... і еквівалентний відносно країни, в якій живе графік. Так як і дереворит, лінорит треба контролювати під час праці тиражами і удосконалювати. Іноді виходить добре з першого тиражу, особливо, коли сюжет простий.

Коли тираж треба робити рукою, тоді легше на тоншому папері, який не треба мочити так, як для пресу.

Естамп може бути кольоровий. У такому випадку треба робити стільки кусків лінолеуму, скільки кольорів. Іноді можна з одного куска витягти двох- або трьох-кольоровий естамп, у залежності яку техніку применити до гравюри.

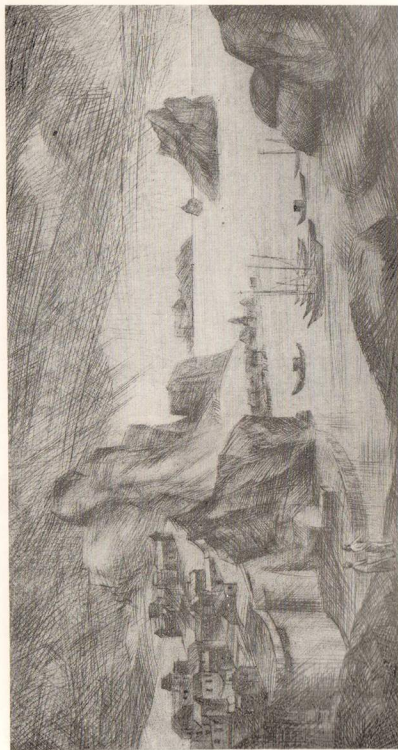
Р і з е ц ь. Цей інструмент уживається з 15 століття. Старі майстри працювали різцем тільки на міді. Пізніше вживався також цинк. Сьогодні можна вживати нововинайдені метали, наприклад, алюміній. Але мідь, завдяки своїм фізичним властивостям, залишається і на сьогодні найкращий метал і не тільки для різця, а також і для інших типів гравюри таких як офорт, суха голка, менцотінто та інші.

Різець — інструмент трикутної або чотирикутної форми, іноді ромбоїдальної з кутом поперечного перерізу 45°. Він уставляється в дерев'яну ручку спеціальної форми.

Необхідно мати декілька різців різних розмірів.

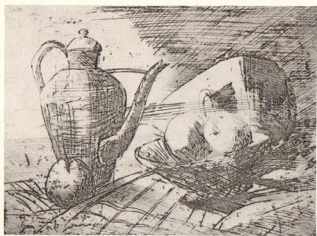
Для того, щоб перевірити стан гравюри під час праці до її остаточного наслідку, потрібно час до часу розтирати на металевій плиті з гравюрою типографічне чорнило і робити послідовний тираж. Типографічне чорнило на гравюрі різцем не накладається вальцем так, як на дерево або лінолеум, лише тампоном. Одночасно треба підігрівати плиту на поверхні спеціальної камери, що гріється зсередини.

Тампоном треба добре втиснути чорнило в заглиблення зроблені різцем на металевій плиті. Потім добре витерти папером і шмат-



A. Solhub: "Norwegian landscape" — dry-point, 1962. (Coll. S. & H. Kulezskij).

Андрій Солуб: "Норвезький пейзаж" — суха голка, 1962. (З колекції шв. С. і Г. Кулезьких).



Андрій Сологуб: „Наїжморґ“ — офорт.
A. Solohub: Still life — etching.

кою. Чорнило залишається тільки в заглибленнях.

На плитку накладається спеціальний папір у вологому стані і дається до пресу, під тиском якого чорнило з заглиблень відбивається на папір, який з цього моменту називається естамп. З гравюри різцем можна зробити тираж 500 добрих естампів. Далі гравюра слабе.

О ф о р т. Вираз походить з французького слова *eau forte*, звульгаризована назва кислоти. Це тип гравюри, для якої вживається хемічний чинник — нітратну або хлоридну кислоту, в залежності від металу.

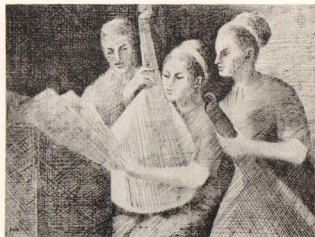
Металева плитка, дуже чисту і поліровану, покривається спеціальним лаком. Коли лак висох, спеціальною голкою на плитці робиться рисунок. Легенька півка лаку під дією голки зникає там, де пройшла остання і таким чином відкривається метал. Другу сторону плитки покривається лаком нижчої якості. Після цього плитка занурюється в таз із кислотою більше або менше сильною, відповідно до потреби (між 20° і 35°). 5—10—15 хвилин потрібно для того, щоб відкриті місця металу роз'їли кислоту.

Під час реакції таз із кислотою колихати, щоб запобігти формації повітряних камер (бульок) на поверхні плитки.

Коли композиція складна, в якій графік хоче досягнути повітряну перспективу і таким чином відповідне зрівноваження плямів 1-го, 2-го і 3-го, тоді треба витягати плитку з кислоти через короткий час і задній плян гравюри, ледве зачеплений кислотою, покрити лаком і плитку знову занурити в кислоту. Через декілька хвилин робиться така сама операція з середнім пляном і при потребі з іншими деталями сюжету, і знову план занурюється в кислоту. Перший плян мусить бути найсильніший і найчіткіший. Іноді вправний мистець рисує так, що на лакованій плитці металу вже відразу помітно різницю штрихів — їх тонкість і їх грубість, їх згущення і їх розрідження. Тоді таку плитку не потрібно занурювати в кислоту двічі або тричі. Одного разу досить, але треба добре доглядати. Це тому офорт, як ніякий інший тип гравюри, потребує досконалого рисівника.

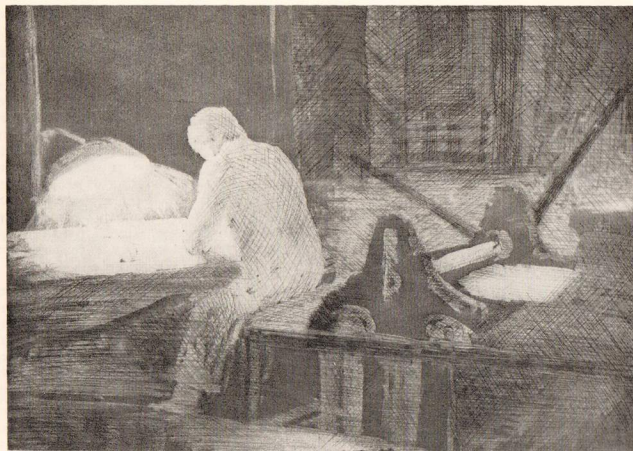
Після операції з кислотою необхідно сполоснути плитку водою і зняти з неї лак за допомогою бензину. Дальша операція робиться так само як і з гравюрою різцем.

Витирання типографічного чорнила також річ не проста. Це значить, що з однієї і тієї ж плити різця, офорта або сухої голки можна зробити тираж технічного характеру в декілька варіантів одного сюжету.



Андрій Сологуб: „Молоді бандуристики“ — офорт і суха голка.

A. Solohub: Bandura player — etching and dry-point.



Андрій Сологуб: „Графік у своїй майстерні“ — акватінта.

A. Solohub: Graphic workshop — Aquatint.

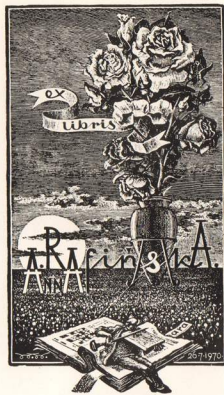
Коли гравюра досконала, тоді тираж робиться просто і відносно скоро. А коли не досконала, тоді можна комбінувати, витираючи чорнило, що зрештою не може дати найкращого результату.

С у х а г о л к а. З технічного огляду це найделкатніший і найшляхетніший тип гравюри. Рембрандт часто вживав суху голку в своїх офортах для поправки і удосконалення останніх. Суха голка — це простий інструмент; дуже загартована голка укріплена в довгу дерев'яну ручку. В праці вона вживається так як олівець. Фізично працювати сухою голкою найтяжче, важче ніж різцем. Фактично треба робити рисунок на металі так, щоб голка в'їдалась у метал і так, як різець, виділяла дрібненькі стружки. Лінія сухою голкою може бути гнучка, але не така

глибока як різцем. Тому естамп сухої голки дуже якісний, кількісно обмежений (10—20 максимум). Тоненькі стружки на обох боках проритої голкою канавки — „бороди“ майже не видимі простим оком, дозволяють зачепитися типографічному чорнилу, але під тиском преса вони скоро зникають, у наслідок чого між першим і десятим естампом уже помітна різниця.

Для того, щоб робити більший тираж, на сьогодні існує можливість гарту металеві плити міді чи цинку, на якій уже зроблена гравюра сухою голкою. Інакше кажучи, треба перетворити таку плитку в сталеву в спеціальних майстернях спеціалістами. Тираж робиться так само як і різець або офорт.

А к в а т і н т а. З італійського — зафарбована вода. Така назва дана гравюрі тому,



Вячеслав Васильківський: Екслібрис — дереворит, 1970.
W. Waskowsky: Ex libris — wood engraving, 1970.

що вона має вигляд або сепії або розведеної на воді туші. Є два способи праці над акватинтою.

Перший спосіб — акватинта без гравюри і часто колорова. В цьому випадку потрібно стільки плит скільки кольорів. Тираж починається з найсвітлішого кольору і кінчається найтемнішим.

Другий спосіб — з'єднання акватинти з офортом. Цей спосіб частіший і для аматорів означеної форми ефективніший. Голя часто єднав акватинту з офортом.

Як у першому, так і в другому випадку базую акватинти є смола, що витягається із сосни, або — як каже народ у деяких областях України — живиця. Суха живиця — в кристалічному стані жовтуватого кольору. Перед ужитком її треба розтерти на порошок. Цей порошок треба більш-менш рівномірно розтрусити на поверхню металевій плити. Коли на цій плиті уже є офорт, тоді треба робити так, щоб живиця не спала на

ті місця, які графік бажає заощадити від акватинти.

Далі метал підігрівається на малій електричній плитці, в наслідок чого живиця плавиться і міцно спаюється з металом. Коли метал охолоє, тоді треба вищезгаданим лаком для офорту закрити ті місця, що бажано заощадити від акватинти і занурити плиту в кислоту на декілька хвилин. Тому, що поверхня металу покрита живицею не рівномірно — кислота роз'їдає одні місця більше, а другі менше. Витягши плиту з кислоти, треба її сполоснути водою і змити лак. Тираж робиться приблизно так само як і офорт. Акватинта призначена дати гравюрі приблизно такий вигляд як сепія.

Але буває різно: коли пудра живиці дрібненька, тоді естамп акватинти дуже подібний на сепію, а коли пудра з крупинками, цебто коли живиця не дуже розтерта, тоді поверхня металевої плити більше шерехувата, в наслідок чого фактура естампа матиме дрібненько-зернистий вигляд. Це дуже цікавий ефект.

В акватинті ще більше ніж в офорті експеримент грає велику роль. Удосконалення і технічні варіанти акватинти виходять з частоті над нею праці. Іноді ще й сьогодні можна знайти в цій техніці щось нове і цікаве.

Меццотінто — з італійського. Дослівний переклад не дасть уявлення про гравюру. Її треба бачити. Тим більше, що в інших мовах ця техніка називається по-різному. У німців — *Schwarzkunst*, у французів — *manière noire*, лише англієць зберіг італійське *mezzotint*, відкинувши останню літеру.

Техніка меццотінто досить своєрідна. За допомогою спеціального інструменту — леа у формі козики, цебто вигнутого, дуже загартованого і гострого — нагнісуються на металеву плиту з черговим рухом на два боки, в наслідок чого поверхня металу покривається масою перехрещених штрихів або ліній, більш чи менше глибоких.

Ця техніка винайдена німцем у 17 столітті, згодом вживалась у Франції, а потім і найбільше в Англії.



Іван Похитонів (1850—1923): Літографія — (колекція Бібліотеки ім. С. Петлюри, Париж).

I. Pokhytoniv (1850—1923): Lithography. (Coll. S. Petlura Library in Paris).

Меццотінто не дає гравюрі означеного контуру. Але естамп виходить з дуже приємним м'яким стилем. Так цюсь у роді оксаміту. Під час тиражу типографічне чорнило автоматично витискається в неглибоких штрихах більше ніж у глибоких і на естампі відзначається з деградацією від найчорнішого до яснішого, півчорного — меццо — від чого і походить назва гравюри. Тираж може дати приблизно 200 естампів.

Монотипія. Цей тип гравюри сьогодні найбільше поширений. Аматорові він найбільше доступний, бо технічно простий, а матеріально не вибагливий. Тираж можна робити також рукою. Монотипія дозволяє на безмежну можливість технічної комбінації — ясно, не завжди з вагісним результатом. Але є монотипії досить складні, з результатом великої якості. Вони не вступаються іншим типам гравюри.

Монотипія робиться на металевій плиті або на плексігласі. А коли тираж робиться

рукою, тоді можна робити монотипію і на склі.

На плиту вальцем накладається типографічне чорнило рівним шаром, на якому робиться рисунок. Технічно рисунок може бути різний, що залежить від мистця. Кожний уживав властиву йому методу праці, власну манеру, різні інструменти, які зрештою дуже прості; загострена паличка і шматка, валець і т. ін.

Техніка монотипії дозволяє як на суто графічну річ, так і на різноманітну декоративність з багатством курйозних ефектів. Ці ефекти виникають у залежності від монтажу і матеріалу, який застосовується під час праці. Прес у такому випадку грає велику роль.

Можна вживати різної форми силуети вирізані з паперу, тоненькі шматочки різної форми, нитки, мотузочки, навіть тоненький дріт, з якого викручується бажана фігура, рослини або їх листки тощо. Можна робити



Ярослава Музика: Графіка.
Y. Muzyka: Head — graphic.

і кольорові монотипні різною комбінацією кольорів; або площинами, або не регулярним накладанням одних на другі. Для кольорових монотипних можна вживати також олійні фарби.

Тираж монотипні обмежується трьома естампами. Перший найкращий, другий слабший, а третій — контретип виймається з першого відразу, але не завжди з добрим результатом. Щоб контретипи вийшов добре, треба щоб перший естамп був добре насичений фарбою.

Літографія. Рисунок робиться не на металі, а на спеціальному (літографічному) камені спеціальним олівцем. Потім камінь покривається кислотою, яка його атакує в тих місцях, де не пройшов олівець. Таким чином рисунок залишається в легенькому рельєфі. Тираж робиться на спеціальному станку.

Літографія винайдена в 18-му столітті. Можна робити літографію кольорову. На сьогодні ця праця виконують не так мистці, як техніки літографії в спеціальних літографічних майстернях. Тираж з одного каменя може дати 1000, іноді більше естампів.

М'який лак. По-англійськи soft-ground, по-німецьки Weichgrundradierung, по-французьки vernis mou. Цей тип гравюри відносно мало вживався. Англієць Генсборо

визначився як найкращий майстер цієї техніки у 18 столітті. Більше зацікавлення було на початку 19 століття.

Металева плита покривається лаком, який не сохне на-твердо. На цей лак накладається лист паперу, на якому робиться рисунок. Лак зчепився з папером на зворотній стороні в тих місцях, де пройшов рисунок і таким чином відірвався від металу. Після закінчення рисунку папір знімається з плити, яку кладеться в таз із кислотою так, як офорт. М'який лак можна зняти з акавітною. Для зручності тиражу і його доброго результату в усіх випадках гравюри на металі потрібно обточувати усі чотири борти плити. Коли цього не зробити, тоді гострі борти плити можуть порвати папір під пресом.

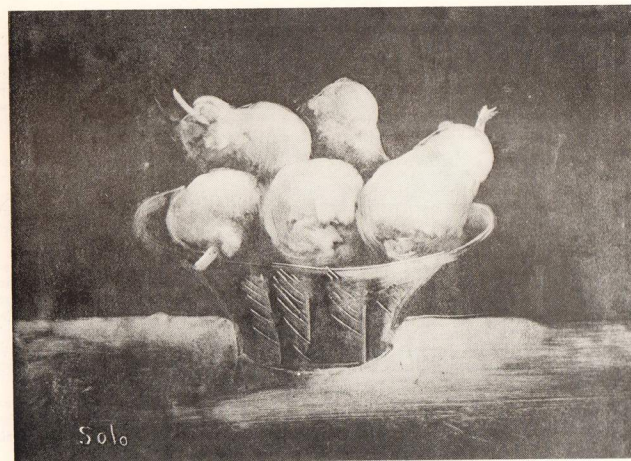
Типографічне чорнило треба або розріджувати за допомогою олії або згущувати за допомогою тальку, в залежності від типу гравюри і її штрихів.

Добрий естамп вважається той, що має широкі борти і зроблений на папері спеціальних марок, призначених для цього вжитку, про які була мова вище.

Гіпсогравюра. Цей тип гравюри хоч і ефективний, але не тривкий. Тираж також не може бути великий. Гравюра на гіпсові вигідна для декоративних мотивів. Працювати на гіпсові легко, але треба бути дуже обережним. Це крихкий матеріал, тому гіпс не може іти в станок; тираж робиться тільки рукою. Типографічне чорнило накладається вальцем.

На скло впливається гіпс. Коли він добре засох — зняти його із скла і краще залишити просокнути на декілька днів. Потім відповідним інструментом робити гравюру, перед якою бажано для певности приготувати легенько рисунок олівцем.

Гравюра за допомогою цукру. До туші дає цукру, так як дається до чаю або до кави. Коли цукор розтанув, тоді на металевій плиті робиться малюнок цією тушшю. Коли малюнок висох, його треба покрити легенько лаком і занурити плиту в воду. Вода розпускає цукор, а з ним і туш.



Андрій Сологуб: Грушки — монотипія.

A. Solohub: Fruits — monotype.

Після цього занурити плиту в кислоту, яка атакує ті місця, де розпустився цукор. Змивається лак і робиться тираж. У цьому типі гравюри трапляються несподівані цікаві ефекти. Тираж можна робити або однокольоровий або багатокольоровий досить великої кількості, тому, що техніка цієї гравюри не така делікатна як офорта або сухої голки. Метал погрізнений кислотою відносно глибоко і широко.

Гравюра типу решета. Для цієї гравюри можна вживати цинк, мідь, свинець. Сьогодні ця гравюра не в моді. В 15 столітті її часто вживали ремісники тонких мистецьких металевих виробів. Форма сюжету вибивається долодцем на металі біль-менш глибокими пунктами.

Метал у такому стані нагадував решето, звідки і назва гравюри. Після вибою на

плиту накладається типографічне чорнило і робиться тираж. Пункти на металі в глибину яких не заходить чорнило, на естампі відбиваються білими.

Гравюра на картоплі або potato-гравюра. Великого результату з цього матеріалу сподіватися не можна. На сирій картоплі можна робити невеликі речі декоративного або ужиткового характеру: тампони, печатки, монограми і навіть декілька мальовничі мотиви відносно складнішої форми.

С це декілька типів традиційної гравюри, яка майже вийшла з моди.

Крім винаходу нових металів, винахід пластичної маси, з якої найбільше вживаний лінолеум, уможливили нові технічні відкриття в графіці, особливо декоративній. Вживається плексіглас і рододі.

Багато аматорів сьогодні роблять гравюру на будь-якому дереві включно до фанери. До цього — індивідуальна фантазія, що зрештою не мала ніколи меж.

Регулярний графік виробляє власну методу праці, власну техніку і перевагу того чи іншого матеріалу, тих чи інших інструментів.

В тих деталях мистецтва, де визначається самобутність мистця, з технічної сторони, підготовленої академічною теорією — хоч і певної якості — мало що залишається. Графік знаходить себе найкраще постійно працюючи, в наслідок чого виробляє свою власну теорію.

Те, що зроблене на сьогодні в графіці — зроблене не школою і не академією, а окремими величинами такими, як Шонгауер, Альтдорфер, Балдунг-Грін, Дюрер, Гранах, Гольбайн, Ван Дайк, Рембрандт, Кальо, Піранезе, Мантєня, Гоя, баварські і зальцбургські майстри 15 століття.

Ніяка публікація не була б повною, не згадавши японський кольоровий естамп надзвичайно тонкої технічної якості і своєрідної композиції. Уже з давня в Японії існував чорно-білий естамп невідомих графіків. Кольоровий естамп появився в 17-му столітті. А у 18 столітті він досягнув своєї верхньої незрівняною технічною тонкістю.

Першим великим майстром такого естампу був ліричний майстер Гарунобу.

Завдяки Гарунобу гравюра увійшла в моду у 18 столітті так, що всі малери в Токіо, поруч традиційного малювання, практикували періодично гравюру. Поруч непевності і непостійності світових мод, твори Гарунобу вважаються багатьма знавцями найбільше закінченим виразом мистецтва естампу.

В той час кольоровий естамп робився водяними фарбами, вживання яких технічно не легке, але зате естамп виходив з надзвичайно делікатними і невловними тонами, що і вважається однією з найголовніших якостей японського естампу.

Другий великий надзвичайно обдарований і дуже продуктивний майстер Катукава Суноо чудово володів всеможливими ресурсами майстерства гравюри на дереві. Цей майстер сформував велику плеяду малярів і графіків, що на протязі декількох генерацій уміли зберегти живучою мистецьку спадщину Катукави.

Найбільш улюблений і популярний серед учнів Катукави був Гокусаї, що пізніше сам став великим майстром, знайшовши свій шлях.

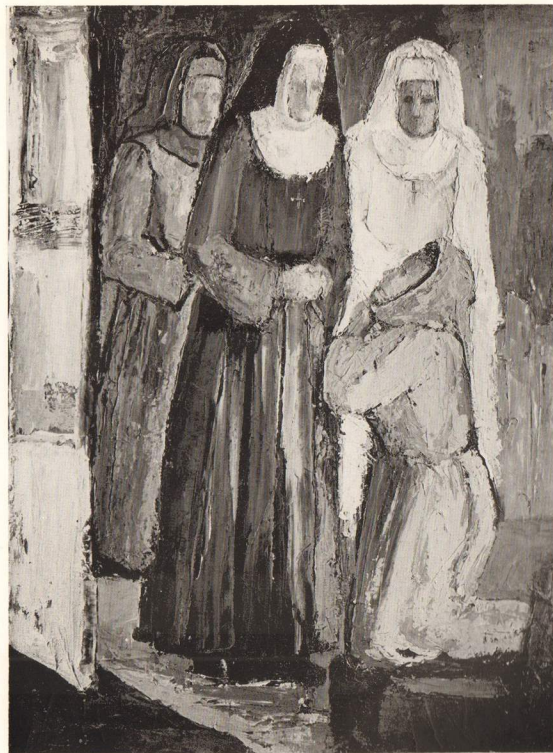
Японський естамп проник в Європу. З 20-им століттям він увійшов у моду так, що для деяких малярів став глибоким джерелом інспірації. А для Матіса більше ніж інспірацією. Цей маляр у своїй декоративній продукції буквально імітував свіжість кольоритного орієнталізму, включно з Персією, деформуючи на свій зразок.

Андрій Сологуб



Вячеслав Васильківський: Ілюстрація — дереворит.

W. Waskowsky: Illustration — wood engraving.



Степан Рожок: „Покора“ — олія, 26” x 36”.

S. Rozok: “Obedience” — oil, 26” x 36”.



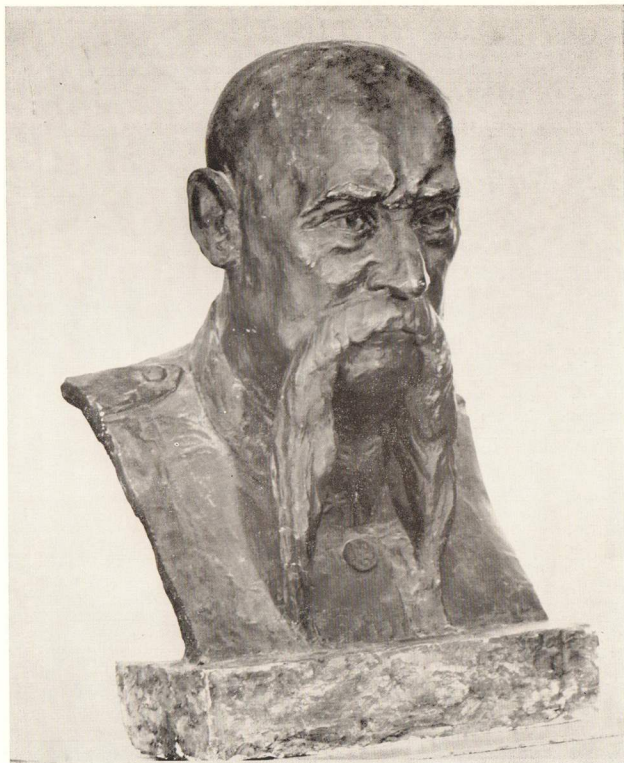
Христина Зелінська: Рисунок — туш.

Christine Zelinsky: Drawing — ink.



Артемий Кирялюк (1911—1970): „Осінній краєвид” —
оли.

A. Kiryluk (1911—1970): “Autumnal landscape” —
oil.



Валентин Сімянцев: Ген. хор. Борис Палій Неїло — гіпс, 1946.

V. Simiancev: Bust of Gen. Borys Palij Neilo — plaster, 1946.

ОКСАНА ЛЯТУРИНЬСКА

(1902 — 1970)



ОКСАНА ЛЯТУРИНЬСКА, поетка, скульпторка і малярка, народилася 1-го лютого 1902 року в хуторянському районі між містечком Катербург і Вишневець, на княжій Крем'янецьчині, у віддалі яких 15-ти кілометрів від старого (XI-те століття) крем'янецького замку.



Оксана Лятуринська (1902—1970).

Oksana Laturynska (1902—1970).

Всупереч деяким твердженням, прізвище Лятуринська — її справдике, а не літературний псевдонім. Оксана Лятуринська — донька Михайла й Анни Лятуринських, одного із старих родів у цій частині Волни. Проте, Оксана Михайлівна вживала літературні псевдоніми: Роксана Вишневецька та Оксана Печеніг, іноді також підписуючись ініціалами О. Л.

Після початкової освіти, в якій виявила особливі здібності до малювання, вона, правдоподібно, деякий час училась у Братській школі в Острозі, хоч на це документальних даних нема. Задokumentовано, однак, її відвідування української гімназії в Крем'янці, де вона закінчила п'ять клас, про що говориться в її матуральному свідоцтві.

Потрасаючи події на Волні в 1919-21 роках, прилучення Волни до Польщі, відступ українських армій тощо, промостили О. Лятуринській шлях на Захід. Разом із групою молоді з табору інтернованих біля Каліша, вона, з кінцем 1923 року, прибуває до Праги, де продовжує навчання і здобуває свідоцтво зрілості в приватній українській реформованій реальній гімназії, у вересні 1926 року.

Згодом вона записується на філософський факультет Карлового університету в Празі, а також до празької Мистецько-Промислової Школи, яку, серед фінансових труднощів, їй таки пощастило закінчити з нагородою за скульптурну працю. Це дало початок її видатних успіхів у скульптурі, вона одержує стипендію на дальню працю, а три кращі скульптури — „Книгачку“, „Янгола“ та голону матері закупуває чеська Академія Мистецтв і поміщує у своєму музеї. Ряд інших скульптур з того часу стають відомими, а се-



Оксана Лятуринська: Портрет проф. Михайла Грушевського.

O. Laturynska: Portrait of Prof. Mychajlo Hrushevskyj

ред них — погруддя Масарика, пам'ятник поляглим за її прохтом у Пардубицях тощо. Взагалі, в тридцять років її більші скульптури виставлялись у Празі, а менші, зокрема невеликі різьби й майоліки, у Львові, Відні, Парижі.

Писати почала Оксана Михайлівна ще з юнацького віку. Вірші „Ліс шумить“ звертає увагу вчителів на 13-літню дівчину, а вірші 17-літньої Оксани, присвячений героєм Крут, започатковує її вибухаючий поетичний шлях. У Празі, будучи членом „Спілки українських мистців, письменників і журналістів“, вона розвиває літературну діяльність, співпрацюючи з такими поетами, як О. Ольжич, Ю. Дарган, О. Стефанович, М. Чирський, Ю. Липа, С. Маланюк, Л. Мисенда і ін. Вона часто друкується у „Віснику“ Д. Донцова і фактично стає членом групи

„вісниківців“ та „празької групи“. У 1938 р. виходить її перша збірка „Гусли“, а згодом, у 1941 році, „Княжа емаль“, яку вона присвятила передчасно згаслому Ю. Дарганові.

Серед інших збірок, „Материнки“ під псевдонімом Роксани Вишневецької, які були написані ще в 1942 р., але появились друком уже в таборових обставинах в 1946 році, та „Бедрик“, написаний 1942-43 р., але який появилася аж у 1956 р. в Канаді. Залишилися невідані: збірка „Веселка“, поема „Героїка“, незакінчені „Раменики“, „Літопис“, а також чимала кількість віршів, оповідань, студій із княжих часів, української мітології тощо.

Разом із скульптурною і поетичною творчістю розвивається в О. Лятуринської малярська діяльність. Вона особливо виявляє себе у портретному малярстві. Уже тридцятьма роками вона малює ряд цікавих портретів, а серед них відомі — Петлюри, Коновальця, Олеса. Власне, на переломі тридцятих і сорокових років та пізніше, портрети Петлюри й Коновальця — це найчастіше вживані в масових академіях, святкуваннях тощо. Згодом з-під її руки виходить довгий ряд портретів українських гетьманів (Хмельницький, Дорошенко, Сагайдачний, Мазепа, Орлик, Розумовський і ін.), українських князів (Володимир Великий, Ярослав Мудрий, Осмомисл, Святослав, Роман, Данило й ін.), поетів (Шевченко, Франко, Л. Українка, О. Ольжич) та політичних діячів (М. Грушевський, А. Мельник, Вашингтон).

Ще перед виїздом з Праги на дальшу еміграцію О. Лятуринська дає проєкт пам'ятника Коновальцеві, який і був збудований за ним прохтом, а в Німеччині дає ще проєкт пам'ятника проф. Животковці. З цього часу її скульптурна діяльність переходить з масивніших площин на дрібніші різьби й майоліки, якими, поруч поезії й малярства, заповнює свій творчий період у таборах утікачів у Німеччині, проживаючи більше часу в Ашафенбурзі. Із собою, з Праги, скульпторка не могла нічого вивезти, хоч і відомо, що чимало її праць залишилося у Львові та в Празі, у мистецьких музеях, і ніхто не знає, що з ними сталося. Децю, в дрібніших



Оксана Лятуринська: Портрет Ярослава Мудрого.

O. Laturynska: Prince Yaroslav the Wise.
— 11th century.



Оксана Лятуринська: Портрет Ярослава Осмомисла.

O. Laturynska: Prince Yaroslav Osmomysl.
— 12th century.

працях, розкидане по приватних збірках. У самої авторки, після її смерті, залишилося дуже небагато мистецьких праць. Децю з цього передано до УВАН, а кілька портретів, включно з портретом Грушевського, передано до музею Церкви-Пам'ятника в Бавнд Бруку.

З Німеччини переїжджає поетка до Америки з початком 1950 року і поселяється в Міннеаполісі. Тут ще деякий час вона енергійно береться до кераміки, відтворюючи в керамічних малюнках на відріжках посуду й оздоб численні пам'ятки скитських і княжих часів. Одночасно малює і пише. Згодом засоби виробництва кераміки стали для неї труднішими, здоров'я ще більше під-

упадає, вона перестає заробітково працювати, приходять фінансові злидини. Щоб допомогти собі в існуванні, вона кидає свою енергію на писанки, роблення стилевих ляльок, різних фігурок, реплік звірят і т. д., продовжуючи писати окремі вірші, а особливо студіювати мітологію української давнини та княжої культури. На цю тему вона залишила чималий архів різномірних записок та різних машиннописів. А різні візріці її кераміки, ляльок, писанок і т. д. розійшлися за два десяткі років довгими сотнями по всіх закутках нашого поселення в Канаді й ЗСА.

Поетка, мабуть, була хворюватою ще з юних років. Її пригадують немичною ще з гімназійних часів. У Празі вона почала



Оксана Лятурицька: Портрет Григора Орляка.
O. Laturynska: Portrait of Hryhor Orlyuk
— 18th century.

тратити слух, мабуть, у наслідок хронічних інфекцій. У Німеччині в неї вже були важкі недомогання зі слухом, а в Америці ця справа погіршилася. Останніх п'ять-вісім років вона, навіть при допомозі слухового апарату, була майже повністю глуха. Також перейшла кілька важких операцій в наслідок тріснутої виразки шлунка, залишаючись після кожної більше і більше кволюю, анемічною, недоживленою... Немає сумніву, що підрізане здоров'я, а також невідрадні життєві обставини, погані, щоб не сказати — жахливі, обставини творчої праці для кожного емігранта-мистця, відсутність творчої атмосфери в місці нового поселення, розбиті мрії з минулих, молодих і творчих років, — усе те підривало психічний стан Оксани Лятурицької. Її останні роки — це помітне

пригнічення, стан постійної тривоги, подразнення. В такому її стані було важко навіть пропонувати медичну допомогу, частіше від якої вона відмовлялася. Коли востаннє вона рішлася знову шукати лікарської допомоги, її рятувати вже було пізно. Пістряк легені забрав її з цього світу.

Скульптурна і малярська творчість О. Лятурицької ще чекає студій і оцінки, хоч і творів її рук лишилось надто мало, навіть немає досить фотознімків з її праць. Літературна діяльність — краще репрезентована в українській критиці. Писали про неї Є. Маланюк, Ю. Дивнич, Ю. Шевельов, Я. Рудницький, М. Мухин (під псевд. К. Гридень), В. Січинський, В. Барка, Ю. Бойко-Блохин, М. Антонович-Рудницька й інші. Усі критики, відмічуючи глибоке привязання поетки до своєї вужчої батьківщини — Волни, з'єднували це почування з глибоким пістизмом авторки до Княжої Доби, поскільки ця частина України заховала в собі так багато прикмет української давнини. Навіть самий стиль багатьох поезій О. Лятурицької мав своєрідний характер. Тому й, мабуть, Є. Маланюк, наче б „одні за всіх“, у передмові до другого видання „Княжої емалії“ в 1955 році написав: „Якщо б Ольга чи Ярославна писали вірші, то ці вірші були б поезіями Оксани Лятурицької“. Чимало в тому сенсі можна знайти спільного між поезіями і портретним малюванням авторки.

Важко хвора О. Лятурицька перебувала в квітні і травні 1970 р. в лікарні, а оглядини та невелика дослідна операція виявили безнадійність. Вона глибоко терпіла, але категорично відмовлялася від усіхких обезболюючих ліків, а то й ліків узагалі. Ще на короткий час її відпущено додому, щоб вона могла „полагодити всякі справи“.

Вернувшись до лікарні Ферв'ю, в Мінеаполісі, О. Лятурицька померла там 13-го червня 1970 року. Згідно з її побажанням, її покладено в труну у вишиваній сорочці, яку вона сама вишивала протягом кількох років узором розспаних зірок, що, згідно з її твердженням, було реплікою старокняжого взірця вишивок „Ранньої Зорі“, яка в свою чергу символізувала ім'я Роксани і пізнішої

Оксани. Перед смертю вона висловилася проти „довгих панахид з ладаном“, а тому самий похорон відбувся лише формою короткої молитви над її труною. Тіло її, як це вона собі бажала, „звичаям давніх наших предків“, було спалене. Урна з попелом її

останків була перевезена до Бавид Бруку, Н. Дж., і похоронена на цвинтарі Церкви-Пам'ятника УПЦ. Могила її зразу ж у наступному ряді і напроти могили її близького приятеля по літературі та по ідеях — Євгена Маланюка . . .

Д-р М. Данилюк



Оксана Лятурицька: Нагробник А. Животко.

O. Laturynska: Tombstone. (W. Germany).



Северин Борачок: „Зустріч” — олія.

S. Boraczok: "Meeting" — oil.

Вийшла друком монографія про творчість мистця Михайла Андрієнка, видана в Мюнхені 1969 р. видавництвом „Сучасність”. Текст Володимира Поповича, 92 стор.

Книжка видана й оформлена дуже дбайливо. Друк тексту, як і репродукції (усі однокольорові, чорно-білі) — чистий. Репродукції вміщені лише на правій, непаристій сторінці, ліва залишається чиста. В той спосіб кожну фотографію показано якнайкраще — їй не перешкоджає інша. Папір крейдяний, видавництво і впродовжки не шкодували засобів, щоб книжка вийшла з друкарського боку добре. Дбайливість за друкарську грамотність книжки рідко турбує наші видання на еміграції. Завжди маємо щось на висвітлення технічних недотязень, а передовсім гроші. Тим часом, покутує в нас легковаження тих справ і недостатність орієнтації й зрозуміння.

У короткому вступі до монографії П'єр Куртієм, французький критик, дуже гарно підкреслює культурність і скромність Михайла Нечитайла-Андрієнка.

А вже текст В. Поповича розкриває всю багатогранність культури давніх козацьких родів з боку обох батьків, Рід Андрієнків із Чернігівщини — це козацькі сотники й полковники. Глибокі духовні цінності лише змінюються скромністю. Біографічні матеріали дуже цікаво ілюструють різноманітні життєві обставини українців-офіцерів у царській Росії. А різні переживання самого мистця в часі революції, від тодішнього Петрограда, через Румунію, чеську Прагу аж до самого Парижу — це тяжкі людські переживання багатьох українських мистецьких діячів тих часів...

М. Н. Андрієнко належить до тих, що має своє значення не тільки для української, але й для європейської мистецької культури. Це

сповне читача глибокою повагою до мистця і вчливістю до автора й видавців на цю монографію.

*

У Буенос Айресі 1970 р. вийшла заходами Ольги Гурської, дружини покійного Бориса Криюкова, велика, багато ілюстрована монографія, присвячена пам'яті мистця. Монографія великого розміру, в твердій полотної оправі. На перших 28 сторінках крейдяного паперу кремового кольору маємо біографічно-інформаційний текст із перевагою цитат журнально-газетних статей чи оглядів виставок — у трьох мовах: єспанській, українській і англійській. Слід шкодувати, що немає доброї біографічно-критичної статті, яка великому мистцеві належить. Цитати такої статті не заступають. Серед цих текстів зміщені 23 чорнобілі репродукції обкладинок книжок, роботи Криюкова, виконані в Києві за час від 1919 до 1941 р.

На дальших 64 сторінках грубого білого крейдяного паперу розміщені репродукції: 37 кольорових репродукцій картин, ілюстрацій і обкладинок та 40 чорнобілих.

Великим друкарським здобутком цієї монографії є те, що всі кольорові репродукції друковані на сторінках монографії, а не вклеєні. Тут видно велике зусилля дружини мистця, що здобулася на таке виконання. Всі репродукції виконані добре. Монографія становить великий здобуток у наших видавничих можливостях і стане добрим вкладом у літературу українського мистецтва на чужині та прикрасою наших бібліотек. Пані Ольга Гурської належить подяка за зусилля для утримання мистецьких праць покійного Бориса Криюкова.

До видавничих недотязень треба віднести різницю друкарських шрифтів у різноманітних підписах під репродукціями, друкуванням

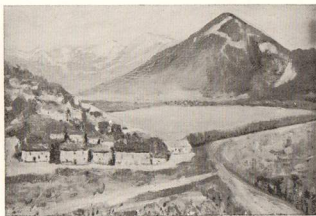
деяких репродукцій до обрізу сторінки без горішнього й бічного маргінесів. Шкода, що характер буков напису на полотняних палітурках слабо опрацьований; знак під ним уміщений занизько. На хребті обкладинки букви „Olg“ не читаються як автор чи видавництво.

Добре зроблено, що в кінці книжки додано індекс репродукцій (лише в еспанській мові) та пояснення до дитячих видань, ілюстрацій — у трьох мовах. Метрика видання поміщена на передостанній сторінці (сторінки не пагіновані) в еспанській мові. Монографія має суперобкладинку з великим кольоровим автопортретом Бориса Крукова. Вона заслуговує на велику увагу читачів та любителів мистецьких видань.

*

У Мюнхені вийшла монографія Григорія Крука з коротким вступним словом Jean Cassou у французькій і англійській мовах, біографічними даними та деякою характеристикою творчости мистця, яку подала в англійській мові Dr. Isa Vauzet і великою статтею в українській мові про життя й творчість Гр. Крука, пера Володимира Попонича. Окрім тих статей маємо список його виставок, бібліографію рецензій і редакційні інформації.

Книжка друкована в Німеччині — отже чистий друк тексту, дуже добре друковані репродукції — всі цілосторінкові, на доброму



Кирило Мазур: Краєвид — олія.

крейдяному папері. Окрім фотографій скульптур, у книзі вміщено 5 репродукцій рисунків Крука. Усіх репродукцій є 80.

Слід раліти, що в скромних видавничих можливостях із ділянки пластичного мистецтва появилос'я ще одне видання. Заходами одиниць збагатилася еміграційна культурно мистецькою книгою.

*

Видавництво Українського Народного Союзу випустило 1970 р. книжку п. н. „На медичні теми“ — лікарський довідник пера д-ра Михайла Данилюка. Книжка має 340 сторінок, друкована на доброму крейдяному папері, в твердих, полотняних палітурках із добрим надруком титулу і на хребті — золотом. Друк тексту зроблений великими черенками з великими відступами рядків, що добре читається, особливо для людей старшого віку.

Напис на хребті палітурок надруковано тут згорі вниз (американський спосіб), а не знизу вгору (європейський і український спосіб). Книжка добре оправлена, добре зшита й добре відкривається. Поміщені ілюстрації відбиті чисто і не замазані. Видно дбайливість про вигляд книжки як цілості.

Треба жалкувати, що титульна (3) сторінка в українській мові та протилежна їй (2) в англійській мові невідповідно розміщені: за великі маргінеси вгорі й за малі знизу. Мало б бути навпаки.

П. М.

T. Mazur: Landscape — oil.



Наталя Стефанів: „Школярка“, олія, 1956. (20" x 24").

N. Stefaniv: "School Girl" — oil, 1956. (20" x 24").

З ЖАЛОБНОЇ ХРОНІКИ

ОКСАНА ЛЯТУРИНСЬКА (1902—1970)

В минулому році українське мистецтво на чужині зазнало поважних втрат. З Болгарії прийшла вістка, що в Будапешті помер киявлянин, Микола Шербак, колишній студент Академії Мистецтв у Варшаві. В Америці померли О. Лятуринська, А. Мельча, О. Клямко, А. Кирилюк, а в Байройті (Зах. Німеччина) Є. Липецький.

У черні 1970 року, дня 13-го, в лікарні у Міннеаполісі відійшла від нас у глеболісний світ людина виняткової мистецької глибини і широких творчих зацікавлень — Оксана Лятуринська. На вичому місці журналу життя її показав нам син тієї самої волинської землі, лікар і виконавець її останніх бажань — д-р Михайло Данилюк.

Тут хочемо сказати про неї кілька слів, як про мистця-пластика. Бо Оксана Лятуринська — це також глибокий мистець-поет.

Мистецьку освіту Лятуринська здобула в чеській Празі, в ділянці скульптури. Але, перебування на емігранті, особливо після празького періоду, не сприяло розбудові цієї діялки: для творчості в скульптурі потрібна більша стабільність життєвих обставин, констатне влаштування різьбарської робітні й матеріалів та більше сил, як її може бути у хорвотій жінки. Тому, після празьких студентських років, не залишаюся більших скульптурних праць, хоч у цій ділянці Лятуринська заповіла себе, як мистець, що змагає до сильних, монументальних форм. Чисто матеріальні обставини та зворот до поезії склалися на те, що Лятуринська змогла звернути своє мистецьке зацікавлення на малярську творчість, як діялку, яку могла реалізувати в простих робітничих умовах емігрантського життя. У цій ділянці вона залпилла нам певну кількість праць, переважно портрети історичних постатей України або рисовані портрети, виконані для різномірних святкувань — себто принагідні портрети великого формату.

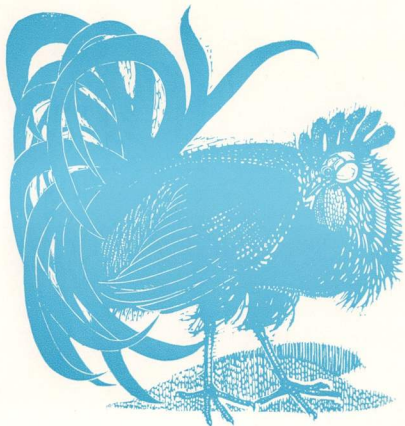
У світлокладово-поетичній співзвучності свого розуміння української державної величі в минулому, Лятуринська бажала дати в своїх портретах історичних діячів сильні типи, які — в її розумінні — мали б

закріпитися, як типові особи славного минулого. Показує нам володарську голову Ярослава Мудрого, глибоку величність України княжої доби. А то знову переносить нас у вересляську елегачію Франції XVIII ст., де серед той блискучої метушні дє Григор Орлік, творець французької кавалерії, підставою якої стали козацькі сили в службі Франції, які з вірою несуть до відродження ідею вільної України.

Серед тих голів цікава голова Ярослава Осмомисла — накрита бойовим пологом, стурбована державними турботами, як зберети силу Галицької держави серед докрузких посягань на багачство руської землі. В цих портретах Лятуринська хоче показати ті провинці постаті, які вже від початкової освіти повинні поставати в увазі молоді. Вона хотіла показати те, чого її покоління не дістало в чужих школах. А вже як свідок доби своїх часів, рисує портрет з патріархальною бородою голови Центральної Ради, президента відродженої української держави, проф. М. Грушевського. Несприятливі умовини життя не дали змоги виконати задуманих портретів у тривалих малярських техніках — вони не змогли вийти поза рисувочку техніку.

Дуже цікавими були її наброски: в них була висловлена сильна з'єднаність компонованих форм, дуже влучна пов'язаність скульптурних і архітектурних елементів. Із тих прикладів, які дійшли до нас у слабих фотографіях (проект пам'ятника чеським революціонерам 1848 р.), видно обдарованість у скульптурних зацікавленнях Лятуринської. На залученій репродукції намогильника Аркадія Животка в Ашхафенбурзі, Німеччина, можна бачити, як Лятуринська змогла влучно поєднати українські традиційні форми із сучасними їй доби, повітніми скульптурно-архітектурними.

Через незорієнтованість усіх наших керівних чинників, не використано аж до її смерті ні можливостей мистця, якого такі замовлення могли б були сильно підтримати морально й матеріально, ні не збагачено наших культурних здобутків у цій ділянці. Так, серед багатства фраз і деклараций та при наших не таких уже малих матеріальних можливостях, закінчилося не одне життя видатного українського мистця. — В. ЙІ ПІ!



Богдан Божемський: „Півень“ — дереворіз, 1969.

Bohdan Borzemyzky: Rooster — woodcut, 1969.



Антін Малюца (1908—1970).
Antin Maluza (1908—1970).

АНТІН МАЛЮЦА

Покійний мистець народився 1908 р. в Західній Україні. До гімназії ходив у Тернополі. З ентузіазмом українського юнака почав свої мистецькі студії в Школі О. Новаківського у Львові, 1926 р., пізніше продовжував у державному Інституті Плястичного Мистецтва, також у Львові, в роках 1935-39. Належав до мистецького гуртка РМБ у Львові 1932 р. та приймав участь у його виставці. В часі другої світової війни був учителем Української Мистецько-Промислової Школи за директорства М. Осичука і Нагірного, аж до виходу на Захід. Мав великий запал до праці в цій діяльності.

Обстадини українського життя в Галичині між двома війнами не давали змоги поглибити свої мистецтвознавчі зацікавлення, які досить часно переважали над власними творчими проблемами. Багато, радо і цікаво писав при кожній нагоді, а позбавлений рідного ґрунту на чужині не мав змоги, за своєю працею належно поглибити й поширити свої мистецтвознавчі проблеми, які беззастановно турбували його творчу натуру. Більш безтурботно чужини, змучений умовами еміграційного життя відійшов від нас ще відносно молодим і творчим. У своїх малярських і особливо графічних працях шукав

сильної підбудови в українському народному мистецтві та будівництві. В упорядкованих державних відносинах такі мистці бувають дуже корисні в діяльності мистецького шкільництва, як мистці-ентузіасти національної культури.

Помер 17 червня 1970 р., похований на українським історичним цвинтарі в Бавнд Бруку. — В. П. П.!

ОЛЕКСАНДЕР КЛИМКО

(1908—1970)

У дні 27 листопада 1970 р. несподівано помер архітект і маляр Олександр Климко. Його життєвий і мистецький шлях був дуже різномірний: у Львові був відомий, як ілюстратор журналів „Зіс” і „Комар”, а по другій світовій війні, вже на чужині, О. Климко був творчий у багатьох ділянках. Залишає своїх дванадцять картин у довільному замку в Лангблад (Австрія). Для державного драматичного театру в Мадриді (Іспанія) намалював театральну куртину. В Лондоні (Англія) малює вісім образів для української католицької церкви й один для таємної латинської катедрі.

Під час перебування в Аргентині виконав пано для інституту в Буенос Айресі й поліхромлю для української церкви в Берісо.

1958 року мистець переїздить до Нью Йорку. 1960 р. влаштує свою велику індивідуальну виставку в залах Літ.-Мистецького Клубу в Н. Йорку. Працює над проектами декораций для телівізії й фільму, оформлює декораций до оперети Р. Роджерса „Я слухав вальс”; на сійтовій виставі в Нью Йорку виконує декоративне оформлення в павільйоні компанії „Джигерал Моторе”.

Як замкнутий мислитель, малює багато краєвидів і сцен із мисльського побуту. Цікавили його також баталістичні теми, а до теми „Круті” залишив декоративного матеріалу. Повний вічного руху й життєвих клопотів, помер нагдо і похований на історичному цвинтарі в Бавнд Бруку. — В. П. П.!



Артемій Кирілюк (1911—1970).
Artemij Kirylyuk (1911—1970).

АРТЕМІЙ КИРИЛЮК

20 червня 1970 р. помер у лікарні, після важкої недуги, відносно ще молодий мистець-маляр Артемій Кирілюк, родом із Волині. Народився 12 квітня 1911 р. Загальну освіту здобув закінченням Технічного Ліцею у Вишнівіці, 1934 р. Згодом записався до міської Школи Маларства й Прикладного Мистецтва у Варшаві, де оситнував добру підставову мистецьку освіту, закінчуючи школу 1939 р. У воєнному часі перейшов 1941 р. педагогічний курс у Кричній. Студентські роки його переживання у Варшаві були, як і для багатьох українців, дуже тяжкі. Це особливо відчували студенти-волинки. Роки будівництва дуже відбилися на покійному мистцеві — залишився вічний страх перед тим, щоб молоді будівництва ніколи не повторилися. Як член мистецького

Гуртка „Спокій” брав участь у більшості виставок; особливо активно помагав при організуванні двох об'їздових виставок цієї організації на Волині (Крем'янець, Луцьк, Рівне). У часі війни був упорядкований вчителем рисунків у школі деревного промислу в Коломиї.

Після закінчення світової війни проживав в Австрії, де належав до німецької організації мистців. Пізніше виїхав до Канади, а згодом переїхав до Філадельфії. Тут був членом Філадельфійського Відділу ОМУА. Брав участь у всіх виставках Відділу. Тяжка недуга перервала його життя.

Вже в лікарні Покійний у завіданні залізничною своєю волюю щодо далекої родини, впорядкування могли брата в Канаді та своєї, склав 1,000 доларів на Енциклопедію Українознавства, 500 дол. на свою парохію, картини передав до Музею в Бавнд Бруку, а з решти заощаджень виконавці останньої волі створили Мистецьку Фундацію ім. Покійного на допомогу мистецьким видавцям на чужині та для нагород молодим мистцям на річних виставках ОМУА.

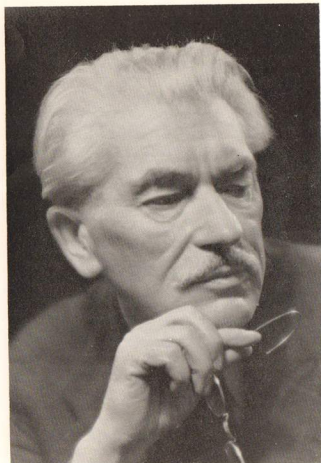
Пригадка тяжких молодих переживань вказала йому шляхетні напрями, на які призначив свої збереження. — В. П. П.!

ЄВСЕВІЙ ЛІПЕЦЬКИЙ

У червні минулого 1970 р. в Байройті помер мистець Євсевій Ліпєцький. Народився 5 червня 1889 р. на Буковині. Середню освіту закінчив у Чернівцях. Мистецьку освіту здобув у Мюнхенській Академії Мистецтв, як стипендіат віденського імперського двору. Після закінчення Академії в Мюнхені переїхав до Відня, де працював у Військовому Географічному Інституті та вечірним годинам продовжував мистецькі студії в Академії Мистецтв.

Від 1919 р. був учителем рисунків в українській гімназії в Чернівцях, де й проживав аж до 1940 р., коли виїхав до Німеччини. Після війни діля у Байройті, й тут від 1945 до 1949 р. був зв'язковим між військовому американською владою та українським табором утікачів.

Ліпєцький був добрим портретистом і за своє життя намалював велику кількість портретів визначних осіб. У часі перебування у Відні виконав ряд портретів швейцарців і військових осіб, між іншим портрет престоластолника Кара. В Чернівцях намалював портрет О. Кобилянської, сенаторки Кісільської з Галичини, мітрополітис Катяручка і Бісаріона для мітрополітної резиденції в Чернівцях — і різних визначних діячів.



Евсей Ліпецький (1889—1970).
Eusebius Lipeckij (1889—1970).

Маючи добрі знання з діянки реставрації картин (учився у проф. Дермера в Мюнхені), реставрував іконостас церкви в Хрещатику над Дністром, кілька образів у монастирі Крехів (Галичина). Для потреб українського театру виконав багато потрібних декораций і оформлень. У Байройті, де жив аж до своєї смерті (18 червня 1970 р.) намалював ряд портретів американських офіцерів, між інших ген. Кітінга, а також скришала Качковського, композитора І. Недьбського та інших. Брав участь у багатьох мистецьких виставках у Чернівцях, Відні та Мюнхені.

Через брак українських мистецьких публікацій загал дуже слабо орієнтований у характері малярської творчості цього визначного мистця. Похований у Байройті, де спочиває також його дружина.

В. Рі. П.!

МИКОЛА ЩЕРБАК

На весні 1970 р. в Будапешті помер мalar Микола Щербак, родом із Києва (родж. 5 грудня 1895), колишній моряк (мічман) Чорноморської Флотії й учасник визвольних змагань України в рр. 1917-20. Перебув інтернованим в Польщі (Каліш). Згодом прибув із Петром Симельченком і Анатолієм Жуковом до Варшави, де вони всі працювали як маляри для Вищої Военної Школи. Виконували для потреб школи різні копії історичних портретів воєнних польських героїв, великі копії баталістичних картин. Разом із Жуковом виконав Щербак дуже цікаву поліхромію в українському характері офіцерського казино. На протязі кількох років (від 1923) відвідував, як вільний слухач, класи Академії Мистецтв. По кількох роках, через важкі життєві умовини мусів перервати науку в Академії. Після другої світової війни, закінчив своє тяжке життя серед зазісок чужого оточення. — В. Рі. П.!

П. М.



Микола Щербак (1895—1970).
Mykola Szczerbak (1895—1970).

ПОМЕР ПІТЕР ДАЙЧ

М. Філіпс, професор Бард Каледжу (коло Нью Йорку), 22 червня м. р. сповістив нас листом із Парижу: „Чотири дні тому, у Швайцарії, нагло помер Дайч“...

Не повірити й не збагнути трагічності вістки! Відійшов у повній силі віку, на 45 році життя. Відійшов за 6,000 км. від Нью Йорку, залишивши осиротілу молоду дружину й чотирирічну донечку. Залишив відому галерію (5 хвилин від Метрополітен-музею та Українського Інституту Америки).

Велика це і болюча втрата для любителя мистецтва Нью Йорку. Дайч виставляв (24 Іст 81 вул.) виключно те, що зроблене на папері: акварелі, гваші, монотипи, гравюри, рисунки. Болюча це втрата не лише для американців, але й для нас, українців, бо була це незвичайно чесна й широка владі людина.

Весною 1966 р. його галерія організувала ретроспективну виставку праць Олександра Гринченка: аєлічні образи — „Рожевий дім“, „Автопортрет мистця“, „Ательє“ — 150 х 95 см. („Ательє“ придбав з виставки д-р І. Чолган), акварелі, гваші, рисунки Константинополя, Греції, Містра, Крети. Всі речі найкраще оправлені й виставлені. А разом — 98.



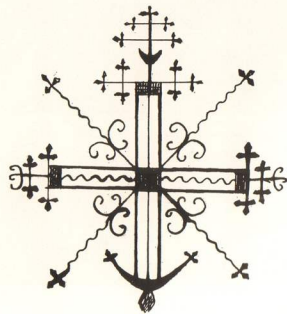
Дайч на виставці О. Гринченка в Нью Йорку, 1966 р.
Mr. Peter Deitch at the Gritchenko Art Exhibition in New York, 1966.

Дайч виставляв також французьких майстрів — Матіса, Боннара, Пікассо й ін.

Не повірити й не збагнути страшної новини. Хай буде Тобі легкою земля, дорогий Дайчу!!

Ванс, 28 червня 1970 року.

О. Гринченко



Ірина Шухевич: Рисунок хреста на брамі церкви в Молодятині (к. Коломиї).

I. Szuchewycz: Cross on the village church gate in Ukraine — ink.



Петро Мегік: Портрет О. В. — олія, 1969. 22" x 28".

P. Mehyk: Portrait of O. W. — oil, 1959. 22" x 38".

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА

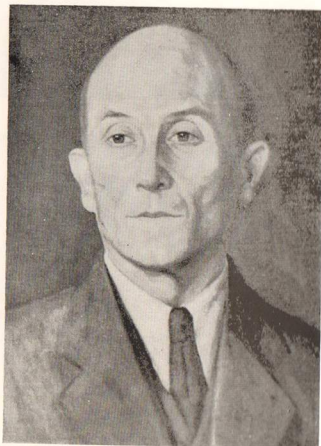
У НАС

● Від 14 до 28 березня 1971 р. відбулася 17-та річна виставка ОМУА в Нью Йорку, в залах Літ-Мистецького Клубу. Участь брали такі митці: Анастасівський М., Андрусів П., Бобрицький Г., Божемський Б., Вижицький Я., Войновська Н., Волянська-Горнякєвич Л., Гнатченко С., Гніздовський Я., Голочак-Дєбарі Х., Горбач М., Гришан-Суніа Л., Грищенко О., Гуцак Л., Герулак Я., Діах А., Доманник Б., Зєлік І., Колєсар Ю., Козак Е., Козак Ю., Козак Я., Курілович-Чапєльська Е., Ласовська М., Ласовський В., Ласовський Ж., Маєпа Г., Матушевський Ю., Мєгик П., Мірош М., Мороз М., Морозова Л., Паладій Я., Панчак В., Пастухів С., Пачонський Б., Петренко-Фєдичин І., Савчук Б., Савчук О., Савчук Л., Саміла Я., Стадник Я., Тігла Б., Трохименко К., Тулик Й., Фєдичини І., Холодний П., Черешньовський М., Чулаєвський М., Шолдра Д., Шонк-Русич К., Шумілович Т., Шуст М., Шухевич І. Було показано 107 різнородних творів. Видано великий ілюстрований каталог в українській і англійській мовах.

Виставку відкрив коротким вступом голова ОМУА скульптор М. Черешньовський, а вступне слово відкриття прочитав П. Андрусів.

● Окружна Рада Союзу Українок Америки у Філадельфії провела виставку ікон, які були надіслані на конкурс ікони св. княгині Ольги, що його минулого року проголосила — у зв'язку з 1000-літтям смерті княгині — Головна Управа США. Були показані праці таких жінок-митців: С. Воробець, Л. Горан, К. Добрянська, В. Дражко, П. Іванець, Г. Маєпа, М. Мєзьник, Х. Нєвроцька-Кузарик, Г. Тігла. До виставки долучилася Марійська Дружина при Катедрі Нєпорочного Зачаття у Філадельфії з іконою св. Ольги своєї фундації. Її виконав мистець М. Дмитренко. Ця виставка, в Домі Союзу Українок Америки, тривала від 6 до 13 грудня 1970 р.

● Осіння виставка праць українських митців відбулася вчасі від 23 жовтня до 1 листопада 1970 р. в Літгойті. Участь у виставці взяли такі митці: Р. Бараник, Б. Божемський, Т. Вірста, Я. Вижицький, Я. Гніздовський, Б. Доманник, Е. Козак, Ю. Козак, Я. Козак, А. Лисак, М. Мороз і О. Остап'як.



Василь Ліпєцький (1889—1970): Портрет композитора Недєльського, олія.

E. Lipeckij (1889—1970): Portrait — oil.

● Митці Богдан Василяншин, Любомир Кузьма, Галина Мірошинченко, Сергій К. Пастухів улаштували виставку своїх праць в Осєлі Українського Робітничого Союзу „Верховина“, в Глен Спей. На виставці показано 56 праць: олій, темпері, пастелі, енкавстика.

Виставка тривала від червня до вересня 1970 р. Видано чотирісторіковий ілюстрований каталог в українській мові.



Ярослав Паладій: "Випад" — туш.

Y. Palladiy: "Battle scene" — ink.

● Виставка картин родини Мошинських (Володимир — батько, Оксина — донька та Юрій — син), відбулася в банку «Кей Сейвінг енд Лон Ассесієшн» у Денвері в часі від 26 червня до 10 липня 1970 року. Виставляли: В. Мошинський — 10 олійних картин і 3 ікони; О. Мошинська — 8 олій і 2 акварелі; Ю. Мошинський — 9 олій і 2 праці тушем. Газета «Денвер Пост» з дня 28 червня 1970 року помістила 3 кольорові репродукції й замітку. Так само інша амер. газета з 2 липня дала довшу замітку з фотографією Мошинських — батька й сина та директора банку.

● Виставка Юрія Гури відбулася у Філадельфії, в професорському клубі Джеферсон Університету при вул. Локаст, у вересні 1970 р. Видано каталог в англійській мові.

● У дні 5, 6 і 7 вересня 1970 в Торонто відбулася зустріч земляків із Синтицини. Запрошення на цю зустріч оформив графічно Микола Анастазівський.

● Роман Василичини-Гармаш із Філадельфії мав свою індивідуальну виставку образів, графіки і скульптури в галерії Літературно-Мистецького Клубу в Нью Йорку, в жовтні 1970 р.

● Володимир Свириденко мав виставлені свої праці в Бікон Галерії, Квінсленд, у жовтні 1970 р.

● Твори мистців: Слави Геруляк, Якова Гніздовського та Юліана Колесара були показані на спільній виставці в галерії Українського Літературно-Мистецького Клубу в Нью Йорку, в часі від 29 листопада до 6 грудня 1970 р.

● Любослав Гуцалюк показав свої акварелі «Паризький Рівер», 1970» в галерії Ірини Стецурі в Нью Йорку, в жовтні 1970 р.

● З нагоди 30-го З'їзду ОДВУ в Квінсленді, відбулася виставка праць таких мистців: М. Анастазівський, Б. Божемський, М. Гаросько-Дачинин, З. Голубець, А. Коломєць, П. Остап, Я. Пала'юк, В. Свириденко, О. Теодорович.

Виставка відбулася в дні 3—4 жовтня 1970 р. в залах готелю Пів-Картер.

● Виставка графічних праць Богдана Божемського відбулася в галерії Літературно-Мистецького Клубу в Нью Йорку, в часі від 4 до 16 жовтня 1970 р.

● У галерії Пратт Інституту в Брукліні влаштовано виставку майстерних і графічних праць мистця Якова Гніздовського, в часі від 8 до 23 жовтня 1970.

● Покровлення новозбудованого українського православного храму Св. Покрови в Дітроїті відбулося 18 жовтня 1970 р. У пресі подано імена гостей на святковому обіді з цієї нагоди, майстра церемонії, сказано, який Союз дав гіпотечну позичку, але не подано прізвища архітекта, який проектував храм. Яніше, на жаль, не відкреслене.

● Парафіальна Рада Свято-Троїцької церкви в Нью Йорку мала в церковній залі виставку подарованих у користь парафії картин таких мистців: В. Кивелюка, М. Мироша, Оленської-Петришині, Б. Пачовського, Ю. Полюги, Б. Савчука, К. Трохименка, Т. Шумиловича. Виставка відбулася 22 листопада 1970 року.

● Індивідуальна виставка праць Ждана Ласовського відбулася заходами ОМУА в галерії Літ.-Мистецького Клубу в Нью Йорку і тривала від 21 лютого до 7 березня 1971 року.

● Індивідуальна виставка праць Аркадії Оленської-Петришині відбулася в галерії Бодлей, у Нью Йорку, від 6 до 17 квітня 1971 р. Показано 29 праць, видано картковий каталог в українській мові.

● Виставка дереворитів Якова Гніздовського була влаштована в галерії Тагір, у Нью Орліанс, Луїзіана, від 13 квітня 1971 р.

● Виставку праць Михайла Дмитренка влаштовано заходами Українського Золотого Хреста (12-й Відділ) в залі Т-ва «Леві», в Чикаго. Вона тривала від 23 до 25 квітня 1971 р.

● Індивідуальна виставка праць мистця Богдана Божемського відбулася в Чикаго, в галерії «Леві» — 21, 22 і 23 травня 1971 р. Показано 30 олій, 30 темпер і 50 дереворитів.

● Мистець Петро Холодний, мол., мав доповідь ілюстровану прозірками на тему: «Ікона в минулому і сучасному». Доповідь відбулася заходами Окружної Ради США, ОМУА і Літ.-Мистецького Клубу в Нью Йорку, в приміщенні Клубу, дня 30 квітня 1971 р.

● Індивідуальна виставка праць Якова Гніздовського була відкрита в Далласі, Техас, у галерії С. Трон від 8 травня до 5 червня 1971 р.

● Виставка картин Миколи Горбача була відкрита в галерії Українського Літературно-Мистецького Клубу в Нью Йорку, 9 травня 1971 р.



Михайло Дмитренко: «Морські хвилі» — олія.

M. Dmytrenko: "Sea Waves" — oil, 1966.



В. Кармазин-Каковський: Графіка, 1949 р.

V. Carmazin-Cacovschi: Drawing, 1949.

● Виставка скульптури Михайла Урбана відбулася в галерії Крешмен Учительського каледжу „Конкордія“ в Рівер Форест, Ілліной. Вона тривала від 7 до 31 березня 1971 р.

● Виставка праць Василя В. Кричевського, який проживає в Каліфорнії, відбулася в Нью Йорку, в Пластовому Домі, в часі від 21 лютого до 7 березня 1971 року — заходами місцевої Пластової Станції.

● Виставка малерських праць Оксани Лукшавич-Полон була відкрита 14 березня 1971 р. в галерії Факс Річмонд, в Кіюка Парк, стеіту Нью Йорк.

● Виставка праць Романа Василішина-Гармаша відбулася в днях 26, 27 і 28 березня 1971 р. у Пластовому Домі в Філадельфії.

● Мистець Юрко Мошинський із Денверу, Колорадо, розпочав від 1 квітня 1971 р. кожного віткрта надавати по радіо 5-хвилинні маленські доповіді про мистецтво в англійській мові п. н. „Рефлекшенс он Арт“, із станції КВОД ФМ, на хвилях 99,5, в 3-ій год. по полудні, з ініціятии галерії Мошинських.

● У рамках лекцій організованих заходами Окр. Ради США, Літ.-Мистецького Клубу та ОМУА, відбулася 2 квітня 1971 р. в залі Літ.-Мистецького Клубу в Нью Йорку, доповідь Я. Гніздівського „Львоворізі“.

Одночасно С. Новицький висвітлював фільм про творчість мистця.

● Виставка картин Темістокла Вирети з Парижа відбулася в залі Тризуба у Філадельфії, від 26 лютого до 7 березня 1971 р. Видано інформаційний памфлет про дотеперішні виставки Т. Вирети від 1950 до 1970 р. з одною чорнобілою репродукцією. Виставку, яка пройшла з добрим моральним і матеріальним успіхом, організували в Філадельфії пп. Чорніти. У часі тривання виставки був улаштований вечір, у якому виступала з добрим успіхом дружина мистця, спілачка Уліана Чайківська.

Мистець, який має у Франції відоме мистецьке ім'я, своїми абстрактними творами на високому культурному рівні, закріпив серед філадельфійської громади свій мистецький престиж.

● Виставка 160 графічних праць 24-ох мистців з України, з кількох колекцій, відбулася 8 лютого 1971 року у Філадельфії в домі родини Геспікіа. Дуже цікаві праці окремих мистців виявили добру графічну техніку та глибоке розуміння, а то й епізмізм до розв'язуваних тем. Виставка була доступна для запрошених гостей.

● Володимир Свириденко брав участь у 7-мії інтернаціональній виставі в Кай (Франція). Виставка тривала від 11 до 21 лютого 1971 р.

● Виставку картин Едварда Козака влаштував у Дітройті Культурно-Громадський Клуб у цьому місті. Вона тривала від 12 до 21 лютого 1971 р.

● Під час Українського Дня, що відбувся 29-го жовтня 1970 р. в музеї мистецтва в Монтреалі (Канада), Український Комітет Співпраці з цим Музеем передав до музейних збірок картину Василя Курілика „Фарма в Онгеріо“. Того ж дня відбувся в Музеї український концерт у пошану українських піонерів Канади, в якому брали участь Гриней Жук — піаніст, Євген Гусарук — скрипаль, і композитор Юрій Фіала. Показано на екрані більшість праць В. Курілика з його циклу: „Христові Страсті“ з Євангелія св. Матея. Українцям Монтреалю належить вдячність за успішний контакт із Музеем у Монтреалі.

● Дев'ята індивідуальна малерська виставка праць Марії Гарасовської-Дачинши відбулася в галерії „Левіс“ у Чикаго, від 13–22 листопада 1970 року. Виставку спонзорували: Секція друзин лікарів — Ілліной, катедральний хор „Славути“ і мішаний хор „Сурма“. На виставці показано 82 праці: 75 олій і 7 темпер. Видано картковий каталог із двома чорнобілими ілюстраціями та деккими біографічними даними про мистця. Виставка пройшла з добрим успіхом.

● На Фестивалі Національностей у Філадельфії, 20–23 листопада 1970 р., поза традиційним кіоском українського народного мистецтва і кулінарним показом та виступами українських танцювальних груп, заходами і зусиллями пані Христини Чорніти була організована в окремому кіоску виставка мистецьких праць Якова Гніздівського, Юліана Колесяра й Галини Мазени. Усіх праць було 15. Видано картковий, 4-сторінковий, інформаційний каталог з одною репродукцією дереворізу Я. Гніздівського.

● Мистець Яків Гніздівський показував свої праці на виставці під назвою „Десять років дереворити — 1960–1970“. Виставка відбулася в часі від 8 до 27 березня 1971, у приміщенні Асоціації Американських Мистців у Нью Йорку — 663 П'ята Ешю. Видано восьмисторінковий каталог в англійській мові з короткою біографічною заміткою. На перший та останній сторінках каталогу репродукції дереворитів: „Поле“ і „Зимовий краєвид“. У каталозі додано малих репродукцій дереворитів різних років. На виставці показано 66 праць.

● Виставка емалів Шоик-Русича відбулася в галерії Українського Літературно-Мистецького Клубу в Нью Йорку, 13 грудня 1970 р.

● У 25-ліття творчості Юрія Соловія, Вілліда Т-ва Українських Інженерів у Нью Йорку показав його твори на виставці „1000 голів“, що відбулася в Українському Інституті Америки, в грудні 1970. Видано ілюстрований памфлет із 5 репродукціями голів та з життєписом мистця.

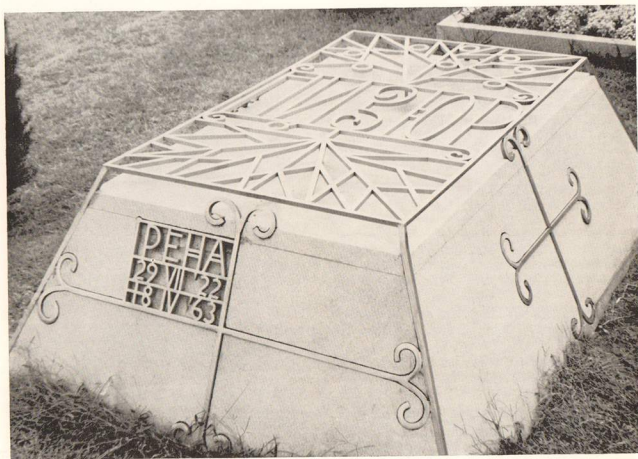


Лев Молодожаннін: Т. Шевченко — робочий модель фігури для пам'ятника в Буенос-Айрсі, Аргентина. Leo Molodozanyn: Model for the Monument of T. Shevchenko in Buenos Aires, Argentina.

● Мистець Орест Полішук, член Філадельфійського Відділу ОМУА, мав виставку своїх малярських і скульптурних праць у Каледжі у Вестмінстер, Мериленд, разом із Філем Гровтом, що виставляв свої фотографії. Виставка тривала від 29 березня до 16 квітня 1971 р. Запрошення підписане ним українським малярем — Василем Палійчуком, директором галерії, подає біографічні дані про Поліщука, уродженця Львова.

● Виставка „Україна, рідний край“ Олекси Фішенка відбулася в часі від 28 лютого до 30 березня 1971 р. в мистецькій галерії „Ми і Світ“ у Торонто. Виставлено 53 ліногравюри. Видано картковий каталог із двома репродукціями.

● Пластове плем'я „Перші Стежі“ показувало в Пластовому Домі у Філадельфії праці мистця Богдана Божемського. Виставка відбулася в часі від 4 до 6 грудня 1970 р. Видано картковий каталог.



Яків Гніздювський: Проект нагробника родини Пязюр, виконав А. Блокур.

● Орест Полішук відкрив свою виставку в галерії католицького центру в Балтимор, у січні 1971 р.

● Студійне Т-во ім. М. Грушевського в Ньюорку влаштувало вечір „Український театр ляльок“ у приміщенні української школи, 7 лютого 1971 р.

● Виставка картин Темістокая Вирети (з Париза) відбулася в галерії „Левів“ у Чикаго, 4, 5 і 6 грудня 1970 р. Виставку влаштував Український Золотий Хрест — 12-ий Відділ у Чикаго.

● 29 Відділ Союзу Українок Америки мав виставку картин Бориса Крокова в галерії „Левів“ у Чикаго, в днях 5, 6 і 7 березня 1971 року. Доповідь відчитав д-р В. Трухлий.

● Зеновій Ониськевич мав свою виставку образів і дереворитів в Українському Інституті Америки в Нью Йорку, в часі від 7 до 31 березня 1971 р.

J. Hnizdovsky: Tombstone of Pyziur family.



Лев Гец: „Маруся з Пісочної“ — рисунок, 1917.

L. Getz: Drawing, 1917.

У СВІТІ

● Д-р Михайло Гуцулак із Ванкуверу, який був до Канади 1948 р., подарував свою велику колекцію українського народного мистецтва Державному Музеєві Людини в Оттаві. Колекція ця складається з різних предметів народного побуту (килим, рушник, кераміка, народні музичні інструменти, декоративні вироби з дерева та інші речі) трьох етнографічних областей Західної України — Гуцульщини, Буковини, Сятинщини.

Колекція ця була вислідом доволілітніх зусиль і замилування збирача. Вартість цієї збірки оцінюють на 20 тисяч доларів.

● Осінній Салон у Парижі 1970 р. мав ретроспективний характер мистецької творчості від 1900 до 1970 р. У цій виставці були показані праці двох українських мистців: Олексі Грищенка — „Пейзаж з Франції“ (1963 р.) та Омеляна Мазурика — ікона

Нерукотворного і ліногравюра „Лемківська Хоругва“.

● У березні ц. р. в Парижі продано з ліцитації велику (92 x 72 см.) картину Грищенка „Набережжя Парижа“ з 1923 р. за 150 тисяч франків. Картину купила українка, пані Приліда.

● Посмертна виставка праць скульптора Олександра Архипенка була влаштована в Музею Модерного Мистецтва в Нью Йорку в часі від 20 липня до 18 жовтня 1970 р. На ній показано паризькі часи Архипенка (33 праці за час від 1908 до 1921 р.).

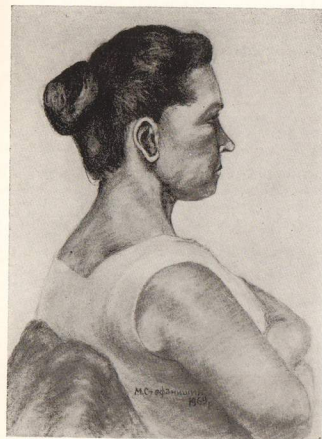
Роком перебування Архипенка в Америці від 1923 р. до його смерті 1964 р. була присвячена виставка в галерії Б. Даненберга теж у Нью Йорку. На ній показано 26 Архипенкових скульптур. Із цієї виставки видано великий, багато ілюстрований каталог англійською мовою, з поданням широкої бібліографії та вичисленням його виставок від 1912 до 1970 р.



Євсей Ліпєцький (1889—1970): Голова дівчини — рисунок, 1954 р.

Е. Lipescuj (1889—1970): Drawing, 1954.

З ЖИТТЯ Й ПРАЦІ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ СТУДІЇ У ФІЛЯДЕЛЬФІЇ



Марія Стефаншини: Рисунок — вугіль.
Maria Stefanyshyn: Drawing — charcoal.

У шкільному 1970-71 р. записано 17 слухачів. Фреквенція слаба через збільшену кількість вулчних випадків у вечірніх годинах.

За минулий час відбувалися в Домі Студії: 23 січня 1971 р. показ графічних праць (прозорками на екрані) мистця Ф. Мюлера із Швайцарії, візитуючого професора у Філадельфійським Каледжі Мистецтва.



Арега Бук: Рисунок — вугіль.
Areta Buk: Drawing — charcoal.

З М І С Т

В. Барка: Загадка мистецькості	5
В. Попович: Малярство Іванни Нижник-Винників	13
М. Нечитайло-Андриєнко: Лист з Авінйону	23
А. Сологуб: Графіка	31
Д-р М. Данилюк: Оксана Лятуринська	47
П. М.: Огляд графічних оформлень українських книжкових видань	53
П. М.: З жалобної хроніки	57
Мистецька хроніка	63
З життя й праці Української Мистецької Студії у Філадельфії	71

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

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 остаточні селекції репродукцій
і скорочувати надслані матеріали.

Ініціали до статей — В. Дорошенко.

Фотографії: Нестор Студіо, О. Михалюк, П. Будний та інші.
Кольорові репродукції: Publil * Plastic S.P.R.L. — Bruxelles, Belgium;

Atlas Photo Engraving Co., Philadelphia, Pa.
Переплет: Drexel Bindery, Inc., Philadelphia, Pa.

PRINTED 1,000 COPIES

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

Ціна 3 дол.