

МИКОЛА ВОРОНІЙ

---

# ПЕНЗЛЕМ і ПЕРОМ

ДУМКИ ЕСТЕТА



ПРАГА—БЕРЛІН 1923  
ВИДАВНИЦТВО „НОВА УКРАЇНА“

**МИКОЛА ВОРОНИЙ**

---

*50445*

**ПЕНЗЛЕМ І ПЕРОМ**

**ДУМКИ ЕСТЕТА**



**ПРАГА – БЕРЛІН 1923  
ВИДАВНИЦТВО „НОВА УКРАЇНА“**

Друковано в друкарні К. Г РЕДЕРА.

„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 мальярів, об'єднаних у заснованому ще позаторік „Гуртку діячів українського мистецтва“, що перебувають на території новоутвореної Польщі, або тиняються по ріжних центрах і закутинах Європи.

Про завдання „Гуртка“ я не потрібую говорити — стисліші відомості про це цікавий читач найде в інформаційній замітці, вміщений у квітневій книзі „Нової України“. Про характер його говорить сам контингент його членів — емігрантів із України, людей молодої й середньої генерації, що опинилися на роздоріжжі й мусять, сірі й голі, як то кажуть „дощову годину пересидіти“; цей контингент гармонійно доповнюють їхні товариши, 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 розпорощеність і нужденний матеріальний 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 набирають у наших очах значіння глибоко-відрядного і, хотілося б вірити, симптоматичного.

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

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

На жаль, сей фантом мерхне й гасне, коли придивимося до околишної дійсності, 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, влив би в його артерії живої ферментівної крові й, оздоровивши, підсилив би його до активної праці, до витрівалої боротьби.

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

Проте не розуміють цього ні письменники, ні актори, бо, хиріючи й нидіючи у своїй оспалості, 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 провіденціяльного значіння.

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

Що говорить вона при цьому, хай їй Бог простить. Пізніше сама ж вона, ця пані-публіка, 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 етюді 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 образа.

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

Артист-маляр, мистець має не тільки для задоволення своєї естетичної 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 творчості ріжних артистів.

Здавалося б, найбільш невдячні наслідки дас творчість артиста сцени, бо вона скроминуша — 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 почував 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 ілюзію?

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

Імена багатьох славних артистів, як Гарік, Ірвінг, Рoci, 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 матеріальними знаками, все ж таки з бігом часу починає ослабати в пам'яти людей і в кінці затреться цілковито.

Так. Як усе на світі . . .

Але кінетичний характер творчості 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, запалає їх святою мукою, цебто, дас безпосередньо плоди свому творцеві, — цей характер творчості 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 признання зараз по скінченню цього процесу.

Статичний характер творчості письменника й маляра (різбяра 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 таксама 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 світи 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, повторює 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 матеріально 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 матеріального, ні з боку морального, бо ілю-

страція й репродукція, потягаючи багато коштів од видавця, разом із тим кепсько оплачуються, в кожнім разі нижче, ніж твір в оригіналі, а крім того, й той і другий спосіб спопуляризовання мистецького образу вимагає від мальра 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-мальра полягає в тім, що викоханий і вистражданий в душі твір, що є ніби його рідним дитям, він мусить продати.

Куди? Кому? В чиї руки?

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

Але вистава вабить мальра ще чимсь іншим: oddаючи на виставу свій твір, він пестить себе рожевою надією, що дістане там достойну оцінку і справедливе признання свого таланту, звичайно, не від публики, 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 мальра.

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

Розумний і не самозакоханий маляр завжди зуміє в юрбі відріжнити 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 аристичний сенс (а який же маляр не претендує на це?), потрібує ще інтерпретації, роз'яснення словом мистецької критики, що у свою чергу викличе обмін думок, дискусію, й серед самих мисців, і серед суголосного для них елементу — інтелігентних обсерваторів і правдивих естетів. Це розвиває мистецьку діялектику, творить сферу аристичного життя, без якої маляр-творець почував би себе цілком самотним.

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 ріжних мистецьких школах і напрямках з боку їх провідної ідеї і в фактурі образа з боку технічних засобів виконання. Очевидячки, для цього він мусить мати відповідно широку ерудицію в ріжних теоріях малярського мистецтва (крім досконалого знання історії й еволюції мистецтва взагалі в усіх його галузях, так само, як і інших побічних мистецтв), далі пильне й навиکле око, вигострене в виставових сальонах, усіх 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, поліщаючи собі лише право сумлінного інформатора та хиба ще фіксатора побіжних естетичних вражень).

Певна річ, що в нас ні Тугенхольдів, ні С. Маковских, нема й до мистецької критики забірається кожний, так би мовити „штатний“ інтелігент, який із легкістю літературного колібрі пурхає понад мистецтвом і з мішкуватою грацією фризієра 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 влаштовування вистав мисцеві 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-найневигідніших умовах, розвивати свою корисну діяльність і зокрема — влаштовувати цікаві й цінні вистави.

По перше: ідеалістичне посвячення цих загорілих фантастів, що агрупувалися в ядрі Гуртка і йдуть пробоєм, 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 цензом в особі енергійного мецената-естета Миколи Голубця. Нехай проститься мені, коли я зраджу „секрет полішенеля“, але всім у Львові відомо, що переважно, завдяки його звязкам у громадських і фінансових сферах і завдяки власній його жертволюбності, 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 зайлі й обтяжливі для його терплячості; 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 них 232 припадає на Придніпрянців). Характер придніпрянських експонатів такий же розгонистий, буйний і ріжноманітний, як і того року, а характер галицьких, що торік із ними ревалізував, нині в деякім пос剋ромнішав, обмежився.

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

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

Виразно виявлені скраїнляльних течій поки-що не знати.

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

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

Наслідком ізгаданої розпорощеності, такої характеристичної для українського індивідуалізму, значно ускладняється й утруднюється можливість, шляхом зближення особистих прикмет і впливів ріжних 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) центрочки.

Не торкаючись певних осіб, вазначу побіжно характеристичні риси їх творчості й артистичної вдачі.

До першої категорії, очевидна річ, належать так звані „академісти“, цебто, вихованці того академічного напрямку в мальстрі, 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“ одповідно до академічних приписів і канонів — вони „пишуть“ картини, от майже так, як пишеться офіціяльний лист або рахунок; все в них обмислене 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, ѹ то досить фальшивого ефекту досягають вони рельєфністю контура й різьким зіставленням світла й тіні. Головно ж, у них нема того, що оживляє кожне мистецтво — елементу несподіваності, от власне немає вміння робити так, щоб умисне здавалось несподіваним. Цей елемент несподіваності 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 ляїка, а тим більше тоді, коли творчість їх надихана правдивим талантом.

Хто не зrozуміє „На Шіпкє всю спакойно“ Верещагіна або „Івана Грізного“ Рєпіна?

Так. Але не забуваймо, крім того, що старі майстри, навіть у тісних рямцях академізму, вміли виявити свій талант у зручнім зіставленню тонів, у використанню світляних ефектів, у буйнім кольориті й романтичній статурності, 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 Маковським 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 кожнім 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 ріжноголосим 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 мури, а буйніші голови з трівогою зацікавлення хапають уривкові звістки про Шагала, Пікаса, Архипенка...

Академізм поділився на старих і молодих представників.

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

Групу „старих“ становлять усього три особи: Ю. Магалевський, 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. Анастазієвський, М. Морська, К. Костицько, 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 хиба лише для зазначення якоїсь цікавої риси, наскілько вона може натякати про талант.

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

Пару слів про портрети.

Як правдивий академіст, Магалевський, очевидячки, 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 іх риси, що підлягають стисло зазначенним геометричним законам, можна звести до кількох зasadничих типів. Краса — одна, ріжноманітна є тільки бридота, але й ця ріжноманітність швидко вичерпується... Богові подобалося вчинити без кінця ріжнородним тільки вираз обличчя, бо обличчя це — вияв душі, яка світить крізь правильні або неправильні, ясні або невиразні 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 мисцем натури, цебто, його манера малювання. А ця манера мусить мати свіжість помислу, дотепність трактування й легку зручність та близьк 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 пластичного 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 одповідній пропорції, але з боку пластичного, вони в нього невиразні й пласкі; я би сказав, мало або й цілком не пластичні.

Той же Пюї каже:

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

Цієї здібности наш художник не має.

Тепер щодо кольориту.

Кольорит до портрету М-кій бере або темний (рудавий, сірий) або ясний (рожевий, молочно-малиновий) і здається тільки в цих двох гатунках своїй моделі і трактує: що, мовляв, більш до лиця.

На цій виставі в темнім кольориті він дав портет д-ра І. Свенціцького. Власне цей брудно-рудавий тон одібрав натурі життя, натомісъ надаючи їй сухости й черствости, що в загостреній пластичній 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 ніжними 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!

Замісць смагляво-багряної цери, властивої чорнявим повнокровним людям, на портреті бачимо церу ніжно-рожеву, — от яку може мати хиба щойно вийняте з купелі немовлятко.

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

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

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

Найудатнішим видається мені великий портрет пані М. Д.

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

Тут усе добрane 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 втрачав.

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

би нас у доцільності 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. Подивімось ж на портрет-образ п. Магалевського. Тіло пані спочиває на одній нозі (друга відставлена) і так захитає в бік сильної ноги, що ось-ось мало б упасти, якби пані мизинчиком не трималася злегка за мур. Позиція не вигідна, ризиковна і 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 читаемо в виразі апатії й байдужості на її лиці.

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

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

Так і хочеться, дивлячись на бідну паню, елегенсько схилитись і ніжним французьким діялектом запитати:

— Mais pourquoi, chère madame, demeurez-vous si longtemps à la même place en cette pose incommoder? 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 мисця, поверховофізичне враження від форми, взятої холодним оком, його цілком задовольняє для виконання артистичного завдання; йому, очевидячки, невідома глибина того трепетного душевного переживання, що приходить у справжнього творця потім, і котре єдино й є могучим імпульсом творчості.

Ясна річ, що не з метою понизити гідність чесного й сумлінного працівника на полі мистецтва я висловив тут свої враження, 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 академічнім напрямі, яке, замісць розвивати в майбутнім артисті дар творчої фантазії, забиває в ньому зародки таланту „казъонною“ рутиною.

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

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

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

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

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

Інші портрети й етюди його — ординарні й ока на собі не спиняють.

З експонатів гр. Мих. Тишкевича найцікавіший, і досить пластичний, жанр: парубок у світі, що своєю поставою міг би імпонувати і правдивому родовитому аристократові.

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

З молодших академістів вірним послідовником цього напряму є важкуватий у малюнку М. Анастазієвський. Він кохається 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 („Медалик“) 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 шкіц німецького актора й фігури у проектах карт до гри зраджують у ній просто таки невправну руку кепської рисовниці. Орнамент сорочки до карт ще сяк-так має щось спільногого 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 Костирика, Крайківського, Смольського й Вальнера, — молоді ще вони й нічого поки виразного не виявляють.

Цікавіше враження викликають експонати учня краківської академії П. Обаля. Акварельки його зроблені з смаком. У „В задумі“ — відчувається настрій. „Автопортрет“, у контрастовім 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 одчувається і в композиційному пляні й у сміливих. густих мазках.

Світляні ефекти, ракурси й рельєфи він використовує з тямою і певним смаком, ідучи, очевидячки, слідком кращих академічних зразків у стилю Куїнджі, Васильківського, тощо. Це знати з більших його шкіців і етюдів, як, напр., „Мої діди“, „Осід чумаків“, „Захід“... Звичайно, від шкіців не можна вимагати повної вивершеності й тому невдало зроблений якийсь деталь (напр., у шкіці „Осід чумаків“ ясний бриль не в'яжеться з кольоритом і таки зле нарисований та ще й із панською біndoю) не перешкоджає виявові манери художника. 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 митець Леонід Перфецький.

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

На теперішній виставі він виступив із подібними ж експонатами.

Його стихія — боротьба, рух або, ще ліпше сказати — боєва екстаза, їй 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, цю найсильніше в цього мисця — це сильно відчуттій 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 воєвничі постаті в момент наступу чи людину на коні він схоплює кількома незвичайно талановитими енергійними штрихами.

В його шкіцах — правдивий патетизм боротьби.

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

Між іншим, шаблонова 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 слабко.

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

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

\*

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

Група дуже цікава й буянням творчих задумів і ріжнородним характером своєї продукції. Всі вони не подібні між собою, всі незрівноважені й усі ще у процесі розвитку і тривожному шуканню. Хоч між ними є люди, які не першої молодості, але — нехай буде мені це дозволено, коли скажу про них так, як сказав про себе самого талановитий Каз. Вяжіньські: „Zielono tam 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 Ковжуна, 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. Нарбути, він пустився на бистрі води власної творчості.

Як лицар 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 німими словами на це відповісти?

Хиба приближно...

Стисло замкнена в межах площини плястична форма з чорних і білих плям, основана мережевом ліній, то твердих і ніби фатальних як гієро-гліфи, 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 = синтеза мистецького об'єкту.

Переводячи на мову фільософії, площа — це просторінь усесвіту, форма й лінія — знаки ідеї для пізнання суті речей.

Це загальна дефініція.

Отже завдання графіки чисто метафізичне.

Так приближно дефініює Дельсарт і завдання мистецтва взагалі:

„Мистецтво є знання тих назверхніх засобів, через які розкриваються перед людиною — життя, душа й розум, уміння володіти та свободно керувати 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 мальарства: живу фарбу, світлотінь рельєфу, перспективу; зате свої обмежені засоби вона поглиблює й удосконалює до останньої фізично можливої межі.

Її форма чарує чистотою архітектоніки, її лінія дише чуттям, промовляє думкою, заворожує співом.

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

Всебічна аристократка, графіка бридиться натуралізмом, повсюдністю, зрозумілістю; вона обертає свої очі в таємницу блакить, де читає символічності: вона символічна.

Чи виступає вона пишно вдекорована, чи замкнена у стислі елементарні форми, вона завсіди стилізована.

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

(До однотонової фарби вона вдається часом, як до помічного другорядного засобу з метою освітлення, ілюмінації.)

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

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

буде це характер фантастичний, гrotесковий, орнаментальний, арабесковий, він ніколи не є правдоподібний, а крім того, здебільшого, повний суперечності, на поєднанні контрастів і буде 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 іншим 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 височіні 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 „Boa constrictor“ і „Поступ“) у бароковому стилі, кожна в іншім фасоні — барок масивний, могучий; ось урбаністична тема, схоплена в футуристичну форму (до „Борислав сміється“); от знов окладинка, до кн. „Живі grobi“ — золотий виноград на чорному тлі, як знак християнської символіки, внизу і вгорі зеленою фарбою мотиви укр. барока, використані з емблемів гербу Мазепи, а всередині чотирі стилеві постаті — Скита, княжого вояка, козака і стрільця із стилевим письмом довкола — все творить враження сукупної цілості в пишній оздобі (псують віністу лише сучасні друкарські літери в назві автора й титулі книги). В цім же стилі (бароковім) багато розроблені мотиви в №№ 343, 344.

Але найбагатче розробляє художник мотиви арабесково-ростинні, де він досягає незвичайно тонкого й високо естетичного враження; 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 план і в цій сфері мистецтва.

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

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

Малювати олійними фарбами в академічнім дусі він не хоче — амбіція не дозволяє (думаю, що й не вміє, 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 заздрісна 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 може 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 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 разючо-крикливи фарби.

Вони кричать, але про що?

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

Що звабило на це Ковжуна?

Крик моди? Французькі взірці тих кав'ярняних гаменів, тих порожніх людських футлярів, що звуть 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 льогічного абсурду?

Чи вплив беззмістовних 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 встругну 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 іншим, мій приятель із Київа) висуває індустріальне гасло: „Мистецтво — це творення річей.“

На доказ незбитості своєї нової позиції він наводить такий епізод.

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

— Що вам найбільше подобається? — спитав Глэз.

Робітник показав на Ліпшізові скульптури й додав:

— Се, c'est un objet (це, це — річ).

Суд муляра дуже імпонує Еренбургові. Мені також, але з іншого 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 cou*.

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

Хотілося б якось то згладити мій останній прикий 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 враження, я відношу етюди: „Зима“, „Тустановичі“ й один із бориславських етюдів (власне № 79, а 66, „Збірка ропи“, дійсно мов нафтовою ропою замазаний). Дуже приємно було мені, як я почув, що Ковжун забирається до темпери й завзято працює в музеях, студіючи візантійське малярство.

Щасти Боже! Це добрий знак, бо Ковжун працювати вміє 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 задовільнить те, що маєш, хочеться більшого, у процесі безупинного удосконалення виправдовує своє існування людина. Не працює над собою лише той, хто має оспалій 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.

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

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

Лісовський виставив щось із 20 акварель і тільки 9 графік.

Шкода, що не навпаки. Бо справжня його стихія — графіка. Так мені видається на підставі моєго 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 протитенстві з графікою, як олія. Можна навіть знайти точки зближення між ними: графіка не цурається акварелі й навіть часом удається до її засобів з метою ілюміновання, значить, графік мусить знати акварелю; крім того, делікатна техніка ажурної графіки й м'ягка техніка ніжної акварелі вимагають од художника майже однакового психічного призвичаєння (розумію тут лише — витривалість психічного напруження в обережній старанності виконання й цілком іншого 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 ріжниця!

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

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

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

Аквареля — це інтимна лірика *rag 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 одчуває 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 черствувають, не то що „дряпають око“, а не дають йому погідного враження.

Загалом це праці, як би сказати, середньої вартості.

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

Маю враження, 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 художника, це: добрим простудійованням стилю, до якого він удається, високо-благородним смаком трактування теми, незвичайною стисливістю 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 цинамоновій 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 графічному 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“ (шокійної й ганебної пам'яти А. Харченка). Композиція: великі початкові літери альфавиту на тлі барокового орнаменту — от і все.

Ніби просто, елементарно?

Так, але до такої простоти й елементарності 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 бліску 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, стилізуючи в них наші історичні типи, на цій виставі, як кажуть, „недописав“.

Дереворит „Св. Тройця“ цікавий у традиції, в нього трактований не-цикаво, 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 межи 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 цинамонове).

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

„Сонет“ (як довідуєсь, Петrarки) відданий хупавою 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 аристки.

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

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

Другий — „Українська пісня“ має графічні прогріхи ѹ щодо стилю й щодо рисунку. Український стиль псують якісь єгипетські чи асирійські колони (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 величінь, як аквареліст. Він, як і торік, увесь у захваті від чарівного впливу Бруеля.

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 шкіці ще торік, тепер же опрацював її в формі триптиха, підпертого трохи за широким фризом, що розбиває архітектонічну цілість, стягаючи частину уваги на себе.

В цім же дусі трактує він „Класичний мотив“ (здається, „Суд Париса“), „Казку“ (ніби щось із Гоголя), „Тезея“ 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-ясних, злегка притъмарених плям і тонів, огорнутих таємничим маревом.

У цім царстві розгарячкованої 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-mortе*, сухі квіти.

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

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

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

Гец, що на попередній виставі пишався ріжними ґатунками маліарської фактури і трохи разив око крикливими темами й сюжетами, нині виступив скромно й солідно. Це пішло лише на користь загальному враженню.

Спинячися 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, очевидячки, їх і писано.

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

Загальне враження таке, ще Гец за минулий рік значно пішов наперед, утрівалився і знає, кудою йде.

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

Нині він уже зарисовується на справжнього артиста-маляра.

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

В його імпресіоністичних етюдах знати спроби розвязання питання фарбової гами, цікаве трактування способу віddання вібрації й розкладу тонів, цебто, те, що характеризує так званий, дівізіонізм.

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

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

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

\*

Я оглянув чималу дистанцію нашого малярського руху від „правих“ до лівих, поминувши на боці „центропів“, 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 духована субстанція, позбавлена скрайніх ознак і того і другого напряму, живиться з джерела мистецтва в усій його адекватній цілості, їй це виносить їх поза межі зазначененої дистанції. От чому я й розглянемо їх острінню.

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 творчости — це мені поможе зразу ж установити на них певну точку погляду.

Людська творчість має два основні характери: Діоніса й Апольона.

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

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

Гадаю, цієї короткої уваги вистане для зрозуміння основного характеру творчості цих аристів, 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 містіку, їх нахил до фільософічної синтези й навіть, зважаючи на ріжницю пола, помічається все-таки зближення в ліричному елементі їх творчості, який у Холодного набирає особливо м'ягкого, ніби жіночого характеру.

На попередню виставу Кульчицька дала чимало невеличких образків ріжноманітної 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 зазначеніх никли й губились, та, правду скавши, вони були й менше вартні й менше цікаві з кожного погляду.

Зупинюсь на цих трьох більших.

Всі вони трактують теми релігійні, але перша — близчча 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 асоціяцію викликавши в уяві аристки символічний образ сучасності, перетворився в брутальній вигук: „Ходи!“

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

Мистецька експресія в трактуванню сюжета і пластична прецизія образа ніби зливаються в один удар, що зразу б'є по напруженіх струнах душі і, рвучи їх, оголомчує глядача.

Це твір дужої руки й сильного темпераменту, якого я, признаюсь, не підоазрівав 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 вийнятково 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 матеріалізація ідеалу“ . . .

Який абсурд!

І тим не менш за цей абсурд хапаються люди, 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, хвилевою 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 архітвори знаменитих майстрів, од часів Ренесансу й до новіших часів, я в образах Христа й Діви Марії не знаходив умріяних „образів-символів“ „бого-чоловіка“ і „св. жени“ (як ідеалу жіночості), а знаходив лише талановито опрацьований канон, або нічого не знаходив, крім тих крупинок, які ловив я в „рисах“ індивідуальності мисця, чи в його школі.

Мене вже більше задоволяла вмисна невиразність образа, ніж його матеріальна 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 плястичності форми, і з тим більшою силою мусіла звернути свою увагу на мистецьку прецизію лінії, рисунку.

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

В першім образі, на мою думку, артистка цю трудність перемогла з великим успіхом, у двох інших образах ця трудність збільшилася новою трудністю --- орієнтацією на маллярську 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 почував 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 єсть 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 евхаристії („І взявиши чашу“ і т. д.).

В іконописнім маллярстві є їй третій спосіб трактування цеї теми: взагалі „Тайна Вечеря“ без зазначення моменту.

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

Вдячним у значенні драматизації сюжета в пластичних постатях є, очевидчаки, 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.

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

Композиція в третьому 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 вступаюсь 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 скоріше 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 отої образ із ґондолею (назви не пригадую), нагадують машинові оліографії.

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

Нарешті мушу підкреслити, що всі ці етюди, шкіци і принагідки 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 фільософічним закроєм.

Творчість цеї гіперстенічної натури, що довго і глибоко виносить та викохує в собі ідею, виливається звичайно в досконало-викінченій формі, чаруючи своєю м'ягкістю, 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, виховавшися в натур-фільософії 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 само-бутньої національної символіки, зостаючись, як і його прототип, таким же чудаком-хуторянином.

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

Ну, хиба ж цей вираз не можна прикладти до Петра Івановича?

Боже мій, скільки часу минуло від смерті Сковороди, а ввесь 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 Сковородою я зробив лише у грубих рисах, в обсягу синтетичних думок, а партикулярні ріжниці 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 рації не тратить.

В однім лише мушу застерегтися: геніяльний Сковорода своєго 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 ім імпонує.)

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

(Між іншим: 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 говориться 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 постараюся висловитися дуже коротко, дефінітивно.

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

Швидкість і затяглість 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 мальстріві?

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

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

А ритм у мальстріві зокрема?

В мальстріві 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 очувається мислений розорошений контур).

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

Тепер спробуєм дати знов таки округле визначення.

Ритм у мальстріві — 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 своєрідності руху).

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

Генії таланти здавна вміли 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 мальстрівства), 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 (хиба лише Ковжун у своїх талановитих графіках).

Дійсно, Холодний тепер живе ввесь під знаком ритму, що вказує йому українсько-візантійський стиль як-найвідчінішу мистецьку форму його вияву в нашім сuto-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 назавав її автор, є шкіц 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 взято 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 янголятком.

Мистець, очевидячки, бажаючи близче підійти до візантійського джерела, 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 янголятків (одне спить, друге позіхає, третє сміється й т.д.).

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

Допустивши ці дефекти, мисцеві вже трудно було їх поборювати, витворюючи єдиний молитовно-шестичний 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, гнутика 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 розмріяна панна й, відкинувши трохи голівку, чи деклямує вірші улюбленого поета, чи наспівує без журну арійку, чи ловить у песливий уяві образ коханого.

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

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

Цього вражіння ліричного мистець досягає переважно, а, може, й єдино, ритмікою лінії цілої гнуточкої постаті (особливо вигнутої креноліни) і ритмікою вгнутих стебелин жита.

Таку ж ритміку дугастих ліній знаходимо і в згортках футра на портреті п-ні Стефанович, зробленім песливою рукою доброго майстра; крім подібності до моделю, тут відбився і вираз її лагідної артистичної вдачі. (Другий портрет її на ввесь зріст менш удалий: ціною досягнення ритму невдячно вийшла штучна постава з розставленими 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'якістю й делікатністю тонів зроблені всі його пейзажі (у темпері); між ними більшим артизмом визначається „Сад“, „Дуб“, а також і жанр: „Ярмарок у Миколаїві“.

Цікаво, між іншим, 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 Грицая „З моого вікна“, всі інші експонати присвячено виключно архітектурі.

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

Особливої уваги знавців старовини заслуговують всі праці добре знаного й пильного наукового дослідника нашого давнє-церковного стилю В. Січинського; до них 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 обясненнями.

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

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

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

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

Деякі з проектів це не пересічна рисункова робота, ні, у своїм мистецько-архітектурнім помислі, в технічнім 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 вміле оброблення його дають у руки талановитого архітектора все нові й нові засоби, з якими він уже може творити.

Це близькуче підтверджує творчість архітектора Тимошенка.

Оскільки мої скромні відомості 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 перееконують і мої давніші вражіння, і вражіння з двох останніх вистав, де поруч із Тимошенком виступали й інші його колеги.

Здебільшого, бачиш, що в архітектурних проектах ніби українського стилю цей стиль грає лише побічну роль, 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 проекти виглядають весело, ріжноманітно, цікаво.

Зупинятися на окремих проектах я не буду, хиба побіжно зазначу особливо складну й дуже раціонально та красно укладену композицію у проектах 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 „замка“).

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 просторих шафах була виставлена графічна й рисункова продукція наших мисців для книжкових окладинок і прикрас усередині вінєтами, 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 мисців.

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

Виставлений матеріал свідчить про ріжноманітність стилів і тонкий естетичний смак наших мисців, 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 спеціальній статті, але мій сьогоднішній лист розрісся вже дуже широко, крім того, про графіку в нім уділено вже досить багато 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 публику з характером наших видань і їх уліпшити.

Огляд сьогорічної мальської вистави у Львові я скінчив, давши характеристику творчості окремих мисців, що брали в ній участь своїми творами з ріжких 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 мальського мистецтва взагалі.

В цьому мені поможе недавно видана і з глибоким знанням справи написана книжка авторитетного російського критика й артиста мальяра С. Маковського під назвою: „Паследнє ітогі жівопісі“.

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

Поминаючи давнє-класичний період, коли мальство було що-йно в зародні, в середньовічних часах воно йде на услугу церкві.

Чи дастесь збегнути красу візантійської іконописі (та й усього середньовічного мальства першої доби), не заглибивши в християнську символіку? Потім живописъ уклоняється „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 мальства, а з ним і „краса святості“ і „святість краси“. Світ „побуржуївся“. По першій імперії мальство помалу опанував демократичний сюжет: романтичне оповідання, історична та літературна ілюстрація (До Данте й Шекспіра рис. Делякура). В XIX ст. за часів другої імперії школа Констебля й Бонігтона утворює пейзаж; вони проголошують гасло: „від людини до натури“ (себто, від сюжета до натури). Батько академізму Давід радить своїм учням: „Забудьте все, що ви знаєте й

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

Ліризм „барбізонців“, мрійні arrangements від Diaz до Коро — це вже остання данина „молодої“ Франції олюдненню природи, її духовости. Приходить Курбе, проклямуючи грубий натуралізм і „беззмістовність“. Його гасло: *la vérité 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 умовності: рудоватого тону, від картиності 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 таємниць і звіренъ; природа і нічого більше — от гасло Батіньольської школи. Були й інші течії — в бік од живописного емпіризму й аналізи 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 бистрої лінії і плями відбивати рухи, ракурси схоплення в моменті льоту силюстів 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 колірової плями, легкий біг лінії, таяння обсягу.

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

„Принцип доведений до скрайності“, завважує Маковский, „обертається проти себе самого“.

Це найяскравіше можна бачити в кубізмі й футуризмі.

Мова фарб занімала; зник і духовий зміст образа — 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 — дематеріалізація живописної плоті для торжества просторонніх абстракцій („Об'ємні абстракції“ кубізму).

Футуризм — дематеріалізація 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, ім же цість 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 з'явилась ще нова, так звана „станковая живопись“; її характеризують худ. Пуні і К. Богуславська, так: „Картина є нова концепція абстрагованих реальних елементів, позбавлена сенсу“.

Чи не чується в такім визначеню мистецтва й його присуду?

Мистецтво від одної скрайності — матеріалізації ідеалу кинулося до другої — ідеалізації матерії, а пізніш — до дематеріалізації форми, цебто, з'їдеалізованої 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 банкротство, звертаються до „старих богів“ — натуралізму, імпресіонізму.

Наш знаменитий земляк, недавній кубо-футурист О. Архипенко щиро признається, „що кубізм опинився у глухім 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. Маковський, зважаючи на процес боротьби капіталізму з пролетаріятом, урбанізацію і взагалі механізацію життя, приходить до висновку, що у психіці людства дійсно відбувається перелім, котрий і приведе мистецтво до остаточного упадку і смерти, як що звідкись не почнеться нове відродження.

Трудно прозрівати будучину . . .

Дійсно, зміна у психольогії мас відбувається, але їде ця зміна у двох напрямках: рівночасно з загостренням клясового процесу, прокидається все з більшою силою процес пробудження націоналізму, відродження й одбудови занепалих національних культур. Обидва процеси й розкладають і об'єднують ріжні стани, кляси 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 набирають 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 дещо й інший вигляд, як той, що намічався давніш.

З огляду нашої мальської 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.

Скрайні спроби окремих одиниць — це тільки покажчик 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.

