

Ще перем 4.7



**ТЕРЕМ
ПРОБЛЕМИ
УКРАЇНСЬКОЇ
КУЛЬТУРИ**

**НАШІ МИСТЦІ
НА ЧУЖИНІ
ЛЮБОСЛАВ ГУЦАЛЮК**

Видає

АСОЦІАЦІЯ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

ЧИСЛО 7, травень 1981

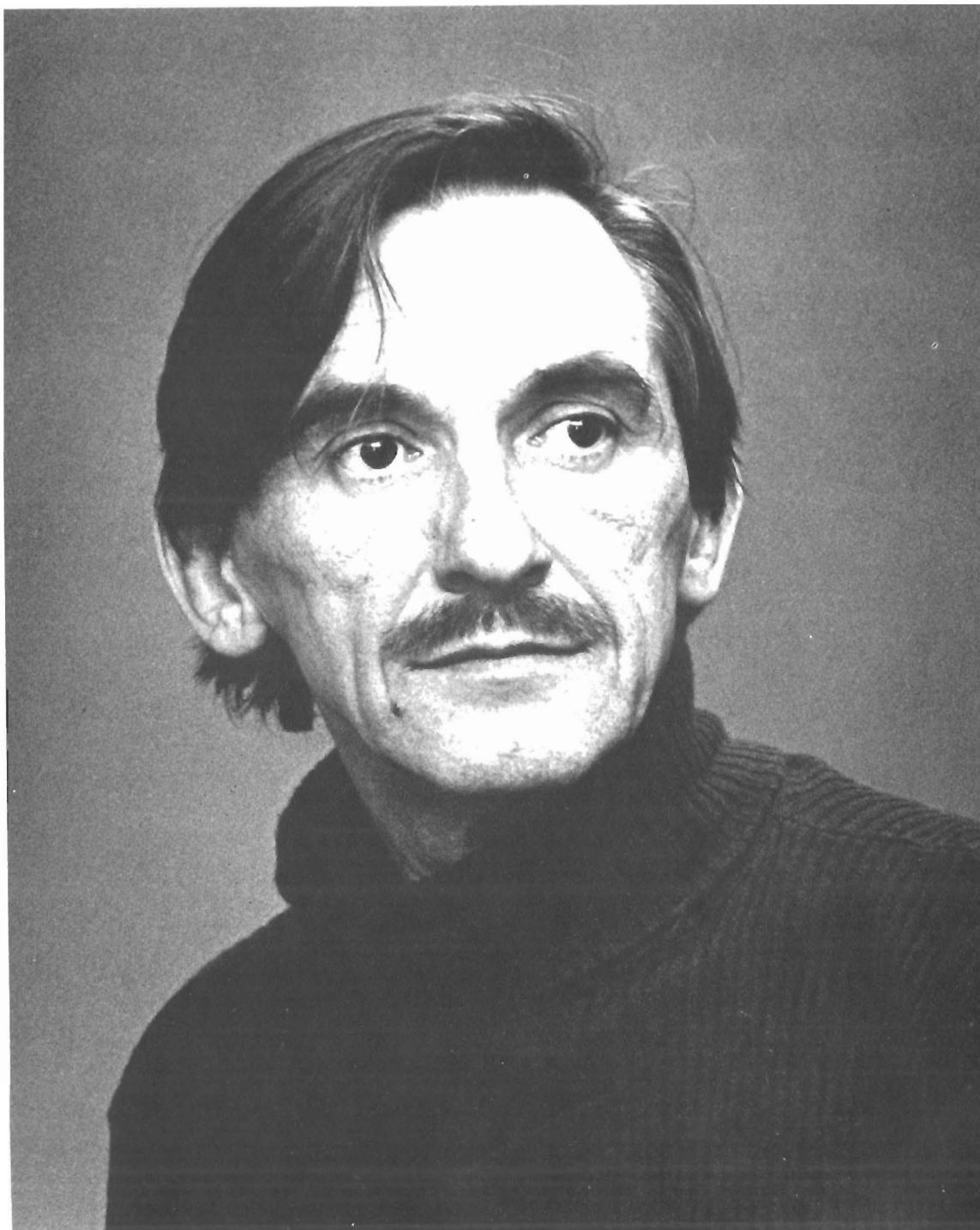
Адміністрація:

**UKRAINSKA KNYHARNIA
4340 BERNICE STREET
WARREN, MICHIGAN 48091 USA
TEL. 313-754-0571**

Редакція:

**ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР—ЮРІЙ ТИС—КРОХМАЛЮК
АСИСТЕНТ РЕДАКТОРА—РОМА КОГУТ
МИСТЕЦЬКЕ ОФОРМЛЕННЯ — МАРТА САВЧУК
ВИДАВНИЧИЙ РЕФЕРЕНТ — ГЕНА ЮРКІВ — СКИПАКЕВИЧ**

Обкладинка: ЛЮБОСЛАВ ГУЦАЛЮК—АВТОПОРТРЕТ



Александр Рыжов

ЗМІСТ

стор.

1. Василь Барка	Метрика візії	5
2. Богдан Бойчук	Розмова	11
3. Едвард Козак	Про Гуцалюка	24
4. Пер Ембер	Гуцалюк, або мрія прикріплена до дійсности (переклад) ...	26
5. Джон Гесс Майкел	Хвилюючі Картини Гуцалюка (переклад)	33
6. Андре Вебер	Гуцалюк вражливий на тонкості життя і природи(переклад)	40
7. Франсуа Плютарт	Гуцалюк вибрав радість (переклад)	40
8. Іван Заяць	Імпровізація Любослава Гуцалюка	41
9. Лавріненко	На переломі від ніжної юности до суворої мужности	44
10. Микола Кузьмович	Стилістичний розвиток живопису Любослава Гуцалюка ...	48
11. Юрій Соловій	Думка з приводу Гуцалюкової творчости	51
12. О. Слупчинський	Нова виставка Л. Гуцалюка	54
13. Микола Кузьмович	Любослав Гуцалюк	56
14. Юрій Соловій	Малярство Гуцалюка 1960 року	57
15. О. Слупчинський	Акварелі Гуцалюка	59
16. Ліда Смик	Любослав Гуцалюк	60
17. Катерина Штуль	Спогад про паризьке літо й Л. Гуцалюка	62
18. С. Гординський	Гуцалюк виставляє в Нью Йорку	65
19. Бібліографія		67
20. Творчість		68
21. Біографія		69
22. Вісті Асоціації Діячів Української Культури		73

МЕТРИКА ВІЗІЙ

Василь Барка

У кожному враженні від картин Любослава Гуцалюка: всіх! – пейзажних (як правило, без людських постатей!) вирізняється відразу вишуканий, з приуявою ніби „всіяної” музичності в барвній мові, – красний геометризм загального розпорядку для вибраного простору: через цілу систему координатності, що тримає побудову складного видава.

Постійно визначається „висотність” ладу, з виразним відсвітом від якоїсь преображеної готичності: він, властиво, приходить від неї, як нагадка для Л. Гуцалюка, і досить часто також для всього новочасного мистецтва: від того образу творчості, що зоровими строями піднявся над цілою сферою художньої діяльності за довгі століття.

Готичність — безсмертна, як і другі стильові формації; хоч вони склалися в своїй довершеності за окремі періоди, після чого замінювалися наступниками, — проте їх вишвіт переходить через часові межі, приєднуючись до одного ходу вселюдської творчості і даючи відсвіт безперервно в надхідних обновах і відродженнях.

Так виразилися неозоримо різноманітні сторони з багатства вселюдської природи: невичерпної і невинно виявленої своєю глибинністю — через творчі винаходи в ділянках всіх окремих мистецтв, при білому, богоданному світлі духовному: для серця.

В готиці — величезний знахід шукальничього духу людства. Задовго до ренесансового та барокового відкриття природного великоземного світу, здійснилося в готиці відкриття безграничної простірності в святій височи-

ні духовного великосвіту віри, куди полум'яно пориваються надії і сподіванки, прагнення і мрії, зідхання спокутности та благальницькі поклики: про вічний порятунок душі в світляних сферах.

Незміренності відкрилися в напрямі до вічної височини: з чудесністю новознайдених форм духовного виразу — в красі їх і різнорідності, в розквіті символічно представлених істин, з одухотвореністю, ніби в видимій музиці з каменів.

Серцевина готики — в самому духовному зрості людської множинної істоти через її полум'яну віру: до священної, до неказанно світлої сферности в ангельській вітчизні і до зверхнебес: гори престольного перебування Бога-Творця і Вседержителя всіх, хто відкрився зримо в образі Богочоловічності Спасителя Ісуса Христа.

Глибинно виразилася сутність готики в скульптурі катедралів одночасно з співами, іконністю, теологічними системами в неосяжній грандіозності їхніх змістових побудов; тут вічний характер і вікова живучість готичного строю для мистецтва.

Ніколи не вигасне здобуток храмової готики: чудесність її виявів з великовимірних таємниць мистецькості на побудовних громад-лях, поборених артистичною думкою і зрівноважених бездоганно, навіть в асиметричних варіантах.

В догранично досконалій розміреності строїв: для найвищої духовної краси, присвіченої в речову формність всього цілого (при повній згоді з ним всіх частин і одночасно їх самих між собою), будова з'являє в священно-символічному світлі взірць завершеної могутности: для піднесення важучости вже наче безважною і одушевленою в пориві до

неуявимих висот небесного життя.

Це вічне; пересвічується постійно через різні стилі. В книзі про драматичний техніцизм В. Т. Прайс відзначає: „Драма Шекспіра і його кола — готична в структурі, як порівняти її з клясичними формами французької сцени”. А Швайцер вказує на готичні складники в барокковості композицій Й.-С. Баха.

Сучасний, стилізований готично, колосальний собор св. Івана Богослова в Нью-Йорку, вирішено, після перерви, завершити в обрисах основного характеру, як плянувалося: супроти пропонованої модерної конструкції.

В журналі „Тайм” декілька років тому сповіщалося: „Дехто з американців воліє вшанувати Бога в величності. Одним з них був Джордж Вашингтон; він мріяв про велику церкву для національних цілей — в столичному місті. Сталося тільки через століття, що члени його єпископальної церкви почали складати пляни: побудувати височинний готичний катедраль на найвищому місці ґрунту, в „Дистрикті Колюмбія”. „Якщо все піде добре, ціла побудова — раніше, ніж намічено, завершиться: в 1980 році.”

Світляною схемою наведено на картинах Л. Гуцалюка, в „підґрунтях” зорового складу видава, як канву його — з музичною метрикою, — наче відблиск від самого духовного „кістяка” готичності: для рисункового взору. Він - зримо присутній; ставиться крізь барвність. Креслиться розгрою, пронизуючи краєвид: як сила його злагоди, як засіб зв'язку — на сполуку всього: в суцільну єдність досконало вистроєного задуму.

Але ця світуха „схемність” поклалася в такий узагальнений „начерк”, що вже стала чимсь відмінним від самої „первовзорності”: стала мистецьким розпорядком для мети викликати враження цілковито гармонійної, в її красній ясності, прияви з кола нових творчих знаходів.

Відкладається в стиль від високої готичності — мов світляний „екстракт” її сутности, в красній мережаності композиційних ладів. Можна було б назвати його музичнозоровою „монограмою” стилю, в її фантастичній побільшеності, взятою для ґрунтового строю. Вона допомагає: в цілості

барвного виконання, — з усіма його деталізаціями, — розкрити основну мистецьку вартість: в добропрекрасному змісті її.

Часом суттєві прикметності стилю зібрано в зразкову проречистість, мов на світляному зосередженні з великого лінзового скла, в таких творах, як, скажім „Готичний собор”. Врочисто окреслюється двобаштний храм, серед міста — над річкою, при тісноті непоказних будинків.

„Собори Нью-Йорку” (1975). Патетика великомірної візії висвітлюється в красному ритмізмі; в незнаній „кристалографії” для застиглих непорушно, ніби музичних, форм з докладністю взорних складників. Скрізь новознайдена злагода, при легкій палахкотливості в кольоризні, розгорнутій з вивіреною частотною метрикою, мов основною для самого існування зримого стану, в духовній силі — з святочною врочистістю образу.

Можна пригадати думку Фоми Аквіната: „для краси є три вимоги; перша — певна цілість або досконалість, бо будьщо недокінчене, це досі потворне; друге — належна пропорція або гармонія; і третє — ясність, так що ясносто барвлені речі називаються красивими”.

До архітектурного краєвиду тут найпряміше підходить погляд святого мислителя.

„Уявний катедраль” (1975). Невеликий малюнок: будівельний готизм чудово злагоженного обрису, в супроводі другорядних мотивів (дорога, мостова вежа), при сіро-срібляності та зеленкуватості тонів.

„Церква весною” (1973). Крізь пейзаж (мов архітектурний), від міста над берегом — переможно проглядає готична з'явність в особливо добірному кольориті: блідавомастовий відтінок неба і близький до нього колір землі і річки, з проблисками червоного і жовтого.

Через пожвавлену метрику, привил-схема готичності часто оживас, мов озвучуючися хвилями і застигаючи, аби скласти „риштовання” для композиції (наприклад, образ дерев'яної церкви в українському селі, в Глен Спей). Або розстиляється частотністю



Собори Нью-Йорку-1975
Олія

рис, наче пливучістю зменшеного полярного сьйва: в пейзажі з яблуньками при хатках. Чи схоплюючись і прагнучи в вись, мов полум'яністю пориву, в снахах рисунковости (уявні красвиди). Чи — держачися, як висотними „сітьями” на „стовпювих” частинах композиції („Міський міст”).

З найвластивішою візійністю повторяться прикмета при збіркових потужностях ліній для стилізованої готичности в сюжеті катедралів: складеному ритмовано і мотивами згостреному. Складники видива скорені в метричність — наче „дошову” чи „снігопадну” в тихості і густоті. Або стали з великими „клітинами” тієї спорядкованости: в неслідимій частотности витонченого рисівництва — простопадного чи трішки схиленого („Церква в Сезаннах”). Або згромаджені потугою форм, в сдиій стросности — з простопадною струйністю метрики.

Як правило, картини Л. Гуцалюка — без людських постатей; без „живого населення” в краєвидах: пасторальних чи урбаністичних; хоч він майстровитий портретист. Його видивний космос має інший вираз для олюджености природи, якраз через характер самого враження звідти; подібно, як мелодичні строї, з їх акордностями, „говорять” про вибрані почуття. Все тут, в строгому ключі єдиного настрою, пересвітлено і злагоджується відмінно — для кожної композиції.

„Святий Юр” (1974). Образ бароккового собору, ніби пройнятого внутрішнім духовним полум'ям, що, здається, просвічує крізь камені, вирізняючи закономірність їх порядків: строїться в вигляд ідеальної святині. Скрізь чистота тонів, з бездоганністю обробітку і вправністю привжитку підрядних мотивів. Повна злагода ритмічних хвиль в барвному „письмі” для небозводу з простопадною метрикою при впорядженні їх. Строї сріблятости в стриманих, „півконтрастних” зіставленнях — з ладами інших тонів.

„Міст у Парижі” (1963). з широких і особливих композицій; тут, в образі мостової кладі, з її світлинною яснобрунатністю: устійність; твердь; могутня сталість існуючого в стишеній принаді. Віолетнуватий

тон серед зеленастности, і просинь на річці, де прикуто з десяток човнів.

„Весна” (1968). Невеликий образок; злагода щедрого збору дрібних кольорових складників виростає в вищій — духовний плян: для з'яви „метричної” краси.

„Берег ріки” (Сена — в Парижі 1962). При могутньому обрисі берега, обшитого в камінь, рушає млистоблакитнява вода, обмиваючи сіруватий, з пробрунатістю, острівець в деревах. Задума. Омріяність. Небо і річка близькі тонами; ніби з'єднані: для виразу вибраного, глибинного настрою.

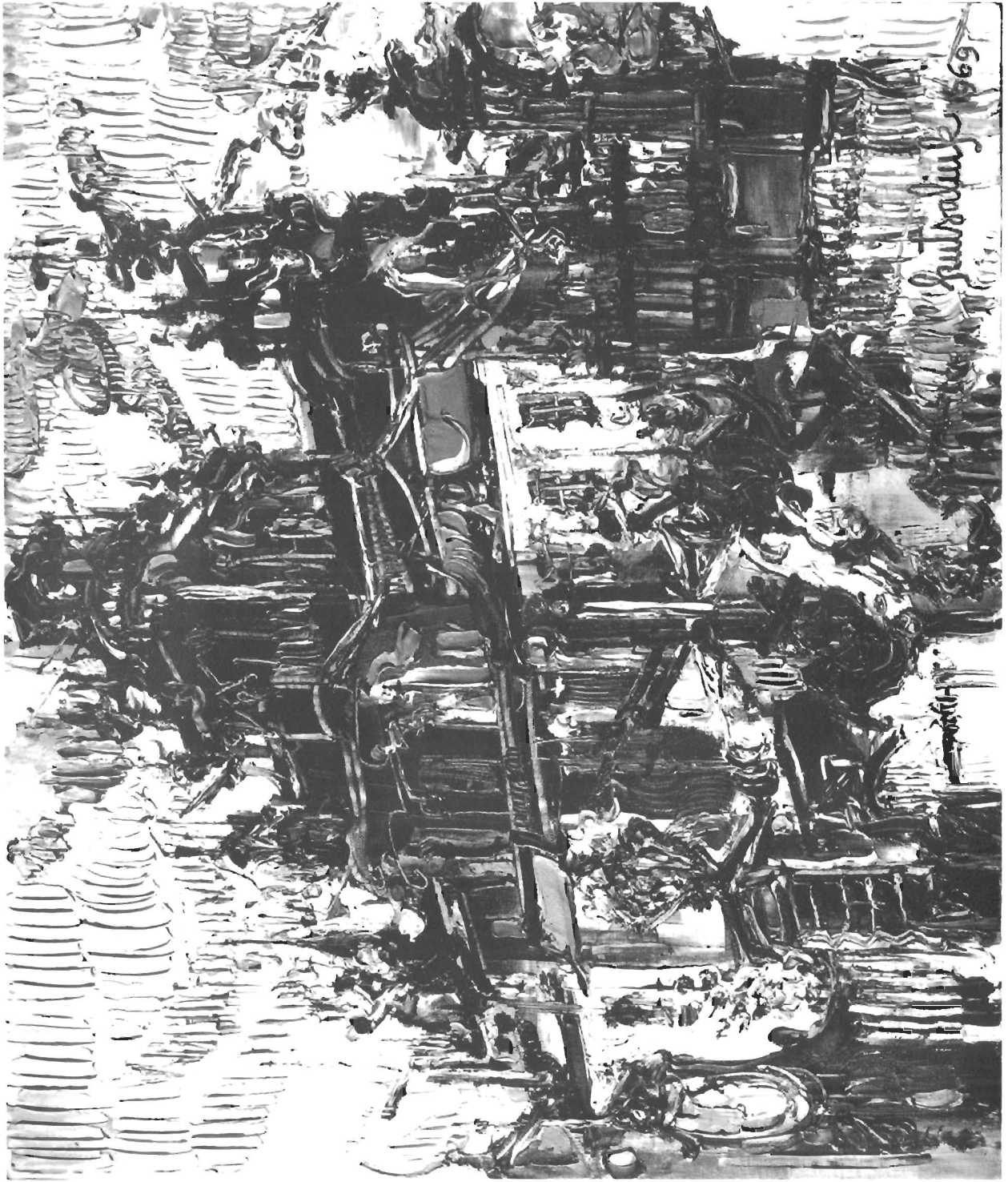
„Паризьке подвір'я” (1968). Красна геометричність „будинкового” краєвиду і ритмізм кольорових форм: все в характерному для майстра лагідному контрасті сіруватого з блідорожевістю і прочервоністю; і ніби при замкнутому в стереометричності міста — прагненні: в почуттєвій піднесеності, біля схрещених напрямків руху.

„Руїни” (1975). Виконано з готичними вжитками для висотного складу: з помаранчеватими посвітами в спорудному комплексі, розташованому з геометричною візійністю, серед зеленкавоблідножовтуватих площин рівнини, обмеженої річкою.

„Міська вуличка в Парижі” (1978). Полоняє витонченістю м'яких тонів, ніби пастельних, для перспективи вулиці. Життєвість видива дається від вибраних своєю красою кольорів, що ніби зростаються з музичністю враження. Без врочистих постатей, міський красвид „олюднюється” надзвичайно: при вишуканості в рисунку і кольорах.

„Французьке село” (1974). Пригородний сад і річка заповнили околицю міста, мов свідка середньовіччя — з вежею: в невеличкому красвиді, дуже ліричному: з приглушеною червоनावістю в далечині, за скромними деревами; незрушна тиша: для життєтворчости, при блідавій блакиті небокраю.

„Жовтий міст” (1976). Віддано двоповерхову ритмованість форм, подібних загальними обводами: проте — дуже зрізнамітнених подробицями: з вільністю роз-



С.в. Юр-1969
Олія

гри в висотній рисунковості, при перевазі золотаво-жовтого відтінку в тональності картини. Навіть позначився якийсь навів – мов від фантастичної вітражності, в частковому виразі.

„Морське місто” (1971). Від видава, строєного вогнисто в його врочистій складності, свічниться: як духовнокровний, з мережаною нервністю, і чудесно загадковий! — візерунок, що на самому серці готичності. Строгий обрис в архітектоніці: для багатства частин в їх великості і малості, визначився досконало — в представничу єдність всього празникового постання: наче з кранцройцями, контрфорсами, фіялами — від приуявленої катедральної взірцевості. Сполучилися органічно в торжественності виразу: формна дужість основи і догранична виробленість подробиць.

„Веселі хмарочоси” (1976). Почетвірний складниками, образ поставлено в поетичній піднесеності, мов візійнохрамовий, з олтарною недільністю: в святинності обрисів; здається: тут — незаний реліквійник.

„Нью-Йорк” (1970). Зближено будовища до сусідства, як тісний стан: в гігантності їх „родового” ансамблю, при поміркованих відмінах обрису і кольориту, з легкою контрастністю. Аж вся грандіозна громадєзність групи визначилися, мов побудовна примаара з іншої плянети, набагато вищої могутностями, ніж наша. Догранична „вимовність”, великоставного образу в його ультраурбаністичному характері примріялася з вишуканою згодженістю барв: ніби в квітковій м’якості їх відтінків.

В краєвидах Гуцалюка з їх ключовою силою в метриці барвизни, настрій створюється не вжитками від всієї фарбовеселчатої дуги, — тут передусім діють нюанси двох або трьох кольорів, з перевагою червоного, зеленого чи жовтого. Найчастіше появилена міська тема: в мистця для неї — найглибші відчуття.

Вироблений в кінці ХІХ століття, „почерк” барвної помноженої ритмізованості для складу кольорових взорних

площин, веденої поверх нього, означав ніби здвоєну рисунковість: відмінних родів. Струмками барвно-штрихової метрики, просто, мов з дитячих малюнків, зодягалися кольорові видава: в настрої ніби сонатного ліризму, що оповиває образ. Л. Гуцалюк знаходить власне рішення: в невідимій складності ясній красі узорного письма фарбами. Коштовна сторона кольорової стилістики тут — окрасність: не в ролі оздоб (орнаментациї), але в значенні суттєвого виразу для уявлення про найвищу гожість мистецьких форм — з барвністю їх та всіма обрисами, до найдрібніших.

Мета: знайти найгарніший відсвіт для свого душевного стану; зложити чудесний відпечаток від образу власного серця: в видиві надзвичайно вишуканими ладами і досконалою виробленістю їх. Все — через винаходи в найщирішій і найтерпеливішій замилуваності для творчої праці: так, при відсутності постатей, справджується „олюдненість” самого видава, з особливою обною в злагодах мотивів для неї. В краєвидах „психічність”, сердечність — приходять від творчого ентузіазму мистця.

Приєднано трохи стилізаційної орнаментальності і ензельної маніри, разом — з тонами, ніби інкрустованими в деталізаціях: для образів, що склалися з пошуками виразу для естетичного взірця, в остаточній досконалості. Для цього метрика великомірно-кольорової штрихованості розвинута течіями в складній фігуративності вишого порядку, злагодженими, як в „співзвучний” хід обома складниками: рисунок і барва, — що розгортають багатство і красу самого строю.

Часто тепер відновлюється одна з ознак готичності; мистецька візія, в її дусі! — має обриси, що продовження їх основного пориву підводять до вічності неосяжної височини духовного світла.

Немало картин в сучасному малярстві мають фрагменти цього видіння, але рідко зустрінеться такий догранично чіткий, в його ясності, рисунковий стан — в тому ряді, як в стилі Л. Гуцалюка: тут розкрився в розкладах „омузиченою” метрикою просвітленого письма.

ЛЮБОСЛАВ ГУЦАЛЮК — РОЗМОВА

Перевів Богдан Бойчук

Всередовищі Нью Йоркської групи завжди існувала творча взаємодія між малярством і поезією. Обкладинки до збірок чи графіка в тих збірках — це були радше периферійні вияви тих взаємин. Справжній процес ішов крізь індивідуальності поетів і, припускаю, малярів. В кожного цей процес був відмінний. Мене особисто завжди подражнювали праці, наприклад, Юрія Соловія, Якова Гніздовського, Любослава Гуцалюка, Славки Геруляк, та інших. Завжди їхні праці мене кудись штовхали, а інколи й інспірували. Вартість малярського твору для мене — це була та межа, де світ маляра і мій власний світ стикалися, розряджуючи потік енергії, потік асоціацій, які часом зроджували імпульси для цілком іншого рода творчості, або просто, зроджували духовну атмосферу, щоб жити і дихати. Такі взаємини дуже цінні особливо на початку дороги. З ходом років, дороги розходяться, кожен мусить іти своєю власною дорогою і дихати самим собою створеною атмосферою. Але перетенання атмосфер все таки і далі існує. Мені тому цікаво, чи процес ішов теж у протилежний бік, тобто, чи поезія в якійнебудь спосіб впливала на малярство, конкретніше, на тебе?

Г. Поезія Нью-Йоркської групи мала вплив на мої пізніші речі, не ранні. Вона мене звільнювала від впливів школи і від наявного, буквального, бачення об'єктів.

Б. Чи ти починав малювати ще у Львові?

Г. Ні. Я завжди хотів бути малярем, ще з 12-го року життя. Мене нічого іншого не цікавило. Але у Львові я ще не малював. Я почав учитися в Едварда Козака шойно в

1947–48 роках в Берхтесгадені. То не була така стисла наука, але Еко мав на мене дуже великий вплив, хоч сам він основно графік і карикатурист. Його підхід до мистецтва не був такий заскорузлий, як у багатьох тодішніх малярів. Він дав мені дуже добру підготовку до того, що я пізніше вчився в Купер Юньон.

Б. Чи він мав школу?

Г. Мав, але та школа скоро розлетілася. Я приходив до нього особисто і помагав йому виконувати різні речі. Звичайно учні приходять мішати маляреві фарбу — тут було протилежно, Еко мені мішав фарбу ...

Б. Чи ти малював тоді щось свого?

Г. Я пробував. На мене в той час мала великий вплив виставка модерного французького мистецтва 1947-го року в Мюнхені. Я перший раз побачив Пікассо, Брака, Матіса та ін. Це мало на мене страшний вплив, і я під тим впливом почав працювати — малювати сюрреалістичні речі. Нічого не маю з того часу. То були зовсім безпредметні речі, часом під впливом кубізму. Еко мене завжди захолював до таких речей. Переїхавши до Америки, я почав уже систематично працювати, вступив до Купер Юньон, який закінчив у 1954 році. Купер Юньон мав тоді дуже добрих вчителів, то були відомі імена з періоду абстрактного експресіонізму, який був найкраще розвиненим напрямком в Америці. Я мав дуже приємні студії.

Б. Твої студійні праці в багатьох відношеннях інтригують, особливо три речі: двоплощинність, суворі кольористика і лінійність.

Г. Можливо, це був вплив графіки Ека. Не знаю. Але для мене картини є завжди двоплощинні.

Б. Не той будинок.

Г. Може, не останні картини ... але, все-одно, в тій картині, яку я щойно намалював, я вбив триплощинність тим зовсім нереалістичним молочним небом.

Б. А понура суворого кольористика і драматизм тих картин?

Г. Так. До погідної кольористики я прийшов щойно в Парижі. Мені тяжко це пояснити. Може це накинута школа і підхід вчителів, які не мали такої легкості, як, наприклад, французькі малярі. Тому я тих картин ще не вважаю своїм малярством.

Б. Там нічого твого не було?

Г. Та щось мусіло бути.

Б. Хоч ти малював абстрактно в Європі і в Купер Юньон, та я не думаю, що абстрактність була у твоїй природі.

Б. Я також думаю, що ні. Це потверджують пізніші речі.

Б. Але навіть те, що ти робив у школі — це не абстракти, ці картини тільки композиційно роблять враження абстрактності.

Г. Не с. Я думаю, що від абстрактного експресіонізму я взяв тільки основні речі, тобто побудову композицій і поставу рисунку. Я досьогодні затримав ще абстрактне компонування картини. Вона часами може видаватися реалістичною, але вона побудована спочатку на абстракті.

Б. Значить, ти починав з абстрактної бази, а тоді втягав картину в сторону реального?

Г. Так.

Б. Та й ті ранні картини — це клаптики реальності: гілки, листя і т. д. Вони лише скомпоновані так, що роблять враження абстрактності. Дивлячись з перспективи, це відкривало дуже цікаву можливість стилю, такого фрагментарного, клітинного зображення дійсності, як, наприклад, матерія складена з клітин у фізиці.

Г. Я навіть сьогодні, як і 25 років тому, ніколи не застоновляюся, як починаю картину, що я малюю і як я малюю.

Б. Ти не є концептивний маляр?

Г. Ні. Картини в мене виходять у процесі. Образ починається майже безпредметно, а

кінчається часто майже реалістично. Мої картини творилися дуже підсвідомо і спонтанно.

Б. Чи не мало щось спільного із так званним „action painting”?

Г. Не думаю, що я з тим малярством маю багато спільного, бо в них самий фізичний факт малювання був важливий.

Б. А в тебе важний вислід. А що слідувало після школи в 1956-57 роках?

Г. Я конечно хотів позбутися впливу школи. Пробивав робити це ще в Нью-Йорку. Я мав тоді таку пивницю, де малював, — там було жажливо горячо, і не було денного світла. Я мучився, мучився, і нічого з того не виходило. Я ще далі малював, як випускники Купер Юньон.

Б. Картини того періоду справді в'яжуть шкільні роки з наступним періодом. В'яжуть чим: там є фрагментарність, є клаптики реальності, але є вже теж певна перспектива.

Г. У цьому „Соборі” з того часу, наприклад, рисунок що не є пов'язаний з кольором, він ще арбітарно наложений на кольори, і образ, наче зв'язаний шнурками, це ще не є поєднання кольору з рисунком. Наприклад, цей „Міський красвид” має дуже абстрактну композицію і ритм, але він дуже далекий від реалізму.

Б. Він вражає дечим кубістично.

Г. О, так! Я, переїхавши до Франції, був абсолютно під впливом пост-кубізму. Всі ці картини малювалися під час першої подорожі до Франції в 1956-57 роках. Лише очі зелені переходи в сіре становлять натяк на те, що я почав пізніше.

Б. Але твій кубізм справді не „кубістичний”, він, знов же, лише викликає таке враження „куртинним” перетасовуванням красвидів чи фрагментів красвидів.

Г. Можливо. Тяжко сказати, що чоловік переживав тоді. Я намагався відіпхатися від школи. Це було ще відпихання, і я далі ще не вважаю тих робіт абсолютно моїми власними. Я маю, наприклад, одну картину „Натюрморт з варениками”, яку вважаю переломовою, вона була зроблена під час другої по-

дорожі до Франції 1958-го року. Це було після мого першого зусилля відіпхатися від школи і після мого знайомлення з поетами Нью-Йоркської групи. Намалювавши ту картину, я, просто, не міг сам себе зрозуміти. Вона для мене ще далі невідкрита. Я пробував себе аналізувати, але нічого не виходило, і я дав собі спокій і рішив, що краще малювати. Але я був дуже щасливий, бо вважав що це була перша картина абсолютно моя власна.

Б. Кольористикою. Але тут ще наглядна різка лінія.

Г. Так. Але нема вже таких гострих переходів між кольором і лінією.

Б. В цьому періоді ти мав цікаву композиційну можливість створити отаким „куртинним” тасуванням свій власний різновид кубізму.

Г. Кубізм не досить інтелектуальна річ, але я не є інтелектуальний маляр. Мене цікавить візний, навіть напівсвідомий вияв того, що я почуваю.

Б. Коли ми тепер глянемо на так званій „сірий” період (1958-60), то скоки від суворих ранніх композицій до „Натюрморту з варениками”, а від „Натюрморту” до сірого періоду не дуже різкі і великі скоки.

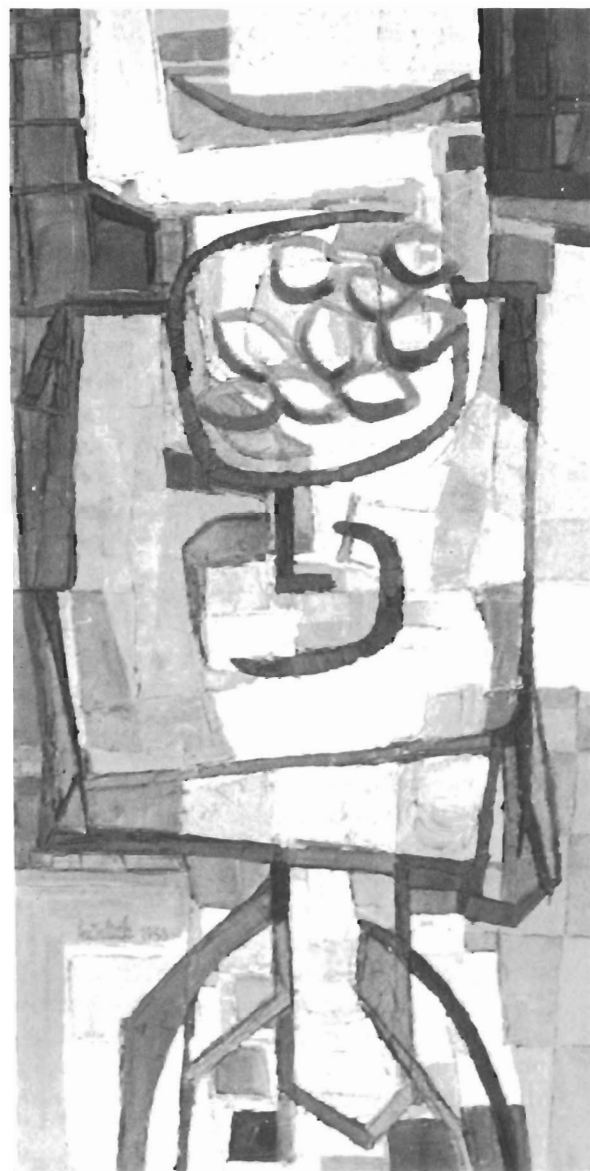
Г. Я вважаю, що саме сірий період є повно моїм і одним з найкращих. Це вже речі, які не нагадують ніякого іншого маляра — вони мої власні.

Б. Різка зміна зайшла в кольорі і в композиції.

Г. Ну, так. Як зіставити разом ранні речі з „сірими” — то це біле і чорне. Мені тяжко пояснити, як це сталося. Я людина, яка висловлює себе тим, що малює.

Б. Це сталося в Парижі. Чому?

Г. Як я приїхав перший раз до Парижу, я почувався дуже добре, багато чого зрозумів, чого раніше не міг зрозуміти; бо американське малярство, наприклад, абстрактний експресіонізм, було бунтарське малярство, а французьке **модерне малярство** не є висловом бунтарства, воно є лише завершенням тих речей, які почалися від експресіонізму, а, пізніше від так званих



Натюрморт з варениками, 1958 олія

„ликих малярів”. А пізніше було нормально річчю, що малярі малювали світ так, як він виглядає; коли в Америці малярі завжди стояли руба проти загальної публіки.

Б. Що не є зле, звичайно. Хоч ні і час твоєї першої поїздки ще нема таких різких змін.

Г. Ні, ні. Мені було дуже тяжко позбутися

Купер Юньон і американського впливу. А позбутися було дуже важко, бо малювати так, як я навчився в школі — було за легко для мене. Я старався знайти собі нові проблеми, які я розв'язав би сам, а не в той спосіб, як їх розв'язували мої вчителі.

Б. Був це, може теж вплив іншого, співзвучнішого краєвиду, атмосфери?

Г. Я думаю, що мені дуже багато допомогло знайомство з молодими поетами Нью-Йоркської групи. Бо я бачив, що вони зірвали з традиціями і почали будувати нові вартості. І це мені допомогло визволитися.

Б. Але, мені здається, що ти більше ломив традиції перед сірим періодом.

Г. Я не думаю, що це так. Воно тобі так виглядає, бо ти не привик був тоді до такого малярства, як ті речі шкільних і 1956-57мих років, ти привик був до більше безпроблемного українського малярства. А для мене це не була новина, це були засоби, яких я навчився і яких мусів позбутися.

Б. Але ці „сірі” картини 1958-60 років тяжко приймати, як звільнення від якоїнебудь традиції, а лише, як звільнення *себе*. Знаходження себе.

Г. Я годжуся. Ці речі більше ліричні, ніж давніші.

Б. Чи ліризм є дійсно у твоїй природі?

Г. Абсолютно. То є дуже важний елемент.

Б. Не думаєш, що в тобі був теж драматичний елемент?

Г. Думаю, що в мені за мало того темного елемента. Я міг би тоді творити більше драматичні речі.

Б. Що тебе спонукало до такої сірої однотонності?

Г. В деяких нових поезіях були вірші, не пригадую, чи твої, чи Емми Андієвської ...

Б. Мабуть, Емми.

Г. Які були побудовані на одній букві чи на одному мотиві. Це мені допомогло відкривати казковість сірої тонації. Я тоді побачив, що небо не мусить бути синє, а дерево зелене, — що можна будувати все виключно ритмічно. Ритміка в поезії дуже важлива, а в малярстві чомусь дуже мало звертається уваги на ритм, а завжди на композицію, рисунок, кольорит, — для мене ритм є четвертим елементом, який

такий же важний, як кольор. Пізніше я почав вносити деякі інші легкі кольори, але сірий ще далі домінував.

Б. Пізніше, в 1960-62 роках, ти теж почав вживати площини, коли в сірим періоді була лінійність у композиції і, може, більша конкретизація.

Г. Я ніколи не йшов зовсім у безпредметність, ні у предметність. Для мене, скажемо, предмет є тільки одним з засобів.

Б. В тих пізніших картинах, зараз після сірого періоду, є певна пов'язаність з найранішими картинами: знов є фрагментарність в композиції, навіть елементи кубічності.

Г. Можливо. Я завжди перегукуюся з ранніми речами. Але це вже було підпорядковане духові лагідних переходів, не гострих.

Б. В деяких образах того часу дивно поєднано понурість і лагідність, от хочби в образі „КВІТИ НА СТОЛІ”.

Г. Я мав більше таких картин. Віра Вовк була захоплена цим образом.

Б. Він дуже дивний, майже містичний.

Г. Якщо я так намалював, то це підсвідомо річ, бо я не маю до містики ніякого відношення. Коли я повернувся з другої поїздки з Парижу 1960-62 р., я продовжував менш-більш сірий період.

Б. А ієні здається, що між цими картинами, от хочби тим портретом „РЕНАТА” є більша схожість з „Натюрмортом з варениками” ніж з сірим періодом.

Г. Мені важко сказати. Але чоловік завжди вертається назад, не можна викреслити певного періоду з себе зовсім. Думаю, що кожний маляр вертається до періоду, який його fascионував перед тим, і вважає, що він його не використав зовсім.

Б. Я хотів би ще торкнутися одну проблему: коли про тебе писали, часто падало слово „імпресіонізм”. Наскільки воно причетне?

Г. Думаю, що робіт початку 60-тих років ще ніяк не можна зачислити до імпресіонізму. Я в пізніших речах ...

Б. А чому сірий період не можна зачислити до імпресіонізму?



Квіти на столі 1959 Олія



Рената 1958 — Олія

Г. Тому що його побудова не була імпресіоністична. Ці картини не відлають враження з реальності, це с речі уявні, які не вміщаються в класичне поняття імпресіонізму.

Б. Часто падало теж слово „реальність”. Наскільки тебе зв'язувала реальність як така.?

Г. Вона важливіша для мене тепер, ніж була тоді. Я був молодий і, мабуть, відважніший. Я тоді не потребував опиратися на бачене, а перетворював його досить сміло. Пізніше почало приходити до реалізму, який дуже побудований на основі баченого. Хоч я все таки боронюся від таких речей, ніколи не маюю з природи. Я вважаю, що їхня композиція і далі базована на абстрактній схемі.

Б. В цьому часі (1960-62) вже наглядніше приходить реальність, хай і уявлена, хай твоя власна, але реальність: красвиди, будинки, мости ...

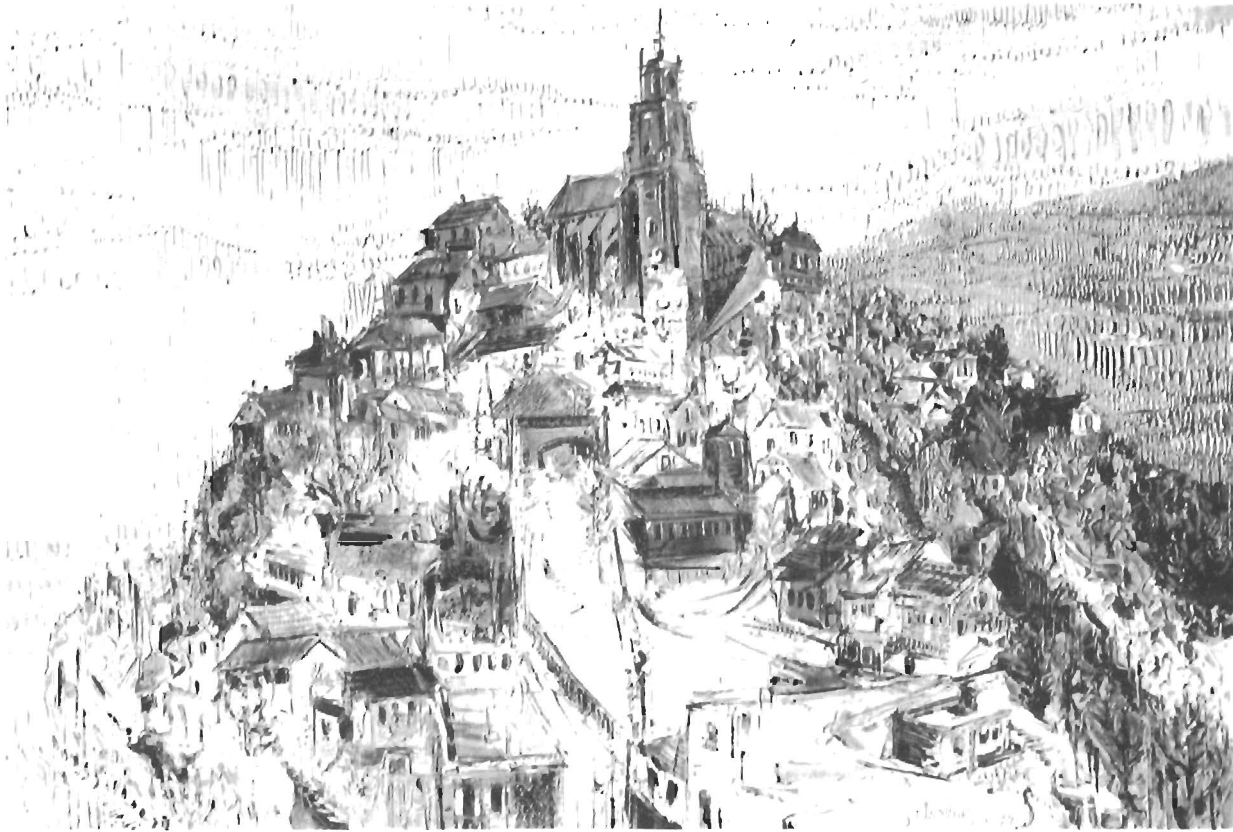
Г. Я не думаю, що ці красвиди дуже реальні, вони навіть не імпресіоністичні, вони все таки на абстрактних підбудовах. Таку „реальність” з доброю волею можна було побачити і в картинах 1956 року. Лише тоді вони були більше, так би мовити ... далі віддалені від реальності. Чоловік наближається до деяких речей, а потім віддаляється. Це важко вивчити. В цій дуже ніби реалістичній картині „Еспань-йолья” важко сказати, чи на фронтовому пляні є дорога; чи ріка. Так само небо важко сказати, чи це небо, чи дальший краєвид.

Б. Лінія в цих картинах стала різкіша.

Г. Так. Я почав до деякої міри малювати лінією. Лінія почала бути для мене дуже важна. Хоч не думаю, що вона дуже реалістична, але важливіша, ніж у сірому періоді.

Б. Більше здецидована. Навіть колір і композиція стали більше здецидовані.

Г. Але потім /в1962-64рр/ я почав входити в легкий імпресіонізм. Це ще був дуже дискретний нахил до імпресіонізму, який пізніше почав у мене домінувати. В 1962 році я малював багато темних картин, які ти звав містичними, чи дивними.



Еспаньйоля – 1977
Олія

Б. Чому ти завернув у бік імпресіонізму?

Г. Я бачив дві виставки дуже файних мистців Боннар-а і Віяр-а, французьких пост-імпресіоністів. Вони творили зовсім відірвано від імпресіоністів 19-го століття і створили нові вартості. Під впливом тих двох виставок я почав переходити в імпресіонізм. Мені здавалося, що я знайду свій власний вислів в нео-імпресіонізмі. Були дуже добрі українські мистці, як от Бурачок і Мурашко, які робили дуже гарні речі.

Б. Дивлячись на ці картини, що, на твою думку, ціхує твої імпресіонізм?

Г. Мені здавалося, що маючи досвід абстрактного експресіонізму і кубізму, я зможу вжити їх і з їхньою допомогою знайти свій вислів в імпресіонізмі. Чи не мені вдалося – не можу сказати. Мабуть, ні.

Б. Але дивлячись на ці картини, що ти вважаєш своїм?

Г. Ці „Оливні дерева” – це картина збалансована краще, ніж багато моїх картин.

Б. Але чим імпресіонізм тут інший, твої власний?

Г. Його композиція. Вона не є випадкова. Все таки імпресіоністи малювали з природи, а я малював у чотирьох стінах.

Б. Але малювання не з природи ще не робить картини *іншою* імпресіоністично. Я думаю, що це найбільш традиційно імпресіоністична картина, найбільш *не твоя*. Якщо ж ти говорив про перевтілення твого попереднього досвіду в імпресіонізм, чи не думаєш, що картина „Синій інтерес” була б типовішою?

Г. Так. Бо це натюрморту. А в натюрморту

завжди легше пов'язати елементи, ніж у краєвиді.

Б. Тепер підходимо до 1964-66 років. Як би ти їх схарактеризував?

Г. В тих часах я був у критичному стані фінансово, бо я рішився перестати працювати заробітково в комерційному малярстві і тільки малювати. Перед тим я працював рік, півтори, тоді їхав до Франції, знов працював, — а тепер рішив лише малювати. Тут вже видно таки великий вплив імпресіонізму, з виїмком, можливо, оцього натюрморту „Крісла”.

Б. Ці ”Крісла” вириваються з того, що ми досі бачили, їхні дивні форми роблять враження над-реальности.

Г. Я страшно люблю цю картину.

Б. Теж інакший той готичний собор.

Г. Тут є вертикальність, яка виявилася пізніше.

Б. А ці речі, з 1966-70 років — це добрі речі.

Г. Ти кажеш, що це добрі речі, але мені доводилось багато вислухувати за них, що я, мовляв, зрадив модернізм і перейшов на такі майже імпресіоністичні речі.

Б. Я не бачу великої різниці композиційно між згадуваним „Синім інтер'єром” і оцією картиною „Перголя”, наприклад. Вона синтезує всі твої попередні елементи. Чому ти це називаєш імпресіонізмом?

Г. Я знаю ... може, тому, що вона має таку атмосферу, речі мерехтять ...

Б. Задній плян, може, імпресіоністичний, але не передній. Тут кольори: різко червоний, бронзовий, а синь така майже не повторяється.

Г. Мені тяжко сказати. От в цім портреті...

Б. Портрети так. Але чим цей „Натюрморт” імпресіоністичний ... Різкі суворі кольори ... Наліпка імпресіонізму відносно цих картин не дуже влучна.

Г. Я ніколи не пробую себе оприділяти, але люди воліють шухлядувати, то й я вживаю ті шухлядові вислови. Хоч вони не дуже важні. А це карти на з 1967-го року. „Весняний краєвид”. З того року мені нічого не залишилося ...

В мене є так ... як мені якесь місце починає бути надто реалістичне, я його вбиваю якимнебудь кольором, а потім переробляю. Мене дратувало в тих часах, як щось було надто буквальне.

Б. В тій картині „Весняний краєвид” низ і верх картини має легкі кольори, а середина є в кольористичному контрасті, тяжка, начеб розпихала образ. Ніби нелогічна композиція.

Г. Логіка — це прийом, який в малярстві не має багато примінення. Вона добра в реальному житті, а в малярстві вона є гальмою, яка стримує чоловіка від свобідного вислову.

Б. Є малярі, які komponують на принципах логіки ...

Г. Так. Коли я так говорю, то це не значить, що всі так мають думати чи робити. Це, просто, я так думаю і роблю. А чи другі мають так робити ... певно, що ні. Було б нудно, коли б всі однаково підходили.

Б. А тепер переступимо до 1973-74 років. В цьому часі прийшло, мабуть, до найбільш контрастових кольорів.

Г. Тяжко сказати. Цей краєвид „Собори Нью-Йорку” ще досить лагідний. Але, назагал, я прийшов до кольорів, які становлять цілковите відірвання від імпресіонізму. Я тоді був розчарувався в собі і свідомо постановив відіпхатися від імпресіонізму. Тоді я почав вживати золото, як частину кольориту. Це дуже важко технічно.

Б. Де-не-де помічаю заокруглені форми, що нагадують бароко.

Г. Я хотів позбутися також тої вертикальності. Хоч вона, всеодно, є. Я її не позбувся — пізніше знов вернувся до неї. Чоловік свої гріхи приємно згадує і знову пробує грішити ...

Б. Тут найбільше вирізняється той „Інтер'єр” з півдня Франції. Він близький до згадуваних „Крісел”, сам не знаю точно, чим.

Г. Він намальований на дошці, і фактура дошки в багатьох місцях є частиною кольориту. Я маю деякі речі, де я робив експери-



Перголя — 1970
Олія



Натюрморт — 1966
Олія



Автопортрет — 1971
Знайдені об'єкти

менти. Наприклад, цей „Автопортрет”. Тут дуже мало фарби, в більшості образ скомпонований із знайдених об’єктів. Я вважаю, що це був цікавий період, бо золото не є колір, воно міняється під кутом бачення — може виглядати дуже гарячо, може виглядати дуже холодно, залежно з котрого боку дивитись на картину. Це був чужий елемент в моїй кольористиці; дати собі з ним раду — це була проблема, яку я пробував розв’язати. Далше мені вже було нецікаво, і я перестав вживати золото.

Б. Золото успішно вживали на іконах, може тому, що ікони психологічно є ”чужі”.

Г. Золото там вживалося для того, щоб вирізнити фігуру святого чи Ісуса Христа. А я пробував вживати золото цілком як колір.

Б. Мене інтригує „Великий зимовий пейзаж.”

Г. Це майже безпредметна картина, але мені подобається бурхливість, неспокій, що в ній є.

Б. Вона виривається з твого останнього доробку.

Г. То взагалі важко вложити себе в якісь рейки і йти одною дорогою. Це було б навіть нудно. Я показую картини хронологічно, але деякі з них мають перегуки з давнішими, або є речами, яких зовсім не можна пов’язати з нічим. Якщо я знайду бодай якусь малу річ, то це вже є успіхом, без уваги, чи воно ефективно, чи ні. Головно треба знаходити.

Б. Це основа мистецтва. А тепер перейдім до 1975-го року. От, наприклад „Свято збурення Бастилії” — я тут бачу наглядні перегуки з тим, що ти робив у 50-тих роках.

Г. Але вони тут більші — не знаю, чи це додатне, чи ні — ця картина більше вишукана, ніж мої перші речі. Тамті були більше спонтанні. Той рік, 1975-тий, був для мене дуже важний, я був тоді в піднесенні, бо одна галерія в Парижі обіцяла зробити мені виставку 1976-го року. На тій виставці були самі картини з 1975-го року. Дуже мало зосталося з того часу. Я працював дуже посилено і думаю, в тих картинах видно спонтанний розмах, який я мав у початкових картинах. Щодо кольору — тут в однім об-

разі є зелена тонація, в другім червона, в іншій сіра... Це мене не турбує, бо кольор сам в собі не має бути виразником якогось періоду. Спосіб виконання є важний.

Б. Це був добрий рік, інакший від усього, що ти робив досі.

Г. Мене, наприклад, фасцинує цей образ „Місто хрест”. Це уявний краєвид з Нью-Йоркської серії.

Б. Ти завжди мав проблеми з нью-йоркськими краєвидами.

Г. Так. Але якраз 1975-го року я зробив серію яких 15-ти картин. Нью-йоркські краєвиди мені трудно було зрозуміти. Не так зрозуміти інтелектуально, як відчуті. І, можливо, мені це тоді вдалося. Я думаю, що ще колись повернуся до тої теми, бо то вдячна тема.

Б. Вона ставить інші вимоги і відтягає тебе від французького ландшафту, над яким ти працював надто багато.

Г. Це так. В малярстві цілий час іде боротьба з самим собою, боротьба з навиками, боротьба з прийомами, які легко приходять. Здавалося б, що чим довше чоловік малює, тим легше повинно б іти, а воно все важче.

Б. Я закріпив, що ти не маєш відношення до людини, як об’єкту.

Г. Я мало малював людей. Найчастіше портрети, але це не те. Бо хочби портрет Івана Драча — це справді картина, не портрет. В малярстві треба знати, як рисувати, але треба вміти позбутися рисунку. А як малюється портрет, то рисунку дуже важко позбутися ...

Б. Чим „Місто хрест” тебе фасцинує?

Г. Мені подобається композиція, яка не є центральна. Цей хрест містичний, він не вказує на ніякі інші вартості, крім малярських. Це стисло площинна розв’язка. Крім того він не переладований. А це моя головна проблема, що я завжди намагаюся за багато давати в картину. Мені чомусь здається, що мушу розв’язати кожну деталь до однакової міри, щоб, коли поріжу, наприклад, картину на десять кусків, кожна частина мала той самий ритм і частину композиції. Я з тою проблемою змагаюся весь час, але не знаю, коли мені вдасть-



Великий зимовий пейзаж — 1977
Олія

ся її тотально розв'язати ...

Б. А це вже найпізніші картини. Візьмім отой „Морський краєвид”...

Г. Він переладований, але всеодно поєднаний.

Б. Через перетинання ліній. Ритміка в образі, наче б ішла з усіх сторін до центру.

Г. Мені часто сняться речі, але вони так

накопичені одна на одну, що не нагадують нічого. І часами мені вдається схопити сенс такого сну.

В усіх картинах, які я показував, нема нідної картини, в якій я вжив би всі кольори веселки. Я завжди стараюся ліквідувати бодай один з кольорів, або синій, або жовтий, або червоний, — тобто обмежувати палітру. Дуже легко намалювати образ всіма кольорами веселки, гама дуже велика і виходить ефективно, але це дешевий ефект. Я стараюся свідомо обмежувати кольори і ставити собі утруднення. Тепер я хотів би спробувати взяти полотно, сісти надворі і малювати з баченого. Мені шойно в цій розмові прийшло таке на думку.

Б. Бачене може зобов'язати тебе до інакшої трактовки, до інакшого відношення до предмету. На закінчення завжди ставлять дурні питання, то чому мені не поставити? ...

Г. Нема дурних питань, лише відповіді ...

Б. Є. Що ти хотів би ще зробити? Дивлячись вперед.

Г. Ясно, що хотів би малювати ліпше, ніж досі. Саме тепер я переживаю драстичний стан ... мене хвилює проблема ... я, просто, не знаю, чи ці вартості, які я вкладаю у свої картини, є важні загально, чи тільки для мене. Я маю дуже великі сумніви щодо зробленого. І хотілося б зробити щось таке, щоб ті сумніви вирвало. Не знаю, чи це зв'язане з моїм віком, чи з обставинами. Я не хотів би ніяк повторювати зробленого, а знайти щось нове — хай погане, але нове.

Б. Поки людина жива, можливості зробити нове теж живі, бажаю тобі лише відваги і рівно ж дякую за розмову.



Місто-хрест, 1975
Олія

ПРО ГУЦАЛЮКА

Едвард Козак

Коли закінчилася війна і для нас скитальців почалося нове, таборове життя, тоді у Карльсфельді стрілило Сергієві Литвиненкові до голови зорганізувати малярську школу на вищому рівні. В головнім будинку лягру була велика і відповідна для цього зала, у столярні поробили нам відповідні шталюги чи мольберти — залежно з яких частин України ви походите — і „Академія” — готова! Литвиненко був ніби ректором, а я одним з ніби професорів.

І тут я стрінув Любка Гуцалюка.

Почалося від авантури.

Це було так: одного дня я прийшов до канцелярії Студії, яка була теж різьбарською робітнею Литвиненка, а на вечір товариським клубом для прихильників образотворчого мистецтва, у його всіх можливих відмінах.

Литвиненко був сильно схвильований. Жартую:

—Ти лівою ногою з ліжка встав?

—Залиши жарти, а йди подивися, що вони там поробили!

„Вони” — це були студенти, молоді таланти, які позголошувалися в перших днях до Студії.

Занепокоєний іду до Студії, — і що бачу ...

На височезних стінах, від землі по саму стелю, помальовані якоюсь фарбою фігури, які нагадували декого з відомих тоді таборових „достойників”. Дотепно і талановито намальовані-робили дещо несвоє враження, так самим помислом, як і величиною.

Студенти стояли при своїх шталюгах, дещо збентежені, чи не погрозами Литвиненка, що розжене Студію на всі чотири вітри ...

—Хто з вас це намалював?

—Я—відозвався один з учнів, твердим,

зовсім не збентеженим, а навіть дещо задержаним голосом.

—Як називається?

—Гуцалюк!

Передо мною стояв молодий, як по військовій блюзі можна було пізнати, дивізійник. Дивився мені в очі певним себе поглядом, та іронічною усмішкою, тою дуже характеристичною для Гуцалюка, яку він не затратив по нинішній день.

Але, усмішка усмішкою, а „скандал” треба було якось полагодити.

По задиркуватій поставі Гуцалюка я додумався, що молодий чоловік вже дещо „обтерся об нові у той час творчі ферменти, які з кінцем війни щораз ширше опановували тодішній мистецький рух. Щось варилося тоді у великих казанах мистецької кухні Парижа, щось булькотіло в них і підгрівало до бунту молодих, проти всіх і вся. Були такі, що заперечували всяку критику і перестарілі гасла естетики, та голосили світові, що правдиве мистецтво починається від них самих.

У нас ці гарячі справи теж мали свій відгомін і якої б творчої справи не доторкнулися, то без гарячої дискусії не обходилося.

По Гуцалюковім вигляді можна було догадуватися, що він буде до загиби боронити право малювати, не тільки що захоче, але теж, де захоче.

Але, придивившись до малюнків на стіні, я знайшов у них багато елементів карикатури і, хто зна, подумав я, може оце родиться карикатурист! Вони родяться звичайно в якихсь інших, нелюдських обставинах, то можливо, що і цей молодий чоловік призначений бути українським карикатуристом. Слава Богу, подумав я, бо до тепер у нашому мистецтві так мало, на добрих карикатуристів „покликать”.

Тоді, якось само собою, зложилася мені

тема до довшої лекції, дещо про карикатуру, а дещо про графіку взагалі. На нагляднім прикладі самих малюнків на стіні можна було висвітлити деякі принципи графіки. І як важною для графіки є формат... Коли олія любить у тому, що ми називаємо „широким полотном“, то графіка навпаки, найкраще любить у маленькому екслібрісі, чи поштовій марці.

І так вийшло, що по одногодинній лекції малюнки на стіні затратили свою демонстративну силу і Гуцалюк з цілою клясою признали, що стіни треба відмалювати на-чисто. І так ми в нашій „академії“ вернулися назад до порожньої стіни ...

Пізніше з Гуцалюка великий карикатурист не виріс. Свій талант карикатуриста він вищофав і використав у чистій графіці, яку розвинув до досконалости.

Коли я дивлюся на Гуцалюкове олійне малярство, то відчуваю, що це одна велика графіка.

І навпаки! Скільки чистого малярства в його графіках. Звернім увагу на його чорнобілі ілюстрації з Верони, чи портрет Блаженішого, то хіба не чуєте в кожній лінії — кольор?

Взагалі Гуцалюк неперевершений майстер лінії. Він не малює, а рисує пензлем, чи радше шпактлею. В графіці він малює пером, шукає виразу і м'якості лінії і доводить цю лінію до звуку чи то до барви.

Характеристичне для графіка те, що вона любить терпеливість. Ковжун поволі і терпеливо накрапковував свої графіки, Нарбут прецизно випрацьовував листки на дерсві. Цимбал перетинав чорну площу щільним мереживом білих ліній. І коли виявилось, що його чекає недуга, від якої трясуться руки, він — помер ...

Гуцалюк якраз навпаки, не має нічого з клясичної терпеливості. Кидає лінії на папір з недбалим поспіхом. Вони, ці лінії швидкі, вони в русі і роблять враження недокінчених, недоговорених.

І тому вони такі живі.

В графіці, як і в малярстві Гуцалюк завжди непосидючий, нервовий, завжди невдоволений, завжди у пошуках за чимось новим.

Про Гуцалюка можна б ще сказати:

Коли інші малярі малюють, то Гуцалюк не малює, — він горить ...



ГУЦАЛЮК АБО МРІЯ ПРИКРІПЛЕНА ДО ДІЙСНОСТІ

Петр Ембур

Три роки тому, з нагоди його виставки на передмісті Сент-Оноре, наш журнал обговорював творчість і життя Гуцалюка, маляра цікавого й привабливого, творчість якого не могла не звернути нашої уваги. Минули місяці, ми випадково стрінулись між Парижем і Нью-Йорком.

Людина залишилась та сама, все таки в її погляді видно ту певність, що дає свідомість добре здійсненої кар'єри, добре пройденого шляху.

Про Гуцалюка написано багато, і то кількома мовами. Це привілей всюдиприявности щедрого таланту й природи. Дехто хотів аналізувати його. Згідно з Фройдом, психологія мистця-творця має деяку спорідненість з психологією мрійника. Подібно як мрія, мистецький твір мав би бути здійсненням придушеного бажання, що передає явний зміст, свідомий намір мистця, і схований зміст, вплив несвідомих сил.

Так-то можна думати, що оті ритми вертикальних і горизонтальних ліній, які характеризують одну мистецьку епоху Гуцалюка, мають своє джерело в особистих аспіраціях.

Хоч він уродженець тієї України, багатой на мистців /вистачає хочаб згадати Архипенка, Хмелюка або Грищенко/, яка, як це стверджував Вольтер, „завжди прагнула волі”, і де, як кажуть, „сама радість дещо сумна”.

Все таки в його творах не знаходимо жа-

дного смутку. Навпаки, деякий рід внутрішньої радості, майже наївної, з уваги на ширість, промінює з його картини. Гармонійна фантазія і спокійна відвага його малярства потверджують переважаючий вплив духа над матерією. Бо дух у нього панує над твором і веде його дискретно але твердо, надаючи йому експресивної єдності й вартості.

Середземноморське побережжя, куди він часто їздить, опромінює малярство Гуцалюка світлом, яке одночасно невловиме і тріюмфуюче. Від натюрмортів — риб, квітів або овочів — до морських красвидів Нормандії або Провансу, почерез портрети, красвиди й береги Сени, його теми видаються начеб осяяні тією внутрішньою напругою, що така характеристична для Паризької Школи.

Народжений в Україні, він ділить своє життя між Нью-Йорком і Парижем; і можна б запитатися, хто властиво Гуцалюк — українець, американець чи француз? Він у першу чергу людина в найбільш універсальному значенні цього слова. Досконало й зовсім природно включений одночасно в мистецьке й суспільне життя американське та мистецьке й суспільне життя французьке, він живе й працює напереміну в Парижі та в Нью-Йорку. Перебуває й працює з однаковим вдоволенням тут і там, бо його щастям не є зовнішнє відчуття; і тим більше не є це щастя сліпе; це гармонія, це щастя ясне, що вміє погодитися з дійсністю.

Тому саме Гуцалюк є одночасно багатий і скромний. А це не таке загальне явище.

Journal De L'Amateur D'Art 4.378,
4.378, Париж 1966



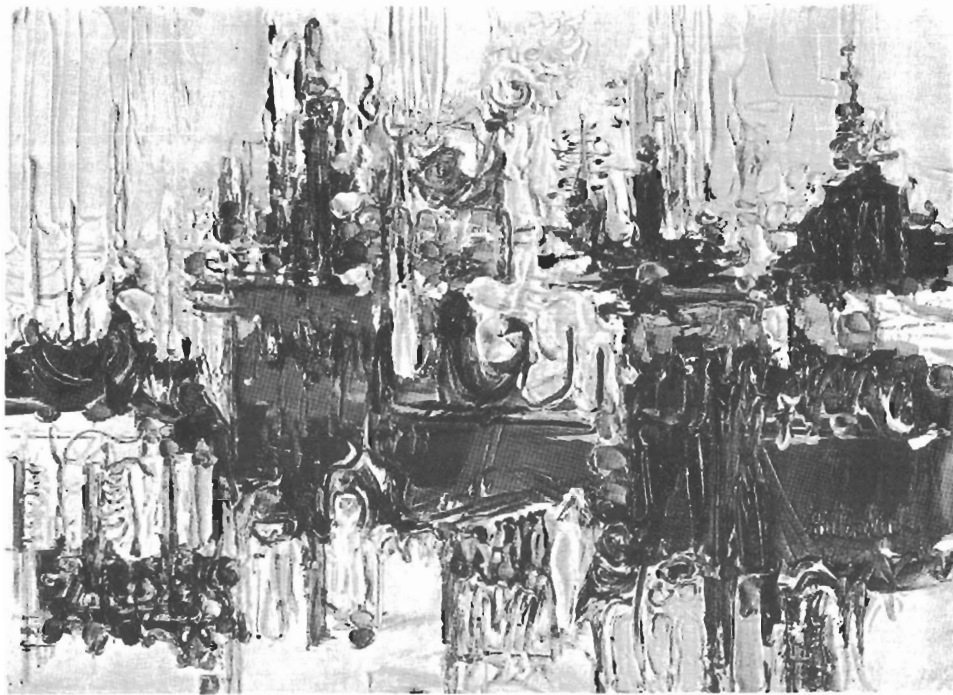
Рів'єра 1959 Олія



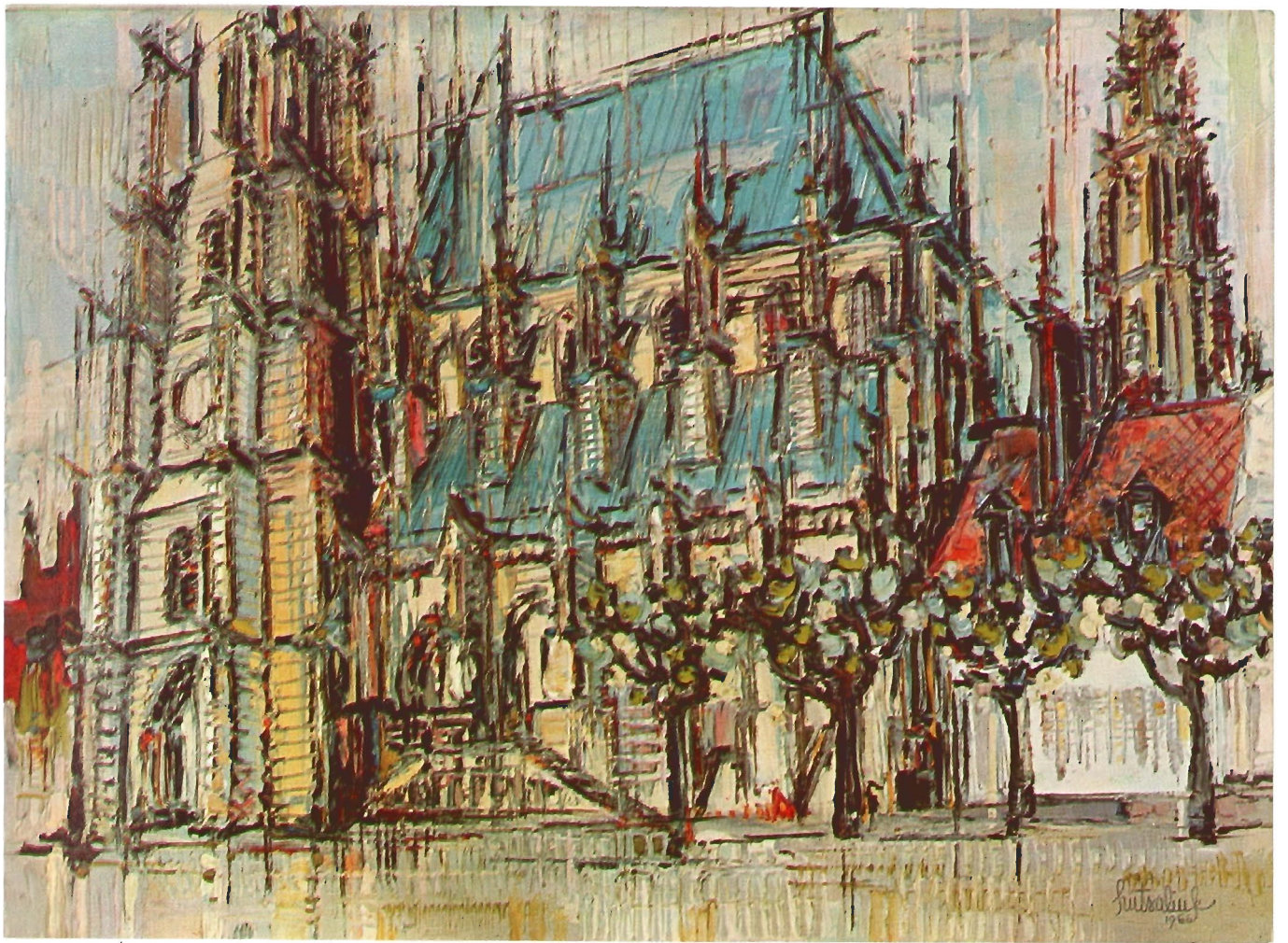
Портрет Дружини 1960 Олія



Квіти — 1965 — Олія



Еспанський Спогад — 1965 -- Олія



Готицька Церква — 1966 — Олія



Собори Нью Йорку — 1975 — Олія

ХВИЛЮЮЧІ КАРТИНИ ГУЦАЛЮКА

Джовн Гес Майкл

Коли ви досвідчили на собі найгіршого, нема нічого, що вас налякало б. „Убогість, голод або небезпека вас більше не лякають”, каже Любослав Гуцалюк, який перемиг всілякі труднощі й терпіння під час Другої світової війни, і став мистцем, картини якого повні радості й краси. Тоді коли деякі люди стають жертвами нещастя й смутку, інші, як Гуцалюк, знаходять внутрішню силу й віру та обертають свої невдачі у тріумф.

„У моїх творах нема прихованого змісту; я не зацікавлений тим, щоб уживати свої картини, як засоби суспільної реформи”, каже Гуцалюк. „Я люблю малювати, і моєю одинокою ціллю є принести людям щастя і приємність. Я бачив стільки погані і досвідчив стільки страхіття, що це вистачатиме мені на ціле життя. Все таки я оптиміст; я хочу сказати людям, що в світі ще існує краса та що людина має можливість творити, і теж нищити”.

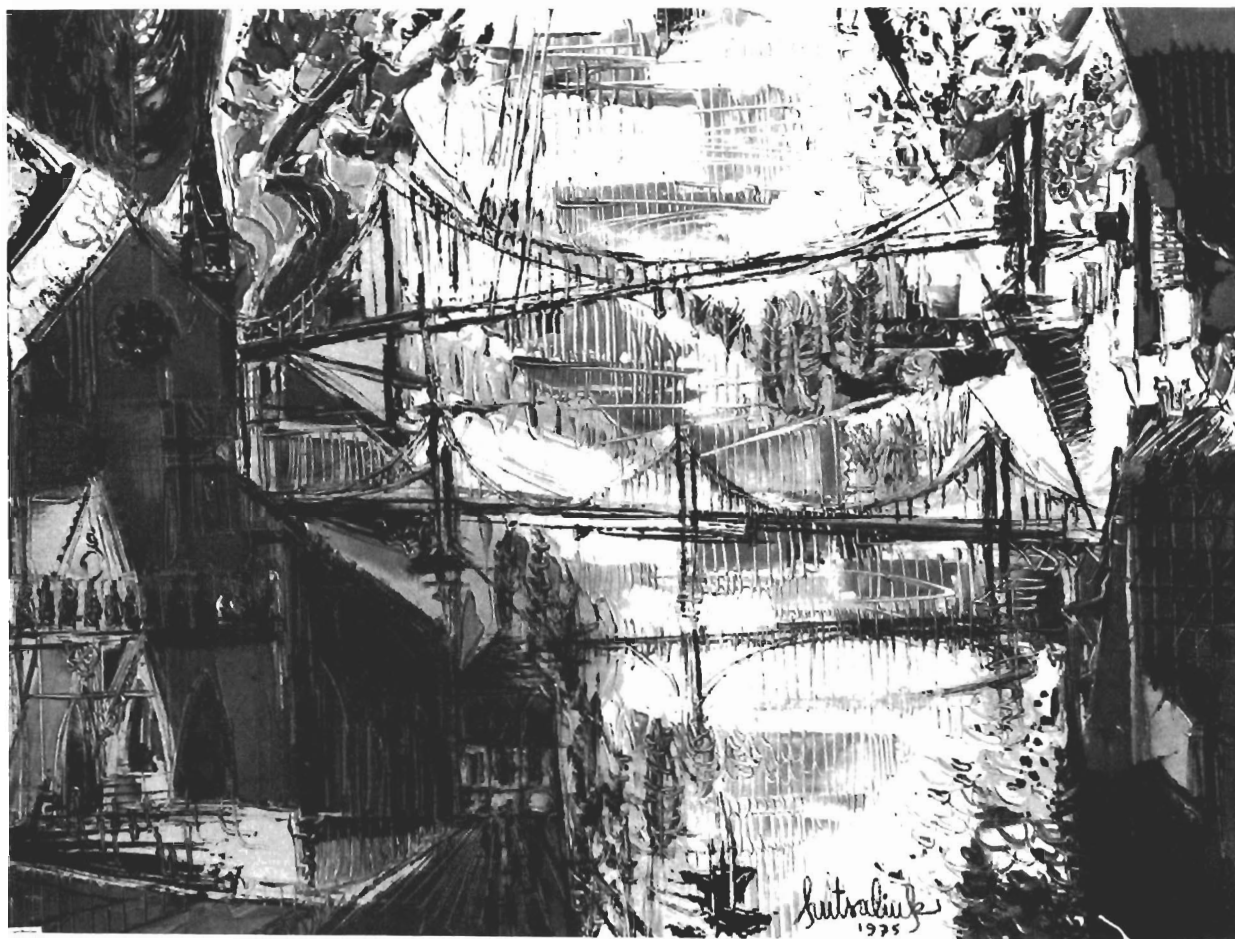
Олії та акварелі Гуцалюка це прекрасний вислів його філософії. В них домінують ясні, дзвінкі кольори: помаранчеві, червоні, жовті, — кольори щастя — стемперовані ясними й холодними природними зеленими й синіми кольорами. В картинах Гуцалюка сонце завжди світить — це звичайно весна або літо. („В дійсності я не люблю малювати ні снігу, ні зимових картин”, каже він). Його захоплює колір та гра світла й повітря в його сюжетах. Середземноморське побережжя; французька сільська картина: сади й поля, вкриті зеленню; високі катедри й довгі мости; метушливі міські площі під час торговині; човни на березі й прибережні вілли; Париж: його веселі вулиці й каварні; польові квіти й овочі, оформлені в різні взори натюрморту — ось теми, що їх малює Гуцалюк, теми з універсальним зацікавленням.

У малярстві Гуцалюка видний вплив пізніших імпресіоністів — колір, світло й сюжет, — однак його творчість має його власний творчий характер.

„Ходіть, покажу вам, як я малюю”, каже Гуцалюк, стрункий мужчина із скудійовдженим темним волоссям та палкими брунатними очима. Він запровадив мене до малого наріжного входу до свого мешкання в Нью-Йорку. Тут, біля великого одинокого вікна стояло просте вікторіанське крісло, мольберт з розбризканими фарбами і малий табурет. Довкола нас висіли картини: стіни були майже закриті, від підлоги до стелі, картинами різної величини. Багато картин спиралося на стіну, а в темній глибокій шафі сховалося їх ще більше. Цей невеличкий куток це „студія” Гуцалюка. Тут, напроти входових дверей до мешкання і трохи набік від кухні — центру більшості домашніх зайнять — Гуцалюк працює довгі години, часом сім днів на тиждень, та творить картини, повні фантазії. Дім Гуцалюка це дуже рухливе місце. В мешканні скаче Ярема, 9-літній синок Гуцалюка, тут теж дружина Гуцалюка, Рената, займається домом та виконує звичайну програму зайнять жінки й матері.

Гуцалюк поклав мале полотно на мольберт та зарився в шуфлядки табурету, спіритно витягаючи з них тубки фарб. Він витиснув краплю тут і там на свою палітру і вправно змішав фарби. Опісля, скорими рухами ножа, своїм одиноким інструментом, поклав їх на полотно.

„Чи мали б ви щось проти того, щоб я скоро нашкіцував ваш портрет?” він запитав мене. Скоро показалися зариси обличчя; з'явилася краска шкіри, очі, колір волосся. Творилися чари. Гуцалюк працює певно без ваганя. Густі штрихи „імпасто” і краплі фарби змішувалися в гармонійну цілість. „Ну, я ось так працюю”, сказав мистець з усмішкою.



Ріка -- 1975 - Олія

Простота процедури в праці Гуцалюка дає неправильну уяву про його довгі роки студій і підготовки, глибоке знання композиції, кольору й рисунку.

„Я не люблю працювати прямо з предмету, фотографії чи вступних шкідів, коли маю портрет, краєвид чи натюрморт. Якщо я був у якомусь місці і воно зробило на мене враження, воно ясно залишається в моїй голові. Коли беру полотно, маю з пам'яті. Відтворюю сцену так, як її бачу в своїй голові; це не фотографічне відтворення. Вона основана на дійсності, але це не докладна копія дійсності. Дерево, фігуру, будівлю можна перенести або змінити ради кращої композиції. Мої картини

це дещо абстрактна дійсність: мають за основу місця, які я бачив і до яких я прив'язаний. Вони є теж уявним відтворенням, яке, сподіюся, викличе настрій. Я волію думати категоріями кольору й маси ніж категоріями представлення предметів.”

„Коли маю портрет, я не вимагаю формальної пози. Волію рідше мати кілька сесій, під час яких я скоро виконую олійні шкіді предмету. Коли приходить час виконати сам портрет, я маю з пам'яті особу та її особистість, як теж з олійних студій, які я перед тим зробив”. І він додає з усмішкою: „Часом люди невдоволені, вони бачать себе інакше, ніж я їх намалював”. Все таки Гуцалюк має багато за-

мовлень на портрети, що їх він одержує головно завдяки особистим порученням та завдяки тому, що люди бачили й подивлялися його творчість. Ці замовлення та продаж його інших образів у галеріях вистарчають, щоб удержати себе і свою рідню. Він не виконує комерційних замовлень, воліє присвятити свій час незалежному малюванню.

У своїх краєвидах і натюрмортах Гуцалюк зацікавлений у тому, щоб представити свої предмети в незвичайних перспективах. „Я люблю вилізти на дах або стати нижче від мого предмету і дивитись угору”, він каже. „Я не люблю рівної перспективи; вважаю, що вона нудна й нецікава.” У краєвидах з перспективою, яку мистець називає „дивною перспективою”, здається, що глядач ширяє над ясними помаранчовими черепицями дахів малих вілл на французькій Рів'єрі. А поза ними бачимо привабливу криву ясної, синьої води — спокійну затоку. Це полудне, сонце високо і нам здається, що відчуваємо теплоту його лучів на наших плечах. Ця ясна, тиха сцена повна настрою літнього полудня. Всюди кольор; він нас оточує й охоплює: у синьо-зеленій воді, у віконницях і в пальмових деревах; у помаранчевих черепицях дахів; у яскравих, білих домах з тинькованими стінами, що відбивають світло, та темно-синіх тінях коминів і сходів. Кольор Гуцалюка співає: хвилюючо, яскраво і гарно та палає в соняшному світлі і в тіні.

У своїх олійних образах Гуцалюк вживає сміливо свій малярський ніж. Його картини сильні й мужні, однак вони показують почування й відчуття, ніжність і деталі. Знаменитий ефект творять сильні прямовисні мазки що є характеристичною прикметою творчости Гуцалюка. (Важке імпасто цих замахів можна зауважити навіть на чорнобілих репродукціях його картин, що показані в цій статті). Він застосовує свобідно й густо кольорові плями, опісля надає їм вигляду короткими, рішучими прямовисними замахами, що творять характеристичні зразки й якості на поверхні картин та створюють почуття глибини й виміру. Часом Гуцалюк уживає звичайний олівець, щоб загострити й підкреслити. Часом він уживає теж краплин фарби прямо з тубки на своїх образах. Гуцалюк розвинув що ефективну і

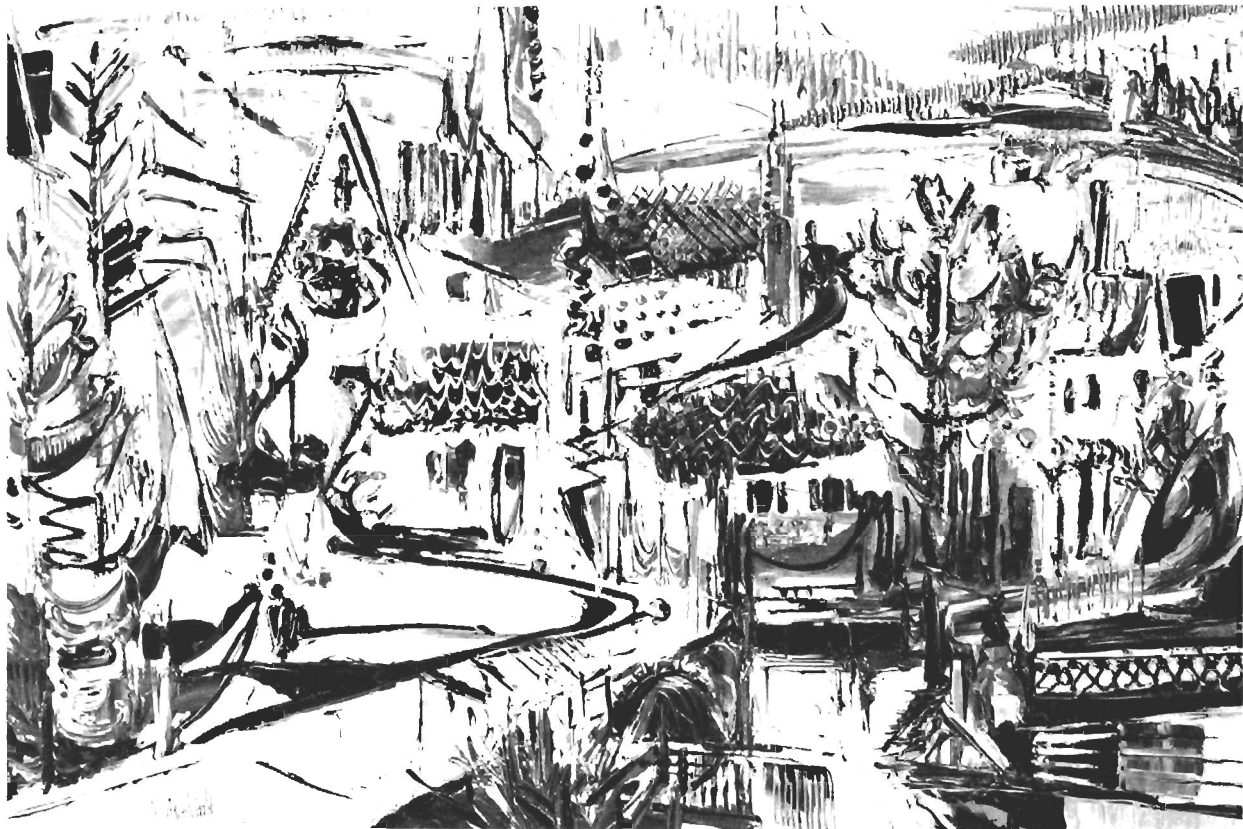
дуже особисту малярську техніку на протязі багатьох років.

Картини Гуцалюка палають світлом. Наші змисли вражені й схвильовані його чудовими кольорами. Коли відкриваємо двері до мешкання Гуцалюка, входимо в прекрасний світ красок; щось подібне, як входимо літом у розвіллий город. Картини Гуцалюка закривають стіни і створюють надзвичайне враження. Для Гуцалюка кольор — це найважливіший елемент малярства. Він не вживає якихось улюблених красок на палітрі, а радше воліє експериментувати. Часто ходить по крамницях з малярським постачанням, вибирає невідомі йому тубки фарб і біжить додому, щоб їх випробувати.

Малярське устаткування Гуцалюка просте: крісло мольберт і малярський ніж, що його він купив багато років тому у Франції, мале й гнучке сталеве лезо, що пережило багато держаків, довге на приблизно 2 1/2 інча, а широке не 1 інч. Важко зрозуміти, що при допомозі цього єдиного знаряддя можна досягнути такі різnorodні ефекти, таку різnorodність замахів і так багато деталей. Гуцалюк признається, що любить працювати малярським ножом, бо його легко чистити. Він лише стирає його ганчіркою, коли скінчить малювати, і не мусить витрачати багато часу на чищення пензлів. А далі, Гуцалюк працює скоро („часом, як навіжений”, він каже) і не має терпеливості дивитись на купу пензлів та вирішувати, як грач у гольфа з багатьма вигадливими палицями, котрий з них уживати. Він також любить уживати паперові накриття на палітру, на яких він мішає і сполучає фарби. Це також дає йому мало праці при чищенні.

Гуцалюк має правильну програму праці; він проводить шість годин кожного дня на малюванні у своїй „студії”. Решту дня проводить звичайно на рисуванні або малюванні нагих постатей для „вправи”. Признаючи свій довг після-імпресіоністичним малярам, Гуцалюк каже задумливо: „Думаю, що я повинен був народитися сто років тому”.

Гуцалюк думає, що, як мистець, він мусить змінити свій підхід, видумувати нові засоби на творення тієї самої речі, щоб його творчість була жива і свіжа. Це важко зробити. Він каже:



Село В Піренеях -- 1976 -- Олія

„Мені важче малювати тепер, ніж десять років тому. Досвід сильно тяжить на мені і я свідомий небезпеки повторювання. Однак я оптиміст, і вірю, що зможу знайти нові й кращі засоби власного вислову”.

Творчість Гуцалюка в ділянці акварелі та пастелі створює настрій відпруження і приємності. Порожні крісла й столи запрошують нас задержатися, пити аперитив у холодній тіні дерев. При виконванні акварелі, спосіб праці Гуцалюка дещо різниться від його підходу до олій. „Я завжди малюю акварелю прямо з предмету. Я відкрив цю каварню, Сен Максим, біля Сен Тропе на Французькій Рівієрі. День був теплий і соняшний. Це місце зацікавило мене з уваги на дуже старі явори, що гнулися над каварнею, як тинистий дах. Я зробив кілька шкіщів акварель тієї сцени таки на місці, як теж пізніше намалював олію в своїй студії.”

„Для моїх акварель я люблю вживати добрий сильний папір із сильною домішкою полотно, який видержить моє „шалене” малювання. Я часом тру, шкрабаю, тисну папір так сильно, що аж роблю в ньому дірки. Я вживаю тільки великий пензель з соболевого волосся. Часом уживаю навіть серветки, що їх замочую прямо в фарбі, щоб замалювати великі місця картини. При малюванні акварель, як теж олій, я завжди думаю про колір і масу; колір каже мені, що маю зробити і як поступати. Малюю прямо на папері, не роблю рисунку ні першої верстви. Перш усього волю замалювати нейтральним кольором місця й зариси, опісля виконую деталі й акценти кресками. Роблю все проти правил, але, здається, це виходить добре.”

Щодо своїх акварель, Гуцалюк не фаворизує жадної окремої серії кольорів. „Коли ма-

люю і зауважую, що маю деякі кольори, яких я досі не вживав, наприклад брунатні, я навмисне уживаю їх, щоб побачити, що з того вийде. Я часто довго сиджу перед полотном або куснем паперу і не малюю, а думаю. Коли, вкінці, починаю малювати, годі, як божсвільний, малюю дуже скоро і з великою енергією. Мені трудно задержатись. Часом вкладаю «забагато» в картину.”

„В більшості випадків висліди мого малювання є для мене несподіванкою. Це щось таке, ніби картини мали життя, незалежне від мене; вони майже самі малюються. Мені важко висловити словами, «як» я малюю чи яку окрему процедуру вживаю. Я справді не знаю. Малюю. Не маю таємниць, трюків чи коротшої дороги. І не думаю, що можу наважитись радити кому небудь, як стати мистцем”.

Любо Гуцалюк це скромна, незарозуміла людина. Видається, що він щиро здивований, що він мистець, що це ніби сон, з якого він може скоро прокинутися. Коли довідується про його життя, розумієте, чому він таке відчуває.

Переживання Гуцалюка під час другої світової війни залишили на ньому великий вплив. Він переміг роки терпіння і терору, щоб здійснити амбіцію свого життя: стати малярем. Його боротьба за існування не здержала ні не розчарувала його, а радше він переміг її і використав для себе, творячи свою ідеалістичну філософію та оптимістичний погляд на світ.

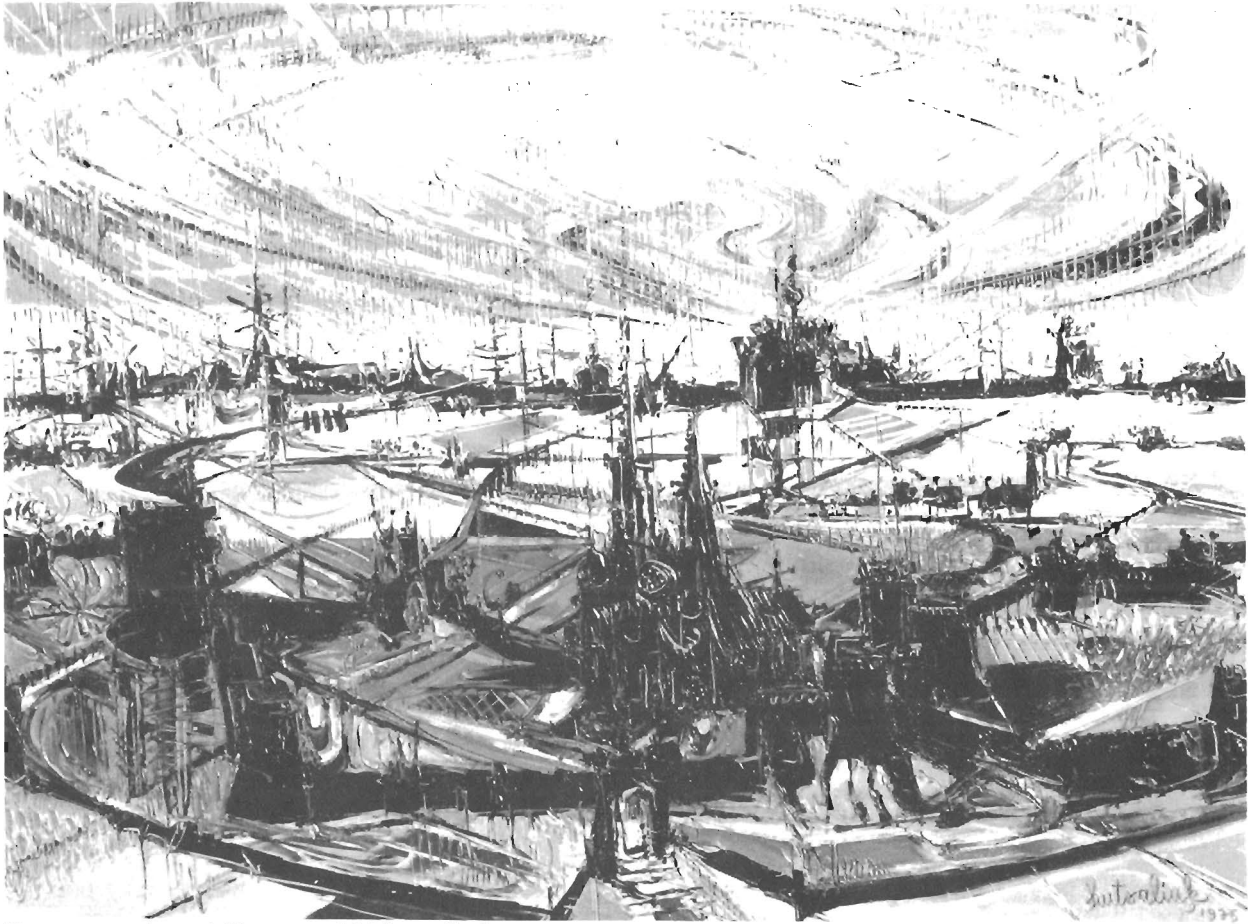
Він народився у Львові, в Україні, в 1923 р. Під час другої світової війни він закінчив середню школу, і його відірвали від рідні та вислали до табору примусової праці в Німеччині. Він проводив час на важкій фізичній праці, головню відбудовуючи німецькі залізні шляхи, пошкоджені повітряними налетами. Життя в таборі було трудне; його не можна описати словами. Якщо мешканець табору захворів і став нездібним виконувати продуктивну працю, його скоро ліквідували! Під час одного налету, молодий Гуцалюк був поважно ранений у ногу шрапнелем. Завдяки зусиллям своїх приятелів зпосеред мешканців табору, цей факт затаєно перед сторожами й старшинами табору, бо викриття означало б смерть. Один із мешканців, лікар, зоперував ногу Гуцалюкові, і таким чи-

ном урятував йому життя. Цей випадок мав глибокий вплив на Гуцалюка і він ще й тепер зворушується, згадуючи його. Те, що зробило на нього найбільше враження, це зусилля групи людей врятувати його — людяність людини до людини. Після закінчення війни Гуцалюка звільнено з табору праці і вислано до табору перемішених осіб, де він провів ще чотири роки. Вкінці, звільнений у 1949 році, він опинився сам і без гроша. Прибув до ЗСА і скоро знайшов працю, але далі мріяв про те, щоб стати мистцем. Мав кілька робіт, домашніх і фізично важких; між ними — стоплювання олова у фабриці та працю в пекарні. Він продовжував студії мистецтва в Купер Юніон і вкінці закінчив їх у 1954 р.

Перша праця Гуцалюка в ділянці мистецтва була в мистецькій фірмі, де він рисував комерційні картини для телевізії. Праця не дуже то йому подобалася, але йому треба було грошей. Він також виконував ілюстрації для дитячого видання, журналу *Гампті Дампті*. У 1956 р. Гуцалюк заощадив досить грошей, щоб поїхати до Франції. Там він перебув майже рік, і малював. Здавалося, що його талант процвітає на багатому, мистецькому терені Франції; він думає, що його досвід там допоміг йому розвинутися.

Гуцалюк мав першу індивідуальну виставку в Парижі в 1956 р., в Галерії Вольмар. Між 1956 і 1966 р. Гуцалюк мав десять індивідуальних виставок у галеріях у Нью-Йорку, Міляні, Парижі й Торонті — знамените досягнення. Гуцалюк дуже гордий з того, що він американський громадянин. Він має мешкання в Парижі і від 1956 р. прожив чотири і пів року в столиці Франції, малюючи незалежно. Вкінці, в 1961 р., Гуцалюк, за згодою своєї дружини, зовсім залишив комерційну працю, щоб присвятитися вповні вільному малярству, здійснюючи таким чином мрію своєї молодости. Спочатку не було воно легко, але тепер, вісім років пізніше, Гуцалюк має настільки успіхів, що може заробити на життя, роблячи те, що найбільше любить — „тільки малює”. У Нью-Йорку можна побачити його картини в Галерії Гільди Герст.

Гуцалюк старається постійно поліпшити своє малярство. Він любить визов і конкурен-



Середньовічне Місто — 1975 — Олія

що та завжди шукає засобів, щоб шукати чогось нового, нового підходу. Під час своїх подорожей він має альбом для шкicuвання, в якому реєструє місце й людей — це вправа для розвинення обсерваційного змислу. Він сильно вірить у здорову пам'ять, тому не вважає кінечним робити прелімінарні шкци та кольорові записи місць, які має намір малювати. Хоч відчуває, що знання рисунку є основною справою для кожного мистця, він не бажає, щоб рисунок показувався в його картинах. „Добре рисунки повинні б бути другою природою мистця”, він каже.

Гуцалюк думає, що картини повинні діяти своїм кольором. Він старається створити де-

який настрій у картині; коли починає малювати, думає абстрактно, мазками й кольорами. Він сподіється, що люди пізнають, що його картини були намальовані серед щастя та будуть реагувати на них. Його щільно є відтворити настрій і поділитися з нами своїми радісними почуваннями.

Так-то з терпіння постав дар творення краси. Талант затріюмфував та приніс плоди і дозрів. Співучий кольор витворює радісний настрій. Своїми картинами Гуцалюк підносить нашого духа й захоплює. Він допомагає нам подіяти його переконання, що людина здібна творити красу і погань, радість і смуток. Його картини є світлами цієї вічної правди.

American Artist, Серпень, 1969.



АКТ - 1977 - Олія

АНДРЕ ВЕБЕР

—„Гуцалюк—маляр вразливий на тонкожиття і красу природи”

Ми оглядаємо найновіші картини Гуцалюка в його ательє: пейзажі з Кот д’Азур, пейзажі Парижу, квіти, портрет дитини, оливкові дерева ...

Його стиль виявляє маляра конструктора, захопленого строгими каденціями і вольовим ритмом, не забуваючи декоративного елементу ...

Його твори глибоко оригінальні, приклади високих вимог. Маляр ніколи не дає себе спокусити демонів легкості й поверховості.

Все у нього є чинником характеру, життєвості і прив’язання до дійсності.

Його акварелі і шкіци завжди вірні цій дійсності. Ми вражені віртуозністю Гуцалюка, з якою він організує свої плястичні простори ...

Він є мистцем світу на висоті людини (підкр. наші). Він уклав пакт з красою, ритмом, поетичними оркестраціями і благословенням. Ми любимо його твори, позначені оригінальністю, внутрішнім напруженням, вітальністю й особливим промінюванням ...

„Жураналь де л’Аматер д’Арт” з 29 грудня 1962 р. (Париж),ао

ФРАНСУА ПЛЮШАРТ: ГУЦАЛЮК ВИБРАВ РАДІСТЬ

... Ось Гуцалюк

який покаже нам, що він зробив із своєї української молодости, із свого глибокого знання Америки, де він прожив довгі роки.

З цього всього Гуцалюк зробив синтезу, що є одночасно поривом, ліризмом і лагідністю. Він нагадує часом Буша, що належить до іншої генерації.

І нагло воно (мистецтво Гуцалюка) —

нагадує знову Ван Гога своїм поривним мазком.

Світло ніколи не забувається у цій гармонії красок, воно присутнє всюди. Воно зм’якшує краску і матерію, воно дає великі акценти радості полям і рівнинам, що є віддзеркаленням почувань мистця. І так із щоденного Гуцалюк вибрав радість”.

„Комба” 10 квітня ’63

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЛЮБОСЛАВА ГУЦАЛЮКА

Іван Заяць

Імпровізація — це особливий вид художньої творчості, при якому творення відбувається прилюдно — безпосередньо в процесі виконання. Історія образотворчого мистецтва не нотус багато прилюдних імпровізацій шедеврів малярами чи різьбарами. Малярі і різьбарі криються з процесом своєї творчості. Пейзажисти не надто раді, коли їх обступають цікаві прохожі, а великі навіть портретисти закривали свої полотна і не показували їх нікому, навіть портретованій особі поки, портрет не був скінчений.

Не можна уважати за „імпровізацію” прилюдного малювання своїх „творів” деякими „комерційними артистами”.

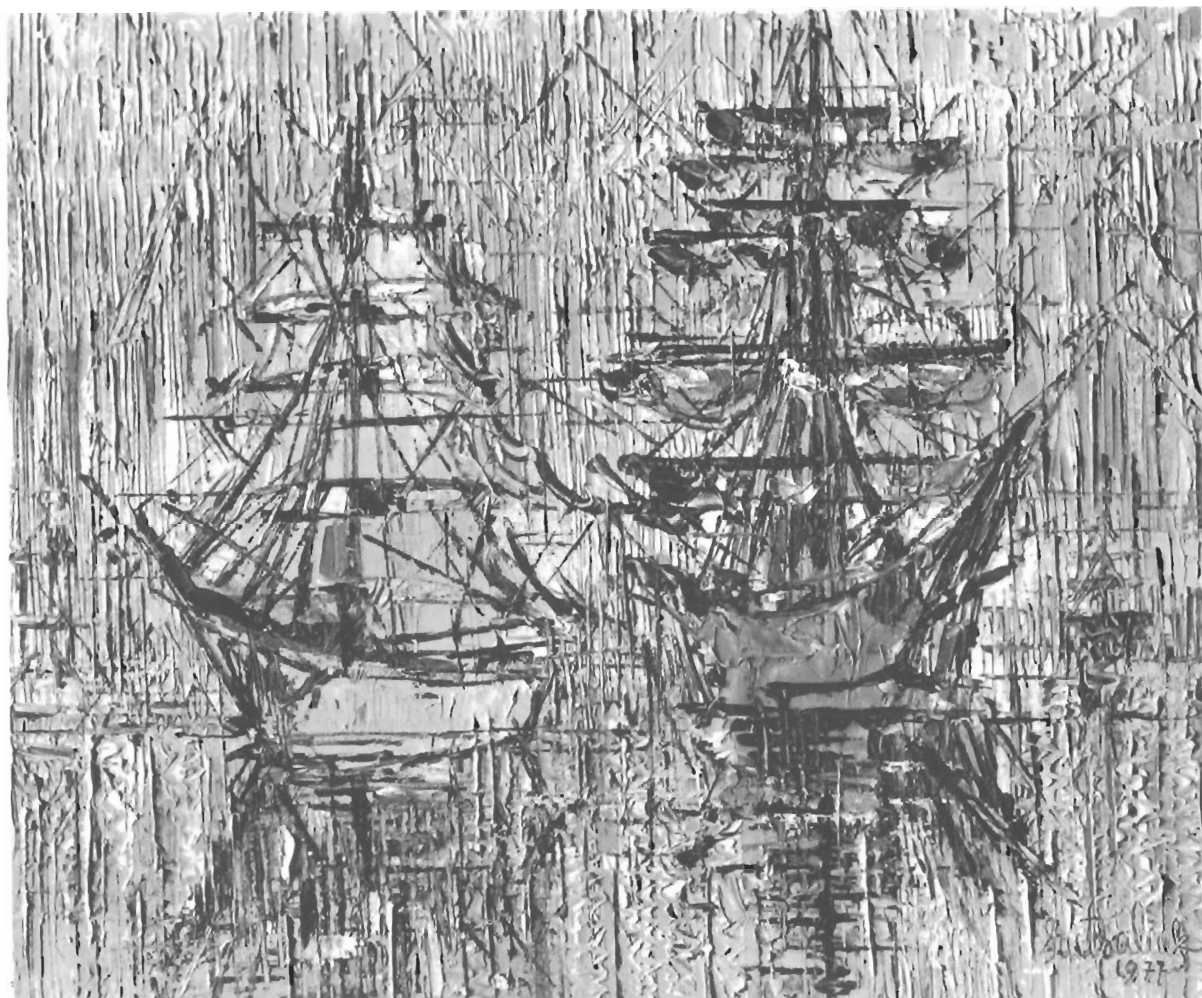
Е. Козак на Союзівці, на веселій програмі побільшував прилюдно карикатури із свого нотатника. Цього не можна назвати імпровізацією, бо карикатури в задуму вже були готові в нотатнику. — Іншу новаторську мету поставив собі Любослав Гуцалюк: заімпровізувати мистецький шедевр перед запрошеною публікою в королівій малярських технік: олії, і це йому вдалось!

Перший раз малював він перед пластунами. На запрошення Метрополітального Відділу Товариства Українських Інженерів в Нью Йорку прийшов він 12 грудня 1965 року до Українського Інституту прилюдно продемонструвати своє мистецтво. По доповіді про течії сучасного малярства і про свою творчість на їхньому тлі, — показав він чисельно зібраним слухачам кільканадцять своїх картин із своєї колекції, які репрезентують його досі три періоди творчості:

Перший період покубістичний, де під

впливом модерних течій американського мистецтва, і шкіл мистець шукав себе. Період цей характеристичний комплетною ігнорашією природи здефініованим абстрактним рисунком і маркантним, але добре згармонізованим ярким кольоритом, який з бігом часу лагідніє в контрастах і шляхетніє в гармонії. Абстрактні поля обрамовані сильною лінією, звичайно темною, яка рівнож з бігом часу ясніє, аж розливається. Період цей глядач може назвати криком збентеженої душі, що дусить ся в накинених їй кайданах матеріялістичної течії, яка негує шілковито природу, течії так чужої душі мистця.

Другий період, який мистець називає „сріблестим”, це комплетна антитеза першого. Тут мистець визволивши себе з накиненого йому абстрактивізму, найшов себе, виспіваючи свою ліричну душу в ніжних кольорах і замріяному, фантастичному рисунку вимріяного архітектурного пейзажу. З’являються візії улюблених місць, візії творчості людського генія, перетвореної в дзеркалі його мрійливої душі: св Юр, Нотр Дам, Сена, романські мости ... Лише будова композиції нав’язує до першого періоду і лише глибока аналіза творів обох періодів позволяє часом розпізнати того самого автора. Але в цьому періоді починаються уже перші завдатки дальшого розвитку чи перетворення мистця: виступають вертикальні „різьби” в текстурі площин, поволі зникають романські мости і будівлі, появляються частіше готицькі мотиви, атмосфера оживає, осцилює, родиться дух в здавалося мертвих предметах. Поволі образи набирають чіткіших кольорів, які є амальгаматом першого і другого періоду, стають контрастовими, знов появляються лінії, але вони



Вітрильники — 1977 — Олія

не замикають абстракту, але, як часті композиції, оживають, викривлюються, з'являються незвичайно старанно випрацьовані деталі, прикмет великого мистця, і народжується третій, „бароковий” період.

З'являються барокові палати, в краєвидах світить сонце, повикривлювані оливні дерева, золотіють на синьому небі, з'являються утопійні міста порти, кораблі, натюрморти, і пораз перший в його творчості: квіти, квіти наразі не реальні, а вимріяні його душею. Але мистець пораз перший опускає ательє, приносить додому квіти-соняшники, аналізує їхню

структуру з дбайливістю ботаніка, шкіцує, кидає модель, — перетворює його в своїй уяві і кидає свій ідеал на полотно. Природа жива, що молиться Богу, заступає мертве каміння і твори людської руки. Але навіть мертві здавалося ужиткові предмети, як поломані чи пак повикривлювані металеві крісла, тарелі, пляшки, немов оживають. Текстура на картинах різничується, і, здається, мистець поволі входить в четвертий період своєї творчості.

В усіх періодах тягнеться, мов червона нитка, чіткість рисунку, гармонія композиції і незвичайно шляхетна „висофістикована” гармо-

нія красок. Був однак короткий, що не тривав і року „підперіод” в творчості мистця, де він намагався малювати, ярко червоні готичні дахи. Але ця червона краска була незбалансована, виходила в нього якимось брутално і чужо, і, Богу дякувати, цей „період” скоро минув, залишивши корисний вплив на розвиток мистця. Брутална червона краска набрала шляхетних відтінків із срібlistого періоду, мистець навчився нею майстерно орудувати, збагачуючи свою гаму красок.

На великих побільшеннях деталей образів із прозірок інж. Михайла Пежанського на екрані, мистець пояснював зібраним тайни своєї техніки. — У побільшенні в світлі прожектора, деталі виходять фантастично. Кожда контурова, здавалося б, „лінія”, — це пульсуюча лента творчої пристрасти і життя. Але і в кожному мазку видно думку і любов самого процесу творення. Артист знає, чого хоче і до чого прямує. Кождий деталь, — це сам в собі замкнений мікрообраз. Це одна з тайн клясичної монументальности його карти, побудованих на модерних поабстрактційних принципах. Гуцалюк перейшов відмінний процес розвою своєї творчости: великі клясики чи пак революціонери мистецтва цього століття як Пікассо, Брак, Кандінський були школені в натуралізмі і через кубізм та інші течії перейшли до абстракту і через абстракт до інших „ізмів”, яких вони по більшій часті самі є творцями, — Гуцалюк, школений на абстракті, вертає поступенно до природи, але перетвореної його уявою і надбанями мистецького розвою цього століття. У своїх картинах, Гуцалюк наразі старанно уникає людини. З його шкільних актів видно, що він знає, як малювати людину, а кілька його родинних портретів і автопортре-

тів вказують, що він уміє кількома чертками витягнути синтезу характеру людини. Дивлячись на лінію розвою його творчости, треба надіятись, що Гуцалюк піде за кличем свого талану і пічне пильно студіювати людину і її душу, і що людина відіграє ще поважну роллю в його творчості.

Перед своїм, виступом мистець мав трему, чи намірена імпровізація вдасться. Трема була видна зокрема під час доповіді поволі вона зникала під час аналізи своєї творчости, коли мистець сів за полотно, — хвилювання, яке знов досягло вершка, як мішав першу краску, зникло скоро майже зовсім. Імпровізатор заявив, що буде малювати квіти, які, — сам ще не знає.

Розмішав рожеву краску і поволі зачав накладати шпателью площі, здавалось в якийсь абстрактний рисунок, від центру полотна почавши. Спочатку вияснював і відповідав на питання, пізніше скупчувався, скорше накладав краски, компонував, рисував, ретушував. На залі панувала абсолютна тишина і глядачі з напруженням стежили, як поставав один з краших творів Гуцалюка. За півтори години картина була майже готова, яка, за словами мистця, вимагала ще випрацювання деталей.

Під час гутірки при чаю і вині новонамальована картина стояла на шталюзі, і присутні з подивом дивилися на один з краших творів Гуцалюка, що, виник на їх очах.

Мистець заявив авторові цих рядків, що при викінчуванні не змінив ані однієї площини, ані гами кольорів, щоб не нарушити заімпровізованої візії. Шкода. Була б це перша в історії мистецтва совершенна прилюдна імпровізація високомистецької вартости.

Свобода, 2/2.66.

НА ПЕРЕЛОМІ ВІД НІЖНОЇ ЮНОСТІ ДО СУВОРОЇ МУЖНОСТІ

Лавріненко

(До Відкриття виставки рисунків і акварель
Л. Гуцалюка у великій залі УВАН, Нью Йорк,
4-го грудня 1966 р.)

Щим разом цей мистець невичерпною працездатності приготував на виставку 58 експонатів. Самі рами для них обійдуться йому до тисячі доларів. Ця деталь потрібна для того, щоб уявити собі бодай зовнішні виміри розмаху робітні Гуцалюка.

Народився тисяча дев'ятсот двадцять і третього р. у. Львові, вчився у Едварда Козака (на конті якого стоять також перші учнівські кроки Якова Гніздовського) та в Купер Юніон (найкраща мистецька школа — чи своєрідна академія мистецтв в Нью Йорку). Закінчив цю елітарну школу з відзначенням 1954 р. Того ж року уже мав свою першу самостійну виставку вже через два роки і першу виставку в Парижі. (Виставка відбулась 17-24 грудня 1956 р. — точно десятиліття!) За ці 10 років Гуцалюк створив 10 самостійних виставок: 3 — в Парижі, 5 — у Нью Йорку, та по одній у Міляні і в Торонті.

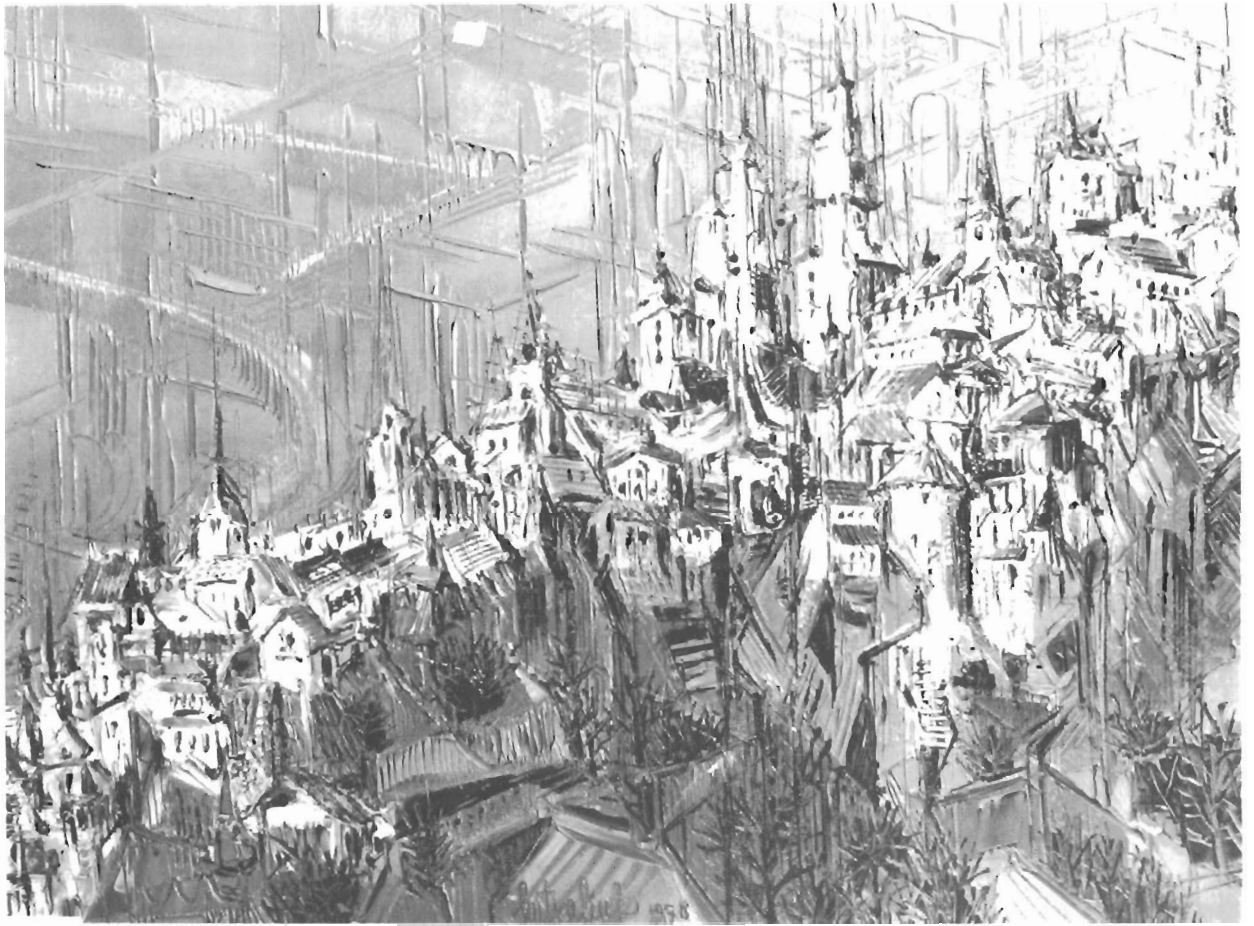
Успіхи Гуцалюка нагадують каскади на прорваній греблі, що підпирає велику ріку. Ось перед нами ще неповна колекція оцінок його виставок у Паризькій фаховій мистецько — критичній пресі. Авторитети — законодавці мистецького світу переганяють один одного в щедрих похвалах Гуцалюка. Вони сприймають його, мов якусь несподіванку, („відкриття Гуцалюка”), як завдаток — обіцянку на значне незнане майбутнє: „це, — я вірю, — маляр майбутності”, (Л'Екотідиенн, грудень 1956), „Вітаємо в українцеві, американському грома-

дянинові декоратора, який можливо себе не знає” (Карефур, грудень 1956), „Палета з великою ніжністю і правдивою чуттєвістю. Гуцалюк komponує світ повний настроїв і чару”.

Гуцалюк закохався в Париж і завоював його, як мистецьку столицю сучасного світу. І це те найбільше признание, на яке може бути здатний парижанин — мистецький критик: „Гуцалюк повернувся до нас по двох роках відсутності, тим разом, щоб утвердити себе остаточно у Франції. Його перша виставка була повна обіцянок, які він тепер сповнив. Його графічність більше переконлива і більш насичена. Його лініям, що трохи схиляються до Карзу, не бракує елегантності. Його колір тепер милується в сірих, але теплих сірих, що проблискують, мов перли. Його Париж — дуже поетичний. Вже незабаром стане, він справжнім парижанином”. Це вже найвище признание в устах парижанина — це ж мистецький Париж тепло приймає Гуцалюка в свою олімпійську родину.

Слідом за чисто мистецьким прийшов і матеріальний успіх. Популярність Гуцалюка в Парижі так хутко й сильно зросла, що коли 1959 р він виставив 25 своїх картин, то ще перед відкриттям виставки, один італієць, власник галерії в Бергамо, купив 23 картини і вивіз їх до Італії.

Від такого голова може закрутитись і в людини міцного характеру. Але в Гуцалюка — ні. Зразу ж після цих перемог Гуцалюк пише в листі до д-ра Миколи Кузьмовича: „Часом людина питає сама себе, чи продаж образів взагалі була дійсним успіхом, чи радше я про-



Гірське Місто — 1978 — Олія

сто малював під смак публіки?» (цитата із статті Кузьмовича в „Свободі” за 23-го липня 1959).

Просто щастя, що мистець сам поставив собі таке питання, бо рано чи пізно його поставила б перед ним критика. На своє власне питання мистець мав рацію дати і власну відповідь: „Все ж таки я думаю, що я працював, щоб задовольнити передусім самого себе; чи радше, не так задовольнити, як виявити те, що в мені сидить. Приходить теж питання чи не почну я працювати „серйозно”, залишаючися при тому самому, що роблю досі? Думаю, що це з моїм темпераментом неможливе, бо мене завжди щось гонить до різних експериментів та шукань” (там ж). **Цінна тверезість** — особливо коли

зважати, що мистець пробиває свій шлях самотужки без допомоги меценатів, патронів (одним з яких могла б бути українська суспільність). Згадаймо тільки матеріальні витрати мистця на родину, на поїздки і життя в Парижі, не кажучи вже про чисто виробничі витрати (студія, першорядні галерії). В таких умовах не просто рахуватися виключно з мистецькими критеріями.

Тим з більшою приємністю можемо відзначити, що Гуцалюк не тільки в своєму думанні, а і в своїй малярській праці стоїть на важливому переломі до етапу зрілої мужності. На попередньому етапі спонтанність, енергія, нетерпимість, ширість ліризм були радше-

ним, грайливим джерелом, і залишилися ще й досі. Заходити до його помешкання, це непаче відвідувати сад весною. Кожного разу побачиш, що зацвіло яесьь нове дерево, новий кущ, нова квітка. Важливо тепер не загубити цього весняного духу. Гоголь писав: «Виходячи із юности в сувору мужність, не забудьте забрати із собою все юнацьке ніжне, чутливе, і світле — не знаймете бо того опісля!»

Так чи інакше, але перехід в сувору мужність неминучий. Що це значить для Гуцалюка? Може, до мистецтва, як краси і гри в нього має

долатись мистецтво, як сила? Вітчизна нашого мистця є майже у фокусі цієї сучасної трагедії (Гуцалюк особисто спив із цієї чаші). Його творчість можна розглядати, як антитетичну реакцію на трагічність його країни й епохи. Можна по різному реагувати в мистецтві на життєву драму: або шляхом антитези дотеперішній Гуцалюк, або ж шляхом прямого перенесення її на полотню Соловій. Коли б був тільки цей вибір, то легше прийняти Гуцалюка. Але з тим побажанням, щоб він увів Соловія у цілкетет своїх творів.



Вуличка в Лімож -- 1978 -- Олія

Останнім часом на вулиці Гуцалюка і українського мистецтва ще раз зійшло сонце. Маємо на увазі те, що провідний французький журнал, „L'Amateur d'art” присвятив Гуцалюкові одно з своїх останніх чисел. На обкладинці його — чудесна кольорова репродукція однієї з новіших і кращих картин Гуцалюка. А в середині надруковано один з глибоких відгуків на його творчість, П'єра Імбурга.

Стежачи за творчим шляхом таких українських мистців закордоном, що їх згадує П'єр Імбург, можна ствердити, що в образотворчому мистецтві Україна вийшла в передній ряд серед передових націй світу. Так, але покищо ця мистецька Україна існує на дев'яносто процентів на вигнанні. Такий кричущий парадокс (ціла нація на вигнанні!) не може тривати вічно. Він волає на весь світ за припинення такого

ганебного стану країни. Тим більше прикро, що такі наші мистці, як Грищенко, Гупалюк, Гніздовський здобули в українському мистецтву місце в першому ряду без відповідної допомоги еміграції; що вони мусять творити для заробітку і поневолі рівнятися на смак глядача, ідучи на компроміс у творчих, шуканих. Тоді, як творці великих мистецьких епох, мали матеріальну підтримку, не тільки від меценатів а й керівників держав. Господи! Бо коли ж, нарешті, наша еміграція створить фонд для мистецьких премій, коштом якого можна було б купити (на справді значну меценатську суму) кращу картину чи скульптуру року?

Виставка рисунків і акварель Гуцалюка важлива тим, що вони є істотні і для олійного малярства.

Свобода 6.12.1966

СТИЛІСТИЧНИЙ РОЗВИТОК ЖИВОПИСУ ЛЮБОСЛАВА ГУЦАЛЮКА

Микола Кузьмович

У грудні минулого року минуло десять років від відкриття першої самостійної виставки Любослава Гуцалюка. Та перша, для кожного мистця найважливіша виставка відбулася в Парижі, у місті, в яке Гуцалюк закоханий і вважає його своїм (прибраним) Львовом. Майже точно десять років після тієї першої відбулося відкриття вже одинадцяті виставки в будинку Української Вільної Академії Наук у Нью-Йорку, де були виставлені самі тільки акварелі та рисунки.

Гуцалюк один з тих мистців, що здобули вищу мистецьку освіту вже на американському континенті. Він вчився в Купер Юніон, у школі, в якій панував дух абстрактного експресіонізму. На щастя, його вчителі не втискали його силою в рамці того, тоді широко розвиненого стилю, але дали йому можливість індивідуально розвиватися. Його перші картини, що він їх виставляв на групових виставках у першій половині 50-их років, були не так абстрактно-експресіоністичні, як радше післякубістичні, в сенсі синтетичного кубізму.

Гуцалюк намалював всього лише кілька картин, які можна справді назвати безпредметними, і дуже швидко після закінчення школи перейшов до інтерпретування баченого. Період переходу припав на час його першого перебування в Парижі, у 1956-57 рр. Картини, що тоді постали, були напіваабстрактні, декоративні, геометрично розв'язані. Колір та лінія існували ще поруч, як два часто незалежні елементи побудови картини. Наголос був все ще головне на ритмі внутрішньої побудови картини.

Так французький, як і український рецензент інтерпретували картини того періоду дуже подібно.

Французький рецензент писав: (Ця перша виставка Гуцалюка в Парижі виявляє в ньому конструктора. Маляр упорядковує свої напівфігуральні, напіваабстрактні композиції з виразним почуттям ритму. Колір поєднує щасливо обриси ліній. Вітаємо декоратора, який, може, цього сам не свідомий).

А в українського рецензента читаємо: (Існування форми обумовлене композицією ліній, а не співвідношенням кольорів. Враження глибини є вислідом геометричної побудови горизонтальних, вертикальних та сполучених ліній та зумовлених ними площин. У висліді маємо суто декоративний уклад, який однак не є безпредметним, а бере свою внутрішню побудову з реакції мистця на бачене).

Цей окреслений рецензентами, як конструктивістично-декоративний період тривав у мистця яких два роки, приблизно до 1958 року, себто до його другої подорожі до Парижу.

У той час (59-60 роки) у Гуцалюка зайшла цілковита стилістична зміна, до речі не остання. 1964-66 роки приносять ще нові зміни, але вони відбуваються повільніше, лагідніше та більш органічно у порівнянні з попередніми. Тоді мистець за дуже короткий час розвинув зовсім нову техніку та почав вживати зовсім нові кольори. Він обмежив себе ясносірою фарбою з невеликими додатками білдоружевої, зеленої та жовтої. Тоді ж розвинувся і зовсім новий мазок, вертикальний, лінійно простий, вислідом чого були картини Парижу, що випромінювали внутрішнє світло.

Паризький рецензент тоді писав: (Гуцалюк малює, так би мовити, тільки дахи та фасади домів. Він намагається якнайбільше уникати живих кольорів. Як же зумів він зацікавити нас таким невдячним сюжетом, трактованим майже виключно у сірій манері? Це його

таємниці).

Цю таємницю нам легше було збагнути, ніж французькому критикові. Вона ховалася у Гуцалюковому захопленні Парижем, яке у нього єдналося з позитивним, оптимістичним світосприйманням.

Гуцалюкове світосприймання, чи темперамент, чи просто кажучи, влада є дуже важливим фактором для оцінки його живопису.

Річ у тому, що Гуцалюк не малює безпосередньо з природи. Бачене проходить у нього певний процес трансформації, а він малює з пам'яті свою візію баченого чи мрії.

Такий чи подібний процес трансформації чи трансмутації відбувається у кожного справжнього мистця. Тільки коли у більшості ця трансмутація у великій мірі процес свідомий, у Гуцалюка він здебільша відбувається несвідомо.

Він дуже часто сам не може сказати, чому він знайшов саме таке, а не інакше сполучення фарб чи тем і звідки вони у нього взяли. Він не раз стоїть перед чистим полотном і не знає, що саме буде малювати. Щойно в самому процесі малювання кристалізується його візія та виростає картина, що живе вагою своєї малярської розв'язки, а не змістом чи намаганням зображувати бачене.

І саме тому, що це творчий процес так часто відбувається несвідомо (я зумисне уникаю слова — підсвідомість, бо воно має зовсім інші коннотації), — тут проблема вдачі чи темпераменту така важлива.

Мистець бачить той самий світ, що ми всі його бачимо, але бачить його інакше та в ефекті творить інакший світ.

Тому навіть своєю майже безбарвною палітрою Гуцалюк зумів створити мрійливо-поетичні картини, що показували парижанам їхнє чорне, задимлене місто у зовсім новому світлі.

Тому у нього так багато уявних краєвидів, що справляють враження дійсних, хоч на ділі вони не існують, але процесом, що його Марсель Дюшамп в одному з своїх есеїв назвав процесом естетичної осмоси, цей новостворений світ стає й світом глядача.

Згаданий, як я його називаю, другий паризький період, роки 1959-60, був для стилістичного розвитку мистця найбільш важливим. У той час оформилася його нова мистецька база і скристалізувалося його мистецьке бачення.

Але мистець не зупинився на місці. Змінив його стилі помітні вже в 1961 році, скоро після його повороту з Парижу. Але ті зміни органічні, повільніші і не являють собою такого „скоку“, як 1959 рік. Роки від 1960 до сьогодні можна вважати одним періодом, періодом нормального мистецького зросту та закріплення.

Тому, скажімо, Гуцалюкове третє перебування в Парижі реєструємо тільки для хронології, бо стилістично це була лише одна фаза суцільного розвитку.

Першою зміною, що вже повністю помітна в 1962 році, було оживлення його палітри. У тому році „безбарвний“ період остаточно закінчився. Знову у нього чимраз живіші фарби — синя, жовта, теплооранжова, червона. Кольори живі, але не яскраві. При всій своїй живучості вони дещо стихієні і тим в'яжуться з попереднім періодом.

Його вертикальний мазок, так характеристичний для 1960 року, втрачає свою геометричну лінійність і поволі стає кручено-кучерявим. У цій кучерявості поєдналися лінія з кольором в одну органічну цілість. Сьогодні Гуцалюк рисує кольором. Це видно в його акварелях. Може, навіть краще, ніж в оліях.

Далі, десь біля 1964-65 року, зникає велика, спокійна площа, яка ще в 1963 році відігравала поважну композиційну роль. Сьогодні навіть площі заднього пляну картини розбиті індивідуальними мазками.

Останнім, найновішим елементом, що появився в Гуцалюкових картинах, є людська постать. До 1965 року мені відомі тільки три олійні картини, що зображують людину, і всі три — портрети.

У 1966 році Гуцалюкові картини почали залюднюватися. Чи то ярмаркові сцени з його останньої виставки, чи найновіші картини, що він їх ще не виставляв, — на них несподівано появляється людська постать як структурний та композиційний елемент картини.

Більшість із згаданих проявів нова, коли їх порівнювати з 1960 роком, але багато спільного можна знайти, коли сягнути до картин



Вулиця в Порт Джервіс — Рисунок Пером

1955 року. Спільним залишається настрій схвильованого, жадібно швидкого схоплення, енергія та нетерпеливість у перенесенні його на полотно.

Та нічого в тому дивного. Малярська техніка змінюється, але людина, її візія, її світосприймання залишаються такими самими.

Сучасність 2.1967

ДУМКИ З ПРИВОДУ ГУЦАЛЮКОВОЇ ТВОРЧОСТІ

Юрій Соловій

Виставку рисунків і акварель Гуцалюка в УВАН треба привітати не лише з огляду на добрий тон, але ще тому, що виставки цього характеру у нас майже не відбуваються. І хоч я не прихильник національного (звуженого в об'ємі часу) підходу до проблем мистецтва, а особливо творчості, виставка мистця на нашому культурному терені мимоволі підказує такий специфічний кут бачення. Бо засадничо мистецтво належить до категорії інтимноособистого: воно плід інтимного спілкування творчих візій з фізичнотсхнічними спроможностями мистця, і хоч деякі мистецькі ідеології орієнтуються на психіку мас, на смаки й інтереси певного колективу, — переживання наголошу, найбільш внутрішні і найчуттєвіші переживання твору одиницею не переносяться на колектив. Можна навіть твердити, що переживання одиниці з приводу певного твору будуть кожного разу відмінні. У тому ж справа, щоб викликати ряд нових, не відомих дотепер душевних станів; сумарне погодження, що даний твір має ліричні якості, не вичерпує справи.

Та суть мистецтва не міняє стану, в якому світ розподіляється на калейдоскоп таборів: національних, релігійних, економічних, світоглядних, расових тощо. Між таборами точиться боротьба за існування і за панування. Мистецтво теж втягнене в орбіту боротьби; от, може, не всі присутні зацікавлені технікою, що панує на виставці, але вони прийшли на неї в якійсь мірі тому, що мотив українства перерішив вагання, бо ми шануємо і підтримуємо — з національних мотивів — цю нашу наукову установу тим самим уважаємо себе в якійсь мірі учасниками українського культурного руху, мимохіть створивши довкруги Гуцалюкової ви-

ставки атмосферу „національної афери”.

Отже, попри вищесказане про індивідуалістичний характер мистецтва, не належить перерочувати систему життя, в яку доводиться сучасній людині вклататися. Це система національного правопорядку, національної історії і національної культури. Тож і не буде поза рамками події подивитися на неї й з національних позицій, з позицій, що в якомусь майбутньому перестануть бути суттєвими, але сьогодні вони ще є „наріжним каменем” людського співжиття, ба навіть людської долі під сучасну пору.

Хоч ця виставка рспрезнтує два види (рисунок і акварелю) творчості Гуцалюка, рисунку рішуче панує, і тому я думаю лише на нього в дальшому посилатися.

Рисунок має особливі якості — силу магичного перетворення, яке зберігається навіть у випадках, коли збережено натуралістичні властивості предмета: уявім собі наш вихід вранці з хати, крок за поріг в рисунковий безкольорний ландшафт, побудований з чорних штрихів, ліній, точок, з чорних, сірих і білих площ — це був би світ, виповнений моторошною атмосферою. Нами, мабуть, оволоділо б почуття Кафкових героїв, хібащо оптичні відчуття сучасної людини — з огляду на надмірність оптичних ефектів у сучасному ландшафті — знесилилися до повного згасання. У таких випадках непотрібне мистецтво, у таких випадках потрібне немистецтво, яке шокувало б інтелект і лише через нього добивалося б до людини. Все таки рисунок заслуговує на увагу, яка на нашому ґрунті існує в мінімальній дозі. Приміром, виставка рисунка (і скульптури), що відбулася в Українському Народному Домі в Нью-Йорку кілька років тому, пройшла непомітно: число відвідувачів ледве чи досягнуло 20% відвідувачів загальних виставок, що пере-



Портрет Ю. Соловія — Рисунок пером

важно стоять на нижчому рівні. Велика кількість наших мистців, мабуть, олівця в хаті не має — більшість зорієнтована виключно на олійну техніку, що теж є причиною аномалії, завдяки якій наше мистецтво твориться, сказати б, четвертинно. І хоч би тому ініціативу виставки рисунків, як одну з піонерських, треба похвалити й ентузіастично підтримати.

Рисунком мистець відкриває нові форми, нові ситуації, що можуть навіть вирішити суттєвий напрям творчості. Він властиво є не лише фундаментальним зарисом одноразового композиційного задуму, але може стати конструктивним заложенням творчості взагалі. Рисунок може бути й самоціллю, що фіксує, а опісля також викликає певні емоційні стани, та найширше застосування рисунка потягає у фіксуванні й організації візій. У кожному випадкові це засіб кабінетного формату, що нагадує камерну музику можливостями найшир-

шого експериментування при пропорційно мінімальній витраті енергії і фінансів; в обох випадках, однак, потрібне для сприймання більш вироблене чуття.

Рисунки Гуцалюка роблені переважно рапідграфом, інструментом, зручним для реєстрування малярських мотивів поточно, хоча б з огляду на тривалість техніки. Мистець подорожує багато і під час подорожування нотує ландшафтні мотиви, що часто стають основою композицій, розгорнутих пізніше у, так би мовити, «монументальній» техніці — олії. Але попри таку роллю і призначення вони не позначені рисами шкідливості. Це, очевидно, не вирішує питання важливості, бо шкідливість часто є вислідом розгортання нової для мистця проблеми, та справа в тому, що рисунки Гуцалюка мають «шліф», що вони, як і акварелі, «очищені» від лябораторности, і, хоч вони роблені з досконалою свободою і розмахом, атмосфера творчого крокування і спотикання з них виключена, вони є фактами завершеної роботи.

Але в загальному Гуцалюк мистець з натурою експериментатора. За 15 років (стільки часу проминуло від моєї першої зустрічі з його роботою) він «мінявся» яких 3-4 рази. Під цю пору знов його непокоїть думка зміни. Виходить, Гуцалюк не поклав собі спочити на «лаврах слави», бо, як відомо, він у нас широко відомий. Одинок мистець може найточніше знати, коли його дотеперішні методи стають недостатніми. Я, очевидно, маю на увазі мистця у повному значенні слова, мистця — мислителя, людину інтелектуально повну, якою кожний великий мистець усіх часів був, маю на увазі заперечення нашого льокального, провінційного типу «маляра Кузьми», не дуже інтелегентного, незачесаного бідака, якого ландшафтлик можна набути «заобід», коротко — типа нібито романтичного. Отже, поскільки Гуцалюк є у нас популярним мистцем, не створюючи конфлікту з програмою виставки, можемо замислитися над його проблемою в загальному. Тим більше, що про його поодинокі експонати важко говорити, поскільки вони не мають, сказати б, літературного змісту. Його артизм полягає в творенні образів, що мають за спільний знаменник мрійливо-ліричний елемент. Його мистецтво безсумнівно ліричне;

воно відображає світ у ліричній атмосфері; його образи свого роду аспірина для стурбованої душі. У його світі немає гроз, небезпеки або болю. Його ландшапти, квіти і натюрморти мають вигідну температуру, привітний клімат і приємні для ока. Можуть закинути мені, що я говорю про речі, що є на листівках у подорожніх бюрах, тому треба додати, що все це виражене засобами справжнього мистецтва — з дозою свіжості і вигадливості. Програмою його творчості є творення ілюзійного світу, але, як виявляється, Гуцалюк вирішив розглянутися за новими речами. Якщо в мистця є песнокій шукання, це значить — є потреба ще якоїсь знахідки. Мистецтво невичерпане, але життя обмежене. Можна над цим замислитися, бо Гуцалюк вже має ряд сильних образів, створених у його стилі, з його почерком. Я переконаний, що цей його стиль наявними творами не вичерпується; він повинен змогутити майбутніми образами.

Теоретично можна уявити собі посвяту мистця програмі постійного шукання і відкриття нових технічних або естетичних метод, хоч покищо такого мистця ми не знаємо. Пікассо, який, може, найближче підходить до типу такої творчості, врешті-решт також не є таким. Коли Кандінський працював з точно наміченою програмою, він просто знав, куди його шлях веде, Пікассо бурхливо і спонтанно, і з більшою фізичною натугою, крокує крутими і часто випадковими стежками до кульмінаційного пункту, кружляючи довкруги нього, часами наближаючись (Гверніка), а часами віддаляючись від нього.

Проблема Гуцалюкового стилю розв'язана, справою покищо нез'ясованою лишається майбутнє, тобто твори, що свідчили б про

живучість автора, про його творчу спроможність постійно дивувати. Мова про твори, що свідчили б про його володіння стилем. Справа виключно у тому, щоб особистий стиль мистця не перетворився у манеру і щоб вона не опанувала його, а мистець постійно панував над своїм стилем. Наступне мотто повинне стати системою творчості взагалі: кожний новий твір повинен бути несподіванкою, попри те, що він буде позначений почерком автора.

Творчість знає піднесення і спади, тому не йдеться про дослівне припасування цього мотто до роботи мистця; мистець, одначе, повинен постійно знаходити вміння, сказати б, чарувати, чарувати також несподіванками, чи то підбором теми і своєрідним навітленням її, чи то композиційним розташуванням, технікою, кольоровою гамою, ударами і вібрацією пензля. Якась новина-несподіванка у цьому мусить бути.

Гуцалюк буде ще часто нас дивувати і захоплювати про що свідчить і ця виставка, скромна на перший погляд, але з наявними ластівками небуденного в його творчості. Елементи психологічні. Автопортрет, портрет Черешньовського, Бойчука і Соловія є речами, які безсумнівно гостро виділяються з його дотеперішньої творчості. Дати постановня не міняють суті справи.

Говорити про його «психологізм», тобто аналізувати ці речі я не збираюся, бо, просто кажучи, я його ще не збагнув, може тому, що він самим автором не зовсім усвідомлений, тому не дуже маркантний, появляється у формі натяку. У кожному випадкові, знаючи Гуцалюка, знаємо, що він людина вперта, людина з здоровою шхою мистця.

Сучасність 2.1967

НОВА ВИСТАВКА Л. ГУЦАЛЮКА

О. Слупчинській

Внеділю 5 травня 1968 з галерії Українського Літературно-Мистецького Клубу в Нью-Йорку відкривається виставка образів Любослава Гуцалюка.

Кожна виставка Гуцалюка вже самасобою є важливою мистецькою подією, однак ця виставка буде унікальною — хоча б самою тематикою: мистець покаже цикл самих актів. Якщо не помиляюся, в історії українського мистецтва не було ще того типу виставки. Правда, для більшості наших мистців, акт був (хоч дуже не часто) темою мистецького вислову, однак небагато таких образів знаходило шлях на виставки.

Хочу підкреслити, що часто, коли мистець насмілювався виставити акт, то такий акт був дуже здержаний обмежений висловом. Це виявлялось в академічному або просто шкільним підході до сюжету. Визначним винятком є Яків Гніздовський: його композиційно цікавий „Акт-1958” є зразком сучасної й одвертої розв'язки теми. Типовою для Гніздовського є холодна, елегантна, „з любов'ю випрацьована” (фраза критика NY Times'у) манера, а в контрасті до неї, зображене насичене віталізмом наге тіло жінки.

В цьому руслі, себто в руслі сучасного (не лиш „модерного”, значить модного) розуміння акту пливе творчість Любослава Гуцалюка.

Тридцять образів (20 олій та 10 акварель) — це розкішний спектр кольорів експресивність, яких часто впадає в „фовізм”. Це значить що об'єкт є гарячий, тема кипить кров'ю. Руку Гуцалюка оживляє з одного боку колір, з другого серце. Гуцалюк естет, — жонглер композиції, гармонії?! Це правда. Але все ж таки в



Блаженніший Патріярх Йосиф Сліпий
— Рисунок Пером

його нинішньому періоді на першому плані — Мистецька візія. Коли задля неї треба перекреслити гармонійність композицій антисиметричною лінією, коли ця візія велить протиставити



Дерева — Рисунок пером

(„джукстапозиція”) „приємні для ока” деталі — жорстокі деформації — він це готовий робити, і робить це по-майстерному. Пози актів статичні, однак нервовість мазків, драматична скаля кольорів і надхнена сенсуальністю і еротикою розбиває цей спокій та створює атмосферу руху (динаміки).

Не хочу своїми коментарями надто „при-

готувати”, або настроювати публіку. Гуцалюк такий багатий і щедрий мистець, що кожний глядач знайде в його образах щось своє, частинку свого власного світу.

Л. Гуцалюк є одним із тих наших дуже нечисленних образотворчих мистців, які завжди зуміють любителів малярства зацікавити, зворушити і захопити.

Свобода 27.4.1968

ЛЮБОСЛАВ ГУЦАЛЮК

Микола Кузьмович
(Враження з виставки)

Дня 1-го жовтня відбулося в галерії Boissevain відкриття виставки, картин Любослава Гуцалюка. Востаннє бачили ми кілька картин Гуцалюка перед його від'їздом до Парижу, в 1954 році на „Виставці Дев'ятох”. Теперішня виставка — це перша нагода оглянути більшу кількість Гуцалюкових картин, створених у роках 1956-57.

У тих картинах, що ми їх бачили перед трьома роками, відчувалося спонтанність, енергію, нетерпеливість у перенесенні на полотно внутрішніх переживань мистця. Їхній ефект полягав на широкому трактуванні площин „чистих” кольорів. Це були абстрактно висловлені фаєрверки емоцій.

Щоб правильно відчути картини біжучої виставки треба саме цей факт постійно мати перед очима. Гуцалюк один із тих нечисленних малярів, що у нього абстракт був вихідною точкою творчості. Він починав там, де багато старших мистців знаходило завершення їхньої творчості. Від процесу чисто підсвідомого вислову почувань та ідей, мистець перейшов до інтерпретування баченого. Тільки у нього тепер діє цілий ряд аналітичних процесів, які те бачене упрощують, аналізують — існуючі форми сприймають, але відкидають з них все те, що у формі не є істотне. З абстрактного експресіонізму — мистець перейшов до синтетичного реалізму.

Розглядаючи картини біжучої виставки нас спеціально вразила роля, що її в їх побудові відіграє лінія; у таких картинах як: „Краєвид з човном”, „Зелений краєвид” (ч.9), „Паризький пейзаж” кольор і площина зовсім підпорядковані лінії. Існування форми є обумовлене ком-

позицією ліній, а не взаємовідношенням кольорів. Враження глибини є вислідом геометричної побудови горизонтальних, вертикальних і сполучних ліній та обумовлених ними площин. У висліді маємо декоративний уклад який одначе не є абстрактним а бере свою внутрішню побудову з природи та з реакції інтелекту мистця на бачене. В тих картинах вражає велика здержаність можна б навіть сказати — контемплативність.

У картинах „Чорний і червоний краєвид” і „Чорні і червоні дома” лінійна композиція є така домінуюча, що вони були б либонь кращими картинами в чисто графічному трактуванні. Наприклад, в лінійності ті дві теми могли б бути цікавіші, як в олії. В картині „Римський краєвид” теж можна б розміщення кольорів змінити, зберігаючи цим внутрішній ритм картини.

З другого боку маємо такі картини як „Жовті глядіолі”, „Зелений краєвид” (ч. 27), „Еспанський краєвид” — де композиція є засадничо площинна і де лінійний рисунок сходиться на другий план.

Найбільш гармонійними є ті картини, в яких існує рівновага між розв'язанням площин, кольором і лінією. Сюди належать: „Чорнобілий краєвид”, „Паризькі завулки”, „Міст у Венеції”, „Листки в дебанку”, „Жовтий натюрморт”. При всій динаміці композиції — їхня внутрішня гармонія дає глядачеві враження спокою, контролю, надуми.

Немає сумніву, що за останніх два роки талант Гуцалюка дуже сконсолідувався. Виставка подібна до подорожнього, що у своїй мандрівці присів на камінь, щоб хвилину відпочити та упорядкувати враження пройденого. Куди поведе його дальша мандрівка — годі передбачити. Він

нікого не наслідус і за винятком двох картин не можна дошукатися ніяких аналогій чи імітування.

Для нас було несподіванкою довідатися, що „Катедра Нотрдам” це найновіша картина мистця. Коли це брати як натяк на нові заінтересування, тоді можна сподіватися, що після розв'язання проблем площин, мистця можуть

потягнути проблеми розв'язки об'єму. Тоді це було б замкненням циклу проблем, що їх поставив Сезан. Все ж, якою дорогою Любослав Гуцалюк не пішов би, на підставі досі побаченого з довір'ям і цікавістю ждатимемо дальших етапів мистецької мандрівки цього талановитого мистця.

Свобода 18.10.1957

МАЛЯРСТВО ГУЦАЛЮКА 1960 РОКУ

Юрій Соловій

Питоменний новішому українському мистецтву ліризм дістає своєрідне оформлення в творчості Гуцалюка, — у цьому переконують окремі образи на його цьогорічній виставці в Tuster Gallery — НьюЙорк.

Гуцалюкове малярство завжди виявляло схильність мистця до ліричності, ця його властивість виявилася тепер набагато сильніше і органічніше, мірою виєлімінвання пануючих стилістичних засобів мистецтва першої половини нашого століття, що коренем сягають в конструктивістично-абстрактну методику. Твердість, свого роду готичність форм, що опанувала післякубістично-конструктивістичний етап у мистецтві, в творчості Гуцалюка попередніх років була методичним засобом образного формулювання; його кольористична лагідність і м'якість були придав-

лювані суворим рисунковим контуром, хоч ясно було вже тоді, що він прямує до ліризму. Мистецьку проблему вибору напрямку кожний мистець повинен для себе вирішити: мистець мусить бачити перед собою певну ціль, він мусить намітити і з'ясувати собі напрям дороги, по якій його творчість повинна б розвиватись, — часові лишається для розв'язання єдине питання — технічної майстерності; Гуцалюкова дорога веде до інтенсивної краси образотворчого дійства.

Після досвіду з конструктивізмом Гуцалюк почав маневрувати по ідеологічному полю імпресіонізму, що безсумнівно відсвіжило його мистецький вислів. До об'єкту найновішого зацікавлення він ставиться критично, роблячи свої поправки і висновки: його імпресіонізм (цей термін я вживаю компромісово, він лише частково окреслює теперішній творчий стан Гуцалюка) збагачений досвідом новітніх течій і поглиблений технічною вигадли-

вістю, а це сьогодні робить його іншим.

Поворот до ідеології, яка — як сьогодні — безпредметність — ще недавно володіла мистецькими периферіями, міг би виглядати небезпечним.

Імпресіонізм як історичне явище має свої заслуги, однак це одна з тих течій, що безсумнівно сприяла умасовленню мистецької професії; техніка імпресіоністів настільки вільна і легка для опанування; що кожний — після деякої вправи з матеріалом — може «творити» по лінії цієї ідеології. Крім того, за об'єктами і малярськими темами далеко не йти: все можна — в безнадійному відмежуванні від інтелекту — малювати, безпристрасно і без ніякої творчої віри. Уява і фантазія, невід'ємні інструменти справжнього мистця, — в імпресіоністичному малярстві не конечні, радше зведені до непомітного мінімуму. Звідси зрозуміло, чому ця ідеологія вилілась з берегів зобов'язуючих в цій професії, переливаючись на маси перед мистецьким покликанням нічим не грішних аматорів. Мистці, що були творцями революції в думанні про мистецтво і рівночасно викликали течію імпресіонізму, як це можна було відмітити на великій виставці творів Моне в музеї модерного мистецтва в Нью-Йорку, дали цілий ряд творів мілкої духової напруги і невеличкого мистецького діапазону: вони, мірою свого геніяльного передчуття чи слуху по лінії справжності мистецьких явищ, скоріше чи пізніше,

частково чи цілковито міняють свою творчу настанову. Сам Моне як геніяльний маляр на старість робить рішучі підрахунки, зриваючи з імпресіоністичним ілюструванням природи; його пензель стає твердішим в надаванні фарбі структури, вишуканішим в композиції і кольориті, — коротко кажучи, більш фантастичним порівняно з імпресіонізмом і разом з тим більш мистецьким. До речі, цей його останній творчий стан вплинув на зародження нової в сучасному мистецтві течії — т. зв. абстрактного експресіонізму, широко (власне, вже надто широко) культивованого передусім нью-йоркською школою малярів.

Гуцалюк робить новий крок; конструктивістично-абстрактні форми почали відступати перед новим в його малярстві елементом, перед прозорістю, — елемент великою мірою імпресіоністичний, однак стається так, що цей елемент в творчості Гуцалюка дістає деякі нові риси. Те, що було в Гуцалюка стилізаторським, — пригасє, а його мистецька силуета стає помітнішою.

Домінуючим компонентом в Гуцалюковому малярстві є безсумнівно фарба з своїми тривимірними властивостями; говорячи про імпресіонізм в його малярстві, треба мати на увазі своєрідний рельєфно-малярський імпресіонізм, — понад усім однак в приємно-зворушливому малярстві.

Свобода, 1961

АКВАРЕЛІ ГУЦАЛЮКА

О. Слупчинський

Виставка тридцяти акварель Любослава Гуцалюка, що її можна було оглядати в жовтні в галерії Ірени Стецури, — це замітна подія в нашому небагатому на події мистецькому житті.

Видатною, поруч неї подією треба назвати вересневу виставку графіки й

олійних картин Якова Гніздовського, в Інституті Пратта на Брукліні, Н.Й., про яку чомусь небагато було рецензій у нашій пресі.

Виставка акварель не часто явище в мистецькому житті українського Нью Йорку. Справді, знаю тільки одного мистця, який



Бойківська Церква — Рисунок Пером

зокрема цікавиться мистецтвом акварелі та виставляє акварелі. На жаль, його зацікавлення дає досить нецікаві, бездушні, бліді результати.

У своїх акварелях Любослав Гуцалюк висловлює питому йому пасію до кольорів (які віртуозно розв'язує) та специфічний підхід до об'єкту. Цятки, плямки, чертки, лінії – усі пріцизно, педантно і гармонійно уложені, експлюдують кольорами ще більш експресивно, як в його оліях. Об'єкт трактований з великою фантазією це натяк, початок і момент інспірації, з якої

Гуцалюк розвиває високої якості (в естетичній сфері) радісні візії. Радісні, бо біль і терпіння не в площині його зацікавленень.

Образи Л. Гуцалюка не є ствердженням краси природи чи об'єкту як такого, але того, як мистець його пережив, переболів і перетворив.

У світі великої нервової системи духовности мистецтва, Л. Гуцалюк відмежував один маленький, але дуже важливий момент: наявність прихованого погілого усміху мистецтва.

Свобода 24.12.1970

ЛЮБОСЛАВ ГУЦАЛЮК

(Слово на відкриття виставки) Нью Йорк – 1972

Ліда Смик

Вельмишановні Гості!
Сьогодні припала мені велика честь представити вам нашого гостя, мистця-маляра Любослава Гуцалюка.

Коли, забираючись до приготування цих рядків, я переглядала, програмки його попередніх виставок, мені стало моторошно. Бо ж на деяких попередніх виставках його представляли, чи про нього говорили, чи аналізували його творчість світочі нашого мистецького життя. Тому заздалегідь прошу не очікувати від мене великих слів чи науково-мистецьких трактатів, комплікованих „ізмів” — я вам постараюся представити Гуцалюка таким, яким я його знаю від багатьох років.

Наше, в той час ще одностороннє знайомство сягає вже далеких від сьогодні сірих днів II світової війни. Мені чомусь вбилася глибоко в пам'ять постать молодого, ясноволосого,

блідого хлопчини з темними проникливими очима, який надто часто був у клопотах зі своїми педагогами - ніяк не міг зрозуміти, чому вони стараються вложити в його голову знання, які його мало або зовсім не цікавлять. Вони ж на свій спосіб „журилися” хлопцем, якого, самозрозуміло, цікавило лише мистецтво. У їх світосприйманні це могла бути лише розвага, а треба ж здобути якась становище для хліба насущного.

Незабаром наші дороги розійшлися на довгі роки та й, як решті нашої еміграції, кожному довелося пити власну чашу, менше або більше гірку.

Як я вже довідалась багато пізніше, не жилось Любославу рожево. Відірвавшись від родини, перебув він німецький табір праці, де ледве не кожного дня смерть заглядала у вічі. Після розвалу Німеччини побував у таборі переселенців у Берхтесгадені, де познайомивсь із славним уже Еком, і треба припускати, що

молодий тоді Гуцалюк вчився у свого старшого приятеля.

В 1949 р. наш мистець переселяється до Америки. Мрія малювати, далі працювати над собою в цьому напрямі не залишає його. Вдень він працює фізично, щоб заробити на прожиток, а вечорами студіює мистецтво в мистецькій школі Купер Юніон. Чи багато йому дали ці формальні студії, про які, може, в іншій формі думала його родина чи професори у Львові, тяжко сказати. Геній приходить на світ уже обдарований, треба тільки це обдарування визволити та дозволити йому проявитися. Це мені прийшло на думку, коли я приглядалася до шкільного образу Гуцалюка. Як довго треба було нашому мистцеві скидати пашарування, які пакинула на нього школа, щоб урешті проявити своє відважне, власне „Я“?

На мою думку, довго!

Тим часом Гуцалюк хліба насущного ради працює комерційно, роблячи реклами для телевізії, ілюструє різні видання, та при цьому не перестає малювати. Призбиравши трохи гроша, виїжджає до Європи. Після творчо дуже успішного річного перебування в Парижі, вертається до Нью-Йорку та влаштовує свою першу самостійну виставку в Галерії Вольмар. З цього часу успіхи збільшуються. Слідують далі самостійні виставки в Міляно, Парижі, Торонто, Вашингтоні і знов кілька у Нью-Йорку, постійні виставки у галеріях.

Урешті в 1961 р. сповняється гаряче бажання мистця, про яке мріяв ще з дитячих років. Він покидає комерційну працю, яка ограбовувала стільки його дорогого часу, та повністю віддається малярству. Осягнувши високий стаж у мистецькому світі, він не відпочиває із задоволенням на здобутих лавражах та не очікує заслужених почесей. Він дивується, а навіть не любить, коли називати його „маестром“. Він такий же скромний і безпретенсійний, як був перед роками, коли ще тільки жменька вірила в його велику будучину.

І в його мистецькій творчості нема застою. Він постійно шукає нових доріг — чи це буде тематика, чи кольорит, чи настрої. Тільки він їх не творить штучно, от так, щоб бути оригінальним чи новим — ця зміна походить з середини. Щоб не бути голословною, зачитую

два місяці з листів нашого мистця, між яких є кілька літ різниці: „Доволі скомпліковані проєси саме тепер роблять революцію в моєму малярському сприйманні. Я багато в останньому часі експериментую з людською фігурою. Ще не чуюся зовсім певний в цій тематичі, навіть почав ходити на рисування з моделю” ...Або другий, новіший: „Тепер можу сказати вже зовсім певно, що почалося щось нове. Зміна абсолютно не в сторону безпредметовости. Не показую їх ще нікому. Наперед хочу сам мати нагоду їх передумати і відчутти нові дороги ...”

Хоча шлях мистецтва це добровільно обрана Гуцалюком дорога, то аж ніяк не можна сказати, що цей шлях легкий. Пригадую собі деякі наші розмови на ці теми. За словами мистця, часом картини малюються легко, швидко й успішно, але здебільша треба багато намучитися, зміняти, а то й нищити полотна. Хоч узагалі його образи соняшні та погідні, це ніяк не значить, що він так почувався, коли їх малював. Не все виходить так легко, як би хотілося, важливе тільки, щоб у закінченому творі не було видно ніякої муки, а тільки легкість і розмах. І я певна, що він не проміняв би всіх тих мук, а деколи й почуття безсилности, на приємне, спокійне й безконфліктне існування.

Гуцалюк часто подорожує, шукаючи нових тем та вражень. Він увесь час робить шкіци та акварелі, щоб зафіксувати якнайбільше вражень. Олії малює пізніше, і вони звичайно вже не є фотографічним відтворенням побаченого. Це продукт його пам'яті, уяви і, головню, настрою, що і його даний краєвид чи ситуація на ньому залишили.

Хоча сам Гуцалюк признається, що він багато завдячує імпресіоністам, то в своїй творчості він беззастережно самостійний та одинокий. Вислід його праці це частина власного „Я“, яким обдарував його Творець, а не вплив чужих особовостей.

Наш мистець — людина сімейна. В нього дружина незвичайно мила, товариська та безпосередня пані Реня, та 10-тилітній син, мале непосидюше веретено — Ярема, все повний запитів, що, коли, чому і як. Його голівка вічно повна плянів і задумів і, хоча це не все спричиняється до спокою нервів батьків, то з таких

дітей виростають великі люди. Малий Ярема говорить не то доброю, але досконалою українською мовою, з якої зовсім вільно переходить на французьку чи англійську.

Гуцалюк — великої міри мистець, та таки не можу не згадати про нього, як про особу незвичайної ніжності та вміння зрозуміти

іншого. Він радо допомагає іншим мистцям без професійної заздрости та без огляду на особисті труднощі. Його патріотизм та громадське вироблення без зайвої графаретности, дуже глибоке.

Ось тут він — з великої букви Людвіна мистець Любослав Гуцалюк.

Овчд 2.70

СПОГАД ПРО ПАРИЗЬКЕ ЛІТО Й Л. ГУЦАЛЮКА

Катерина Штуль

Коли парижани пороз'їжджались на літні вакації, місто скоро поповнилось чужим елементом, туристами, між якими багато знайшлося й наших заокеанських земляків.

Дзвонять телефони в цілком несподіваних годинах дня й ночі та пригадують давно нами забуті зобов'язання, нам цілком незнаних свояків, приятелів наших приятелів, товаришів наших дітей, дітей наших друзів і т.д.

Згадавши про свої, чи своїх дітей поїздки за океан, де все хтось виходив по нас і навіть часто з квітами, де завжди знаходилося чудове й ширше приміщення з необмеженим вживанням лазнички, де нами займалися, гордились, ша-

нували, не дозволяли ходити пішки, захоплювали наші піднебіння домашнім печивом — одним словом, де кожен будень ставав для нас святом, — ми не можемо залишитися в боргу й стараємось віддячитись, як можемо та чим можемо.

Це наше «можемо» досить обмежене, бо кількість квадратних метрів житлової площі на парижанина-українця мінімальна, число лазничок майже випадкове, а на кількість українських автомашин напевно вистачить пальців рук. Часу вільного у нас також менше, бо тут працюється довше й звільнитися з праці не так то легко. «Боси» наші вже й не хочуть чути про свояків із-за океану, яких не бачилось двадцять літ, а наш єдиний доктор-українець не має сумління викликати пошести між українською громадою. Отже, віддячуємось скромно: нашими вільними вечорами та порадами ...

Поручаємо оглядати Париж пішки тим, що залишаються довше. Тим, що мають на Париж день чи два, радимо організовані тури автобусом чи пароплавчики по Сені. Помагаємо знайти недороге приміщення зі столом, щоб не хитався та з запевненням щоденної дезинфекції туалети, з милом та пахучим туалетним папером. Радимо, як побачити славне фоє паризької опери та стелю, розмальовану Шагалом, не стративши вечора на спектакль. А якщо хтось бажає побувати в паризькій Опері й мати не сидяче, а лежаче місце, щоб відпочити після цілоденного ходження (під спів співаків високої класи), то — якщо нас повідомити тиждень наперед — місце заповнене.

Гірше вив'язуємось ми з т. зв. «шопінг». за 10 доларів не можемо знайти ні елегантної суконки, ні шкіряної торбинки. А щоб знайти давно вийшовшу з моди кольонську воду, чи помалку до губів «руж безе», мусимо оббігати багато «прізуніків» та аптек.

Нічому не дивуємось і навіть охоче біжимо в 11. годині вечора по пані добродійку, яка, діставши від товариша сина нашу адресу, просить нас телефонічно забрати її з двірця Ст. Лязар, де вона на нас чекає в залі «загублених кроків», сидючи на своїх валізках «під годинником». Вона нікого не має в Парижі й мови не знає, а персонал, що вміє по-англійськи, розійшовсь вже давно додому. Дуже скоро довідуємось про мету подорожі: в Європі естетичні операції коштують дешевше. Ну, що ж — може й нам прийдеться колись їхати до Америки на якісь операції ... Може й нас хтось забере з двірця, де ми будемо, не знаючи англійської мови, безрадно чекати ...

І обіцяємо собі свято, як тільки небо над Парижем нахмариться й повіє вогкістю та холодом, взятись до провідника по Парижі, де кожного року буде долаватись листа присутніх українців під час літніх місяців та докладні інформації, де, напр. можна найти давно забуту кольонську воду «Буржуа», як можна оглянути Лювр за годину, Париж за півдня, Рим за день, усю Італю за два і т. д.

Нашастя, приїжджають до Парижу й туристи, які не спішаються та збагачують на

довший час нашу маленьку громаду. Ними являються насамперед наші заокеанські студенти, що назагал приїздять сюди, щоб «доробити» свою французьку мову. Вони справді цілющо впливають на нашу молодь, яка малочисленна та розпорошена в 10-мільйоновому місті тільки може мріяти про українське життя на рівні Канади чи Америки. Тому знайомство з ними приносить нашим молодим багато: воно скріплює їхню українськість та дає поштовх до посилення українського життя.

Приїздять також на довший час наші визначні науковці, інженери, викладачі-професори, прислані своїми установами на працю до Європи. Вони, назагал, нас не цураються, хоч стверджують, що ми бідно живемо. Вони охоче знайомляться з українською громадою Парижу, інформують про свої осяги та включаються в наше життя. Ми їм дуже раді.

Приїздять до Парижа й наші мистці. Деякі тільки похапцем, інші на довше, щоб відновити свою мистецьку наснагу в паризькій криниці, яка щільком не думає висихати. До найвірніших сміло можемо зачислити нашого відомого маляра Л. Гуцалюка, його милу дружину та їх сина Ярему. Ця гарна родина сміло може кандидувати на почесних горожан Парижа. Вони його знають давно й хоч постійно живуть в Америці, кожних кілька років приїздять сюди на довший побут. Ця їхня любов до Парижа щільком нам зрозуміла. Бо Париж був їхнім першим трамполіном у західний світ, де зуміли перемогти повоєнні, емігрантські недолуги та добитись успіху.

І тому, які не були важкі їхні перші кроки, вони не заорали борозни. Париж своєю мистецькою атмосферою дав оформлення творчості Л. Гуцалюка, бо огорнув її серпанком внутрішнього тепла, інтимного, чутливого, мрійливого.

Пам'ятаємо добре його перші кроки в Парижі, перші індивідуальні виставки й наші враження. За кожним разом ми стверджували, як відпружуюче діють на нас його картини. Субтельна нюансовість кольорів, казкова композиція затримувала біг наших щоденних турбот, вливали мрійливий спокій та спонукували ствердити, що помімо пережитих страхів війни, мимо емігрантських злиднів, існує

світ краси навколо нас і навіть у нас самих, який ми мусимо навчитися бачити, щоб з цього черпати сили до щоденної боротьби за наше краще «я».

Якщо поштовх до шукання цілющої краси є завданням мистця, то можемо сказати, що Гуцалюк досягнув його вже в Парижі.

На нашу думку, цей Гуцалюковий «дранг» до спокійної, казкової краси запевнив йому успіх і в Америці, де інтенсивне матеріалістичне життя вимагає таких антидотів.

Цьогорічний побут маестра в Парижі принос нам несподіванку.

Я змінив мій стиль, кольорит, формат; одним словом все ... Прийдіть — побачите, — привітав він нас при першій зустрічі.

Ми заскочені. Ми так звикли до мрійливого тепла, що нас успокоювало, до лагідності красок, що тихо нас колисала, що ця заява нам не по душі. Ми не хочемо змін. Ми хочемо, щоб Гуцалюк все тремтів на цій самій ноті, хоч добре знаємо, що творчі хвилі не завжди котяться в унісон із нашими бажаннями. Тому переконуємо себе, що кожний мистець має право шукати нових доріг, що його відчуття, концепція та вислів — мінливі, як кожна творча думка. Ідемо на стрічу без упереджень.

І ми збудовані ... Так ... змінилось багато: нюансування лагідних красок зникло. Зате прийшли соковиті, сильна гама. Статична казковість відійшла на другий план і прожарюється золотом з-під динамічної конструкції. Композиція вольова, вся в русі, в дії. Великий Формат та сильній мужній мазок висувують динаміку на перший план.

Пригляньмося «Червоному містові», що нас найбільш полонило. Воно все в поверхах, переділене по середині молочною рікою. Воно безлюдне, як і всі попередні Гуцалюкові міста, але кожний його закуток живе. Червоні мури, стіни, брами, вікна, за якими жевріє золото, пульсують людськими пристрастями. Площі кличуть до себе таємницею подій. Стрімке, гористе передмістя манить нірваною відпочинку. Воно пусте, мовчазне, але живе всією наснагою людського життя. А молочна ріка, виблискуючи золотом, невблаганно збирає в свій струм всі пристрасті невидимих мешканців міста і котить їх могутнім валом у вічність.

Інший образ, який ми в згоді з маестром охристили «Вітряки», виконаний ще динамічніше. З могутнього ядра колують крила. Вони в чорних, брунатних охрових тінях, то в сліпуче білому світлі, що відразу переходить у беж. Між крилами пробивається далекий обрій чистим золотом.

Найбільш декоративною виглядає нам водяна симфонія у своїй радісній гамі синього, з грайливими гейзерами хвиль, що іскристо розбиваються об статичну масу оздобного мосту.

Знаходимо також і образ з давнішого кольориту маестра. Підкреслюємо, що назви картин наші; цей образ ми чомусь назвали «Нотр Дам». Він у сірих тонах, таких пригнанних першій паризькій виставці Л. Гуцалюка. Вони тут тільки сильніші, тепліші. За перекинутим мостом, величава розета катедри ховає за собою решту будови. Вона відразу полонить нашу уяву й переводить її у серенсріччя, в замкнуту суворість, яка пробивається через щілини вікон золотом.

Є ще картина «Порт», де вода хлюпоче об борти фльотилі, а вітер, вишнувши вітрила, налить до подорожі. Є й «Нью Йорк» із фантастичним вузлом доріг, мостів, вулиць, могутній, пристрасний, безшадний.

Не можемо поминути й останнього уродження Парижу, величезну «Голову» (це вже назва не наша, а маестра). Вона якби виринула з кам'янистого норвезького пейзажу, заросла, скуйовджена, вирячкуватими очима троля кидає нам погляд праісторії.

Ми вдячні маестрові за цю стрічу з його найновішими образами й цілком не жаліємо, що Гуцалюк змінив стиль, фарби й формат. Довідуємося, що маестро призначає ці картини на нову виставку в Нью-Йорку. Надіємось почути про цю нову сторінку в творчості. Л. Гуцалюка від справжніх мистецьких критиків.

«Голова» залишилась у Парижі й ми з нею незабаром зустрінемося в «Осінньому Сальоні». Інші картини відлетіли разом з маестром і його родиною. Нам залишився теплий спогад та приємне почуття, що побут в Парижі й цим разом дав нашому мистцеві наснагу до творчости.

„Українське Слово“, Париж.

ГУЦАЛЮК ВИСТАВЛЯЄ В НЬО ЙОРКУ

С. Гординський

Не можна скаржитися на те, що наш осінньо-зимовий мистецький сезон позбавлений цікавих виступів. Ще восени Об'єднання Мистців дало дві виставки — Ореста Поліщука і Рема Багаутдіна, а після них Володимира Бачинського. В половині грудня в галерії Мейсі Колумбійського університету показувала свої нові твори Марія Шероцька-Крамаренко, а в Українському Інституті Америки ще в жовтні був показ красивих київського мистця Миколи Глушенка (з приватних збірок), після нього виставляв сеніор наших мистців у ЗСА Василь Панчак, а тепер упродовж грудня показує свої картини Любослав Гуцалюк. Усе це мистці різного обладнання і різних стилів, та що в сумі своєю активністю засвідчують живучість і провідну роль Нью-Йорку, як українсько-американського мистецького осередку.

Гуцалюк виставив понад 35 картин, усі створені в останніх двох роках, деякі з них — це нечисленні залишки з його паризької виставки в галерії Рояль на весні цього року. Впорівнянні з попередніми його малюнками, нові твори розкривають чимало нових елементів його малярства, продовження його пошуків та утривалювання все нових малярських засобів і формальних ідей. Хто впродовж останніх 20 років мав змогу стежити за Гуцалюковим малярством, той міг спостерегти, якими органічними були кількакратні зміни його стилю, завжди з однією метою — все ближче і глибше підійти до основного ідеалу малярства — до перетворювання реальності баченого на нову і самостійну реальність ліній, площин і барв, поєднаних ритмом і гармонією.

Завжди цікаво і повчально прослідити

шлях розвитку кожного мистця на тлі його доби і її різноманітних та часто суперечливих один одному мистецьких напрямків. Гуцалюк формувався у 50-их роках, у час, коли модерне світове мистецтво тяжіло найбільше до двох стилів — кубістично-конструктивістичного й експресіоністичного, з сильною тенденцією тих стилів до надреального й абстрактного. Обидва напрямки мали свої майстерні і блискучі досягнення, але теж і свої екстремні виявлені в нігілістичній хаотичності. Особливо в американському малярстві великої популярності набуло т. зв. активне малярство („екшн пейнтінг“), де маляр багатьма фунтами фарби, накладеної пензлями, квачками, ножами і лопатками нібито підсвідомо висловлював свою творчу енергію. Можна б згадати таких малярів, як Гофман і Поллок, цей останній, розклавши на підлозі цілі бали полотна, поливав їх будьяк просто з пушок фарбами (нешодавно одну таку його картину придбав австралійський музей за 2 мільйони доларів). Людину, виховану в душі європейських естетичних традицій, важко переконати, що це і є велике мистецтво, воно бо поза можливістю прикладати до нього вироблені мистецькі критерії. Хіба, що тут застосувати критерії нові, вроді того, що його вжив один з критиків „Нью Йорк Таймсу“: „цей маляр не бажав висловити у своїх картинах абсолютно щонебудь“. Треба сказати, що наші молоді мистці тієї доби за такими прикладами майже не пішли. Вони істинково тягнулися до Парижу, де принципи модерного мистецтва були фактично ті самі, що й американського, та де проблеми естетичні й уважливе ставлення до досягнень попередників дали свою вартість.

У 50-их роках у Парижі творили й успішно виставляли такі мистці як Гніздовський,

Гуцалюк і Левицький (з Канади). Цікаво, що ні один з них не пішов у напрямі малярства абстрактного, куди в Парижі йшов їх сучасник Темістокл Вирста та, частинно, із старшої генерації. Михайло Андрієнко. Із згаданих трьох мистців Гуцалюк підійшов найближче в напрямі до абстрактного малярства і чимало від нього скористав. Проте треба сказати, що справа абстрактного мистецтва для українського мистця представляється інакше, ніж для мистця американського чи навіть французького. Справа в тому, що ми маємо дуже багате і вирафіноване мистецтво народне, з його геометрично абстрактним орнаментом і через те образотворча свідомість українського мистця до певної міри автоматично насичена абстрактними елементами і вони для нього, мистця, не такі обстрактні.

А всеж малярство Гуцалюка оперує на межі реального і нереального. Не раз, як, наприклад, у композиції „Нью-йоркські мости”, перше враження таке, що це картина абсолютно абстрактна і щойно згодом око в плутанині ліній знаходить обриси чогось, що нагадує сміливі конструкції ньюйоркських мостів. Тут годі не відмітити певного впливу, що його на малярство Гуцалюка має готична архітектура. Я не думаю тут про якісь архітектурні форми, притаманні тим чудам будівництва, якими є французькі готичні собори а про ту ідею пориву вгору, що вони її викликають. Власне, цю ідею висотного, одуховленого руху вгору плюс магічні кольори середньовічних вітражів Гуцалюк поєднав з модерними концепціями сучасного малярства, даючи в результаті картини, позначені не теорією чи сухим формалізмом, а живою експресією. Я думаю, що це найбільше досягнення нашого мистця, воно бо стверджує вічні і постійні прин-

ципи мистецтва, важливі для всіх часів. До цієї групи творів належать такі речі, як „Місто-хрест”, „Червоне місто”, „Замок порт”, „Еспанська фантазія” та інші, які мистець зібрав під назвою „уявних міст”. Сюди належать і „Ньюйоркські катедри”, яких марно шукати на мапі міста. Французькою мовою в каталозі паризької виставки мистець назвав ці уявні міста „ле віль імажінер”, що має трохи ширший нюанс і означає також міста фантастично-магічні. А втім, мистець зовсім не обмежується мотивами готики, він творить теж магічні образи з таких будов, як львівський „Св. Юр” і дерев'яна церква, він теж використовує архітектуру хмародерів.

Від віків українське мистецтво своїм головним завданням уважало синтезу східних і західних впливів, що відповідало географічному положенню країни на межі Азії й Європи. Цей вроджений нерв до синтезу виніс і Гуцалюк. Він підпадав різним впливам, французьким (найбільше) й американським, але, як це видно з його творів, він завжди вважав, що синтез-це справа шукання якогось ладу, погодження екстремів, а не хаосу. У своїх численних і плідних пошуках він не завжди міг бути послідовним, але в основному він тримався цієї лінії. Дехто вважає, що поняття „українське мистецтво”, та ще й поза Україною, це справа ілюзорна, бо фактично є тільки окремі мистці, які в умовах демократії вільного світу творять собі так, як кому забагається. Це — одна сторона правди, але завданням критика і мистецтвознавця є шукання того мотору, що зумовлює матеріальну і ще більш духову сторінку творчості. Якщо мистці вільні творити те, що вони хочуть, то критик має право також будувати свої теорії в „магічному пляні”.

Свобода 29.12.1976

БІБЛІОГРАФІЯ

А. Критичні обширні статті-розвідки в чужомовних журналах:

1. "Amateur d'Art" від 25 грудня 1962: „Hutsaliuk construit un univers a l'abri du tourment ”- Андре Вебер.
2. Цей сам журнал від 25 жовтня 1966 „ Hutsaliuk, ou le reve cheville a la realite ” -Пер Імбур.
3. "American Artist" серпень 1969- „The vibrant paintings of Hutsaliuk”-Джон Гесс Мікель.

Б. Біографічні довідки:

1. "Annuaire national des Beaux Arts"-Париж 1963, 1967-68.
2. "Repertorium Artis"-Монте Карльо 1966-67
3. "International Directory of Arts"-Qeplih 1965-66.
4. "Dictionary of Modern Biography"-Оксфорд 1968,72,76.
5. "Who's Who in the East"-1975-6, 78-80.
6. "Men of Achievement ”-Кембрідж 1979
7. "Marquis Who's Who in the East" 1975-6.
8. Багато статей в українських публікаціях і пресі та періодиках авторів: Ю. Соловія, М. Калитовської, М. Кузьмовича, І. Заяця, С. Гординського, О. Слупчинського, В. Стебельського, та інших.

Важніші збірні виставки:

1. "Salon des Independent" Париж
2. "Salon d'Automne"
3. Audubon Artists Annuals, Нью Йорк

Картини в музеях і публичних збірках:

1. "Palm Springs Dessert Museum" Каліфорнія
2. "Vermont Art Center" Манчестер, Вермонт.
3. "Bibliothèque Nationale," Париж
4. "Канадсько-Українська Фундація" Торонто
5. "Український Музей," Рим.

ТВОРЧИСТЬ

Понад дві тисячі картин, багато акварель, та рисунків, деякі з них це портрети ескізи, але більшість-міські пейзажі.

Л. Гуцалюк оформив багато збірок поезій зокрема твори поетів Нью Йорської Групи, та інших книжкових видань.

Головні самостійні виставки:

1. Galerie Volmar-Париж 1956
2. Boissevain Gallery-Нью Йорк 1957
3. Galerie Novval - Париж 1959
4. Galleria Lorenzelli - Міляно 1959
5. Tuster Gallery-Нью Йорк 1960
6. Tuster Gallery-Нью Йорк 1962
7. W&W Gallery-Торонто 1962
8. Galerie Angle du Faubourg — Париж 1963
9. Hilde Gerst Gallery-Нью Йорк-1964
10. Hilde Gerst Gallery-Нью Йорк-1966
11. Vermont Art Center-Манчестер Вермонт 1971
12. Galerie Rolly Michaux-Бостон-1973
13. Galerie Royale — Париж 1976

Крім цього різні самостійні виставки в українських центрах Дітройту, Шікаго, Вашингтону, Філадельфії, Нью Йорку, Торонто.

Важніші збірні виставки:

1. “Salon des Independent”Париж
2. “Salon d’Automne”
3. Audubon Artists Annuals, Нью Йорк

Картини в музеях і публичних збірках:

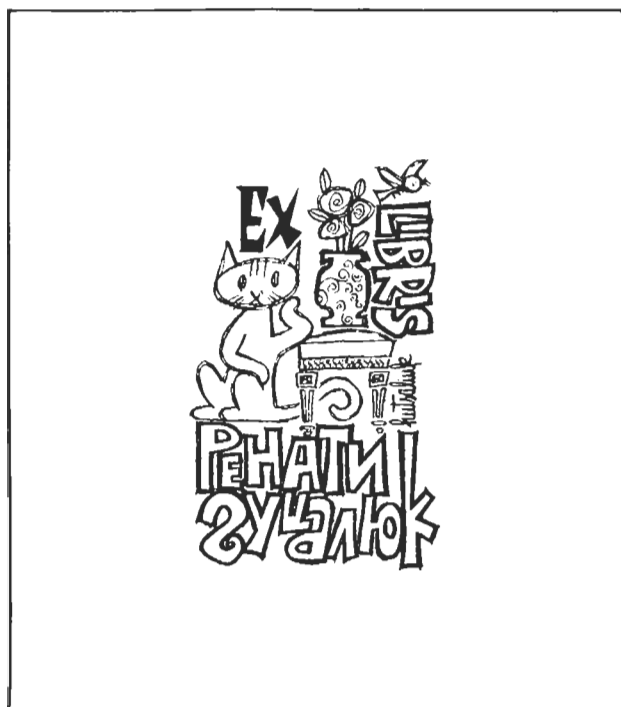
1. “Palm Springs Dessert Museum” Каліфорнія
2. “Vermont Art Center” Манчестер, Вермонт.
3. “Bibliothèque Nationale,” Париж
4. „Канадсько-УкраїнськаФундація” Торонто
5. „Український Музей,” Рим.

Оформив багато збірок поезій, зокрема поетів Нью-Йоркської Групи, як теж книжок Прологу, та інших видавництв.

БІОГРАФІЯ

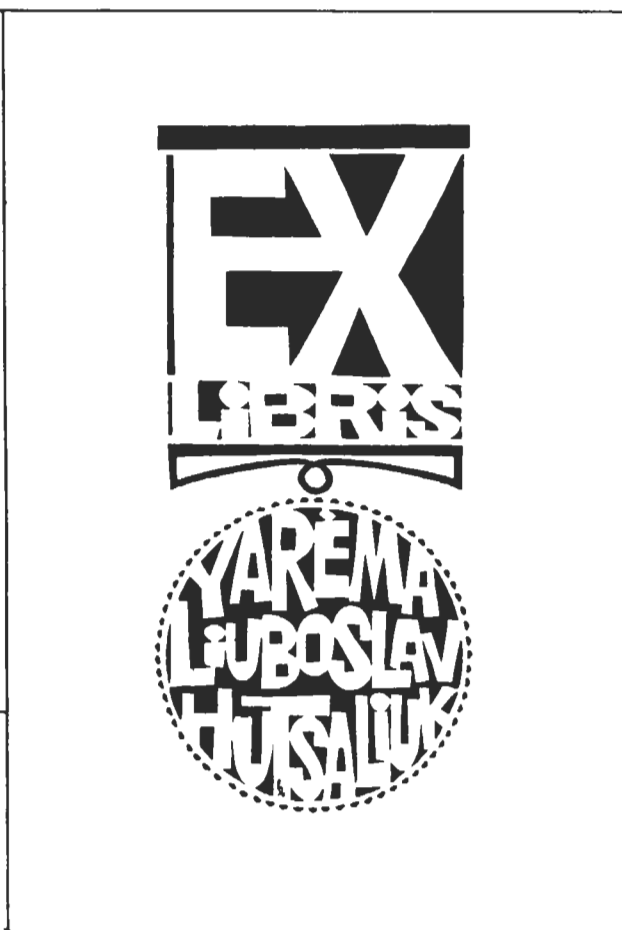
Любослав Гуцалюк народжений 2 квітня 1923 у Львові. Малярства вчився в Ек-а (Едварда Козака). Після приїзду до ЗСА студював в Cooper Union Art School в Нью Йорку, яку закінчив з першою нагородою за малярство 1954 р.

У Парижі перебував перший раз 1955-56, другий раз 1958-59. Живе постійно в Нью Йорку, з майже щорічними виїздами до Франції, де в Парижі має своє власне ательє. Одружений з Ренатою ур. Козіцька, один син Ярема.



1956

Екслібриси Л. Гуцалюка для дружини Ренати і сина Яреми.



1978

З ДІЯЛЬНОСТІ АСОЦІАЦІЇ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У ДІТРОЙТІ

М. Ласовська-Крук

В суботу, 19-го січня 1980 р. відбулися Загальні Збори АДУК у Дітройті. За Управу звітували: д-р Микола Климишин, Микола Кавка, Антін Кобилянський; за Контрольну Комісію — Мартин Новаківський. Пам'ять голови Ярослава Тарнавського, що помер 2-го грудня 1979 р. вшановано однохвилинною мовчанкою і ставанням із місць.

Великим досягненням АДУК в минулих роках було видання шістьох чисел журналу „ТЕРЕМ”, присвячених: проф. Пастернакові, модерній поезії, Михайлові Дмитренкові, Богданові Нижанківському, Якову Гніздовському та Василеві Барці. Адміністрацію журналу в останньому році перебрав Степан Климишин.

В склад нової Управи увійшли: Мирослава Ласовська Крук — голова, д-р Микола Климишин і Катерина Потапенко — місто-голови, Оксана Сливка — імпрезовий референт, Антін Кобилянський — Фінансовий, Михайло Дмитренко та Юрій Брездень — референти образотворчого мистецтва, Петро Потапенко і Роман Тарнавський — очолили музичну референтуру. Юрій Тис-Крохмалюк — головний редактор журналу „ТЕРЕМ”, Юрій Тарнавський — референт в справах літератури, Петро Рогатинський і м-р. Василь Шербій — пресові реф., Орест Кавка — голова

Секції молодих талантів, вільний член Богдана Федорак. До Контрольної Комісії увійшли: Мартин Новаківський, Степан Климишин, Богдан Крук.

Дня 23-го лютого 1980 р. відбулася зустріч членів АДУК з Ніною Строкатою та Святославом Караванськими в Домі Українського Культурного Центру у Воррен. Гостей привітала голова М. Ласовська-Крук, бажаючи творчих успіхів в новому, позабатьківщинянному житті. На запити до новоприбулих з України емігрантів панство Караванські з'ясували їхнє становище до проблем в Україні і на еміграції. Цікава була спільна виміна думок, суспільного і літературного характеру.

23-го березня 1980 р. в залі Українського Культурного Центру у Воррен, відбувся Літературний вечір Валентина Мороза. Від Відділу АДУК у Дітройті Валентина Мороза і присутніх, в числі 400 осіб, привітала Мирослава Ласовська-Крук. Від Головної Управи АДУК привіт передав письменник Юрій Тис-Крохмалюк. Доповідь про Валентина Мороза виголосив Василь Шербій. Друковані есеї, поезії автора та вірші присвячені В. Морозові читали: Катерина Потапенко, Рома Когут, Орест Кавка, Роман Тарнавський, Андрій Лятипшевський, Ігор Федорак, заповідав Юрій Тарнавський. Мистецьким керівником вечора був Микола Кавка. Адміністраційно-технічними керівниками — Антін Кобилянський та Іван Преведа.

У другій частині вечора Валентин Мороз читав ще недруковану поему у прозі „ПРОШУ ПОМИЛУВАННЯ”. В інтродукції дав пояснення до назв в поемі, що полегшило слухачам сприйняття твору. Після перерви, на запити із залі, говорив про творчість підсоветських письменників, театр, фільмову продукцію в Україні а теж про долю усунених від творчої праці артистів театру „БЕРЕЗІЛЬ”. Цілий вечір мав високо літературно-мистецький рівень.

11 липня 1980 р. відбувся літературний вечір письменниці Алли Коссовської-Давиденко. Вечір відкрив місто голова АДУК др. Микола Климишин, програмою вела і слово про авторку сказала письменниця Мирослава Ласовська-Крук. Перша частина програми: артист Микола Кавка прочитав уривок із повісті „Гірський Вовк”, авторка зарезитувала кілька віршів присвячених пам'яті ген. Романа Шухевича-Чупринки, та Українській Повстанській Армії. Голова ОЖ ОЧСУ Відділ у Дітройті mgr. Віра Куца прочитала листа написаного конгресменом Генрі Гайном із стейту Ілліной до советського амбасадора А. Добриніна, в якому він і 24 других американських конгресменів просять звільнення сина ген. Романа Шухевича, Юрка Шухевича, і теж роками ув'язненої Оксани Попович.

В другій частині вечора авторка Алли Коссовська прочитала новелю „Темпус Фугіт” та поезії друковані у збірках „Бабине Літо” і „Паморозь.”

14. вересня 1980 р. відбувся літературний вечір поета і політичного в'язня, який недавно прибув з України Святослава Караванського.

Вечір відкрила голова АДУКу письменниця Мирослава Ласовська Крук яка в коротких словах привітала дорогого гостя та всіх присутніх і передала провід вечора др. Юрієві Тарнавському, який представив виконавців програми попросив до слова др. Миколу Климишина який у своєму короткому але глибоко опрацьованому слові насвітлив силуетку автора, Його поставу в обороні Нескороної України, який 25 років карався в московських тюрмах та концтаборах за приналежність до Організації Українських Націоналістів та

про Його літературну творчість. В час доповіді про творчість автора учасники програми в читали його вірші, як ілюстрацію до доповіді і цим давали щільність Його творчості.

В мистецькому вечорі брали участь: Ліда Заревич, Наталія Марушак, Ліда Юрків, Наталія Сливка, Наталія Харавич, Оленка Калитяк, Ігор Федорак, Віктор Потапенко, Юрій Дужий.

Друга частина вечора була музично-вокальна, в якій взяли участь багатонадійні молоді мистецькі сили: Фортепянове сольо виконала молода піяністка Марічка Никифоряк.

Наступною точкою програми був вокальний дует Ольги Денисенко та Маріяни Джозвяк в супроводі камерної оркестри під проводом Андрія Стасіва.

В останній частині виступив автор Святослав Караванський, який прочитав кілька гумореск на тлі побуту тут вже в ЗСА.

Мистецьким керівником програми був арт. Микола Кавка. Після авторського вечора відбулася товариська зустріч при каві і солодкому.

В днях 17, 18, 19 жовтня 1980 р. відбулася індивідуальна вистава образів мистця Ореста Кавки. Від Українського Культурного Центру привітав мистця і гостей голова Центру Ярослав Дужий. М. Ласовська Крук з'ясувала старання АДУК стимулювати творчість діячів культури терену Мишиген у різних родах мистецтва. Про творчість Ореста Кавки говорив мистець Михайло Дмитренко. У слові Михайла Дмитренка відчувалася дружня теплота мистця старшого покоління до молодшого, віра в продовжування творчої праці поза межами батьківщини.

Орест Кавка виставив 48 образів, в тому 34 акрилічними фарбами, кілька олійних, акварелі, рисунки олівцем і тушем. Відвідувачів було понад 400 осіб.

Відділ АДУК у Дітройті сходиться кожної першої середи в місяці в цілі обговорення біжучих справ, як і для виступів місцевих членів і гостей.

Дня 22-го лютого 1981 р. в залі Українського Культурного Центру у Воррен відбувся

Літературний Вечір, присвячений пам'яті Зенона Тарнавського. Головну доповідь виголосив письменник Юрій Тис. Він схарактеризував письменницьку творчість, як прозаїка, драматурга і перекладача, (Людина з п'єси, Запросини Моря, Месник, Говорить Львів і спогад Зенона Тарнавського) читали: Микола Кавка, Роман Тарнавський, Євгенія Юрків-Скипакевич, Галина Калитяк, Андрій Лятишевський, Катерина Потапенко.

Композитор і скрипаль Роман Скипакевич при акомпаніюванні молодого піяніста Андрія Стасіва виконав дві речі, в тому одну власку композицію Прелюдія і Фантазія. Мешцо-сопрано Христина Липецька, відома співачка, в супроводі піяністки Марії Лісовської збагатила мистецьку програму вечора, виконуючи: „Виростеш ти сину” сл. В. Симоненка, муз. Майбороди, „Дивлюсь я на небо”, обр. В. Заремби, „ Три Поради”, сл. Ю. Рибчинського, муз. І. Шамо.

У вступному слові, голова АДУК Мирослава Ласовська Крук згадала других членів Родини Зенона Тарнавського, а саме, Ярослава, (помер рік тому) який був кілька років головою АДУК у Дітройті; за його головування, під редакцією письменника Юрія Тиса виходив журнал „Терем” присвячений визначним культурним діячам поза межами Батьківщини. Тепло згадала сестру Іванку Тарнавську-Цісик, людину високих моральних засад, політичну і громадську діячку, члена культурних та громадських організацій, в тому визначного члена містоголови Головної Управи Об'єднання Жінок Оборони Чотирьох Свобід України, Трійця Тарнавських, а саме, Зенон, Ярослав і Іванка, котрі усі вони покинули земний світ. На залі були присутні члени Родини: сестра Дарія з чоловіком Володимиром Кась-

ковим, дружина Зенона — Марта із синами Романом і Александром та його жінкою Адріяною, дружина Ярослава — Ірена із сином Юрієм і його жінкою Оксаною. На закінчення було відіграно останню радіопрограму Зенона, яку він провадив у Дітройті продовж 12 років.

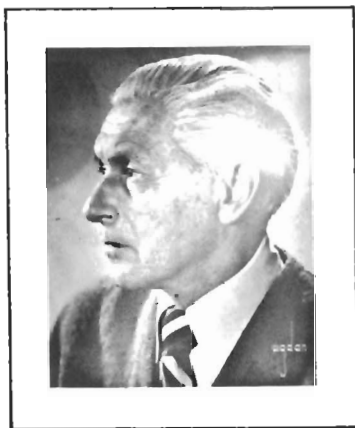
Програмою Вечора провадив Юрій Тарнавський. До почесного комітету були запрошені: Мирослава Ласовська-Крук, Михайло Дмитренко, Юрій Тис-Крохмалок, Богдан Нижанківський, Петро Потапенко. До ділового комітету входили: Микола Кавка, Василь Щербій, Катерина Потапенко, Антін Кобилянський, Микола Климишин, Богдан Крук, Юрій Брездень, Орест Кавка, Христина Стецюк, Роман Тарнавський, Юрій Тарнавський.

Пані Марта Тарнавська подякувала усім виконавцям і Діловому Комітетові АДУК за влаштування Вечора в пам'ять її чоловіка, Зенона.

ВІСТІ АСОЦІАЦІЇ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ



ЯРОСЛАВ БОГДАН ТАРНАВСЬКИЙ



3 ТРАВНЯ 1909 - 2 ГРУДНЯ 1979

Члени редакції і адміністрації журналу Терем повідомляють у великому смутку, що в останню дорогу відійшов від нас довголітній голова Асоціації Діячів Української Культури у Дітройті, співробітник нашого журналу, провідний член ОУН, та інших організацій Визвольного Фронту, голова і член управ багатьох суспільних організацій і установ, сумівської оселі Київ та пластової Діброва, г-ва Рідна Школа та багато інших.

Ярослав Тарнавський залишив по собі пам'ять друга з виrozumінням для полії і людей, відданого цілим своїм життям культурним справам нашої спільноти. Покійний відзначався шляхетністю і високою товариською культурою.

Достойній Родині складасмо вислови найглибшого жалю і співчуття.

Вічна Тобі Пам'ять Приятелю наш!

Головна Управа АДУК і редакція журналу Терем.

**ТЕРЕМ
ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ
КУЛЬТУРИ**

Неперіодичний ілюстрований журнал
видає Асоціація Діячів Української
Культури
в Дітройті

Головний редактор Юрій Тис - Крохмалюк
Дотепер появилось 6 чисел:

- Ч. 1. «УКРАЇНА НА ДОСВІТКУ ІСТОРІЇ»
Праці проф Я. Пастернака — Перевидане
- Ч. 2. «УКРАЇНСЬКА МОДЕРНА
ПОЕЗІЯ — НЬЮ-ЙОРКСЬКА ГРУПА
— випродане
- Ч. 3. «НАШІ МИСТЦІ НА ЧУЖИНІ» —
МИХАЙЛО ДМИТРЕНКО —
випродане.
- Ч. 4. «ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧИСТЬ НА
ЧУЖИНІ» — БОГДАН НИЖАНКІВ-
СЬКИЙ-БАБАЙ \$5.00
- Ч. 5. «НАШІ МИСТЦІ НА ЧУЖИНІ» —
ЯКІВ ГНІЗДОВСЬКИЙ \$7.50
- Ч. 6. «ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧИСТЬ НА
ЧУЖИНІ» — ВАСИЛЬ БАРКА —
ЖИТТЯ І ТВОРИ. \$7.00

**АДРЕСА АДМІНІСТРАЦІЇ
UKRAINSKA KNYHARNIA
4340 BERNICE
WARREN, MICH. 48091
U.S.A.
Tel (313) 754-0576**

