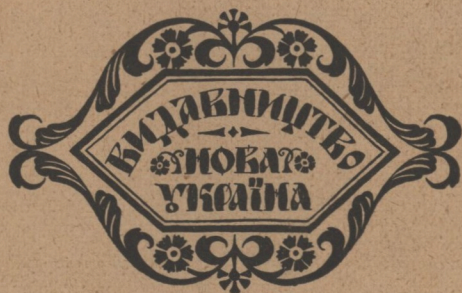


МИКОЛА ВОРОНИЙ

50445

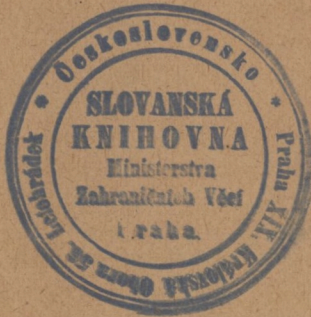
ПЕНЗЛЕМ І ПЕРОМ

ДУМКИ ЕСТЕТА



ПРАГА—БЕРЛІН 1923
ВИДАВНИЦТВО „НОВА УКРАЇНА“

U 1520



78182

SLOVANSKÁ KNIHOVNA
3186112439


Друковано в друкарні К. І РЕДЕРА, тов. з обм. порукою в ЛЯЙПЦІГУ

„Мистецтво є матеріалізація ідеала й разом ідеалізація матерії“.

Дельсарт.

Дня 13. травня розпочалась, а 10. червня закрилась у Львові друга з черги вистава картин українських малярів, об'єднаних у заснованому ще позаторік „Гуртку діячів українського мистецтва“, що перебувають на території новоутвореної Польщі, або тиняються по різних центрах і закутинах Європи.

Про завдання „Гуртка“ я не потрібую говорити — стисліші відомости про це цікавий читач найде в інформаційній замітці, вміщеній у квітневій книзі „Нової України“. Про характер його говорить сам контингент його членів — емігрантів із України, людей молоді й середньої генерації, що опинилися на роздоріжжі й мусять, сірі й голі, як то кажуть „дощову годину пересидіти“; цей контингент гармонійно доповнюють їхні товариші, галицькі бідаки, ці пасинки долі, що, пірвавшись за марною славою, вибрали собі тернистий шлях артиста — парії дрібно-буржуазного громадянства поневіряної нації.

Коли взяти під розвагу розпорошеність і нужденний матеріяльний стан наших артистів-плястиків із одного боку, а слабке зацікавлення, майже байдужість до справ мистецьких галицького громадянства — з другого, то самий факт засновання Гуртка і два його поважні виступи на виставах набірають у наших очах значіння глибоко-відрадного і, хотілося б вірити, симптоматичного.

Коли організуємось і творимо зорганізовано, в певній програмі, то значить, живемо, значить, здатні до організованого творчого життя, й коли цю здатність зуміємо проявити і в інших частинах нашого національ-

ного організму, то . . . то в розколісаній уяві вже малюється блискучий фантом самоорганізовання національно-політичного, всенароднього, державного.

На жаль, сей фантом мерхне й гасне, коли придивимося до околишньої дійсности, коли глянемо на безуспішні змагання до самоорганізовання наших письменників і артистів сцени (про політиків під цей час нема що й говорити).

А, тим часом, для кожного ж мусить бути очевидно, що організований творчий рух на всіх ділянках нашої культури, і в першу чергу — в письменстві й мистецтвах, безперечно відживив би наш національний організм, вплив би в його артерії живої ферментівної крові й, оздоровивши, підсилив би його до активної праці, до витривалої боротьби.

Крім того, самоорганізованість у кожному фаху, в кожній професії гарна тим, що пробуджує з потенціальної дримоти поодиноких членів, заохочує, викликає до акції й змагання, а також, об'єднуючи, зміцнює їх на силах і ідейно, й економічно.

Проте не розуміють цього ні письменники, ні актори, бо, хиріючи й надіючи у своїй оспалости, воліють бути інертним матеріалом і покірним знаряддям для визиску в руках видавців і антрепренерів.

Ще менше можна вимагати глибшого заінтересовання мистецтвом і його справами з боку нашого громадянства, бо воно, політично затуркане й приголомшене, просто таки взагалі не розуміється на мистецтві й не доцінює його провіденціального значіння.

Ось бачу . . . хвилями пересувається по виставових салях вичепурена, самозадоволена „публика“, різного віку і стану люде — фінансисти, купці, адвокати, професори, студенти, від „ветхих деньми“ до зеленої молоді включно. Оторопілими очима оглядає „публика“ образи, щось муркотить, а подекуди, насмілившись, кидає уваги, замітки, жарти . . .

Що говорить вона при цьому, хай їй Бог простить. Пізніше сама ж вона, ця пані-публика, читаючи сатиричний журнал і бачучи свій одбиток у кривому дзеркалі дотепу, буде добродушно сміятись з людської глупоти або з лукавою усмішкою підморгувати на сусідів.

Але ось бачу — зпоміж юрби виділяється поважна фігура, простуючи до секретаря вистави. „Фігура“ спинила свою освічену увагу на маленькім акварелевім етюд і з метою набути його, оминаючись і крехтячи, починає торгуватись... Не часто трапляються такі випадки й не багато золота приносять вони в діряву кишеню творця образу.

Тут я дійшов до пункту, який нерідко виступає як *punctum saliens* творчої ініціативи мистця і в значній мірі є взагалі імпульсом для улаштування подібних вистав.

Артист-маляр, мистець малює не тільки для задоволення своїй естетичній потреби, але й щоб здобути засіб насичення свого порожнього шлунку.

Він виставляє свій мистецький образ для того, щоб його продати. В цім полягає його матеріальний інтерес і разом... глибока трагедія! Тут я дозволю собі маленьке збочення, власне хочу зробити зближення наслідків творчости різних артистів.

Здавалося б, найбільш невдячні наслідки дає творчість артиста сцени, бо вона скоро минула — відбувається в моменті й, промигнувши, зникає в безодні забуття, не лишаючи по собі ніяких видимих матеріальних знаків. Але хто ж є щасливіший за актора, коли в пориві натхнення, у творчій екстазі він відчуває себе героєм, царем, богом, коли, заволодівши тисячами людських істот, запліднює їх фантазію в любовнім єднанні, потрясає в божеському захваті, а потім, зіходячи зі сцени, гордий і щасливий як батько, тішить себе ілюзією жити в своїх нащадках, в потомних часах.

Чи ж тільки ілюзією?

Чи еманация творчих моментів, зафіксованих живим звуком і живим рухом у плястичних образах артиста, зникає цілковито? Чи не переносить вона й образу самого творця цих моментів у будучність, зберігаючи його у вдячній пам'яті цілого ряду наступних поколінь?

Імена багатьох славних артистів, як Гарік, Ірвінг, Росі, Сальвіні, Рісторі, Дузе, Посарт, Барнай, Щепкин, Кропивницький та інші, живуть не тільки як невмірущі символи мистецтва, але й як стисло закреслені образи творців тих нових форм, якими позначили вони еволюцію театру.

Може мені скажуть, що цього за мало, що творчість, не закріплена матеріяльними знаками, все ж таки з бігом часу починає ослабати в пам'яті людей і в кінці затреться цілковито.

Так. Як усе на світі...

Але кінетичний характер творчости актора в моменті, в біжучім ритмі жеста і звука, що дають викінчений живий образ, який уже в готовій інтерпретації зразу западає в душі глядачів (не так як у писаному творі поета), викликає відгук, запалює їх святою мукою, цебто, дає безпосередньо плоди своєму творцеві, — цей характер творчости ставляє актора в виключно вдячне становище супроти його товаришів із інших галузів мистецтва.

У процесі творення він знаходить власне задоволення від своїх креацій, підтримку і співчуття тих, для кого він творить і від них же оцінку і признание зараз по скінченню цього процесу.

Статичний характер творчости письменника й маляра (різбяря також) позбавляє їх такого вигідного і вдячного становища.

Правда, й вони мають свій кінетичний момент у час творчої гарячки, але він відбувається затаєно, десь у глибині їхньої душі (актор таксамо має цей момент, коли шукає форми, ловить образ іще не скомплікований в уяві, коли студіює ролю), але як тільки твір дістав укінчення (в писаній, чи намальованій формі), він уже відірвався від свого творця, пішов у світі і зробився власністю тих, що його набули.

І все-таки письменник — поет чи учений — має значніший преферанс перед малярем. Він друкує свій твір у десятках тисяч примірників, поновлює в десятках видань, розповсюджує в широких масах і передає до схову в сотки бібліотек. Таким робом, од продажу своїх творів він може мати навіть періодичну ренту (!), яка на певний час забезпечить матеріяльно його життя й дасть можливість працювати в вигідних умовах далі; крім того, він здобуває широку популярність і консервацію своїх творів на довготривалий час у постійних книжкових інституціях.

Цього не має маляр.

Ілюстраційна праця або видання свого образу в репродукції його не задовольняють ні з боку матеріяльного, ні з боку морального, бо ілю-

страція й репродукція, потягаючи багато коштів од видавця, разом із тим кепсько оплачуються, в кожному разі нижче, ніж твір в оригіналі, а крім того, й той і другий спосіб спопуляризованя мистецького образу вимагає від маляра компромісу з його естетичною совістю, бо обмежує його в засобах артистичного виховання і примушує годитися з усіма шаблонами машинової продукції й дефектами друкарського верстату.

Отже трагедія артиста-маляра полягає в тім, що вихований і вистражданий в душі твір, що є ніби його рідним дитям, він мусить продати.

Куди? Кому? В чиї руки?

Добре ще, коли цей твір кушить музей, академія, освітна установа. Це трапляється рідко. Здебільшого, маляр мусить шукати приватного покушця, ловлячи для цього щасливий випадок, або нести свій твір „на біржу“, яку для нього заступають різні малярські сальони й вистави. І от цей найдорожчий для артиста твір попадає в безсмачне помешкання буржуа, у крикливо-бундючний будуар кокетки або і в брудний шинок, *parloup* — до реставрації якогось „Європейського готелю“, де його повісять між олеографічним портретом старенького „Францішка“ і плескати задом Венери . . .

Але вистава вабить маляра ще чимсь иншим: отдаючи на виставу свій твір, він пестить себе рожевою надією, що дістане там достойну оцінку і справедливе признание свого таланту, звичайно, не від публіки, якої він не шанує, а від обмеженого кола естетів, арбітрів і, головно, від фахової критики; бодай це дасть йому задоволення й бадьорість для дальшої праці.

У багатьох націй із широко розвиненим культурним життям це так і буває. А в нас? Де ж у нас ті естети, арбітри, й де ті фахові критики? . . .

Ще два слова про значіння критики для маляра.

Кожний естетичний твір, замкнений у статичній формі, вже з самої природи своєї потребує певного реагування на себе в відповідній пропорції того чи иншого відчущання й розуміння з боку обсерватора. Коли цього нема, то значить, що сам твір—німий чи мертвий або обсерватор—сліпий і до максимума естетично обмежений. Отже, ніби є якась норма для пересічного обсерватора з певним запасом ерудиції, деяким естетичним вихованням і природно розвинуеною вражливістю до оптично-мистецьких приймань.

Розумний і не самозакоханий маляр завжди зуміє в юрбі відрізнити такого обсерватора й пильно стежить за виразом його обличчя, шукаючи в нім одбиття перших безпосередніх вражінь. Для нього вражіння свіжої, чутливої й неглупої людини мають своє цінне значіння, й він бере їх на увагу, ніби передугадує вже свій майбутній успіх.

Власне з таких інтелігентних обсерваторів і комплектуються з часом, у міру удосконалення, так звані справжні естети й арбітри.

Крім реагування, кожний статично-естетичний твір, якщо він таїть у собі глибший артистичний сенс (а який же маляр не претендує на це?), потребує ще інтерпретації, роз'яснення словом мистецької критики, що у свою чергу викличе обмін думок, дискусію, й серед самих мисців, і серед суголосного для них елемента — інтелігентних обсерваторів і правдивих естетів. Це розвиває мистецьку діалектику, творить сферу артистичного життя, без якої маляр-творець почував би себе цілком самотнім.

І от це почесне завдання інтерпретації й оцінки твору бере на себе поважна мистецька критика.

Що вимагається від критика?

Перш ніж почати писати про мистецький твір, він повинен усебічно його простудіювати, кілька разів перевіривши свої оптичні вражіння, а для цього найголовніше треба: 1) знати, що він власне має шукати у творі й 2) уміти знайти те, що він шукає. Це не значить — підходити до твору з упередженням, чи з певною тенденцією, але з умінням орієнтуватися в різних мистецьких школах і напрямках з боку їх провідної ідеї і в фактурі образу з боку технічних засобів виконання. Очевидячки, для цього він мусить мати відповідно широку ерудицію в різних теоріях малярського мистецтва (крім досконалого знання історії й еволюції мистецтва взагалі в усіх його галузях, таксамо, як і інших побічних мистецтв), далі пильне й навикле око, вигострене в виставових сальонах, усяких інших виставах і великих європейських музеях, то що.

Звичайно, для вмілої інтерпретації він мусить володіти влучним і плястичним пером, з певним шиком і смаком літературного стилю. (Скромний автор цих рядків менш за все претендує на цю почесну й відповідальну

ролю, полишаючи собі лише право сумлінного інформатора та хиба ще фіксатора побіжних естетичних вражінь).

Певна річ, що в нас ні Тугенхольдів, ні С. Маковских, нема й до мистецької критики забирається кожний, так би мовити „штатний“ інтелігент, який із легкістю літературного колібрі пурхає понад мистецтвом і з мішкуватою грацією фриз'єра розкидає наліво й направо дешеві компліменти.

Звичайно, така критика навіть у зрівноваженого мисця викликає безпardonний регіт, а в неврастеніка (таких — більшість) вганяє божевільну розпуку.

Отже і з цього боку влаштування вистав місцеві задоволення не дає.

Звертаючись до діяльності вище згаданого Гуртка, я все ж таки хотів би вказати на дійсну причину, чи підвалину, що надає йому такої впертої сили, в як-найневигідніщих умовинах, розвивати свою корисну діяльність і зокрема — влаштовувати цікаві й цінні вистави.

По перше: ідеалістичне посвячення цих загорілих фантастів, що згрупувалися в ядрі Гуртка і йдуть пробоем, вперед і вище до своєї мети; по друге: щаслива обставина, що висунула на чільне місце, ніби під скромним флером секретаря Г-ка, людину з кваліфікованим науково естетичним ценом в особі енергійного мецената-естета Миколи Голубця. Нехай проститься мені, коли я зраджую „секрет полішенеля“, але всім у Львові відомо, що переважно, завдяки його звязкам у громадських і фінансових сферах і завдяки власній його жертволюбности, невтомній енергії і щасливій ініціативі, міг Гурток так успішно зарепрезентуватися вже двома мистецькими виставами...

Хотів би думати, що кілька побіжних уваг, поданих мною вище з метою ознайомити читача з атмосферою нашого мистецького життя, не будуть зайві й обтяжливі для його терпличости; мені ж вони були потрібні для об'єктивного виконання завдання інформатора, що, розглядаючи певне соціально-мистецьке явище, бере його в призмі оточення і в залежності від взаємного впливу тих складників, які розвиткові цього явища сприяють або його затримують.

*

Порівнюючи торішню виставу Гуртка з виставою цього року, я приходжу до переконання, що характером своїм вони між собою подібні, а з боку мистецького — майже рівноцінні, при чому це „майже“ йде на мінус виставі цьогорічній.

Як і торік, кількістю експонатів рекорд побили Придніпрянці. При рівному числі учасників (13 із придніпрянської і 13 із галицької України) Придніпрянці виставили експонатів більш як у два рази від своїх галицьких товаришів (загальне число: 342, з нього 232 припадає на Придніпрянців). Характер придніпрянських експонатів такий же розгонистий, буйний і різноманітний, як і того року, а характер галицьких, що торік із ними ревалізував, нині в дечім поскромнішав, обмежився.

Щодо мистецького рівня, на цій виставі помітно відчувається відсутність багатого кольориту й яскраво пишних плям імпресіоністичних образів Новаківського; нема й таких річей, які б можна було назвати „гвіздком“ вистави (як торішнє велике полотно п. Холодного „*Ой, у полі жито*“). Злідніла ніби й фактура образів, що торік була різноманітніша.

Поза тим виставівці й цього року мистецького прапору не схибили. Були річі і з оригінальним помислом, з цікавою композицією і з печаттю святої тривоги, шукання, передчуття.

Виразно виявлених скраїнялівих течій поки-що не знати.

Слідно якусь одиничну розпорошеність, брак диференціяції в судільних, об'єднаних певною школою і групах; видно, що кожний працює й шукає самотужки, відокремлено; здається, що ніби ти прийшов не на виставу, а до магазину елегантських річей, куди ті річі потрапили випадково.

Очевидячки, зорганізованість Гуртка не встигла ще пустити глибокого ідейного коріння й не могла ще відповідно розгалузитись. Тут би в великій пригоді міг стати спеціальний журнал чи хоч періодичний альманах, як би Гурток спромігся на таке видання.

Наслідком ізгаданої розпорошености, такої характеристичної для українського індивідуалізму, значно ускладнюється й утруднюється можливість, шляхом зближення особистих прикмет і впливів різних течій, зробити певні виводи, намітити ті чи інші перспективи й т. п.

Зостається розглядати мистецький колектив, що виступив на цій виставі, поділивши його грубо на три основні категорії: 1) праві, 2) ліві й 3) центровики.

Не торкаючись певних осіб, зазначу побіжно характеристичні риси їх твердості й артистичної вдачі.

До першої категорії, очевидна річ, належать так звані „академісти“, цебто, вихованці того академічного напрямку в малярстві, що, вийшовши від атенського Апольодора й Фідія, через Рафаеля, дійшов остаточно до романтично-натуралістичної школи і в її обіймах завмер.

Це насамперед копіїсти природи. Вони не витворюють її у власній інтерпретації, а лише „зрисовують“ відповідно до академічних приписів і канонів — вони „пишуть“ картини, от майже так, як пишеться офіційний лист або рахунок; все в них обміслене тверезо і укладене як-слід.

Плястична форма в них елементарна, крикливо-штучна, і в задумі — вбога. Між рисунком і кольоритом нема пов'язання, нема суцільного ефекту; здебільшого, й то досить фальшивого ефекту досягають вони рельєфністю контура й різким зіставленням світла й тіні. Головно ж, у них нема того, що оживляє кожне мистецтво — елементу несподіваности, от власне немає вміння робити так, щоб умисне здавалось несподіваним. Цей елемент несподіваности заступає в них ефектовна театральність і пересадний патетизм, бо стимулом їх творчости є не візія, не мрія, а певна ідея, вузька тенденція, часом (а, може, й здебільшого) навіть самий сюжет, до якого вони й приспособлюють звиклий для них спосіб трактування. Їм цікаво не так те, щоб їх тонко відчули, як те, щоб ясно зрозуміли.

І дійсно їх усі розуміють, до найобмеженішого профана й ляка, а тим більше тоді, коли творчість їх надихана правдивим талантом.

Хто не зрозуміє „На Шіпке всьо спакійно“ Верещагіна або „Івана Грізного“ Рєпіна?

Так. Але не забуваймо, крім того, що старі майстри, навіть у тісних рамцях академізму, вміли виявити свій талант у зручнім зіставленню тонів, у використанню світляних ефектів, у буйнім кольориті й романтичній статуристичності, бо все це в них об'єднувалося гармонією загальної

композиції. (Згадайте хоча б славні на свій час пейзажі Куїнджі, або Шишкіна або романтично-історичний та побутовий жанр, од Зічі почавши й кінчаючи Маковским і Васильківським). Деякі з них (Левітан, Маневич) ще недавно, не пориваючи з академізмом, спромогалися в своїх пейзажах і на тонко відчутий ритм... В останній час у тих же академічних рямцях уміли ще бути, коли не оригінальними, то в кожному разі свіжими й цікавими: М. Бурачек, брати Кричевські, Красицький, Труш... Інші, що зав'язли в академізмі, помітно згасають або вже й згасли.

Академізм поки-ще не здав своїх позицій, юрба й ортодокси його ще підпирають, але річ очевидна, що вже з приходом імпресіонізму він став видихатися, й нині, коли різноголосим хором залунали незрозумілі співи експресіонізму, екстремізму, кубізму, футуризму, кубо-футуризму й інше, він виглядає затурканим і розгубленим. Все молоде і свіже, що студіює цей напрям в академії з обов'язку, нетерпляче чекає моменту, щоб перейти до форми імпресіонізму, який не без труду протискається в академічні мурі, а буйніші голови з тривогою зацікавлення ханають уривкові звістки про Шагала, Пікаса, Архипенка...

Академізм поділився на старих і молодих представників.

Власне з цими двома підкатегоріями академічного напрямку ми стрічались і на нашій виставі. Не всіх їх можна точно схарактеризувати через брак відповідної кількості експонатів. Загальне число представників цього напрямку, коли не помилюсь, сягає до 12 осіб. Число поважне.

Групу „старих“ становлять усього три особи: Ю. Магалецький, А. Монастирський і гр. М. Тишкевич; решта — молодь, звичайно, не так літами, як своїм малярським стажем, здебільшого, ще перебуває *in statu nascendi*, і ще не відомо, куди поверне; в цю групу входять: М. Анастазівський, М. Морська, К. Костирко, У. Крайківський, Смольський, Вальнер, П. Обаль, З. Подушка й Л. Перфецький.

Те, що вище я сказав, подаючи загальну характеристику академізму, в найбільшій мірі торкається виразно виявленого характеру творчості щойно згаданих „старих“ —, тому довше спинятися на них не буду; на молоді ж — зупинюсь хіба лише для зазначення якоїсь цікавої риси, наскільки вона може натякати про талант.

З 18 виставлених Магалевським експонатів 15 припадає на дрібні етюди, повз котрі хай буде дозволено мені перейти мовчки.

Пару слів про портрети.

Як правдивий академіст, Магалевський, очевидно, вважає за головне завдання портретиста — подібність до моделі. Завдання слушне, коли воно виконується не однобоко, не поверхово.

Безперечно, назверхньої подібності шановний артист у більшій чи меншій мірі досягає. Знаючи модель, на портреті легко пізнати, що це дійсно вона; мовляв старим жартом: це лев, а не собака.

Але для сучасного портретиста цього ніби-б-то й мало.

Ще Гете сказав колись: „Живий мопс усе-таки ліпший, ніж найправдивіше нарисований мопс.“

Вимагається відбиття характеру особи, відсвіту душі на її обличчі й певного настрою в моменті, бо без цих прикмет портрет буде марною тінню.

Чи ж треба говорити, чим є вираз людського обличчя?

Барбе д'Орвілі каже:

„Людські обличчя далеко менше ріжноманітні, як би це здавалося, а їх риси, що підлягають стисло зазначеним геометричним законам, можна звести до кількох засадничих типів. Краса — одна, ріжноманітна є тільки брідота, але й ця ріжноманітність швидко вичерпується... Божі подобалося вчинити без кінця ріжнородним тільки вираз обличчя, бо обличчя це — вияв душі, яка світить крізь правильні або неправильні, ясні або невразні риси лица.“

Отже не тільки назверхня подібність обличчя, а зміст істоти, душа, що відбивається в виразі обличчя, мусить бути головним завданням портретиста.

Назверхню подібність дає нам і механічна знімка фотографічного апарату.

Крім того, сучасного прихильника мистецтва в портреті цікавить його фактура, поєднана з певним умінням оригінального схоплення місцем натури, цебто, його манєра малювання. А ця манєра мусить мати свіжість помислу, дотепність трактування й легку зручність та блиск технічного виконання.

От цього то в портретах пензля Магалевського ані слідно. Навпаки, слідно ординарність і несмак.

Я ще дозволю собі одну цитату з авторитетного французького критика. Мішель Пюї, характеризуючи творчість академістів, каже: „Форми з плястичного погляду невірні, коліри сірі або брудні, пози завчені, немов десь визичені, а між рисунком і коліром нема єдності, яка б дозволила їм злучитися, взаємно доповнитися для того, щоб досягти одноцільного ефекту“.

Це немов сказано і про нашого Магалевського.

З анатомічного боку в контурі він оддає форми натури досить правильно, в відповідній пропорції, але з боку плястичного, вони в нього невиразні й пласкі; я би сказав, мало або й цілком не плястичні.

Той же Пюї каже:

„На те, щоб дати еквівалент натури, треба сконденсувати вражіння, які від неї дістається, увидатнити тони та підкреслити контури.“

Цієї здібности наш артист не має.

Тепер щодо кольориту.

Кольорит до портрету М-кий бере або темний (рудавий, сірий) або ясний (рожевий, молочно-малиновий) і здається тільки в цих двох ґатунках свої моделі і трактує: що, мовляв, більш до лица.

На цій виставі в темнім кольориті він дав портрет д-ра І. Свенціцького. Власне цей брудно-рудавий тон одібрав натурі життя, натомісьць надаючи їй сухости й черствости, що в загостреній плястичній формі дало вкінці вираз якогось... антропофагічного характеру.

Не маю нахилу годитися з таким трактуванням натури високоповажного вченого.

Таксамо трудно погодитися і з його ж трактуванням енергійної та кремязної вдачі громадського діяча в особі широковідомого дра С. Федака.

Як я вже сказав, другим ресурсом у портретовій фактурі цього мисця є ясний, рожевий кольорит. В нім він на попередній виставі представив ніжним херувимами міністра У. Н. Р. — Вячеслава Прокоповича й ад'ютанта С. Петлюри — О. Даценка.

Подумати: Прокопович і Даценко... „Ну, что же, какая разница“?

Тепер він під молочно-малиновим сосом подає нам Федака!

Замість смагляво-багряної щерки, властивої чорнявим повнокровним людям, на портреті бачимо щерку ніжно-рожеву, — от яку може мати хіба щойно виїняте з купелі немовлятко.

А де ж характер обличчя, повного руху, думки цього ділового фінансиста, цього „мужа довіря“ українського суспільства? Де вираз бистрих, веселих очей?

При зверхній фізичній подібності до моделю, портрет не дає й приблизного виразу духової організації д-ра Федака.

Байдужий вигляд, в'ялий погляд очей, штучно випростована постань, ніби в очікуванні, коли ж нарешті скінчиться цей нудний сеанс...

Найудатнішим видається мені великий портрет пані М. Д.

На тлі сірого муру делікатна постань пані у прозоро-чорній сукні з льорнеткою в руці.

Тут усе добране до смаку: й сірий тон холодного муру, й на тлі його з апатично-в'ялим виразом блідо-жовтаве обличчя й чорний колір легкої сукні, що ніби ще більше підкреслює байдужість анемічної натури, й навіть... льорнетка, цей банальний аксесуар подібних образів на академічних виставах.

Пам'ятаєте: „Дама з льорнеткою“?

Але тут це не тільки аксесуар із естетичного арсеналу мисця, тут льорнетка невідривна частина самої натури.

Здається, все гаразд... тільки ж ні: щось вас непокоїть, щось бентежить око... Ага! Брак естетичної рівноваги, порушення плястичної гармонії.

Закон фізичної рівноваги вимагає, щоб тіло, перебуваючи у стадії спокою, мало під собою певні точки опертя, а то воно мусить упасти або знайти нові точки опертя (навіть коли це тіло летюче, то мусить одірватися від землі, помахом крил спіратися об повітря). Таксамо і в стані динаміки закон фізичної рівноваги свої сили не втрачає.

В мистецтвах плястичних закон цей може бути нарушений, але тоді його заступає закон естетичної рівноваги, плястичної гармонії. Треба, щоб тіло всіма своїми членами давало плястичний вираз, що переконував

би нас у доцільности даного руху чи акції: тіло схиляється, щоб упасти, значить, або мусить, або свідомо хоче впасти, тіло відривається від землі, щоб летіти, значить, може й хоче летіти. Подивімося ж на портрет-образ п. Магалевського. Тіло пані спочиває на одній нозі (друга відставлена) й так захитане в бік сильної ноги, що ось-ось мало б упасти, якби пані мизинчиком не трималася злегка за мур. Позиція не вигідна, ризиковна й викликає запитання: чи немає пані завороту голови і мліє? Чи не хоче пані в ту ж мить полетіти в вирій?

На перше і друге запитання цілком виразно-негативну відповідь читаємо в виразі апатії й байдужости на її лиці.

Для чого ж ця поза, коли вона непов'язана з виразом лица?

Очевидячки, поза штучна, придумана й, яко така, може трівати дуже коротко.

Так і хочеться, дивлячись на бідну паню, елєгенсько схилитись і ніжним французьким діалектом запитати:

— Mais pourquoi, chère madame, demeurez-vous si longtemps à la même place en cette pose incommode? Ce n'est pas facilement... n'est-ce pas? Je vous pris, pour l'amour de Dieu, asseyez-vous sur cette chaise-longue, ou si c'est votre bon plaisir — prenez la peine de vous asseoir sur ce fauteuil balançoire, — „c'est qu'il y a de mieux...“

Як переконуємося з портретів зазначеного місця, поверховофізичне вражіння від форми, взятої холодним оком, його цілком задовольняє для виконання артистичного завдання; йому, очевидно, невідома глибина того трепетного душевного переживання, що приходить у справжнього творця потім, і котре єдино й є могутим імпульсом творчости.

Ясна річ, що не з метою понизити гідність чесного й сумлінного працівника на полі мистецтва я висловив тут свої вражіння, зміцнюючи їх доводами критичної думки, й не до одного його ці думки відносяться; я хотів лише на цім прикладі вказати на згубні наслідки того виховання в академічному напрямі, яке, замість розвивати в майбутнім артисті дар творчої фантазії, забуває в ньому зародки таланту „казьонною“ рутиною.

Поруч із Магалевським виступає його товариш по зброї, вже старший артист із популярним іменем, А. Монастирський.

Про манеру його творчості нема що говорити: він увесь вийшов із академічного напрямку.

Щодо техніки, він значно перевищує Придніпрянця Магалецького: доволі тільки порівняти їх портретові експонати.

Магалецький все-таки любить живі фарби, пістряві аксесуарчики, силкується блиснути кольоритом, роблячи нерідко грубі помилки в композиції, як це вже було зазначено. Монастирський обережніший і стриманіший; як ортодоксальний академіст, він строго дотримується канонів, любить річ зробити статечно, по-господарському й, очевидно, довго і старанно її виписує.

Оглядаючи його портрет Матері, бачиш добре простудіювання натури, погоду й розміреність у виконанні... тільки що ж, коли плястичної виразистості й тут нема.

Інші портрети й етюди його — ординарні й ока на собі не спиняють. З експонатів гр. Мих. Тишкевича найцікавіший, і досить плястичний, жанр: парубок у свиті, що своєю поставою міг би імпонувати і правдивому родовитому аристократові.

Знати, що натуру глибоко відчуту й з любов'ю написано.

З молодших академістів вірним послідовником цього напрямку є важкуватий у малюнку М. Анастасієвський. Він кохастся в буйних фарбах, що часом разять; малює, мов лопатою накладає, густим і масним мазком, кольорит не все пов'язує з рисунком, й через те деталі нерідко вилазять на зверх. Це як і на попередній виставі („Медалік“) б'є в очі на його портреті жінки (квітки з хустки вилазять).

У „Смутку“ композиція ніби й незла, є й настрій, але все-таки від виконання відгонить дешевим ефектом. Автопортрет — грубовате наслідування польського мисця Мальчевського.

Незрозуміло, чим кермувалося жірі, приймаючи на виставу дилетанські „мальовидла“ п-ні Морської. Акварелевий шкід німецького актора й фігури у проєктах карт до гри зраджують у ній просто таки невірну руку кепської рисовниці. Орнамент сорочки до карт ще сяк-так має щось спільного з українським убором, але інші орнаментальні прикраси — тільки одне непорозуміння. „Екзотичні мотиви“ у двох

акварелях — це марна спроба підробитися під казкові мотиви московського художника Калмакова. Там була чітко виткана мрія, а тут синя мазанина.

Трудно щось певного сказати про Костирка, Крайківського, Смольського й Вальнера, — молоді ще вони й нічого поки виразного не виявляють.

Цікавіше вражіння викликають експонати учня краківської академії П. Обаля. Акварельки його зроблені з смаком. У „В задумі“ — відчувається настрій. „Автопортрет“, у контрастивім освітленні, свідчить про академічну вивченість і старанність.

На найбільшу цікавість заслуговують олійні образи й етюди придніпрянського мисця Зиновія Подушки.

Правда, він також оригінальної фізіономії не виявляє, але сила малярського хисту в нім відчувається і в композиційному плані й у сміливих, густих мазках.

Світляні ефекти, ракурси й рельєфи він використовує з тямом і певним смаком, ідучи, очевидно, слідком кращих академічних зразків у стилі Куїнджі, Васильківського, тощо. Це знати з більших його шкідів і етюдів, як, напр., „Мої діди“, „Осід чумаків“, „Захід“... Звичайно, від шкідів не можна вимагати повної вивершености й тому невдало зроблений якийсь деталь (напр., у шкіді „Осід чумаків“ ясний бриль не в'яжеться з кольоритом і таки зле нарисований та ще й із панською биндою) не перешкаджає виявові манери артиста. З етюдів найбільш вивершена річ — це „Річка Луг“: у ній усі частини пейзажа пов'язані в м'ягкім, лагіднім кольориті, чого деяким етюдам бракує.

Найталановитішим із цієї групи і найекспанзивнішим у своїх креаціях видається мені молодий мистець Леонід Перфецький.

Вже на попередній виставі він заінтригував публику своїми баталістичними шкідами і сценками гумористично-жанрового характера.

На теперішній виставі він виступив із подібними ж експонатами.

Його стихія — боротьба, рух або, ще ліпше сказати — бовва екстаза, й тому, беручи сюжети з недавніх воєнних подій, він із найбільшим одушевленням і запалом малює моменти атаки кавалерійських наскоків.

Такими, повними незвичайної експресії й однодушного боєритму є його акварелеві шкіци: „На лінії Кролевець-Водопіж“ і „Батерія в небезпеці“.

Власне, що найсильніше в цього мисця — це сильно відчутий у лінії ритм і то ритм пориву, натиску, удару.

Він може зле нарисувати дім (виходить „хатка з карт“) або не до речі втулити на першому пляні аксесуар (купа зброї), що виглядає як непотрібна „заставка“, але воевничі постаті в момент наступу чи людину на коні він схоплює кількома незвичайно талановитими енергійними штрихами.

В його шкіцах — правдивий патетизм боротьби.

Легкою елеганцією, що межує з віртуозністю, відзначаються його жанрові сценки, часом перейняті гумором, часом наївно шаржовані (хоч деякі з них, як „жарти олівця“, могли б спокійно лишитися в альбумі мисця); зпоміж них кращі „Карнаваловий мотив“, „У кабареті“, „Мент натхнення“.

Між иншим, шабльонова акварелька на пікантний сюжет (*la dame sans habit et... sans feuille de figuier*) зрозуміла, хиба як шкіц для якогось бульварного „*Le journal illustre*“; на виставі ж її не виправдовує навіть амор у козацькій шапці.

Шкода, що така оригінально й талановито задумана річ, як казка-шарж (дівчинка з жуками-потворами) не знайшла для себе дбайливішого виконання.

В олії Перфецький почуває себе значно слабше, а часом і цілком слабо.

Його апотеозний „Автопортрет“ зроблений не зле, але з пересадним ефектом; що ж до картини без назви (назвемо її „Нічліг стрільців“), то це річ до очевидности дуже слабка, про що красномовно заявляють вклеєні на першому пляні два невдалі портрети (автора й його приятеля).

Взагалі Перфецький це не цілком виявлена, але багатонадійна сила з великим темпераментом і непогасною спрагою творчости; це його споріднює з групою „лівих“, до котрих я зараз перейду.

*

В центрі „лівих“ стоять три-чотири особи, до яких зближаються поки ще стільки ж інших.

Група дуже цікава й буянням творчих задумів і різнородним характером своєї продукції. Всі вони не подібні між собою, всі незрівноважені й усі ще у процесі розвитку і тривожному шуканню. Хоч між ними є люде й не першої молодости, але — нехай буде мені це дозволено, коли скажу про них так, як сказав про себе самого талановитий Каз. Вязівські: „Zielono mam w glowie i fiolki w niej kwitną“...

Власне цю „зеленість“ у голові можна і зрозуміти й оцінити, коли в ній дійсно „цвітуть фіялки“.

Одною з цікавих постатей, що не перестає інтригувати всіх прихильників нашого мистецтва є безперечно Павло Ковжун, цей, свого роду, l'enfant terrible, вічно палкий і рухливий у праці, як і змінливий та химерний у своїх творчих забаганках.

Мені вже доводилося про нього трохи ширше писати, не буду повторюватися.

Властива стихія Ковжуна — графіка, він уже в ній себе знайшов, у ній уже він почуває себе сувереном, і, може, час уже писати про спеціально „ковжунівський“ стиль.

Вийшовши з прекрасної школи Ю. Нарбута, він пустився на бистрі води власної творчости.

Як рицар на своїм щиті написав він єдине слово-гасло: Графіка!

Графіка для нього — та „прекрасна дама“, в якій можна бути безпам'яті закоханим і для якої можна поборювати найтяжчі перешкоди, аби лише мати щастя служити їй.

Хто ж така ця „прекрасна дама“, яка вона на вигляд, у чім її чарівна істота?

Чи можна нікими словами на це відповісти?

Хіба приблизно...

Стисло замкнена в межах площі плястична форма з чорних і білих плям, основана мережевом ліній, то твердих і ніби фатальних як гієрогліфи, то м'яких і ажурних, як візії сна, доконана в строгій геометрично-точній пропорції й суцільно об'єднана з усіма деталями в єдиній ідеї.

Короткою формулою так: площа + форма + лінія + пропорція +
+ ідея = синтез мистецького об'єкту.

Переводячи на мову філософії, площа — це просторинь усесвіту, форма
й лінія — знаки ідеї для пізнання суті річей.

Це загальна дефініція.

Отже завдання графіки чисто метафізичне.

Так приблизно дефінює Дельсарт і завдання мистецтва взагалі:

„Мистецтво є знання тих назверхніх засобів, через котрі розкриваються
перед людиною — життя, душа й розум, уміння володіти та свобідно
кермувати ними. Мистецтво є знаходження знака, що відповідає суті.“

Такими знаками в графіці є форма й лінія.

Строго-аристократична й замкнена в собі, графіка відкидає засоби
малярства: живу фарбу, світлотинь рельєфу, перспективу; зате свої обме-
жені засоби вона поглиблює й удосконалює до останньої фізично можли-
вої межі.

Її форма чарує чистотою архітектоніки, її лінія дише чуттям, промо-
вляє думкою, заворожує співом.

Ніде, ні в однім іншій плястичнім мистецтві закон ритму не зобов'язує
так артиста, як у графіці: правдиво графічна лінія мусить бути ритмічна.

Всебічна аристократка, графіка брідиться натуралізмом, повсюдністю,
зрозумілістю; вона обертає свої очі в тасмничу блакить, де читає сим-
воли вічності: вона символічна.

Чи виступає вона пишно вдекорована, чи замкнена у стислі елемен-
тарні форми, вона завжди стилізована.

Отже ритм, символ і стиль це ті внутрішні сили, що поглиблюють і
вдосконалюють її властиві засоби — форму й лінію.

(До однотонної фарби вона вдається часом, як до помічного друго-
рядного засобу з метою освітлення, ілюмінації.)

Вона любить і шанує традицію, але не впокоряється їй цілковито й не
робить своєю метою; вона приймає її лише як вихідну точку, як імпульс
для дальшої свобідної творчості.

Характер її творчості всебічний і змінливий, а елементи, з яких вона
складається, такі різноманітні, що не піддаються кваліфікації. І чи

буде це характер фантастичний, гротесковий, орнаментальний, арабесковий, він ніколи не є правдоподібний, а крім того, здебільшого, повний суперечности, на поєднанні контрастів і будує графіка свою плястичну гармонію.

З усіх плястичних мистецтв графіка найбільш змінливо-текуче й динамічне у своїм характері мистецтво, бо у статичній формі заховує ритмічний рух, в якій одбувається світовий процес.

У звязку з цим між иншим про світовий процес пригадуються слова Марка Аврелія:

„Все на світі — перехід не в ніщо, а в щось, чого ось у цій хвилі нема.“

Все, що я вище сказав, торкається так званої „чистої графіки“, яка є для себе самоціллю (дереворитів, гравюр і офортів я під увагу не брав, бо вони в мистецтві грають службову роль).

Про графічні праці Ковжуна я докладно писати не можу, по-перше тому, що їх дуже багато (6 на стінах і щось 20 у відділі „Нова Книжка“), а по-друге тому, що, розглядаючи його експонати, довелося б у значній мірі повторювати сказане вже мною взагалі про графіку, бо роботи цього артиста нерідко стоять на височині шедеврів.

Треба зазначити, що при такому великому числі експонатів він ніде не повторюється — всюди свіжий оригінальний помисл і всюди своєрідна форма трактування. Ось дві окладинки (до „*Voas constrictor*“ і „Поступ“) у бароковому стилі, кожна в иншому фасоні — барок масивний, могутий; ось урбаністична тема, схоплена в футуристичну форму (до „Борислав сміється“); от знов окладинка, до кн. „Живі гроби“ — золотий виноград на чорному тлі, як знак християнської символіки, вкзку і вгорі зеленою фарбою мотиви укр. барока, використані з емблемів гербу Мазеши, а всередині чотирі стилеві постаті — Скита, княжого вояка, козака і стрільця із стилевим письмом довкола — все творить вражіння сукушної цілоти в пишній оздобі (псують вініету лише сучасні друкарські літери в назві автора й титулі книги). В цім же стилі (бароковім) багато розроблені мотиви в №№ 343, 344.

Але найбагатше розробляє артист мотиви арабесково-ростинні, де він досягає незвичайно тонкого й високо естетичного вражіння; вкажу по-

біжно на окладинки до „Зів'ялого листя“, „Із днів журби“, „Бібліотеки Меріям“, а також №№ 339 і 341.

Але перо служить Ковжунові не тільки для цілів графічних, він із визначним успіхом орудує ними й на полі карикатури.

Його з'їдливо-сатиричні рисунки на політичні теми (№№ 104—107 і 111 особливо), а також характеристичні карикатури на громадських діячів (В. Бачинського, М. Голубця, В. Крижанівського), висовують його на перший плян і в цій сфері мистецтва.

Мушу сказати ще пару „теплих“ слів про олійні праці Ковжуна, хоча б і не хотілось

У мене таке вражіння: в олійній фактурі Ковжун, скажу м'ярко, вживаючи делікатного галицького вислову, „не здецидований“.

Малювати олійними фарбами в академічній дусі він не хоче — амбіція не дозволяє (думаю, що й не вмів, не мав часу навчитися, а тепер органічно бридиться), а малярська гордість вимагає від нього сказати нове слово за всяку ціну, бодай за ціну ризика — й Ковжун хапається за пензель.

Але графіка — дама задрісна й не зносить суперниць узагалі; що ж до олії, то зараз повертає носа, скоро зачує її запах . . . І от нищечком стає графіка за плечима артиста й починає водити його рукою — артист маже квачем графічний рисунок. Це страшенно лютить олію; артист не знає що робити, і щоб уласкавити розгнівану паню, починає пестити її, замиваючи потоками намішаних гарячих фарб.

І що ж у результаті?

На виставі, обік викінчених шедеврів графіки, бачимо крикливо-претенсійні плями олійних фарб, лише подекуди сяк-так пов'язані графічним рисунком, місцями ж здається, що це з цебра вилиті помії помаранчевої, синьої, зеленої фарби.

Крик, галас — за для чого?

Артист не рисує й не малює, а ніби ліпить, ніби недбало кидає на полотно густі мазки якої будь фарби.

І, здається, очі артиста, що звикли до графічної синтези, до ажурної лінії, вже не бачать півтонів, лише самі плями — жовтогарячі, круглясті, що миготять, коли сильно стомиться зір.

Дійсно, в Ковжуна, з винятком, здається, двох випадків, коли синявий тон змягчується в біляво-сірий і помаранчевий — у ясно-жовтий, я не бачив переходових, додаткових тонів — скрізь немішані одноцільні й разучо-крикливі фарби.

Вони кричать, але про що?

Дивлюсь і дивуюсь: безмістовність, голий крик, безпредметова гра фарбами, часом бундючно-чепурна, часом просто хаотична.

Що звабило на це Ковжуна?

Крик моди? Французькі вірці тих кав'ярняних ґаменів, тих порожніх людських футлярів, що зуть себе дадаїстами, екстремістами?

Чи справді це вплив дадаїстів, цих анархістів мистецтва, з їх скрайнім індивідуалізмом, що в хаотичних плямах виводи імпресіонізму й символізму довели до логічного абсурду?

Чи вплив безмістовних і безнаціональних, безтрадиційних екстремістів, цих обдертих морально пройдисвітів, без батьківщини й без духа живого у грудях?

Бо попередній вплив футуризму на Ковжуна все-таки мав свій естетичний сенс — урбаністичний стиль... А тут же що?

Чи може....

І мені вбачається, як Ковжун дома, засукуючи рукава, готується до вистави й каже:

„Ну, чекайте ж... Ось, закурю папіросочку і ветругну вам такого!... Мені що? Аби продати!“

Не знаю, що має під собою більше ґрунту — чи перша, чи друга моя догадка.

Можливо, й те й друге разом, бо це таки справді... *l'enfant terrible!*

Тоді дивно: де ж той тонкий ум, те інтуїтивне чуття й та, як каже Ніцше, „танцюриста зірка“, що сяє в душі поета, де все те, що так вдячно і благородно виглядає з кожного його графічного рисунку?

Бо те, що тепер він дає у своїх олійних працях, це тільки річ, реміснича річ, не одуховлений твір.

Мені пригадується епізод з недавно прочитаної глупогаласливої й либонь не без большевицької інспірації написаної Іллею Еренбургом книги: „А все-таки она вертится!“

Пропагуючи тепер „конструктивність“, як основний елемент нового майбутнього життя, „спантеличений Ілля“ (колись доволі цікавий поет і, між иншим, мій приятель із Київа) висуває індустріяльне гасло: „Мистецтво — це творення річей.“

На доказ незбитости своєї нової позиції він наводить такий епізод.

Художник Ілез розмовляв із муляром у „Сальоні“, де той клав печі. В салі стояли скульптури Ліпшица (футуристичні колоди!) і там же обік бюсти й голівки пасеїстів.

— Що вам найбільше подобається? — спитав Ілез.

Робітник показав на Ліпшицові скульптури й додав:

— Се, c'est un objet (це, це — річ).

Суд муляра дуже імпонує Еренбургіві. Мені також, але з иншого боку: муляр вірно оцінив гладко, примітивно й чисто зроблену річ, яка нагадала йому грубу.

Це — memento для Ковжуна.

Можливо, що кімнатний маляр, подивившись на його олійні праці, також би їх похвалив.

Та чи був би задоволений із цього Ковжун?

Так, так, пане Ковжун, в олії ви не творите, ви виробляєте річі тільки.

Правда, деякі ваші річі виглядають весело, чепурненько, як, скажем, торішній „Вітряк“, про котрий я у своїй статті (Л. Н. В. серпень, 1922. р.) відізвався як про милий „пустячок“, сказавши про нього французьким калямбуром: — peu de chose, pas grande chose . . . (Дивно, наче змовились: там objet, у мене chose = річ).

Нині, оглядаючи на виставі такі ж ваші річі, з сумним усміхом, я казав собі знов: un peu . . . très, un peu de chose.

Так, малувато й „річі“.

Не радувала мене ця забава, ця безпредметова гра фарбами.

Це така гра, про котру ті ж Французи кажуть: c'est un jeu à se rompre le sou.

Дійсно, ризиковна гра, можна з нею і в'язи скрутити.

Хотілося б якось то згладити мій останній прикрий присуд і трудно це зробити, бо коли про графіку Ковжуна можна сказати, що рідко коли які

поодинокі твори йому не вдаються, то про олійні річі якраз навпаки: рідко-рідко щось із його останніх праць може око прийняти спокійно, з деяким естетичним задоволенням. До таких річей, де фарби все-таки пов'язані і дають як-ні-як суцільне вражіння, я відношу етюди: „Зима“, „Тустановичі“ й один із бориславських етюдів (власне № 79, а 66, „Збірка роши“, дійсно мов нафтовою ропою замазаний). Дуже приємно було мені, як я почув, що Ковжун забирається до темпери й завзято працює в музеях, студіюючи візантійське малярство.

Щастя Боже! Це добрий знак, бо Ковжун працювати вмів й коли захоче, то подужає.

„Попередницею всякого мистецтва мусить бути певна механічна вмілість“, учив мудрий В. Гете.

А Хіротігі казав:

„Маючи 50 літ, я навчився сяк-так рисувати — мої шкіци подобали на щось живе, 60-ти років я одним штрихом схоплював суть, а як стукнуло 70, в мене стали жити точки“.

Останній приклад може викликати іронічний усміх: трохи довга наука . .

Так, довга, хоч, на жаль, сучасне життя наше коротке.

Це знали й Римляни: *ars longa, vita brevis*.

Тим більше, треба поспішатись. І правда Хіротігі: ніколи не задовольнить те, що маєш, хочеться більшого, у процесі безупинного удосконалення виправдовує своє існування людина. Не працює над собою лише той, хто має оспалий дух і втратив здібність любити життя. А в мистецтві любов — усе.

„Мистець без любови — безплідний“, — завважував своїм учням Дельсарт.

Хвала Богу, нашим мисцям цього закинути не можна.

Переходжу до товариша Ковжунового щодо виховання — графіка й аквареліста Роберта (Романа) Лісовського.

З Ковжуном разом він закохався у графіці під батьківською опікою незабутнього Ю. Нарбута; це в них спільна риса, але вдачі їх цілком різні.

Лісовський виставив щось із 20 акварель і тільки 9 графік.

Шкода, що не навпаки. Бо справжня його стихія — графіка. Так мені видається на підставі мойого попереднього знайомства з його графічними працями, та цю думку скріпила в мені й ця остання вистава.

Проте Лісовський не помилився, повертаючись до акварелі, бо остання не лежить у такому противенстві з графікою, як олія. Можна навіть знайти точки зближення між ними: графіка не цурається акварелі й навіть часом удасться до її засобів з метою ілюмінування, значить, графік мусить знати акварелю; крім того, делікатна техніка ажурної графіки й м'ягка техніка ніжної акварелі вимагають од артиста майже однакового психічного призвичаєння (розумію тут лише — витривалість психічного напруження в обережній старанности виконання й цілком иншого як у олії, де нерідко ефект можна досягти рішучим і грубим мазком. Отже перехід од одної з зазначених сфер мистецтва до другої не різкий і навіть, як ми бачили, має певну льогіку.

Тільки ж м'ягенька кистка й водяна фарба акварелі й гостре перо й туш графіки — яка кольосальна різниця!

Я не буду продовжувати паралелі, вкажу лише на особливий характер акварелі.

Як у музиці зобов'язує тональність, якої не вільно відмінити безпідставно, так у акварелі певний добір тонів і відтінків їх мусить творити єдину фарбову тональність, що вимагає незвичайно тонко розвинутого естетичного смаку в орудуванні фарбами, й у доборі, і в способі накладання їх на папір.

Тому різькі тони з брудними затечами (так звані „чайні плями“) раз-у-раз зраджують брак смаку і невиразну руку дилетанта.

Аквареля — це інтимна лірика *par excellence*, і тому вдячніше вражіння роблять ті акварелі, котрі обмежуються тільки кількома тонами, найбільш потрібними для віддання певного настрою. Натуралістичні намагання, здебільшого, мають брудні наслідки й терплять фіяско.

Лісовський відчуває акварелю і знає її технічні секрети (наприклад, він вдячно використовує ефект контура, лишаючи коло нього вузесеньку не зафарбовану смужку), але згадана мною фарбова тональність не скрізь

у нього тонко дотримана; деякі його етюди черствуваті, не то що „дряпають око“, а не дають йому погідного вражіння.

Загалом це праці, як би сказати, середньої вартости.

Між ними понад середній рівень сягають, на мою думку, два етюди, що визначаються м'ягчим і погіднішим тоном, це „Горіхи“ й етюд № 176.

Маю вражіння, що серед умов емігранського життя, відбившись од акварелевої техніки, Лісовський починає її знову набувати й що раз більше вдосконалювати.

Я вже сказав, що своїми графічними етюдами Лісовський на виставі скупо представлений, але й виставлені зразки переконують, що маємо до діла з поважною артистичною силою.

Чим найбільш приваблюють до себе графіки цього артиста, це: добрим простудійованням стилю, до якого він удається, високо-благородним смаком трактування теми, незвичайною стислістю й ясністю правдиво-графічної композиції й дивовижно-тонким і точним виконанням навіть у найдрібніших деталях.

От елегантський арабесковий орнамент до окладинки Календаря. От правдиве відбиття „Нарбутового стилю“ в печатці „Гуртка діячів укр. мистецтва“ (поєднання ростинного й геометричного елементів). От графіка й сепія „Замок“ — тонічний акорд. От ілюмінована графіка в окладинці до „Соняшних клярнетів“ Тичини (в динамоновій і темно-червоній фарбах модернізовані квіти і два рядки калини). Це вже вереди мисця — для символізації „Соняшних клярнетів“ (що вже таять у собі готовий і стислий символ) узяти калину. З цим можна не годитися. Але не можна не годитися з тим, що і в доборі ілюмінаційних тонів і в графічнім рисунку він виявив великий смак і досконалу техніку.

Але що найбільше захопило й зачарувало мене, так це маленька цятка, завбільшки поштової марки: *ex libris* до видавництва „Основа“ (покійної й ганебної пам'яті А. Харченка). Композиція: великі початкові літери алфавиту на тлі барокового орнаменту — от і все.

Ніби просто, елементарно?

Так, але до такої простоти й елементарности може підноситися тільки надзвичайний талант.

Подивіться, що то за барок! Яка стилева сила, тверда в закрутах того лапастого листя, й яка строгість поєднання масиву літер із орнаментом.

Є аматори холодного блиску брилянтів, але й фальшиві брилянти на початку дають таке ж саме враження. А попробуйте дати фальшивий барок — чи він щось промовить до естетичного ока?

Дійсно, ця маленька цятка — перла у графічному відділі вистави. На мою думку, в особі Лісовського Ковжун набуває дуже небезпечного конкурента.

Бутович, що торік так сильно зацікавив нас своїми ілюмінованими графіками, стилізує в них наші історичні типи, на цій виставі, як кажуть, „недописав“.

Дереворит „Св. Троиця“ цікавий у традиції, в нього трактований нецікаво, без ознаки індивідуальності автора. Про „Думу“ у двох зразках не скажу ні доброго, ні злого...

Цікаву графічну силу, здається, набуваємо в особі п-ні Стефанович-Ольшанської, що вперше виступає з своїми експонатами на цій виставі. Це її перші кроки, ще не тверді, але скермовані в певнім напрямі.

Уважаючи на візантійську символіку її графік, можна гадати, що вона перебуває під впливом П. Холодного. Школа добра.

Власне, цією символікою, може, чи не найбільше вона й цікава.

Дійсно, в яких оригінальних формах виявлялася синтетична думка людини ще за давніх сивих часів.

От хоч би ці схематизовані янголятка, що, мов пуголовки, переплелися межі собою в обручках. Або ці „місячні клярнети“, що символізують місячне сяйво, наскільки вони попередили вигаданий символ Тичини!

Пані Стефанович виставила всього три експонати: „Папоротин цвіт“ (чорне й біле), „Ангел“ та „Сонет“ (чорне, біле й динамонове).

У „Папоротиному цвіті“ композиція складна, мудрована і була б суцільна й викінчена, як би не ті незграбні слимакуваті згортки, що псують ефект папоротиного сяйва, відданого в ажурних лініях.

„Сонет“ (як довідуюсь, Петрарки) відданий хуравою й незвичайно гармонійною постаттю жінки (Ляври) на тлі чорного неба з білими колюч-

ками (символ любовного страждання) й зірками. Взято очевидно момент: Лявра в небі.

„Ангел“ — з розпростертими крилами, в яких відчувається ритміка ліній, що порушує крилами.

Будемо з цікавістю чекати дальших праць артистки.

Щоб закінчити з графіками, ще кілька уваг про графіка В. Крижанівського.

Їх дві, обидві ілюміновані, зроблені у стилі укр. лубка. З графічного боку найбільш видержаним я вважаю стилізований лубковий примітив під № 132 (зветься „Декоративний мотив“). Йому не можна нічого закинути: навіно й мило.

Другий — „Українська пісня“ має графічні прогріхи й щодо стилю й щодо рисунку. Український стиль псують якісь єгипетські чи асирійські кольони (з чорним визерунком), а в рисунку порушує дуже важний графічний канон перспективна позиція в козака й дівчини.

Проте обидва експонати виявляють добру руку гравера.

Але Крижанівський більша й поважніша величність, як аквареліст. Він, як і торік, увесь у захваті від чарівного впливу Врубля.

Це, немов гіпноза... Ну, що ж, на те нема ради: jedes Tierchen hat sein Manierchen.

Цікаво те, що в цій гіпнозі він виявляє сильний талант.

Найбільшим і найміцнішим його твором на цій виставі є „Благовіщення“.

Цю апокрифічну тему він трактував у однім шкіді ще торік, тепер же опрацював її в формі триптиха, підпертого трохи за широким фризом, що розбиває архітектонічну цілість, стягаючи часті уваги на себе.

В цім же дусі трактує він „Клясичний мотив“ (здається, „Суд Париса“), „Казку“ (ніби щось із Гоголя), „Тезей“ і „Пані з догами“.

З винятком трохи замазаного „Тезея“, артистично-технічна вартість усіх інших образів дуже висока й майже однакова (може „Казка“ слабша).

Цей характер творчості можна схарактеризувати одним словом: візіонізм.

Відповідно до свого характеру, Крижанівський і теми бере апокрифічні, легендарні, казкові.

Навіть таку „Пані з догами“ можна побачити хиба у сні (і перелякаєшся: якась потвора!)

Здається, Крижанівський цілий світ бачить прижмуреними очима і він мерехтить йому мозаїчними цятками, блискучими кришталями, повитими гарячим туманом.

Звідси й його акварелева техніка — вся з квітчастих плямок і веселкових тонів або з напів-яєних, злегка притьмарених плям і тонів, огорнутих таємничим маревом.

У цім царстві розгаряченої уяви снуються постаті, образи часом виразні, часом тільки натякнуті, але коли в них довше вдивляєшся, вони рухаються, миготять, як тіні.

Словом: гашіш.

Дуже делікатна річ — nature-morte, сухі квіти.

В олійних етюдах Крижанівського, написаних енергійним, рішучим мазком, багато настроєвої сили. Але тут уже Врубля не знати.

Щоб перейти до Гецца, зупинюсь побіч його на невеликім портреті хлопчика роботи С. Борачека: рум'янений хлопчик, із живими оченятами, змальований олійними фарбами так м'якко, що здалека видається за густий пастелевий тон.

Натуру схоплено незвичайно мило, сердечно, разом з її диханням і теплом.

Гецц, що на попередній виставі пишався різними ґатунками малярської фактури і трохи разив око крикливими темами й сюжетами, нині виступив скромно й солідно. Це пішло лише на користь загальному вражінню.

Спинятися на його акварелевих етюдах я не буду, хоч дещо з них зроблено з смаком, зазначу лише їх вартість із погляду на архітектурне значіння наших старовинних церков, які вони представляють (з XVIII. і навіть XVII. в.в.) і для чого, очевидно, їх і писано.

Помину також і його ученицькі роботи, що вміщені, мабуть, тільки для зазначення процесу академічної науки, — це, може, має свою рацію.

Загальне вражіння таке, ще Гецц за минулий рік значно пішов наперед, утрівалився і знає, кудю йде.

Він і торік цікавив мене своєю малярською культурою, без порівняння вищою від його товаришів.

Нині він уже зарисовується на справжнього артиста-маляра.

Його настелевий жіночий акт (№ 44) виявляє тонко відчуту ритміку лінії й добрий смак у дібранню тонів: прекрасна жіноча спина живе й дише, а гарячий кольорит тла натякає на її переживання.

В його імпресіоністичних етюдах знати спроби розв'язання питання фарбової гами, цікаве трактування способу віддання вібрації й розкладу тонів, цебто, те, що характеризує так званий, дивізіонізм.

У нього форма розпливається в теплій фарбі, ніби тане в повітряному трепеті, лінія розпушується, віддаючи дріжання флюїду, світлотінь обволікається імлістим пилком, а світляну вібрацію неба він відтворює не мазком, а точками (хромолюмініаризм). І як ніжно звучить його фарбова гама — рожевими, блакитними й іншими делікатно-чепурними тонами, що нагадують мерехтіння веселки.

Розпушеними штрихами він рисує й італійським олівцем („Головки“).

У групі „лівих“ це найбільш з'орієнтований та певний себе артист.

*

Я оглянув чималу дистанцію нашого малярського руху від „правих“ до лівих, поминувши на боці „центровиків“, яких би, здавалось, треба було розглядати посередині.

Дійсно, вони ніби стоять посередині, але, так би мовити, „субстанціонально“, а не тим, що перевищують „правих“ і не дорівнюють „лівим“.

Їх духовна субстанція, позбавлена скрайніх ознак і того і другого напрямку, живиться з джерела мистецтва в усій його адекватній цілості, й це виносить їх поза межі зазначеної дистанції. От чому я й розглядатиму їх осторінь.

Мушу заявити, що це, властиво, не категорія й не група, а лише дві незвичайно цікаві артистичні постаті: Олена Кульчицька й Петро Холодний.

Наперед дозволяю собі маленьку увагу про загальний характер їх творчості — це мені pomoже зразу ж установити на них певну точку погляду.

Людська творчість має два основні характери: Діоніса й Аполлона.

Творчість Діоніса — бурхлива, сп'яніла, оргійна — все йде від безпосереднього чуття, від пристрасти; творчість Аполлона — пляномірна,

твереза, врочиста, йде від сильного чуття, зрівноваженого розумом. Там порив інстинкту, тут — глибина інтуїції.

Гадаю, цієї короткої уваги вистане для зрозуміння основного характеру творчості цих артистів, коли я віднесу його до творчості Апольона.

Певна річ, кожна з цих осіб має виразні риси своєї творчої індивідуальності, але і в їх індивідуальностях я добачаю дещо спільне, напр., їх заглиблення в релігійну містику, їх нахил до філософської синтези й навіть, зважаючи на різницю пола, помічається все-таки зближення в ліричному елементі їх творчості, який у Холодного набирає особливо м'якого, ніби жіночого характеру.

На попередню виставу Кульчицька дала чимало невеличких образків різноманітної фактури, що чарували й філіграновим викінченням і своїми інтимними настроями.

Нині характер її експонатів цілком інший.

В центрі її відділу звертали на себе більшу увагу три великих картини: „Ходи!“, „Тайна Вечеря“, „Pieta“.

Менші її образи обік зазначених никли й губились, та, правду сказавши, вони були й менше вартні й менше цікаві з кожного погляду.

Зупинюсь на цих трьох більших.

Всі вони трактують теми релігійні, але перша — ближча до настроїв сучасного моменту, а дві інші й назвами і змістом — традиційні, євангелічні.

Всі їх зроблено в кількох основних фарбах, у строгім кольориті й з виразною прецизією рисунка.

„Vade, Jesu!“ — вислів Агасфера, мабуть, через асоціацію викликавши в уяві артистки символічний образ сучасності, перетворився в брутальний вигук: „Ходи!“

Так, на цім образі хам, з виразом злобного торжества, гукає на загнужданого Христа, що перед ним плазує; праворуч, зза горба визирають: перестрашені обличчя Божої Матері й ще одної жінки, ліворуч — висуюються з погрозою п'ястуки, очевидячки, хамської юрби.

Мистецька експресія в трактуванні сюжета і плястична прецизія образу ніби зливаються в один удар, що зразу б'є по напружених струнах душі і, рвучи їх, оголомшує глядача.

Це твір дужої руки й сильного темпераменту, якого я, признаюсь, не підозрівав у цієї артистки.

На жаль, не маю місця ширше про нього писати, а він вартий більшої уваги.

Два інші образи на строго-релігійні теми мають за собою дуже довгу й багату історично-мистецьку традицію, звідки дивиться на нас ціла галерія досконалих креацій славнозвісних майстрів.

Поминути традицію тут не вільно, але ж і опанувати її, дати разом щось оригінальне, своє — завдання вийнятоково трудне.

Крім того, взагалі відтворити образ „бого-чоловіка“, образ „св. жени“, як вимріяла їх абстрактно-релігійна думка, як відчула їх у своїх настроях (не формах) християнська поезія, втілити в конкретні форми мрію, ідеал — та це ж праця безнадійна.

„Мистецтво є матеріялізація ідеалу“ . . .

Який абсурд!

І тим не менш за цей абсурд хапаються люде, женуться, як Апольон за Дафною . . . Чи ж цілком намарне?

Ні. Правда, завдання свого в цілості вони не осягають, але з таємниць Невідомого раз-у-раз видирають бодай крупинки тайни, що збагачують артистично-психічний досвід і служать ферментом, хвиливою поживою для ще більшого буяння зголоднілого творчого духа.

Ілюзія, розчарування і ще нова ілюзія . . . і так далі у блуднім вогнистім колі життя.

Я щиро признаюсь. Оглядаючи по великих музеях архитвори знаменитих майстрів, од часів Ренесансу й до новіщих часів, я в образах Христа й Діви Марії не знаходив умріяних „образів-символів“ „бого-чоловіка“ і „св. жени“ (як ідеалу жіночости), а знаходив лише талановито опрацьований канон, або нічого не знаходив, крім тих крупинок, які ловив я в „рисах“ індивідуальности мисця, чи в його школі.

Мене вже більше задовольняла вмисна невизнаність образа, ніж його матеріяльна прецизія, бо остання часом лише в'язала й насилувала уяву.

Тому, наприклад, імпресіоністична „Срібна Мадона“ Новаківського, створена лише з темних і срібно-білих плям, вабить мое око, бо тим розбуджує уяву й оживляє „мій“ образ.

Чи ж треба говорити після сказаного, що згадані два образи не задовольнили мене? Але додам: не задовольнили не тільки з причин принципіальних . . .

От кілька побіжних уваг.

Обмеживши свою фарбову гаму лише до кількох головних тонів, артистка позбавила себе частини виразних засобів, потрібних для віддання пластичності форми, і з тим більшою силою мусіла звернути свою увагу на мистецьку прецизію лінії, рисунку.

В тім був логічний і стилевий сенс, але й велика трудність.

В першій образі, на мою думку, артистка цю трудність перемогла з великим успіхом, у двох інших образах ця трудність збільшилася новою трудністю — орієнтацією на малярську традицію в трактуванні цих тем, що мала за собою майже півтора тисячі літ.

І от тут я бачу, як вона, ставши на цей ґрунт, не почувала себе певною й хитається.

Це мені ясно і з браку твердо окресленого композиційного пляну в „Тайній Вечері“ і з великих частинних дефектів образу „Pieta“.

В „Тайній Вечері“ не ясно: який власне момент цього епізода артистка трактує.

На мою думку, в „Тайній Вечері“ є тільки два важні моменти для мисця. Перший: „Істино глаголю вам: що один з вас зрадить мене, котрий їсть зі мною. Вони ж почали смутитися й казати до нього один по одному: Адже ж не я? і другий: Адже ж не я?“ (Євангелія від св. Марка. Відень 1920. р.). Другий — момент св. таїнства євхаристії („І взявши чашу“ і т. д.).

В іконописнім малярстві є ще й третій спосіб трактування цієї теми: взагалі „Тайна Вечеря“ без зазначення моменту.

Зважаючи моменти, гадаю, що найтрудніший другий, бо має в собі найбільш одухотворений зміст.

Вдячним у значінні драматизації сюжету в пластичних постатях є, очевидно, перший.

Третій спосіб не має художнього сенсу.

В образі Кульчицької ніби взято перший момент, але так невиразно, що виглядає, ніби трактовано його на третій „іконостасний“ спосіб.

В цілій групі нема настрою моменту.

Найцікавіще трактовані в тім образі плястично-виразні постаті св. Петра та Юди, обличчя Спасителя — черстве, в різьких рисах. Чому обличчя двох апостолів (зправа і посередині) нагадують слав'янські типи — з вусами й без бороди?

Композиція в третім образі („Pieta“) ліпша: у схиленій постаті Богоматері, що тримає на колінах тіло Розп'ятого Сина, плястична гармонія очевидна. Не вдовольняє мене в образі форма й вираз обличчя Богоматері — воно трохи округле й широке, до того ж і простувате, як у звичайної селянки.

Плястична форма тіла Розп'ятого дуже гарна (тіло зів'яле й опале), але чому в Ісуса нема бороди?

Я розумію: при позиції безвладного тіла з одкинутою головою борода, що сторчить, могла виглядати неестетично, але з цього був би вихід — у зміненні позиції голови, тоді борода в ракурсі не разила б око.

Дуже прошу шановну артистку вибачити мені за цю, може, неслушну увагу, але на цей раз я вже рішуче вступаю за заховання традиції: Ісус Христос після зняття з хреста не може бути без бороди.

Дві портретові студії сестри артистки гарні, власне, як студії. Імпресіоністичні плями в „Пастушку“ були б незлі, як би ціла річ не виглядала шаро.

Велике полотно „На лодці“ виглядає скорше як портрет, і це власне шкодить темі, бо виходить ні те й ні се.

Тема для „Тіней незабутніх предків“, чудово трактована торік в офорті „На той бік“, нині в олії утратила всю свою виразність. „Яблінки“ — милі. Але такі річі, як „Заграва“ і тим більше отой образ із гондолею (назви не пригадую), нагадують машинкові олеографії.

Всі дереворити гарні й суто-народнім підкладом і графічним викінченням.

Нарешті мушу підкреслити, що всі ці етюдні, шкідливі і принагідні графіки й рисунки (бо це не є „чиста графіка“) все це, — тільки дрібний

дорібок у порівнянні з тими широкими завданнями, які намітила собі артистка в трьох побіжно розглянутих мною картинах.

Власне тут, у тих трьох картинах, артистка зважається на щось рішуче й сильне, тут вона, здається, вперше змагається віч-на-віч із могутною малярською стихією, і в цім її змаганні я щиро вітаю її відважний виступ.

В кінці свого малярського огляду зупиняюсь на оригінальній постаті і творах Петра Холодного, мисця національно-самобутнього, з глибшим філософічним закроєм.

Творчість цієї гіперстенічної натури, що довго і глибоко виносить та викохує в собі ідею, виливається звичайно в досконало-викінченій формі, чаруючи своєю м'яккістю, чистотою й якоюсь, ніби наївною, свіжістю.

Секрету цього треба, очевидячки, шукати, в своєрідній духовій організації мисця, такій суцільній, незайманій у своїй сердечній простоті, якою визначаються тільки діти природи, люде села.

Це sui generis „Сковорода в малярстві“.

Як той, виховавшись в натур-філософії Шелінга (слухав його в Єні), передугадав вихідні точки Толстівської проблеми („Царство Божє — в нутрі нас“), зостаючись і в формі вислову своїх ідей і в приватнім життю „старчиком“, хуторянином, так і цей, заглиблюючись у праджерела українсько-візантійської містики, хоче двигнути наше малярство в круг самобутньої національної символіки, зостаючись, як і його прототип, таким же чудаком-хуторянином.

Згадайте вираз Сковороди: „Малоросія — моя мати й Україна — моя тітка“.

Ну, хибá ж цей вираз не можна прикласти до Петра Івановича?

Боже мій, скільки часу минуло від смерти Сковороди, а весь життєвий сенс його вислову зберігся й до нинішнього дня, бо Україна, очевидячки, ще не перейшла всіх ступнів своєї трансформації.

Доказом цього сама істота і вся фігура артиста Холодного.

Подивіться лишень, як він одягається, як він ходить, як він говорить! Ані тобі його повернути, ані якої з ним ради дати — сказано: „полтавська галушка“.

Вибачте за це збочення „pro domo sua“, але, розглядаючи творчість такого оригінального таланту, як Холодний, я не можу при тім не підкреслити й оригінальності його особи, його, так мовити, *Savoir vivre*, бо одне з другим — нероздільне.

Безперечно, зближення його з Сквородою я зробив лише у грубих рисах, в обсягу синтетичних думок, а партикулярні різниці між ними для кожного очевидні, бо хто ж із нас не знає, що Холодний — глибоко свідомий і консеквентний Українець, ба! навіть міністер У.Н.Р. (ото ще біда!), але тим не менш зближення моє від того ні скільки раці не тратить.

В однім лише мушу застерегтися: геніяльний Скворода свого часу і у своїм оточенню не міг знайти відповідної форми вислову ні для своїх ідей, ні для свого поетичного таланту (якого й Шевченко через це не доглянув!), а Холодний, хоч і в академії не вчився, проте, як майстер, і в орудуванні фарбовою фактурою (темпера) і в рисунку (подивіться на його тюремні шкіци копійним олівцем) безперечно дасть чосу кожному з тих „безвусих дідів“ із „лівого“ табору, що з папіроскою в зубах кидають свої легкодушні уваги, критикуючи той чи інший деталь його мистецьких композицій. (Віч-на-віч вони того собі не посміють — авторитет „майстра“ все таки сугестивно їм імponує.)

Ще на попередній виставі, коли Холодний виставив свій значний opus „Ой, у полі жито“, у тім його творі вже слідно було свідоме шукання ритму, що посередно відчувалося в досягненім місцем настрою.

(Між иншим: коли „scripta manent“, то цей образ, торік відповідно недоцінений, ще свого часу голосно заговорить).

Тепер цей „ритм“ цвяшком засів у голові мисця. В ряді образів він найбільшу увагу звертає на ритм лінії.

Пару слів про ритм.

Дуже багато говорить про це ніби нове розуміння в мистецтві, слово „ритм“ одміняється на різні способи й лади, а про те ще багато людей його правдивого значіння не розуміють.

Через цю скаламученість і мені довелося багато говорити, але я стараюся висловитися дуже коротко, дефінітивно.

Що таке ритм? — Своєрідне чергування кадансів (рухливих партій) довгих і коротких звуків у тонічних мистецтвах — поезії й музиці.

Швидкість і затяглисть руху в часі і простороні — в тонічно-плястичній хореографії.

А в мистецтвах статично-плястичних, котрі не залежать од звуку і часу?

У скульптурі, архітектурі й малярстві?

Дам зпершу округле визначення для перших двох — скульптури й архітектури.

Ритм це результат чергування (властиво — своєрідної, але закономірної комбінації) більших чи менших частин простороні — площі. (Дарма, чи площа рівна, чи вигнута).

А ритм у малярстві зокрема?

В малярстві таксамо, як і в двох попередніх мистецтвах, форма — зпершу як неясна ідея, а потім як образ, символ — мислиться синтетично, а виявляється й замикається все-таки в конкретній лінії, в контурі. (Навіть у імпресіоністичних, насичених фарбою, плямах-площах одчувається мислений розпорошений контур).

Значить, у малярстві як-ні-як головним способом вияву форми образу є лінія.

Тепер спробуєм дати знов таки округле визначення.

Ритм у малярстві — це своєрідне хитання лінії, цебто, звороти довших чи коротких частин її, у сфері горизонтальних і вертикальних напрямів.

Згустім думку.

Ритм — форма руху,* що дає вираз настрою (у своєрідности руху).

А врешті: ритм — настрої і в кращім разі — натхнення.

Генії й таланти здавна вмели відчувати ритм у своїх творах, хоч і не усвідомлювали собі самого закона ритму.

І хто знає, чи ще за найдавніших часів навіть у гієрогліфічно-узорнім письмі (зачатки малярства), далі — в безтінних фресках Полігнота і вже певно — в скіаграфічних малюнках Апольодора творці й сучасники їх уже не відчували примітивного затаєного ритму?

Певно, так. Нині ж разом із усвідомленням закона ритму повстають питання про способи його практичного засвоєння й особливо — його своєрідного вияву в мистецьких творах.

Коли я спинився трохи довше на законі ритму, то головне тому, щоб підкреслити його значіння, вказати, що, мабуть, ні один із наших артистів-малярів так глибоко-свідомо не застановився на цім законі, як Холодний (хвиба лише Ковжун у своїх талановитих графіках).

Дійсно, Холодний тепер живе весь під знаком ритму, що вказує йому українсько-візантійський стиль як-найвдячнішу мистецьку форму його вияву в нашім суто-національнім мистецтві.

На останній виставі він, правда, вже поширює використання й застосування свого закона не тільки у сполучі з українсько-візантійським стилем, але і в темах для образів з недавньо-минулого й сучасного життя.

Ритміка лінії — це найхарактеристичніша ознака його теперішніх мистецьких досягань.

Оживити статичне мистецтво динамікою ритмічної лінії — це найближча мета, яку він собі поставив.

Зразками таких його спроб на цій виставі є його більші мистецькі експонати: „Цариця Небесна“, „Бабця“ й портрети.

Перша річ, як занадто скромно назвав її автор, є шкід до образа для церкви в Холоїві.

Композиція твору традиційно-іконописна в візантійському стилі з домішкою українського елементу. Виглядає вона так: по середині Божа Мати (за зразок узято якийсь давнє-сербський іконописний оригінал), побіч неї два українізовані архангели (праворуч — придніпрянський козак із маленьким „оселедцем“, ліворуч — чубатий галицький легінь із гуцульським поясом), вгорі у хмарах — вінчик із янголяток.

Мистець, очевидночки, бажаючи ближче підійти до візантійського дже-рела, звернувся за зразком до давньої сербської ікони. Не знаю чому, можливо, фарби на іконі злиняли, задержавши свою виразність лише в очах, тільки очі в мистецькій травестії Холодного вийшли на блідому обличчі якісь колючі, що позбавило її виразу небесної доброти. Це, на мою думку, становить значний дефект образу. Другий дефект: янголятка, трактовані у стилі легкого модерну, що зі строгим візантійським стилем ніяк не в'яжеться, особливо не в'яжеться з настроєм ікони оті забавні міни і гримаски янголяток (одне спить, друге позіхає, третє сміється й т.д.).

Завважу, що в італійським кольоритнім ренесансі це не було б дефектом.

Допустивши ці дефекти, місцеві вже трудно було їх поборювати, витворюючи єдиний молитовно-пієтичний настрій цілого образу. Цього настрою він старався досягти в ритмічних лініях згорток хітона в Богородиці, крил архангелів і хмарок угорі.

І ритмічна лінія в нього дійсно делікатна, гнучка і звинна, ніби тече і співає антифон . . .

„Бабця“ — це образ нашої бабусі, коли вона була ще молодою панною, й тому його краще було б назвати „Панна-бабуся“.

Обніжком між зеленими житами, що вигинаються під подувом вітру, йде молоденька розміяна панна й, відкинувши трохи голівку, чи деклямує вірші улюбленого поета, чи наспівує безжурну арійку, чи ловить у пєсливій уяві образ коханого.

Це делікатна постать юної панни у креноліні з парасолькою, яку слабо тримає тендітна ручка, вся перейнята весняним ліричним настроєм; пустотливий вітрець роздуває креноліну, гойдає парасольку, а чиста дівоча душа співає пісню весни, співає в унісон із піснею зеленого жита, символу її молодости . . .

„Не забудь, не забудь юних днів, днів весни“ . . . — брєнить мені в вусі Франкова поезійка.

Цього вражіння ліричного мистець досягає переважно, а, може, й єдино, ритмікою лінії цілої гнучкої постаті (особливо вигнутої креноліні) й ритмікою вгнутих стебелін жита.

Таку ж ритміку дугастих ліній знаходимо і в згортках футра на портреті п-ні Стефанович, зроблєнім пєсливою рукою доброго майстра; крім подібности до моделю, тут відбився і вираз її лагідної артистичної вдачі. (Другий портрет її на весь зріст менш удалий: ціною досягнення ритму невдячною вийшла штучна постава з розставлєними ногами).

Стилевим, із утасним ритмом, вийшов і портрет ген. Тютюнника: холодний, твердий вираз войовника на тлі ніби сніжного зімового неба.

Із властивою для Холодного м'яккістю й делікатністю тонів зроблєні всі його пейзажі (у темпері); між ними більшим артизмом визначається „Сад“, „Дуб“, а також і жанр: „Ярмарок у Миколаїв“.

Цікаво, між иншим, порівняти nature-morte у Холодного й Ковжуна, що малювали рівночасно обидва з одного букета квітів. Порівняння вийде не на користь Ковжуна...

*

В архітектурному відділі, крім згаданих уже акварелів Геца, знаходимо ще гарненьку акварельку Грицяя „З мого вікна“, всі інші експонати присвячено виключно архітектурі.

Архітектурні проєкти Л. Левинського досить цікаві, але мало оригінальні, більшою свіжістю архітектурного помислу визначаються проєкти Р. Грицяя.

Особливої уваги знавців старовини заслуговують всі праці добре знаного й пильного наукового дослідника нашого давнє-церковного стилю В. Січинського; до тих праць належать виставлені рисунки стародавніх дзвіниць (XVII, XVIII, XIX ст.), рисунки й обміри стародавніх церков (одна навіть із 1516. р.) і намогильні хрести на стародавніх цвинтарях із рисунками за обмірами.

Всі ці праці виконано з незвичайною старанністю й любовю, з точними обмірами й обчисленнями.

Як матеріал у справі творення українського стилю, вони для архітекта дадуть дуже цінний скарб.

Сергій Тимошенко, що вже торік до своїх архітектурних проєктів притягав загальну увагу, нині просто здивував усіх числом і різноманітністю своїх експонатів.

Виставив він 40 шкіців різних проєктів церков, надгробників, цілого монастиря (з трапезною, аскетарем, гостинницею, шпиталем і келіями), музею, ратуші, народнього дому з театром, школи, плебанії, книжкової крамниці, газетного кіоску, готелю з пасажем і кіном, кооперативної кам'яниці, різних будинків, і здається, сімох віль: до багатьох проєктів долучив іще й плян, вигляд фасади, перекрій та инше.

Просто незрозуміло, як одна людина, обтяжена службовими й иншими обов'язками, лише за один рік могла виконати таку величезну роботу та й як виконати! Тонко-художньо й незвичайно точно та ясно.

Деякі з проєктів це не пересічна рисункова робота, ні, у своїм мистецько-архітектурнім помислі, в технічній викінченні це прекрасні твори поетичного таланта.

Мушу признатись, що свого часу, коли заговорили про український стиль у будівництві, й коли я побачив перші зразки того стилю, то як і всі, тішився ними, але в душі та важка одноманітна присадкуватість (даху) нашого стилю ніби і гнітила мене.

Здається, ще нема твердо вироблених канонів українського стилю; принципи, витягнені з стародавнього церковного будівництва й засвоєні з чужих культур, у так званім „козацькім бароку“ тощо, підлягають перевірці, бо нерідко ще й тепер викликають суперечки. Але безперечним фактом є те, що багатющий матеріял із наших історичних забутків і вмиле оброблення його дають у руки талановитого архітекта все нові й нові засоби, з якими він уже може творити.

Це блискуче підтверджує творчість архітекта Тимошенка.

Оскільки мої скромні відомости дозволяють мені судити й оцінювати, я гадаю, що творчість Тимошенка далеко випереджає ще непевні спроби його попередників і не всюди свідомі починання його сучасних товаришів.

В цім мене переконують і мої давніші вражіння, і вражіння з двох останніх вистав, де поруч із Тимошенком виступали й інші його колеги.

Здебільшого, бачиш, що в архітектурних проєктах ніби українського стилю цей стиль грає лише побічну ролю, як додатковий елемент до якогось чужого стилю. От ніби архітектурні творці ще не звикли мислити й творити у принципах нашого національного стилю. Звичайно, це річ зрозуміла.

Але в Тимошенка вже знати певну зорієнтованість і послідовність у переведенні засвоєних принципів, уже відчувається ґрунт у його творчій роботі.

Почуваючи під собою той ґрунт, він підходить до наміченого завдання й, добравши наперед критично-перевірений матеріял, дає лет своїй фантазії й починає творити.

Де можна що відмінити, витягнути чи випростувати, він із тим не вагається, коли для того є в нього матеріял із наших будівничих джерел або коли зіставлення нашого принципу з чужою формою дасть еквівалент, чи нову виправдану комбінацію. І тому його архітектурні проєкти виглядають весело, різноманітно, цікаво.

Зупинятися на окремих проєктах я не буду, хіба побіжно зазначу особливо складну й дуже раціонально та красно укладену композицію у проєктах монастиря Студитів у Зарваниці й ратуша губерніяльного міста (дотепно взято і розроблено мотив звичайного „заїзда“), а також віль Холодного й Лісовського (в останнім архітект у дечім свідомо відійшов од вимог українського стилю з огляду на невластиву нам конструкцію „зámка“).

Тимошенко робить велику й неоцінену заслугу для нашої культури: на живих очах у нас росте й розвивається свій гарний національний архітектурний стиль.

На виставі ще був окремий відділ „Нова українська книжка“.

У трьох просторах шафах була виставлена графічна й рисункова продукція наших місців для книжкових окладинок і прикрас усередині вінетами, заставками, кінцівками й літеровими форзацами.

Продукція ця показується дуже поважно, хоч, певна річ, далеко не все там зібрано (всього коло сто експонатів).

Знаходимо там праці: М. Бутовича, І. Вовка, Золотова, Іжакевича, М. Кірнарського, П. Ковжуна, Г. Колцуняка, О. Кульчицької, П. Лапина, Р. Лісовського, Л. Лозовського й І. Мозалевського, Ю. Нарбута, Н. А., А. Петрицького, В. Січинського, К. Сліпка, О. Судомори, Й. Француза, П. Холодного, Петруся Холодного, Н. Ш. і ще кількох невідомих місців.

Найбільшу продукцію і якістю і кількістю виявили — Ковжун, Січинський і Лозовський.

Виставлений матеріал свідчить про ріжноманітність стилів і тонкий естетичний смак наших місців, які зуміли зверхній вигляд наших видань поставити так високо, що не сором показатися з ними серед інших культурних народів Європи.

Цей відділ заслуговував би цілком окремого ширшого огляду у спеціальной статті, але мій сьогоднішній лист розрісся вже дуже широко, крім того, про графіку в нім уділено вже досить багату місця.

Гадаю, що добре б було і нам влаштувати окрему виставу нашої книжкової продукції, як це зробили недавно Поляки і роблять інші нації, щоб ознайомити публіку з характером наших видань і їх уліпшити.

Огляд сьогорічної малярської вистави у Львові я скінчив, давши характеристику творчості окремих мисців, що брали в ній участь своїми творами з різних галузів мистецтва; для ближчої інформації ширших кол, що спеціально з мистецтвом не ознайомлені, я додав до кожної галузі відповідні пояснення, висловив свої принципіальні погляди й гадки, щоб, таким робом, не обмежуватись лише голими оцінками, які б інакше були для читача малоцікаві, а для артистів малооправдані.

Тепер хотілось би з тою ж інформаційною метою зробити певні підсумки наших мистецьких успіхів і разом із тим глянути на наше мистецтво в світлі мистецтва світового.

Це можна до певної міри зробити, кинувши ретроспективний погляд на еволюцію малярського мистецтва взагалі.

В цьому мені допоможе недавно видана і з глибоким знанням справи написана книжка авторитетного російського критика й артиста маляра С. Маковского під назвою: „Последні ітогі живописі“.

Не тримаючися стисло викладу автора, я дам своїми словами короткий перебіг того розділу, де говориться про еволюцію форми.

Поминаючи давнє-клясичний період, коли малярство було що-йно в зародні, в середньовічних часах воно йде на службу церкві.

Чи дасться збагнути красу візантійської іконописі (та й усього середньовічного малярства першої доби), не заглибившись в християнську символіку? Потім живопись уклонялася „прекрасній людині“ й „воскреслим богам Геляди“, а пізніше (в XVII—XVIII ст.) своє „обожування“ перенесла на „їх християнніші величності“ пишних королів і королев. Уже перед революцією аристократичний зміст почав вивітрюватися з малярства, а з ним і „краса святости“ і „святість краси“. Світ „побуржуївся“. По першій імперії малярство помалу опанував демократичний сюжет: романтичне оповідання, історична та літературна ілюстрація (До Данте й Шекспіра рис. Делякруа). В XIX ст. за часів другої імперії школа Констебля й Бонітона утворює пейзаж; вони проголошують гасло: „від людини до природи“ (себто, від сюжета до природи). Батько академізму Давід радить своїм учням: „Забудьте все, що ви знаєте й

підходьте до натури, як дитина, котра нічого не знає“. В європейським малярстві першорядного значіння набуває поволі форма.

Ліризм „барбизонців“, мрійні arrangements від Diàza до Коро — це вже остання данина „молодої“ Франції олюдненню природи, її духовости. Приходить Курбе, проклямаючи грубий натуралізм і „беззмістовність“. Його гасло: *la verité vraie, le vrai absolu*. Проблема форми передовсім: не що, а як. Його знаменита картина „Жінка з свиньми“ — це назверхня правда, грубо обнажена й „формальна“. Це був початок „мистецького емпіризму, “якого Курбе ще не досказав, не довершив. За нього це зробили імпресіоністи. Вони визволилися від традиційної умовности: рудоватого тону, від картинности в картині, від „оживлення“ пейзажа настроями людської душі, від композиційного ритма і стилю. Природа така, „яка вона є“, без окрас вимислу й людина на тлі її лише як пейзажева частинність; природа, взята оком, лише оком, яко-мога безпосередніше і свіжіше; природа — вражіння фарбистого трепета, воздушного змісту і соняшних рефлексів; природа без тасмниць і звірень; природа і нічого більше — от гасло Батіньольської школи. Були й інші течії — в бік од живописного емпіризму й аналізу до декораційної синтези й до символіки. Але перемогли імпресіоністи. Об'єктивна природа... На перше місце виступають проблеми світла, коліру, і способу (маніри) — цебто, живописна форма, яка стала самоціллю. Для них фізичне вражіння вичерпувало все, й їх не цікавила глибина того душевного переживання, що приходить пізніше, коли оптичне приймання закінчилось. Зачинається формотворчість; виникає питання фарбової гами, вібрації й розкладу тонів („дивізіонізм“) — питання, як способом бистої лінії і плями відбивати рухи, ракурси схоплення в моменті льоту силуетів і характеристичних подробиць („імпресіоністична динаміка“). От же запановує фетишизм чистої форми.

Далі — один крок до „безпредметової живописі, до наготи“ „форми обсягу“, „форми — ритму“ й... форми схеми просторонніх відносин.

Як реакція — Сезан, що від імпресіоністичного динамізму повертається у противний бік і захоплюється розробленням статичної форми. Його вже не вабить динаміка колірної плями, легкий біг лінії, таяння обсягу.

В зоровім об'єкті його цікавить — маса, злитість, матеріялістичний моноліт. Він передбачив, а, може, й розпочав шлях до „стереометричної понад-„природи“ кубістів.

„Принцип доведений до скрайности“, завважує Маковський, „обертається проти себе самого“.

Це найяскравіше можна бачити в кубізмі й футуризмі.

Мова фарб зацікавила; зник і духовий зміст образу — їх заступили завдання конструкції й деконструкції.

Коли кубізм увесь вийшов із проблеми простороні тримірного будування форми, то футуризм виник із проблеми руху й часу в картині.

Кубізм — дематеріялізація живописної плоти для торжества просторонніх абстракцій („Об'ємні абстракції“ кубізму).

Футуризм — дематеріялізація й розклад форми на елементи для виразу текучості матерії в часі і в руху („четвертий вимір“ футуризму).

Кубо-футуризм — це об'єднання обох течій. (Інші течії — дадаїсти, екстремісти, їм же ність числа, нічого самостійного й характеристичного з себе не виявляють, це просто безцільні анархісти в мистецтві).

До якої міри безсилля й упадку дійшли новатори живописних форм, свідчить, напр., те, що у свої картини вони вклеюють шматки газет, матерії або й просто виделку втикають. У совітській Росії появилася ще нова, так звана „станковая живопись“; її характеризують худ. Пуні і К. Богуславска, так: „Картина є нова концепція абстрагованих реальних елементів, позбавлена сенсу“.

Чи не чується в такому визначенні мистецтва й його присуду?

Мистецтво від одної скрайности — матеріялізації ідеалу кинулося до другої — ідеалізації матерії, а пізніш — до дематеріялізації форми, цєбто, з'ідеалізованої матерії й до її розкладу на первісні елементи, й тим убило себе.

Переглянувши еволюцію малярської форми, ми бачили, що вона дійшла до самознищення.

Чільніші представники кубо-футуризму (Пікасо, Карра, Северін), зрозумівши його банкрутство, звертаються до „старих богів“ — натуралізму, імпресіонізму.

Наш знаменитий земляк, недавній кубо-футурист О. Архипенко щиро признається, „що кубізм опинився у глухих куті, а футуризм лопнув од власного напруження“ й далі заявляє, що „тепер почалася нова переоцінка мистецтва. Будем шукати!“

Віри в нове мистецтво він не тратить.

Цитований мною вище С. Маковский, зважаючи на процес боротьби капіталізму з пролетаріатом, урбанізацію і взагалі механізацію життя, приходять до висновку, що у психіці людства дійсно відбувається перелім, котрий і приведе мистецтво до остаточного упадку і смерті, як що звідкись не почнеться нове відродження.

Трудно прозрівати будуччину...

Дійсно, зміна у психології має відбуватися, але йде ця зміна у двох напрямках: рівночасно з загостренням класового процесу, прокидається все з більшою силою процес пробудження націоналізму, відродження й одбудови занепалих національних культур. Обидва процеси й розкладають і об'єднують різні стани, класи і групи людей, і ще не знати, до якої форми у своїх експериментах і спробах прийдуть ці процеси.

Одне очевидне поки, що в течії боротьби національні культури не тільки не гинуть, а набірають де-далі все більшої життєвої сили й розвитку. Це вказує на те, що будуть розвиватися й мистецтва і, правдоподібно, переболівши кризу та набувши нових досвідів, шлях відродження буде мати й децю й інший вигляд, як той, що намічався давніш.

З огляду нашої малярської вистави ми переконалися, що наше мистецтво кидається в амплітуді від академізму до імпресіонізму та первісних форм футуризму, а далі не йде (бо вже й нікуди тепер), що в тій амплітуді воно виявляється імпульсивним діяльним життям і позначається нерідко проявами дійсних талантів, яким бракує лише технічної оглади й вигідніших умов для розвитку.

Скrajні спроби окремих одиниць — це тільки показчик надміру їх творчої енергії.

Це значить, що наше мистецтво не відірвалось од природнього національного ґрунту й, навпаки, все глибше в нього вростає, відгукуючись на дужий голос стихії, що кличе всю націю до відродження.



3186112439

U 1520

