

# Мирон 4.7



Miron  
24 nov. 1969

бібліотека українського мистецтва



[uartlib.org](http://uartlib.org)

**ТЕРЕМ  
ПРОБЛЕМИ  
УКРАЇНСЬКОЇ  
КУЛЬТУРИ**

**НАШІ МИСТЦІ  
НА ЧУЖИНІ  
ЛЮБОСЛАВ ГУЦАЛЮК**

Видав

АСОЦІАЦІЯ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

ЧИСЛО 7, травень 1981

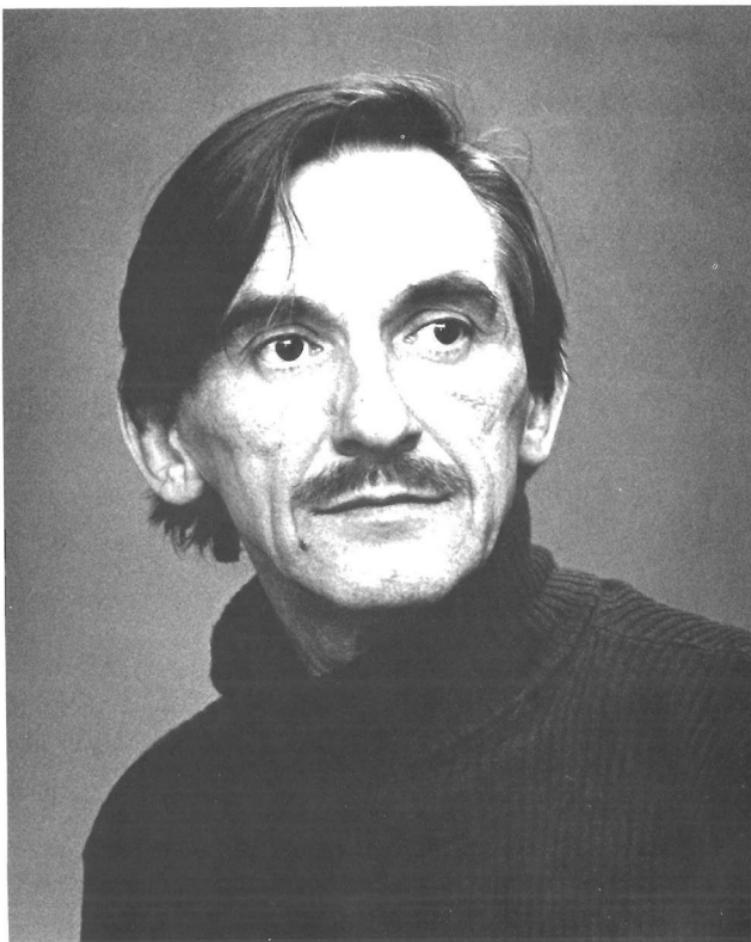
Адміністрація:

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



Andrzej Wajda

# ЗМІСТ

стор.

1. Василь Барка	Метрика візій .....	5
2. Богдан Бойчук	Розмова .....	11
3. Едвард Козак	Про Гуцалюка .....	24
4. Пер Ембер	Гуцалюк, або мрія прикріплена до дійсності (переклад) ...	26
5. Джон Гесс Майкл	Хвилюючі Картини Гуцалюка (переклад) .....	33
6. Андре Вебер	Гуцалюк вражливий на тонкості життя і природи(переклад) 40	40
7. Франсуа Плютарт	Гуцалюк вибрав радість (переклад) .....	40
8. Іван Заяць	Імпровізація Любослава Гуцалюка .....	41
9. Лавріненко	На переломі від ніжної юності до суворої мужності	44
10. Микола Кузьмович	Стилістичний розвиток живопису Любослава Гуцалюка ...	48
11. Юрій Соловій	Думка з приводу Гуцалюкової творчості .....	51
12. О. Слупчинський	Нова виставка Л. Гуцалюка .....	54
13. Микола Кузьмович	Любослав Гуцалюк .....	56
14. Юрій Соловій	Малюстрво Гуцалюка 1960 року .....	57
15. О. Слупчинський	Акварелі Гуцалюка .....	59
16. Ліда Смик	Любослав Гуцалюк .....	60
17. Катерина Штуль	Сногад 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

кожному враженні від картин Любослава Гуцалюка: всі! — пейзажних (як правило, без людських постать!) вірізняється відразу вищуканий, з приулююною ніби „всією“ музичності в барвіній мові, — красний геометрізм загального розпорядку для вибраного простору: через цілу систему координатності, що тримає побудову складного видива.

Постійно визначається „висотність“ ладу, з виразним відсвітом від якої преображеністю 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 піднімає над цілою сферою художньої діяльності за довгі століття.

Готичність — безсмертна, як і другі стилізові форми; хоч вони склалися в своїй довершеності за окремі періоди, після чого замінивались наступниками, — проте їх виїв переходить через часові межі, приснувшись до одного ходу вселенської творчості і даючи відсвіт безперервно в надихливих обновах і відродженнях.

Так виразилися неозиримо різноманітні сторони з багатства вселенської природи: невичерпної і невинної виявлованої своєю глибинистю — через творчі винаходи в ділянках всіх окремих мистецтв, при блому, богоданному світлі духовному: для серія.

В готиці — величезний знахід шукальницького духу людства. Задовго до ренесансового та бароккового відкриття природного вселенського світу, здійнилося в готиці відкриття безграницій простірності в святій височині

ні духовного великосвіту віри, куди полум'яно поривається надії і сподіванки, прагнення і мрії, зіхання спокутності та благальницькі покликані: про вічний порятунок душі в світлинках.

Незмиренності відкрилися в напрямі до вічної височини: з чудесністю новознайдених форм духовного виразу — в красі іх і різноманітності, в розвіті символічно представлених істин, з одухотвореністю, ніби в видимий музичні з каменів.

Серцевина готики — в самому духовному зрості людської множинної істоти через її полум'яну віру: до сняценню, до несказанно світлої сфериності в ангельський вічизні і до зврхнебес: гори престольного перебування Бога-Творця і Вседержителя всіх, хто відкрився зrimo в образі Богочоловочності Спасителя Ісуса Христа.

Глибинно виразилася сущність готики в скульптурі катедралів одночасно з співами, іконістю, теологічними системами в несояжній 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 тасманиць мистецькості на побудових громадлях, поборених артистичною думкою і зрівноважених бездоганно, навіть в асиметричних варіантках.

В добротично досконалій розміреності строй: для найвищої духовної краси, присвіченої в речову формістю всього цілого (при повній згоді з ним всіх частин) і одночасно їх самих між собою), будова з'являє в священно-символічному світлі візрець завершеної могутності: для піднесення важочності вже наче безважною і одушевленою в поріві до

неуявимих висот небесного життя.

Це вічне; пересвітлюється 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 класичними формами французької сцени”. А Швайцер вказує на готичні складники в барокковості композиції 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 модернії конструкції.

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

Світляюча схемою паведено на картинах Л. Гушалюка, в „підгрунтях” зорового складу видива, як канву Його — з музичною метрикою, — наче відблиск від самого духовного „кістяка” готичності: для рисункового взору. Він — зримо присутній; ставиться крізь барвницість. КреслиТЬся розгрото, пронизуночи красвід: як сила його загоди, як засіб з'язку — на сполучу всього: в сущільній єдністі досконало вистроєного задуму.

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

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

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”. Вронострою окресьльності двобащтній храм, серед міста — над річкою, при тисоті непоказних будинків.

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

Можна пригадати думку Фоми Аквіната: „для краси є три вимоги: перша — певна цілість або досконалість, бо будьщо нелокічне, не досить повторне; друге — належна пропорія або гармонія; і третє — ясність, так що ясністо барвлені речі називаються красивими”.

До архітектурного краєвиду тут найнайпряміше підходить погляд святого мислителя.

„Уявний катедраль” (1975). Невеликий макіонок: будівельний готизм чудово злагодженого обрису, в супроводі другорядних мотивів (дорога, мостова всяка), при сіро-срібляноті та зеленкуватості тонів.

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

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



Собори Нью-Йорку-1975  
Олія

рис, наче пливучістю зменшеного полярного сяйва: пейзажі з яблуньками при хатках. Чи скоплюючись і прагнути в вись, мов полум'яністю пориву, в спонах рисунковості (уважі красвили). Чи — держачися, як висотними „стіями“ на „стовнових“ частинах композиції („Міський міс“).

З найяскавішою візійністю повторюється прикмета при збіркових потужностях ліній для стилізованої готичності в сюжеті катедрал: складеному ритмовано і мотивами згостреному. Складники видива скорені в метричністі — наче „дощову“ чи „снігопадну“ в тихості і густоті. Або стали з великими „клітинами“ тієї спорядкованості: в не вслідмій частотності витонченого рисівництва — простопадного чи трішки схиленого („Церква в Сезаннах“). Або згромаджені потугою форм в едіній строгості — з простопадистою струністю метрики.

Як правило, картини Л. Гуцалюка без людських постатей: без „живого населення“ в краєвидах: насторальних чи урбаністичних; хоч він майстровіший портретист. Його видивний космос має інший вираз для одноднестности 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, вирізаніючи закономірність їх порядків: страйтися в вигляд ідеальної святині. Скрізь чистота тонів, з бездоганністю обробітку і вправністю при вжитку підрядних мотивів. Повна злагода ритмічних хвиль в барвному „письмі“ для небозводу з простопадною метрикою при впорядженні їх. Стroi сріблястості 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 яснобріднатністю: устийність; твердь; могутня сталь існуючого в стишеній принаді. Віолетнуватий

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

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

„Берег ріки“ (Сена — в Парижі 1962). При могутньому обрисі берега, обшитого камін'ю, 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.

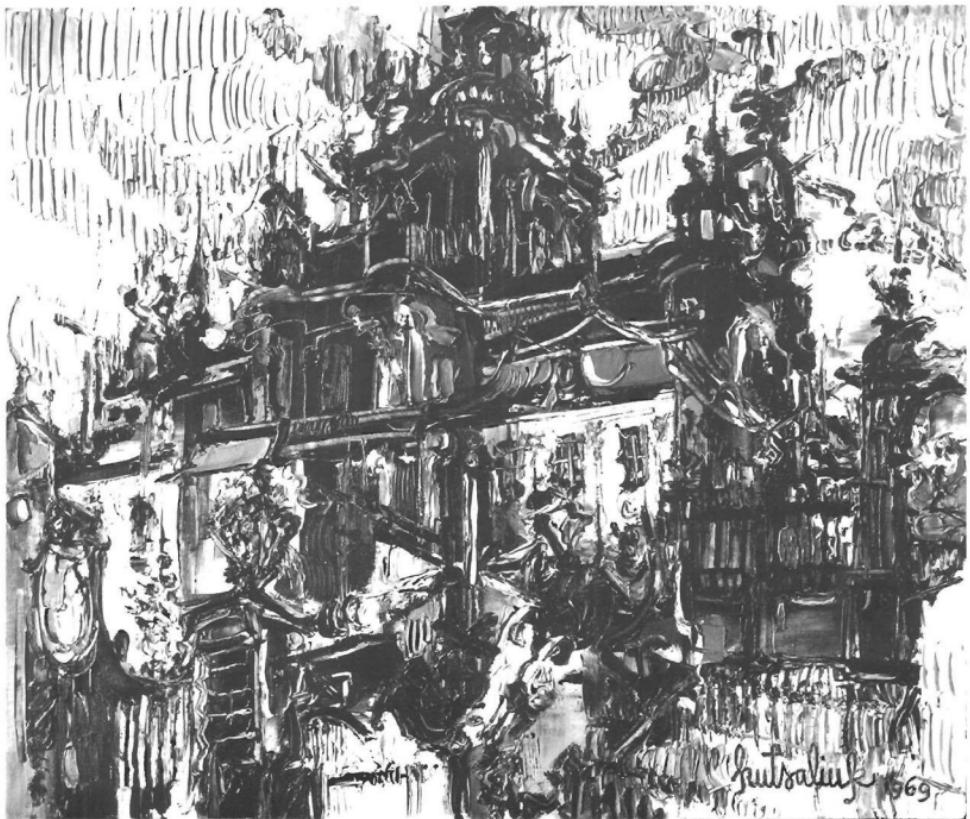
„Паризьке подвір‘я“ (1968). Красна геометричність „будинкового“ краєвиду і ритмізм кольорових форм: все в характерному для майстра лагідному контрасті сіруватого з блідорожевістю і прочервоністю; і ніби при замкнутому в стереометрізмі міста — прагненні: в почуттєвій піднесенністі, біля схрещень напрямків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

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

„Міська вуличка в Парижі“ (1978). Полоняє витонченістю м'яких тонів, ніби пастельних, для перспективи вулиці. Життєвість видивається від вибраних своєю красою кольорів, що ніби зростаються з музичністю враження. Без вроčистих постатей, міський красавець „одолнююється“ надзвичайно: при вишуканості в рисунку і кольорах.

„Французьке село“ (1974). Пригородний сад і річка заповнили околицю міста, мов свідка середньовіччя — з вежею: в невеличкому краєвиді, луже ліричному: з приглушеню червонавітю в далечині, за скромними деревами; незруйна тиша: для життєтворчости, при блідавій блакиті небокраю.

„Жовтій міст“ (1976). Віддано двоповерхову ритмованість форм, подібних загальними обводами: проте — дуже зрізноманітніми подробицями: з вільностю роз-



Св. Юр-1969  
Олія

гри в висотній рисунковості, при перевазі золотаво-жовтого відтінку в тональності картини. Навіть познайомившись навіть — мовід фантастичної вітражності, в частковому виразі.

„Морське місто” (1971). Від видива, стросного вогнисто в його вроочистій складності, свічниться: як духовнокровний, з мережаною нервністю, і чудесно загадковий! — візерунок, що на самому серці готичності. Строгий обрис в архітектоні: для багатства частин в їх великоності і малості, визначився досконало — в представничу єдність всього празникового постання: наче з кранцькрайцями, контрфорсами, фіялами — від приуявленої катедральної взірцевості. Сполучилися органічно в торжественості виразу: форма дужеє основи і дogrанична виробленість подробиць.

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

„Нью-Йорк” (1970). Зближено будовища до сусідства, як тісний стан: в гіантності їх „родового” ансамблю, при поміркованих відмінах обрису і кольориту, з легким контрастністю. Аж вся грандіозна громадезність групи визначилися, мов побудовна примара з іншої планети, набагато вищої могутностями, ніж наша. Догранична „вимовність”, великоственного образу в його ультраурбанистичному характері прямріяла з вищуканою згодженістю барв: ніби в квітковій м’якості їх відтінків.

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

Вироблений в кінці XIX століття, „почерк” барвної помноженої ритмізованисті 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 видива: в настрої ніби сонатного лірізму, що оповідає образ. Л. Гуцалюк знаходить власне рішення: в невслідимій складності ясній красі узорного письма фарбами. Коштовна сторона кольорової стилістики тут — окрасність: не в ролі оздоб (орнаментії), але в значенні суттевого виразу для уявлення про найвищу горість 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 видив надзвичайно вищуканими лалами і досконалою виробленістю їх. Все — через винаходи в найцирішій і найтерпеливішій замиливаності для творчої праці: так, при відсутності постатей, справдіжується „олодненість” самого видива, з особливою обновою в злагодах мотивів для неї. В краєвідах „психічність”, сердечність — приходять від творчого ентузіазму мистця.

Придано трохи стилізованої 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 вищого порядку, злагодженими, як в „співзвучні” хід обома складниками: рисунок і барва, — що розгортають багатство і красу самого строю.

Часто тепер відновлюється одна з ознак горітності: мистецька візія, в її дусі! — мас обриси, що продовженням їх основного пориву підводить до вічності неосяжної височини духовного світу.

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

# ЛЮБОСЛАВ ГУЦАЛЮК —РОЗМОВА

Перевів Богдан Бойчук

**В**середовищі Нью Йоркської групи завжди існуvalа творча взаємомісія між мальстромом і поезією. Обкладинки до збірок чи графіка вихідних збірках — це були радше периферійні вияви тих взаємин. Справжній процес ішов крізь індивідуальнотю поетії і, припускаю, мальстрому. В кожного цей процес був відмінний. Мене особисто завжди подражували прайм, наприклад, Юрія Соловія, Якова Гніздовського, Любослава Гуцалюка, Славки Геруляк, та інших. Завжди їхні праці мене кудись штовхали, а інколи й інспірювали. Вартість мальстрома твору для мене — це була та межа, де світ мальяра і мій власний світ стикалися, роздріжуючи потік енергії, потік асоціацій, які часом зроджували імпульси для цілком іншого рода творчості, або просто, зроджували духовну атмосферу, щоб жити і ліхати. Такі взаємини дуже цінні особливо на початку дороги. З ходом років, дороги розходяться, кожен мусить іти своєю власною дорогою і ліхати самим собою створеною атмосферою. Але перетенання атмосфера все таки і далі існує. Мені тому цікаво, чи процес ішов теж у протилежний бік, тобто, чи поезія в який-будь спосіб впливала на мальстром, конкретніше, на тебе?

Г. Поезія Нью-Йоркської групи мала вплив на мої пізніші речі, не рані. 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 мальрем, ще з 12-го року життя. Мене нічого іншого не цікавило. Але у Львові я ще не малював. Я почав учитися в Едварда Козака щойно 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 мальярів. Він дав мені дуже добру підготовту 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 мальяреві 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 сюралістичні речі. Нічого не маю з того часу. То були зовсім безпредметні речі, часом під впливом кубізму. Еко мене завжди заохочував 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 розвиненним напрямком в Америці. Я мав дуже присміні студії.

Б. Твої студійні праці в багатьох відношеннях інтригують, особливо три речі: двоплощинність, сурова 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 триптичність тим зовсім нереалістичним молочним небом.

**Б.** А понура сувора кольористика і драматизм тих картин?

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

**Б.** Там нічого твого не було?

**Г.** Та щось мусіло бути.

**Б.** Хочти 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 є. Я думаю, що від абстрактного експресіонізму я взяв тільки основні речі, тобто побудову композиції і поставу рисунку. Я досьогодні затримав ще абстрактне компонування картини. Вона часами може вилаватися реалістично, але вона побудована спочатку на абстракті.

**Б.** Значить, ти починаєш з абстрактної бази, а тоді втягаєш 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 широку 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 застоновлюся, як починаю картину, що я малюю і як я малюю.

**Б.** Ти не є концептивний мальяр?

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

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

**Б.** Чи не мало щось спільногого із так званим „action painting“?

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

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

**Г.** Я конечно хотів позбутися впливу школи. Пробував робити це ще в Нью-Йорку. Я мав тоді таку півницю, де малював, — там було жахливо горячо, і не було денної світла. Я мучився, мучився, і після цього 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 повязаний з кольором, він ще арбітрано наложений на кольори, і образ, наче зв'язаний шнурками, це ще не є поєднання кольору з рисунком. Наприклад, цей „Міський красвід“ 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 оці зелені переходи в сірі становлять натяк на те, що я почав пізніше.

**Б.** Але твій кубізм справді не „кубістичний“, він, знов же, лише викликає таке враження „куртінним“ перетасовуванням красвідів чи фрагментів красвідів.

**Г.** Можливо. Тяжко сказати, що чоловік переживав тоді. Я намагався відіпхатися від школи. Це було ще відпихання, і дальше 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 моого першого зусилля відлихатися від школи і після моого знайомства з поетами Нью-Йоркської групи. Намалювавши ту картину, я, просто, не міг сам себе зрозуміти. Вона для мене не ладі певні критики. Я пробував себе аналізувати, але нічого не виходило, і я дав собі спокій і рінні, що краине малювати. Але я був дуже пасивний, бо вважав що не була перша картина абсолютно моя власна.

**Б.** Кольористикою. Але тут є наглядна різка лінія.

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

**Б.** В п'ятому періоді ти мав цікаву композиційну можливість створити отаким „кутніним“ тасуванням свій власний різновид кубізму.

**Г.** Кубізм — це досить інтелектуальна річ, але я не інтелектуальний мальляр. Мене цікавить вільний, підняті на північний вівтаря того, що я почуваю.

**Б.** Коли ми тепер глянемо на так званий „сірий“ період (1958-60), то скоки від суворих раїнів композицій до „Натюрморту з варениками“, а від „Натюрморту“ до сірого періоду — це дуже різкі і велики скоки.

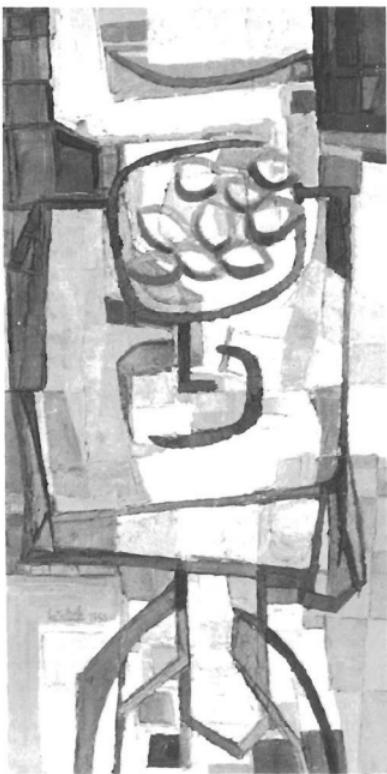
**Г.** Я вважаю, що саме сірий період є повно моїм і одним з найкращих. Це вже речі, які не нагадують ніякого іншого мальяра — вони мої власні.

**Б.** Різка зміна зайшла в кольорі і в композиції.

**Г.** Ну, так. Як зістави разом раїні речі з „сірими“ — то не 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 прихідав перший раз до Парижу, я почувався дуже добре, багато чого зрозумів, чого раїніє не міг зрозуміти; бо американське мистецтво, наприклад, абстрактний експресіонізм, будо бунтарське мальство, а французьке модерн мальство не є висловом бунтарства, воно є лінне завершенням тих речей, які почалися від експресіонізму, а, пізніше від так званих



Натюрморт з варениками, 1958 олія

„пікних мальїрів“. А пізніше було нормальню річчю, що мальїрі малювали світ так, як він виглядає; коли в Америці мальїрі завжди стояли руба проти загальнотої публіки.

**Б.** Шо не зле, звичайно. Но чий час! Г. Ні, ні. Мені було дуже тяжко позбутися

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

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

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

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

**Г.** Я не думаю, що це так. Воно тобі так виглядає, бо ти не привик був тоді до такого мальства, як ті речі шкільних і 1956-57міс років, ти привик був до більше безпроблемного українського мальства. 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 якінебудь традицій, 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 думаш, що в тобі було теж драматичний елемент?

**Г.** Думаю, що в мені за мало того темного елементу. 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 Еммі Анлівської ...

**Б.** Мабуть, Еммі.

**Г.** Які були побудовані на одній букві чи на одному мотиві. Це мені помогло відкривати казковість сірої тонцій. 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 мальстві чомусь дуже мало звертається уваги на ритм, а завжди на композицію, рисунок, кольорит, — для мене ритм є четвертим елементом, який

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

**Б.** Пізніше, в 1960-62 роках, ти теж почав вживати площини, коли в сірім 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 у фрагментарністі 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 луже дивний, майже містичний.

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

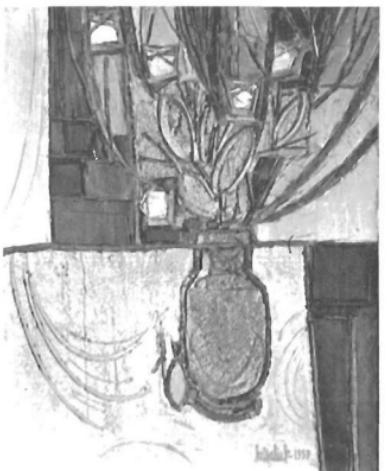
**Б.** А іені здається, що між цими картинами, от хочби тим портретом „РЕНАТА“ є більша схожість з „Натюрмортом з варениками“ ніж з сірим періодом.

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

**Б.** Я хотів би ще торкнутися одній проблемі: 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 віддають враження з реальності, не є речі уявні, які не виміщаються в класичне поняття імпресіонізму.

Б. Часто падає теж слово „реальність“. Наскільки тебе зв'язувала реальність як така?

Г. Вона важінна для мене генер, після буда тоді. Я був молодий і, мабуть, відважніший. Я тоді не потребував опиратися на бачене, а перетворюю його досить сміло. Пізніше почало приходити до реалізму, який луже побудований на основі баченого. Хоч я все таки боронюю від таких речей, ніколи не маючи з природи. Я вважаю, що їхня композиції і дали базована на абстрактній схемі.

Б. В іншому часі (1960-62) вже наглядніше приходить реальність, хай і уявленна, хай твоя власна, але реальність: красвили, будинки, мости ...

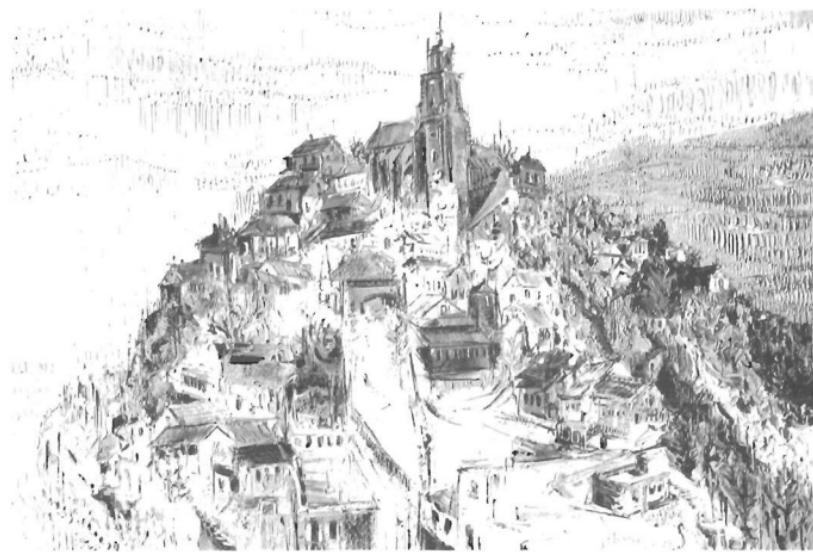
Г. Я не лумаю, що ці красвили луже реальні, вони навіть не імпресіоністичні, вони все таки на абстрактних підгрудах. Таку „реальність“ з доброго воєю можна було побачити і в картинах 1956 року. Лише тоді вони були більше, так би мовити ... дальше віддалені від реальності. Чоловік наближається до ляких речей, а потім віддаляється. Це важко вияснити. В цій дуже ніби реалістичній картині „Еспаньйоля“ важко сказати, чи на фронтовому пляні є дорога чи ріка. Так само небо важко сказати, чи не небо, чи дальший красвил.

Б. Лінія в цих картинах стала різкіша.

Г. Так. Я почав до лякої міри малювати лінію. Лінія почала бути для мене луже важна. Хоч не лумаю, що вона дуже реалістична, але важливіша, після у серому періоді.

Б. Більше зденилодвана. Навіть кодір і композиції стали більше зденилодвані.

Г. Але потім /в1962-64рр/ я почав входити в легкий імпресіонізм. Це не 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 ливними.



Еспаньйоля – 1977  
Олія

Б. Чому ти завернув у бік імпресіонізму?

Г. Я бачив дві виставки дуже фантастичних 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 добре українські мистці, які Бурачок і Муранко, які робили дуже гарні речі.

Б. Дивлячись на цю картину, що, на твою думку, ціхує твій 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 здавалося – не можу сказати. Мабуть, ні.

Б. Але дивлячись на цю картину, що ти вважаєш своїм?

Г. Ці „Оливіні дерева“ – це картина збалансована країце, інш я багато моїх картин.

Б. Але чим імпресіонізм тут інший, твій власний?

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

Б. Але малювання не з природи не може бути картиною 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 інтер“ була типовішою?

Г. Так. Бо це натюрморт. А в натюрморті

завжди легше пов'язати елементи, ніж у краєвиді.

**Б.** Тепер підходимо до 1964-66 років. Якби ти їх характеризував?

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

**Б.** Ці „Крісла” вириваються з того, що ми досі бачили, їхні дивні форми роблять враження надреальністі.

**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 добри речі.

**Г.** Ти кажеш, що це добри 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 ошіою 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 шухлядкувати, то я вживаю ті шухлядові вислови. Хоч вони не дуже важні. А це карти на з 1967-го року. „Весняний красвід”. 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 перероблю. Мене дратувало в тих часах, як щось було надто буквальне.

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

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

**Б.** С майярі, які компонують 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.

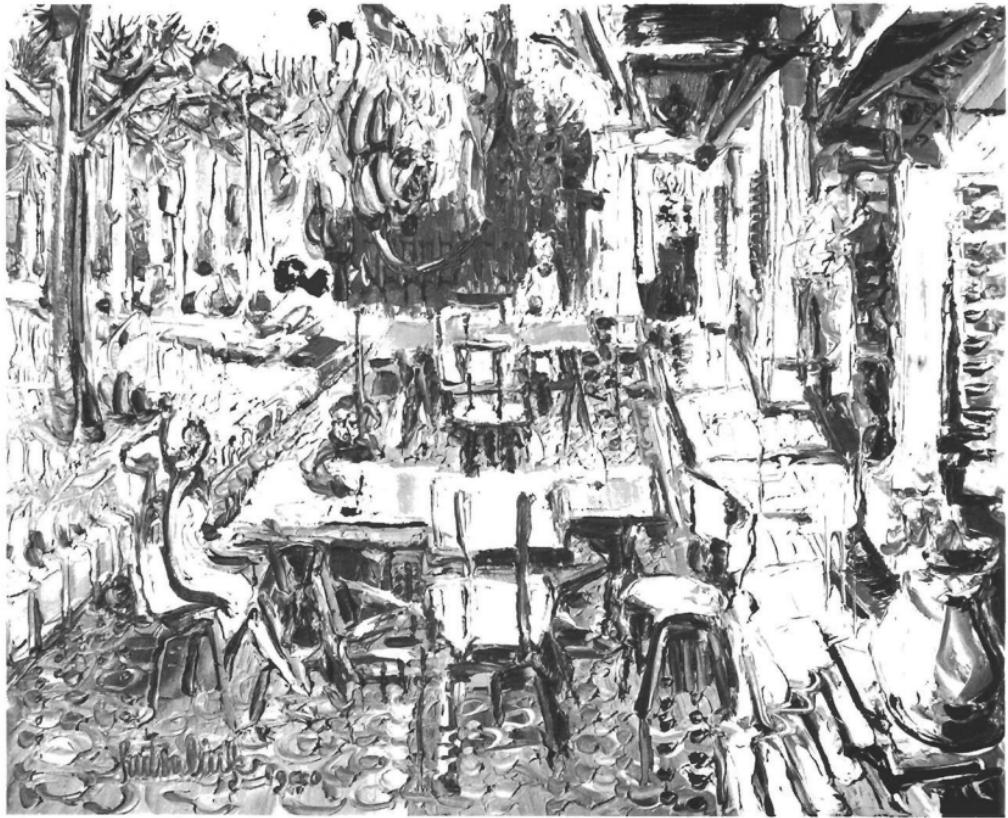
**Г.** Тяжко сказати. Цей красвід „Собори Нью-Йорку” ще досить лагідний. Але, назагал, я прийшов до кольорів, які становлять цілковите відрівання від імпресіонізму. Я тоді був розчарувався в собі і свідомо постановив відіхнатися від імпресіонізму. Тоді я почав вживати золото, як частину кольориту. Це 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 приемно згадує і знову пробує грішти ...

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

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



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 шкіавий період, бо золото не є колір, воно міняється під кутом бачення — може виглядати дуже гарячо, може виглядати дуже холодно, залежно з кого боку дивитись на картину. Це був чужий елемент в моїй кольористиці; дати собі з ним ралу — це була проблема, яку я пробував розв'язати. Дальше мені вже було нещикаво, 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 вирізняти фігуру святого чи Ісуса Христа. А я пробував вживати золото цілком як колір.

**Б.** Мене інтригую „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 вложить себе в якісь рейки і йти одною дорогою. Це було б наявіть нудно. Я показую картини хронологічно, але деякі з них мають перегуки з давнішими, або з 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 ефективне, 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-ти роках.

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

разі є зелена тонація, в другому червона, в іншім сіра... Це мене не турбус, бо кольор сам в собі не має бути виразником якогось періоду. Способ виконання є важливий.

**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 красвили мені трудно було зрозуміти. Не так зрозуміти інтелектуально, як відчути. І, можливо, мені це тоді вдалося. Я думаю, що ще колись повернуся до твої теми, бо то влячна тема.

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

**Г.** Це так. В мальстрівці пішій 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 біти, а воно все важче.

**Б.** Я запримітив, 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 мальстрівці 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 мальстрімів. 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 муши розв'язати кожну деталь до одинакової міри, щоб, коли поріжу, наприклад, картину на десять кусків, кожна частина мала той самий ритм і частину композиції. Я з тою проблемою зма гаюся 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 отою „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 сnyяться 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, немає підлої 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 всіми кольорами веселки, гама дуже велика і виходить ефектовно, 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 лумку.

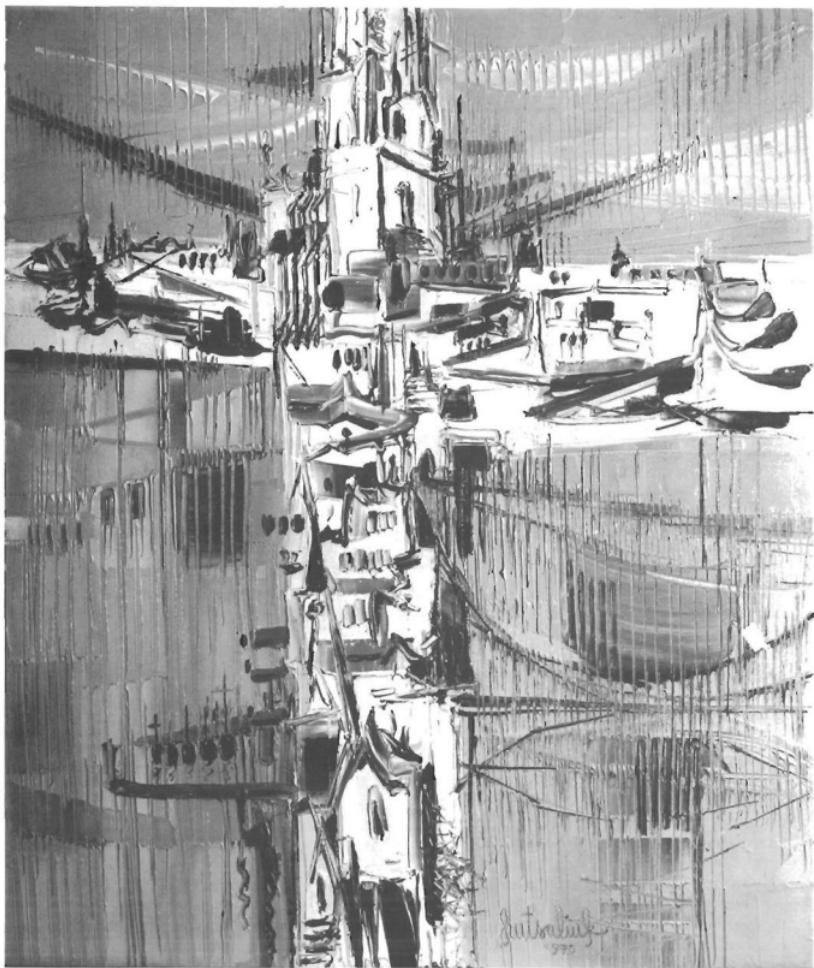
Б. Бачене може зобов'язати тебе до інакшої трактовки, до інакшого відношення до предмету. На закінчення завжди ставлять дурні питання, то чому мені не постатьви? ...

Г. Нема дурних питань, лише відповіді ...

Б. С. Шо ти хотів би ще зробити? Дивлячись вперед.

Г. Ясно, що хотів би малювати ліпше, ніж лосі. Саме тепер я переживаю драстичний стан ... мене хвилює проблема ... я, просто, не знаю, чи ці вартості, які я вкладаю у свою картини, є важні загальню, чи тільки для мене. Я маю дуже великі сумніви щодо зробленого. І хотілось 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

**K**оли закінчилася війна і для нас скитальців почалося нове, таборове життя, тоді у Карльєфельді стрілило Сергієві Литвиненкові до голови зорганізувати малиарську школу на вищому рівні. В головнім будинку лягру була велика і вілповідна для цього зали, у столярні поробили нам відповідні шталахи 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 strінув Любка Гуцалюка.

Почалося від авантюри.

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

Литвиненко був сильно схильзований. Жартую:

— Ти лівою ногою з ліжка встав?

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

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

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

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

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

— Хто з вас це намалював?

— Я — відозвався один з учнів, твердим,

зовсім не збентеженим, а навіть дещо задерплистим голосом.

— Як називаєтесь?

— Гуцалюк!

Передо мною стояв молодий, як по військовій блозі можна було пізнати, дівіз'янин. Дивився мені в очі певним себе поглядом, та іронічно 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 в той час творчі ферменти, які з кінцем війни щораз ширше опановували тодішній мистецький рух. Шось варилося тоді у великих казанах мистецької кухні Паріжа, 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 доторкнутися, то без гарячої дискусії не обходилося.

По Гуцалюковим виглядам можна було догадуватися, що він буде до загину 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 карикатуріст! Вони родяться звичайно в якихсь інших, нелюдських обставинах, то можливо, що і цей молодий чоловік призначений бути українським карикатурістом. Слава Богу, подумав я, бо до тепер у нашому мистецтві так мало, на добрих карикатуристів „покликань”.

Тоді, якось само собою, зложилася мені

тема до довічої лекції, дещо про карикатуру, а дещо про графіку взагалі. На наглядним прикладі самих малюнків на стіні можна було висвітлити деякі принципи графіки. І як важко для графіки є формат... Коли олія любується в тому, що ми називамо „широким полотном”, то графіка навпаки, найкраще любується у маленькому ескізі, чи поштовій марці.

І так вийшло, що по одногодинній лекції малюнки на стіні затратили свою демонстративну силу і Гуцалюс з щюно 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 досконалості.

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 хиба не чуєте в кожній лінії — колъор?

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

Характеристичне для графіка те, що вона любить терпливість. Ковжун поволі і терпливо накрапковував свої графіки. Нарбут пресцизно випрацьовував листки на дереві. Цимбал перетинав чорну площину цілим мереживом білих ліній. І коли виявилось, що його чекає недуга, від якої трясуться руки, він — помер...

Гуцалюк якраз навпаки, не має нічого з класичною терпливістю. Кидач ліній 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 непосидаючий, нервовий, завжди невдоволений, завжди у пошуках за чимось новим.

Про Гуцалюка можна б ще сказати:

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



# ГУЦАЛЮК АБО МРІЯ ПРИКРІПЛЕНА ДО ДІЙСНОСТИ

Пер Ембур

**Т**ри роки тому, з нагоди його виставки на передмісті Сент-Оноре, наш журнал обговорював творчість і життя Гуцалюка, майстра цікавого й привабливого, творчістю якого не могла не звернути нашої уваги. Минули місяці, ми припадково стірнулися між Парижем і Нью-Йорком.

Людина залишилась та сама, все таки в її погляді видно тільки щільність, що дає своємісттво добре здійсненої кар'єри, добре пройденого шляху.

Про Гуцалюка написано багато, і то кількома мовами. Це привілей всюди привезеності щедрого таланту й природи. Дехто хотів аналізувати його. Згідно з Фройлом, психологія мистецького творчества має деяку спорідненість з психологією мрійника. Подібно як мрія, мистецький твір мав би бути здійсненням придушеного бажання, що передає явний зміст, свідомий намір мистецтва, і скований 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 аспираціях.

Хоч він уродженець тієї України, багатої на мистців /вистачає хочаб згадати Архипенка, Хмельника або Гриценка/, яка, як стверджував Вольтер, „зажеки 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, проміннос з його картини. Гармонійна фантазія і спокійна відвага його майстерства підтверджують 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 мальовничі Гуцалюка світлом, яке одночасно невловиме і тріюмфуюче. Від натюрмортів — риб, квітів або овочів — до морських красавиць Нормандії абоProvансу, почевез портрети, красавиць й береги Сени, його теми видаються наче осяні 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 Гуцалюку — українець, американець чи француз? Він у першу чергу людина в найбільш універсальному значенні цього слова. Досконало й зовсім природно включеній одночасно в мистецьке й суспільне життя американське та мистецьке й суспільне життя французьке, він живе й працює на переміні в Парижі та в Нью-Йорку. Перебуває й працює з однаковим вдоволенням тут і там, бо його щастям не є зовнішнє відчування; 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 загальнє явище.

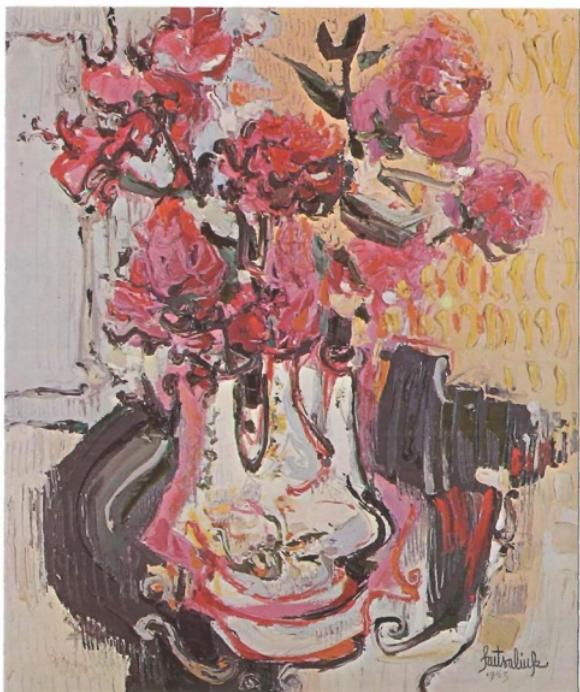
Journal De L'Amateur D'Art 4.378,  
4.378, Париж 1966



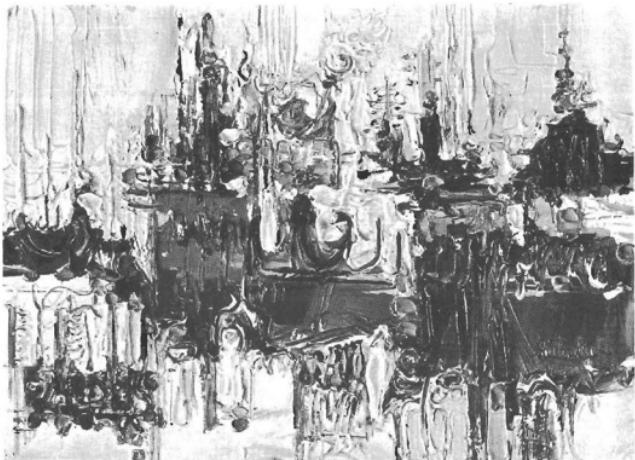
Рів'єра 1959 Олія



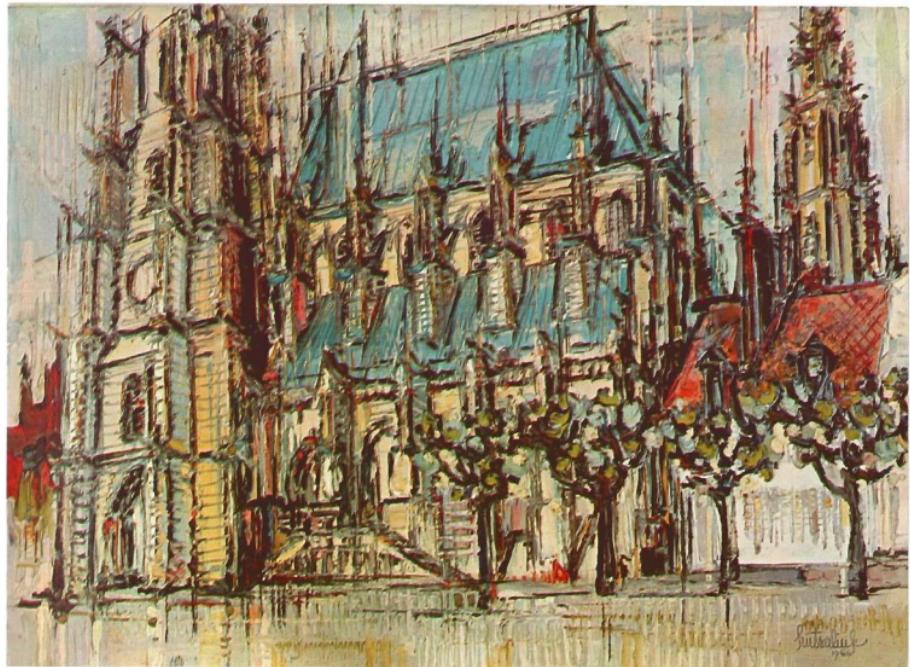
Портрет Дружини 1960 Олія



Квіти — 1965 — Олія



Еспанський Спогад — 1965 — Олія



Готицька Церква — 1966 — Олія



Собори Нью Йорку — 1975 — Олія

# ХВИЛЮЮЧІ КАРТИНИ ГУЦАЛЮКА

Джон Гес Майлз

**K**оли ви досвідчили на собі найгіршого, нема нічого, що вас налякало б. „Убогість, голод або небезпека вас більше не лякають”, каже Любослав Гуцалюк, який переміг 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 триомф.

„У моїх творах нема прихованого змісту; я не зашківлюваний тим, щоб уживати свої картини, як засоби супільній реформи”, каже Гуцалюк. „Я люблю малювати, і мосю одинокою щіллю є принести людям щастя і присність. Я бачив стільки потагів і досвідчив стільки страхіття, що не вистачатиме мені на цілу життя. Все таки я оптиміст; я хочу сказати людям, що в світі ще існує краса та що людина має можливість творити, і теж існує”.

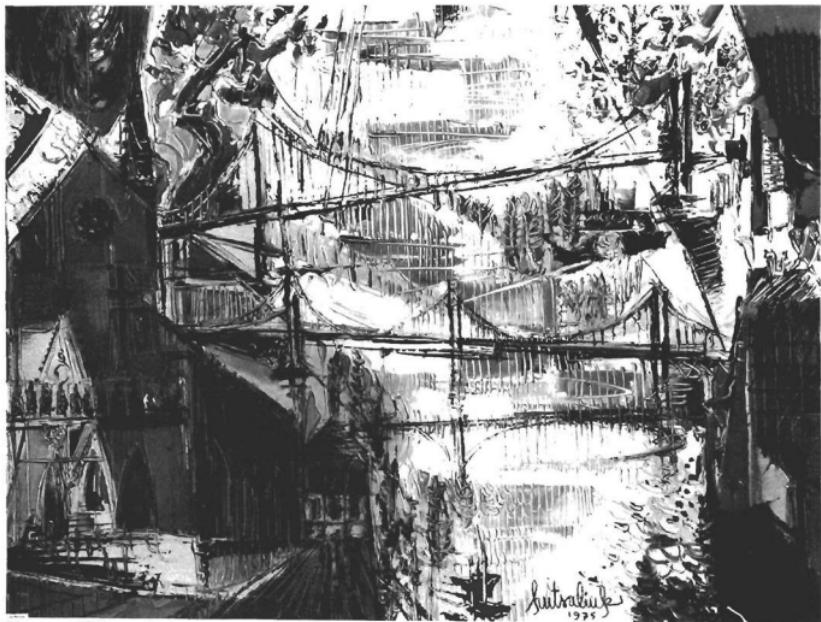
Олії та акварелі Гуцалюка це прекрасний вислів його філософії. В них домінують яскінні, дзвінкі кольори: помаранчеві, червоні, жовті, — кольори щастя — стемперовані яскіннimi й холодніми природними зеленими й синіми кольорами. В картинах Гуцалюка сонце завжди світить — це звичайно весна або літо. („В дійності я не люблю малювати ні снігу, ні зимових картин”, каже він). Його захоплює кольор та гра світла й півотря в його сюжетах. Сєредземноморське побережжя; французька сільська картина: сади й поля, вкриті зеленною; високі катедри й довгі мости; метушливі міські площа під час торговиці; човни на березі й прибережні віллі; 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 мальстріві Гуцалюка видний вплив пізніших імпресіоністів — кольор, світло й сюжет, — однаково його творчість має його власний творчий характер.

„Ходіть, покажу вам, як я малюю”, каже Гуцалюк, струкний мужчина із скудйовдженим 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, молберт з розбрязканими фарбами і малий табурет. Довкола нас висили картини: стіни були майже закриті, від підлоги до стелі, картинами різної величини. Багато картин спираються на стіну, а в темний глибокий шаф сковалося їх ще більше. Цей невеличкий куток це „студія” Гуцалюка. Тут, напроти входових дверей до мінікання із трохи набік від кухні — центр більшості домашніх зайняття — Гуцалюк працює довгі години, часом сім днів на тиждень, та творить картини, повні фантазій. Дім Гуцалюка це дуже рухливе місце. В мініканні скаче Ярема, 9-літній синок Гуцалюка, тут теж дружина Гуцалюка, Рената, займається домом та виконує звичайну програму зайняття жінки й матері.

Гуцалюк поклав мале полотно на мольберт та зарисув в шуфлядки табурету, спрітино витягаючи з них тубки фарб. Він витиснув краплю тут і там на свою палітру і вправно смішав фарби. Опісля, скорими руhamи ножа, своїм однокім інструментом, поклав їх на полотно.

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



Ріка — 1975 — Олія

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

„Я не люблю працювати прямо з предмету, фотографії чи вступних пінків, коли маю поортрет, краєвид чи натюрморт. Якщо я був у якомусь місті і воно зробило на мене враження, воно ясно залишається в моїй голові. Коли беру полотно, маючи з пам'яті. Вітворою сцену так, я її бачу в своїй голові; це не фотографічне вітворення. Вона основана на дійності, але це не локальні колія дійності. Дерево, фігуру, будівлі можна перенести або змінити ради кращої композиції. Мой картини

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

„Коли маю поортрет, я не вимагаю формальної пози. Волію раліти мати кілька сесій, під час яких я скоро виконую олійні шкіди 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 заявики тому, що люди бачили й подивлялися його творчість. Ці замовлення та продаж його інших образів у галереях вистарчуєть, щоб удержати себе і свою рідно. Він не виконує комерційних замовлень, воліє присвятити свій час незалежному малюванню.

У своїх красивах і натюрмортах Гуцалюк зашківаний у тому, щоб представити свої предмети в незвичайних перспективах. „Я люблю вилізти на дах або станути нижче від мого предмету і дивитися угору”, він каже. „Я не люблю рівної перспективи; вважаю, що вона будна й нещіка.” У красивах з перспективою, яку мистець називає „дивною перспективою”, здається, що глядач ширяс над ясними помаранчевими черепинами дахів малих вілл на французькій Рівієрі. А поза ними бачимо привабливу криву ясної, синьої води — спокійну затоку. Це полуднє, сонце високо і нам здається, що відчуваємо теплою його лучів на наших плечах. Ця ясна, тиха сцена повна настрою літнього полудня. Всюди кольор; він нас оточує й обхоплює: у синьо-зеленій воді, у віконницях і в пальмових деревах; у помаранчевих черепинях дахів; у яскравих, бількох дімах з тинькованими стінами, що відбивають світло, та темно-синіх тінях комінів і ходів. Кольор Гуцалюка співає: хвилюючо, яскраво і гарно та налає в сонячному світлі і в тіні.

У своїх олійних образах Гуцалюк вживає сміливо свій малярський ніж. Його картини сильні й міжні, однака вони показують почування й відчуття, ніжність і деталь. Знаменитий ефект творять сильні прямовисні мазки що є характеристичною прикметою творчості Гуцалюка. (Важче ім'ясто цих замахів можна зауважити навіть на чорнобілих репродукціях його картин, що показані в цій статті). Він застосовує свободно й густо кольорові плями, опісля надає їм вигляду короткими, рішучими прямовиснimi замахами, що творять характеристичні зразки й якості на поверхні картин та створюють почуття глибини й виміру. Часом Гуцалюк уживає звичайні 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 їх схильовані його чудовими кольорами. Коли відкриваємо двері до мешкання Гуцалюка, входимо в прекрасний світ красок; щось подібне, як входимо літом у розквітлій город. Картини Гуцалюка закривають стіни і створюють налізвичнє враження. Для Гуцалюка кольор — це найважніший елемент малярства. Він не вживав якихось утоблених красок на палітрі, а ралше 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 державдовго на приблизно 2 1/2 інч, а широке не 1 інч. Важко зрозуміти, що при допомозі цього єдиного знаряддя можна осiąгнути такі різномірні ефекти, таку різномірність замахів і так багато деталів. Гуцалюк признається, що любить прашувати малярським ножем, бо його легко чистити. Він лише стирає його ганчіркою, коли скінчить малювати, і не мусить вітрачати 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 греч у голіфа з багатьма вигадливими палициами, котрій з них уживати. Він також любить уживати паперові накріття 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 наїгих постатей для „віправи“. Признаючи свій довгі після-імпресіоністичним малярям, Гуцалюк каже задумливо: „Думаю, що я повинен був народитися сто років тому“.

Гуцалюк думав, 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 ляєсять років тому. Досвід сильно тяжить на мені і я світломий небезпеки повторювання. Однака я оптиміст, і вірю, що зможу знайти нові й кращі за собою власного вислову".

Творчість Гулянку в ділянці акварелі та пастелі створює настрій відірвання і присмоктування. Порожні крісла й столи запрошувають нас задергатися, пити аперитив у холодний тіні дерев. При виконуванні акварелі, способ праці Гулянку лепш різничається від його підходу до олії. „Я завжди малюю акварелью прямо з предмету. Я вілкрай що каварно. Сен Максім, біля Сен Тропе на Французькій Рівісі. День був теплий і сонячний. Це місце запікало мене з уваги на лужі старі явори, що гнулися над каварнею, як тіністий дах. Я зробив кілька шкіців 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 польотна, який відрізняється моє „шалене” малювання. Я часом тру, шкрабано, тисну папір так сильно, що аж роблю в ньому дірки. Я вживаю тільки великий пензель з соблевого волосся. Часом уживаю навіть серветки, що їх замочую прямо в фарбі, щоб замалювати великий місця картини. При малюванні акварель, як теж олій, я завжди думаю про колір і масу; коліркаже мені, що маю зробити і як поступати. Малюю прямо на папері, не роблю рисунку ні передвоєння. Перш усього воліо замалювати нейтральним коліром місця й зариси, описля виконую деталі й акценти крілками. Роблю все проти правил, але, злається, це виходить добре.”

Шодо своїх акварель, Гулянук не фаворизує жалюї окремої серії коліорів. „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, голі, як божественні, малюю дуже скоро і з великою енергією. Мені труdnо задержатись. Часом вкладаю «забагато» в картину.”

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

Любо Гуцалюк це скромна, незарозуміла людина. Видється, що він широ здивований, що він мистець, що це нібі сон, з якого він може скоро прокинутися. Коли довідується про його життя, розумієте, чому він таке відчущався.

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

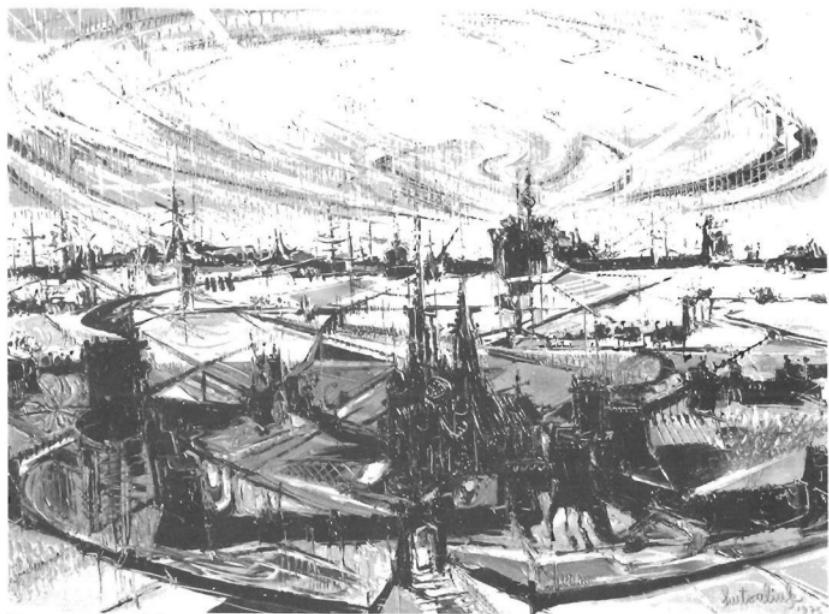
Він народився у Львові в Україні, в 1923 р. Під час другої світової війни він закінчив середню школу, і його відрівали від рідні та вислали до табору примусової праці в Німеччині. Він проволів час на важкій фізічній праці, головно відбудовуючи німецькі залишні шляхи, пошкоджені повітряними налетами. 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 затасено 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 зворується, 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 переміщених осіб, де він провів ще чотири роки. Вкінці, звільнений у 1949 році, він опинився сам і без грошей. Прибув до ЗСА і скоро знайшов право, але далі мріяв про те, щоб стати мистцем. Мав кілька робіт, домашніх і фізично важких; між ними — стогнівання олова у фабрії та праця 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 труда було грошей. Він також виконував ілюстрації для літературного видання, журнала *Галанті Дампти*. У 1956 р. Гуцалюк заощадив досить грошей, щоб поїхати до Франції. Там він перебув майже рік, і малював. Здавалося, що його талант проходить на багатому, мистецькому терені Франції, він думає, що його досвід там допоміг йому розвинутися.

Гуцалюк мав першу індивідуальну виставку в Паризі в 1956 р., в Галерії Вольмар. Між 1956 і 1966 р. Гуцалюк мав десять індивідуальних виставок у галереях у Нью-Йорку, Міліні, Паріжі й Торонто — знамените досягнення. Гуцалюк дуже гордий з того, що він американський громадянин. Він має мешкання в Паризі і від 1956 р. проживає чотири і пів року в столії Франції, малюючи незалежно. Вкінці, в 1961 р., Гуцалюк, за згодою своєї дружини, зовсім залишив комерційну працю, щоб присвятитися вповні вільному мальстрству, зайсніюючи таким чином мрію своєї молодості. Спочатку не було воно легко, але тепер, вісім років пізніше, Гуцалюк має настільки успіхів, що може заробити на життя, роблячи те, що найбільше любить — „тильки малює”. У Нью-Йорку можна побачити його картини в Галерії Гльди Герст.

Гуцалюк старається постійно попідшпити своє мальство. Він любить визов і конкурен-



Середньовічне Місто — 1975 — Олія

шо та завжди шукає засобів, щоб шукати чогось нового, нового підходу. Під час своїх подорожей він має альбом для шкіцування, в якому реєструє місце й людські — це вправа для розвинення обсерваційного змізгу. Він сильно вірить у здорову пам'ять, тому не вважає конечним робити прелімінарні шкіци 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 рисування повинно бути другою природною мистецтвом”, він каже.

Гупалюк думає, що картини повинні діяти своїм кольором. Він старається створити ле-

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

Так-то з терпіння постав дар творення краси. Галант затріюмфував та принес плоди і дозрів. Співучий кольор витворює радісний настрій. Своїми картинами Гупалюк підносить нашого духа й захоплює. Він допомагає нам поглядіти його переконання, що людина здіба творити красу і погань, радість і смуток. Його картини є світками пісні вічної правди.

American Artist, Серпень, 1969.



АКТ - 1977 - Олія

# АНДРЕ ВЕБЕР

— „Гуцалюк — маляр вразливий на тонко-  
життя і красу природи”

Ми оглядаємо найновіші картини  
Гуцалюка в його ательє: пейзажі з Кот д'Азур,  
пейзажі Парижу, квіти, портрет дитини, олив-  
кові дерева ...

Його стиль виявляє маляра конструкто-  
ра, захопленого строгими каденціями і вольо-  
вим ритмом, не забуваючи декоративного  
елементу ...

Його твори глибоко оригінальні, при-  
клади високих вимог. Маляр ніколи не дас себе  
спокусити демонової легкості й поверховості.

Все у нього є чинником характеру, життєвости і  
прив'язання до дійсності.

Його акварелі і шкіци завсіди вірні цій  
дійсності. Ми вражені віртуозністю Гуца-  
люка, 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 bla-  
гословеннями. Ми любимо його твори,  
позначені оригінальністю, внутрішнім  
напруженням, віталальністю й особливим  
проміннюванням ...

„Жураналь де л'Аматер д'Арт” з 29  
грудня 1962 р. (Паріж),ao

# ФРАНСУА ПЛЮШАРТ: ГУЦАЛЮК ВИБРАВ РАДІСТЬ

## ... Ось Гуцалюк

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

З цього всього Гуцалюк зробив синтезу,  
що є одночасно поривом, ліризмом і лагід-  
ністю. 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 гармо-  
нії красок, воно присутнє всюди. Воно зм'якшує краску і матеріо, воно дає великі  
акценти радості полям і рівнинам, що є відлізеркаленням почувань мистця. І так із  
шоденного Гуцалюк вибрав радість”.

„Комба” 10 квітня '63

# ІМПРОВІЗАЦІЯ ЛЮБОСЛАВА ГУЦАЛЮКА

Іван Заяць

**I**мпровізація — це особливий вид художньої творчості, при якому творення відбувається прилюдно — Безпосередно в процесі виконання. Історія образотворчого мистецтва не нут� багато прилюдних імпровізацій шедеврів маляріями чи різьбарами. Малярі і різьбарі криються з процесом своєї творчості. Пейзажисти не надто раді, коли їх обступають шкаві прохожі, а велики навіть портретисти закривали свої полотна і не показували їх ні кому, навіть портретованій особі поки, портрет не був скінчений.

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

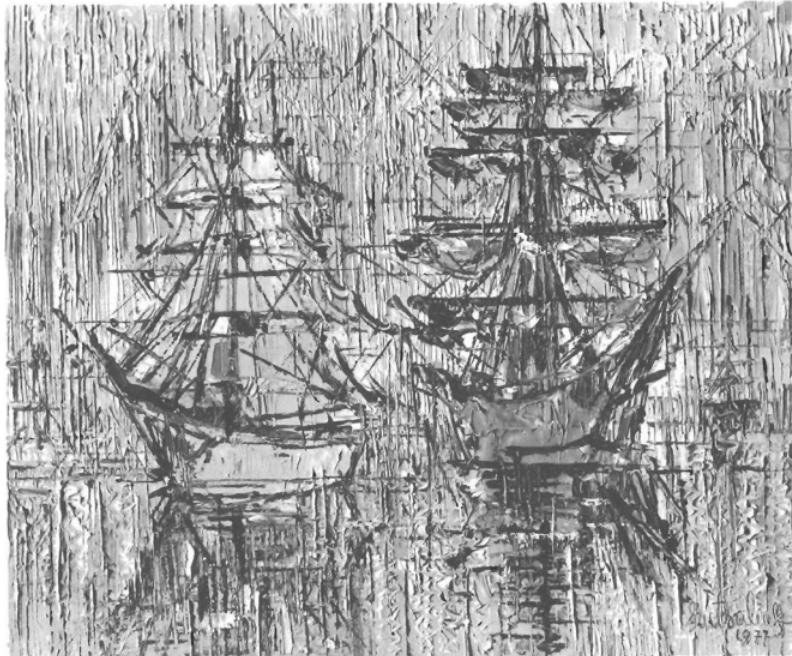
Е. Козак на Союзівці, на веселій програмі побільшував прилюдно карикатури із своєго нотатника. Цього не можна назвати імпровізацією, бо карикатури в задуму вже були готові в нотатнику. — Іншу новаторську мету поставив собі Любослав Гуцалюк: зaimпровізувати мистецький шедевр перед за-прошення публікою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

Перший раз малювали він перед пластиунами. На запрошення Метрополітального Відділу Товариства Українських Інженерів в Нью Йорку прийшов він 12 грудня 1965 року до Українського Інституту прилюдно задемонструвати своє мистецтво. По доводі про течій 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 комплієтною ігнорацією природи здефініонуваним 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 рівною з бігом часу ясніє, аж розширяється. Період цей глядач може назвати криком збентеженої душі, що дуситья в накинених їй кайданах матеріалістичної течії, яка негус щілковито природу, течій так чужої душі мистецтва.

Другий період, який мистець називав „сріблістим“, це комплієтна антитеза першого. Тут мистець визволився себе з накиненого йому абстрактивізму, найншов себе, висплювуючи 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 композицій 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 завдання дальшого розвитку чи перетворення мистецтва: виступають вертикальні „різьбії“ 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, знову появляються лінії, але вони



Вітрильники — 1977 — Олія

не замикають абстракту, але, як части композиції, оживають, викривлюються, з'являються незвичайно старінно вирізані деталі, прикмет великої мистецтва, і народжується третій, "бароковий" період.

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

структуру з дбайливістю ботаніка, шкіце, кідає модель, — перетворює його в свої уяви і кідає свій ідеал на полотно. Природа жива, що молиться Богу, заступає мертві 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 різинічкується, і, здається, мистецтво поволі входить в четвертий період своєї творчості.

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

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

На великих побільшенннях деталів образів із прозірок інж. Михайла Пежанського на скрині, мистець пояснював зібраним тайни своєї техніки. — У побільшенні в світлі проектора, деталі виходять фантастично. Кожда контурова, здавалося б, „лінія”, — це пульсуюча лента творчої пристрасти і життя. Але і в кождому мазку вилю 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 класичної монументальноти його картин, побудованих на модерніх параболістичних принципах. Гуцалюк передішов відмінний процес розвою своєї творчості: великі класики чи пак революціонери мистецтва цього століття як Пікассо, Брак, Кандинський були школені в натуралізмі і через кубізм та інші течії перейшли до абстракту і через абстракт до інших „жмів”, яких вони по більшій часті самі є творцями, — Гуцалюк, школений на абстракті, вертає поступенно до природи, але перевореної його уявою і надбаннями 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 творчості, треба належитись, що Гуцалюк піде за клічем своєї талану і після пильно студіювати людину і її душу, і що людина віліграє ще поважну роль в його творчості.

Перед своїм, виступом мистець мав триму, чи намірена імпровізація властиться. Трима була видна зокрема під час доводів поволі вона зникала під час аналізу своєї творчості, коли мистець сів за полотно, — хвилювання, яке знов досягло вершика, як мішав першу краску, зникло скоро маїже зовсім. Імпровізатор заявив, що буде малювати квіти, які, — сам ще не знає.

Розмішав рожеву краску і поволі зачав накладати шаховою площею, здавалось в якийсь абстрактний рисунок, від центру полотна почавши. Спочатку вияснював і відповідав на питання, пізніше скупчувався, скоріше накладав краски, компонував, рисував, ретушував. На залі панувала абсолютна тишина і глядачі з напруженням стежили, як поставав один з кращих творів Гуцалюка. За п'ятори години картина була маїже готова, яка, за словами мистця, вимагала ще виправдання деталів.

Під час гутірки при чаю і вині новонамальовані картина стояла на штальозі, і присутні з подивом дивилися на один з кращих творів Гуцалюка, що, випік на їх очах.

Мистець заявив авторові цих рядків, що при викінчуванні не змінів ані однієї площини, ані гами кольорів, щоб не нарушити заімпровізовачої візії. Шкода. Була б це перша в історії мистецтва совершенні прилюдна імпровізація високомистецької вартості.

Свобода, 2/2.66.

# НА ПЕРЕЛОМІ ВІД НІЖНОЇ ЮНОСТИ ДО СУВОРОЇ МУЖНОСТИ

Лавріненко

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

**Ц**им разом цей мистецький невичерпної працездатності приготував на виставку 58 експонатів. Самі рами для них обійтуться йому до тисячі доларів. Ця деталь потребна 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 конці якого стоять також перші учнівські кроки Якова Гніздовського) та в Купер Юніон (найкраща мистецька школа — чи своєрідна академія мистецтв в Нью Йорку). Закінчив що 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 Мілані і в Торонто.

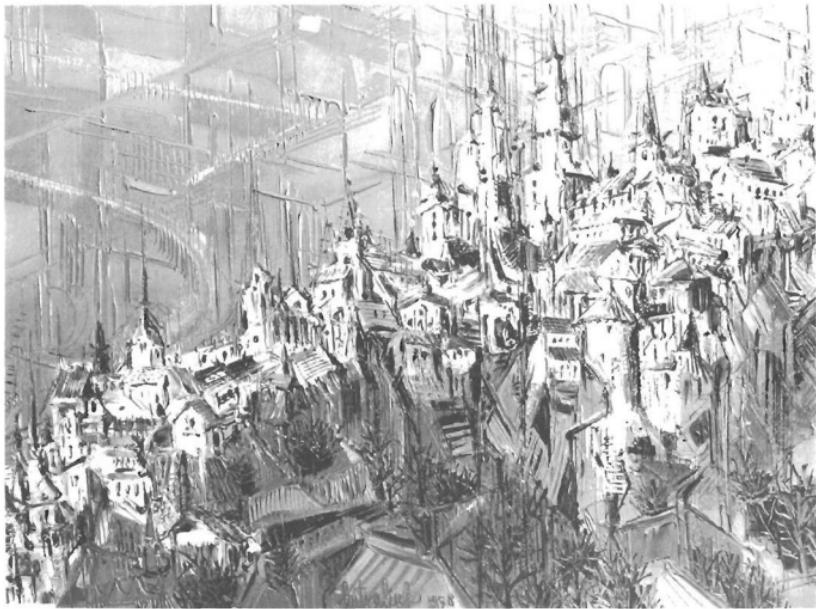
Успіхи Гуцалюка нагадують каскади на пропріаній греблі, що підпирає велику ріку. Ось перед нами ще неповна колекція ошінак його виставок у Паризькій фаховій мистецько-критичній пресі. Авторитети — законодавці мистецького світу переганяють один одного в щедрих похвалах Гуцалюка. Вони сприймають його,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

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

Гуцалюк закохався в Париж і завоював його, як мистецьку столицю сучасного світу. І це та найбільше признання, 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 признання в устах парижанініна — 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 міщного характеру. Але в Гуцалюка — ні. Зразу ж після цих перемог Гуцалюк пише в листі до л-ра Миколи Кузьмовича: „Часом людина питав сама себе, чи продажа 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 рапно лати і власну відповідь: „Все ж таки я думаю, що я проповів, щоб задоволити передусім самого себе; чи радше, не так задовольнити, як виявiti те, що в мені сидить. Приходить теж питання чи не почну я проповідати „серйозно“, залишаючися при тому самому, що роблю лосі? Думано, 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 материальні витрати мистця на родину, на поїздки і життя в Париж, не кажучи вже про чисто виробничі витрати (стулія, першорядні галерії). В таких умовах не просто рахуватися виключно з мистецькими критеріями.

Тим з більшою приемністю можемо відзначити, що Гуцалюк не тільки в своєму думанні, а і в своїй мальовіцькій праці стоїть на важливому переломі до етапу зрілої мужності. На попередньому етапі спонтанність, енергія, нетерпливість, ширість ліризм били радіс-

ним, трайливим джерелом, і залишилися після й досі. Заходити до його помешкання, не неначе відвідувати сад весною. Кожного разу побачиш, що зацвіло якесь нове дерево, новий кущ, нова квітка. Важливо тут не загубити цього весняного духу. Гоголь писав: «Виходичі із юності в сувору мужність, не забудьте забрати із собою все юнацьке ніжне, чутливе, і світле — не знайшете бо того онісля!»

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

зладиться мистецтво, як сила? Вітчизна нашого мистецтва є майже у фокусі цієї сучасної трагедії (Гулалюк особисто спив із цієї часі). Його творчість можна розглядати, як антитетичну реакцію на трагічність його країни й епохи. Можна по різному реагувати в мистецтві на життєву драму: або шляхом антitezи дотеперішньої Гулалюка, або ж шляхом прямого перенесення її на полотно Соловій. Коли б був тільки пейзаж, то легше прийняти Гулалюка. Але з тим побажанням, щоб він увів Соловія у пілтекст своїх творів.



Вуличка в Лімож — 1978 — Олія

Останнім часом на вулиці Гуцалюка і українського мистецтва ще раз зийшло сонце. Масно на увазі те, що провідний французький журнал, „Гаматур д'арт“ присвятив Гуцалюкові одно з своїх останніх чисел. На обкладинці його — чудесна коліорова репродукція однієї з новіших і кращих картин Гуцалюка. А в середнін надруковано один з глибших 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 нашій світу. Так, але покищо ця мистецька Україна існує на дев'янадцятому столітті на вигнанні. Такий кричущий парадокс (ніла нація на вигнанні!) не може тривати вічно. Він волає на весь світ за припинення такого

ганебного стану країни. Тим більше прикро, що такі нації мистці, як Грищенко, Гуцалюк, Гніздовський здобули в українському мистецтву місце в першім ряді без відповідної допомоги еміграції; що вони мусять творити для заробітку і поневолі рівнятися на смак глядача, їучи на коміроміс у творчих, шуканих. Тоді, як творці великих мистецьких епох, мали матеріальну підтримку, не тільки від меценатів а й керівників держав. Господи! Бе 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

**Y**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 захочаний і вважає його своїм (прибраним) Львовом. Майже точно десять років після тієї першої відбулося відкриття вже одинадцятої 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 хвастя, його вчителі не втискали його силою в рамці того, тоді широко розвиненого стилю, але дали йому можливість індивідуально розвиватися. І його перші картини, що він їх виставляв на групових виставках у перший 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 напівабстрактні, 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 напівфігулярні, напівабстрактні композиції з виразним почуттям ритму. Колір поєднує щастливо обриси ліній. Вітасмо декоратора, який, може, цього сам не свідомий).

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

Цей окреслений рецензентами, як конструктивистично-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 коліори. Він обмежив себе ясносорою фарбою з невеликими додатками блідорожевої, 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 коліорів. Як же зумів він зашкавити нас таким невдачним сюжетом, трактованим майже виключно у сірій манері? Це його

таємниця).

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

Гуцалюкове світосприймання, чи темпера-  
мент, чи просто кажучи, вдача 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 має з пам'яті свою візію баченого чи мрію.

Такий чи подібний процес трансформації чи трансмутації відбувається у кожного справжнього мистця. Тільки коли у більшості ця трансмутація у великий 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 взялися. Він не раз стоять перед чистим полотном і не знає, що саме буде малювати. Шойно 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 уникнуло 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 наявіть своєю майже безбарвною палітурою Гуцалюк зумів створити мрійливо-поетичні картини, що показували парижанам їхнє чорне, задимлене місто у зовсім новому світлі.

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

Згаданий, як я його називав, другий паризький період, роки 1959-60, був для стилісти-

чного 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, повільності і не являють собою такого „скoku“, як 1959 рік. Роки від 1960 до сьогодні можна вважати одним періодом, періодом нормального мистецького зросту та закріплення.

Тому, скажімо, Гуцалюкове трете 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 чимало фарб — синя, жовта, теплооранжова, червона. Коліръ живі, але не яскраві. При всій своїй живучості вони дещо стислені і тим в'яжуться з попереднім періодом.

Його вертикальний мазок, так характеристичний для 1960 року, тратить свою геометричну лінійність і поволі стає крученочукарами. У цій кукеревності поєдналися лінія з кольором в одну органічну цілісту. 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 відтворювалася поважну композиційну ролю. Сьогодні наявіть площини заднього плану картин розбиті індивідуальними мазками.

Останнім, найновішим елементом, що з'явився 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 заплющуватися. 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 спильного можна знайти, коли сягнути до картин



Вулиця в Порт Джервіс — Рисунок Пером

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

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

Сучасність 2.1967

# ДУМКИ З ПРИВОДУ ГУЦАЛЮКОВОЇ ТВОРЧОСТИ

Юрій Соловій

**В**иставку рисунків і акварель Гуцалюка в УВАН треба приїтіти 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 пілкузус такий специфічний кут бачення. Бозасадчий мистецтво належить до категорії інтимнособістого: воно глуї інтимного спілкування творчих візій з фізичнотехнічними 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 мас лірічні якості, не вичерпне справи.

Ta суть мистецтва не міняє стану, в якому світ розподіляється на калейдоскоп таборів: національних, релігійних, економічних, світоглядових,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 якісь мірі тому, що мотив українства перевішив вагання, бо ми шануємо і підтримуємо — з національних мотивів — що нашу наукову установу тим самим уважаємо себе в якісь мірі учасниками українського культурного руху, мімохіть створюючи довкруги Гуцалюкової ви-

ставки атмосферу „національної афери“.

Отже, попри вищесказане про індивідуалістичний характер мистецтв, не належить переочувати систему життя, в яку доводиться сучасний людині вклалатися. 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 репрезентує два види (рисунок і акварель) творчості Гуцалюка, рисунок рішуче панує, і тому я думаю лише на нього в дальшому посплататися.

Рисунок має особливі якості — силу магічного перетворення, яке зберігається навіть у випадках, коли збережено натуралістичні властивості предмета: уявім собі наш вихід вранці з хати, крок за поріг в рисунковий безкільорний лінішафт — побудований з чорних штрихів, ліній, точок, з чорних, сірих і білих площ — це був быт, виповнений моторошною атмосferою. Нами, мабуть, оволодло б почуття Кафкових герой, хібащо оптичні відчуття сучасної людини — з огляду на надмірність оптических ефектів у сучасному лініншафті — знесилися 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 ніжчому рівні. Велика кількість наших мистців, мабуть, олівці в хаті не має — більшість зорієнтована виключно на олійну техніку, що теж є причинною аномалії, завдяки якій наше мистецтво твориться, сказати б, четвертично. І хоч би тому ініціатива виставки рисунків, як одну з пionерських, треба похвалити й ентузіастично підтримати.

Рисунком мистець відкриває нові форми, нові ситуації, що можуть навіть вирішити суцільні напрям творчості. Він властиво є не лише фундаментальним зарисом одноразового композиційного задуму, але може стати конструктивним заложенням творчості взагалі. Рисунок може бути й самоідеєю, що фіксує, а опісля також викликає певні емоційні стани, та найширше застосування рисунка потягає у фіксованні 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, однаке, потрібне для сприйняття більш вироблене чуття.

Рисунки Гуцалюка роблені переважно рапідографом, інструментом, зручним для реєстрування мальарських мотивів поточнно, хоча б з огляду на тривалість техніки. Мистець подорожує багато і під час подорожування нотую ландшафтні мотиви, що часто стають основою композицій, розгорнених пізніше у, так би мовити, «монументальній» техніці — олії. Але попри таку роль і призначення вони не позначені рисами ціківості. Це, очевидно, не вирішує питання важливості, бо шкіців'я часто є вислідом розгортання нової для мистця проблеми, та справа в тому, що рисунки Гуцалюка мають «шилф», що вони, як і акварелі, «очищенні» від ліябораторності, і, хоч вони роблені з досконалотю свободою і розмахом, атмосфера творчого крохування і споткання з ними виключена, вони є фактами завершеної роботи.

Але в загальному Гуцалюк мистець з настрою експериментатора. За 15 років (стільки часу промінило від моєї першої зустрічі з його роботою) він «мінявся» яких 3-4 рази. Під цю пору знов його непокійті думка зміни. Виходить, Гуцалюк не поклав собі спочити на «лаврах слави», бо, як відомо, він у нас широко відомий. Одинокий мистець може найточніше знати, коли його дотепершні методи стануть недостатніми. Я, очевидно, маю на увазі мистця у повному значенні слова, мистець — мислителя, людину інтелектуально повну, якою кожний великий мистець усіх часів був, маю на увазі заперечення нашого льокального, провінційного типу «маліяра Кузьми», не дуже інтелігентного, незачесаного бідака, якого ландшафтник можна набути «заобід», коротко — типа нібито романтичного. Отже, посکільки 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, посікльки 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 аспіріна для стурбованої душі. У його світі немас гроз, небезпеки або болю. Його ландшафти, квіти і натюрморти мають вигідну температуру, привітний клімат і приемні для ока. Можуть закинуті мені, що я говорю про речі, що є на листівках у подорожніх біорах, 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 неспокій шукання, це значить — є потреба ще якоїсь знахідки. Мистецтво невінчане, 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 вичерпуються; він повинен зможутити майбутніми образами.

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

Проблема Гуцалюкового стилю розв'язана, справою покиць 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 волідніння стилем. Справа виключно у тому, щоб особистий стиль мистця не перетворився у мансру 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 позначеній почерком автора.

Творчість знає піднесення і спали, тому не йдеється про дослівне приписування цього мотто до роботи мистця: мистець, однаке, повинен постійно знаходити вміння, казати б, чаювати, чаювати також несподіванками, чи то пілбором теми і своєрідним насвітленням її, чи то композиційним розташуванням, технікою, кольоровою гамою, ударами і вібрацією піензія. Якася новина-несподіванка у цьому мусить бути.

Гуцалюк буде це часто пас дивувати і захоплювати про що свідчить і ця виставка, скромна на перший погляд, але з наявними ластівками небуденого в його творчості. Елементи психологічні. Автопортрет, портрет Черешньовського, Бойчука і Соловія є речами, які безсумнівно гостро вицінюються з його дотеперішньою творчості. Дати постання 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 випалкові, знаючи Гуцалюка, знаємо, що він людина віптера, людина з здоровою шіхою мистця.

Сучасність 2.1967

# НОВА ВИСТАВКА Л. ГУЦАЛЮКА

О. Слупчинський

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

Кожна виставка Гуцалюка вже сама собою є важливою мистецькою подією, однак ця виставка буде унікальною — хоча б самою тематикою: мистець покаже цикл самих актів. Якщо не помилляюся, в історії українського мистецтва не було ще такого 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 пілігримати, як часто, коли мистець насмілювався виставити акт, то такий акт бував дуже здружений обмежений висловом. Це виявлялось в академічному або просто шкільнім підході до сюжету. Визначним винятком є Яків Гніздовський: його композиційно шкавий „Акт-1958“ є зразком сучасної й одвіртої розв'язки теми. Типовою для Гніздовського є холода, елегантна, „з любов'ю виправшована“ (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 лише „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 композицій, гармонії?! Це правда. Але все ж таки в



Блаженніший Патріарх Йосиф Сліпий  
— Рисунок Пером

його нинішньому періоді на першому пляні — Мистецька віzia. Коли залия неї треба перекреслити гармонійність композиції антисиметричною лінією, коли ця віzia велить протиставити



Дерева — Рисунок пером

(„лжукстапозіція”) „приємні для ока” леталі — жорсткі деформації — він це готовий робити, і робить ще по-майстерному. Пози актів статичні, однаке нервовість мазків, драматична скеля кольорів і надихнена сенсуальністю і еротикою розбиває цей спокій та створює атмосферу руху (динаміки).

Не хочу своїми коментарями налого „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 таких наших дуже нечисленних образотворчих мистців, які завжди зуміють любителів мальарства зашкавити, 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'ездом до Парижу, в 1954 році на „Виставії Дев'ятьох”. Теперішня виставка — це перша нагода оглянути більшу кількість Гуцалкових картин, створених у роках 1956-57.

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

Щоб правильно відчути картини біжучої виставки треба саме цей факт постійно мати перед очима. Гуцалюк один із них нечислених мальярів, що у нього абстракт був вихідною точкою творчості. Він починає 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 цілій ряд аналітичних процесів, які те бачене не упіроють, аналізують — існуючі форми сприймають, але вілкдають з них все те, що у формі не є істотне. З абстрактного експресіонізму — мистець перейшов до синтетичного реалізму.

Розглядаючи картини біжучої виставки нас спішально вразила роль, що її побудові відіграє лінія; у таких картинах як: „Красиві з човном”, „Зелений краєвид” (ч. 9), „Паризький пейзаж” кольор і площа 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 однаке не є абстрактним а бере свою внутрішню побудову з природи та з реакції інтелекту мистця на бачене. В тих картинах вражає велика задережаність можна б навіть сказати — контемпліативність.

У картинах „Чорний і червоні доми” лінеарна композиція є така домінуюча, що вони були б либонь кращими картинами в чисто графічному трактуванні. Наприклад, в лінориті ті дві теми могли б бути шківніші, 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 площинова і де лінійний рисунок сходить 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”, „Жовтій натюрморт”. При всій динаміці композицій — 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 картина не можна дошукатися ніяких аналогій чи імітування.

Для нас було несподіванкою довідатися, що „Кatedra Ногтдам” це найновіша картина мистця. Коли це брати як натяк на нові зainteresування, 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

**П**итоменній новішому українському мистецтву ліризм дістас своєрідне оформлення в творчості Гуцалюка, — у цьому переконують окремі образи на його цюгорічній виставці в Tuster Gallery — НьюЙорк.

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

лювані суорим рисунковим контуром, хоч ясно було вже тоді, що він прямує до ліризму. Мистецьку проблему вибору напряму кожний мистець повинен для себе вирішити: мистець мусить бачити перед собою певну щіль, 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 описує теперішній творчий стан Гуцалюка) зображеній досвідом новітніх течій і поглиблений технічною вигадли-

вістю, а ще 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 на стільки вільна і легка для опанування; що кожний — після деякої вправи з матеріалом — може «творити» по лінії цієї ідеології. Крім того, за об'єктами і мальовничими темами далеко не їти: все можна — в безнадійному відмежуванні від інтелекту — малювати, безпристрасно і без ніякої творчої віри. Уявя і фантазія, невід'ємні інструменти справжнього мистця, — в імпресіоністичному мальарстві не конечні, радше зведені до непомітного мінімуму. Звісly зрозуміло, чому ця ідеологія вилилась з берегів зобов'язуючих в їй професії, переливаючись на маси перед мистецьким покликанням нічим не грішних аматорів. Мистці, що були творчими 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 щільний ряд творів мілкій духової напруги і невеличкого мистецького діапазону: вони, мірою свого геніяльного передчууття чи слуху по лінії справжності мистецьких явищ, скоріше чи пізніше,

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

Гуцалюк робить новий крок; конструктивистично-абстрактні форми почали відступати перед новим в його мальарстві елементом, перед прозорістю, — елемент великою мірою імпресіоністичний, однаке стається так, що цей елемент в творчості Гуцалюка дістася деякі нові риси. Те, що було в Гуцалюка стилізаторським, — пригасас, а його мистецька силоета стася помітнішою.

Домінуючим компонентом в Гуцалюковому мальарстві є безсумнівно фарба з своїми тривимірними властивостями; говорячи про імпресіонізм в його мальарстві, треба мати на увазі своєрідний рельєфно-мальовничий імпресіонізм, — понад усім однаке в присмно-зворушливому мальарстві.

Свобода, 1961

# АКВАРЕЛІ ГУЦАЛЮКА

О. Слупчинський

Виставка тридцяти акварель Любослава Гуцалюка, що й можна було оглядати в жовтні в галерії Ірени Стецурі, — 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 нечасте 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 нешкаві, бездушні, блілі результати.

У своїх акварелях Любослав Гуцалюк висловлює питому йому насію до кольорів (які віртуозно розв'язує) та специфічний підхід до об'єкту. Чятки, плямки, чертки, лінії — усі пресцизно, педантично і гармонійно уложені, ексільдують кольорами ще більш експресивно, як в його оліях. Об'єкт трактований з великою фантазією не 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 зацікавлень.

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

У світі великої первової системи духовності мистецтва, Л. Гуцалюк відмежував один маленький, але дуже важливий момент: наявність прихованого поглиблення усміху мистецтва.

Свобода 24.12.1970

# ЛЮБОСЛАВ ГУЦАЛЮК

(Слово на відкриття виставки) Нью Йорк — 1972

Ліда Смик

**В**ельмишановні Гости! Сьогодні припала мені велика честь представити вам нашого гостя, мистець-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 заналізували 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 сяяс 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 стаються вложити його голову знання, які його мало або зовсім не цікавлять. Вони ж на свій спосіб „журилися” хлопцем, якого, самозрозуміло, цікавило лице мистецтво. У їх світосприйманні це могла бути лише розвага, а треба ж здобути якесь становище для хліба насущного.

Незабаром наші дороги розійшлися на довгі роки та й, як реєтр нашої еміграції, кожному довелось пiti власну чашу, менше або більше гірку.

Як я вже довідалась багато пізніше, не жилося Любославові рожево. Відірвавшись від родини, перебув він німецький табір праці, де підве не кожного дня смерть заглядала у вічі. Після розвалу Німеччини побував у таборі переселенців у Берхтесгадені, де познайомився із славним уже Еком, і треба припустити, що

молодий тоді Гуцалюк вчився у свого старшого приятеля.

В 1949 р. наш мистець переселиться до Америки. Мрія малювати, далі працювати над собою в цьому напрямі не залишася його. Влень він працює фізично, щоб заробити на прожиток, а вечорами студійне мистецтво в мистецькій школі Купер Юніон. Чи багато йому дали її формальні студії, про які, може, в іншій формі думала його родина чи професори у Львові, тяжко сказати. Геній приходить на світ уже обдарованій, треба тільки не обдурування визволити та дозволити йому проявитися. Це мені прийшло на думку, коли я приглядалася до шкільного образа Гуцалюка. Як довго треба було нашему мистецтву скидати нашарування, які накинула на нього школа, щоб урешті проявити своє відважнє, власне „Я“?

На мою думку, довго!

Тим часом Гуцалюк хліба насущного ради працює комерційно, роблячи реклами для телевізій, ілюструє різні видання, та при цьому не перестає малювати. Призбиравши трохи гроша, віїжджає 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 дальші самостійні виставки в Мілано, Парижі, Торонто, Вашингтоні і знов кілька у Нью-Йорку, постійні виставки у галеріях.

Врешті в 1961 р. сповниться гаряче бажання мистця, про яке мріяв ще з дитячих років. Він покидє комерційну працю, яка отримувала стільки його дорогоческого часу, та повністю віддається майстрству. Осягнувши високий стаж у мистецькому світі, він не відлючивав із задоволенням на здобутих лаврахах та не очікує заслужених почестей. Він дивується, а навіть не любить, коли називати його „мастрем“. Він такий же скромний і безпретенсійний, як був перед роками, коли це тільки жменький вірила в його велику будучину.

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

два місяці з листів нашого мистця, між якими є кілька літ різниці: „Доволі скомпліковані процеси саме тепер роблять революцію в мосму малярському спрійманні. Я багато в останньому часі експериментую з людською фігурою. Ще не чулося зовсім певний в цій тематиці, 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 безпредметовості. Не показую їх ще никому. Наперед хочу сам мати нагоду іх передумати і відіти нові дороги ...“

Хоч цілях мистецтва не любровільно обрана Гуцалюком дорога, то аж ніяк не можна сказати, що ней цілях легкий. Пригадую собі деякі нації розмови па їх темі. За словами мистця, часом картини малюються легко, швидко і успішно, але здібність треба багато пам'ятувати, змінити, а то й ниніти полотна. Хоч узагалі його образи сонячні та погінні, це ніяк не значить, що він так почувався, коли їх малював. Не все виходить так легко, як би хотілося, важливі тільки, щоб у закінченому творі не було видно пінякою мук, а тільки легкість і розмах. І я невіна, що він не промінів бы всіх тих мук, а деколи й почути бессильності, на приемце, 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 продуクト його пам'яті, увій і, головно, настрою, що і його даний краєвид чи ситуація на ньому залишили.

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

Наш мистець — людина сімейна. В нього дружина незвичайно мила, товариська та безпосередня пані Рена, та 10-тилітній син, мале непосидице 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 переходити 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 помагає іншим мистям без професійної заздрості та без огляду на особисті труди. Його патріотизм та громадське вироблення без зайдвої трафарестності, дуже глибоке.

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

Овид 2.70

# СПОГАД ПРО ПАРИЗЬКЕ ЛІТО Й Л. ГУЦАЛЮКА

Катерина Штуль

**K**оли парижани порозіджа-  
лись 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 своїків, приятелів наших приятелів, товариців наших дітей, дітей наших друзів і т.л.

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 шире приміщення з необмеженим вживанням лазнички, де нами займались, гордились, ша-

нували, не дозволяли ходити пішки, захоплювали наші піднебіння домашнім печивом — одним словом, де кожен будень ставав для нас святым, — ми не можемо залишитися в борту й стараємося відличитись, як можемо та чим можемо.

Це наше «можемо» досить обмежене, бо кількість квадратових метрів житлової площини на парижанина-українця мінімальна, число лазничок майже випадкове, а на кількість українських автомобілів 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 своїків із-за океану, яких не бачилось двадцять літ, а наш єдиний доктор-українець не має сумінні викликати пощести між українською громадою. Отже, відлячуємося 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 недорогое приміщення зі столом, щоб не хитався та з запевненням щоденної дизинфекції туалети, з мілом та пахучим туалетним папером. Радимо, як побачити славне фое паризької опери та стелю, розмальовану Шагалом, не сидяче побувати в паризькій Опера й мати не сидяче, а лежаче місце, щоб відпочинти після щоденного ходження (під спів співаків високої класи), то — якщо нас повідомили тиждень наперед — місце запевнене.

Гірше вив'язуємо міз т.зв. «шонінг», за 10 доларів не можемо знайти ні елегантної суконки, ні шкіряної торбинки. А щоб знайти давно вийшовшу з моди колоньську воду, чи помадку до губ «руж безе», мусимо обгідати багато «прізуніків» та аптек.

Нічому не дивуємося і навіть охоче біжимо в 11. годині вечора по пані добродійку, яка, діставши від товарища сина нашу адресу, просить нас телефонічно забрати її з діврія Ст. Лізар, де вона на нас чекає в залі «загублених кроків», сидячи на своїх валізках «під годинником». Вона нікого не має в Парижі й мови не знає, а персонал, що вміє по-англійськи, розійшовся вже давно долому. Дуже скоро довідусмося про мету подорожі: в Європі естетичні операції коштують дешевше. Ну, що ж — може й нам прийдеся колись юхати до Америки на якісні операції ... Може й нас хтось забере з діврія, де ми будемо, не знаючи англійської мови, безрадно чекати ...

I обіцяємо собі свято, як тільки не над Парижем нахмариться й повів вогністю та ходлом, взятись до провідника по Парижі, де кожного року буде додаватися листа присутніх українців під час літніх місяців та докладні інформації, де, напр. можна найти давно забуту колоньську воду «Буржуа», як можна оглянути Ліовр за годину, Париж за півдня, Рим за день, усю Італію за два і т. д.

Нащасть, приймають до Парижу й туристи, які не спішаться та збагачають 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 маючи численна та розгорощена 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 їхнє 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 більно 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 відвідвати свою мистецьку наснагу в паризькій криниці, яка ціком 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 давнє й хоч постійно живуть в Америці, кожних кілька років приїжджають сюди на довший побут. Ця їхня любов до Парижа цілком нам зрозуміла. Бо Париж був їхнім першим трампіном у західний світ, де зуміли перемогти повоєнні, емігрантські недостатки та добитися успіху.

I тому, які не були важкі їхні перші кроки, вони не заорали борозни. Париж свою 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 відрізуюче дійти на нас його картини. Субтельна нюансовість кольорів, казкова композиція затримувала біг наших щоденних турбот, вливали мрійливий спокій та спонукували ствердити, що помимо пережитих страхіть війни, мимо емігрантських зліднів, існує

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

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

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

Цьогорічний побут маєстра в Парижі принес 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 заявя нам не по душі. Ми не хочемо змін. Ми хочемо, щоб Гуцалюк все трептіт на цій самій ноті, хоч добре знаємо, що творчі хвили не завжди котяться в унісон із нашими бажаннями. Тому переконуємо себе, що кожний мистець має право шукати нових доріг, що його вілчуття, концепція та вислів — мінливі, як кожна творча думка. Ідемо на стрічку без упередженінь.

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

Приглянемось «Червоному містові», що нас найбільш полонило. Воно все в поверхах, передлієне 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 клічуть до себе таємницею подій. Стремкі, гористі передміста манить нірваною відповідчиною. 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 спінуче білому світлі, що відразу переходить у беж. Між крилами пробивається далекий обрій чистим золотом.

Найбільш декоративно виглядає нам волиня симфонія у своїй радісній гамі синього, з грайливими гейзерами хвиль, що іскристо розбиваються об статичну масу оздобленого мосту.

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

Є ще картина «Порт», де вода хлюпче об борти флотилі, а вітер, винувши вітрила, наглить до подорожі. Є й «Нью Йорк» із фантастичним взуздом доріг, мостів, вулиць, мотузін, пристрасній, безладний.

Не можемо поминути й останнього урожжения Парижу, величезну «Голову» (це вже назва не наша, а маєстра). Вона якби виринула з кам'янинного норвезького пейзажу, заросла, скуйовдана, вирячкуватими очима троля килає нам погляд історії.

Ми відчіні маестрові за цю стрічку з його найновішими образами й щілком не жаліємо, що Гуцалюк змінив стиль, фарби й формат. Довідусмося, що маestro призначує ці картини на нову виставку в Нью-Йорку. Надімось почути про що нову сторінку в творчості. Л. Гуцалюка від справжніх мистецьких критиків.

«Голова» залишилась у Парижі й ми з нею незабаром зустрінемось в «Осінньому Сальоні». Інші картини відлєтіли разом з маестром і його родиною. Нам залишився теплий сногал разом дав нашему мистецтву наснагу до творчості.

„Українське Слово”, Париж

# ГУЦАЛЮК ВИСТАВЛЯЄ В НЮ ЙОРКУ

С. Гординський

**Н**е можна скаржитися на те, що наш осінньо-зимовий мистецький сезон позбавлений цікавих виступів. Ще весни Об'єднання Мистців дало дві виставки — Ореста Поліщука і Рема Багаутдина, а після них Володимира Бачинського. В половині грудня в галерії Мейсі Коломбійського університету показувала свої нові твори Марія Шеронська-Крамаренко, а в Українському Інституті Америки ще в жовтні був показ краснілів київського мистця Миколи Глущенка (з приватних збірок), після цього виставляв сеніор наших мистців у ЗСА Василь Панчак, а тепер упродовж грунтя показує свої картини Любослав Гуцалюк. Усе це мистецтві різного обларування 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 мальірства, продовження його пошукув та утривалювання все нових мальірських засобів і формальних ідей. Хто впродовж останніх 20 років мав змогу стежити за Гуцалюковим мальірством, той міг спостерегти, якими органічними були кількакратні зміни його стилю, завжди з однією метою — все більше і глибше підійти до основного ідеалу мальірства — 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 світівое 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 екстреми виявлені в ніглістичній хаотиці. Особливо в американському мальірстві великої популярності набуло т.зв. активне мальірство („екшен пейнтінг“), де мальяр багатма фунтами фарби, накладавши на підлозі цілі балі полотна, полиав їх будьяк просто з пушок фарбами (нешодавно одну таку його картину придбав австріяцький музей за 2 мільйони доларів). Людину, виховану в дусі європейських естетичних традицій, важко переконати, що це і є велике мистецтво, воно було поза можливістю прикладати до цього вироблені мистецькі критерії. Хіба, що тут застосувати критерії нові, вроді того, що його вжив один з критиків „Нью Йорк Таймс“: „цей мальяр не бажав висловити у своїх картинах абсолютно щонебудь“. Треба сказати, що нації молоді мистці тієї доби за такими прикладами майже не пішли. Вони істинктивно 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). Щіково, що ні один з них не пішов у напрямі майстерства абстрактного, куди в Парижі йшов їх сучасник Темістокл Вирста та, частинно, із старшої генерації, Михаїло Андрієнко. Із згаданих трьох мистецтв Гуцалюк підійшов найближче в напрямі до абстрактного майстерства 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 вираffіюване мистецтво народне, з його геометрично-абстрактним орнаментом і через те образотворча свідомість українського мистця до певної міри автоматично наасичена абстрактними елементами і вони для нього, мистця, не такі обстрактні.

А всеж майстерство 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 з цією згодом око в ігноруванні ліній знаходить обриси чогось, що нагадує сміливі конструкції ньюйоркських мостів. Тут голі не відмінні певного впливу, що його на майстерство Гуцалюка має горизонтальна архітектура. Я не думаю тут про якісь архітектурні форми, притаманні тим чудам будівництва, якими є французькі готичні собори або про ту ідею порівну вигору, що вони її викликають. Власне, що ідею висотного, одуховленого руху вгору плюс магічні кольори середньовічних вітражів Гуцалюк поєднав з малерними концепціями сучасного майстерства, даними в результаті картини, позначені не теорією чи сухим формалізмом, а живою експресією. Я думаю, що це найбільше досягнення нашого мистця, вони бо стверджую 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 „уважних міст“. Сюди належать і „Ньюйоркські катедри“, яких марно шукати на мапі міста. Французыкою мовою в каталозі паризької виставки мистець називав їх уявні міста „ле віль імажінер“, що мас трохи ширший нюанс і означає також міста фантастичномагічні. А в тім, мистець зовсім не обмежується мотивами готики, він творить теж магічні образи 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 синтеза-це справа шукання якогось ладу, погодження екстремів, а не хаосу. У своїх численних і пілідінних пошуках він не завжди міг бути послідовним, але в основному він тримався під лінії. Дехто вважає, що поняття „українське мистецтво“, та ще й поза Україною, це справа ілонзорна, бо фактично с тільки окремі мистець, 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 нє більш духовну сторінку творчості. Якщо мистець вільні творити те, що вони хочуть, то критик має право також будувати свої теорії в „магічному пляні“.

Свобода 29.12.1976

# БІБЛІОГРАФІЯ

## A. Критичні обширні статті-розвідки в чужомовних журналах:

1. "Amateur d'Art" від 25 грудня 1962: „Hutsaliuk construit un univers a l'abti 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.

## B. Біографічні довідки:

1. "Annuaire national des Beaux Arts"-Париж 1963, 1967-68.
2. "Repertorim 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. "Bibliotheque Nationale," Париж
4. "Канадсько-Українська Фундація" Торонто
5. "Український Музей," Рим.

# ТВОРЧІСТЬ

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

Л. Гушалюк оформив багато збірок поезій зокрема твори поетів Нью Йоркської 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-Горонто 1962
8. Galerie Angle du Faubourg — Париж 1963
9. Hilde Gerst Gallery-Нью Йорк-1964
10. Hilde Gerst Gallery-Нью Йорк-1966
11. Vermond 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. "Bibliotheque 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 Гушалюк народжений 2 квітня 1923 у Львові. Малірства вчився в Ека (Едварда Козака). Після приїзду до ЗСА студіював в Cooper Union Art School в Нью Йорку, яку закінчив з першою нагородою за мальство 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



1978

Еклібріси Л. Гушалюка для дружини Ренати і сина Яреми.

# З ДІЯЛЬНОСТИ АСОЦІАЦІЇ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У ДІТРОЙТІ

М. Ласовська-Крук

**В**сібуту, 19-госічня 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. відзначено однохвилинною мовчанкою і ставанням із місця.

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

В склад нової Управи увійшли: Мирослава Ласовська Крук — голова, д-р Микола Климишин і Катерина Потапенко — містоголови, Оксана Сливка — імпрезовий референт, Антін Кобилянський — Фінансовий, Михайло Дмитренко та Юрій Брэдзень — 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 Щербай — 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 члінів АДУК з Ніною Строкатю та Святославом Караванськими в Домі Українського Культурного Центру у Воррен. Гостей привітала голова М. Ласовська-Крук, бажаючи творчих успіхів в новому, позабатьківницькому житті. На запити до новоприбулих з України емігрантів панство Караванські з'ясували їхнє становище до проблем в Україні і на еміграції. Цікава була спільні виміна лумок, супільного і літературного характеру.

23-го березня 1980 р. в залі Українського Культурного Центру у Воррен, відбувся Літературний вечір Валентина Мороза. Від Вішішу 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 Щербай. Друковані ессе, поезії автора та вірші присвячені В. Морозові читали: Катерина Потапенко, Рома Когут, Орест Кавка, Роман Тарнавський, Андrij Лятищевський, Ігор Федорак, заповідав Юрій Тарнавський. Мистецьким керівником вечора був Микола Кавка. Адміністраційно-технічними керівниками — Антін Кобилянський та Іван Преведла.

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

11 липня 1980 р. відбувся літературний вечір письменниці Алиї Коссовської-Давиденко. Вечір відкрив містоголова 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 зарештувала кілька віршів присвячених пам'яті ген. Романа Шухевича-Чупринки, та Український Повстанський Армії. Голова ОЖ ОЧСУ Відділ у Дітройті мігр. Віра Купа прочитала листа написаного конгресменом Генрі Гайному із стейту Ілліной до советського амбасадора А. Добриніна, в якому він і 24 других американських конгресменів просить звільнення сина ген. Романа Шухевича, Юрка Шухевича, і теж роками ув'язненої Оксани Попович.

В другій частині вечора авторка Алла 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 дорогої гостя та всіх присутніх і передала пропіл вчора др. Юрієві Тарнавському, який представив виконавців програми попросив до слова др. Миколу Климишина який у своєму короткому але глибоко опрацьованому слові насвітив сильветку автора. Його поставу в обороні Нескореної України, який 25 роців карався в московських тюрях та концтаборах за принадлежність до Організації Українських Націоналістів та

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

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

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

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

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

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

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

Орест Кавка виставив 48 образів, в тому 34 акрілічними 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 прозайка, драматурга і перекладача, (Людина з п'еси, Запросини Моря, Месник, Говорить Львів і спогад Зенона Тарнавського) читали: Микола Кавка, Роман Тарнавський, Свєння Юрків-Скипакевич, Галина Калитяк, Андрій Лятишевський, Катерина Потапенко.

Композитор і скрипаль Роман Скипакевич при акомпаніаменті молодого піаніста Андрія Стасіва виконав дві речі, в тому одну власку композицію Прелодія і Фантазія. Меццо-сопрано Христина Липецька, відома співачка, в супроводі піаністки Марії Лісовської збагатила мистецьку програму вечора, виконуючи: „Виростеш ти сину” сл. В. Симоненка, муз. Майдороди, „Дивлюсь я на небо”, обр. В. Заремби, „Три Порали”, 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 „Terem” присвячуваний визначним культурним діячам поза межами Батьківщини. Теж згадала сестру Іванку Тарнавську-Цісик, людину високих моральних засад, політичну і громадську діячу, члена культурних та громадських організацій, в тому визначеного члена містоголову Головної Управи Об'єднання Жінок Оборони Чотириох 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 дружиною Оксаною. На закінчення було відграно останню радіопрограму Зенона, яку він провадив у Дітройті продовж 12 років.

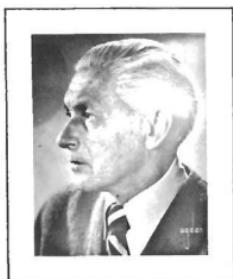
Програмою Вечора провалив Юрій Тарнавський. До почесного комітету були запрошенні: Мирослава Ласовська-Крук, Михайло Дмитренко, Юрій Тис-Крохмалюк, Богдан Нижанківський, Петро Потапенко. До ділового комітету входили: Микола Кавка, Василь Щербій, Катерина Потапенко, Антін Кобилянський, Микола Климішин, Богдан Крук, Юрій Брезден, Орест Кавка, Христина Стецюк, Роман Тарнавський, Юрій Тарнавський.

Пані Марта Тарнавська подякувала усім виконавцям і Діловому Комітетові ОДУК 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 війшов 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 супільніх організацій і установ, сумівської оселі Ків та пластової Діброва, г-ва Рідна Школа та багато інших.

Ярослав Тарнавський залишив по собі пам'ять друга з вирозумішям для подій і людей, відданого цілім своїм життям культурним справам нації спільноти. Покійний відзначався спляхетністю і високою товариською культурою.

Достойний Родині складаємо 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  
вдає Асоціація Діячів Української

Культури  
в Дітройті

Головний редактор Юрій Тис - Крохмалюк  
Дотепер появилося 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 ТВОРЧІСТЬ НА  
ЧУЖИНІ» — Богдан Нижанків-  
ський-Бабай \$5.00

Ч. 5. «НАШІ МИСТЦІ НА ЧУЖИНІ» —  
Яків Гніздовський \$7.50

Ч. 6. «ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧІСТЬ 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



З.ірукарп Мирона Баб'юка    Printing Methods, Inc.  
Rochester, New York

Printed in U.S.A.