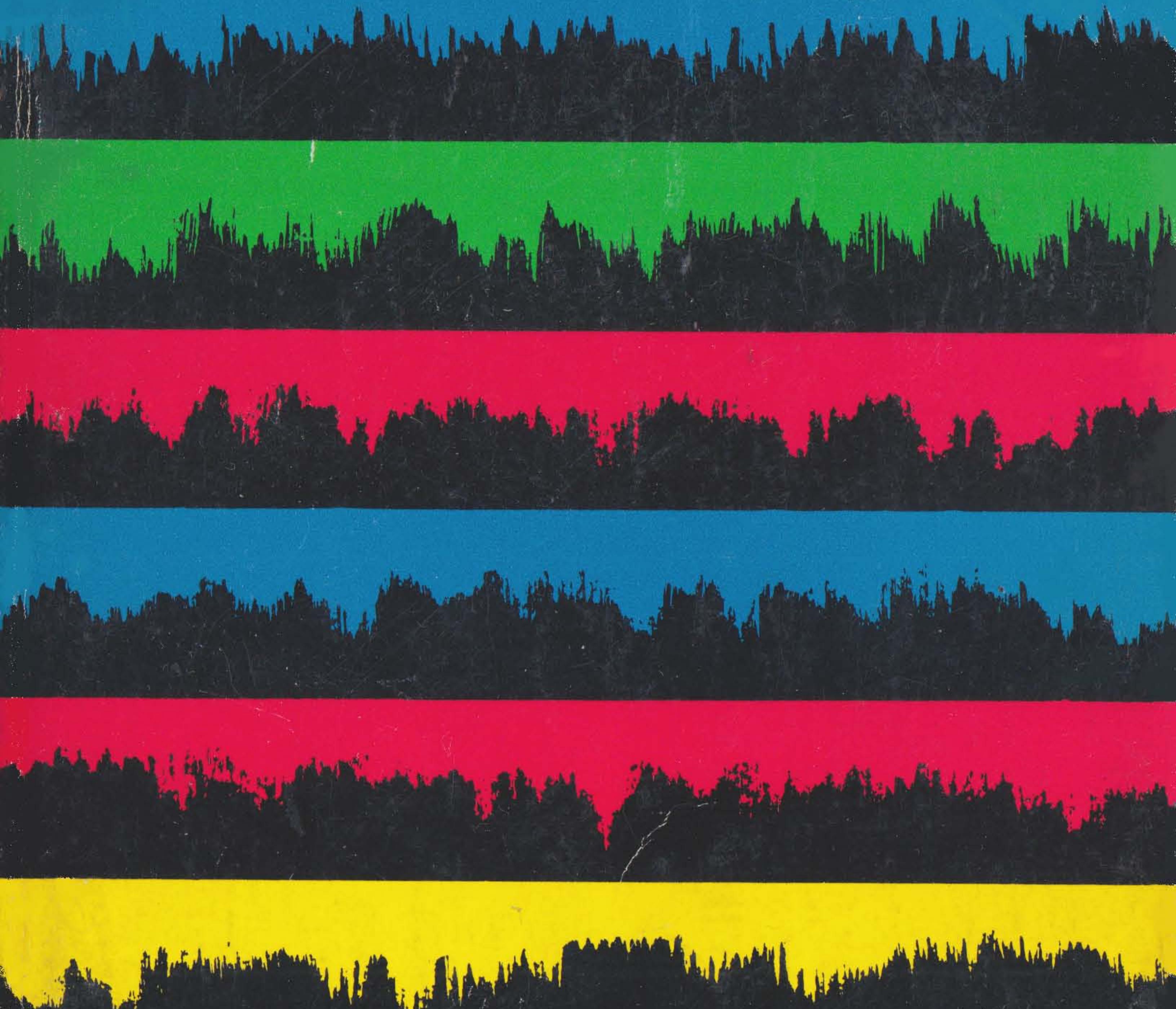
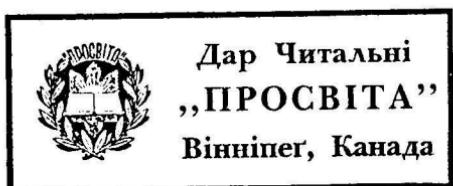
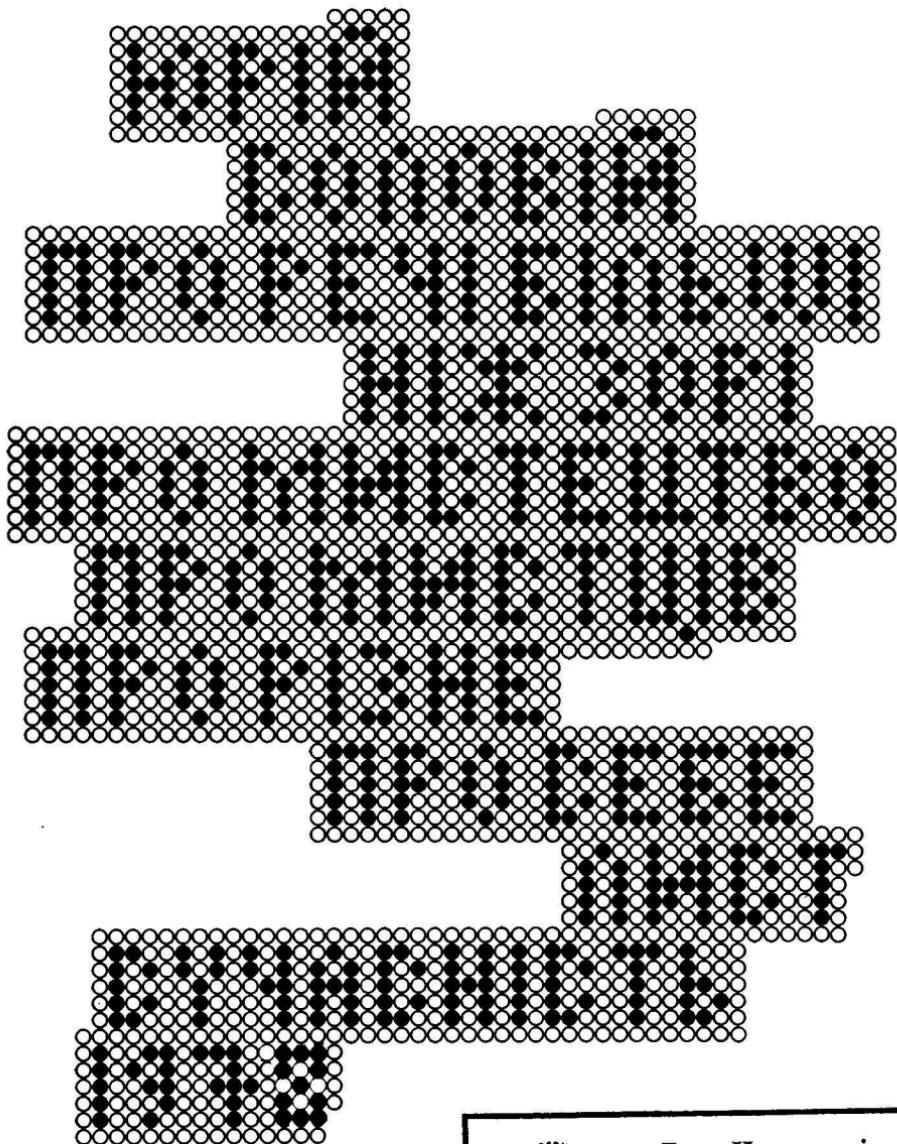


МОРІНІ СОВАРИНІ



МОРІНІ СОВАРИНІ



diasporiana.org.ua

БІБЛІОТЕКА ПРОЛОГУ І СУЧАСНОСТИ Ч. 121

Обкладинка у виконанні автора

Jurij Solovij

ABOUT THINGS GREATER THAN STARS

SUČASNIST' — 1978

Library of Congress Catalog Card Number: 77-92691

ВСТУП

Ця книжка складена з публікованих статей або фрагментів статей. У думанні автора наступали й настувають зміни. Зібраний тут матеріял повинен насвітлити духову тривогу і змаг людини, початок самоусвідомлення якої припадає на трудний воєнний час у Галичині — час другої світової війни. У той час Галичина була «на кінці світу». Процеси світового формату, що відбувалися теж над нашими головами, мали на нас лише національно-консервуючий вплив. Мистецьке життя в Галичині та його маніфестації не виявляли творчої напруги світу. Крім цього, під дахами й небом Галичини мешкало небагато цінного з пам'яток світового мистецтва, що могло б стимулювати й загострювати сприймання, бачення й думання людини, особливо ж молодої. Та навіть ті крихти, що попадали до нас з пишного столу світової культури, не були публічно доступні у воєнний час. Під кінець війни прийшло до фізичної зустрічі із західним світом на його території. Але процес ознайомлення став затяжним через мовні бар'єри й воєнні спустошення.

Ця ситуація підказує своєрідний кут трактування цього матеріялу: думки автора -- байдуже, нові чи ні -- у час нотування були для нього новим відкриттям. Значить, завданням цієї книжки -- крім нормального, тобто стимулюючого -- є насвітлити одне шукання, один духовий процес людини,

який, мабуть, віддзеркалює в якісь мірі духову ситуацію воєнного покоління. Цей матеріал повинен висвітлити драму людини в шуканні, якої запаси полягали тільки в національній свідомості та християнському (католицькому) вихованні. Ці складники духових підвалин - властиві світоглядові згаданого покоління. Неспокій і сумніви стали прикметою небагатьох! Їм присвячується ця праця, що народилася й завершилася в умовах еміграційного життя.

Хоч окремі наші досягнення підлягають кваліфікації на базі загальноприйнятих еталонів, у загальному ми творимо еміграційну культуру, для якої фрагментарність є типічною, і до неї так і слід підходити. Типічність цієї культури лежить у недомовленнях, з уваги на брак часу й інших ресурсів. Те, що в світі виняткове й ненормальне, -- на ґрунті цієї культури є закономірне. З цих причин це культурне діяння не впливається в загальне річище, а залишається на своєрідній смузі і пропонує виняткові конфігурації.

Деякі статті скорочено до суттєвого, однаке сенс і напрям думок ні в якому випадку не змінено. Матеріял упорядковано з наміром виявити процес думання автора й назрівання проблем. Тому в основному матеріали сортовано в хронологічному порядку, за винятком матеріалів про мистців, що появляються не в оригінальному порядку, а зібрані в окремі підрозділи, місце яких у книжці визначає дата появи першої статті.

З огляду на конденсацію матеріялу, не друкуються тут статті, що появлялися як відповіді в дискусіях. Пропущено також матеріали, яких актуальність суверо обмежена. Доповіді «Між небом і землею — біжче землі» і «Про виставку '5 × 10 + 1 × 13'» торкаються творчих процесів автора, як теж кидають деяке світло на його теперішню творчу і світоглядову, технічно-духову платформу, яку можна визначити, як зацікавлення (і захоплення) процесом еволюції та уважною, але неагресивною настанововою супроти всіх проявів фізичного й духового життя.

I. (ДУМКИ) ПРО МИСТЕЦТВО

Бібліотека Читальні „Прогнози”

Вінніпег, Ман., Канада

Ч.: ...1460....

“Prosvita” Reading Ass’n, Winnipeg, Man.

МОНТАЖ ДУМОК ПРО МИСТЕЦТВО

Завдання мистецтва є вести до однієї правди, розкривати світи, що в сумі стосуються до головної теми, — до теми правди буття.

* * *

Сприймаючи мистецтво у виді суцільному, не надаючи переваги й особливих прав тому чи іншому ідеологічному напрямові, трактуючи ці речі під кутом цікавих і конечних для життя змін, побачимо, що дорога між безпредметністю і натуралізмом, між двома крайностями, близьча, ніж це могло здаватися. Щобільше: єдино між мистецтвом і немистецтвом є істотними межові грани... Природа цього феномену полягає саме у вічній змінливості, — і жодний із напрямів чи стилів не слідуважати як вічний, єдиний, єдино правильний.

* * *

... При всій його (мистецтва) закономірній змінливості, до кожного його виду — байдуже, які б він часові форми не приймав, ставиться єдина й вічна, може мистецтву питоменна вимога — бути фантастичним.

* * *

Безпредметність — і куди далі? Це питання виростає з

думки про прогрес і еволюцію в мистецтві, дві речі, що стосуються до мистецтва лише частково... Важко уявити собі, наприклад, Мікель Анджельо без попередника й творця пластичного зображення в мальстрі християнської доби Джотто, чи Стравінського без попередника Дебюсса; модерну прозу, а може взагалі модерну літературу без Джемса Джойса, — все ж таки говорити про еволюцію і прогрес у мистецтві у популярному й для цих понять властивому сенсі, наприклад, на кшталт поставлення цієї проблеми в царині техніки — не можна. Коли первісний віз у сучасній технічній ситуації позбавлений місця й життя (застосування), у мистецтві подібна ситуація не може виникнути; приклад з возом однаке типово відображає суть поняття еволюції й прогресу. У мистецтві відбувається розроблення певної технічної проблеми, однаке метафізична суть мистецького твору нееволюційна, а кожного разу є явищем неповторним, одноразовим. І власне завдяки метафізичній властивості виразистість і спроможність мистецького твору подразнювати — непримінальна.

* * *

Стилі й напрями для суті твору є речами умовними, другорядними, є чимось тут досить непрактичним. Набагато важливіше, що глибше в суть сягає, є есенція духовної емоції в творі. Стилево два різні твори можуть у цьому пляні близче себе знайтися, ніж два різні духовною есенцією стилево споріднені твори. Час, сцена й костюм, у яких даний твір постав, для його суті є менш важливими, ніж компоненти духу емоційних, світочуттєвих якостей. У цьому й хотілося б зосередити думку на глибших категоріях феномену.

«Українська літературна газета»,
Мюнхен, травень 1959.

* * *

... Кожний новий крок, навіть у межах найінтимнішого діяння, не може відбутися без своєрідного пориву, хоча б в

основному до все нових таємниць буття, які, може, на перший погляд здаються вже знайомими. Ця розгалуженість потоку психологічно-емоційного прядива, попри своє ландшафтне багатство урізноманітнення нюансів, знає опісля лише одно джерело: джерело вічного тривання, а звідси виникання творення... Вирізки супутнього ландшафту в мові про себе пише тоді мають якесь відношення до біжучого через них потоку, коли цю мову супроводить відчуття таємниці єдиної цілості. У протилежному випадку, коли мова про мистецтво та його сутність, — виникає ілюстрування. Це свого роду виридання... «цікавіших моментів» з потоку життя й підношення їх до «загальнішого інтересу» в рамках самодостатності й для «одного дня». За цим небезпека уроєної правди, уроєного псевдосвітогляду.

«Сучасна Україна»,
Мюнхен, травень 1959.

* * *

Розв'язання (звільнення від пут) пристрастей завдячуємо сучасній — модерній настанові. Це не тільки оголення вчоращих символів. Проекція нових символів — ідейний творчий простір сьогоднішнього й завтрушнього дня.

«Сучасна Україна»
Мюнхен, травень 1953.

* * *

Дія мистецтва з духовової сили твору розвивається зовсім своєрідно у відношенні до щоденного життя: рівнобіжне (і на життя промінююче), але суверенне в собі, звільнене від функційних форм земного буття, хоч ним збуджуване.

«Сучасна Україна»,
Мюнхен, червень 1954.

* * *

Мистецький твір — це не жодний відблиск світу, в якому живемо із своїми щодennими функціями, а він існує як повноправна одиниця. Мистецтво має свою суверенну анатомію,

яка не має нічого спільного з анатомією, функцією та конструкцією людини, предметів щоденного вжитку тощо. Аналогію треба шукати глибше. Визнання суворенного мистецтва — позачасове, позапросторове, отже — конечне.

* * *

Як може «людина», вийнята з рам образу модерніста, впоруватися із своїми (людськими) функціями? Відповідь, самозрозуміло, негативна. Подумаймо ж тепер з подібною інтенсивністю, з якою ми дійшли до попереднього висновку: чи людина (той же приклад) із своїми щоденними функціями може вкласитися такою, якою вона є за своєю природою, в інші обставини, для інших функцій? Ні! Поки вона в них укладеться, мусить щось статися.

«Українські вісті»,
Новий Ульм, 10 вересня 1950.

* * *

Якщо рисування (натури, не говорю про студію, бо студія натури в мистецтві часто відбувається без участі творчих матеріалів) чогось участь, то це контролю спроможностей відчуття пропорцій і нюансів зорових феноменів.

«Сучасна Україна»,
Мюнхен, лютій 1953.

* * *

Кожний мистецький твір — це новий феномен із своїм новим принципом емоційних категорій.

* * *

Мета мистецтва? Образно: плівка, як плівка для негативу, яка схоплює і виявляє демонів. Мета мистецтва — виявляти демонів: добрих і злих.

«Сучасна Україна»,
Мюнхен, червень 1954.

* * *

Були епохи, коли клапті натури впихали в рами образу,
але це не ознака геніальності тих епох.

* * *

Кожна доба витворила собі якийсь характеристичний тип одягу, меблі, архітектури тощо, так що ми сьогодні без особливих труднощів відрізняємо рококо від середньовічного лицарського двора й т. д. І тоді в кожній добі були різні можливості нюансування, але характеристичний добі хребет... був основою...

Мистецтво постійно шукає нових можливостей виявлення, нової форми, і воно надає ритм добі, а навіть часто витворює певний спосіб думання.

«Українські вісті»,
Новий Ульм, 10 вересня 1950.

* * *

Воно (мистецтво) відтворює виниклий нюанс духового стану, хай на джерелі збудження від об'єктивного оточення чи на джерелі сну, уяви. Це відповідає кожному мистецькому творові, і його престижеве в часі й просторі значення вирішує неповторність і сила виявлення.

«Сучасна Україна»,
Мюнхен, червень 1954.

* * *

Полемізувати в мистецтві про ірраціоналізм — заперечувати вічний елемент природи кожного мистецтва... Позбавити мистецтво ірраціонального причинка — витяти йому один з головних органів, — може серце. Він же бо є рішаючим барвником відміни мистецтва від немистецтва; джерелом душевних незмірених і думкою зовсім не охоплених емоцій. Він теж промотор усіх творчих подвигів у мистецтві минулого, сучасного й напевно, майбутнього, якщо взагалі в майбутньому не прийде до заперечення мистецтва тотально.

* * *

Паралельне, але при цьому в собі суверенне тривання мистецтва з існуванням людини. Воно незалежне від часових форм буття людини, але побуджуване ними. Це є усвідомлення духового стану через засоби мистецтва: відматеріялізування їх — здійснена духовна реальність.

* * *

Мистецтво сягає поза межі людським розумом зображеного життя. Але так, як тут ітиметься крок за кроком з оправданням для кожного, але не в безконечність, хоча й дуже далеко, ми все ж таки десь зупинмося, на чому то наше, логікою вмотивоване пояснення, стане неможливим. Углибившися в речі, дивуємося, скільки в цьому логічного, умотивованого, закономірного. І також на цьому принципі оперте мистецтво (паралельне, але суверенне тривання мистецтва з існуванням людини). Що мистецтво досконаліше, то більше можна про нього наговорити, але такою ж мірою тим менше ми його зможемо пояснити, бо сума непередавальна, зовсім нез'ясовна. Власне, нез'ясовний елемент становить остаточну суть мистецтва.

Не йдеться про заперечення вартості критичної аналізи мистецького твору. Така критична аналіза, як сказано, дає можливості зображення колosalності того ірраціонального причинка, саме через сумарне показання раціонально вилучених частинок твору.

* * *

Усвідомлення, що червона фарба завжди темніша, ніж біла, — не вичерпує, однаке, самого підмету: через зіставлення цих двох образотворчих даностей виникло дуже багато варіантів ситуації, і хоча вони дадуться зловити в певні рамки закономірності (отже з'ясування), — вирішує одна невід'ємна, жодним законом не охоплена дійсність у мистецтві і це є емоційний причинок з суми ситуацій із зіставлення червоного з білим. Значить, пізнання елементів,

формуючих мистецький твір, не може стати самоціллю, бо він не вичерпує підмету мистецтва. Воно потрібне, хоч, як сказано, — невичерпуюче вистачальне.

* * *

Чи може хтось сказати, чому йому даний твір подобався? Приблизно. Власне тут говоритиметься про ті засоби, які діють співдіюче на викликання певних емоцій: техніка, композиція, драматично-естетичний та ідеологічний момент твору. І це хоч є безперечною вартістю, скажімо, оболонкою душі твору, але це не значить, що говориться тут про саму душу твору, коли говоримо про її зовнішню оболонку.

Словом: мистецтво — це синтеза духового з розумовим і технічним. Про всі ці компоненти цієї синтези окремо можемо висловитися дуже умовно, але це великою, реплітивною мірою можливе, однаке про саму їхню синтезу нічого (чи майже нічого) сказати не зможемо. Є ж бо мистецькі витвори, які під оглядом технічним, композиційним та ідеологічним так побудовані, як ми бажали б це собі. Однаке, ім чогось бракує, щоб викликати в нас такий духовий стан, який можливий лише при стрічі з деякими творами. Є й друга категорія творців: творчість їх просякнена стихійно-темпераментним, вітальним, внутрішньо рушійним, що наші емоції в інших випадках розпалюють до червоного, — тут вони погасають при першому вибуху, бо брак перевонливої бази — методи даного твору, а, можливо, брак такої методи й у творчості. У першому випадку є все, що відповідало б нашему раціональному — але є брак того емоційного, що зазнаємо часто при стрічі народніх витворів, дитячих шедевриків, безпосередніх витворів божевільних. У другому ж випадку, брак технічного артизму, відсутність композиційного сенсу, випадкова форма — все це заперечує мистецтво. І перший, і другий випадки, не зважаючи на явні позитиви, виключається з мистецтва. Ні перший, ані другий не можна вибрati тут як кращий.

«Українські вісті»,
Новий Ульм, 29 квітня 1951.

* * *

Існує тільки два види в мистецтві: мистецтво об'єктивного реалізму (натуралізм) і — суб'єктивний реалізм. Обидва мають спільній знаменник: абстракція. В об'єктивному реалізмі абстракція вимушена неподатливістю мистецьких матеріалів (фарба, мармур чи камінь тощо), а в суб'єктивному реалізмі мистець використовує податливість матеріалу до абстракції, щоб підсилити реалізування внутрішньої своєї дійсності (візії).

«Українські вісті»,
Новий Ульм, 25 лютого 1951.

* * *

Кожний мистецький матеріал у своїй природі має тяжіння до конструкції і поставте лише хоча б одну лінію, а вона вже тягне іншу; так фарба кличе фарбу, слово — слово, звук — звук, рух — рух..., але в схемі — смерть мистецтва.

«Українські вісті»,
Новий Ульм, 29 квітня 1951.

* * *

(У сучасному мистецтві) твориться дотепер незнане сприймання речі й характеристика її (образотворчих) властивостей. Позбавляється образ зв'язку з зовнішнім світом, (хоч) зв'язок існує аналогічно. (Теж) світ потойбічний, метафізичний, світ незображеній людським rozумом притягає увагу (сучасних мистців). Знайти (конкретну) форму абстрактним явищам,вшрубуватися в світ тіл астральних, наблизитися до відчутного найглибшою підсвідомістю — є характеристичне творчим дерзанням нашого ХХ століття.

* * *

Позитивною прикметою безпредметного й абстрактного мальарства є турбота за формальну доброкісність картини, картини як самоцілі, як самостійної одиниці. Малюрський твір унезалежнюється від знайомого середовища, він бажає бути суверенною одиницею.

Кожний творчий елемент (лінія, колір, форма), залежно від зовнішньої постави кожного елементу зокрема — здатний викликати своєрідні враження, асоціативні з метафізичним (символічним і емблематичним).

Мистця перестає цікавити матеріальний фактор натур, він намагається конкретними засобами відтворити абстрактні явища, при чому зоровий орган стає тільки засобом сприймання й трансмісією.

«Українські вісті»,
Новий Ульм, 5 грудня 1950.

* * *

Коли зважити, що прояви в нашому житті міняють по кілька разів своє зasadниче вмотивування, схематизуючи це можна сказати, що ці прояви проходять різні фази: постановня, існування й умирання, — і то з відмінними елементами мотиву слушності, тоді — поза кутом історіографії — причини постання т. зв. модернізму в мистецтві для нас, творчих сьогодні, ледве мають ще якесь значення. Для нас єдино важливе: чи знаходимо мотиви для виправдання слушності існування нашого (!) мистецтва.

«Український Прометей»
Детройт, р. III, 14-15.

* * *

Творче захоплення з наступним по цьому бажанням ще більш потрясаючого — є динамічними складниками творчого процесу. Захоплення, що виникає, усуває прямі й посередні перешкоди в творчому прямуванні, а наступне по цьому критичне розважання, як завершуюче процес творення, підготовляє найчастіше нову нотку творчому. Найчастіше — новий твір. Це зберігає й підсилює полуум'я дерзання в творчості.

«Сучасна Україна»,
Мюнхен, ч. 3 (54).

* * *

У сенсі біблійної ідеї Творця: створити людину на свій образ і подобу, дати їй частку своєї творчої волі. Коли в сенсі цієї ідеї твір всесвіту здійснюється у ясному передбаченні, кожен новий твір людини є в першу чергу новою несподіванкою для неї самої: кожен мистецький твір — це новий феномен з своїм новим жмутом емоційних категорій. Він не з'являється відразу, а нарощає і конкретизується в часі, тобто реалізація з емоційної, ідеологічної чи сюжетної візії підпадає технічній закономірності здійснювання. Мистець в собі є однаке концентратом певних ідей; не ідеологія твору і не т. зв. «ідея твору» на сюжетній канві є ідеєю твору, а вона в сумі, в сумарній квалітетності твору, що є виявленням ідеї і внутрішньої (духової) конструкції мистця. Мистецтво є виявом духової ситуації, внутрішнього образу творчої людини, а мистецький твір визволяє і утриває виниклий нюанс духово-творчого стану, що постав на джерелі побудження від об'єктивного оточення або на джерелі уяви, або сну, звичайно, при інтенсивній участі темпераменту і контролю розуму.

Процес постання відповідає кожному мистецькому творові, однаке значення твору вирішується мірою неповторності і силою виявлення: неповторна сила твору виправдує постання; вона стимульована іраціональним і раціональним феноменами.

Іраціоналізм у мистецтві є дуже важливим фактором, він майже вирішальний барвник відмін вигляду мистецтва, області незміренної і думкою не простеженої зовсім фантазії. Та все ж таки надавати іраціональному в мистецтві вирішального значення не можна, бо навіть і тут, в мистецтві, людина без розумового розплівається і сходить з шляху пізнання, з дороги призначення. Мистець може бути в посіданні надзвичайної сочки для схоплювання і виявлювання, скажімо, «демонів» речей і ідей, ця сочка була б однаке дуже недосконала без котрогось із цих елементів: іраціонального й раціонального. Це зауваження конче треба загострити

сумнівом, чи взагалі можливе глибоке, пориваюче, сильне мистецтво людини зрілої без котрогось з цих первнів. Власне -- людини зрілої, бо мистецтво дитини (саме мистецтво в своїй глибокій ідеї і ніщо інше) сильне лише тоді, коли виключно при дії є іраціональне. До речі, це мистецтво є лише одного певного стилю, одної певної «концепції». Цей стан в житті людини проходить скоро і безповоротно, щоб на вершку життя пізнати силу синтези, раціонального з іраціональним, найповнішого і, мабуть, найдосконалішого виявлення в мистецтві.

Мистець має виявити свою неповторність, хоча глибина якості його оригінальної появі не залежить однак від яскравости. Назагал пропонувалося б поворот до мистецького твору безпосередньо, навіть понад його властивостями історичного ґатунку, поза його ролею історичного здійснення. Поворот до його понадчасової, вічної суті. Значення мистця-відкривача в історичному аспекті є особливе, воно є великою променюючого впливу на хід подій в майбутньому, але властиве діяння мистецького твору відбувається поза феноменом історизму.

Окремо до уваги, беручи другу половину 20 сторіччя, де вже проблеми характеру форми в технічному засяగу відкриті між обома можливими крайностями, натуралізмом і безпредметністю, поворот безпосередньо до суті твору дуже на часі. Ця постава до мистецтва єдино правильна, хоча в наш час наголосу на екстремній оригінальності в пляні творчої ідеології таке трактування мистецтва стало великою мірою неможливим, і напрочуд однаковою мірою для прихильників і неприхильників руху в сучасному мистецтві; на цьому сплющається все трактування й бачення мистецтва, проблематики і незалежної квалітетності твору і творчості. Оригінальність -- велике слово, вона, очевидно, мусить бути, але її сила не обов'язково в бурлескному виявленні, вона призначена відкрити колосальні духові сили і вартості.

Сучасна мистецька думка звільнилася від багатьох звужуючих комплексів. Поняття оригінальності в поточному сторіччі виросло одначе до загрозливо здеформованого

обсягу, до таких вимірів, що приглушують інші і не завжди малозначні вимоги. Воно в мистецтві було завжди вислідом вислову індивідуальності, своєрідної вібрації, а не програмою чи ідеологією. Зрештою, безперечно є твори минулих епох, що й сьогодні в стані потрясти не слабше модерніх, чи пак сучасних. Це ті твори, що наставлені на максимальність, в крайніх і конечних випадках на безоглядність і безкомпромісівість у вислові ідей.

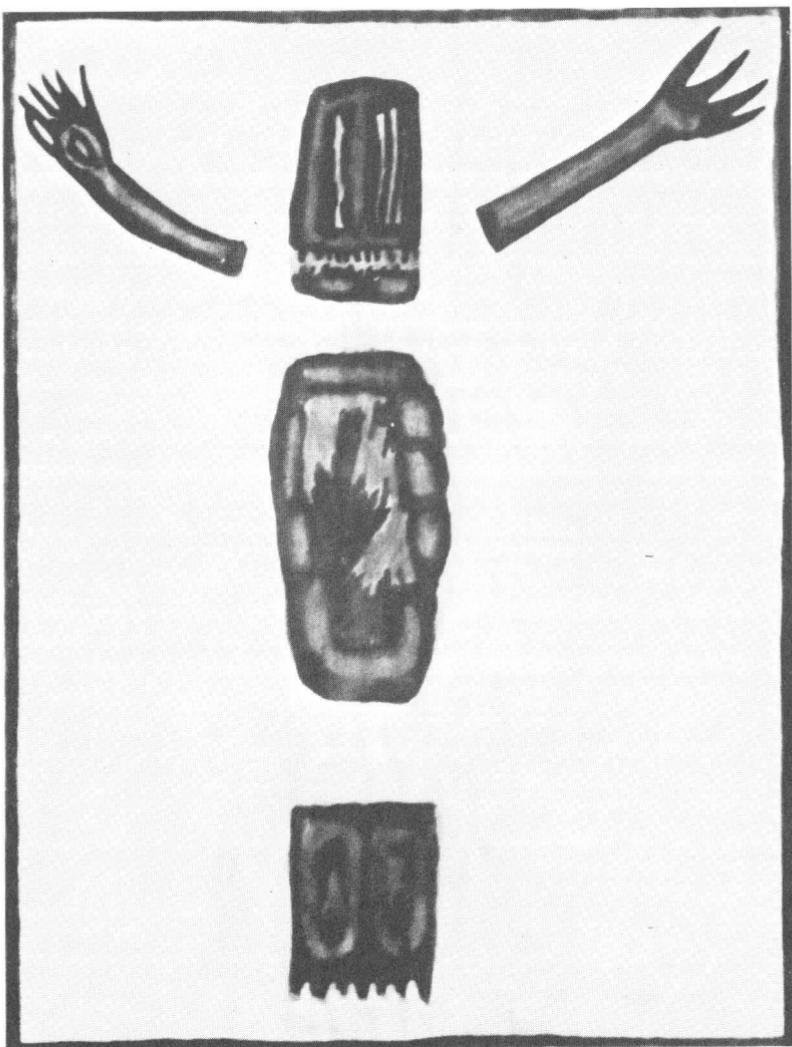
Постава і винесення нових ідей сучасним мистецтвом, модернім мистецтвом — для підкреслення, що мова йде не про сучасне мистецтво взагалі, а виключно про те сучасне мистецтво, що виникло і твориться з активного духового процесу нашої доби, — викликали сприятливіші обставини для думання про мистецтво. Виявляється, що вимога в мистецтві єдино відображувати красне і красу обтинає властиву скалю проблем, широку і зрештою багату нюансами трактування. Погляди в мистецтві, що виходять з примату краси — красивости, мають своїх прихильників, хоча зasadничо вони грубою помилкою врізались в уявлення про мистецтво. Це не є погляд лише біль-менш випадкової публіки, але з такої вихідної точки споглядання численні фахівці виводять свої теорії навіть про «прогрес і регрес» мистецтва, на цьому місці щось недоречне і взагалі не існуюче. Часами проблема зображення краси робилась центральною, вона часами пробивалась на чільне місце навіть до ролі кредо стилю доби. Але це стається лише на окремих етапах, бо крім цього вона не стала ні емблемою, ні універсальною єдиною ціллю, чи пак голосом мистецтва. Історія мистецтва від найдавніших часів щільно поперечана геніяльними мистцями власне іншого гатунку, що подалися за іншими проблемами і нерідко творили на протилежному, бо таких, як Бош, Грюневальд. Рембрандт, Бройгель, Гойя, Дом'є, Ван Гог, Гоген, Мунк або зовсім сучасні типу Пікассо-Тамайо і весь рух німецьких експресіоністів (Бекман, Гофер, Кубін, Дікс, Кокошка, Нольде, Кірхнер і ін.), в історії мистецтва є багато. Бо культ красного це лише одна з гілок на дереві мистецтва.

Модернізм, виправлюючи погляд на мистецтво, а зокрема погляд на ролю і межі призначення красного в мистецтві, не заперечує класичну естетику, він її лише доповнює ново-відкритими формами або (і так найчастіше є) обходить її, зайнятий іншими проблемами. «Народження Венери» Ботічеллі твір прекрасний, поза всіма чисто малярськими якостями цей шедевр є й вивершенням естетичного. Модерне мистецтво цього не заперечуватиме, воно не пропонує «красунь» Бекмана, Гофера або Пікассо як об'єкти, що ілюструють сучасне поняття краси, бо тут проблема, проблема в мистецтві мистців кола Бекмана-Пікассо, в зовсім іншій настанові, не в площині творення інших понять і дефініцій естетизму і краси. На це місце закроєно сьогодні проблему духової вартості, скажімо — інтересності проблем, що не залежить від соціальної ситуації об'єкту, чи його фізичної досконалості в естетичному пляні (це великою мірою пришло в мистецтво з малярством реалістів Курбе — Мілле, хоча вже й раніше помічалися такі тенденції, особливо в північній сфері середньоєвропейського мистецтва). Рафаелівським мадоннам ніхто не закидатиме відсутності красивості (окрім випадки сьогодні слід би приписати газардності, якій зрештою треба й багато дечого іншого приписати), застереження радше в категорії одуховлення, в якості краси і світоглядової проблеми розуміння «сил вищих».

В окремих випадках можна говорити про естетику в творчості модерністів, тобто про такі риси творчості, що є у відношенні до подібних проявів в історичному перебігу. Модерні форми, створені в естетичному аспекті, в міру їхньої справжньої естетичноності, не можуть стояти в запереченні норм і понять естетики, вони лише поширяють скалю дотепер небаченим.

«Українська літературна газета»
Мюнхен, серпень 1968.

СОЛОВІЙ



II. (ДУМКИ) ПРО МИСТЦІВ

МОНТАЖ ДУМОК ПРО МИСТЦІВ

Перед кожним талантом стоїть проблема піднесення свого «банального» до меж універсального зацікавлення.

«Сучасна Україна»,
Мюнхен, травень 1953.

* * *

Найпряміші, можна сказати, безпощадні взаємини з життям виповнюють мистця відчуттям дійсності, що є передумовою плідного піднесення у сферу творчої мистецької фантазії.

«Сучасна Україна»,
Мюнхен, червень 1954.

* * *

Хто ж краще може оцінити й сприйняти творчість маляра як не маляр? Без огляду на світогляд і епохи, мистець повинен бути передусім оцінений як майстер свого матеріалу, отже: маларська якість його творів домінує, а вже потім ідути світогляд і все інше.

* * *

Мої інформативно-критичні статті з ділянки мистецтва не є класичним доказом повір'я, яке кружляє в збаламучених і

сантиментально-перечулених колах «прихильників мистецтва», нібіто мистці, а зокрема малярі, — це най-справжніші символи взаємопожирання, взаємоненависті, нечесної конкуренції і т. д. і т. п. Банальність такого перевонання очевидна.

* * *

Виступав і виступаю проти імпресіонізму, та це не рівно-значне з запереченням імпресіонізму Мане, Моне, Ренуара, Дега, Зюсле, а це значить, що я категорично проти сучасного імпресіонізму й узагалі проти накидувань добі чужих і невластивих (нетворчих) їй елементів. Бути проти імпресіонізму взагалі, означало б заперечувати його рацію, яку він свого часу мав. Ця рація належить Мане, Моне, Дега, але не нам, сучасним. Наше сучасне мистецтво (модернізм) виростає з імпресіонізму, тому можна було б думати, що сучасні імпресіоністи, поживши ще з двісті років (підрахунки приблизні на базі швидкості їхнього розвитку) повинні б дійти до того, що ми сьогодні називаємо абстрактним — конкретним — абсолютним малюством.

«Українські вісті»,
Новий Ульм, 10 вересня 1950.

* * *

Соціальна боротьба (за шматок хліба) не повинна затъмарити зір мистця.

Обрахування на евентуальний успіх накладає часто рядно пласкості, часто ще перед розпочатою творчою працею.

«Сучасна Україна»,
Мюнхен, червень 1954.

* * *

Для мистця в його творчості такі терміни як, наприклад, модерніст (у вузькому розумінні!), реаліст, неокласик, імпресіоніст і т. д., порожні звуки. Мистець — неповторне

Бібліотека Читальні „Просвіти”
Вінніпег, Ман., Канада
Ч.:
“Prosvita” Reading Ass’n, Winnipeg, Man.

явище; для нього існує лише нутро і матеріял, в якому він гартує свою візію.

«Українські вісті»,
Новий Ульм, 29 квітня 1951.

* * *

При оцінці мистця рішає великою мірою його опанування форми, якою він ілюструє свій світ зацікавлень. Мистець «загонистих» проблем (світоглядових), а малої формальної вартості, буде браний під увагу, в найліпшому разі, як філософ, якого рівень він сам визначить.

«Українські вісті»,
Новий Ульм, 5 грудня 1950.

* * *

- Кожний мистець має в собі певний стимул до певних форм.

«Українські вісті»,
Новий Ульм, 29 квітня 1951.

* * *

Засоби (вже відкриті й ще не відкриті), що їх має мистець у своєму мистецтві, безмежні; вони достатні на виявлення кожної візії.

«Українські вісті»,
Новий Ульм, 25 лютого 1951.

* * *

Мистецтво творить власний світ — нову реальність, звичайно, задержуючи аналогічний зв'язок з космосом у такому порядку, в якому сам мистець залежний від сил причинових.

Сучасний мистець творить свій суб'єктивний світ. Споживач має можливість бути своєрідним «співтворцем»

твору, недоторкальною остається провідна ідея — чин, якої вислідом є твір: мистецький твір є джерелом (своєрідних) зворушень, отже це активна суверенна реальність. Сучасний мистецький твір є: в собі завершеним, точкою виходу в нутрой на зовню одночасно.

«Українські вісті»,
Новий Ульм, 5 грудня 1950.



БУДЬТЕ ЗНАЙОМІ: МИХАЙЛО ДЗИНДРА!

Творчість Михайла Дзиндри почалася на еміграції, а точніше: десь з початком 1948 року.

Він не «новоспечений» скульптор-різьбар; його різьбарська праця (церковне устаткування), сягає кількох років перед другою світовою війною, але ці речі мало цікаві; в них не можна добавити мистецької проблематики. Вони, хоч з ремісничого погляду бездоганні, є тільки технічним варіянтом першозразків.

Михайло Дзиндра пройшов клясу скульптури Богдана Мухина, маючи вже за собою згадану дереворізьбарську практику. Він був найздібніший, а головно — найпрацьовітіший на різьбарському відділі. Власне, його працьовитість була його головним плюсом, вирізняючи його не тільки з кола колег студентів, а навіть, зокрема тут на еміграції, з-поміж наших скульпторів взагалі.

Як кожний молодий адепт мистецтва, Михайло Дзиндра по закінченні різьбарських студій (1944 року, Львів), почав шукати себе в натуроподібній скульптурі, наштовхуючися при цьому на різні стилі минулих сторіч, але маніфестуючи свою принадлежність до мухинської школи («Амур і Психея»). Це час суміші різних впливів, перетоплюваних у «барокковому» (за термінологією мистця) казані; тематично страдницько-героїчна патріотика характеризує твори М.

Дзиндри 1941-1947 років. Мистець моделює повні патосу романи-баляди з історичною тематикою («Кобзар», «Запорожець», «Апoteоза України»), або несамовито повикручувані акти, янголи, амури і т. ін. І хоча в кожному його більшому чи меншому творі все можна додачити темперамент, мистець, ідучи далі цим «творчим шляхом», не міг здобутися на справжній мистецький твір.

Скульптор мусів усвідомити, де початок, а де кінець мистецького. Вийшовши з класи Мухина, Дзиндра не мав досить загостреного почуття пропорції. Він увійшов у конфлікт з мистецтвом (в якому застряв його професор Мухин). Не ввійти в конфлікт із таким мистецтвом було неможливо, беручи під увагу мистецьку атмосферу, в якій вирощувалося мистецьке почуття скульптора.

Ми з різних причин можемо нарікати на нашу скітальщину, однаке, коли мовиться про наше мистецтво, про нашу присутність у центрі культурного світу, то це, не зважаючи на матеріальні нестачі, дуже відрадне явище для нашої культури взагалі.

Тут М. Дзиндра віднаходить причину існування мистецтва.

Михайло Дзиндра багатократно виставляв свої праці в Нью-Йорку (а до приїзду сюди — в Німеччині) на українських групових виставках. Але його особа і скульптурна праця, хоч він є піонером відновлення невеличкої традиції модерної скульптури в українському мистецтві, мало відомі нашій публіці. Провина частково по боці обставин, в яких було мале зацікавлення скульптурою. Але, як би не було із «славою» М. Дзиндри — факт, що він займає помітніше місце в українській скульптурі; зверну увагу, що тут буде мова про МИХАЙЛА Дзиндру, бо існує ціле важливе подією — ростом покоління Дзиндр — скульпторів, та він єдиний на еміграції; інші живуть і творять в Україні.

Окрім Архипенка, Татліна і Родченка — українська скульптура до кінця другої світової війни була націхована банальною безфоремністю, провінційною патетикою і взагалі невтральностю супроти нових актуальних питань і

проблем (тут говориться зasadничо про українську скульптуру модерністичного етапу, та це не означає, що раніше вона у нас щасливіше виглядала). Свіжістю повіяло від праць Крука; свої ранні орієнтації на об'єм в розумінні і пропорціях Майоля — Крук перетворює у власну програму і застосовує у своєму епічному циклі про селян. Але максима мистецтва, що драма і значення мистецького твору залежні в найпершу чергу від його своєрідної мови та експресії, а не від зовнішніх обставин, які можуть стати приводом того чи іншого твору, в Круковій творчості перестає бути есенційною: він переїшов на платформу соціально-гуманного коментатора, значно послаблюючи свою мистецьку мову — образову експресію, жаргоном іншої ділянки.

Я задержався при Крукові довше тому, бо тут мова про історичне тло, на якому — поруч нього — зарисувалася своєрідно творчість М. Дзиндри.

Михайло Дзиндра після другої світової війни виявляє зацікавлення, відчуття, смак і темперамент для т. зв. модерного мистецтва. Але Німеччина, де він в той час опинився, хоч мала за собою великі заслуги в модерному мистецтві, після розвалу «третього Райху» знайшлася в клініці, шукаючи виходу з кризи, — не могла дати багато нового стартуючому мистцеві. Все ж таки у цьому часі він знаходить відвагу критично зважити здобутки своїх учителів — Мухина і Севери, відвернутися від них майже з порожніми руками і напомацки почати шукати дорогу, що відповідала б його натурі й духові його часу. Зваживши мовні бар'єри, відсутність відповідної публіцистики в нас, м'який, без інтелектуальної структури, ґрунт, на якому судилося рости Дзиндровому мистецькому поколінню, а крім усього цього нещастя — відсутність у нас дерзаючої жилки, — такий рішучий зворот є сам по собі цікавим і помітним явищем, що мимоволі викликає свого роду пієтизм і симпатію.

У другій половині вересня, в садах довкруги свого дому в Путнам Велей, Нью-Йорк, Михайло Дзиндра влаштовує

виставку свого творчого майна з наголосом на останніх кількох творчих роках.

На цьому місці лише загально відмічу, що донедавна можна було помітити в його скульптурах авторитетний (інші впливи виключаючий) вплив Архипенка. Точніше, вплив того раннього Архипенка, коли його скульптура формувалася — споглядаючи на неї силуетно — на суверіх і монументальних формах. Власне скульптура Михайла Дзиндрі архітектонічно-монументальна. Вона переважно упрощена у своїй побудові, а, з другої сторони, лаконічна вираженням посторонньої супроти мистецтва ідеї.

Його останній «ділівський» етап заповідав вільнішу форму, менш геометрично-стилізовану, і ґротесковий підхід до т.зв. тематики, хоч теж тут можна було помітити, хто стояв «хрищеним батьком»: у той час Дзиндра був «поражений» Архипенковим відкриттям шарму «античності», що в Архипенковій скульптурі зображувалося відсутністю середуєшої частини якогось члена, наприклад, руки. З подібним підходом, лише перекладаючи Архипенкову «античність» на ґротеск, Дзиндра виконує свого «Агітатора», що був на той час чи не найцікавішим здобутком мистця.

Вереснева виставка — це найбільший досі цього роду проект, що стосується творчості Михайла Дзиндрі. На ній будемо мати змогу побачити його успішні ікарівські льоти.

Виставлені скульптури і рисунки-шкіци М. Дзиндрі знайомили в основному з творчими стремліннями мистця останніх 2-3 років. Його скульптури переважно пов'язані з темою людської постаті — великі, часами на кілька стіп більші за величину первозразка (людину) і виконані з бетону; деякі з них залишені в натуральному кольорі цього матеріалу, а деякі — фарбовані. Процедура виконання виглядає так: після розробки проекту шкіцами, мистець робить із сталевої сітки конструкцію, що її потім покриває верствовою цементу. Так виконані скульптури не є надто тривкі; вони виглядають неначе для зовнішнього розставлення, але зміни температури і погоди — навіть протягом короткого часу — можуть мати фатальні наслідки.

Тут не місце зупинятися на питанні збереження цих і подібних творів, тому зазначу, що в економічній ситуації, в якій він є, мистець Дзіндра робить тепер максимум. (З проблемою коштів, пов'язаних з реалізацією ідей в образотворчому мистецтві, наше громадянство не обзайомлене, хоч від розв'язки економічної проблеми великою мірою залежить стан мистецтва!).

Програму Дзіндри можна схематично окреслити абстракціонізмом: він не старається передати поволоку об'єкта, а натомість бажає знайти форми і їхню комбінацію, що виявляють (символізують) щось із суті представленого феномену.

Характер творчості Дзіндри вже доволі ясний. У працях з дозою катаклізму чи можливої трагедії, як наприклад, на тему бездомної людини, фанатика-проповідника, родів чи персонажу з департаменту воєнної штуки («генерал»), розсіяний гармонійний і лагідний гумор. Дзіндра, який в «бізнесі життя» мав безліч важких перипетій, дивиться на життя з позицій безсиля змінити універсальний ритм.

Виставка Дзіндри, що перетворилася на перманентну (з регулярним доповненням новіших праць), мала чудове тло природи: його «модерні» скульптури з рисами архаїзму і початків народження духового вияву людини в скульптурі, добре себе почувають в «музеї без стін».

Монтаж: «Українські вісті»,
Новий Ульм, 13 серпня 1950

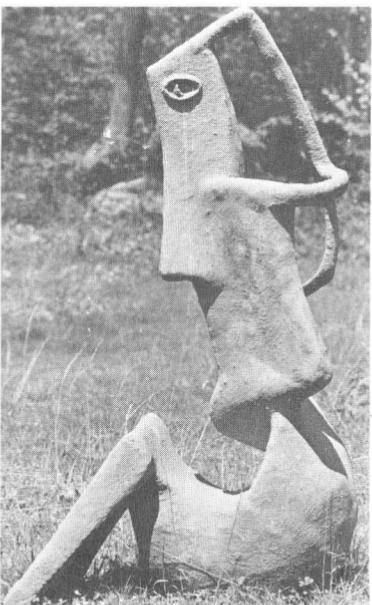
«Новий шлях»,
Вінніпег, 18 вересня 1971

«Нові дні»,
Торонто, вересень 1972.

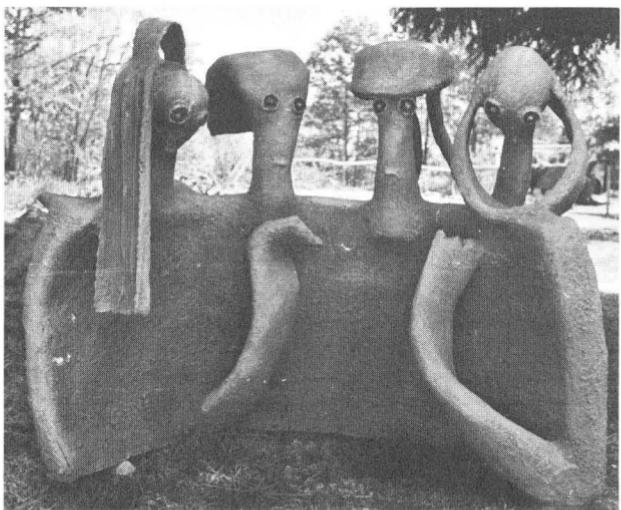
ДЗИНДРА



3



4



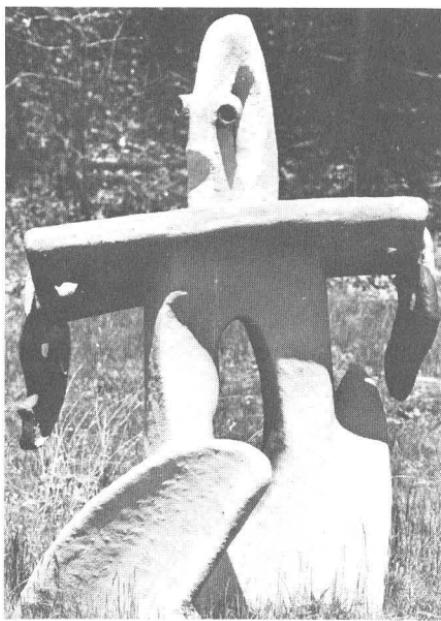
5

Д
З
И
Н
Д
Р
А

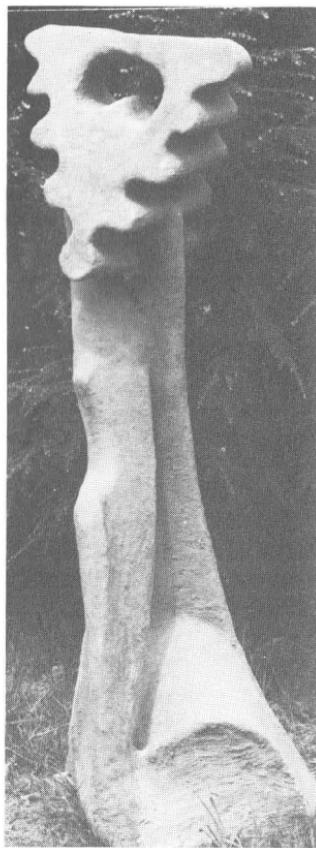
6



7



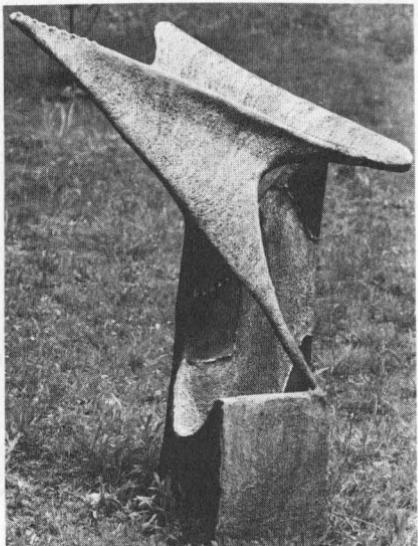
8



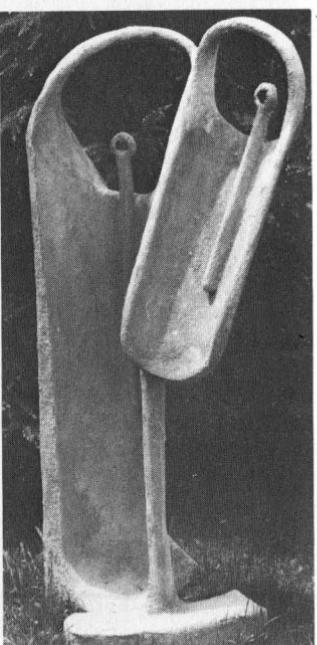
ДЗИНДРА



9

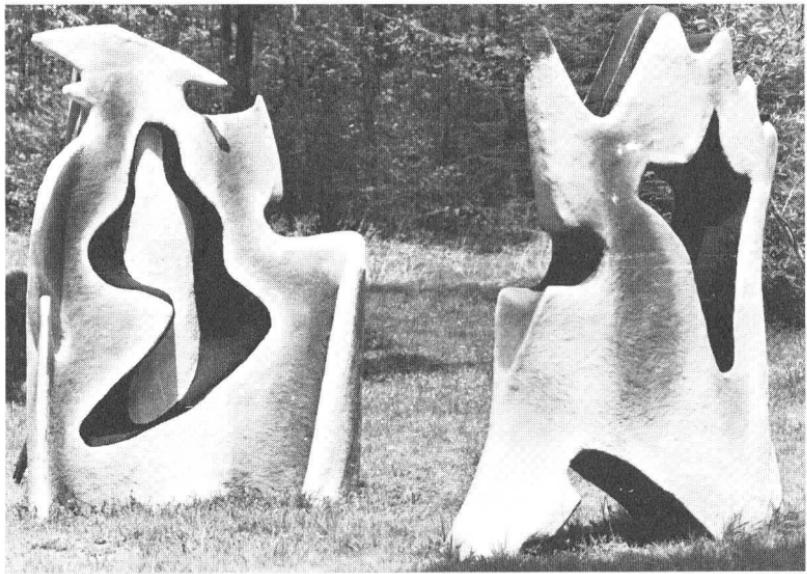


10

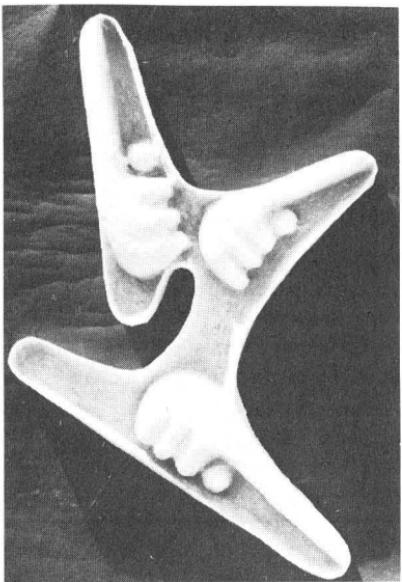


11

12



13



ТРОЯНДА СЛАВІ ГЕРУЛЯК

Із спілкування мистецького смаку і творчого інтелекту з прикметною народній безпосередності декоративною винахідливістю створилося мистецтво Ярослави Геруляк, якої виставка керамічної скульптури, килимів, рисунків і театральних масок відбулася в Українському літературно-мистецькому клубі в Нью-Йорку між 26. 4. і 4. 5. 1969 року.

Але, хоч усі виставлені експонати були в собі завершені — одночасно відчувається творчий початок, перспективи майбутнього, де скривається щось ще більш грандіозне (не мова тут про формати). Тому що це творче невідоме дуже приманливе, особливо коли воно щось особливе обіцяє, подивімось з цієї перспективи на творчість Слави Геруляк.

Її творчість, особливо кераміка посідає чимало винахідності, дарма що вона занурена глибоко в традиційному, що накидає і обмежує; творчі змагання мистця відбуваються свідомо чи підсвідомо — неважно, насамперед у цьому пляні. Традиція дуже натискає: вона може бути давнішої або новішої дати; зовсім покінчти з традицією нікому не вдасться, однаке з нею конче постійно треба змагатися заради збільшення можливостей для вираження чогось ще більш своєрідного.

Самозрозуміло, таку настанову в програмі мистця не всі визнають; більшість поручатиме творчий «зворот до традицій» з патосом, неначебто мова йшлася про найвищого ґатунку мистецьку цноту.

Часами дивлячися на кераміку Геруляк, пригадуємо глиняні баби-свистаки, когутики-свистаки тощо з наших ярмарків, чи щось з Крети; про це говориться тому, що виставлені твори є справою вираження одного творчого жесту, який звичайно триває до наступного вирішаючого кроку: що в зробленому вже багато Геруляк — немає сумніву, та мова про ті приявні елементи, про які мисткині може взагалі не йдеться, тому вони в неї — завдяки переоченню — ще присутні.

З рисунків дише метафізичність, особливо тоді, коли вони не стосуються кераміки.

Чи можливо об'єднати обі техніки в одному творі — питання, яким варто поцікавитися. Вони гармонізують на виставці, отжеж є можливість емоційної взаємодії і співіснування в задумі. Зрештою, Геруляк сміливо поєднує інші матеріали (цвяхи, бляху, дроти, дзеркало) з керамікою.

Килими — поле, яке щойно почало перед мисткинею розгортатися і якому вона не віддала покищо досить уваги, бо коли кераміку оцінюємо в маштабах найвиших, килими, особливо після найновішого досвіду в Музеї модерного мистецтва в Нью-Йорку, є в цьому випадку з новин льокального маштабу.

Із т. зв. театральними масками справа знов інша, вони бо виявляють чималий потенціял.

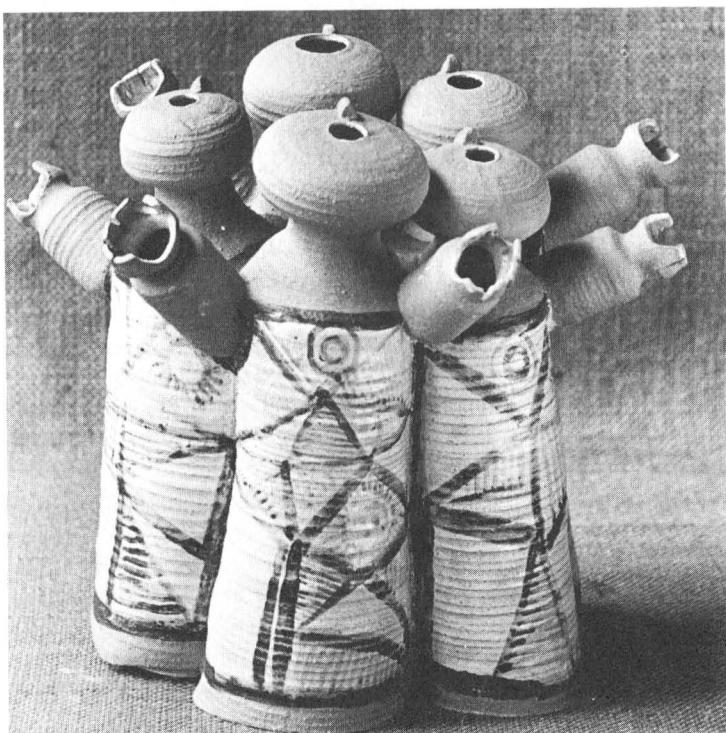
Імпозантний — як на наші умовини — каталог був гарним графічним додатком до цієї виставки з високим рівнем.

Треба похвалити теж форму відкриття виставки, бо вони у нас мали тенденцію відбуватися під впливом американських «партіс», або в дусі нашої домашньої помпезної імпрезовості; після інформації менажера виставки, п. Р. Криштальського, «Студія мистецького слова» п. Лідії

Крушельницької — у стилізованій одежі й у супроводі стилізованих рухів — зацитувала поезії Бойчука і Рубчака. Виставка творчого дорібку мистця є в найпершу чергу маніфестацією його світу ідей, тому певна святковість тут на місці.

А взагалі, то пишна троянда пані Славі Геруляк!

«Новий шлях»,
Вінніпег, 28 червня 1969.



ГЕРУЛЯК

ЯРОСЛАВА ГЕРУЛЯК

Виставка праць Геруляк у помешканнівій галерії Ірини Стецури мала такі особливості: імпровізовані з бляшаних коробок підставки виділялися з домашнього оточення, підкреслюючи виставкову інтенцію зібраних взірців творчості. Крім того, ці бляшані об'єкти гладкою з полиском фактурою поширювали гаму зорових переживань, контрастуючи з керамічними працями Геруляк, яким властива м'якість форм і кольорів.

Крім експонатів, давніше створених і з потенціялом ужитковості (глечики, пляшки, дзбани), були виставлені новіші праці Геруляк, які виростають з зерна ідеї, народженого в ботанічному світі: вони натуроподібні, але магнетна мистецька сила їх не заплянована в свіжості з слідами роси в дусі флямандських зображень фльори, а заплянована в схопленні того моменту, коли ці даності в повільному процесі еволюції щойно осягнули розпізнавального вигляду. Форми (спрошені) і кольорит (відцвілій) сугерують древні, біблійні часи. Геруляк вже й на попередніх виставках привертала увагу своїм замислюванням до старовини (з стрижнем у народній духовості); на цій виставці значне місце посіли архаїчна фльора і мітологія. Уживання дзеркала в працях Геруляк мітологічно умотивоване, хоч в чисто зорово-сприймальному пляні вона

ще не відкрила його (дзеркала) приховану магію змінювати виміри і атмосферу простору.

Геруляк на початку своєї творчості виявила малярський талант і темперамент, сліди чого були помітні у виставлених підмальованих абстрактних рисунках; останнім часом її увага спрямована в основному до кераміки. В цій ділянці вона теж виявила непересічний талант, творячи експонати великої естетичної інтенсивності. Її ідеологічні пляни ще міняються, значить, вона ще в течії світоглядово-ідеологічно-програмового шліфування; початкові зацікавлення ранньо-модерністичною тенденцією упрощування залишилися в ней (це властиве й творчості Дзиндри), хоч треба згадати випадки відхилень від цієї естетичної норми — майже золотарську ажурність в окремих творах, що є з чаруючих елементів її керамічної роботи. Покинувши світ фольклору, вона тепер сигналізує свою «географічну» ситуацію в сфері мітології і архаїчної фльори.

Тут в основному говориться про її кераміку, якій вона присвячує, здається, особливу увагу; про нашивані образи, як і рисунки, давнішої дати постання — вони маніфестують попередні уподобання мистця, як і потенціяль техніки. З огляду на пропорції творчої уваги і з огляду на висліди — кераміка Ярослави Геруляк широко популяризує її місце в мистецтві.

* * *

Обидва ці мистці намагаються відшукати сенс своєї творчості в праісторії: Геруляк зображенням архаїчного органічного життя — Дзиндра творенням скульптур з простою архаїчною психологією. В їхньому мистецтві не знайдеш вгляду до питань на злобу дня (з соціологічними і технологічними відтінками проблем); формальна схожість — то тут, то там — з мистецтвом нашого сторіччя теж здебільшого "архаїчні"; зрештою, як у Дзиндри, виходять з джерел цього мистецтва (модерного), яке на початку цього сторіччя прагнуло віднайти первинні якості простої душі.

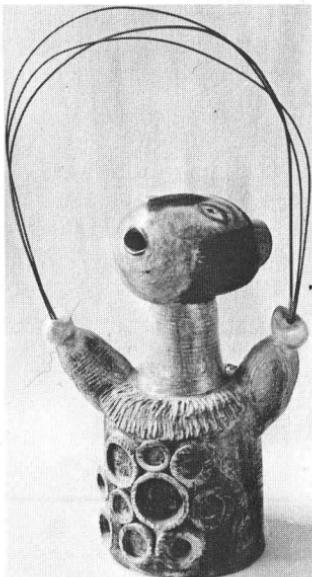
«Нові дні», Торонто, вересень 1972.

15



16



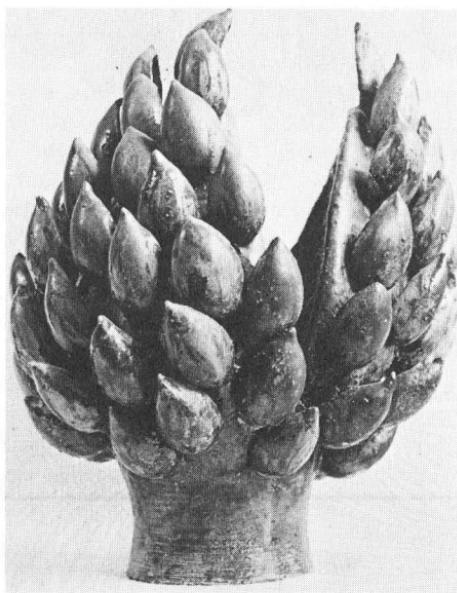


ГЕРУЛЯК

20



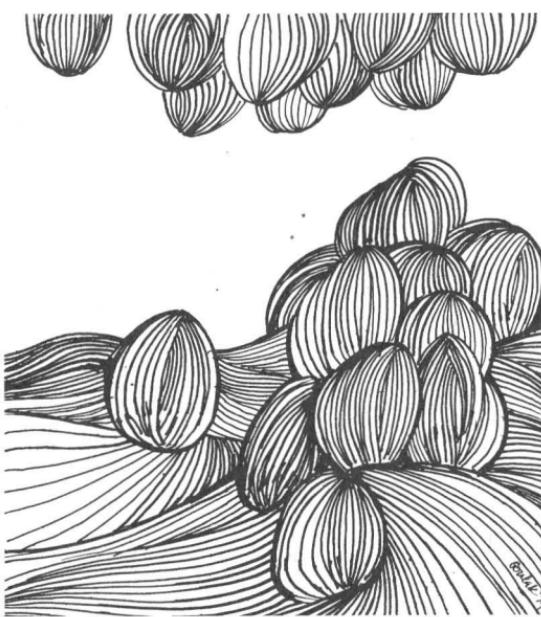
21



22



23



ПРО МИСТЕЦТВО МИХАЙЛА ЧЕРЕШНЬОВСЬКОГО

Михайло Черешньовський тепер перед дилемою: звернути очі до свого внутрішнього голосу, до казкового, до міту своєї країни — Лемківщини, або далі прямувати до брам «тріумфу», які йому готове незорієнтоване в справах мистецтва й творчості суспільство.

У цих брамах вітає смерть творчості. Це ствердження стану творчости заради шукання властивого критерію для сприймання й оцінки його творів та потенційних можливостей, а заразом і усвідомлення конфлікту: з одного боку, оголеність мистецтва драматичними елементами (наприклад, скульптура «Мати Божа — Рятівниця»), і з другого — відчуття мистецького чуда («Диво птиця») — плоскорізьба з мотивом лемківської дівчини. Дивно, що Черешньовський не зацікавився керамікою, мистецтвом з «виміром пилини», займаючися все ж таки іншими родами прикладного мистецтва, тим паче, що це чи не єдино найближчий рід пластичного мистецтва для виявлення пересичених драматизмом ґротескових сцен з життя українсько-карпатського села з його (мистця) чудернацькою юнацькістю; зрештою, кому, як не йому в найпершу чергу, воякові УПА, ставити обеліски оповідань, творити Одіссею «Степової Геллади» з її сучасної героїчної історії.

Сучасне мистецтво цього взагалі не виключає: най-величавіший твір сучасного мальорства і є власне така Одіссея бомбардованиого міста — Пабльо Пікассо.

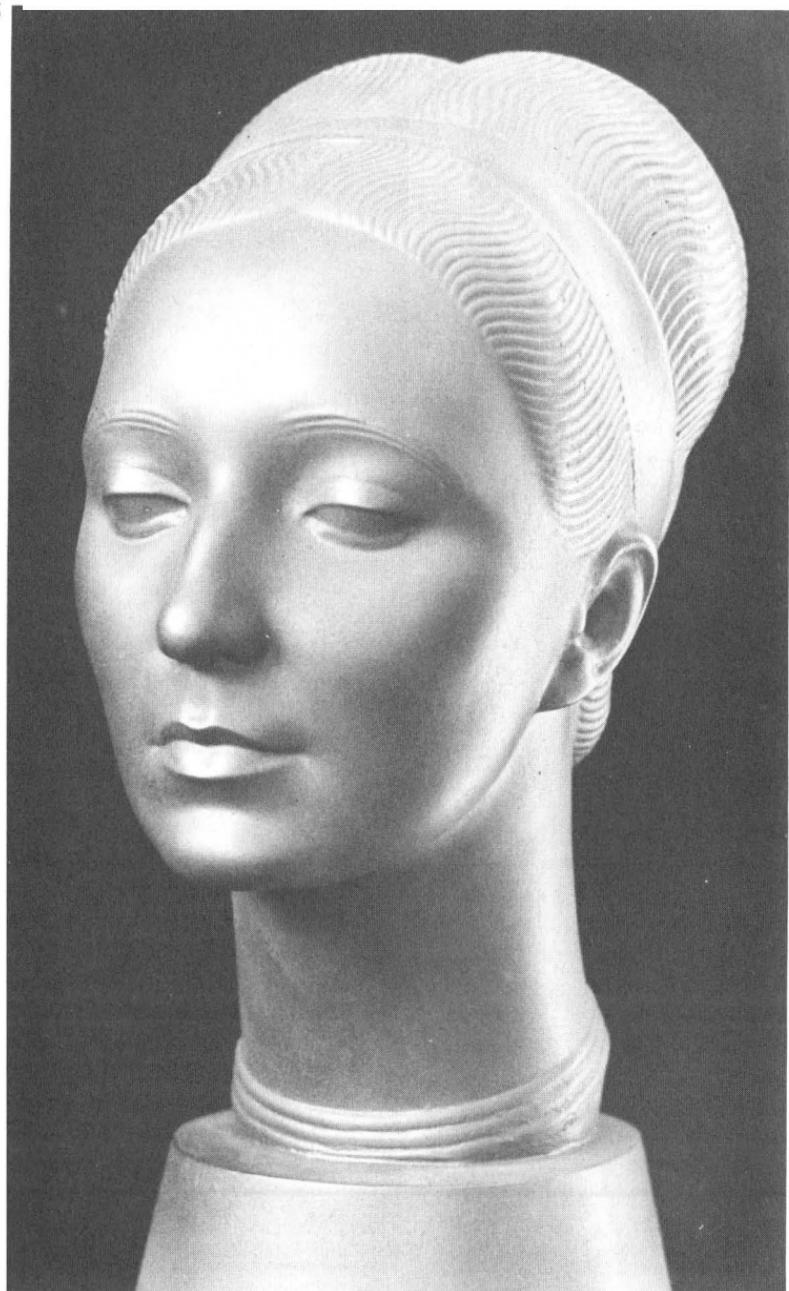
Нахил до оповідності Черешньовський має, він становить, мабуть, суть його творчості. Його світосприймання має кольоритність гротеску й разючість фолклорної безпосередності. Але це лише частина його вдачі, бо так як його обличчя міняється в секунді від неопанованого репоту на м'яке з серпанком космічної лагідності, так його «голівки» переконують про глибинність не лише відчування, але й бачення, глибинність бачення вимірів, що сягають майже поза можливість оптичного сприймання. Він засвоїв уміння концентрування (мислій) на своєму об'єкті, що полягає в нюансуванні м'якостей, чверть тіней, якихось майже невимірних пластичностей і м'яких ліричних ритмів, знову ж, позавимірних ліній.

Побажати б лише, щоб мистець нічим себе не зобов'язував, а почав пильніше вслухатися до своєї внутрішньої музики.

«Сучасна Україна» Мюнхен, 3 грудня 1952.

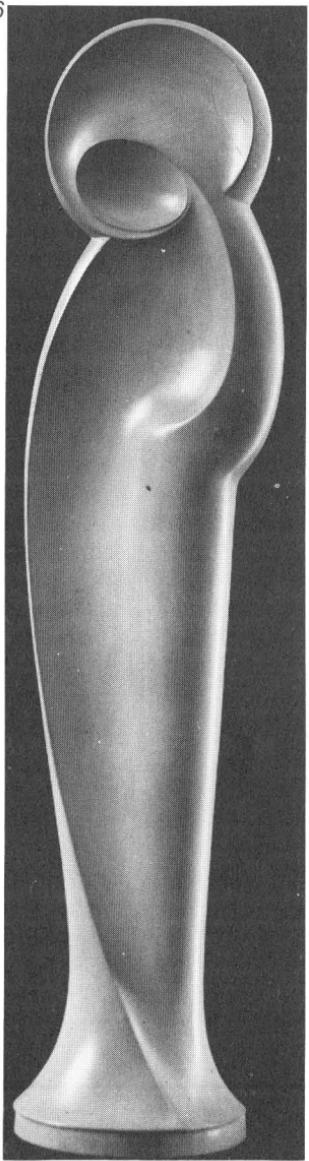


ЧЕРЕШНЬОВСЬКИЙ



ЧЕРЕШНЬОВСКИЙ

26



27



ЧЕРЕШНЬОВСКИЙ

28



29

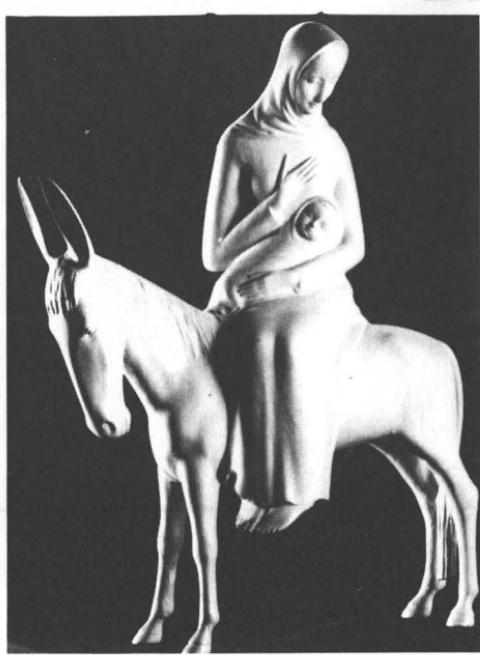


30



ЧЕРЕНЬОВСКИЙ

31



ЛЯНДШАФТИ ЗА РІКОЮ

Парафразуючи назву однієї відомої книжки німецького сучасного письменника Казака «Місто за рікою», на «Ляндшафти потойбіччя» — можна вирізнати кути особливостей творчості мальра Володимира Воронюка. Фантастика сплощування вимірів пейзажу й усунення характеристичних рис зводить видиво до уявлень про потойбіччя. А до цього ще копір з жилами срібної крові. Завислі в порожнечі тіні брил — видива уявної планети, мерехтять у стадії дематеріалізації.

Портрети Воронюка теж стоять на межі магічної можливості своєї біологічної потужності, — це одночасно обличчя, дерево, блискавка на захмареному небі. Цей природний «сюрреалізм» Воронюка вільний від сучасного програмового сюрреалістичного ізму, інтуїтивний та стихійний, хоч існує можливість оформлення його в певну інтелектуальну категоричність. У кожному разі, твори, оперті на зважування творчим інстинктом, завжди різної вартості, але не виключається знайдення і цим способом велими цікавих граней творчих виявів.

«Сучасна Україна»,
Мюнхен, 5 квітня 1953.

ЯКІВ ГНІЗДОВСЬКИЙ

Модна бомба нашого століття — «оригінальність» — грубим швом схопила поняття смаку й емоційного виявлення творчої людини.

Однак оригінальність постає природно скрізь там, де ідейна засада поставила віху здійснення: це те, що є наслідком пластичності даного явища; не ідейне підложжя для творчого стимулу, а вінок його.

В утечі до примітивізму в крайньо спрошеному сенсі, з утопійною думкою повернутися в прарівність, маємо приклади неточного схоплення виронаючих у поточному столітті гасел. Примітивізація зовнішності й товариських відносин не призводить до бажаного, до поглиблення творчих спроможностей. Мріяна первіність для нас виключається; навпаки, треба найпослідовніше не стримуватися на півшляху пізнання, а йти до визначених нам можливостей.

Яків Гніздовський — один з рідкісно послідовних мистців. Ця послідовність його позначається безперервним поширенням знання й поглибленням думок про буття, а при цьому всьому й звільненням від прокази програмової оригінальності. З цього погляду його найновіші твори (образи й скульптури) створюють враження, що поворот мистця до нового типу вислову стався, у першу чергу, заради шукання засобів для найпрямішого вислову.

Його попередню творчість можна схарактеризувати як опір масовій вульгаризації мистецтва в наш час. Опір, позначений поворотом до старих майстрів. Зрештою, мистець сам помітив, що масові ферментування, хоч вони й затъмарюють на якийсь час контури, не вирішують долі мистецтва.

Можливо, завдяки ерудиції мистця, у нього постає нахил до творення мітів. Навіть натюрморти, компоновані в зорганізований плянетарній ритміці, сприймаються в такому ж дусі. Тут ідеться про висунення явищ, на перший погляд одноманітних, з природи статистів, у плян цікавий і важливий. У творчості Гніздовського це стається ясно, засобами широкоплянованої декоративності, можна б сказати, містичної декоративності. Під враженнями від них думається про тиху силу, старовинну магію визволення героїв і неподільність буття.

«Сучасна Україна»

Мюнхен, 1 листопада 1953.



УКРАЇНЕЦЬ У ЦЕНТРІ МАНГАТТАНУ

Виступ Якова Гніздовського на нью-йоркському ґрунті реєструється як важлива й смілива подія. Коли дивитися на його творчість у цілому, найновіше мистецтво його другого періоду виразніше проєктує своєрідну особистість. По-передній етап належав — при всіх дискусійних міркуваннях — певному пройденому часові й це було лише відносно його мистецтво; проте, все таки ризикувати поглибленим світоглядом на відкритому ринку — було сміливо.

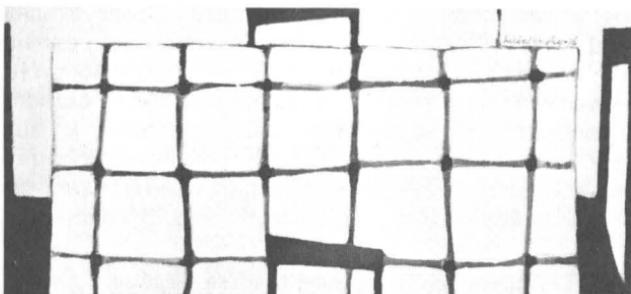
Трактування мистецтва Гніздовським з конфесійних позицій «модернізму» треба б зважити, бо на підставі його виставлених праць напрошується ревізія не цілком перевірених сугестивних вражень від сучасного мистецького оточення. Наприклад, чи варто зводити малярство до цілковитої площинності, враховуючи, що отримання малярської площини не одиноко полягає на сплощенні предмету? Таке трактування в деяких образах («Водяні лілеї» — наприклад), де певний фрагмент з пластичного об'єкту в певній ситуації — в особливому освітленні — сам собою презентується плоско, — підримоване до майже тотальної методи площинності в сучасному образотворчому мистецтві. Прийняття цієї методи не знижує якості малярства, але проєктування непересічного полягає теж у непересічному підході до справи.

Чергова нотатка: образ з яблуками виявляє зацікавлення мистця до композиції образу; в образі з вишнями або кукурудзою композиційна схема підсилює вираз ідейної лінії мистця, коли образ з яблуками — конструктивістичного заложення з об'єктивним зображенням предмету — говорить про реєстрацію знахідок конструктивістів і про механічну (!) спробу застосування цього в своїй роботі.

На образі «Життя і смерть» позначене найбільш особливве та центральне спрямування проблематики мистця: це проблема нового (несподіваного) розташування композиційних елементів (мотивів). У його малярстві засадниче будування відбувається на поперечній або повздовжній осі. У цьому образі елементи наголосів поставлені поза звичним балансом рівноваги. Зрештою, обидва зображення пнів творять більш-менш в традиційному розумінні рівновагу, але статичні елементи (білий дімок) — своїм динамічним малярським наголосом у небезпеці опинитися за рамами образу — переставляють діючу образотворчу властивість рівноваги на незвичну площину.

Цим шляхом ми наближаємося теж до відмічення специфічної, антикласичної проблеми оптичних дисонансів у сучасному мистецтві, а Яків Гніздовський виявляється одним з новіших поважних його діячів.

«Сучасна Україна», Мюнхен, 23 травня 1954.



МОНОГРАФІЯ Я. ГНІЗДОВСЬКОГО

Книжка Гніздовського * має деякі технічні недоліки (неправильно вмонтована репродукція «Кукурудза», ч. 37, часто обрізані репродукції, відсутність нотаток про виміри репродукованих образів тощо). До речі, виміри образів у каталогуванні чи під репродукціями мають декілька значень. Одним із головніших є передання фактичних вимірів оригіналу, бож у зоровому мистецтві формат твору має одне з рішальних значень. Автор компенсує ці недомагання зібраними передруками свого писемного матеріалу, що є цікавим і корисним для читача. Мотиви, думки, основна проблематика й висновки повторюються, а це створює певну цілість і тягливість, і читачеві чіткіше з'ясовується поле філософії Я. Гніздовського. Хоч він говорить переважно в аспекті ширшої сучасної мистецької і духовно-культурної проблематики, висвітлення, а особливо, засяг відповідей є часто особистого характеру, тобто питання й відповіді стосуються радше його власного мистецтва та його мистецької діяльності, ніж сучасного мистецтва взагалі. Стаття «Станковий живопис», наприклад, обговорює сучас-

*Яків Гніздовський. "Малюнки, графіка, кераміка, статті". Нью-Йорк, "Пролог", 1967, 178 стор.

ну проблему чистоти технік і матеріалів мистецького вислову (станкове мальство, кераміка, графіка, килимарство). І треба відмітити, у противагу до твердження автора, жваве в нашому столітті зацікавлення технологією матеріалів і різноманітністю технік. Якщо ця проблема існує, вона існує з позитивною розв'язкою. У 20 столітті багато різних технік як графіка, вітраж, мозаїка, гобленарство й кераміка, що великою мірою завмерли в минулому, повернулися до життя, повернулися завдяки духові нашого часу, що бажає відкривати і прагне досліджувати нові чи призабуті ділянки. Може, варто згадати, що, наприклад, дереворізну техніку воскрешає німецький експресіонізм, гобленарство — французи (Люрса), а мозаїка і вітраж стають невід'ємним елементом архітектури 20 століття. І всі ці ділянки розвиваються під власним пропором і в напрямку власної натури.

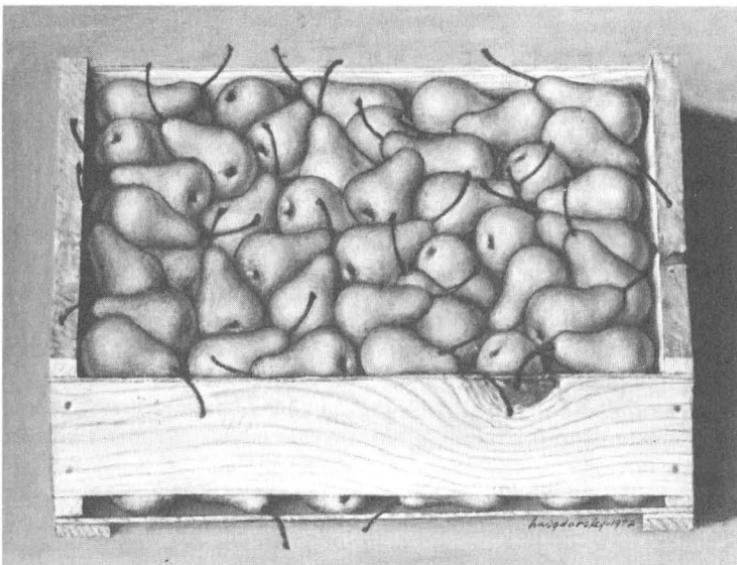
Хоч Я. Гніздовський не декларується за те чи інше, а радше обмежується констатуванням якогось ним зауваженого «факту», відчувається навіть у цьому тон нерішучості. Оглядаючи його творчість цілісно, не важко зауважити що творчо — після двадцятилітньої екскурсії — він опинився завдяки цій нерішучості на точці, з якої ця екскурсія почалася. Що він як людина виніс з неї досвід — не сумніваємося, але чи він стане йому як мистцеві в пригоді — покаже, може, вже близьке майбутнє. Сумніви були, і про це він звітує в статті «Пробудження царівни». У ній багато говориться про неспокій, про надмірність ідей і про розгубленість (фактор або, іншими словами, елемент кожної уважної творчості і переважно з тими самими мотивами). Боротьба з ідеями й ідеологіями могла б бути найцікавішою частиною книжки, в якій насамперед ідеться про мистця Гніздовського. Його боротьба з обставинами є частиною біографії — біографії його, біографії мистця-емігранта, біографії мистця взагалі. Кожний мистець на еміграції подібні перипетії переживав, та духові піднесення і заламання відомі не кожному мистцеві (відомі лише мистцям, що думають про творчість проблематично). Це — субстанція

(!) творчого мистця без огляду на соціальні умови, в яких він живе. Тому ця сторона його життя найцікавіша і найсуттєвіша. Мистець, очевидно, не мусить її зраджувати, бо спосіб його життя і праці є другорядний, а важать у кінцевому підсумку твори. Але Гніздовський вже впровадив читача у сферу приватного й інтимного, тому з'ясування властивіших причин неспокою й сумнівів були б не тільки на місці, але, в дусі цієї книжки, елементом побажанням.

У статтях «Український гротеск» і «Гульня на Олімпі» мова йде про світогляд автора. Це — філософія мрійника-українця з первинами новоселянства. Питання: чому одна з найстарших суспільних верств мала б принести світові «спасіння»? Селянство, що дуже тісно пов'язане з хліборобською професією, вимирає; селянство без хліборобства існувати не може; з другого боку, сучасна економіка не може дозволити собі на законсервування цієї життєдайної ділянки в житті людини в рамках селянської романтики, тому село, яким ми його знаємо і любимо, відходить у музей. Воно втрималося при житті (поруч «вояцької професії», яка мабуть все переживе) найдовше (тисячоліття), але ж справа в тому, що людство опинилося тепер на грани нової доби, що внесе зміни, диктовані переважно дуже істотними мотивами. До селянства українці мають особливий (і традиційний) сантимент; у цьому скриваються причини наших історичних трагедій у минулому (і, можна передбачити, у майбутньому), причини неповоротності в модерних культурних і цивілізаційних процесах, тобто в процесах, складніших, ніж ліплення глечиків. Тут ховається теж секрет криз Гніздовського: він тужить за світом, який він покинув у дитинстві; він думає, що бачить у ньому вічну силу, яка повинна направити сучасний світ, світ машин, фабричних комінів і величезних залізобетонних островів. Ця філософія побудована на мріях, а мрії ніколи не покриваються з вимогами життя, якщо вони заздалегідь зручно не вкалькульовані в ці вимоги. Гніздовський, хоч це, може, на перший погляд звучить абсурдом, — бо тим, хто його особисто знають, він видається стриманим і по-західному

ритуальним, — є типовий українець, член тієї ментальності, яка радше вболіватиме за "добрим старим часом", ніж рішиться на участь у проєкції «добрих нових часів». Тому що він є людиною непересічної інтелігентності, йому було ясним, що як життя, так і мистецтво підлягають непоборному законові змін, і він на якийсь час пристав до позицій новаторів, однак «народня стихія» перемогла в ньому.

«Сучасність»,
Мюнхен, лютій 1968.



ТВОРЧА І ПІОНЕРСЬКА ПРАЦЯ ГНІЗДОВСЬКОГО

(З приводу виставки його дереворізів)

Репродуктивна графіка (графіка, що твориться на друкарському прийомі) переживає в поточному сторіччі свій ренесанс. Але, як звичайно в таких випадках у мистецтві бувало, відродження стається не так у системі механічного повторення, як радше по лінії підставової ідеї. Сучасні мистці шукають теж тут за новими технічними можливостями, які передавали б програму і «стратегію» їхньої творчості.

Яків Гніздовський, який багато уваги присвячує саме такій графіці, що підтверджує виставка його дереворізів з десятилітнього етапу творчості в приміщенні Асоціації американських мистців в Нью-Йорку (8.3.-27.3.71), підходить до проблеми інакше. Він не шукає нових можливостей і ефектів у старій техніці, а намагається актуалізувати давній чар різко обконтурованих штрихів і площ.

На хвилину віч-на-віч з його творами опановує нами сумнів, чи його — особливо глибокими мозолями здобуті друки, панорамні зображення комплексних вимірами і детальним опрацюванням краєвидів — чи вони компенсують труд. Але рівночасно усвідомлюється певний рід подиву: він, хоч і викликаний компонентом, що має другорядне місце в

Бібліотека Читальні „Просвіти”
Вінніпег, Ман., Канада

Ч.:
“Prosvita” Reading Ass’n, Winnipeg, Man.

творчості, підшептує думку, що саме ця, гіпнотизуюча витривалість у кропіткій праці спричинюється до здійснення метаморфози з переходом до мистецтва. Великий вклад труду не є вирішальним фактором, але цей вклад стає не-начебто кладкою, по якій глядач, мимоволі, опиняється в сітях мистецтва Гніздовського.

Мені не все легко попасті в його сіті, бо він частіше перебуває на слабшій інтензивності творчій області, де — хоч з подібною педантикою в підході до деталю — передає своє захоплення декоративною структурою рослинних і тваринних мотивів, переважно на принципі композиції медальйону і переважно з виелімінуванням тла, чи пак, передаючи паперові (незадрукованому) ролю тла, що не так переконливо діє композиційним фактором білизни, як це щасливо стається у випадку краєвидів. Крім цього, коли в його краєвидах елемент орнаментально-декоративний не володіє візією, — його індикі, барани, качки, городина, овочі, квіти, що займають пропорційно більше місця в його творчості, сповнені думкою про беззастережну декоративність.

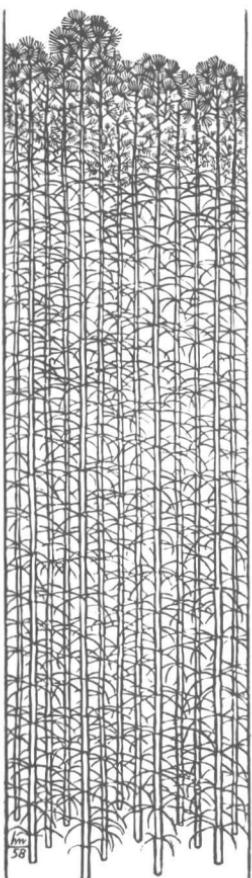
Проблема в тому, що декоративні елементи, якщо дозволити їх занадто до голосу, діють ворожо супроти інших елементів у мистецтві, супроти елементів, які мають більше суттєвого змісту; цим можна оправдати існуюче — часто лише лаконічне — упередження супроти декоративності, що, наприклад, типізує в більшості випадків гарні, але поверхові зразки народніх мистецтв; мистецький твір, якщо в ньому не домінує (хочеться майже сказати — галапасує) декоративність, може бути ліричний, маєстатичний, трагічний, містерійний, комічний, героїчний, з психологічними чи філософськими вузлами проблем, отже і теологічний, соціальний, моралізуючий тощо; декоративність, хоч і має деякі нюанси — нутро цих нюансів у декоративному мистецтві, або в мистецтві з декоративними тенденціями нескладне, лаконічно — абстрактне, ідейно й ідеологічно мрячне.

Макабрично-пасторальне зображення пейзажу (макабричне завдяки чорно-білій функціональній оголеності) і емблемне трактування рослинно-тваринних мотивів — гілки різних дерев, які Гніздовський рішив пересадити одночасно на свій творчий ґрунт. Але, не зважаючи на ці розбіжності думок і почувань, абсорбуючим фактором його графічної творчості є провокативні художні проблеми і завдання, що вимагають творчої концентрації. Чи це перспективні скорочення, що губляться в орнаменті об'єкту, але які всеодно, «чується» («Сплячий кіт»), чи це комплексна мережа волосся, вовни, гілля, пір'я, трави і сонні дерев — усі ці даності абсорбуують увагу автора і з цього матеріалу він творить цікаве, часами глибоке мистецтво і часами з ноткою своєрідного гумору. Гумор Гніздовського є делікатний і тим самим скомплікований. Він не все в нього присутній і теж тому його не легко відкрити. «ЕНДІ з бронкського зоологічного городу» є чи не наймастернішим уособленням саме цього елементу природи Гніздовського; раніше він пробував компонувати олійні образи на гумористичному первні (прим. композиція, що зображує голих жінок, що примірюють капелюхи; зображення людини — "книжного моля" — по шию закиданої книжками), та дотеп у цих працях був занадто прямолінійний. Правда, «ЕНДІ» теж «закоханий» у свою зовнішню декоративність, але завдяки стіжкуватій, з певною аргантністю, простоті силуету — декоративні елементи є приглушені і відпроваджені на другорядний план.

Панорамними краєвидними композиціями Гніздовський доказує знання й прецизне орудування велико-оркестральним ансамблем: його розташовання тонів, площ, фактур є сміливе і з нахилом до ризиковного, хоч для сучасного «оптичного вуха» какофонії, якими любить грatisи мистець, не є проблемою. Все ж таки його технічний хист, а теж і смак, з яким він ці справи представляє ширшим колам любителів мистецтва, оправдовує його мистецьку діяльність. Завдяки цьому його роля в українському мистецько-культур-

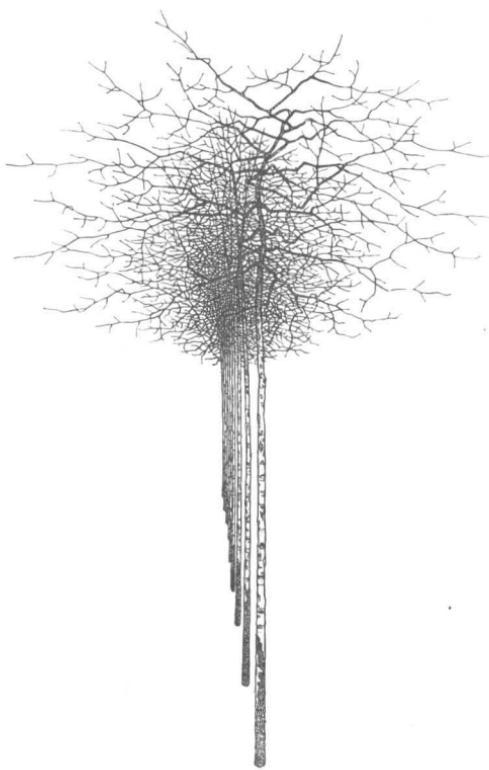
ному процесі є незаперечна: він привернув увагу до некомерційної графіки і підніс смак нашого емігрантського колективу. Ця його роль, а це без перебільшення, на цьому терені є пionerська.

«Новий шлях», Вінніпег, 8 травня 1971.

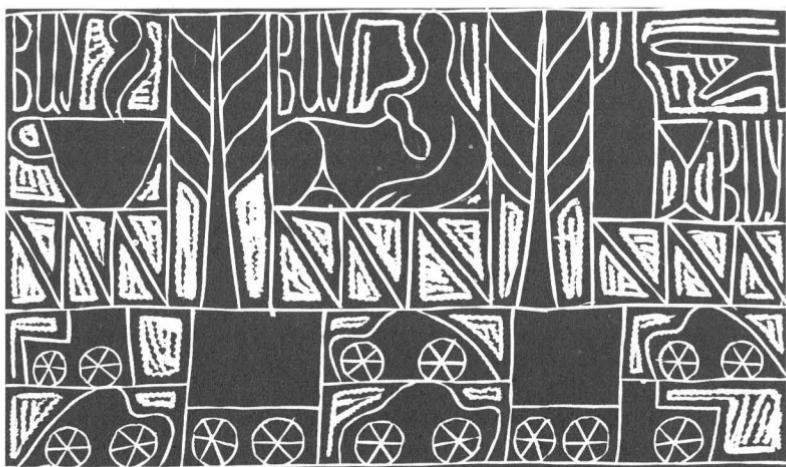


35

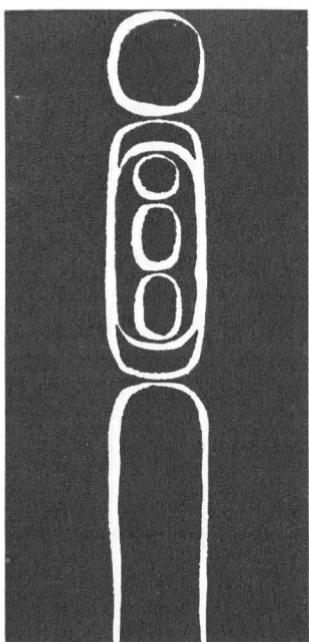
36



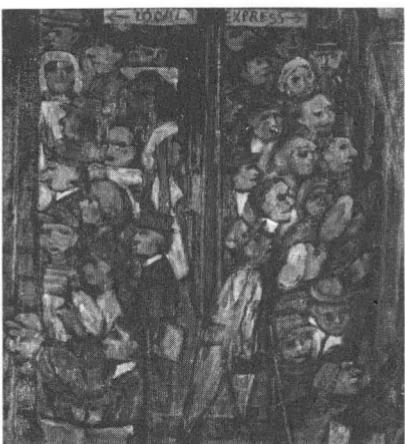
ГНІЗДОВСЬКИЙ



37



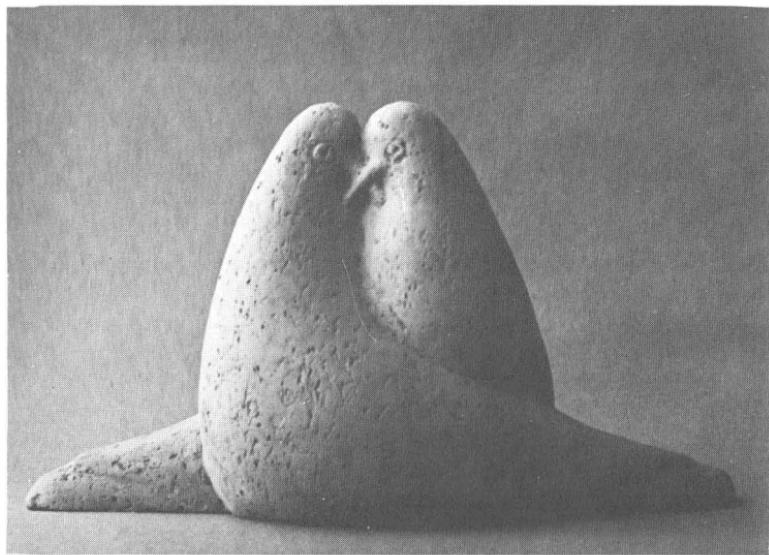
38



39

ГНІЗДОВСЬКИЙ

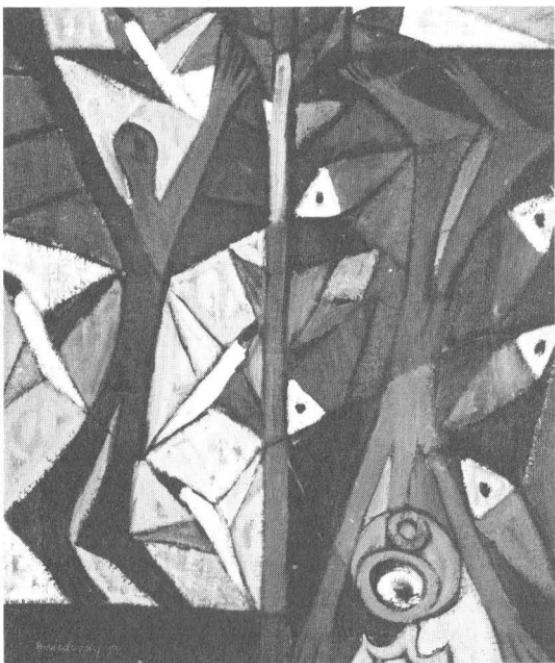
40



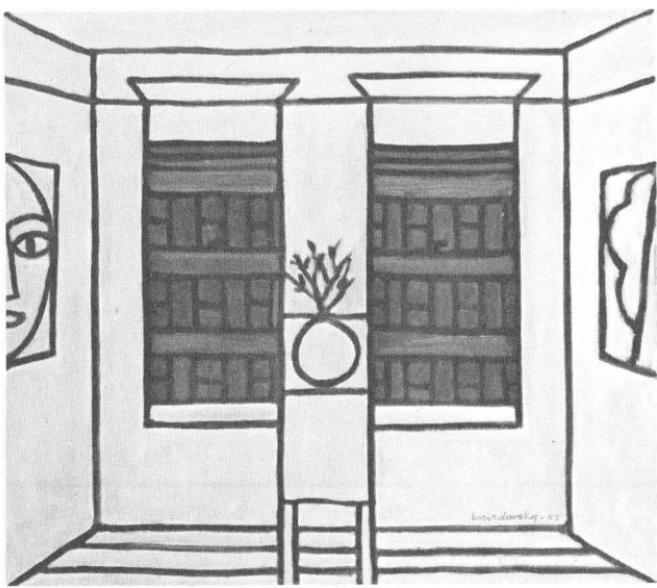
41



42



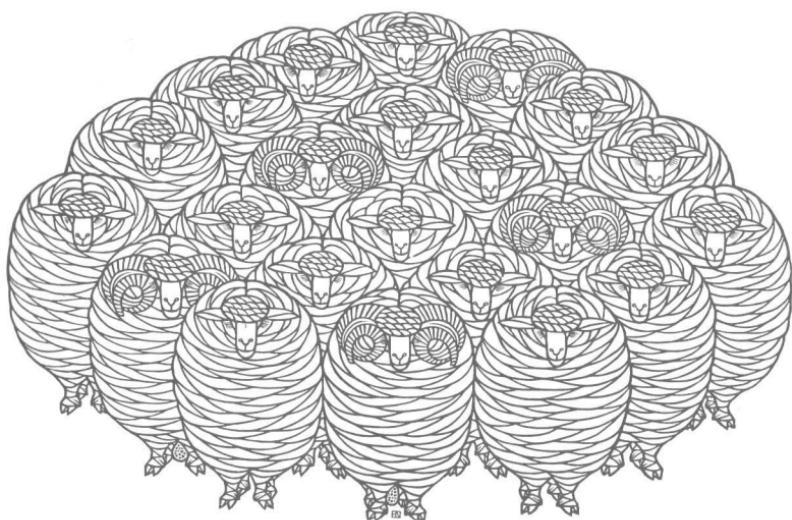
43



44



45



ЦИКЛ "СТРАХІТТЯ" АНТОНА МАЛЮЦІ

Може, поза головним спрямуванням у циклі «Страхіття» Антін Малюца відроджує алегорії (що в рамках імпрез утратили аромат), надаючи їм свіжої імпозантності ідей.

Виявляється, що вихолощені ідеї до «живих образів», так званих концертів можуть стати змістовими, коли непересічним трактуванням речей віднайти утрачений або ще не відкритий чар. І власне з цього погляду на окреме місце виступає мистець А. Малюца.

Творчість Малюци цікавіша із школи Новаківського та, очевидно ж, одна з видатніших середини поточного українського сторіччя. Лагідна атракціями виявлення ідей, вона, може, тому майже окремо не відзначена нашим мистецьким середовищем.

Критичне вникання в творчість Малюци наводить на сліди конкурування надреальних підсвідомих мотивів з елементами свідомості. Останнє найчастіше зводило образ до формули котроїсь технічної методи або суміші сум знань мистця. Не вільний від цього і цикл «Страхіття», десь від візіонерського футуризму до ефектів, уживаних імпресіоністами, або ще раніше в японсько-китайських малюнках тушєю, але кошмарний світ цього циклу виправдує не завжди зрозумілу з формалістичного погляду суміш. Можливо, в іншому випадку такий монтаж манер пошкодив

би психологічній сприймальній чіткості, в цьому випадку він навіть підсилює типовість подекуди пророчих образів.

Бути творчим у позбавленні віртуозності — це здається формує власні риси творчості Малюци. В цьому, при зрозумінні мистецтва, великі можливості: відсутня спроможність, а з нею і нахил до віртуозного відтворювання і наслідування, може найорганічніше визначити сферу власного мистецького світу.

Цикл рисунків «Страхіття», який вперше, якщо не помиляюся, показано на образотворчих виставках «Тижня української культури», відкрив нам нового мистця в Малюци; цей твір у 15 образзах відкрив нову ширину градацій ідей мистця. Хочеться вірити, що звідсіля пробивається власний паросток творчої долі мистця Антона Малюци.

«Сучасна Україна», Мюнхен, 4 квітня 1954.



46



47

МАЛЮЦА

ХТО БУВ АНТІН МАЛЮЦА?

Спроба портрета

Антін Малюца помер на 62 році життя, залишивши по собі легенду. Вона народилася далеко до його смерті: безмежність його здібності захоплюватися і все відстоювати викликала загальні симпатії. У цьому й початок легенди.

Малюца почав свою діяльність як образотворець і педагог; українському суспільству на еміграції він був більше відомий як доповідач, мистецтвознавець і критик. Це має деяке виправдання, бо від довшого часу він зосередився майже виключно на теорії, насамперед у тому проекційному пляні, що стосується співжиття мистця з суспільством, з нюансами в естетичному і соціальному відношеннях. Для цієї проблематики він мав багато лагідного серця. Лагідність і примирливість Малюци були фактором, який послаблював драматичність (вічно) існуючих проблем, зм'якшував гостроту конфліктів до тієї міри, що вкінці залишалося враження проблематичного міражу, нібито ніяких аномалій немає і українське мистецтво (еміграційне), тобто його творці і споживачі, функціонує як спід і є на правильному шляху. Пригадуються випадки, коли Малюца вибухав «полум'ям Савонаролі», картаючи і мистців і громадянство за легковажність, але цих грозових спалахів, що траплялися на

останньому етапі його життя, звичайно вистачало всього лише на один вечір, далі наступала «свята» і більш стійка вибачливість разом з бажанням негайногого перемир'я.

І так він найдужче запам'ятається: людиною надзвичайної доброти.

Вона, доброта, не дозволила йому розвинутися в якусь окреслену особистість, процес формування якої вимагає від творчої людини чогось від жорстокості, насамперед супроти себе, а в якісь мірі й супроти оточення. Людина з такими прикметами доброти готова постійно йти на компроміси. Однак компроміси в творчій роботі можуть визначати послаблення і обезнервлення здобутого в творчості.

Малюца йшов на компроміси з шляхетними намірами, але сам цей факт висуває питання, болюче над свіжою могилою, однаке одне з таких питань, що їх скоріше чи пізніше треба буде комусь, хто оцінюватиме наш сьогоднішній культурний етап, поставити: хто був Малюца — мистець, мистецтвознавець, критик, публіцист, педагог, організатор мистецького життя?

Усі ці факультети він репрезентував, але вони зливалися в ньому в пропорціях, що їх окресплюють у нас мінімалізуючим і неточним поняттям — культурний діяч.

Чи це справді все, на що вистачало цієї все ж таки цікавої й енергійної людини?

Малюца не був по-малярськи надто щедро обдарований, він не мав тут ніяких особливих здобутків чи досягнень, кольорит і техніка його образів були пересічно скромні, а рисунок — наївний, але в ньому вирував рідкісний огонь і дар пристрасно хвилюватися. Може, цього замало, щоб стати непересічним мистцем, але, знаючи його чималу інтелігентність і чуйність до справ творчості й культури, можна з деякою певністю висловити здогад, що він мав шанси стати непересічним публіцистом у ділянці мистецтва, додати б — на рівні науковця. З цього погляду в Малюци бу-

ли непересічні можливості; потенціял, який в інших, нормальніших умовах бліснув би своєрідним генієм, а тут, на еміграції, проти якої важко протистояти і серед якої дуже мало місця (соціально й економічно) для мистецьких працівників, його спеціяльне обдарування марнувалося.

«Сучасність»
Мюнхен, жовтень 1970.

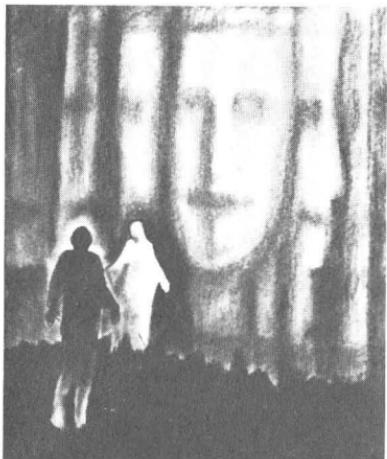


МАЛЮЦА



МАЛЮЦА

50



51



52



53

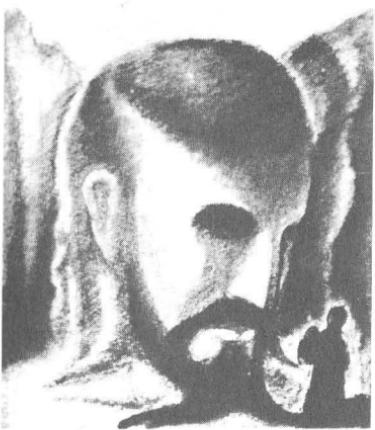


МАЛЮЦА



54

55



56



57



58



М
А
Л
Ю
Ш
А

НЕЗАКІНЧЕНЕ ПЛЯНУВАННЯ

Мирослав Радиш саме розгортав ширшу творчо-малярську програму, ясніше почав креслити дорогу свого творчого гасла, коли дуже й дуже несподівано смерть поперекидала всі перспективи. Смерть приходить все так більш-менш несподівано, але є деякі межі у віці людини, коли прихід її особливо разючий.

Радиш відійшов на початку своєї творчої дороги, але це теж факт, що він уже такий творчий шлях знайшов та залишив нам помітніші сліди його.

Сила малярства Радиша в емоційній скалі бравурної техніки й палітри. Але не все такі зовнішні якості стають вирішальними, хоч відиграють велику роль як спосіб передачі; щоб не виникло непорозуміння, відмічу, що бувають випадки зовнішньо схожі, однаке ці атрибути, не підперті з нутра, залишаються пересічними. Радиш творив свою внутрішню мистецьку віру, тому його мистецтво не стало тільки зовнішньо ефективним. Зрештою, він залишив дуже добри образи з тихішим технічним випровадженням, які теж безперечно належать до того ж його духового світу («Чорна гора» 1955, «Берези» 1955 і декілька образів з мотивом дерева).

Та крім усього, мистцям безперервно доводиться все щось переборювати; Радиш боровся ще й з тим, що його

корінці, тоді ще молодого мистця, підтягнули з нашого у воєнні роки нетворчого ґрунту. Бо той час, два окупаційні етапи східної і західної версії соцреалізму завершували зусилля польської політики зробити провінційним цей ґрунт. Вплив польської шовіністичної і розмахом провінційної політики, викликав у відсічі в нашему суспільстві подібні ж настрої (такий тип культурного впливання якось не відзначається), а разом з тим і вимоги до наших мистців на кшталт «дати українських Матейків» і т. д. і т. п. Дезорієнтованість української публіки заразила (клімат!) кінець-кінцем погляди мистців. Появилися тенденційні в напрямі до лубка на зразок образків Христа й Марії назагал поважного мистця й педагога Куриласа. Таких прикладів є безліч, врешті ж ці тенденції живі ще й тут на еміграції. Коли загально польським формам впливів ще можна було протиставитися, у соцреалістичній дійсності всім нашим зусиллям, у найпершу чергу культурним, вибила чорна година. Вийшовши з цього клімату, більшість наших мистців, на яких можна б наложить іншого ґатунку проблемний вантаж, ще й сьогодні не знають — куди і як. Привезені на еміграцію критерії не вистачають за власний поріг.

Мирослав Радиш був якоюсь мірою заторкнений до машньою ситуацією в мистецтві, отже тут він мусів відбути внутрішній бій. Він його зводив і перемагав, приблизно в темпі, про який сам мріяв. Я деякою мірою переживав творчі плани й дерзання Радиша, зустрічаючися з ним на нью-йоркські відносини досить часто після нашого знайомства (початок 1951) до моїх відвідин Європи (1955-1956), що внесло в неписаний календар наших зустрічей однорічну прогалину. Наша перша (й остання) після моого повороту з Європи розмова зробила на мені значне враження. І скоро надійшло друге мое зачарування Радише: найдовіші його твори (1955-56) на посмертній виставці 16-24 червня 1956 в Українському народному домі (Нью-Йорк). Вже раніш за кожноразовим поворотом з фарми, куди мистець виїздив у літній сезон з родиною, він дивував швидким досягнанням.

Це тло творчості, яке в остаточному, рахунку при

сприйманні окремих творів не є істотним, дуже важливе для зrozуміння цілості і тих психічних барикад, через які мистець мусів іти до свого творчого здійснення. Радиш старався бути розважним мистцем: він відчував принади й небезпеки плянів модерного мистецтва. Він орієнтувався в ньому й був його прихильником. Він не йшов шляхом екстремних шукань, а зважився на дорогу повільного (ґрунтовнішого?) дозрівання. Він мав, здавалося, досить даних своїм власним темпом дійти до бажаної мети, в чому чималою мірою сприяло йому, я б сказав, жертвенне зрозуміння його сім'ї. І всі людські пляні вже складались наче як найкраще.

Малюство Радиша почуттєве. Головний наголос на техніці кольору. Своєрідно застосованим мальським ножем він підносить фарбу до меж зорової музичності. У багатьох, найбільш удалих образах, відбувається метаморфоза фарби як матеріалу в щось нематеріальнє.

У мальстві Радиша постав окремий період малювання мальським ножем, у собі найцікавіший, найкомпактніший і найдосконаліший. Техніка ножа закинена або дуже неоформлено вживана; на цьому відтинку Радиш працював дійсно наполегливо, з впертістю відкривача, відкриваючи тривалиші, неповторні іншим мальським знаряддям і матеріалом ефекти.

Фарба виграє на своєріднім виразі в сполучі твердого знаряддя з мальським ґрунтом і дістає інтимний з власної субстанції органічно краями створений контур.

Сюжет. Радиш двояко підходить до цієї даности. Пейзаж у роді орнаментики, не подібний на перший погляд до писанок чи вишивок, але за їхньою функцією абстрактної декоративності, на першому пляні, і другий тип пейзажу — настроєвий.

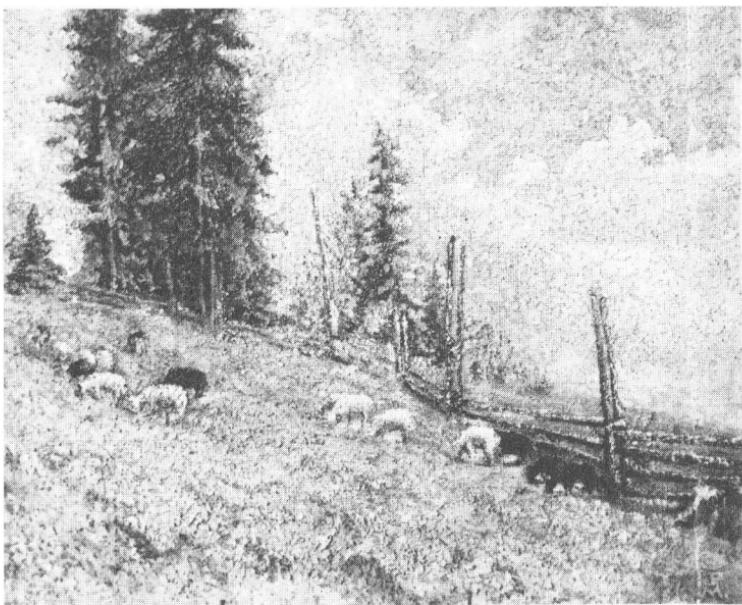
Окремі студії з урбаністичними мотивами у Львові й пізніше в Німеччині не мають виразної настанови в підході до теми, щойно на американському етапі Радиш з виразнішим пляном підходить до проблеми циклу великоміських мотивів: 1952 року постав більший форматом образ «Подвір'я», в той

же час і раніше («Mist Вашингтона» 1951, усі дати постання образів узяті з каталогу посмертної виставки Радиша) постали інші образи з урбаністичними мотивами, але я висуваю «Подвір'я» на чолове місце тому, що цей образ своєю композицією, кольоритом і технічним виведенням (хоча до цієї техніки мистець пізніше майже не повертається) був віщуном нового звороту в мистецтві Радиша. Не в цьому пляні, але теж про нові ідеї в тогочасному малярстві Радиша свідчать композиційні варіянти з назвою «Голод» (1951), серія менш досконала, під неперетравленим впливом норвега Мунка (Munch). Відтак на певний час великоміський мотив відходить з пляну, мистець характеризує свою палітру переважно повними тонами (жовта — червона — синя), шукаючи їх у відкритому ландшафті. Тут виявляються ще невідомі сторони темпераменту мистця сильними експресивними бризками. А далі знову приходить відновлений, але цього разу критичний інтерес до мотиву великого міста. Деякі образи з великоміськими мотивами Радиш має з дозою магічності, вам може стати страшно, що десь у такому світі ви живете («Собвейна станція», «Таймс сквер», «Бойлер», фабрики). Він давав цим сюжетам свою оцінку, оцінку людини, що не перестає тужити за своїми зеленими світами.

І взагалі: хоча твори Радиша мають свої завершені якості, його творчість у цілому мала перед собою чималі перспективи: це переважно плянування.

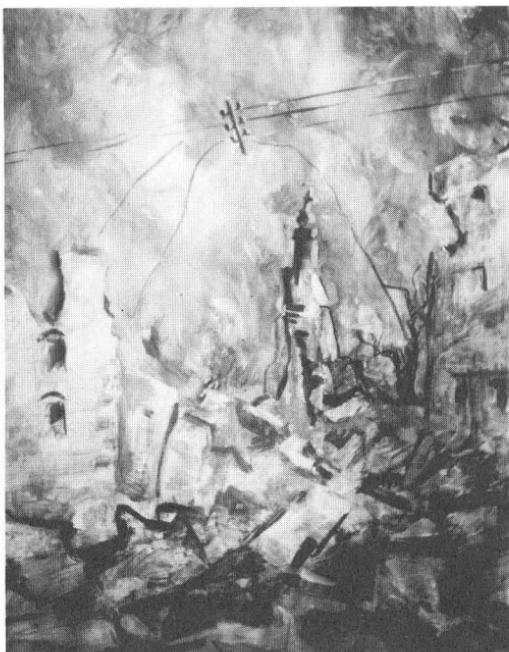
«Українська літературна газета»,
Мюнхен, вересень 1956.

59



Р А Д И Ш

60

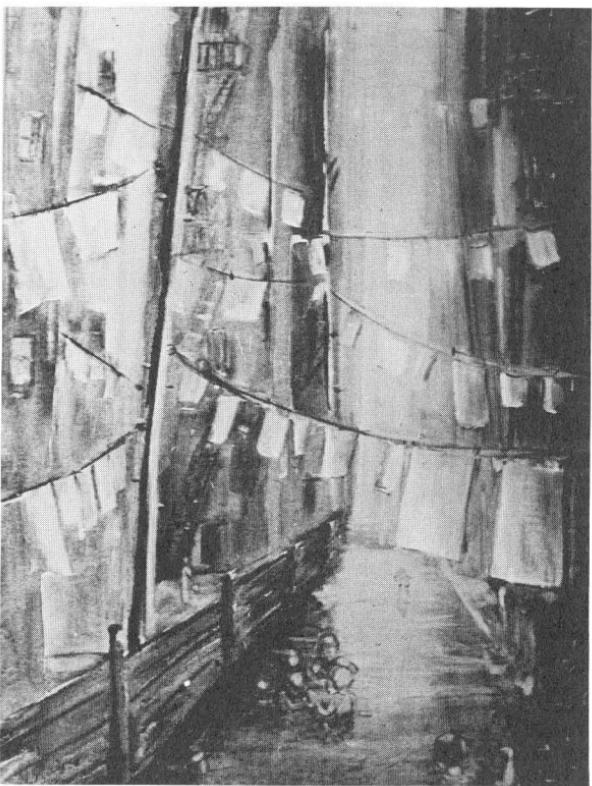


РАДИШ

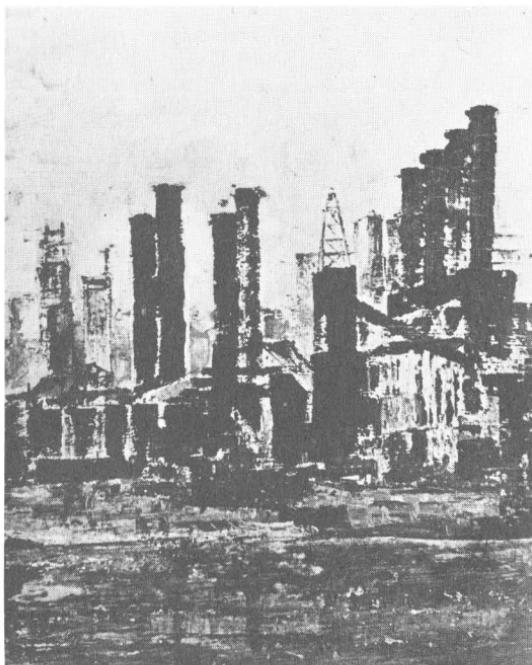
61



62



63



РАДИШ

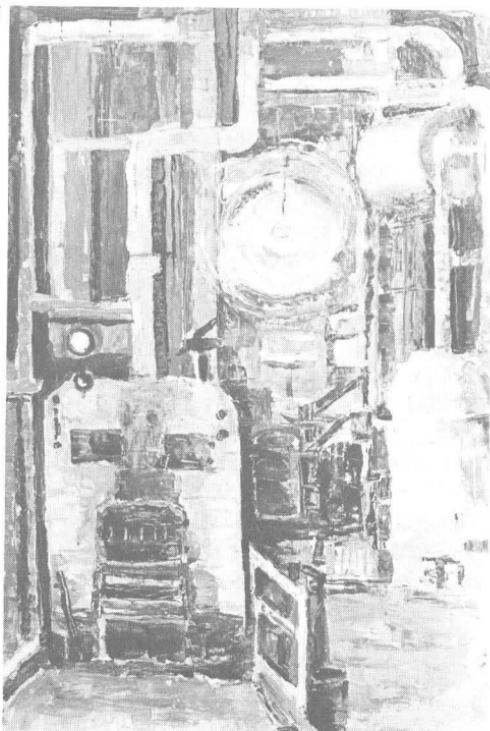
64



65



66



МИРОСЛАВ РАДИШ — СПОГАДИ І ВРАЖЕННЯ НА ТЛІ ЙОГО ДОБИ

Для визначення аспекту, з якого розглядати б творчість Радиша, треба взяти до уваги обставини, в яких вона розвивалася; у його випадку це дуже важливий фактор при оцінці розвитку і темпу творчості, оскільки він належав до людей вразливих, життя яких щільно виповнюється вібраціями, що спричинені обставинами.

Бути українським мистцем — не найліпша доля. Зрештою, навіть картоплина, коли посадити її у невідповідний ґрунт, — загине або зійде миршавенько; тим більше мистець потребує творчого клімату; та, нема де правди діти, Україна вже від сторіч пересунулась у сфері нетворчої кліматичної полоси. У новіші часи вияснюються гостре усвідомлення цього факту. Талановиті й темпераментні сили були при початках «ренесансу», якому теж не пощастило виявитися повнотою. «Відродження» на радянській Україні кінчається розстрілами; культурне життя Галичини досягає лише рівня провінційної культури: так виглядає образ Галичини в сумарному вигляді. Ниткою контакту з Західньою Європою, де в той час творився кульмінаційний центр модерних світових ідей, були одиниці, яким пощастило — на рік чи два — вирватися поза кордони Польщі. Поза тим

до Галичини рідко доходили ідеї Заходу. Крім того, з огляду на не дуже пожвавлене культурне паломництво на Захід, ідеї, що доходили в Галичину, були односторонньо інтерпретовані, а формат інтерпретації залежав від смаку й інтелектуального рівня людини, безпосередньо заангажованої в цій роботі. І вчить історія, що цю важливу і відповідальну роботу доля доручила людям не особливого маштабу, що постачали ідеї й програми поменшенні їх хистом. Доказом може послужити інтерпретація кубізму мистцями Галичини, одного з важливіших імпортів того часу. Тут не дійшло до усвідомлення справжньої ідеології кубізму, феноменальність якого полягала в поставленні проблеми часу в малярстві, бо програму з думкою заступила недотепна і карикатурна стилізація.

Тепер краще зрозуміємо спільнений процес творчого вияву Мирослава Радиша, мистця поза тим динамічного й безперечно талановитого, якому доля судила розкрити свої творчі можливості у вищенакраслених умовах. Він, правда, студіював мистецтво в Польщі (Познань — Вільна), та ситуація образотворчого мистецтва там майже нічим не різнилася від ситуації в Галичині.

У статті, що була присвячена «незакінченому плянуванню», яку я написав, так би мовити, з приводу смерти, я відзначив разюче неприродний момент його відходу. І хоча я не люблю повторюватися, у цьому випадку і при нагодах, що виникатимуть у майбутньому, годі буде не відзначити саме цей трагічний момент творчости Мирослава Радиша.

Він, покинувши Україну в час, коли здавалося, що все населення України емігруватиме, опинився в сплюндрованій духово Німеччині. І хоча щось там робилося, щось там вирішувалося, більшість наших мистців, заабсорбованих справами української культури в тaborах, жили в ізоляції, не цікавлячись ні справами німецькими, ні справами інших країн. Люди наші взагалі жили ще звичками крайового ізоляціонізму, що повинен був рятувати нас від усякого роду зла. Відвідування випадкових виставок німецьких льокальних мистців не заворушило уяву нашого мистця, а, навпаки,

творило підстави для ілюзій, що з нашим мистецтвом не найгірше. І з таких переконань народжувалися журнали й альбоми українського мистецтва, що прицілювалися на репрезентативність, але поза тим були порожнім, хоча й вірним дзеркалом нашої тогодчасної духовової ситуації в цій ділянці.

Хто жив у близькому контакті з тогодчасною Німеччиною, той не міг не помітити спазм, у ких вона перебувала, що свідчило про бажання відродження духового життя. Тому я ставлюся з застереженням до потішаючих вісток з України про маштаби відродження нашої творчої культури після т. зв. «відлиги». Німеччина — не Україна, творчі традиції якої в яких сторіччях шукати? Післявоєнна Німеччина пам'ятала ще епоху експресіонізму, «Бавгавзу», «Брюке», «Синього вершника», але хоча і як вона намагається стати знову в ряди світових культур, рани, завдані Гітлером-Геббелльсом, не гояться, як хотілося б. Ми за любки потішаємося, мовляв, коли настане слушний час, ми знову, як після першої світової війни, буйно заведемо нашу духово-творчу пісню: тут нібіто все гаразд, лише ми забуваємо один дуже важливий фактор: хоч у нас на революції й вистачає снаги, та чи вистачить на більш мозольний акт, скажемо, акт тягlosti, акт будови (духового) собору? Я боюся дати на це питання відповідь.

Справи після закінчення таборового стану не міняються і, якщо мова про генерацію наших мистців, що дебютували вдома, вони мандрують широкими світами неначе пустелю. До них можна приставити приповідку про пса і овес. У Німеччині Радиш майже не вирізняється з загальної панорами, — майже, бо якщо вірити репортажеві Костецького «Гостина в печерників», щось уже в таборі починало непокоїти його. Зрештою, його зацікавлення сучасною мистецькою проблематикою можна до певної міри пояснити фактом, що на перший погляд може здатися без якогось особливого значення. Коли я вперше приїхав до Нью-Йорку (Радиш вже тут жив), поминаючи те, що ми ніколи перед тим на бачилися й не знайомилися, він очікував мене на пристані. Уважаю, що цим він засвідчив потяг до

модернізму, оскільки я постійно лише такі позиції захищав. Наше знайомство розгорнулося майже до приязні, завдяки чому я — чи не єдиний з кола поза його родиною — зближка міг спостерігати його раптове й швидке дозрівання. Наша перша розмова в його помешканні, бо Радиші і їх батьки прийняли мене з корабля до себе як старого знайомого, велася жваво до пізньої ночі. Багато ми розмовляли до кінця його життя. Основною темою, крім малюрських проблем, було пожвавлення нашого культурно-творчого життя. Розчаровані першими спробами оживити його зсередини, ми бралися за організацію середовища поза рамками офіційних мистецьких установ. Але й тут, з огляду на відсутність спільніх або хоча б подібних ідей, крім невеликих успіхів — улаштування виставки групи мистців, що мала чіткіший професійно характер, чекала нас поразка.

Все це, тобто умови в Галичині, у Німеччині й життя в українсько-американському Нью-Йорку, впливало і негативно і позитивно на творчу роботу Радиша. Він мав з чим боротися, тим більше що відчував недолугості нашого культурного життя.

Якщо зважити, що роки праці як у Галичині, так і в Німеччині не особливо багато дали йому, за цих кілька (шість) років нью-йоркського життя він здобув дуже багато. Особливо проблему кольору й техніки Радиш устиг розгорнути до меж, де вже починається думання мірами максимальними.

Радиш не був експериментатором у найширшому значенні цього слова. Він сам бажав собі процесу, в якому крок за кроком пізнавав би можливості малюrstва. І хоча в ідеологічно-світоглядовій програмі від раннього образу гірського ляндафту з вівцями до урбаністичних образів з фрагментами Нью-Йорку — майже ніщо не змінилося, образи пізнішого американського етапу позначені поглибленим візій, розігріттям емоцій до червоного і досконалою технікою.

З прізвищем Радиша я вперше зустрівся у львівському Театрі опери, балету і драми, в якому він працював деко-

ратором, але чи тому, що на цей час припадають мої перші кроки в мистецтві, чи тому, що як той театр, так і сценічно-образове мистецтво перебувало в першій стадії формування чогось своєрідного, чогось львівського, чогось українського — він, цей театр, з погляду сценічних проектів не зробив на мені якогось сильнішого враження; мої спомини обертаються радше біля постаті Блавацького в ролі Гамлета. Однаке, невеликий форматом образ, який уже раніше згадано, карпатський ландшафт полонини з вівцями, що був виставлений на збірній виставці Спілки українських мистців у Львові, врізався в мою пам'ять, виділяючись з трьома-четирима іншими образами на цій виставці з сотень експонатів. Цей образ був мальований у манері, що, зрештою, панувала на тогочасних львівських виставках, однаке атмосфорою він різнився, бо кольори (в якомусь сіро-бліому тоні) мали магічну силу, що стало типовим явищем у Радишевому млярстві, притаманним кращим зразкам його мистецтва.

Цей образ з вівцями був єдиним образом Радиша, який я бачив (чи пак запам'ятив) з львівського етапу. Чергова моя зустріч з його мистецтвом сталася в Німеччині, чи не на виставці в Мюнхені. Тоді він пробував коментувати враження від зруйнованих міст, однаке Німеччина швидко погамувала дух руїн, і зі зникненням моделі Радиша у Німеччині більше не повертається до соціального елементу, до проблеми соціального коментування, хіба щойно в Америці зробив наворот до неї рядом варіантів композицій: «Голод», «Маті з дитям» і почасти «Подвір'я». Останнє є взагалі одним з кращих образів Радиша більшого формату, але й безперечно найкращим образом цього етапу. Цей образ ще не виявляє пізнішої технічної бравурності чи сочистості кольору, натомість він відзначається психологічним нутром, що відповідає настроєві ситуації. Коли в композиції «Голод» домінує символіка вже раніше уживаних ефектів (багряна заграва, зеленкуваті обличчя, запалі-витріщені очі тощо), «Подвір'я» такими ефектами не грішить.

А взагалі урбаністичні мотиви, з відповідним строгим і таємничим настроєм модерних джунглів, що якось

імпульсивно вкладаються в творчу програму мистця, треба відзначити в нашему мистецтві явищем майже унікальним.

Але зasadничо Радиш був типовим ліриком, цим і пояснюється його сконцентрований вклад у мальарство з соціальною тематикою типу композиції «Голод».

Не концентруючися на якомусь певному жанрі чи сюжеті, він малював з натури (винятками були б «Голод», «Мадонна» і ще два-три образи). Як Радиш малював би сьогодні — залишиться вічною таємницею. Чи він став би більш абстрактним, чи, може, навіть безпредметним, — сьогодні вже більше не довідатися, одне мушу відзначити, що до напрямків екстремних він ставився з певною флегматичною стриманістю. Це є назагал дивне явище, поскільки він зasadничо був за мистецтво новаторське. Мені здається, що за теоретичними мотивами, які, на його думку, виправдовували цю його поставу, криється, скажемо, психічна причина, що має коріння в нашему ґрунті, який опирається проти нових ідей усією своєю хліборобською впертістю, штывністю і завзятістю.

Як на початку я вирішив нашкіувати тло для Радищевої творчості, тло, що складається з елементів історичної специфічної ситуації в нас, щоб завдяки цьому краще усвідомити причини саме такого процесу його творчого прямування, так на цьому місці треба відзначити нееластичність нашої публіки, яка може бути звичайно стимулюючим матеріалом. Радиш цінив новаторські спроби колег, але своїм мальарством він прагнув досягнути і майстерної якості на базі модерних критеріїв і зрозуміння нашої публіки. Хоч його можна вважати переможцем, однак більші вимоги з оточення з глибшим знанням справи могли б, мабуть, загострити його творчий апетит. Особливо в царині кольору Радиш виявив максимум пристрасти, таланту й уміння. І хоч він не малював «абстрактно», його образи саме так треба розглядати. Не шукаючи предметів у найпершу чергу, треба пірнути у вирву кольорів. Вони «оперного» калібріу, сильні, повні й динамічні. Вони часто зроблені в космічному звучанні і взорі, з інтонаціями космічної містерії. Це є приблизно те, чого

намагається досягнути абстрактне мальарство — визволення кольору (в абстрактному мальарстві не лише кольору) від натуралистичної поверховості.

Десь приблизно за рік перед смертю, приблизно, бо в мистецтві рамки часу важко з повною прецизістю установлювати, Радиш почав виявляти дуже рідкісну в українському мальарстві прикметність — мальарську енергійність. Я маю на увазі не репінську зовнішню енергійність мазка, що в соцреалістичному мальарстві на Україні і в нацреалістичному на еміграції досить поширену, а радше прикметність, зреалізовану подекуди Олексою Новаківським, енергійність не виключно віртуозного гатунку, а таку, що перетворює навіть статичні речі на елементи світів, покритих вулканами. Останні пейзажі Радиша саме є частиною цих динамічних світів.

Хоч людство переступило вже межу, за якою розпочалася пересилка слідів людських пальців на місяць як символу нової і величезної непередбаченими епізодами мандрівки, хоч ми вже вступили в добу нового способу життя, яке відзначатиметься міжпланетарною мандрівкою, душа людини, що цілком відповідає незбагненному просторові всесвіту, маркується вічною таємничістю, і кожний оригінальний почин мистця, отже і творчість Мирослава Радиша, — це стрибок «астронавта» (з пензлем, пером, різьбарським долотом, музичними інструментами тощо) в непроникливі світи людської душі.

«Сучасність»,
Мюнхен, березень 1965.

СВІТ ЧОРНО-БІЛИХ КОНТРАСТИВ

Група українських мистців у Нью-Йорку урядила виставку творів лотиського графіка С. Відбергса (нар. 1890). Відбергс закінчив студії в Петрограді; 1925 був нагороджений золотою медаллю на міжнародній виставці в Парижі. Уряджена українськими мистцями виставка відбулася в другій половині березня в одній з заль Українського народного дому в Нью-Йорку. Вона давала в основному перегляд творів, датованих 1957-58 роками. Хоч мистець працював і працює в прикладній графіці (екслібрис, обкладинки, заставки, фірмові значки тощо), його головне зацікавлення спрямоване на проблемне мистецтво; лише з цієї ділянки й були вибрані твори для виставки (понад 50 рисунків).

Відбергс працює чорно-білими засобами мистецького вислову, точніше — тушшю і пером. Зв'язуючий і обмежувальний фактори техніки, що концентрується виключно на ефектах площинних і лінеарних варіацій, розроблений у мистецтві Відбергса до багатомовної скалі образового вислову. Розуміючи скромність свого матеріялу й інструменту, він виявляє в композиціях віртуозне орудування ними, творячи несподівані співвідношення чорно-білих площ в поєднанні з іншим творчим компонентом — лінією. Технічна реалізація твору, його композиційна структура посідає в

нього провідне місце, хоч слід зазначити намагання мистця використати всі творчі дані обраного матеріалу й техніки для підкреслення й поглиблення ідеї сюжету.

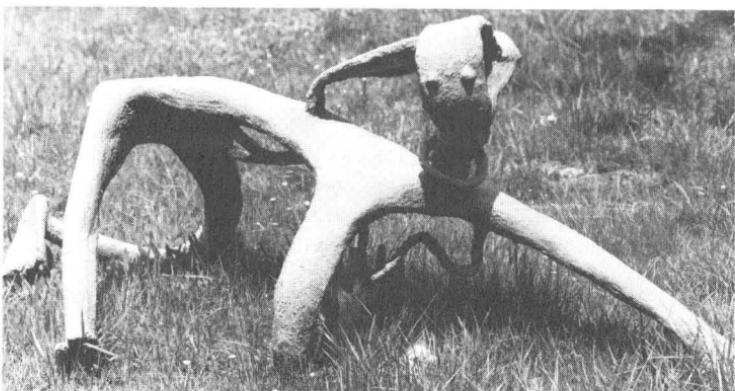
Ставлячи великі вимоги до композиції, до, так би мовити, логічної будови структури і її психологічної вартості в процесі сприймання, він залишає в своєму мистецтві дуже мало місця експериментуванню. Саме зосередження уваги на одній техніці й знарядді (рисувальне перо) промовисто ілюструє щойно висловлене спостереження. Мистецтво Відбергса сконцентроване в чорно-білій магії рисунка, вдосконалюване на відчутті площинних, лінеарних і декоративних пропорцій та співпраці цих образових факторів в різних сучасних течіях. Але й мови не може бути про еклектизм, бо Відбергс має природне відчуття органічності стилю, а насамперед того, що можна б окреслити його ж стилем. Навіть експресіоністичні впливи не руйнують зрештою питоменної йому чистоти, каліграфії, просто класичної солідності виконання. Рисунок Відбергса очищений від усякої шкідливості, імпресіонізму. Він схоплює насамперед винахідливість несподіваних ефектів з розташування чорного й білого. Цим фактором, зберігаючи на грани механічного чистоту й тонкість в орудуванні знаряддям, він викликає все ж таки конечні в добром образі емоційно-динамічні вартості. Його плянування чорно-білих «плям» нагадує асиметричність Шагалового плянування, хоча про подібність або паралельність обох натур і мови не може бути: Відбергс (без меланхолійності) є прихильником «плоті в еротичному цвітінні». Він творить їй гімни. Власне, зберігаючи навіть широку фабулу, його твори, особливо останніх двох років, помітні абстрактністю, зосередженням уваги на спіритуальній силі рисунка. Можна говорити про діялект засобів безпредметного типу: насамперед кидається в вічі образовий взір (мова не про звичайний орнамент), а з другого боку, схильність до нараторивного потоку. Останнє найсильніше виявилося в нью-йоркський період творчості мистця, в циклі «Гарлем вночі», що є своєрідним репортерським жмутом.

З творчого погляду цей цикл найсильніший, але зразу ж після нього приходить етап творчої сконденсованості, очищений від зайвих мотивів прикрашування і елементів, які раніше в нього означали лише здивування «чудами природи» і були капітуляцією перед нею. Йому завжди було питоменне відчуття композиційної цікавості, раніше воно перебувало лише на грани грайливості, в останній час рішуче перейшло в бік спрямування в якусь певну емоційну сторону і систему образотворчого світогляду.

Стилево в репортажній манері витриманий цикл «Гарлем вночі» свідчить про живе відчуття оточення і спроби творчо відгукуватися на нього. З такої настанови слід, мабуть, розуміти його інший цикл, заокругленіший, я б сказав, одуховленіший. Це цикл «Нью-йоркського пейзажу». Він, понад ілюстративністю, поглиблений думкою з символічно-магічної сфери.

Пейзаж Нью-Йорку дуже кострубатий, незгармонізований, незаплянований, з несподіваними контрастами до-слівно на кожному кроці. Але найсильніші речі в цьому циклі покищо на теми хмародерів. В них є щось з трагічності «ававилонської вежі», візія прагнення зв'язати землю з небом.

«Українська літературна газета», Мюнхен, квітень 1958.



МАЛЯРСТВО ГУЦАЛЮКА 1960 РОКУ

Питоменний українському мистецтву ліризм дістає своєрідне оформлення в творчості Гуцалюка, — у цьому переконують окремі образи на його цьогорічній виставці в Juster Gallery — Нью-Йорк.

Гуцалюкове малярство завжди виявляло схильність мистця до ліричності. Ця його властивість виявилася тепер набагато сильніше мірою виелімінування пануючих стилістичних засобів мистецтва першої половини нашого століття, що коренем сягають у конструктивістично-абстрактну методику. Твердість, свого роду готичність форм, що опанувала післякубістично-конструктивістичний етап у мистецтві, була в творчості Гуцалюка попередніх років методичним засобом образового формулювання. Його кольористичну лагідність і м'якість придавлював суворий рисунковий контур, хоч ясно було вже тоді, що він прямує до ліричної малярської фразеології. Мистецьку проблему вибору напряму кожний мистець повинен для себе розв'язати. Мистець мусить бачити перед собою певну ціль, він мусить намітити й з'ясувати собі напрям дороги, по який його творчість повинна б розвиватися, — часові лишається для розв'язання питання технічної майстерності. Гуцалюкова дорога веде до інтенсивної образотворчої краси.

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

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

Імпресіонізм як історичне явище має свої заслуги, однаке це одна з тих течій, що безсумнівно сприяла умасовленню мистецької професії; техніка імпресіоністів настільки вільна й легка для опанування, що кожний — після деякої вправи з матеріалом — може «творити» по лінії цієї ідеології. Крім того, за об'єктами й мальарськими темами далеко не єти: все можна — в безнадійному відмежуванні від інтелекту — малювати, безпристрасно й без ніякої творчої віри. Уява й фантазія, невід'ємні інструменти справжнього мистця, — в імпресіоністичному мальарстві не конечні, радше зведені до непомітного мінімуму. Звідси зрозуміло, чому ця ідеологія вилилася з берегів, переливаючися на маси перед мистецьким покликанням нічим не грішних аматорів. Мистці, що були творцями революції в думанні про мистецтво і рівночасно викликали течію імпресіонізму, як це можна було відмітити на великій виставці творів Моне в Музеї модерного мистецтва в Нью-Йорку, дали ряд творів мілкої духової напруги й невеличкого мистецького діапазону: вони, мірою свого геніяльного передчуття чи слуху, скоріше чи пізніше, частково чи цілковито міняють свою творчу настанову. Сам Моне як геніяльний мальяр на старість робить рішучі підрахунки, зриваючи з імпресіоністичним ілюструванням природи; його пензель стає твердішим у надаванні фарбі структури, вишуканішим у композиції та кольориті.

До речі, цей його останній творчий етап вплинув на зародження нової в сучасному мистецтві течії — т. зв. абстрактного экспресіонізму, широко (власне, вже надто широко) культивованого передусім нью-йоркською школою мальярів.

Гуцалюк робить новий крок; конструктивістично-абстрактні форми почали відступати перед новим у його мальарстві елементом, перед прозорістю — елемент великою мірою імпресіоністичний, однаке, стається так, що цей елемент у творчості Гуцалюка дістає деякі нові риси.

Домінуючим компонентом у Гуцалюковому мальарстві є фарба із своїми тривимірними властивостями, фарба як фізичний матеріял; говорячи про імпресіонізм у його мальарстві, треба мати на увазі своєрідний рельєфно-мальський імпресіонізм.

«Українська літературна газета», Мюнхен, жовтень 1960.



ГУЦАЛЮК

ДУМКИ З ПРИВОДУ ГУЦАЛЮКОВОЇ ТВОРЧОСТИ

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

Та суть мистецтва не міняє стану, в якому світ розподіляється на калейдоскоп тaborів: національних,

релігійних, економічних, світоглядovих, расових тощо. Між таборами точиться боротьба за існування й панування. Мистецтво теж втягнене в орбіту боротьби; от, може, не всі присутні зацікавлені технікою, що панує на виставці, але вони прийшли на неї в якісь мірі тому, що мотив українства перерішив вагання, бо ми шануємо й підтримуємо — з національних мотивів — цю нашу наукову установу, уважаємо себе якоюсь мірою учасниками українського культурного руху, мимохіть створивши довкруги Гуцалюкової виставки атмосферу «національної афери».

Та все ж таки попри вищесказане про індивідуалістичний характер мистецтв, не належить переочувати систему життя, в яку доводиться сучасній людині вкладатися. Це система національного правопорядку, національної історії і національної культури. Тож і не буде поза рамками цієї мистецької події склjasифікувати цю виставку й з національних позицій, що в якомусь майбутньому перестануть бути суттєвими, але сьогодні вони є «наріжним каменем» людського співжиття, ба навіть людської долі під сучасну пору.

Хоч ця виставка препрезентує два види (рисунок і акварелю) творчості Гуцалюка, рисунок під оглядом якості рішуче панує, і тому я думаю лише на нього в дальшому посплатися.

Рисунок має особливі якості — силу магічного перетворення, яке зберігається навіть у випадках, коли збережено натуралистичні властивості предмета: уявім собі наш вихід вранці з хати, крок за поріг у рисунковий безколірний ландшафт, побудований з чорних штрихів, ліній, точок, з чорних, сірих і білих площ — це був би світ, виповнений моторошною атмосферою. Нами, мабуть, оволоділо б почуття Кафкових геройів, хібащо оптичні відчуття сучасної людини — з огляду на надмірність оптичних ефектів у сучасному ландшафті — знесилися. У таких випадках непотрібне мистецтво, у таких випадках потрібне немистецтво, яке шокувало б інтелект і лише через нього добивалося б до людини. Все таки рисунок заслуговує на

увагу, яка на нашому ґрунті існує в мінімальній дозі. Велика кількість наших мистців, мабуть, олівця в хаті не має — більшість зорієнтована виключно на олійну техніку, що теж є причиною аномалії, завдяки якій наше мистецтво твориться, сказати б, четвертинно. І хоч би тому ініціативу виставки рисунків, як одну з пionерських, треба похвалити й ентузіастично підтримати.

Рисунком мистець відкриває нові форми, нові ситуації, що можуть навіть вирішити суцільні напрям творчості. Він, властиво, не є лише фундаментальним зарисом одноразового композиційного задуму, але може стати конструктивним заложенням творчості взагалі. Рисунок може бути й самоціллю, що викликає певні емоційні стани, та найширше застосування рисунка полягає у фіксуванні й організації візій (рисунок олівцем, пером, крейдою, пензлем). У кожному випадкові це засіб кабінетного формату, що нагадує камерну музику можливостями найширшого експериментування при пропорційно мінімальній витраті енергії та фінансів.

Рисунки Гуцалюка роблені переважно рапідографом, інструментом, зручним для реєстрування мотивів поточно. Мистець подорожує багато й під час подорожування нотую ляндшафтні мотиви, що часто стають основою композицій, розгорнених пізніше у техніці — олії. Але попри таку ролю й призначення вони не позначені рисами шкіцовності. Це, очевидно, не вирішує питання важливості, бо шкіцовість часто є вислідом розгортання нової для мистця проблеми, та справа в тому, що рисунки Гуцалюка мають «шліф», що вони, як і акварелі, «очищені» від лябораторності, і, хоч вони роблені з свободою і розмахом, атмосфера творчого крокування і спотикання з них виключена.

Його артизм полягає в творенні серій із спільним знаменником і лірично-мрійливим коренем. Його мистецтво безсумнівно ліричне; воно відображає світ у ліричній атмосфері; його образи свого роду аспірина для стурбованої душі. У його світі немає гроз, небезпеки або болю. Його ляндшафти, квіти й натюрморти мають вигідну температуру, привітний

клімат і приємні для ока. Програмою його творчості є творення ілюзійного світу.

Проблема Гуцалюкового стилю нібіто розв'язана. Справою покищо нез'ясованою лишається майбутнє, тобто твори, що свідчили б про живучість автора, про його творчу спроможність постійно дивувати. Мова про твори, що свідчили б про його володіння стилем. Справа виключно в тому, щоб особистий стиль мистця не перетворився в манеру і щоб вона не опанувала його, а мистець постійно панував над своїм стилем. Наступне мотто повинне стати системою творчості взагалі: кожний новий твір повинен бути несподіванкою, попри те, що він буде позначений почерком мистця.

Творчість знає піднесення і спади, мистець, однаке, повинен постійно знаходити вміння, сказати б, чарувати, — чарувати також несподіванками, чи то підбором теми й своєрідним насвітленням її, чи то композиційним розташуванням, технікою, кольоровою гамою, ударами і вібрацією пензля. Якась новина — несподіванка в цьому мусить бути.

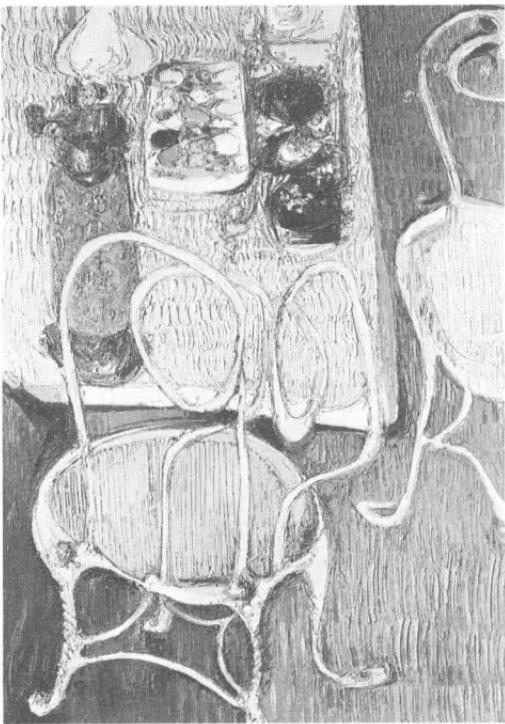
Ця виставка, скромна на перший погляд, з наявними ластівками небуденного в його творчості. Елементи психологічні. Автопортрет, портрет Черешньовського, Бойчука й Соловія є речами, які безсумнівно гостро виділяються з його дотеперішньої творчості. Дати постання не міняють суті справи.

Говорити про його «психологізм», тобто аналізувати ці речі я не збираюся, бо, просто кажучи, я його ще не збагнув, може тому, що він самим автором не зовсім усвідомлений і розгорнений, тому не дуже маркантний, появляється у формі натяку.

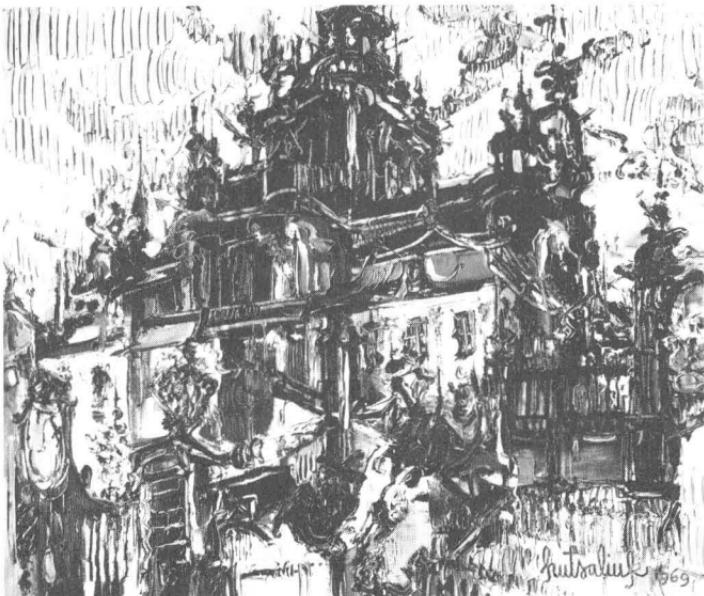
«Сучасність»,
Мюнхен, лютій 1967.

ГУЦАЛЮК

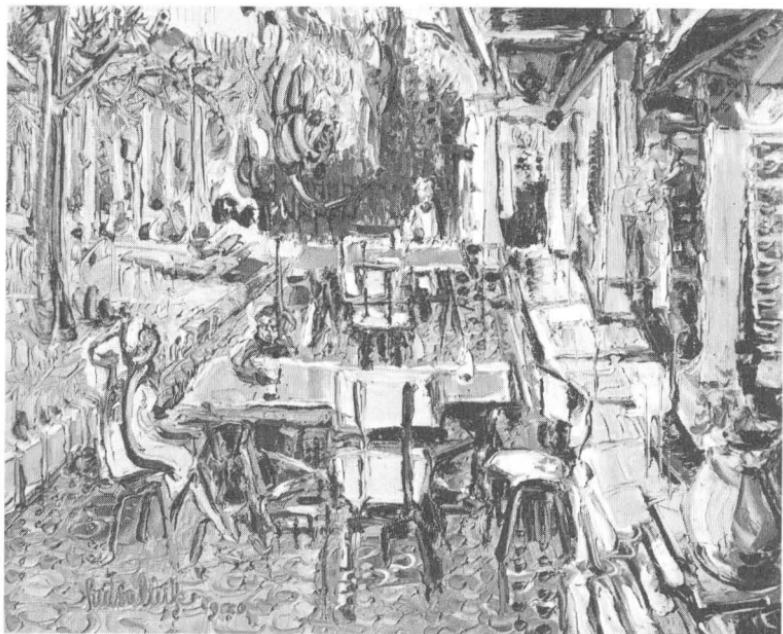
69



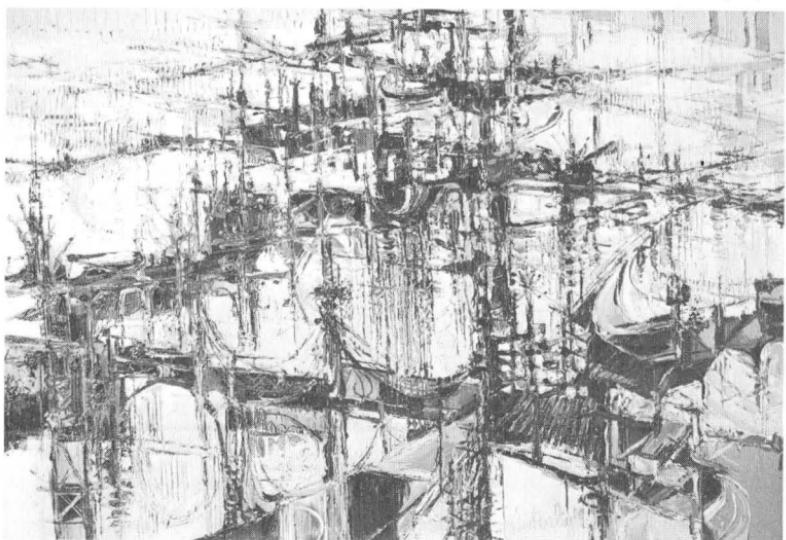
70



ГУЦАЛОК



71



72

СВІТ ОЧИМА, ПРИМРУЖЕНИМИ ВІД УСМІШКИ

Пам'яті Миколи Бутовича

З опублікуванням першого, а згодом другого циклу «Слов'янських танців» Дворжака світовій культурі вперше відкрилася повністю слов'янська стихія — цілком свое-рідний і безпредecedентний феномен, суміш безкрайого ліричного смутку і радісного пориву. «Слов'янські танці» сприймаються прямо, без медитації, за посередництвом серцевої антени, органу, що в істоті слов'яніна є найголовнішим, — хоча цей твір не позбавлений багатства форми і тематичної винахідливості. Перед «Слов'янськими танцями» і після них з'явилася більша кількість визначних творів слов'янських композиторів, які під певним поглядом стояли навіть вище від твору Дворжака. Але «Слов'янські танці», поминаючи їхню придатність для концертових заль, мають ядерну концентрацію слов'янського темпераменту і під цим поглядом вони особливі.

Слов'яни, в тому числі українці, є людьми почуття з великою порцією — я сказав би — декоративної уяви. Однак, оглядаючися за прикладами в тому комплексі, що його ми звемо нашим духовим життям, ми не матимемо багато успіхів, оскільки наші мистці обходили якимись дорогами (за

рідкісними винятками) суть творчості — напружене бажання підняти край запони, що закриває дотепер невідоме. Мистецтво Бутовича є під цим поглядом у нас одним з виняткових. Музика та малярство — мистецтва емоційні, їхніми зразками найбезпосередніше виявляється духовна фактура певного духовного комплексу. Тоді як література, навіть поезія, постійно впадає в орбіту теології чи релігії, ідеології, філософії тощо, музика й малярство, навіть змальовуючи конкретні феномени («Моя батьківщина» Сметани, «Море» Дебюссі, Рембрандт і Ренуар, Пікассо і Бонар), лишаються мистецтвом насамперед емоційних вимірів. Можна б назвати напевно більшу кількість творів з інших, ніж музика та малярство, мистецьких галузей, що в тій чи іншій мірі теж репрезентують певну грань слов'янської душі; однаке таке ядерне виявлення духовного комплексу, як це сталося в «Слов'янських танцях» Дворжака, не випадково здійснилося засобами музики. Танець сам по собі є стихійним виявом певного внутрішнього стану; навіть там, де є явна настанова, скажімо, на ландшафтну описовість, як, наприклад, у Сметані у вищезгаданій «Моїй батьківщині», музика тріумфує в повній емоційній гамі.

Бутович, як відомо, був малярем сюжетним; але він є таким, коли дивитися на речі поверхово. Його сюжет оформився в певне поняття, що заморозило в уяві глядача, так би мовити, емблему бутовичівського мистецького світу, — і все тут нібіто гаразд. Треба однаке допустити рішальний додаток, який і піddав мені думку розпочати ці рядки міркуваннями про «Слов'янські танці» Дворжака. Бо тоді як Дворжак зафіксував у музиці слов'янську народню стихію, Бутович з подібної настанови виводить те, що є типове саме для української народності вдачі. Тут рішає не сюжет і не джерело сюжетних задумів, а його «музична» інтерпретація, його емоційний аромат. Завдяки цьому Бутович відрізняється у нас від інших сюжетників, які манерою Пікарро або Сіслея малюють нічим «нешкідливі» образки, або від тих «народників» у нашій музиці, які чомусь уважають почесним обов'язком для нашого композитора

гармонізування народніх пісень, працю в кінцевому ефекті таку (особливо після давніше зроблених у цьому напрямі робіт), яку ледве чи можна приточити до музичної культури з більшими вимогами. Бутович удавався до т. зв. джерел, але він, як Сібеліюс, Гріг, Брамс, Енеско, Орф і багато інших, виводив з них новий ручай свіжого аромату.

* * *

Я не хотів би твердити, що погідна вдача Бутовича мала вплив на його творчість: однаке в тій статті, що має на меті відзначити творчість Бутовича й виявити втрату в нашій культурі після його смерти, варто відмітити, що Бутович обіцяв багато, і вік властиво не був рішальним фактором кінця. Треба сказати, що у випадку Бутовича погідна постава до оточення не була в конфлікті з його лагідним мистецьким світом. М'який гумор, часами не зовсім вільний від домішки іронії, був характеристичним і для Бутовича, і для його мистецтва. Мистець, який виділявся як один з найцікавіших серед нашої найстаршої генерації початку другої половини нашого століття, Бутович малював всіляке, — мабуть, змушений до того обставинами життя, з одного боку, і духововою ситуацією в нашему суспільстві, з другого. Але, коли говориться про Бутовича-мистця з своєрідними творчими концепціями, то маються на увазі майже виключно твори ґротеско-гумористичні, якими він утривалив власний світ творчих візій. Відьом і чарівниць, чортів, лісовиків і мавок бачимо у нього не дуже страшними і не такими, що вони могли б заколочувати життя. Їх Бутович показав радше в дусі народної духової постави до цих уроєніх і вигаданих сил: мистець бачив їх примурженими від усмішки очима. Час від часу він звертався до історичної тематики; однаке сюжети були лише вентилем для творчого відпруження або трампліном.

Він не репрезентував тісної тематичної програмовости т. зв. баталістів і мальярів, які малюють картини з історичною тематикою; на тлі сучасного українського мальярства він

стоїть майже одинцем, як той, для кого спіритуальна естетично-emoційна виправадженість образу була головним мотивом творчості. Тема в малярстві Бутовича займає одну з важливіших позицій, і теми він добирал уважно; але естетика техніки, була таки рішальним побудником для Бутовича. Він заворожував своїх демонів у розливи фарб, що були на початку візії, і які він далі розробляв, допомагаючи собі різними матеріалами і різним знаряддям, вертикальними ударами пензля, губкою чи просто зім'ятим папером або шматкою. І хоч би як фасцинували нас усі ці демони й часто довгі та опоєтизовани назви його картин, не слід утрачати з поля зору того, що він з рідкісною в нас увагою ставився до проблем техніки твору — з увагою та винахідливістю, питоменною кубістам та дадаїстам.

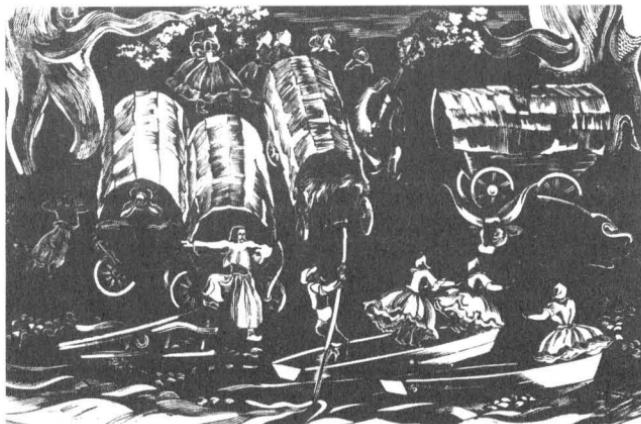
Пригадується остання його виставка, що відбулася в нью-йоркському Українському народному домі 11-26 листопада 1961 року; виставлені на ній картини «Тінь Довбуша» або «Старий вівчар» документують вище тверджене. Зрештою я мав приємність працювати з покійним мистцем у студії однієї текстильної фірми. І часто дві-три плями на пробному папері були для нього трампліном для нової образової візії, з якої опісля формувалася певна малярська ідея. Працівники в згаданій студії знали цю властивість нашого мистця, любили його погідну вдачу й цінили його рідкісний дар уяви.

Згадавши про останню виставку Бутовича, я хотів би назвати ще дві його картини, які дуже мені подобалися і запам'яталися: «Відпочиваючий чорт» і «Вій». На виставці була більша кількість картин, які звертали на себе увагу, як свіжі відкриття мистця; але я згадую тут лише чотири його твори, які справили на мене особливе враження.

Бутович помер на 66 році життя, у віці, коли багато обдарувань у минулому якраз почали осягати творчі вершини. Бутович залишився в нашій пам'яті мистцем, що знайшов свою духовно-творчу точку опертя, — але чи висвітлив він її в повній мірі? Малярство є одним з тих мистецтв, що об'єднують у собі творця і виконавця; творчі задуми народжуються в душі мистця досить рано, однаке

віртуозність приходить звичайно наприкінці довгої дороги праці та зусиль. Я дозволю собі повторити одно з давніших моїх тверджень, висловлених в одній статті з згадкою про мистецтво Бутовича: він безперечно належить до духової категорії мистців типу Ернста, Шагала і Тамайо. Однаке Бутовичеві не судилося зазнати щастя творчого життя без соціальних та економічних зобов'язань, яке раніше чи пізніше мусить прийти до кожного мистця. Творчість вимагає дуже багато зосередження, уваги та праці, — безперервне ходження на іншу роботу не спричиняється позитивно до творчих здобутків. Маляр мусить мати творчий комфорт: час і простір. Бутович — поминаючи відомі тягарі на руках людини-недобровільного емігранта з досить раннього віку — все ж таки працював багато. Він, мабуть, зробив усе, в тій ситуації можливе, якщо взяти на увагу його малярську, графічну та авторську працю (Бутович написав лібретто для балету, для якого запроектував костюми, а Юрій Фіяла — за його ж, Бутовича, намовою — скомпонував для нього музику). Але йому належить спеціальне відзначення за його мистецьку оригінальність і своєрідний показ українського народного ества.

«Сучасність», Мюнхен, березень 1962.



74



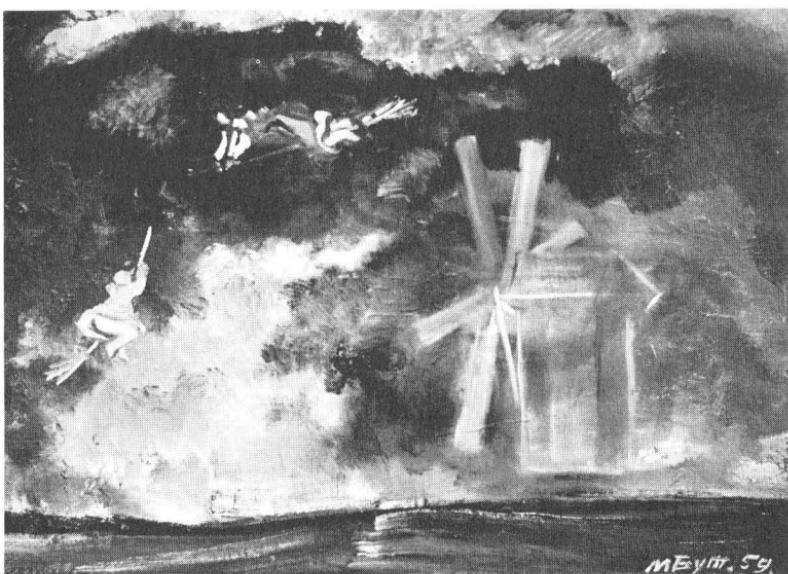
Б
У
Т
О
В
И
Ч

75



БУТОВИЧ

76



77



78



БУТОВИЧ

79



БУТОВИЧ

80



81



ДОПОВІДІ ПРО МИСТЦЯ ШУЛЬГУ

4 жовтня 1968 року в Українському літературно-мистецькому клубі в Нью-Йорку відбулася доповідь доньки мистця Іллі Шульги, пані Галини Сластіон, про батька, який помер 1938 року на засланні. Доповідь була ілюстрована прозірками, які очевидно не заступають духового досвіду, одиноко можливого з контакту з оригіналами, все ж таки дають можливість створити певну думку про дані твори. Ця доповідь, що була повторенням доповіді, виголошеної тиждень раніше в УВАН, мала першорядне значення насамперед для молодшого покоління, або для людей з Галичини, що не мали ніколи перед тим нагоди познайомитися з творчістю цього видатного українського мистця кінця 19 і початку 20 ст.

Доповідь і прозірки були нарівні (в майбутньому треба б звернути теж увагу на тло, яке повинно бути гладко-невтральним: чорне або біле).

Творчість Шульги, талановитого хлопця-селянина козацького роду, якого життя перейшло пригоди-перипетії подібні до Шевченкових, є трагічним епізодом в українській культурі. Його твори постійно пропадали, або були нищенню поодиноко (епізод під час якого підпіті селяни, що поверталися з фронту, потоптали щойно намальований у пленері образ, а автора побили), або масово (понад 400 (!) творів

загинуло в бомбардуванні Берліну в другій світовій війні, коли дружина мистця намагалася перевезти їх у захисніше місце).

Штучно прикорочене на 59 році життя Шульги і втрата великого числа його творів є неоцінімою втратою багатого на тотожні випадки українського мистецтва.

Першою дійсно творчою катастрофою мистця були вимоги, зорієнтованого на соцреалізм більшовицького режиму: м'який ліричний дух його імпресіоністичного реалізму уступає накиненій програмі, до якої, як помітно із штывніх композицій з колгоспного побуту, мистець не мав ніякого духового відношення і ніякого мистецького задоволення. Не мова про те, чи тим зруйновано якусь особливу творчу концепцію, мова про те, що в гру ввійшло насильство.

Хоч, як у Росії, так і на Україні при кінці 19 і на початку 20 ст. відбувалися великі події в інтелектуальних кругах, мальарство і скульптура обох країн знаходилися на здеорієнтованих позиціях, на відсталих «фронтах». Ситуація на цьому культурному відтинку міняється запізно, напередодні тотального терору, на кілька років до запанування «червоної ночі».

Шульга мав сильно розвинений імпульс, йому бракувало лише відчуття потреби інтелектуальної вітаміни, що, як сказано, взагалі ціхувало тогочасне мальарство України і Росії. Мальовано краєвиди з засікавленням імпресіоністів, мальовано портрети з реалістичним підходом до справи, а образи з побутовими сценами або історичною тематикою вважалося творами «симфонічного калібра», в що мистець намагається вложити все своє знання й таланти, в речі, особливо з історичною тематикою, що виходили все найгірше.

Але проблема Шульги не лише його проблема, а є радше даністю часу й терену, з чого лише нечисленним мистцям удалось вистрибнути вириваючися за кордони (О. Архипенко, Кандінський, Шагаль, Явленський; Бойчука я свідомо не зачисляю, тому що він, завдяки може ще жорстокішому збігові обставин, є постаттю легендарною, яку

я не вмішував би в ситуацію, в якій мова про конкретні — «намацальні» факти).

Портрети Шульги (портрети дружини, доньки, автопортрети, портрети родини, наймички, Зерова...) не гірші портретів прим., Кандінського, що були виконані в подібному стилі. Але, коли Кандінський виявив тугу інтелекту, Шульга залишився поклонником свого краєвиду, людиною, якій не судилося заразитися інтелектуальною «сверблячкою». Однаке хоч Шульга й не відкриває нічого такого, що не було відкритим перед ним для нашого мистецтва, він є значний, бо все, що робив, має відблиск таланту й близкучість стилю, якому майстер посвятив свою увагу.

Сподіваймося, що крім засікання наших колекціонерів, яким дотепер творчість Шульги була, мабуть, невідомою, створиться тіло, яке займеться насамперед дальшим збереженням спадщини для української культури (деякі образи потребують фахового лікування), оживленням світу мистця (виставки) і утриваленням пам'яті про нього (монографії та інші публікації), використовуючи матеріали і пам'ять людей, які були близькими до мистця, а які нині живуть серед нас.

Збереження культури є дуже важливою справою (інші народи видають мільйони на збереження культур взагалі), для нас збереження здобутків української культури є справою першорядною, а під цю пору, коли їх «огнем і мечем» руйнує ворог, це є справою, від якої залежить вирішення питання нашого життя.

«Свобода»,
Джерзі *Cimi*, 7 березня 1969.

ТВОРЧІСТЬ ПОЗА «МАГНЕТИЧНИМ ПОЛЕМ»

*(З приводу виставок творів Архипенка
в Нью-Йорку)*

Не знаємо, хоч можна здогадуватися, які мотиви служили спонукою для перших творчих виявів людини: ці перші прояви мали декоративно-орнаментальний характер, з чого можна б зробити висновок про пробудження прагнення естетичного. З часом людина помічає в своїй творчості і творах елементи дивовижного й елементи магічно-гіпнотизуючі, що — після усвідомлення — вона починає розвивати й пристосовувати до ритуалу побуту, особливо ритуалу релігійного, ритуалу, заложеного на іраціональній мережі. Релігійна сфера з вірою в понадреальні сили надавалася для розвинення певної категорії мистецтва, де навіть декоративні мотиви озмисловлювалося й надавалося їм наземне значення та прикметність.

Мистецтво, як інша площа надреального — сон, виникає на ґрунті пережиття реального: узагальнюючи й упрощуючи, зберігаючи або перемішуючи зasadничі елементи реальності.

З постійного контакту з природою та з постійного зацікавлення нею — розвивається теж своєрідна мистецька

проблематика (в мальстрі; світло — колір, час, рух, перспектива, тривимірність, чи пак, взагалі проблема вимірів, ритм...): увага мистця концентрується на явищах, які можна б окреслити — в поза вузько-напрямковому звучанні — «натуралистичні». Він усвідомлює їх у взорі «духа часу», тобто не всі нараз, а мірою визрівання їхньої актуальності; « дух часу» — це теж специфічність сфери науки, яка нерідко годувала уяву й надавала напрям зацікавленню мистця.

Сучасне мистецтво — більш, ніж колинебудь, — стало дуже скомпліковане, і сьогодні мистецтво йде «з духом часу», і сьогодні воно своєрідно реєструє досвід від оточення, від натури. Лише в проблемному фокусі щось кардинально змінилося: змінилися перспективи й пропорції. Людина піднеслася вище (донедавна найвищою точкою, звідки вона «споглядала на світ», була... дзвіниця), тепер вона спроможна бачити крізь речі й, а це може найбільш потрясаюче, її душа перестає бути релігійною містерією, а стає натомість перед нею (людиною) «на повний зріст! До цього часу мірялося світ від себе — в зовнішньому напрямі, а тепер виміри збагачуються (і комплікуються!) напрямом зверненим в її, людини, нутро. Колись студії анатомії уважалися поважним кроком у пізнанні (людини), сьогодні психологічні студії йдуть глибше, вникаючи в тривожні (і інтригуючі) згортки цього внутрішнього — дотепер таємничого — світу.

Завдяки цим новим перспективам, сучасна людина, а поруч неї — мистець, стоять перед світом, неначе в його перший день постання.

Олександер Архипенко на початку нашого сторіччя став у шереги тих, що підняли проблему намічення нових плянів майбутньому.

Останнimi роками, коли актуальність Архипенкового мистецтва в світі пригасла, в облозі наших «організаторів і прихильників мистецтва», він давався часами втягнути в нашу емігрантську шамотню. Та прикладати сюди біблійний приклад «блудного сина», що повертається «до лона свого народу», чи що — не можна, а до цієї справи можна б підійти

з психологічним ключем, що й залишимо іншим фахівцям.

З сучасною динамікою і маштабами полету астронавта і в такому маршрутному плані Архипенко підноситься в світі невідомого, в світі інших діючих законів.

Він зрозумів, що творчий вияв мистця має щось із біологічної сили й закономірності, і що це насамперед справа вияву його неповторної індивідуальності, а питання традиції, минулого (історії) і справа ментальності певного (культурного) комплексу чи народу — даність, яка є, яка в певний момент може навіть інспірувати, але яка не повинна стати виключною і панівною творчою передумовою (циллю, програмою тощо), бо в іншому випадку може бути мова про пів-творчість, про транспонування. Мистець, що включається в рух проблемної сфери свого часу не буде вільний від впливів своїх ідейних побратимів (тому є подібності в мистецтві певного часу), але тут, де відкриті двері в нові простори, більші можливості на відкриття чогось власного, ніж там, де мистець програмово повертається в уже великою мірою завершений духовий етап.

Під час другої світової війни й після неї Архипенкова актуальність була захищена, але сьогодні говориться про переоцінку його творчості. Можна сподіватися, що й цього разу, в дусі подібних у мистецтві епізодів, мистецький світ «відкриє» Архипенка з свіжою інспирацією та з актуальними проекціями ідей мистецтва цього все ж таки геніяльного мистця й мислителя; для філософії творчості думки Архипенка є не лише есенційні для кращого зрозуміння мистецького напрямку чи руху, в якому Архипенко брав участь, але вони мають силу оригінальної проекції.

«Новий шлях»
Вінніпег, 5 вересня 1970.

З ПРИГОД У НОВОМУ МИСТЕЦТВІ

*(З приводу виставок творів О. Архипенка
в Нью-Йорку)*

Можливо асоціяльна вдача Архипенка й зацікавлення проблемами творчості спричинила те, що в Парижі він стає на платформі кубізму, — платформі з формотворчими плянами й цілями. Коли гасло творчої свободи лунало плавами модерністів — нерідко з анархічними тенденціями (дадаїзм), — кубізм виникає на бажанні оформлення (нової) образотворчої методики. Це осягається зasadничо на двох інспираційних джерелах: надхнення в мальарстві приходить від мальарства Сезана, а скульптуру в подібний напрям спрямовує ще й інший фактор — новий в людському житті — машина, хоч не все відбувалося так чітко, а цей поділ впливів є властиво досить механічний і може занадто первісний. Машина викликала в мистецькому світі сильне враження (теж в музиці й літературі, а не лише в образотворчих мистецтвах), але це не означає, що порядок впливів (колинебудь) проходив у клінічному дусі непорушного розподілу роль.

Фактом є, що Сезан почав геометризувати образи й зрушувати перспективу, колір і пропорції об'єктів, — фактори, що стали на початку ціллю стремління мистця-

кубіста. На перших кроках Сезан ще «тримає за руку» Пікассо і Брака (образи пластично стилізовані під куби — насамперед з мотивом ландшафту, який (мотив) рідше помічається в дальшому розвитку кубізму), бо пізніші образи з цього періоду цих двох творців кубізму є документами логічно-послідовного розвитку й допровадження до кінця того, що намітив у мистецтві Сезан. Вони почали точно з цього місяця, на якому перервалась творчість Сезана, — вони й кінчають на розв'язанні «сезанівської проблеми».

У творчості Архипенка кубістичного етапу немає подібної еволюції, — принаймні не на таку скалю, а його твори постають досить рано з рисами завершеного напрямку. Явище химерне, яке можна б спробувати пояснити чуйною в'юнкістю таланту обсервації подій і відчуттям динаміки стилево-творчих елементів.

У нас нав'язується творчість Архипенка з «степовими бабами», паралеля настільки недоречна й нещаслива, що викликає не так сумнів і застереження, як радше здивування. «Баби» статичні, врослі в землю, брилуваті і без сліду грації, прикмети, яких Архипенко є антитезою: він постійно динамічний (не говоримо про одну чи дві скульптури, а тут характеризується цілу творчість) і то з рухом до небес, повний грації, елегантний і часто «рафіновано» витончений. Ці прикмети мабуть прислужилися пригашенню його актуальності в певний час, бо люди чомусь собі уроїли, що добра скульптура мусить бути «сильна», тобто — брилувата. Джакометті, творець видовжених тіней, чарував глядача (після другої світової війни) не так прикметами форми, зрештою він не претендує на елегантність і грацію, як гіпнотизуючим екзистенціялізмом жителів країни вічнозахоячого сонця. Архипенкова скульптура має тепер однаке дуже добре шанси стати знов актуальною, бо до слова прийшла молодша генерація, «сайкаделик», генерація, яка має нахил до заколисуючих, довгих, елястичних, плинних ліній і форм.

Отож, актуальність мистця не полягає виключно в його внутрішній, мистецькій і творчій вартості й правді, а полягає в певних ідеях, що в певний час є динамічним елементом

пульсуючого життя. Тому годі постійно говорити про «безсмертне мистецтво», а треба почати думати про цей феномен з властивостями воскресати.

Творчість Архипенка характеризують дві риси: вертикальність і тема жінки.

Застережуся, що це не є повний огляд чи спроба критичної характеристики творчості Архипенка, певні прикмети й моменти навіть свідомо недобачується з огляду на їхню тут — у цій творчості — популярність.

Я бажаю лише звернути увагу на найосновніші, найдинамічніші та категоричні елементи Архипенкової творчості, що спричинилися зasadничо до унікальної позиції його в культурі.

Кілька горизонтальних скульптур Архипенка не міняють факту, що він думає свої твори від підстави в напрямі небесного простору. Теж завдяки цьому його скульптура націхована певною астральністю й аеронавтикою: шрубуватий ритм випровадження довгих спіральної субстанції форм і ліній, з властивостями лету, у нього дуже сильно підкреслені. Таке думання є прикметне для думання конструктора літаків і ракет і є послідовне в нього в найвищому ступені: крім згаданої шрубуватості — головою його скульптура розбиває простір, для того вона (голова) майже все задумана у формі клина — стіжка, або пропорційно малої петлі (часами розірваної), що затає аеродинамічні властивості (пропелера).

Вжиймося на хвилинку в астрономічні факти: світло сонця, яке віддалене від землі майже на 93 мільйони миль, подорожує до нас вісім хвилин, це вказує в якому безкрайому (і захоплюючому) безмірі простору й часу живемо, коли візьмемо до уваги, що від деяких зір, а їх є около мільйон, світло мандрує до нас сотні тисяч років з швидкістю 180.000 миль на секунду! Яка захоплююча «панорама»! Яке захоплююче дійство!

Людина від найдавніших (історичних) часів бажає проникнути розумом і фізично цей безкрай (!) простір. Архипенко є одним з тих, що уособлюють це в своїй

творчості й творах: його скульптури мають у собі щось із рис проєкцій для транспортування в просторах космосу. Безпекенно його скульптури є аеродинамічні й це їхня природа. Архипенко був конструктор. Психологічні, соціальні, релігійні, справи моралі й етики не були в засягу його творчости, він був конструктор форм, поет в царині конструювання зasadничих, підставових форм, навіть з конкретними перспективами технологічної прикладності. (Прошу пробачення за «некромість» і «саморекляму», але на цьому місці кортить мене поінформувати читача про мою власну творчу спробу зобразити це універсальне чудо в психологічному аспекті трьома циліндровими образами, з запроектованими вимірами кожного образа зокрема — 20 стіп висоти і 40 стіп в діаметрі, що в загальному називається «Роз'яття для мільйонів» з поодинокими образами на тему падучих янголів, роз'яття і страшного суду; передбачується мішана техніка для цього зудуму (готового в шкіцах, що чекають на свого мецената) — дерево, полотно, срібні штаби, скрафітто, «плексіглес», з кінетичними вибухами світла і музикою — без початку і кінця — включно; над архітектурним оформленням думає архітект Жук).

Жіночий мотив — обширний і домінантний в творчості Архипенка — є тим типовий, що його жінки переважно дуже свіжі, неторкнені (і це теж є антитезою до «баб»), але цим натяком входимо в людський мотив, який в Архипенко-вій скульптурі є маловажний: він, як Сент-Екзюпері, бачив гнуцкість і ґрацію жіночої шиї, спини чи грудей в силуеті літака чи іншого повітряного корабля.

Обі нью-йоркські виставки «камерні» (Музей модерного мистецтва, галерія Даненберга — Нью-Йорк), але треба сподіватися, що за ними підуть краще зорганізовані огляди творів, на які Архипенко, як історично так і з увагою на стимулюючу силу, заслуговує.

Архипенко віщо виринає на горизонті світового мистецтва, а плесо ним викликане чималого радіоса; на українському духовому ґрунті він властиво чужинець, — він метеором падає на інші ґрунти і там залишає знак. Але якщо

в творчо-програмовому аспекті можна відмітити хоч би три спроби продовження естетичної ідеології Архипенка (Букоємська, Михайло Дзиндра і Прийма), які на цьому місці не маю на увазі критично оцінювати, але, як можна б сподіватися, є різні якістю досягнень, — то в естетичному сприйманні та в акті сприймання нового (!) творчого пластичного вияву в наших кругах, що «визнали» Архипенка — новатора, нічого зasadничо не сталося, що могло б вирізнати їх з загального табору прихильників і споживачів мистецтва.

«Новий шлях», Вінніпег, З жовтня 1970.



АРХИПЕНКО

МАЛЯРКА З КВІТАСТИМ СТЯГОМ

*Ідеї, мистецьке перетворення
і акт сприймання*

МОЖЛИВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ
А. ОЛЕНЬСЬКОЇ-ПЕТРИШИН

Остання виставка творів Аркадії Оленської-Петришин, що тривала в галерії Бодлі в Нью-Йорку від 4 до 17 квітня 1971 року, давала огляд не тільки її картин, але водночас знайомила нью-йоркську американську публіку й критику з найновішим етапом її творчості. Місцева українська публіка мала змогу познайомитися з цим етапом скоріше на виставках її праць у галерії Ірини Стецури.

Творча динаміка Аркадії Оленської-Петришин відзначається ритмом, що став невід'ємною прикметою сучасної творчості. Схема фаз, що їх Оленська-Петришин мала, багата й різномірна. Подаємо нижче — за даними самої маллярки — схему її творчих фаз тому, що хоч і її малярство оцінюємо за принципом якості окремих картин, однак мусимо його трактувати також у призмі всього її творчого процесу. Якщо трактувати малярський твір у сенсі утилітарного об'єкту з декоративною функцією, цей другий спосіб розгляду творчості стає зайвим, але коли в мистецтві, а

особливо в творчому акті бачимо елементи складнішої натури — концентрація на творчому акті може навіть стати самоціллю.

Фази творчості Аркадії Оленської-Петришин можна визначити так:

1. Трансформація баченого. Інтерпретація настроїв оточення: а) структуральні (міста), б) імпресіоністичні (краєвиди, мертві природи).

2. Інтерналізація. Поворот до символіки й міту, як засобу експресії: а) дослівне застосування (цвінтари, летючі постаті, звіринна символіка, ідеалізовані жіночі постаті); б) більш безпосереднє підкреслення мітичного настрою (загрозливо великі комахи, уявні соторіння).

3. Безпредметність. Чиста настроєвість, віддзеркалення інтенсивності шукань: а) рання (перша індивідуальна виставка 1963 року — стисливість, малі формати); б) друга фаза (друга індивідуальна виставка 1964 року) — вільніші, більші формати картин, евокація схованих постатей, здебільшого рослинність.

4. Поворот до постатей (третя виставка 1968 року): натяки — частиною вібрацій оточення.

5. Більша впевненість повороту до людини: а) розуміння людини як відчужені (брак комунікації між постатями і експресивністю о лич); пасивної (погодження з обставинами); б) теми: інтимність, захист, любов, загроза (птахи, поняття укриття — в траві, під деревами); в) символіка: маски, трава, місяць, птахи.

Конкретизація об'єктів (особливо людської постаті) у мальарстві Оленської-Петришин була документована вже на її попередній виставці 1968 року в тій самій галерії. В її найновіших образах люди, фльора й птиці не є вільні від схематизації, але схематизація абстрагованих об'єктів з попереднього етапу зазнає трансформації з нахилом до ідеалізованого натуралізму: в її теперішньому мальарстві анатомічно-біологічні зрушенні майже зовсім зникли. Людським постатям і складникам пейзажу (з тваринами і птахами включно) вона повертає специфічну їм фізичну

схему побудови. Єдине, що виглядає тут надприродним — це ідеалістична стилістична наснага авторки.

Це сильний «контраст» і крутій поворот на шляху, що раніше відзначався тенденціями в напрямі абстракції. Тому й варто було подати наведену вище схему фаз творчості Аркадії Оленської-Петришин у статті, що в ній обговорюється дуже важлива в її творчому мандруванні виставка. Розлуки, прощання й розриви є важливі, вирішальні й часом навіть трагічні не лише в людському побуті. Такі епізоди бувають дуже кольоритні й цікаві у творчих ферментах.

Виставка перед трьома роками була логічним і послідовним вислідом попереднього етапу, як найновіший сьогоднішній етап є логічним і послідовним кроком після виставки 1968 року. Це доводить, що в творчості Оленської-Петришин панує певна закономірність. Найновіший етап, як і її попередні етапи, є справою усвідомленого переконання.

Виставка 1968 року документувала певну об'єктивізацію людської постаті в її мальстрі, але, як сказано, у цьому мальстрі була схематизація, типова абстракціоністам кінця першої і початку другої половини поточного століття. Після виставки 1968 року поновний поворот до вільнішої мальської інтерпретації проблем навколо цього руху був можливий без перетягання логіки процесу, що годі сказати про найновіший етап Оленської-Петришин. Характеристичний відходом від абстракціонізму. Цим зауваженням я не бажаю паралізувати чи обмежувати свободу творчого вибору мистця в майбутньому. Ідеється тут про містерію однієї творчості, яка розкриває перед нами певну раціональну логіку творчого крокування, але майбутнього якої навіть людина, у цей най-інтимніший процес заангажована, не відгадає.

Стосовно попередніх цей етап у творчості Оленської-Петришин виявляє натуралістичні тенденції, базовані одначе на формалістичному досвіді в минулому, на досвіді, здобутому практикою в програмовому абстракціонізмі, в якому справи можливостей ширини вислову дуже розвинені. Щобільше: на картинах виставки з новішими датами натуралізм виявляється ще помітніше.

Застерігаюся, що це явище залежне від історичного тла, що значить — її сучасний натуралізм умовний. Умовний історичними рамками, бо таке мальрство перед абстрактним, а поготів перед безпредметним мальрством годі було б уважати натуралістичним.

Аркадія Оленська-Петришин зацікавлена під цю пору переважно людиною, — вона і є центральним об'єктом її філософії. В більшості образів домінує людська постать, яку вона оточує фльорою, часами з додатками фавни, — трактована схематично й плоско. Людина в її мальрстві недеформована, а лише максимально спрощена — упрощена до силуети, і в такому пляні відбувається упрощення всіх інших анатомічних деталів — уст, очей, носа, вух (волосся), з оточуючими об'єктами — даностями включно.

Картини на виставці 1971 року це середнього формату — з нахилом до великих — полотна. Фокусом і об'єктом уваги є переважно людська постать, точніше — переважно жіночі постаті, частинно заховані в траві.

На цій ситуації (захованості) авторка кладе наголос. Вона намагається передати, чи пак схопити, людські ситуації відчуження, браку комунікації і страху. Тому на картинах багато прикривальних факторів, багато трави, інколи маски й обличчя позбавлені виразу, обличчя — паравани, що приховують калейдоскопи людських почувань.

Із цим теперішнім філософським і творчим кредо мальрки знайомила (на підставі розмови з нею) також англомовна газета «The Sunday Home News» у Нью-Бронсвіку від 4 квітня 1971.

Після цього в образах Оленської-Петришин багато дечого стає зрозумілішим. Поскільки ж вона має зовсім чітку і недвозначну філософську поставу, що її вона намагається трансформувати у своєму мальрстві, глядачеві на перший погляд не запишається надто багато свободи для власного читання (це також фактор натуралізму). Але глядач, який підходить до мистецтва критично, шукатиме автоматично за елементами в творі, які — як емоційно, так і силою перекон-

ливої символіки (і логіки) — підводили б до теоретичної платформи авторки.

Найперше враження (яке вас дуже довго не залишає) від образів Оленської-Петришин — радісне, ідилічне, соняшне, декоративне. Правда, спрощеність і штывність її постатей навіває меланхолію, хоч це враження покищо минає, бо око мимоволі тягнеться до пишних кольорів оточення, створеного переважно з квітів, буйної трави, просторого неба. Але цілковитого настроєвого відпруження, що його досягається віч-на-віч з природою, від її образів годі одержати, бо її містерійні постаті настирливо інтригують своєю невтральністю: вони не віддзеркалюють ніяких нюансів почуттів, ні радості, ні горя, як і не віддзеркалюють пристрастей тіла чи душі. Образи Оленської-Петришин сповнені містерії світу з невтралізуючою атмосфорою, де все, що могло б стати приводом до непорозуміння і трагедії, невтралізоване. З почуттєвої гами виділено все, що могло б нагадати радість чи смуток, приємність чи біль, ласкавість чи жорсткість. Навіть фізичні прикмети (краса) зведені радше до стандартної анатомічної емблематики з дуже мінімальною індивідуалізацією.

Постає враження, що це світ без клімату, без температури, де розквіт і занепад, конкретні і невід'ємні фактори світу — не існують. Це є світ страшно (!) ідеалізований.

В композиційному взорі рішаеться в неї гра пропорціями площ, гра просторими площами — формами (які вона часами протинає вузькими і гострими формами, неначе лезами мечів і шабель) у протиставленні до площ, поділених на фрагменти, або взагалі в протиставленні до композиційних фрагментів: в рисунку «Нічні дерева» ця техніка чітко переведена: велика чорна площа в правій долішній частині картини переходить у горішній частині версію фрагментації: в цій картині можна теж відмітити гру негативними і позитивними видами об'єктів, але це для Оленської-Петришин не типове. Згаданий рисунок виявляє помітну, у нас майже відсутню, сензитивність авторки до образотворчих елементів, про що трохи більше буде далі.

Площі образа вона виповняє гладко кладеним і ненюансованим кольором, який, на мою думку, є її проблемою майбутнього, бо цей компонент незаслужено — може в переоцененні — в теперішньому мальстрі Оленської-Петришин зведені до чинника декоративного, коли він міг би піднести психологічну драму до більш промовистого жевріння, драму, якої авторка не цурається.

В мальстрі Оленської-Петришин контрасти великих і малих площ є основним динамічним візуальним чинником. Він заповняє її образи експресією, а варіювання в рамках цього методу підсилює інтерес, що росте під час мандрівки від картини до картини.

Іншим цікаво розвиненим компонентом її мальстрства є лінія, чорна — часами застосована у формі негативу — тонка лінія, що неначе артерії або нерви розгалужується по образі. Функція лінії в мальстрі (!) Оленської-Петришин є двоякісна: вона поглиблює і підносить (як у вітражній техніці) кольорові звуки і надає образові ілюзію викінчення, ілюзію закінченості. Роля цього компонента в її рисунках (!) інша. Лінія в рисунку Оленської-Петришин перебирає на себе баласт балансу, а часами мерехтливим струменем покидає великі маси, переносячи неначе шовко-ниткою сконцентровану енергію в інші частини образа.

Саме у сфері рисунку Аркадія Оленська-Петришин проявляє своє тонке відчуття візуальних даностей, вона для цього має (сучасне) сенсуальне око, натреноване реєструвати події в картині на межі невидимого; вона є з типу мистців, що як Веберн до звуку — дуже вразливі на візуальні даності — об'явлення.

У мальстрі, де до слова приходить колір, вона конкретно-дефінітивна, — і хоч її кольори зasadничо ніжні — вони не натякають на увагу авторки до проблем — зображення цією технікою того, що є на краю існуючого, що переконливо з'явилось в її графічній роботі.

Фарбу Оленська-Петришин трактує не як матеріал — об'єкт, а лише як засіб кольоровання. Її кольори чіткі (здефінійовані) і горизонтально категоризовані: змішування

відбувається у неї на палітрі, без застосування способу вертикального мішання, що полягає на оптичному фільтрованому схрещенні, або — іншими словами — порядком накладання фарби на фарбу, з обрахунком на її прозорість або на неточне покриття попередньої верстви. У неї приготований на палітрі (чи в мисочці) колір займає (покриває) точно передбачену для нього площину. Вона площинами зіставляє і гармонізує кольори, обходячи інші композиційно-образові квалітети фарби, наприклад, її, якщо це олія, барильєфну властивість, прозорість, плинкість, тональну еластичність. Але дарма що вона багато дечого не застосовує в своєму малярстві, багато такого, що підсилює емоційну скалю твору, — її малярство не робить враження вбогости, а саме навпаки. Це означає, що вона створила стиль, який вимагає стриманого добору засобів (це, зрештою, прикметність кожного стилю).

Цікаво познайомитися з філософією Оленської-Петришин і звідси випливаючою потребою певних символів. Зразу треба відмітити, що добір тем і ситуацій у неї не є придатковий чи з таких, що можна легко замінити іншими. Географічні ситуації, в яких знайдеться авторка, часами доповнюють її арсенал даностями з природи (прим. каліфорнійська фльора в найновіших картинах на виставці), але це речі другорядного в її малярстві значення: основна організація компонентів і підбір образових ситуацій узaleжнені від її духової настанови. Що її постаті частково прикриті фльорою чи масками — не є справою творчої примхи, а це є вислідом шукання змістового і переконливого зображення первого світогляду: Оленська-Петришин симпатизує рухові з моттом повороту до природи.

Спонукою для цього є не так переконання, що природа і життя на її «лоні» є добре для людини, а вона сугерує радше дезертирство, втечу від цивілізації. Її постаті, частково заховані в траві або за масками, нагадують первісне недовір'я членів примітивних племен, що з недовір'ям і страхом зустрічають усіляких «амбасадорів» цивілізованого світу. Оленська-Петришин духовно з тим поколінням, якого

символом є квітка, з поколінням, яке не довір'яє і постійно втікає від т.зв. «світу». Вона несе його квітістий стяг. Явище у випадку Аркадії Оленської-Петришин вельми інтригуюче.

Якщо настанова її духового світу глибока й приваблива — мальлярське перевтілення ускладнене й стратегічно затяжне. Символіка трави, масок, птиць і квітів далекосяжна, але в мальлярському звучанні Оленської-Петришин трудно відгадати цілеспрямування авторки. Оркестрація образотворчих компонентів все ж сильніше тягне глядача гармонійними левадами в країни, де, цитуючи Василя Барку, «птиці соняшні промені прядуть», аніж на території загадкових і небезпечних демонів.

Ідеї в її мальлярстві зображені неагресивно, майже — непомітно. Та може це — виразистість ідей — і є проблемою її творчого завтра; покищо вони — без її пояснення — не доходять.

Але, вкінці, не істотне, чи мистець повністю перевтілює в мистецтво свої ідеї і свій світогляд, а чи він просто творить об'єкти, що є концептами і концентрацією ідей. Важливе, щоб мистецький твір розворушив емоції й розум свіжістю й несподіванкою. Якщо добре розвинені світоглядові проблеми Аркадії Оленської-Петришин на перший погляд є конечні для сприймання її творів і обмежують активну участь сторонньої людини, то, замислившися вдруге, — приходимо до висновку, що вимога тотального й самостійного заангажування глядача у сферу процесу діяння мистецького твору також і в цьому випадку не втрачає актуальності й чару відкривання нюансів, притаманних людині з відтінами своєрідної індивідуальності. Очікується, що кожна людина по-іншому буде бачити, розуміти й інтерпретувати довкільне життя та в різних пропорціях і відтінках реагуватиме на прояви його в світі й у мистецтві.

Монтаж: «Сучасність».

Мюнхен, квітень, липень-серпень 1971.

«Новий шлях»,

Віннінгер, 24-31 липня 1971.

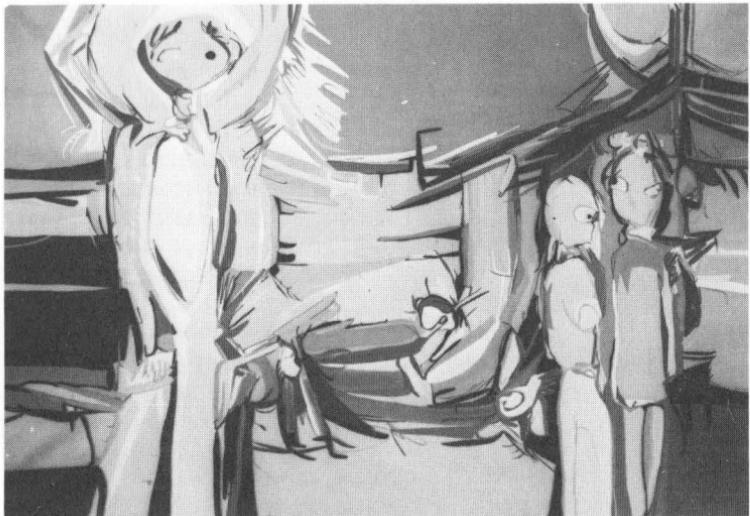
ОЛЕНСЬКА ПЕТРИШИН

93



84





85



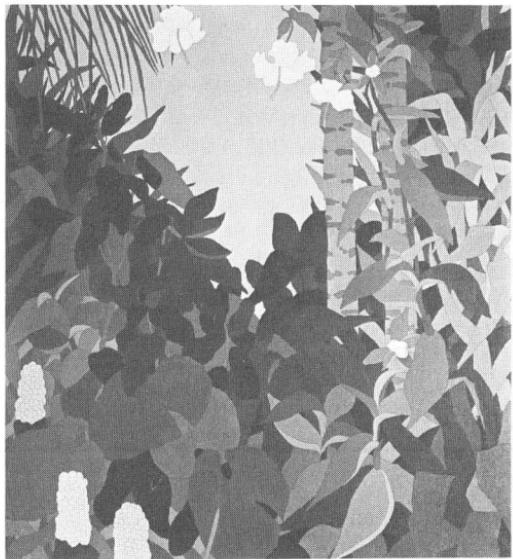
86

ОЛЕНЬСЬКА ПЕРШИНА

87



88



ЛЮДИ «З ПЕРВОРОДНИМ ГРИХОМ»

Книжка про мистецтво українського скульптора на еміграції Григора Крука, що циркулює публічно вже два чи три роки, називається: «Gregor — Kruk — Plastic», але поза тим неможливо встановити інші видавничо-книжкові деталі (місце видання, рік, видавництво тощо). Крім того, вона має химерно-монографічний характер — монографічного в ній небагато, а ті дані, що могли б претендувати на факти монографічного порядку, подані непослідовно або лаконічно, отже, якщо цей термін уживати на цьому місці, то вживати з наголосом на умовності.

Хребтовою проблемою Крукової творчості є передання психологічного комплексу певної селянськості, що зразу наводить на думку про його духову принадлежність до пройденого етапу. Але його творчість припадає на наш час (Григор Крук нар. 1911 р.; він живе і творить в Мюнхені), тому треба підходити до неї з фактором сучасності, з досвідом сучасних критеріїв про феномен творчості. Якщо на цьому місці, коли говоримо про Крукову монографічну книжку, не буде мови про феномен руху (еволюції, розвитку) в його праці, то тільки тому, що в його творчості ця справа була на відсутньому пляні. Скаля його скульптурних шукань і знахідок вузька: Крук толерує лише скульптурну проблематику — проблему скульптури-брили. Суто творчі питання

ніколи не захоплювали його настільки, щоб займати важливіше місце в його праці; його увага спрямована з великою інтенсивністю на зображення сюжетних епізодів, — і говорити про його творчість у сучасному пляні, як про своєрідний мистецький-творчий феномен, не можливо. З самого початку своєї праці він переймає експресивні знахідки з коренем у скульптурі Майоля-Родена, що переходят у скульптурній праці Ренуара і Матіса процес кульмінаційного виявлення й оформлення проблеми, яка полягає в дотриманні максимальної брилуватості скульптури й передає об'єкти (переважно людські постаті) з максимальним відчуттям жестів (і анатомії) і виразів (облич). У модерній скульптурі проблема брили має ще й інший варіант застосування, та це не стосується об'єкту цього обговорення.

Можна було б думати, що Крук все ж таки належить до наших чоловіх скульпторів, але коли вглянемося в суть — відкриємо шлози, що понесуть нас на течії градацій, припущені і дальших розважань, які з зерном справи — з феноменом творчості нічого спільногого не мають.

Дальше обговорення — в гармонії з суттю справи — поділю на два розділи.

1. Книжка

У цій книжці зібрано 56 тональних репродукцій скульптури і 5 репродукцій рисунків. Репродукції —крім штучного портрета мистця «при праці», який зроблено бутафорно і без (у таких випадках бажаної) безпосередності, ловлячи цікавий і питоменний момент з «творчого дійства» мистця, — є добрі, і хоч не схоплюють даний експонат з кількох позицій (сторін) —крім одного (стор. 24-25), що є суттевим фактором скульптури (тривимірність), вони дають добру уяву про формальний засяг і світоглядовий плян автора. До цього моменту можна бути задоволеним книжкою; далі, коли мова про факти, що стосуються цього найважливішого «додатку» в житті мистця, до творів, приходить розчарування. Після назв творів не подано важливих інформацій відносно вимірів, техніки — матеріалу, дат створення і в якій збірці

даний твір тепер знаходиться. (Тому хоч би важливий час видання монографії). Інформації цього порядку дуже важливи, бо; на підставі зіставлення дат постання (творів) можемо, між іншим, зауважити розвиток мистця, а подані виміри й матеріал можуть — крім метрикального значення — доповнити нашу уяву деталями, що пояснюють певне розв'язання твору, що пояснюють фізіологію твору. А для майбутніх організаторів виставок, дослідників і істориків есенційними можуть бути — з огляdnих причин — інформації про місце замешкання даного твору.

Інформації про виставки є теж приблизні, неначебто вони відбувалися не в наш час, а в якісь далекі часи, — хоч деякі позиції представлені з перебільшеною точністю, приміром, «1954 Paris, Simone Badenier (28 різьб і 2 рисунки)». Якщо ж оминулося суттєві інформації й такого типу, що ведуть до джерел (виставки самостійні — виставки групові; ретроспективні виставки — виставка творів певного періоду; назви установ чи приміщень, де дана виставка відбулася), інформації утривалені в каталогах виставок можна було обійти, тим більше, що вони теж появляються непослідовно, з якоюсь тінню містерії. Взагалі список виставок надруковано чомусь двічі (у варіантах!?) — один раз із заголовком «Ausstellungen» (стор. 12), а другий — «Kunstausstellungen» (стор. 30); останній список представляє нелогічну (і неестетичну) мовну мішанину (в книжці вживається три мови — українська, німецька, французька — комічний жест у патосі універсалізму).

Жаль, що роботу над книжкою рідкісного в нас жанру виконано по-аматорському, бож передумови скомпонувати досконалу книжку були, як бачимо (папір, друк, репродукції, статті — Jean Cassou, Dr. Isa Bauer і В. Попович).

2. Скульптура

Крука-скульптора прийнято вважати виразником українського селянства. Ця характеристика перебуває в постійному прогресі, гіпнотизуючи не лише людей із зовні зацікавлених, а й самого мистця, який виявився супроти цієї ідеї-можли-

вости непоганим медіумом. Спостережені деінде (насамперед в Майоля) масивні форми він прищеплює селянству, а що ці спроби удостоїлися схвалення, то й мистець менше аналізує (себе, свою працю і проблематичний об'єкт) і менше вдумується в проблему. Досить гладенько пішла продукція вайлуватих спрощених, одягнених, напіводягнених і голих людей майже обов'язково з грубими ногами, задами і обличчями, що часто віддзеркалюють духову тупість. Хоч і так можна різьбити й творити промовисті твори, треба, однаке, зазначити, що на диво Крук не творить нової візії цієї соціальної верстви, він не дає нового погляду на селянство, він навіть не продовжує Стефаникову традицію «Повісті про селян» з глибокими психологічними нюансами, а це радше — і знов на диво — «погляд згори» елементу міщанського, оцінка і погляд на «людей нижчої породи». Хоч цей підхід мистця до сюжету забарвлюється часами сантименталізмом з домішкою гумору — вислід не узискує на свіжості. Місто бачило в нашому селянстві елемент некультивований, «поганський», елемент необтесаний, грубий, вульгарний, вайлуватий і тупий; місто (я маю на увазі міста, які я знаю, під польською окупацією) бачило в селянинові людину, чи пак істоту, не очищенну від «первородного гріха». Крукові герої сповнені тими поверховими складниками простої душі. Очікується, що коли мистець намагається щось зобразити — його вгляд буде спрямований у глибші нетрі об'єкту, в шуканні чогось одноразового; у випадку Крука і його зображення селянства, верстви, з якої він походить, треба очікувати (і вимагати) нестандартного вигляду і розкривання небачених (або мало знаних) зорток цього існування.

У рідких випадках, коли Крук перериває манеру виведення своїх фігур, коли на місце заокруглених (гуляючих) і вигладжених форм, що вже перетворилося в шабльон його вислову, і коли на місце об'єктивно накреслених деталів вкрадається імпульсивна гра матеріялом, фіксуючи творчі конвульсії рук, пальців і знаряддя скульптора, тоді акт творчості відживає свіжістю і

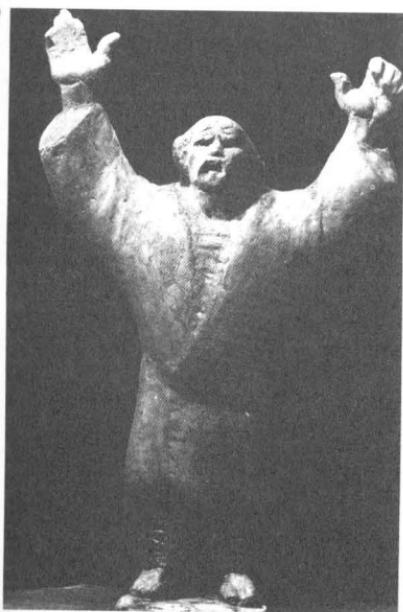
тоді з працервісного біблійного матеріалу глини народжується — неначе батерія, заряджена енергією для зрушування уяви — нова істота, сповнена містерії нового існування. У цих творах «Злодій», «Помивачка», «Чекаючий») переживаємо спазм творчого акту, що обіцяє потрясаючі консеквенції.

«Нові дні»,
Торонто, лютій 1972.

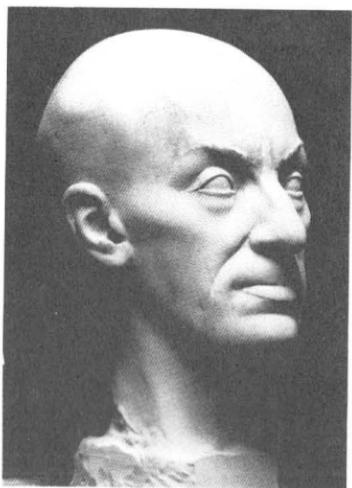


КРУК

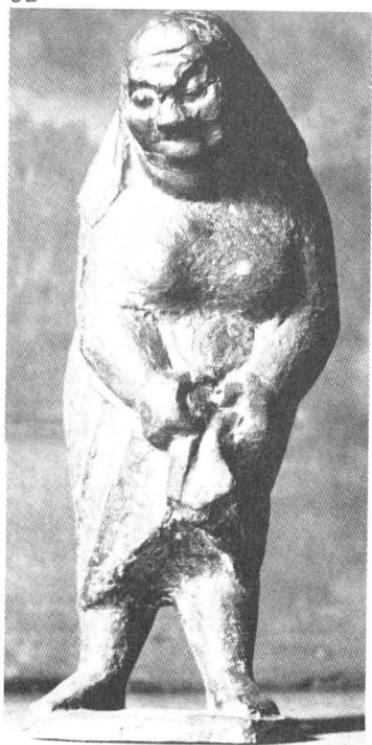
90



91



92



КРУК

93



94



95



96



КРУК

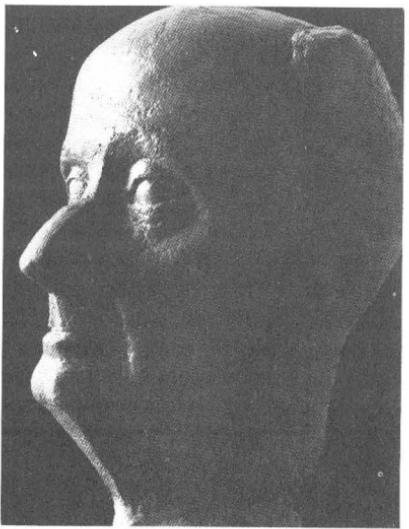
98



97



99



100



КРУК

101



КУДИ ВЕДУТЬ ЦІ МОСТИ?

(Перед першою виставкою Прокуди)

Маляр Володимир Прокуда (нар. 1923 р. в Галичині) належить до категорії мистців, що не поспішають, що роблять обережні рішення і ставлять високі вимоги супроти своєї творчості. Хоч це (крім останнього) — в кінцевому підрахунку творчих досягів — може виявитися без особливого значення, це є причиною, у випадку Прокуди, чому довелося так довго чекати на його самостійний виступ: перша індивідуальна виставка його образів запланована на час від 21 лютого до 4 березня 1972 року в нью-йоркській галереї Панорас. Дотепер його праці зустрічалося на групових виставках малярства і графіки, організованих на еміграції після другої світової війни.

Виставлені будуть образи з ландшафтною тематикою, точніше — нью-йоркські краєвиди, які можна зачислити до найкращих, до найдраматичніших, що зображують панораму, мости й узагалі портову (обезлюднену) атмосферу цього міста. Особливо мости в його зображенні мають квалітет загадкової містерії: звідси наспів заголовок цієї статті, що займається теж питанням творчого драматично-напруженого мандріування мистця Прокуди з побережжя, на якому

він перебуває, до побережжя творчого майбутнього. Були часи, коли мистецтво було на якихось послугах; були часи, коли мистець представляв перемоги полководців (чи взагалі побоєвища), портрети монархів і вельмож з їхніми родинами й слугами, релігійні й мітологічні історії, природу й побут звичайного люду; сучасне мистецтво збайдужило до всього того, а увага й концентрація пішли в напрямі розкриття засекречених місць в універсумі через пізнання нюансів у людині шляхом творчого зосередження мистця на певному феномені у власній природі. Ці внутрішні студії можуть бути (і переважно є) інтимного й на перший погляд не дуже імпозантного гатунку (згадаймо мальство Альберса), але завдяки цьому, менше турбуючися аферами небес і Олімпу, мистці відкривають сьогодні дані існуючої, але дотепер невідомої реальності. Розглядаючи мистецтво сучасного мистця, годі не думати про цю нову ситуацію в мистецтві; мистець сьогодні тісно пов'язаний з своєю працею, із своїми ідеями і проблемами, де немає вже місця для челядників; мистецтво сьогодні не є ремісничим цехом, а є інструментом пізнання дуже субtelного світу.

Образи Прокуди мають моторошний аромат мареної світу. Техніка неначе олов'яного матеріалу чи якоїсь ляви з апокаліптичною передісторією і такий в більшості олов'яно-сірий кольорит підсилюють це враження пів-сну. Ці ландшафти перебувають на загадковій межі — на межі між постановням і загибеллю; важко встановити стадію процесу, що властиво повинно сейчас настати: рух до життя, чи рух до остаточного апокаліптичного загину; чи ця олов'яна мряка, що зависла над Прокудиним світом, скоро розплінеться, чи краєвид опанує ще густіша й умертвлююча завіса?

Ці помічення належать до категорії суб'єктивно-емоційних, але в кожному дійсному мистецтві є ще інші елементи, які можна окреслити газардними проблемами мистецтва певного часу: такою проблемою мальства Прокуди є введення площин з максимально переважаючими супроти інших площин в образі пропорціями. Він може малювати велику (і з мальського погляду — небезпечну) площину настільки ціка-

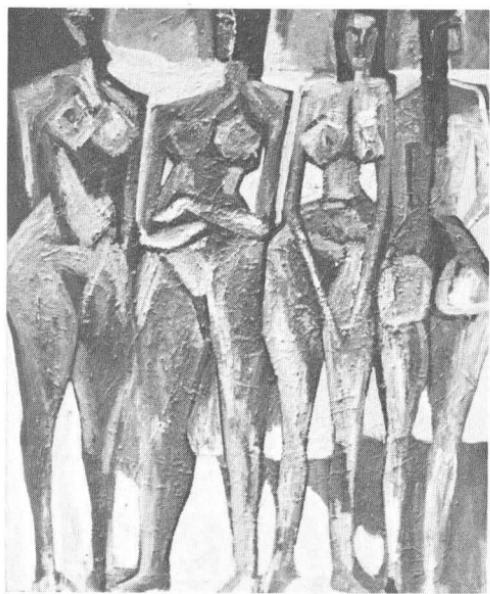
во, що вона не стає мертвою зоною, мовчазною і глухою для зорового розкошування. Людина постійно оточена предметами з різними оптичними й дотиковими властивостями, предметами гладкими і з шорсткою поверхнею, прозорими й непроглядними, м'якими й твердими, з полиском і матовими, заокругленими або з гострими рубцями й т. д. і т. п., на яких вона пестить свій зір; в образотворчому мистецтві фактор насолоди даними з категорії фактури, кольору й форми є дуже основний. Відповідне зорганізування матеріальних засобів мистця веде у сферу поглиблення психологічних, або теж ідейних сигналів певного твору, що означає, що мистець може викликати конкретні почуття-ідеї, не вдаючися до наративно-описових засобів, що далі означає, що відсутність описових елементів у певному образотворчому творі не є доказом незainteresування в променюванні послання з психологічно-соціальними тенденціями.

Спроможність творити великі площини усучаснює мальство Прокуди, що покищо є ще абсорбоване неучасним зоровим (!) аспектом об'єкту. Мальство Прокуди є на межовій границі — на границі між імпресіонізмом і проблемами сучасного мальства: «імпресіоністичне коливання повітря» кидає на це мальство тінь, яка повинна зникнути, поскільки в мистецтві не шукаємо досконалої маніфестації шляху за нами, а розглядаємося насамперед за новим об'явленням. Мистець з напругою й вимогами Прокуди повинен би впоратися з цією проблемою.

«Новий шлях»
Вінниця, 12 лютого 1972.

ПРОКУДА

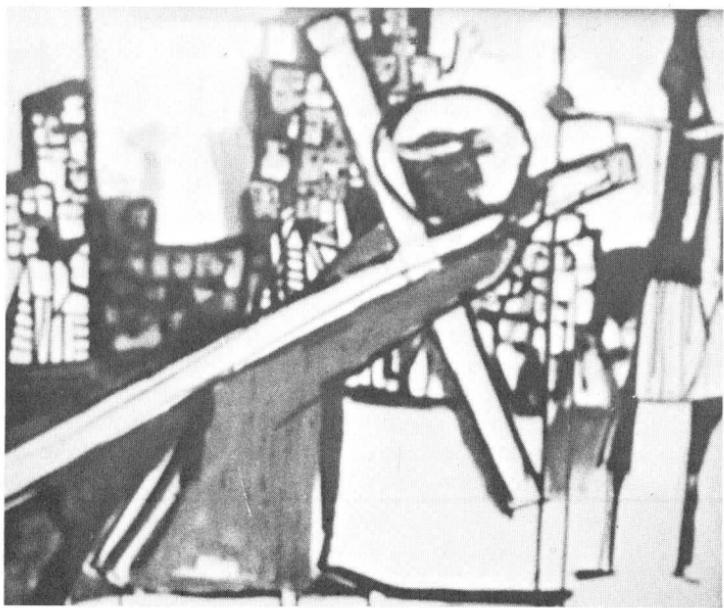
102



103



104



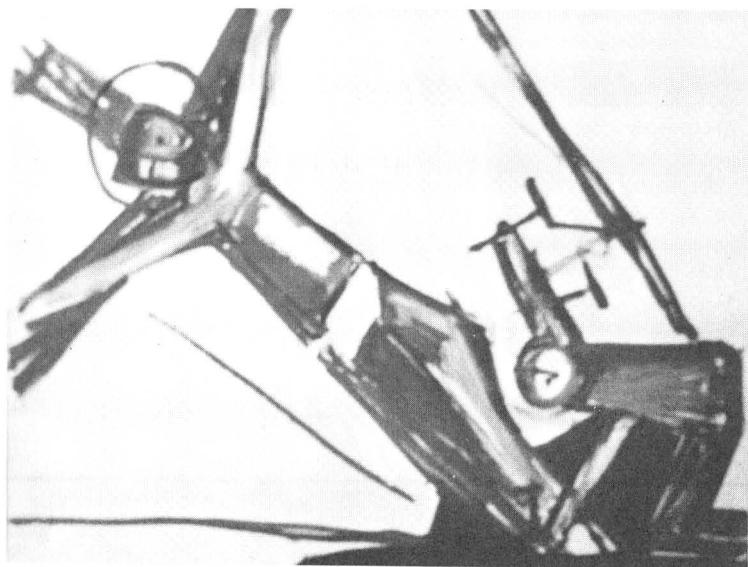
Бібліотека Читальні „Просвіти”
Вінніпег, Ман., Канада

105

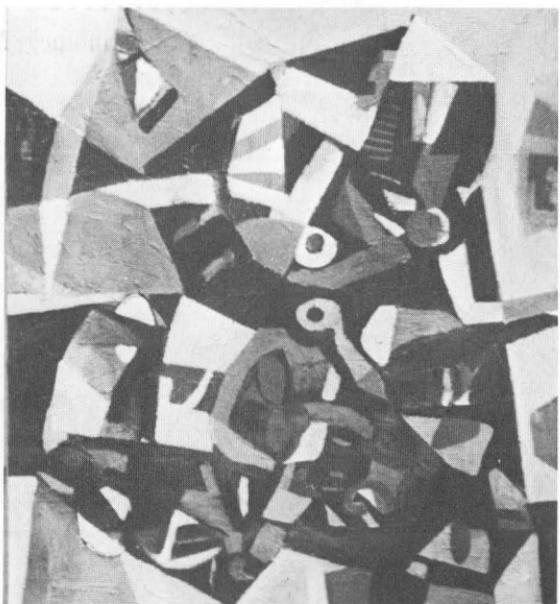


ПРОКУДА

106

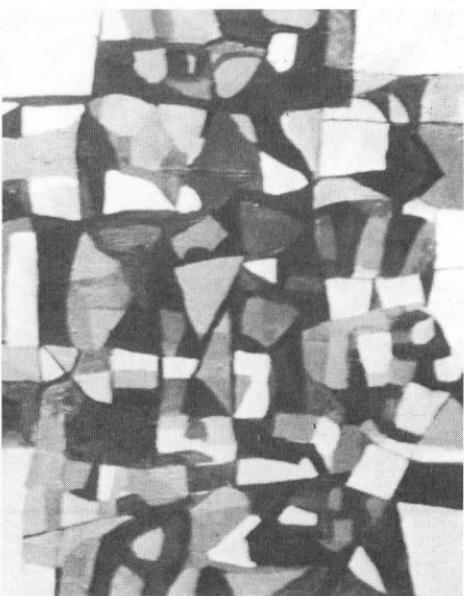


Советский Союз
Советский Союз



107

ПРОКУДА



108

«ПРИСВЯТА КВАДРАТОВІ» АСКЕТНОГО АЛЬБЕРСА

(З нагоди виставки в Нью-Йорку)

Вступ цієї статті, пропорційно довший, як це водиться, присвячується геніальним мистцям, що відхилили двері у світі нових досвідів; це була праця не одного мистця (не лише Пікассо) і не одного мистецького осередку (не лише паризького). Засяг і велич цієї праці попробую на цьому місці дуже упрощено накреслити. Все те, що сталося на початку поточного сторіччя і триває по сьогодні, викликало насамперед почуття відкритих шлюз, надаючи творчості звучання безмежності. Якщо до цього часу могло здаватися, що таємниці й розвиток мистецтва можна проглянути й передбачити, — з сучасним підходом до акту творчості виникає тривожний сумнів, чи все те, що вкладається у "норми мистецтва" — справді мистецтво, творчість! Чи все те, що твориться сьогодні в рамках вчораших норм — творчість?

Свідомість потреби разючої зміни в житті й мистецтві опановує кадри мистців — головно у Франції, Німеччині, Італії й Росії; в СРСР мистецьку революцію швидко прикорочують, поминаючи факт, що деякі мистці-модерністиуважали революцію пролетаріату своєю революцією, паралельною до революції в мистецтві. Для ілюстрації сказаного відмічу

принаймні кількох мистців у важливіших течіях; мистців, що вплинули на ранні процеси в модерному мистецтві; теж згадаю мистців, що — хоч не були при "положенні наріжного каменя", але в початковій стадії цього руху внесли сюди маркантні елементи. Зрештою події переплітаються, виникають з деякою рівночасністю, а поскільки дослідження цих подій в історичному порядку не є темою цієї статті, подання ілюстрацій зробимо калейдоскопічно, з наміром накреслення імпозантності феномену, яким є модерне мистецтво. Десятки обдарованих мистців беруть участь в розбудові основ нового мистецтва; десятки неменш талановитих мистців після другої світової війни продовжують розбудову плянів його. Останніх — з огляду на місце — не буду згадувати, але з відповіальністю за сказане відмічу, що панорама сучасного мистецтва (друга половина поточного сторіччя) покищо нічого не втратила на силі й темпі.

До наймаркантніших подій зачислити б виникнення дадаїзму з центральною особистістю Дюшаном. Цей рух не тривав довго (після другої світової війни наспілo його відродження), але маркантність його полягає в крайньо-революційній філософії й настанові до мистецтва: творити немистецтво, творити антимистецтво. Пізніше мистці з цього руху стали у великій мірі основою іншого помітного руху — сюрреалізму групи Бретона. Бретон був магнетною і заразом відпихаючою силою цього середовища, куди (теж) належали мистці Ернст, Miro, Далі. Дадаїсти і сюрреалісти намагалися не лише творити нові теорії мистецтва і мистецтво, на цих теоріях заложене, а вони пристрасно проводили свої ідеологічні переконання в життя, завдяки чому ці рухи є чи не найбільш кольоритними (і трагічними) в історії мистецтва.

Кубізм Пікассо, Грі, Брака і Леже, виходячи з точки, до якої дійшло малярство Сезана, повертає малярству стабільніші принципи.

В кубістичному пляні якийсь час у скульптурі працює Архипенко, один із найвизначніших (згадати б поруч Татліна, Родченка, Арпа, Бранкусі, Липшица, Мура, Джакометті)

скульпторів першої половини поточного сторіччя. Футуризм, який з модерних течій мав на Україні найсильніший відгук, є твором італійських мистців, але, не зважаючи на це, наймаркантнішою постаттю в італійському модерному мистецтві є сюрреаліст Кіріко. Його образи перекликаються з творами італійського до- і ранньоренесансового малярства з перенаголошенням перспективи і — світла, які то фактори стали принциповими стимулянтами теж малярства сюрреаліста Далі.

Кандінського уважають батьком безпредметного малярства, хоч це історично не зовсім так. (Чурльоніс малював безпредметні картини перед Кандінським) — він і Малевич сильно заінтригували чергове покоління мистців інтелектуальною стороною їхнього малярства.

В Німеччині найбільш динамічно проявилися експресіонізм і абстрактне мистецтво. Експресіоністи: Кірхнер, Гекель, Шмідт-Ротлюф, Барлях, Кокошка, Нольде, Бекман; кращі представники абстрактного малярства: Марк, Маке, Бавмайстер. До останніх зачисляють Кандінського і Явенського, бо вони творили в вирішальний момент у Німеччині.

Між згаданими рухами діяли одночасно інші рухи й одночасно творчо працювали інші визначні мистці; дотепер незгадані мистці як Кле, Matic, Шагал, Руо, Дельоне (його дружина Соня, українка, теж талановита малярка — модерністка; її образи часто можна побачити в нью-йоркських галереях), Швітерс, Дерен, Ман Рей, Margrit — створили дуже індивідуальні форми модернізму, впливаючи на стан речей у нашому житті (Мондріян, Васарелі).

Визначну культурно-суспільну роботу виконує "Бавгавз", заснований Гропіусом 1919 р. у Ваймарі. Завданням цієї інституції було поєднання новознайдених форм з функціональною ідеєю предметів щоденного вжитку. У "Бавгавзі" працювали робітні для прикладного мистецтва, архітектури й образотворчого мистецтва; в клясі мистецтва працювали Кандінський, Кле, Шлемер, Файнінгер і скульптор Маркс. З цього середовища вийшов Альберс, якому Мет-

рополітальний Музей Мистецтва в Нью-Йорку влаштовує під цю пору виставку (виставка тривала до 11 січня 1972 р.).

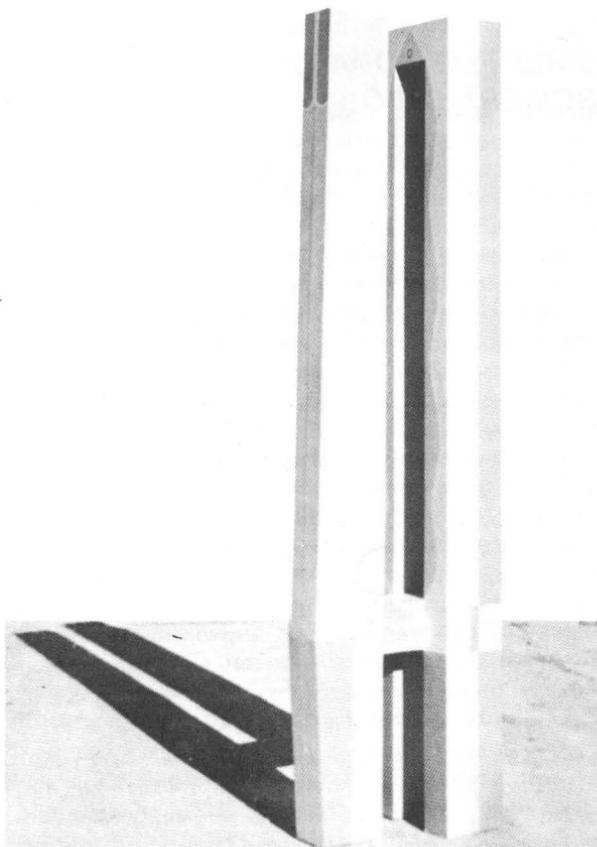
Від років Альберс малює лише квадрати — "Присвяти квадратові", — і, на думку мистця, це буде ще яких 50 років темою його творчості (йому 83), бо його ціллю не є шукання тем, а удосконалення; він змагає до якоїсь абсолютної розв'язки, хоч тим часом його абсорбуують і інтригують гармонії або зудари кольорів, і все те, що діється в просторі між обома подіями. "Присвяти квадратові" репрезентують ту саму композиційну схему, мале — майже неістотне — варіювання форматом і гладкий спосіб накладання фарби. Але твердити, що експресія його образів полягає в тому, що тут найбільш виведене — в кольорі, який присутністю домінує в його картинах, з максимальними варіантами гами і скалі, не можна, бо саме "афера аскета" — з однієї сторони зренення, а з другої — з рідкісною впертістю і витривалістю — повторювання творять специфічні відносини при сприйманні тих мінімальних мальарських даностей, що залишилися — з вибору мистця — до його диспозиції. Дисципліною безкомпромісового виелімінування Альберс підносить vagovitість, промовистість і значення акту — акту виелімінування.

У філософії Альберса етика виростає з естетики або навпаки: естетика є вислідом етичного життя: осягненнявищої форми вбиває нижчі інстинкти: досягненням одного — осягається друге. Один твір Альберса в хаті людини, на думку мистця, змінить її життя.

Вникаючи в "механізм" його творчости годі не відчути подив супроти присвятий посвяти мистця мальарству з малою, як може видатися, орбітою експансії. Він відмовився від компонентів і метод у мальарстві з чаруючим для мистця і сприймача апелем; Альберс "зв'язав собі руки" на те, щоб обмеженими жестами комунікувати есенційне. Заразом він ставить з сильним притиском питання або-або: або глядач пройде мимо, реєструючи лише зовнішню одноманітність, або глядач винесе з собою тривожне питання "чому", яке повинно понести його на неочікувані екскурсії.

Малюство Альберса є одним із найбільш гіпнотизуючих; питання лише, чи хочете піддатися його силі з її структурою мосту між світом мінімальних нюансів і світом приспаних елементів душі!?

«Новий шлях» Вінніпег, 19 лютого 1972.



НЕУМЕРТВЛЯЮЧА СМЕРТЬ БЕЗСМЕРТНОГО

Смерть вражає. Вістка про смерть спричиняє біль. Вістка про смерть Пабльо Пікассо не вразила. Смерть геніїв не завдає болю; визнання геніяльності — це ключ у вічність, безсмертність. З усвідомленням феномену генія, чергові твори його не тривожать: вони приймаються з подивом, але беззастережно, пасивно, без того драматичного зворушення, що його переживають при зустрічі творів неочікуваних. Від Пікассо очікувалося геніяльних творів. Він довго жив і багато створив, та в останні 2-3 декади його твори приймалось уже як щось зовсім самозрозуміле, нормальнє, природне. Він творив і сигналізував про себе з своїх замків мітологічною еротикою (в приватному житті), або хлоп'ячими витівками (в товариських стосунках). Експансивний і винахідливий замолоду, він після другої світової війни почав надзвичайно довгий кінець своєї творчої появі: він став традиціоналистом свого власного мистецтва.

Пікассо був геніяльним мистцем. Але цього ще не досить, щоб здобути суперпопулярність, якої він досяг, — отже ж ясно, що від Пікассо промінювала гіпнотизуюча магія, якою обдаровані люди масової популярності. Людині

збоку й необізнаній з фактами видається, що ціла доба в образотворчому мистецтві є вислідом творчості цього мистця. В дійсності Пікассо був лише одним із коліщат у цьому русі, що був стимульований великими запасами західної культури з одної сторони, а з другої сторони — самим поточним життям, що заповідалося бурхливим. Навіть революційні мистці творять у ритмі й у дусі свого часу, підпорядковані законові процесу рівночасності й взаємозапилювання.

Досяги Пікассо виглядали свого часу найбільш маркантними й найбільш запилюючими. Це з перспективи першої половини нашого сторіччя.

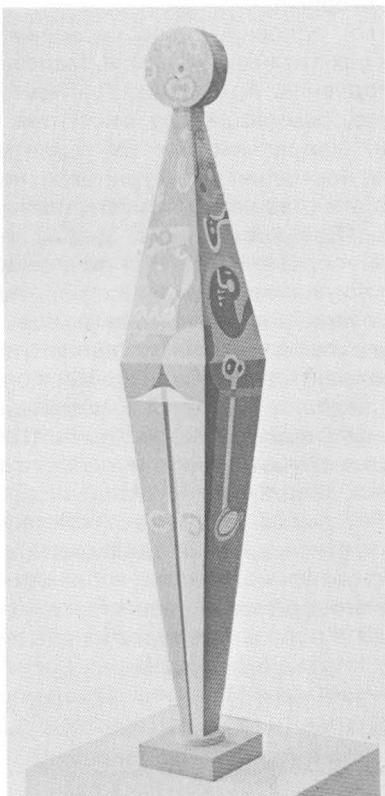
На сцені другої половини цього сторіччя починають з'являтися духи інших титанів: Дюшампа, Малевича, Кандінського, Татліна, Родченка, Архипенка, Лисицького...

Бажання нового, революційного мистецтва народилося перед появою цих кадрів мистців. Ця пристрасть розливається навіть поза нормальні культурні межі, не минаючи Й Росії. Але якщо Париж стає центром модерного мистецтва, а не Мюнхен, Берлін, Дрездно, Ваймар, Цюрих, Москва, то це тому, що в першій половині сторіччя течія, народжена на французькій землі і тут же розвинена й оформленена (кубізм), має найсильніший вплив на тогочасне світове мистецтво. Мистців після другої світової війни, особливо тих генерацій, що прийшли й приходять до слова в другій половині цього сторіччя, Париж перестав цікавити. Актуальність здобувають мистці дотепер недостатньо зрозумілі (Швітерс, Родченко) або мистці, яких мистецтво прийнялося понад радіусом і впливом плеса (Кандінський, Малевич, Дюшамп).

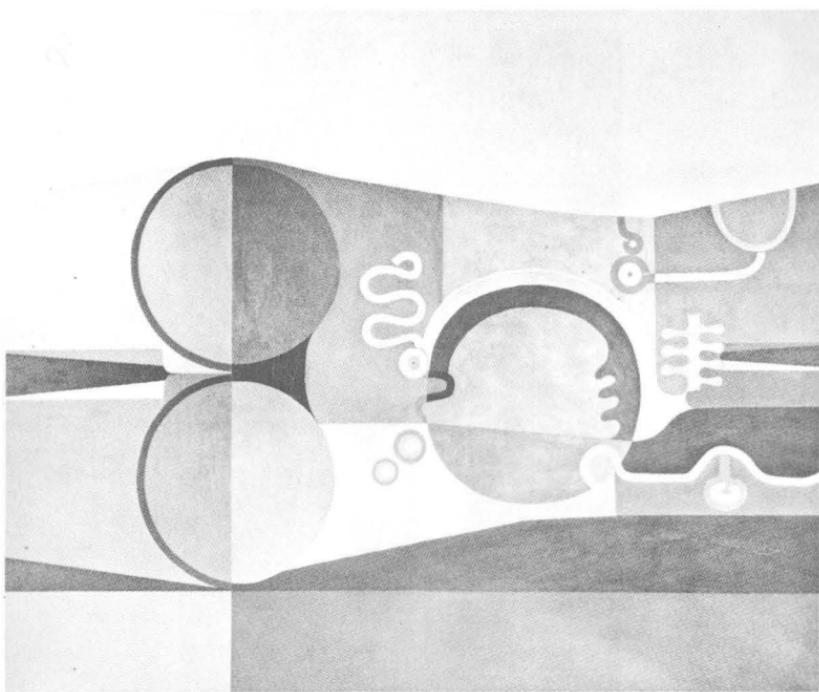
Сильні й крайні емоції, виявлені в мистецтві Пікассо, перестають інтригувати кадри молодих мистців. Бажається виявлення ледве існуючих контрастів; зображення мінімальних квадратур оточення; виловлення невловних сенсацій. Бажається пізнати світ з перспективи, яка не викликає запаморочення, але яка є істотною для пізнання. І саме натяк на ці перспективи відкривається в Малевича, Дюшампа, Родченка, хоч сьогодні приступають до цих проблем з іншими надіями.

Містерія Пікассоного мистецтва перестала чарувати покоління, що народилося на порозі другої половини 20 ст.; ця творчість, як кожна творчість після надмірної дози популярності, стала прозора й оголена від чаруючого елементу містерії. Від 2-3 декад вона почала виявляти загрозу виношення на ліктях і колінах. Тому його відхід в потойбіччя не вразив. Це сталося радше в сенсі Вознесіння: перехід великої людини, але з слідами архаїзму «в світі тіней».

«Нові дні», Торонто, травень 1973.

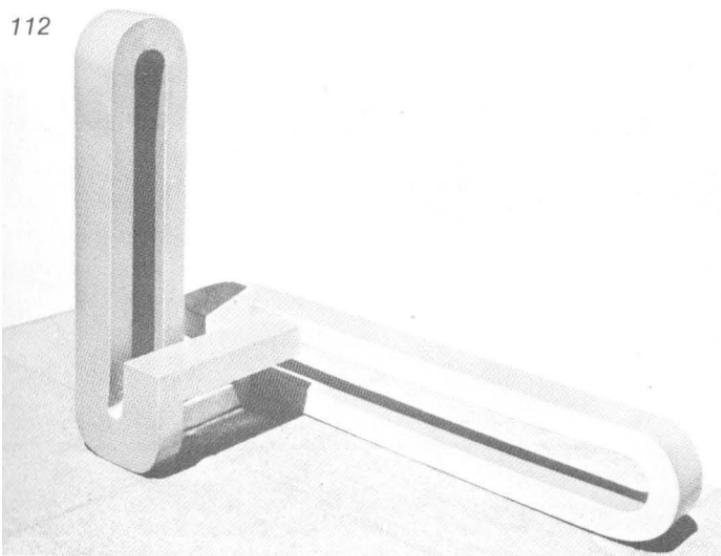


111



УРБАН

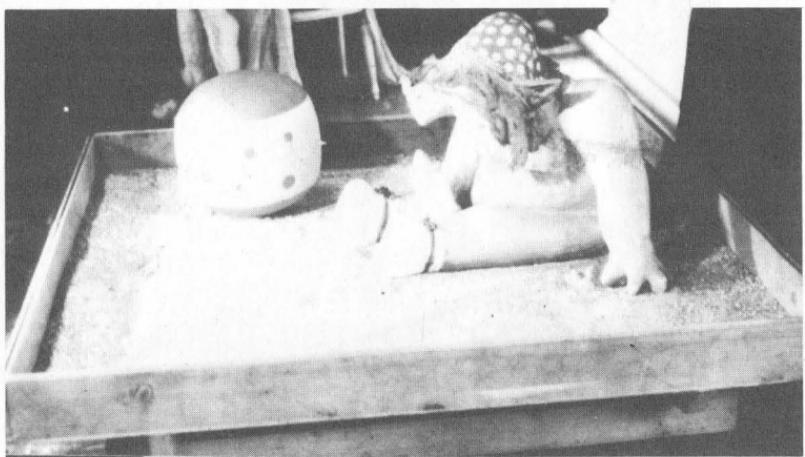
112



113



114



III. (ДУМКИ) ПРО РІЗНЕ

МОНТАЖ ДУМОК ПРО РІЗНЕ

Модерне мистецтво атакується з різних сторін. Часто атакують його безпринципно, непослідовно, але без огляду на гостроту нападів, кожна, або, радше скажімо, майже кожна атака готується, відбувається часто в дуже сприятливих для модернізму умовах. Такі атаки пишуться найчастіше не в якихось середньовічних... замках, а в цілком сучасних будинках, на найновішої конструкції стільцях і бюрках, і ... не гусячим пером.

* * *

У зв'язку з творчістю модерністів існує дуже багато різних навіть дотепних анекдотів. Та справжній гумор кінчиться, коли людина, познайомившися з мистецтвом за посередництвом анекдотів, іде споживати його.

«Українські вісті»
Новий Ульм, 10 вересня 1950.

ШКІЦ КІЛЬКОХ ПРОБЛЕМ

(Образотворча виставка членів ОМУА)

Цьогорічна збірна виставка мальарства, скульптури й графіки Об'єднання мистців-українців в Америці безсумнівно найцікавіша групова виставка українського мистецтва за час від останньої війни. Єдино цей комплімент заохочує нас висловити кілька критичних уваг про виставку. Не треба розуміти, що все показане на виставці високої якості. Але, треба взяти до уваги, що це виставка групи емігрантів, об'єднаних континентом, а не ідеологічною платформою. Та все ж таки виставка оптимістична, навіть як мистецька виставка, надихнена шляхетним зусиллям. Під цей рахунок треба підвести внутрішнє сконкретизування насамперед старшої генерації та досить певні, хоча часто нерівні якістю, заангажування молодшої групи в нових для українського мистецтва проблемах.

Це обговорення спрямоване виключно на проблеми, зaintоновані на виставці, що мають для українського образотворчого мистецтва найпершу актуальність.

Виміром поставленої проблеми на одну з перших уваг заслуговує мальарство Якова Гніздовського, особливо його образ з назвою «Весна» — відважної й чіткої концепції. Та що простір між опублікованою окремо статтею про цього

мистця надто малий, я не маю нічого особливого додати, а залишається відіслати шановного читача в міру зацікавлення до статті в «Сучасній Україні» ч. 22 (73).

Уже не раз зверталося увагу, що проблеми мистецтва, особливо т.зв. модерного мистецтва, наражені на фатальні спрощення. Спрощення загрожує скрізь, але сьогодні воно зокрема нависло над безпредметним мистецтвом. Тим більше, що можна помітити нахил до синтез окремих ідеологій, популярно званих ізмами. В час таких споєнь народжуються непорозуміння, і хоча в цілому вони не реєструються, в наших численних обмеженнях з кожного погляду варто поцікавитись деякими їх проявами.

У час, коли на обріях мистецької проблематики появилось мистецтво Кандінського, Miro, Мондріяна й Моголі Hari, було тяжко передбачити ширину цього типу мистецтва. На базі прецизно виробленої методичної школи, далекоперспективність безпредметного мистецтва видалася позадискусійною. І дійсно, коли взяти до уваги важливі педагогічні моменти або моменти вникання мистецьких елементів у побут, безпредметне мистецтво в цих випадках виявило чималу енергійність і можливості естетичної прикладності. Та все ж таки його історична місія здається вужча, як це могло здаватися сучасникам творців цього мистецтва і як це частково перейшло в традицію поглядів на мистецтво. Треба визнати, що творцям цього руху, щось як закономірність, удалось затримати свої твори на певній динамічно-сприймальній висоті, що умотивується на той час ще не втертою естетичністю. Це тяжко сказати на користь наступників; та навіть молодші учасники цього руху сьогодні в послідовному продовженні стають вичерпаними. В суцільному вигляді цей рух, особливо в Америці, з такими представниками, як Гілля Рібей, Бауер, Едвартс і ін., звівся до формалістично-естетичних вправ. Зрештою, ці вправи в першу чергу в ширині вишколення можуть принести мистцеві неоцінений вигравш в орудуванні мистецьким матеріалом, знаряддям і формотворчими елементами.

Збігом обставин молодому учасникові виставки Гуца-

люкові припало на цій виставці найбільш дослівно ілюструвати цей відзвітаючий парадокс — американський масовий модернізм. Однаке дуже важливо, що Гуцалюк виявляє властивості критичного мислення й приступає до ускладнення завдань. Його участь на виставці двома типами образотворчого мистецтва, скульптурою й малярством, свідчить про ширше трактування мистецької праці. Особливо моделяції в дереві естетично задовольняють ритмічні наростиання почуттів, а композиційний кістяк у противагу пануючій брилуватості сучасної скульптури назриває актуальністю мистецького реалізування форм у роді ажурного плетива гілля в безлисти.

У цьому врешті величезна потенційна сила творчості **Мухина**, вельми динамічної натури, але якщо вона здійснюється назагал непомітно, бо я маю на увазі участь у мистецьких подіях світового значення, то великою мірою тому, що сам підхід мистця до мистецтва позбавлений особливого проникання.

Приклонність до релігійного сюжету притягає нас до творчості **Черешньовського**, який на цій виставці представився виключно зображеннями Матері Божої з Дитям. Намагання мистця врегулювати неминучі творчі коливання в пристойну й рівну річку замрючуть ясний контур світогляду Черешньовського. Зрештою, виявлення наскрізь ідеалістичного світогляду засобами натуралізму, які досить конкурють з суттю мистецтва, допроваджуючи мистецтво в історичному перебігу до немистецьких парадоксів, викликає застереження. Мистці ренесансу, орієнтуючися на натуралистичне зображення (прошу відрізняти натуралістичне від реалістичного), свідомо й підсвідомо, кольористичними гамами й сюрреалістичними співставленнями сюжету або окремих фрагментів образу знайшли дорогу для зрозуміння ідеї фантастики мистецтва, містичності між Божими й земними світами.

Проблема релігійного мистецтва сьогодні на особливо трудній дорозі. Ремісничий шабльон церковного малярства й різьби ми маємо, але наскільки він далекий від ідеї мистецтва.

тва, а зокрема релігійного мистецтва, не треба доводити, бо самі зразки надто промовисто говорять про себе. Причину не трудно віднайти: спрощений погляд на релігію і зокрема здерев'яніння естетичного смаку сучасного замовця. Виховати нове покоління, дійсно глибоко віруючу людину, — це можна зробити великою мірою потрясаючим релігійним мистецтвом. Тоді виявиться, що конфлікт між замовцем-споживачем та ідеями сучасної духовості був викликаний не виключно формою новочасного мистецтва, а вирішально невибагливими глибиною духового піднесення вимогами споживача. Поза надзвичайним значенням релігійних елементів в індивідуальній творчості, релігійна тематика для найближчого майбутнього першорядного значення.

Черешньовський зважився на драматизуючий первень радості, і це теж характеризує його світоглядову лінію. Очевидно ж, в час увочаніння людини, якщо творчість стає на дорогу любові понад атракційними витребеньками, з властивостей рідної природи, з окремою увагою варто підійти до цього мистецтва. Можливо, прикладність релігійного мистецтва занадто займає увагу Черешньовського, прикладність у найскорішій реалізації, та можна сподіватися, що самі обставини змусять його трохи інакше ці питання усвідомлювати.

В аспекті нашого культурного руху розрахунок з привидом провінційності не виключно в утечі до т. зв. західно-европейських течій, бо це теж може бути проявом провінційності, а в найбільшій мірі в потрясаючій актуалізації рідного ґрунту у великому заплянуванні в простір ідей. Стилізації **Бутовича** на фольклорні мотиви — це вже традиція українського мистецтва. Традиція з певного погляду кепська. Причина не в наставі сюжетного інтересу, а в перевикористовуванні стилізаційних трюків, в іншому випадку, коли Бутович про них забуває, його речі можуть стати на віть дуже цікавими й вартісними проявами української ментальності. Маю враження, що його натура дуже споріднена з гоголівським макабризмом, з сюрреалістичними візіями переважно гумористичного забарвлення; це були б можли-

вості важливого змагання органічно гуманного гумору з шарлатанськими вигадками циніка еспанського сюрреаліста Далі. З виставлених образів Бутовича свіжо сприймається в шкіці затримана композиція з чортом.

Виставлені два великі кольорові лінорити **Білинського** говорять про сильно напнутій лук мистця на якусь ідею. Сподіваймося, що його мистецтво з певним часом стане об'єктом докладніших обговорень.

Портрет старого чоловіка в зеленій куртці **Мегика** під кутом пластичності поставлений під побільшуше скло. Власне партія куртки і рук — надзвичайна, але в обличчі мистець залишився занадто вірний натури: обличчя, запляноване проти найпрямішого світла, утратило силу пластичної виразності, як зрештою кожний пластичний предмет, підставленій під сильну концентрацію світла, стає пласким. Дуже шкода, бо образ міг би бути одним з особливих.

З припливом інтересу до новаторських течій більш виправдано виглядає група мистців консервативних орієнтацій, та хоча мої особисті переконання не підводять до цієї групи, дозволю собі в об'ємі цієї статті зауважити, що як у групі «екстремістів» помітне прагнення до щораз складніших завдань, так наша консервативна група помітно обминає складніші теми й узагалі завдання типу свого мистецтва.

Виставка відкрита в зимовому сезоні при кінці 1953 і на початку нового 1954 року в Українському літ.-мистецькому клубі в Нью-Йорку.

«Сучасна Україна»,
Мюнхен, лютий 1954.

МИСТЕЦТВО «БЕЗ ДАХУ НАД ГОЛОВОЮ»

(Буденні теми українського мистця на еміграції)

Ситуація українського мистця на еміграції є специфічна. Назагал її не розуміють. Ілюзії доброзичливості заслоняють факти й дійсність. Коли, однаке, оптимізм зазнає пошкоджень, для заспокоєння гордости відбувається утеча у фаталізм з сентиментальним поясненням, вийнятим з нашого історичного образу «обездоленої долі». З нерозуміння реальності — найближча дорога до вигадок і самозадурювання; в позі ображеного або зневіреного відбувається утеча в ґетто (фізичне, але часто й духове). Факт однаке, що ні українські мистці на еміграції, ні українське суспільство тут фізично не є в стані впоратися з усіма питаннями реалізації наших духовно-творчих плянів; відкриті очі на дійсність є єдиною реальною відповіддю на виникаючі вимоги. Але це пессимістичне твердження ставиться не для того, щоб засунути в безнадії наші творчі руки в кишені, а для тривоги, що мала б викликати суцільну мобілізацію творчих сил. Бо як воно тут на еміграції не було б, факт, що наша творча воля є необмежена домашнім режимом, ставить перед нами історичну вимогу: виповнення цього історичного простору

надбаннями вільного творчого духа. Те, що тут твориться найкраще, буде єдине з періоду московсько-радянського панування на Україні після пострілу Хвильового; у нас немає довір'я до особливих вислідів творчої праці в підпіллі, яка, на мою думку, якщо й може евентуально бути, не є в стані створити вартості найвищих категорій. Культура соцреалізму буде лише трагічним документом часу, зовсім певно без значення для духовності. Вогняні спалахи між рядками свідчать лише про творчу тугу. Вони однакче не можуть стати повним виразником і репрезентантом певної культурної доби. Сантиментальне споглядання туди не міняє ж факту, що там нічого особливого не діється.

В культурно-духовому процесі найважливішим є процес творення вартостей, процес, залежний майже виключно від творчих індивідуальностей; другим — є питання маніфестації і репрезентації, — що є питанням, так би мовити, культурного суспільства.

Варто поставити питання можливостей виходу українських мистців на еміграції на позиції, чи пак, сцену всесвітнього інтересу.

Навіть якщо б не брати до уваги мізерного в перекрою рівня нашого мистецтва, відповідь на це питання буде пессимістична. Для умотивування цього твердження знаходимо кілька причин, з трудніших — саме факт, що організації імпрез всесвітнього розміру робляться у формі запрошування держав. А мистецьке життя у західній частині світу є жваве, і вже хоча б тому немає потреби цікавитись культурними процесами емігрантських гетто. Але, з другого боку, наші мистці на еміграції мають теоретичні можливості індивідуально просякати в центри уваг мистецького життя в цій частині світу. Саме теоретичні можливості, бо саме життя є все більш ускладненим різного роду комплексами, в які таки глибоко занурена людська психіка. Можуть постати виняткові обставини й події, коли мистець потрапить випадково, без окреслених рекомендацій чи що, у відповідні руки, але це не засада й не з буденних подій. Все ж таки єдино на такі несподіванки нам залишається надіятися й до них

належно готуватися. Коли в середовищі власного суспільства пересічне може на певний час увінчатися успіхом, поважний вихід на поле мистецької уваги у світі мусить мати міцніші підстави.

Відоме в історії мистецтва переочення фактів сучасниками я поставив би на самому кінці списку тих трудних моментів, з якими доводиться українському мистцеві на еміграції ставати на про; ми радше звернемося до тих трудних моментів у творчій діяльності українського мистця на еміграції, що є фактичної, а не спекулятивної натури.

Коли французький, німецький, американський, італійський, англійський, еспанський мистець має за собою у світі відому культурну традицію (я не перераховую всіх інших народів, як, приміром, Китай, Голландія, Росія, — які теж безперечно туди належать, та на цьому місці справа не в тому, щоб перечисляти), український мистець, культурна традиція якого за кількома фахівцями нікому не відома, має чималі труднощі контакту. Коли перші льоди байдужості пробиваються, справи починають не так трагічно виглядати, очевидно, лише тоді, коли на позиції виставити справжнє мистецтво: «Трояндний роман» В. Барки в поетичних колах Німеччини є вже поняття. Алеж рівночасно це надзвичайне книження і є доказом того, що сказано вище: без щастя нам тяжко через поріг. Фахівці для перекладів літератур інших народів у кожного культурного народу є і працюють вони дуже інтенсивно — крім над перекладами української літератури: ми мусіли чекати на щастя, щоб воно нам подарувало пані Котмаєр, людину із справжньою любов'ю до творчости, що взялася за виведення української поезії на німецьку сцену літературних подій, підкреслюю, взагалі без якоїнебудь підтримки видавництв. Нас не знають. Що нас не знають — факт, особливо в ділянці культурній ми не «існуємо»! Коли нас приймають, то беруть індивідуально, найчастіше, не знаючи, що з нашим культурним капіталом зробити. Ми не маємо (це так в очах західного світу) жодного конта в культурному всесвітньому капіталі. Еміграція не спроможна подолати фінансові труднощі видання хоча б найкращих на-

ших літературних зразків у перекладах на кілька світових мов (і, зрештою, тут не лише фінансові труднощі!). Радянська Україна до цього не сміє братися — і так наша література, своєрідний ключ до культури взагалі, залишається покищо зачарованим скарбом. І так ми залишаємося «дурним Іваном», на якого, зрештою, не трудно накинути всяке: людожер, нацист, антисеміт і т. д. і т. д.

Наше людське співжиття, що теж великою мірою сприяє реалізації духових плянів, перервалося еміграцією, перейшло великі деформації, втратило людські зв'язки й деякою мірою втратило творчий ґрунт. Треба сказати, що наша еміграція не багата, а мистецтво потребувало, потребує й буде потребувати великих фінансових ресурсів. Нам не розраховувати на значнішу кооперацію — підтримку з цього боку, хоч, хочемо ми цього чи не хочемо, це залишається нам стеблиною порятунку; вона (ця необхідна кооперація сил для створення чогось більш значущого) залишилася значною частиною там, де виростали, ходили до шкіл, почавши десь вже з часу забав у піску. Взаємне розуміння, зацікавлення подібними проблемами росте разом з літами і формується до того, що називають духом покоління. Не будемо ідеалістами в невласніві пору: людина іншого клімату не завжди може, або, може, і не зацікавлена вас глибоко відчути, зрозуміти ваші аспірації, душевні трептіння. І коли місцевому мистецтву т. зв. слава приходить з трудом, — слава емігрантському мистецтву, якщо й прийде, то з трудом, піднесеним до квадрату. Пишеться це не для віправдання нашого мистця на еміграції чи заради бажання створити довкола нього німб терплячого, — нічого подібного, однаке, без бачення цієї сторони, розуміння проблеми було б не повне. Це не означає, що звідси приходить негативний вплив на духову й творчу міць мистця, саме повинно бути протилежно, — не оминаймо однаке факту, що мистець на еміграції звичайно більше часу втрачає на нетворчій роботі, на т. зв. «організацію існування». Великі творчі успіхи вимагають не лише таланту, але й величезної працьовитості.

Нормальне життя знає тисячі різних розв'язок, що

допомагають мистеці втримати свою творчу незалежність і, теж головне, врятувати принаймні головний час для творчої праці. Мистець на еміграції без зв'язків до більшості таких більш-менш нормальних можливостей доступу майже не має. З другого боку, «роблення зв'язків» є питанням не найлегшим до розв'язання, бо не для кожного воно особливо принадне. А зрештою, чому такі речі мусять робити самі мистці? Чому б нашим публіцистам не попробувати вийти з інформаціями на сторінках відповідної чужомовної преси? Я маю на увазі інформації про те, що в нас найцікавіше й найвартісніше твориться. Більш талановитим з прихильників мистецтва треба б відважитись на ролю організаторів. Більшість музеївих експонатів, особливо США, зложена з подарунків приватних осіб: подарований образ українського мистця певному музеєві, попавши в музей і його підземелля, має вже деякі шанси при певній нагоді (якась специфічна виставка музею) виринути перед глядачем. Зрештою, це одна з можливостей, а покищо наш мистець організує виставки, пише на них рецензії і, яка дивовижність, є випадки купівлі образів від колег! Це є дослівно те, чого ми не хочемо: гасло «мистецтво для мистецтва» вивершується в нас, як ще ніколи раніше. Алеж це дефіцит: він (український мистець на еміграції) мусить займатися речами не творчими, щоб створити собі принаймні ілюзію акустики й зацікавлення. На його сумління перевантажено ще одну ролю: бути, так би мовити, нашим амбасадором (чи, може, агітатором; з вимог не завжди зовсім ясно видно, про що найбільше йдеться?).

Безперспективність українського мистця на еміграції same в тому, що в нас не може бути виглядів на позитивне розв'язання проблеми мистецтва й колекціонерів, поскільки матеріальні засоби нашої еміграції для цієї ролі не є достатні. Зрозуміло ж український мистець починає думати про світових колекціонерів, але, як сказано, дорога до них значно трудніша, щоб подолати її лише мистецьким талантом. Перша підтримка, що б ми не говорили, повинна б прийти від наших людей. Тут тяжко бути оптимістом, поскільки пляні нашого колекціонерства дуже імпровізовані. Маленький

приклад: на виставці графіки й скульптури (Український народний дім у Нью-Йорку) був альбом дереворитних і ліно-ритних друків мистців, які чи не єдині в нас, що займаються й цим типом мистецтва у вільній мистецькій інтерпретації (Бутович, Гніздовський, Малюца, Прокуда й автор цієї статтейки), тобто понад плянами вжиткової графіки. Копії цього альбома можна було за дрібні кошти кожному нашему колекціонерові набути, ціна була небувало низька (символічна), бо малося на меті притягнути увагу до мистецтва, яке в нас дотепер майже не існувало. Ні один альбом не пішов. Це є фотографія дійсності, з якою нашему мистцеві в своєму бюджеті треба рахуватися. Схема нашого колекціонерства йде по лінії олійної техніки, певного сюжетного типажу, напрямку й формату. Але придбання «образка на стіну» не розв'язує проблеми; смак нашого консумента в стані сприймати лише до певної градації творчу працю.

Ще один приклад — виставка творів Бутовича (Український народний дім, Нью-Йорк, осінь 1959). Бутович най-помітніша постать свого мистецького покоління, мірою своєї творчої фантастики, уявлень іде він без сумніву паралельно до характером подібних світових мистців — Шагала і Тамайо; він і мірою фантастичності задумів, і маллярськими можливостями не йде позаду, конфлікт лише у формі, — крім цього, то тут то там поява речей майже немистецьких. Тиск ситуації? Безперечно. Бутович мистець не молодий, вже з випробуваним смаком і досвідченою рукою. Але в цьому віці мистець не повинен заробляти, він повинен творити (і це повинно б забезпечити його цілком), натомість Бутович у такій соціально-економічній ситуації, в якій безперервно треба «на задні колеса оглядатися». Чия тут втрата? Чи лише мистець? Його ж насамперед, але й української культури не меншою мірою, що замість солідних полотен залишаться етюди — мініябрюки. Формат не вирішує квалітетності образу, але, з другого боку, маллярський образ є оптичним мистецтвом і формат має дуже велике значення.

Або ситуація наших скульпторів, яка є таки зовсім у катастрофі. Скульптура в нас не має взагалі жодного місця в жит-

ті, інтерес і увага до неї просто не існує, — не важко догадатися, що такий стан не може позитивно стимулювати творчу працю. З одного боку, середній матеріальний стан нашої еміграції, з другого — нерозвинений інтелектуальний рівень нашого загалу, обидва ці фактори сприяють антитворчому кліматові. І що найгірше — на покращання немає надій.

Питання вище порушені є тонкої натури, і за них мистецтві найчастіше буває незручно братися, але, як уже вгорі сказано, у нас мистці творять мистецтво, мистці влаштовують виставки, мистці пишуть для них обговорення і, мабуть, єдино вони їх читають, — тому я надіюся, що й ця статтейка не попаде поза цю зачаровану орбіту інтересу. А якщо все ж таки вийде поза неї, нам залишається розраховувати на зрозуміння однієї з найелементарніших проблем нашої еміграції, проблеми, яку хтось урешті мусів накреслити і з'ясувати.

«Українська літературна газета»
Мюнхен, лютий 1960.



ВАЖЛИВІ ПЕРСПЕКТИВИ

(Буденні теми українського мистця на еміграції)

Вільно думаючі люди диктаторським режимам дуже недружні. Тому стають зрозумілі нагінки на модерне мистецтво, як в СРСР, так і в колишній гітлерівській Німеччині. Ці режими тримали неподільно "відповідальність" за народ у своїх руках, а в СРСР цей стан ще й сьогодні, на пре-великий жаль, триває.

Отже, коли б наша еміграція мала десь під цю пору закінчитися, то таким приблизно рахунком — кілька сот полотен і маллярських творів дрібніших технік, кілька десят скульптур, музичних (?) і літературних творів — не виповнять щільно цю ланку в цілому культурному просторі, але в хвилину звільнення з-під диктатури це нечисленне майно стане одначе й безперечно у великій пригоді при формуванні нового життя вільної України. Справа не так у шедеврах, справа навіть не обов'язково в ідеологічно-творчих програмах (хоча, можливо, і одне і друге тут будуть відкривати), а справа насамперед у тому, що ці твори будуть єдиними творами вільної творчої української людини цього етапу. Це важливе: вільна українська людина!

Не зводьмо тому тему на інші проблемні поля; не говориться тут про впливи чи, з другого боку, бунт під певними зовнішніми депресіями, теза поставлена ясно: мова йде про творчість української вільної людини в рамках образу сучасної політичної ситуації.

Американський журнал «Лайф» від 28 березня 1960 помістив репортаж про неофіційне мистецтво в СРСР, про мистецький рух, що якоюсь мірою подібний мистецькому рухові на Заході. З цього репортажу не можна довідатися чи щось подібне й на радянській Україні відбувається. З ряду кольорових репродукцій кидається вічі наслідування, епігонство зовнішнього й лаконічності ідей (це враження від репродукцій образів нового покоління московських мистців). Що ці речі робляться там і що взагалі Захід знайшов дорогу контакту й можливості для публікування, свідчить про певні зміни там, точніше, в радянській Росії (чи, може, лише в Москві?). Репродуковані зразки мистецької московсько-радянської молоді говорять однаке про відсутність глибшої свідомості та змісту, — це покищо лише спроби уподібнення; цей аргумент нам дуже до речі для підтримання твердження, що переформування духовості не відбувається легко й швидко, що більші прогалини не можливо тут одним стрибком перескочити. Ще один приклад: хоча німецька культура не потерпіла ґрунтовного знищення під ударом нацистського режиму, хоча б уже тому, що багато видатних творців духовової культури перебувало на еміграції, працюючи творчо в зовсім нормальних умовах, — у загальному духовий фронт Німеччини виявився після війни дуже пощербленим і затупілим, навіть безплідним, зведеним до майже провінційних вимірів. Німеччина взагалі відносно швидко почала відживати, маючи по своїй стороні цінні якості — величезну традицію і працьовитість (талант працьовитості), все ж таки сьогодні ще не спроможна на духову віднову напруги експресіоністичного етапу. Зважмо, що ситуація на Україні буде багато критичнішою. У нас багато недоліків, ось тут зовсім простий, але вимірами наслідків катастрофічний приклад: відсутність музеїв із зразками все-

світнього, насамперед західноєвропейського мистецтва. Тут, мабуть, великою мірою причина нерозвиненості української філософії мистецтва; вона зведена до перефериального естетизму.

У нас особливо тому погано було, що виключно те периферійне мистецтво з своїми коротконогими цілями виповнювало наш духовий простір. Спроби в минулому модернізувати наше мистецтво кінчалися блідувато або цілковито поразками, в окремих випадках відбулися навіть відступи прапороносців на нічим не виправдані позиції пануючої атмосфери. Навіть найсміливіші почини якось не могли оминути комплексів з цього дрібничковістю підточеної клімату: повний і широкий жест таки не відбувся. Під цю пору реєструємо рішучіші спроби вирватися з пануючих рамок, на жаль, ще без сміливого супроводу теоретиків.

Для здобування духового простору й клімату реалізовані творчість потребує теоретичного умотивування.

В кожному разі знаємо в нас добрий десяток мистців, що з поважними амбіціями штурмують Олімп. Це мистецтво воловинить прогалину й стане великою мірою трампліном майбутнього українського мистця. Це станеться тут на еміграції; український мистець на еміграції є вільний рішеннями своєї свідомості (якщо він це собі захоче усвідомити і якщо з цього захоче скористатися); про це йдеться, бо вільна свідомість, не обтяжена найбільш дошкульним політичним терором, є вирішальним моментом у нашій долі.

Український мистець на еміграції «наражений», очевидно, на впливи, але впливи в духовому пляні треба вважати б радше процесом запилювання, при свідомій волі вибору. Зрештою, ніякий вплив не зруйнує мистця призначенного на існування: він хоч і бристиме течіями неначебто інших річищ, але година його виб'є і його особистість заманіфестується. Говорячи в пляні національних мистецтв, мірою індивідуального визволення і усамобутнення відбудеться розкриття певної, може, дотепер у національному організмі невідомої риски.

Накреслювати проблеми не всім суджено, але не менш

вдячною й відповідальною є роль розв'язування проблем і давання відповідей.

Зрештою, чи дійсно єдино важливим є поставлення проблеми, — тобто чи дійсно нашим мистцям нічого робити в течії т. зв. безпредметного мистецтва?

Проблеми життя і смерти, — чи когось сьогодні бентежить думка хто їх вперше помітив і поставив.

Безпредметності в мистецтві готують катафальк, вона й справді сьогодні переживає свою критичну гарячку, але і те, що прийде, не буде в статиці, не буде на вічність. Та не берімо цього прикладу з безпредметністю дослівно, справа в тому, що годі ж нам замріяно в імпрезовому чаді калькулювати над якимсь особливим українським стилем, а вже таки треба глибоко вскочити у світове русло творчості й працювати. Питання стилю розв'яжеться побіч інших проблем мірою нашого обдарування й мірою інтенсивності праці. Ми можемо розмовляти й дискутувати про наші специфічності, — про все на світі можна й треба говорити, однаке найбільш правильною й найпростішою дорогою до цілі здійснення українського мистецтва є шлях конкретної творчої праці. Можна б додати — творчої праці у все-світньому руслі. Час перестати обдурювати самих себе, виправдуючи необдарованість і, вибачте, пустоголов'я якоюсь надуманою цнотливістю, нібито ми й справді кращі за «гнилий Захід». Не затрачаймо ґрунту, однаке, як воно неймовірно не звучало б, дорога до відкриття власного кореня йде через всесвіт, а відкриття всесвіту — у власному образі віддзеркалення. Це важлива нерозривна рівночасність у духовому процесі людини оксиденту.

Перебування українського мистця на еміграції є переважно географічним фактом, воно якось у більшості випадків не вплинуло на вузькопляновість, тобто провінційне думання про засяги, ролю й можливості мистецтва.

Взагалі проблема нашої людини у світі (маю на увазі з панки культурних діячів) викинена з точки людської рівноваги, що, з одного боку, пояснюється цілковитим ігно-

рантством і втечею до духового гетто, з другого боку, не менш неприємним, панічним страхом (або хоча б неохотою чи несмаком) блиснути власною шкірою. Ігнорантство або перебільшена чуйність (увага) до нового оточення — симптоми, що говорять про певний дефект у людині.

«Українська літературна газета»,
Мюнхен, квітень 1960.



РАДИШ

ЩОБ ПРОДОВЖИТИ ДИСКУСІЮ

У жовтні минулого року в серії «Вечори сучасного українського мистецтва» відбулося в Українському інституті Америки (Нью-Йорк) обговорення проблем сучасного мистецтва. Не маючи змоги помістити повністю матеріали цієї дискусії за «круглим столом», значення якої виходить за межі місцевого характеру і стосується питань української духовно-творчої ситуації взагалі, до яких варто буде ще раз повернутися, містично тут питання, поставлені на тому вечорі й відповіді нашого співробітника Юрія Соловія. Відповіді дискусійні вже в задумі автора. Ширша дискусія була бажаною.

Редакція

У чому формальні різниці між творчістю учасників цієї імпрези («Вечори українського сучасного мистецтва») і так званою традиційною поезією?

Це насамперед різниці, відомі в сучасному мистецтві (отже і в поезії) взагалі: неспокій творчих дерзань плюс недовір'я до правд, які підносяться як «непомильні істини». Це питоменне мистецтву (поезії, музиці, мальстрому, скульптурі і т. д.) нашого століття. Раніше мистецькі дерзан-

ня були пов'язані з певними еволюційними змінами, що мали характер радше ремісничого вдосконалення, що набувалося з літами. Що ніяк не можна порівнювати з змінами в творчому процесі сучасного мистця, які звичайно — дуже драстичні й повні несподіванок. Мистці-традиціоналісти, зваживши на певний шлях (стилевий, а часто і світоглядовий, бо вони найчастіше поєднуються), прямуть ним неухильно до поставленої мети. І саме в цьому міститься різниця: вони зважуються бути чимось у пляні вже існуючих стилів, вони обирають собі стиль з поліци історії, працють на канві з певними технічними канонами. Автори-модерністи, до яких зараховують і т. зв. Нью-Йоркську групу, прагнуть відкрити новий взірець чи шлях свого творчого вислову. Тут очевидно справа не в тому, до якої міри їм це вдається, це вже питання іншого порядку. Хоч є підстави бути оптимістом, якщо мова про нашу Нью-Йоркську групу.

На підставі вже опублікованих творів Нью-Йоркської групи можна робити висновки про те, хто з поетів західного світу близький їм. Чи є в їх творчості також і сліди духового контакту з українською поезією?

Духовий контакт найкраще й найповніше маніфестиється через визнання, зацікавлення або співзвучність. Василь Барка, що духовно споріднений з ранньою творчістю Павла Тичини, як відомо авторові цих відповідей, вельми шануваний поетами з Нью-Йоркської групи, а дехто з них вважає його одним з найкращих поетів взагалі. Автори цієї групи не виявляють нахилу піти на дешеве наслідування чи прямування утворивши шляхом, що звичайно прикметне авторам слабим, не обдарованим оригінальним талантом. Але можна б бодай у загальній формі говорити про зв'язок і перегук цих поетів з їх попередниками: світоглядові або стилістичні паралелі, скажімо, між Богданом Бойчуком і Т. Осьмачкою, Б. Рубчаком і М. Бажаном, деяка схожість темпераментів Ю. Тарнавського і М. Хвильового. Це лише кілька натяків на факти духового контакту чи схожості. Вони, правда, мінімальні, як мінімальні наші культурно-

творчі надбання взагалі. Маймо на увазі мінімальність нашої культури, а духові зв'язки не робляться, очевидно, на тлі національного походження за всяку ціну. Коли Ж. Васильківську можна уявити під ліричними небесами поруч з В. Баркою, то для поетичного світу Е. Андієвської в нас таки немає порівняння. Причин на це може бути дві: згадана наша мінімальність, де ще немає лісу, а є тільки поодинокі дерева, або, а це належить до винятків, маємо справу з випадком, подібним до метеорів.

Коли виник український модернізм?

Він виник і розвивався майже рівночасно з модернізмом на Заході, однаке малочисельність і несміливість його носіїв викликає поважні застереження стосовно творчої продукції, хоч історичного факту це не міняє, що такі спроби своєчасно виникали, якщо навіть найчастіше й у провінційних маштабах. Однаке, щоб уникнути непорозуміння, слід відзначити, що датування народження модернізму в багатьох випадках різняться, є навіть така досить крайня думка, що його початок можна зауважити вже в романтизмі. Цей погляд треба вважати наслідком перевитонченого думання: стихія модернізму виникає на початку нашого сторіччя; вона, приміром, у малюрстві знаменує повну малюрську свободу супроти матеріального світу. Тендентність українського модернізму є вислідом загального стану — комплексу культурно-творчої недозрілості взагалі.

Панує думка, що для українця з усіх літератур західнього світу найближчою є еспанська. Чи є підстави так думати?

Якщо такі твердження мають місце в нашему житті, їх треба б радше віднести до сфери приватних уподобань, оскільки немає змоги перевірити їх загальним опитом. Чи еспанська стихія, ментальність, народна культура близькі кольоритом українській стихії, ментальності й народній культурі — це питання, яке ще ніхто фаховою студією не з'ясував. Може так, може й ні. Фактом є однаке, що

єспанську культуру можна дефініювати з більшою правдо-подібністю, оскільки вона має багату духову скарбницю; щодо української ментальності, то про неї покищо можна говорити лише загально, обшкрябуючи її від солодково-сантиментального нашарування «теорій» наших провінційних культуртрегерів. Що єспанська культура переживає своєрідний ренесанс, пробудження, творче пожавлення і що світ знову дивиться на неї, а з ним якоюсь мірою і українці, — це ще не означає, що слід говорити про нашу особливу спорідненість з єспанцями.

Що можна сказати про взаємовідносини між публікою і мистцем (поет, музика, маляр і т. д.) взагалі і про нашу ситуацію зокрема?

З визнанням індивідуального права людини на само-здійснення в суспільстві постали дві виразні речі, які раніше не так кидалися в очі. Перша: більше можливостей виходу генія з народу, друга — вимога маси (або людини з маси) роздерти небеса, все відслонити й до небувалої простоти звульгаризувати (соціалістичний реалізм). У справжньому мистецтві, без уваги на те, чи способ бойого вислову підводить до пізнання об'єктів, чи ні, — буде глибокий і дивовижний аромат загадкового: саме відрізнення на образі рака від коня, людини в панцері від нагої нічого спільногого з мистецьким переживанням не має. На справжнє переживання мистецького спроможні не всі, і то великою мірою не всі. Так є скрізь, так є і в нас, з тією різницею, що наши прихильники мистецтва набагато бідніші, і вони не можуть його (мистецтво) підтримати. Питання публіки, а радше — питання «покривданої публіки», дуже часто підноситься. Вимога до мистців зважати на це — дуже нетolerантна: фактом є, що кожний мистець має певне коло своїх прихильників, вони віддають йому свою увагу (при чому він творить саме так, а не інакше, і вони потребують саме такої, а не інакшої його творчості, вони є його публікою). Чи ж має мистець зрадити (!) свою публіку?! Певне, що ні! І хто має право твердити, що він є вартіснішим від тієї публіки, яку

мистець уже має? Питання публіки, особливо «покривдженої публіки», якщо ми не за соціалістичний реалізм, не існує.

Куди віднести групу мистців, що брали участь у виставці сучасного українського мистецтва; чи слід вважати їх епігонами світового модернізму, чи, може, вони творять сучасне українське мистецтво, якому умови окупації України не дали змоги розвинутися?

Багатьом здається, що лише ті, що «відкрили» якусь течію в мистецтві, мають право й монополію на неї, а всі інші, що пристануть пізніше, лишаються лише епігонами. Сьогодні, приміром, безпредметне мальарство вилилося далеко поза якісь певні географічні межі, воно інтригує мистців у всьому світі. Важливе й вирішальне в цьому: якість кожного окремого твору, його неповторність (мистецька) визначають, чи цей твір треба визнати, чи засудити. Наші мистці, що брали участь у виставці, переважно молоді люди, і якщо їхнє мистецтво не зовсім вільне від вражень і впливів мистців старшої генерації, це ще не дає підстав тверувати їх епігонами. Такими «епігонами» в юному віці були всі, навіть найвизначніші мистці. Хоч це не означає, що всі вони перейдуть цей творчий брід: хтось потоне, але це говориться тільки в загальному, бо хто відгадає майбутнє? Можна лише радіти, що ця жменя наших мистців попрямувала до джерел, актуальних сьогодні в світі. Не змішуймо актуальне з модним: модне — це зовнішнє, штучне і ярмаркове, актуальне ж — тривожне, ваговите, що його можна розв'язати лише з солідним підходом.

Як реагував мистецький світ 1920-30-их років Західної та Східної України на течії, що приходили з Заходу?

Думати, що український мистецький світ тих років беззастережно кинувся в обійми рухів, що ферментували тоді на Заході, не доводиться. Зрештою, таке явище було б настільки аномальним і дивовижним, що заслужено викликало б чималі застереження. Можна лише відзначити, що коли процеси в мальарстві Заходу відбувалися органічно й дуже

сміливо, питоменний модерним українцям острах гальмував сміливість творчого переживання й думання, паралізуючи органічні стимули, зводячи суть рухів і течій до стилізацій, найчастіше — стилізацій етнографії. Ще й сьогодні стилізації Г. Мазепи вважаються особливим досягненням українського мистецтва, хоч при тому не помічають, що це либонь білямистецькі явища. Своєю приємною зовнішньою естетичністю вони добре придавалися б до щоденного вжитку в прикладному мистецтві. Відсутність філософічної основи й солідної критики сприяли якомусь нестерпному в творчості страхові перед самим собою; в мистецтві це дорівнює смерті: страх перед собою й бажання всім, і абсолютно всім, подобатися. Але та відвага, що зрушила великі творчі сили, починає діяти й на нас: у літературі, в малярстві є вже відважні твори, на жаль, цього ще не можна сказати про музику.

Якою мірою українські мистці на еміграції виправдали своє творче завдання, коли мали на оці, що лише вони під цю пору можуть творити вільно?

Мистецтво завжди спиралося на одиниці; маси чи «демократична більшість» не відограє ролі. Можливо, й у нас уже не так зло. Хоч наявним ніяк не можна бути вдоволеним. У більшості українські мистці на еміграції не відрізняються від «творчої лінії» мистців радянської України. І це наводить на думку, що еміграція фізична не конче виникає з потреби емігрувати духово. Все ж таки на це питання треба відповісти й позитивно, бо є мистці, які користуються привілеєм бути поза межами впливу радянської влади. А решта? — Периферія є скрізь, і в нас також.

Яким є чи яким повинно бути українське мистецтво (дещо про український стиль, традицію і факти)?

У процесі рятування українства від русифікації, переважно під гаслами «шанування народної ноші, звичаїв» тощо, що мусіло підкреслювати культурно-етнографічні різниці між нами й нашими найбільш небезпечними сусідами,

— у цьому процесі постав перебільшений пієтизм до традиції й традиційності, особливо на Західній Україні, де національне питання можна було акцентувати вільніше. У культурно-творчому процесі питання національного мистецтва виповнилося вузьким змістом з переакцентованими формулами. Період нашого національного сну був, скажімо собі це, задовгий, щоб покоління, що стало до варстив творення культурних цінностей на національних елементах, відчувало й мало до диспозиції одідичений культурний капітал. Це з одного боку, а з другого — географічне положення «на кінці світу» і особливо пересічна заможність нашого суспільства не сприяли пожвавленню культурно-творчої свідомості. Без великих прикладів історично-музейного формату й на тлі культурно-творчої «невинності» нашим мистцям важко було поставити питання творчості як спід, особливо на Західній Україні в оточенні дуже активного й примітивного польського шовінізму, який викликав почуття реваншу дрібного маштабу, що віддзеркалилося в мистецтві виправданим ситуацією прагненням побачити великі полотна, які ілюстрували б наші ґрандіозні історичні перемоги (з доби Хмельницького, наприклад). Крім того, ми хворували на недостачу чисельну.Хоч не кількість творить мистецтво, але вона гарантує можливість виникнення більшої й різноманітнішої групи мистецької «еліти». Вона в нас дуже малочисельна, і то в більшості відповідає формулі: «На безриб'ї і рак риба». Або коли траплялися великі, можливо, таланти, ліквідовані окупантами (Бойчук), вони перетворювалися на міт, оскільки відсутність творчих фактів викликає цю небажану метаморфозу.

Прагнення створити повну націю, із своїм своєрідним мистецьким стилем, сприяло легковажності й самообману. Не можна ж поважно приймати твердження, що кілька стилізованих ілюстрацій і заставок (Нарбут) зробили синтез складної національної ментальності й дали формулу для препарування національного стилю. Можливо, для «препарування» цього досить, але стилі не препаруються, а творяться участю великих творчих зусиль. Стиль не можна

оформити двома-трьома обкладинками чи ілюстраціями. Він накреслиться тоді, коли можна буде говорити про підсумки, а сьогодні робити це ще дуже рано.

Говорячи про традиції, в нашому випадкові треба мати на увазі: які джерела, які надбання й пам'ятки? Ікони? Але свою іконографію мала кожна країна: Італія, Німеччина, Еспанія, Франція, але на ній не зупинився творчий рух, прийшли Ботічеллі, Тьєполо, Ель Греко, Гойя, Рубенс, Дюрер, Гольбайн, Ватто, Делякруа, Матісс і скільки ще інших, що принесли інші способи вислову, відкриття інших світів і виявів фантазії. Зрештою, найновіші часи довели, що можна воду з чужих джерел пити, як це робили еспанець Пікассо або француз Матісс. Вони не поодинокі приклади. Одне в мистецтві є певним, що копіювання й наслідування, без творчого перетворення, лишається безвартісним, навіть як воно й виходить з великого почуття, яким є національний пієтизм.

Питання своєрідності певних рис національної ментальності важливе, ним варто займатися, може, мистецтво добре його усвідомити, але це не означає, що вияви цих рис ментальності мають відбитися в якихось стилізаторських трюках. Манія творення національного стилю в нас дуже поширена, і тут власне треба провести гостре розмежування — між пласким стилізаторством і тривожною творчістю. Лише підсумки надбань справжньої творчості виявлять елементи нашого стилю й нашої ментальності в творчому її вияві.

«Сучасність»,
Мюнхен, січень 1961.

ПОП-МИСТЕЦТВО — НАЙНОВІШЕ МИСТЕЦТВО?

(Про появу нових газардів у мистецтві і деяка оцінка їх у відношенні до українського мистецтва)

Вимога в мистецтві нового, чогось дотепер не баченого, не є відкриттям модерного часу, вона однаке стала сьогодні наголошеним гаслом у творчості сучасних мистців. Все тут було б у порядку, коли б не певна історична «підготовка» (про що буде нижче мова — доля Сезанового малярства) і перенаголошення гасла не доводили б до екскурсій, з позицій яких вже не видно фактичної суті, причини і, скажімо, потреби мистецтва. Але з другого боку, жодна філософія мистецтва не буде справжньою, якщо в ній не буде місця для зрозуміння постійного чергування видів і форм мистецького вияву. Всі висновки про вершини в мистецтві (Леонардо да Вінчі, Мікель Анджельо, Рафаель, Моцарт, Бетговен, Данте, Шекспір...), якщо вони обводять довкруги свого думання «китайський мур» і не допускають аксіоми про безмежне творче копивання, треба вважати не додуманими. Мистецтво мусить мінятися; воно є для піднебіння, спраглого постійних змін, як у стравах — більш вибагливий і досвідчений смакун у мистецтві вимагатиме

досконалішого й різноманітнішого, тобто такого, яке не було б застояне.

Цим не виключаються інші мистецькі компоненти — філософські ідеї, приміром, або сюжет (повторення сюжету в мистецтві не є явищем негативним: у християнському малярстві — десь так до початків барокко — ледве чи зустрінемо мистця, який не малював би Мадонну; Розп'яття і Різдво зустрічаються рідше, однаке і тут без ніякого зусилля можна нарахувати десятки мистців, які зложили данину цим сюжетам; не можна уважати гріхом мистця, коли він — свідомо чи несвідомо — повторить той чи інший вже раніше інтерпретований сюжет, але треба вважати програшем як свідоме, так і несвідоме повторення стилю, раніше створеного), але все ж таки чергування виду, форми в мистецтві є поважним, можна навіть сказати — принципово вирішальним фактором для виправдання існування окремої творчості і творів.

Сьогодні однаке дійшло до перешаржування гасла новаторства, виник манеризм у цьому напрямі, до речі, назагал нормальне явище, коли взяти до уваги, що подібні виродження в мистецтвах постійно мають місце в історії: коли мова про манеризм у минулому — мається на увазі доведення певного стилевого кредо до перевитонченого абсурду. В такі періоди мистецтво ставало кволім і тонкорівним. А сьогодні перед нами т. зв. поп-мистецтво (pop-art).

Абсурдні спекуляції в малярстві і скульптурі, що виникали на перенаголошенному й неправильно зрозумілому гаслі новаторства, є досить типові нашему сторіччю, отже поп-мистецтво є явищем не безприкладним. Коли, наприклад, дадаїзм виник тому 50 літ на ґрунті певного соціологічного газарду, віднова його останніми роками не має первісного умотивування, а є радше вислідом розгубленого погляду на суть природи й ролі мистецтва та революції у ньому. Виступ дадаїстів, до речі, мистців талановитих і з непересічною уявою, тривав недовго, але цей вибух мав певну ідейну спрямованість, на яку сучасні неодадаїсти

ледве чи можуть без більшого натягування здобутися.

Не оспорюючи юначого запалу, що в своїй ідейній фікції заперечення вартостей заперечував мистецтво в своїй повноті, філософія і програма дадаїстів не може бути одначе школою, якою, наприклад, стали кубізм, конструктивізм і безпредметність. Але ось примха історії: коли творці дадаїзму шокували сучасників (це було мотивом цього руху), сьогодні (з перспективи часу і з більшим досвідом) ми дивимося на їхні вибухи спокійніше і з більшою толерантією, щобільше, мистецьку вартість окремих дадаїстичних плодів сьогодні теж вже не оспорють. Бо ці мистці, завдяки талантові і своїй здоровій мистецькій інтуїції, творили речі антипограмові, проти власного бажання й настанови, відкриваючи нові естетичні вартості матеріалів, придатних у творчому процесі, що до цього часу залишалися без уваги: сьогоднішній колаж, тобто монтаж — зліпка різних відпадків матеріалів, знайшов призначення як естетично зовсім можливий фактор при.... декоруванні (!) люксусових помешкань і громадських приміщень (концертові й театральні залі, ресторани й каварні, банки, індустріальні бюра тощо).

У час появи дадаїстів певні матеріали й об'єкти (скравки матерії, паперу або газети, скло, бляха, дерево, шруби, цвяхи, шнур і т. д. і т. п.) викликали в глядача обурення і шок. Інакше сьогодні: ці й подібні матеріали та об'єкти сучасникові, якщо він постійно перебуває в центрі подій, вже не чинять трудностей при естетичному переживанні (про приклади колажу в історії буде нижче).

Завдяки суцільній дезорієнтованості консументів, ба навіть музейних кураторів і критиків, з одного боку, а навіженої комерційності людей у мистецтві випадкових — з другого, деякі галерії умудряються так, що є в стані пропхати у продаж приватним і музейним колекціям попамані крісла, фотелі й ліжка, подерти матраци, акваріюми, виповнені жилетками або... фальшивими зубами, в куби спрасовані форди чи інші машини, підхоплені з цвінтарищ... ціни тут є все репрезентативні: 500-5 000 дол., а то йвищі.

На виставці «Сучасна американська скульптура» в нью-йоркському модерному музеї виставлено спорохнявілу лату, прикріплену до білого тла. Людності великоміській, яка тратить контакт з природою й живе в оточенні модерних сурогатів типу різних «вічних» продуктів з пластики, порохно, грибок або мох на дереві, вицвіти ржі здаються надзвичайно фантастичними явищами. Музей Гугенгайма в Нью-Йорку теж постійно виставляє екстравагантні речі — обсмалені дошки, подерти й зв'язані вузлами полотна, газетні шпалти, наклеєні на незвичні формати (незвичний у станковому мальарстві формат, що відповідатиме нашій букві «П») тощо. Критика дошукується чогось доброго й мистецького в цих експонатах, нової естетичної перспективи або «атомової динаміки» (згадані вище «динамічно» подерти полотна) або відкриття нових вимірів.

Чи всі ці експонати заслуговують на місце в соборі, яким для образотворчого мистецтва є пишний музей Гугенгайма — можна дуже сумніватися, цим речам не можна одначе відмовити певної напруги (творчого) дотику, якої в кишеньковій лямпочці на підставці з зазначенням висоти об'єкту таки вже годі дошукується (цей експонат виставлявся в одній із приватних нью-йоркських галерій), бо кожний предмет щоденного вжитку дістae свій типовий естетичний вигляд — ніж, ложка, крісло, авто, літак чи згадана вже вгорі лямпочка. Одним словом, кожному предметові людина творча і з смаком надає певного зовнішнього естетичного вигляду без індивідуалізування, що саме є сильно питоменным мистецькому творові; не треба бути противником новаторства, щоб заперечити в таких вихватках мистецький сенс.

Якийсь час панувала тенденціяуважати Сезана єдиним батьком модерного мистецтва. Цей погляд одначе заслуговує на критичну перевірку, очевидно без того, щоб за одним помахом знецінити творчість одного з архітектів сучасного мистецтва. Сильна орієнтація на кубізм спонукала віддати беззастережно всі козирі долі сучасного мистецтва Сезанові. Кубізм (попри свою винятково здисципліновану

програму) все ж таки є лише одною з гілок у розлогому дереві: згадати б конструктивізм Мондріяна, який сильно вплинув на естетичне і конструктивістичне думання. Абстракціонізм Марка і Кандінського, дещо подібний до програми кубізму, лише в іншій образотворчій площині, зрушив тривимірне відчуття дійсності. Експресіонізм Ван Гога і Мунка поставив наголос на психологічній стороні явищ і зображеннях їх. Без мальства Моне кінцевого періоду годі уявити нью-йоркську школу, яку очолюють Франц Кляйн (помер рік тому), Готліб і де Кунінг'. Сучасний магічний реалізм, частинно й сюрреалізм, знаходить свої початки в давнішій історії (флямандське мальство натюрморту для сучасного магічного реалізму, а Буш для сюрреалістів). Сезан не є єдиним батьком модерного мистецтва, і хоча йому належить визнання, але таки не весь кредит за ситуацію, в якій мистецтво 20 сторіччя опинилося. Йому одначе не можна відмовити «мучеництва», яке є саме причиною обережності більшості сучасних музеївих кураторів, які бояться повторити помилку своїх попередників, що дуже помилилися в справі Сезана.

Він (забезпечений фінансово банківим уділом батька) безкомпромісово вів боротьбу за нову мистецьку істину. Сезан був одним із тих винятково великих мистців, якому не судилося зажити визнання (загально панує протилежний погляд, що з історичними прикладами не покривається: великі мистці в більшості вже за життя втішалися визнанням, а коли вони зносили муки — це були муки творчості); Його перша спроба участі в загальній виставці в Парижі була безуспішною: жюрі його твору до виставки не прийняло, і так було до самої смерті мистця. Хто був членами цього жюрі — нас сьогодні не цікавить, фактом однаке залишииться, що Сезан є одним із найчільніших представників французької культури. Чи не той факт, на якому багато фахівців попекло собі пальці, спонукує сучасних критиків і кураторів музеїв просто на безмежну толерантність. Інакше важко пояснити наявність згаданих раніше експонатів у музеях формату Гугенгайма або нью-йоркського модерного музею. Саме в

цих двох музеях я вперше зустрічався з зразками поп-мистецтва.

Програма цієї течії зведена до формули: ідеться про монструозне побільшення існуючих вже фірмових значків, етикет тощо; є тут і композиції, що зовсім схожі на рекламні плякати стилю придорожньої американської реклами.

Поп-мистецтво пропонує нам просто копії, зроблені з оригіналів, що не претендують на місце в мистецтві.

Поп-мистецтво покищо не є мистецтвом, але тому, що ми віримо в творчу людину, припустимо, що й цей рух, маючи щастя, може дістати геніяльного представника, який зуміє і на цій програмі створити мистецьке чудо, бо чим же ж, як не чудом у людських межах спроможності є мистецтво! Амбіція мистця близнити оригінальністю є шляхетним змагом. Сьогодні, як сказано на початку статті, стало це усвідомленою точкою в творчій програмі, а змагання за безпредecedентну оригінальність позначилися як драматизмом, так і певною дозою комізму. Сальвадор Далі з своїми вусами-антенами, чи скибкою хліба на голові, замість капелюха, є лише товариським пустуном, який майже з непристойною мистцеві наполегливістю респектує старі, випробувані засоби (наголос в його мистецтві поставлений майже виключно на нових сюжетних ситуаціях). Але є мистці, які в гонитві за оригінальним трюком, після кількох кроків втрачають з очей взагалі сенс мистецтва, сенс творчости. Помисли, як це ми бачимо на прикладах згаданих раніше в цій статті, бувають дуже екстравагантні. Молодий Ів Кляйн, що помер недавно, прикріпляв свої образи до авта і для «викінчення» тягнув їх полями під час бурі; він малював і «живими пензлями» — фарбою намазаними тілами (жіночими). Один «маляр» прикріпляє полотно до вітряка, коли полотно крутиться — на нього він кидає фарбу. В галерії (і музеї!) потрапляють рівно (без фактури) чорною фарбою замальовані полотнища й полотна — зовсім фарбою не торкнені.

На цьому місці слід відзначити існування дуже тонкої межі, що перебігає крізь мистецтво майже невидимою

ниткою, розмежовуючи мистецтво від немистецтва; годі пояснити до кінця, чому, наприклад, випалена діра в одному з образів Miro є, так би мовити, вкомпонованою, коли подібні спроби інших адептів мистецтва запишаються невмотивованими. Це, очевидно, проблема відчуття, яке можна вирошувати у випадках, де наявне відповідне обдарування.

У мистецтві немає обмежень, і, як виявляється, все тут можна робити, коли за тим є певна творча логіка з динамікою і спритом включно. Коли я посмію нашкіувати пам'ятник Шевченка, наприклад, з справжньою баранковою шапкою на голові — вже бачу каміння, що летить у мій бік. Ale зачекаймо з камінням, щоб я міг дожити до пояснення й наведення подібного прикладу, що віднотовується історією: отже я не претендую на беззастережну оригінальність, коли мова про цей шкіц. Ні кому з скульпторів і не підповідаю цієї ідеї; я, щиро кажучи, не переконаний, що це — «бліскуча ідея». Я просто захотів на хвилину спровокувати думання, взявши таку можливість до уваги, яку чому б то не зважити, знаючи шедеври Розп'яття, на дерев'яні бедра яких мистець не завагався накинути справжній шматок полотна. Чи є різниця? Власне у тому то й справа, що немає. А тут ще один, хоча й не паралельний приклад, але згадаймо (бо дуже варто) ікони-коляджі, на яких дорогоцінність риз мистець намагався передати срібними й золотими бляхами та кольоровими склами, що мали імітувати самоцвіти. У цьому було натуралістичне мотто, а сьогодні коляджі роблять просто з протилежною метою; з тим чи іншим підходом, з тих чи інших причин — не має значення. Важливе те, що певне застосування матеріялу знайшло формотворче умотивування.

Не можна заперечити однаке, що кожний, хоча б найекстремніший фермент в кінцевому рахунку виявиться корисним у той чи інший спосіб, бо в мистецтві й досвід грає чималу роль. Побуджуючі причини до творчості бувають дуже різними, пересічний консумент мистецтва всіх їх не бере до уваги, а цей факт ставить його часто у ворожу поставу до більшості творчих виявів, які не встигли ще

здобути собі схвальну думку коломистецького загалу. Хоча не все треба оплескувати — певна повільність в осуді може виявитися розумним фактором. Глядач не повинен бути чи почувати себе зашахованим євнухом, він однаке повинен пам'ятати, що визначити, що є, а що не є мистецтвом, — є радше складною проблемою.

Сучасне мистецтво — як мистецтво ніколи дотепер — стало дуже розгалуженим під оглядом вигляду й внутрішньої ідейної спрямованості; годі уявити «смакуна» мистецтва, який не був би в стані знайти те, що промовило б до його інтимної душі й смаку. Тут знайдете крайньо натуралистичні, але заразом новаторські зображення (Тап'є, образи якого на перший погляд можуть видаватися безпредметними, відображає певні, можна сказати, «малопомітні» фрагменти з натури: клаптик старого зацвілого муру, клаптик порепаної землі, місця, споєні нітами в залізній бочці тощо): реалізм, що не поступається реальністю сну, мрії чи баченій реальності оточення; абстракціонізм, символізм, сюрреалізм, безпредметність... Напрями, що відкривають нові естетичні ефекти на базі математично-конструктивній, з одного боку (Мондріан, Архипенко, Леже, Наді, Кандінський), і наївно-дитячій — з другого (Кле, Дюбюфе); напрями, що займаються болючими проблемами людини — від її Бога до питань соціологічних.

Людині, яка виривається поза вчорашині межі спроможності, відкрились нові горизонти пізнання, і часто перші кроки в цьому новому напрямі приносять непоправну поразку старомодним поглядам. Українська людина на еміграції, прийнявши всі технічні модерні вдосконалення й винаходи, радше непослідовно відкидає вимогу перевірки її ідейних, моральних, естетичних, релігійних і політичних поглядів та ідеалів. Це виникає з страху, що ця перевірка може допровадити до висновку про безсенсомність програми й ідеалів, які нібито вмотивують сенс і значення її сучасної ситуації. Може, до такого заперечення кінець-кінцем не дійшло б та сам факт існування такої можливості, муміфікує емігранта на його першому кроці на шляху його долі. Коли

подумати, що український мистець в більшості безкритично прийняв пляни й програму емігрантщини, тобто зупинив процес духового маршування включно з викреслюванням, доповнюванням тощо, на чому справжнє творчо-духове життя полягає, тоді знайдемо причини стану українського мистецтва з тінями млявости, пересічності й безвартності. Коли мистцеві у вільному світі в ногах лежить розкіш вільного життя (і творчості), український мистець в тій самій географічній ситуації виявився духово невлаштованим для користування цими розкошами. Мистець американський, німецький, французький, італійський... вміє користуватися повнотою волі, він не знає границь при доборі матеріалів, об'єкту й способу вираження своїх мистецьких «примх»; він має право плакати над усім, він має рівне ж право сміятися з усього. Український мистець на еміграції, поскільки він погодився грati передбачену емігрантові ролю, втрачає можливість бути повновартісним у своїй ділянці; мистець-емігрант занадто «важливий» у рамках своєї емігрантської долі (він же ж малює гасла до політичних маніфестацій, «творить» на позавчораших нормах, прийнятих і схвалених його емігрантським консументом; є винятки, та про це далі), щоб він міг займатися «дурницями» — «пустими експериментами», що є типові мистецтву у вільному світі, — так він тратить (несвідомо?) час і енергію на пережовуванні позавчораших калаців. Тому психологія українського мистця (я весь час говорю про нашого мистця на еміграції) в загальному — це психологія провінціяла, що боїться вийти поза межі свого провінційного містечка з провінційними звичками; він воліє повнити обов'язки національно-догматичної гігієни, обов'язки без проблем, ніж взяти на себе творчий обов'язок переживання і зображення явищ по-свіжому.

Сучасне поп-мистецтво — взагалі ніяке мистецтво, це зовсім очевидне, коли одначе порівняти його (це я обіцяв читачеві в підзаголовку статті) з нашим, наприклад, «неовізантійством» — перевагу в значенні таки доводиться передати першому; одне й друге збилося з дороги справжньої

творчої природи мистецтва, представники поп-мистецтва проявляють однаке стимулюючий неспокій і прагнення відсвіження. Тут є певна думка, це є навіть концепція: піднести комерційний плякат, дешеву пляшкову напілку чи фірмовий значок до висоти мистецтва, натомість наше неовізантійство, прикриваючи свої недоліки творчого, аристичного, естетичного й ідеологічного порядку фіговим листком облудної побожності й патріотизму, зводить суттєве (одуховленість) первозразків до амистецького комерційного виду. Зрештою, вчить нас досвід, на Заході, особливо в Америці, спроби, які після певного часу виявляються безплідними, — відходять без серцевикавлення в музеїні архіви, даючи місце новим дерзанням; виникнення неовізантійства в нас було теж викликане певною революційною думкою — бажанням віднайти в сторіччях затрачену есенсію українського творчого духа. В історії відомі випадки всіляких нео-, випадки більш-менш щасливого прищеплювання цього елементу пульсуючому організмові доби, якій доводиться з ним якийсь час жити, однаке наше неовізантійство саме перерішило свою долю, осідаючи на поверхні зовнішньої стилізації, вибираючи найбільш банальний засіб для вираження аспірацій програми.

Дехто в нас вважає, що, закривши очі або «струсевою тактикою», поправимо ситуацію в нашему мистецтві; дехто вважає, що думання, а особливо критичне думання й критична оцінка явищ виходить у нас з почуття меншеварності; дехто вважає, що з нашим мистецтвом усе в найкращому порядку, бо деяким спритунам часами вдається організувати щось у роді «репрезентації» сучасного українського мистецтва фалангою дипетантів, до речі, без того, щоб після першого «попису» такий виступ міг на даному місці повторитися, що є зовсім зрозумілим, оскільки це «репрезентативне» мистецтво нічим не краще від перефериального мистецтва Америки, Німеччини чи Франції. Похвали сенатора чи якоїсь дами з міської ради, які взагалі не терплять мистецтва непровінційного — куди з таким капіталом!? Не знаю, що краще — заздрити тим нашим

«оптимістам», що все привикли бачити «рожево» чи чути співчуття, — одне знаю, що наша історія культури має більше невиловнених сторінок (культурними ділами й пам'ятками), аніж записаних. Причини одні чи другі — не має значення, але дуже важливе, щоб змінити хід нашої історії.

Які вартості дало українській образотворчій культурі наше найстарше покоління — сьогодні вже видно; що дастъ нам середнє й наймолодше покоління — сьогодні ще досить важко вгадати, однаке потішає, що тут помітний рішучий вибір шляху власного творчого крокування, що при старті мистця вирішує чи не найбільше. Покищо ніхто з цієї групи (Гуцалюк, Гніздовський, Геруляк, Урбан, Дзиндра Михайло, Оленська-Петришин, Прокуда, Мілонадіс, Оленська Христина, автор цієї статті...) не став світовим поняттям, мистцем світової ваги; не входитиму в причини й не буду віщувати можливих кандидатів на таку роботу, я лише бажаю відмітити, що в цій групі робиться все, щоб засвідчити свою мистецьку самобутність.

Гуцалюк, після конструктивістичного абстракціонізму, з кожним роком чіткіше виводить власну лінію імпресіонізму з особливостями готики, тут може бути мова про народження готичного імпресіонізму; Гніздовський, попри те, що його особисто-інтимні зацікавлення є радше по стороні «чистого» мистецтва, докладніше — спрямовані в сторону вишуканих композиційних ефектів, є представником мистецтва інтелектуально-емблематичного; Геруляк і Урбан своїми першими публічними виступами висловилися за безпредметність, Геруляк за безпредметність — космічного ґатунку переважно, Урбан за безпредметність, базовану на суб'єктивних враженнях з ландшафту; Дзиндра має динамічний темперамент і запал, завдяки яким він мандрує «милевими кроками» від одного способу вислову до другого, кожного разово в сильному з певним фанатизмом зворушенні «атакує» в певний момент захоплючу візю, у кожному разі — відсунувши чи пак призабувши юні «бароккові примхи» під впливом учителя Мухина — його скульптурна мова має риси романського мистецтва — простоту й безпосередність;

Оленська-Петришин саме при відкритті світу фантастики й казковості, що правдоподібно типізуватиме її мистецтво; Прокуда є за суворий імпресіонізм, що перегукується з експресіонізмом, однаке більш конструктивістично стилізований, і тому Прокуда має право на аласний патент; Мілонадіс представився нам мрійливим прецизіоністом.

Оленська Христина, чи не наймолодший авторові цієї статті відомий член цього гурту, заповіла гнучкість і культуру в кількох річищах: експресіонізмі, абстракціонізмі й ілюстративності; мальарство автора цієї статті загально можна схарактеризувати містерійним експресіонізмом.

Ця група, організаційно взаємно незалежних мистців, займається багатим і різновидним калейдоскопом ідей, що власне поширює амплітуду проблем в українському мистецтві — проблемами універсального зацікавлення. Чи цей факт сьогодні вмімо оцінити, чи ні — не має більшого значення, однаке сміливо можна твердити, що мистецтво цієї групи в дуже поважній мірі буде кульмінаційним (і репрезентативним) в українських музеях (Київ-Львів) завтра. Але чи, крім цього, комусь із них вистачить сили й витривалости дістатися на найвищі шпилі — під цю пору не можна відгадати, однаке фактом сьогодні є, що всі вони — в більш чи менш екстремній мірі — йдуть проти течії, принаймні йдуть проти нашої течії. Я кажу — проти течії, бо сякі-такі компроміси в іхню «користь» (особливо, коли намагаються «вдарити» автора цієї статті, просто є зручним стратегічним ходом: вдаривши себе в груди, заприсягтися за культурно-творчу автономію одиниці) не виходять із зрозуміння творчих процесів (аргумент нижче), не виходять із зрозуміння творчих різновидів, а просто — з снобізму або з заєчого серця, що не знає глибшого обґрунтування для своїх позицій. Але вилазить «шило з мішка», бо тих наших відважних деякі «авторитети» трактують просто як «необхідне зло» або частіше як «п'яте колесо у возі».

Не має особливого значення, що кому сьогодні подобається, але якщо про це тут говориться, то, так би мовити, для спростування поголоски. Чи розумно, наприклад, у

нашій фінансовій скруті ставити пам'ятники (хоча б Шевченкові), чи, може, було б розумніше видати за ці гроші все краще, написане нашими ємігрантськими авторами, особливо коли пам'ятники без подиху творчої думки й творчої уяви — без жодної (або низької) мистецької (культурної) вартості, рятуючи наш справжній культурний дорібок від шлунків мишей і щурів, або допомогти фінансово науковим установам і науковцям.

Це одна справа, але припустімо, що ми таки мусимо ставити пам'ятники — які шанси в цьому проєкті з деякими аспіраціями на подію в культурному й мистецькому закресі, мають чи пак мали наші мистці-новатори? (!) Жодних! Бо хто був передбачений у жюрі захищати новаторські позиції? Це, очевидно, мусіла бути людина (і то не одна!), що є відомою своїми теоретично обґрунтованими поглядами, недвозначно зорієнтованими в напрямі новаторства. Конкретно: чого ж варті заяви толеранції, коли до течії життя цих людей не притягають? Чого ж варті шапкування в бік Архипенка, коли молодим послідовникам відкритого Архипенком шляху обтинають крила? Наші «ваньки-встаньки» на мистецькому відтинку стурбовані естетикою наших парафіян у парафіях, що відбилися від світу, але для справжньої проблеми нашої культури — це є проблема формату нашого мистецтва, яке не сміє вічно в стані «дички» перебувати — у них немає серця. Я бачив шкіц проєкту Шевченкового пам'ятника роботи Дзиндири, який уже в Німеччині привернув увагу декого з поважніших мистецьких кіл своїми дуже відважними й свіжими помислами і формою скульптурами. Шкіц його проєкту пам'ятника — порівнюючи його з хистом автора — був, як то кажуть, «лід псом». Дзиндра — це лише приклад — не є ісповідником просвітленства і просвітленського стилю, він однаке зацвяхував свою уяву й пішов на хворий компроміс, знаючи, які тенденції в наших комітетах для таких нагод звичайно панують.

Мені, мабуть, скажуть, що сильний мистець у кожному стилі може свою мистецьку міць виявити — воно однаке так не є, бо коли зважимо, що в творчому процесі величезну

ролю відограє запал, який випливає з віри, побачимо, яку шкоду в творчості справляє тиск (я маю на увазі тиск душевний, а не певне обмеження рамами — сюжетом, наприклад, — замовлення, що не повинне паралізувати творчу акцію мистця). Немає причини думати, що в нас свідомо організують тиск на мистців, але створені свідомо чи несвідомо — знаки психічного терору в нас є помітні.

Модерна зміна в соціальній структурі, яку Орtega-i-Гассет назвав «повстанням мас», відсунула одиночного фундатора мистецтва (папи, королі, князі, єпископи) дещо набік. На його місце прийшов новий «меценат», що є в дусі доби — маса. Він застосував ряд рішучих змін, які стосуються відносин між мистцем і споживачем. Деякі реформи у сфері щойно згаданого стосунку позначені масовим штампом, що яскраво панує в усіх масових імпрезах-фестинах, спортивних змаганнях і кінних перегонах: ідеться про першість, про беззастережну й безсумнівну першість з атрибутами нагород. При чому слід відмітити, що в мистецтві такий прийом викликає лише непорозуміння й дає спонуку до фальшивого розуміння предмету (мистецтва).

Треба все ж таки визнати, що сучасний (масовий) споживач (людина з вулиці) і меценат мистецтва (фірми, суспільні організації, церковні ради, міські ради тощо) стараються гідно грати свою нову роль, хоча дуже часто їхній шлунок цього не витримує.

І під цим кутом справи мистецтва стоять дуже по-різному: в країнах, у яких панує пошана творчої індивідуальності, у більшості випадків мистець вирішає, так би мовити, стиль виконання йому дорученого замовлення, і тут переважно можна говорити про певний «тріумф мистецтва»; у країнах сучасного тоталітаризму мистецтво мусить служити буденним життєвим вимогам з сильним перенаголошенням елементів пропагандивної плякатності, а коли вже й може бути мова про деяку інтимність душі — тоді воно не повинне переходити межі пересічного смаку й вимог.

Попри всі шляхетні старання споживача тут (ходження по виставках і музеях), конфлікт між ним і мистцем

безперервно триває. Найголовнішою причиною цього є слаба, а то й жодна теоретична підготовка консумента до мистецтва, яке (як здавалося фальшиво раніше) нібито можна опанувати виключно вродженим відчуттям.

Велику порцію вини в цьому треба заадресувати школам, у яких проблемам, з якими людина з ранку до вечора живе, присвячується мало уваги й місяця: музика завдяки репродуктивній техніці (платівки) і радіо, образотворче мистецтво завдяки репродукції (книжки, журнали, телевізор тощо), а архітектура сама собою (особливо у великих заселених центрах) творять найближче оточення сучасної людини (і джерело її естетичної й емоційно-духової проблематики), і наскільки було б більше користі й наскільки збагатилася б насолода, коли б вона (людина) знала ключ до розуміння хоча б загальних основ, зasad програм та ідеологій у мистецтві й творчості.

Хто читає поезію, хто, крім фабули, уміє читати прозу, в музиці звичайно стежать за мелодією, не добачаючи інших музичних компонентів, в образотворчих мистецтвах дошукаються паралель з природою. Цей погляд на мистецтво є вислідом непоінформованості. Є одиниці, які просто не мають природних даних для сприймання творів певного роду мистецтва: не всі мають музичний слух, не всіх зворушує колір, тривимірна форма, чи ритм мови, але більшість людей таки обдарована даром емоційного відчуття цих феноменів. Та хоч ми за стихійне й природне сприймання мистецтва — не в меншій мірі побажано є культура, яка служила б критичним фактором при доборі; повна людина — це баланс відчуття з критичними міркуваннями й рішеннями.

У шуканні причин нашої непопулярності, особливо непопулярності на відтинку мистецтва, ми найчастіше стараємося не бачити справжньої причини — нашої убогости. Те, що українська ментальність є певною потенційною силою, чого ми з широго серця бажаємо, є однією справою, але щоб здобути шану і визнання цей фактор не є достатнім.

Постійно повертаємося до проблеми самобутнього

українського мистецтва, бо це є цікавою проблемою. Але було б уже на часі заходитися інакше коло вияснення цієї проблеми (самобутності): поцікавитися взагалі створенням солідного мистецтва. Пікассо і Брак працювали над кубізмом, у свій час новою образотворчою проблемою, не думавши про свої національні відмінності. І хоча їх образи з певного часу дуже подібні, — як Пікассо, так і Брак, постійно працюючи над універсальними проблемами образотворчого мистецтва, створили речі, що є чітко відмінні і мають характерні риси їхніх народів. Здається, простішої формули немає, і лише демагог не захоче уздріти, що мірою величини мистецтва, мірою його оригінальності здійснюється самобутність мистецтва даного народу з амплітудою від ліричності до експресивного бунту, від містичизму до реалізму. Виключно завдяки своїй мистецькій оригінальності Бекман, Кірхнер — реалізували в мистецтві суть німецької модерної духовості, як Поллок американської, Матісс французької, Міро еспанської, Орозко мексиканської, Шагал єврейської, Явлєнський російської і т. д. Що тут нікого не намовляємо на сліпє наслідування, — мусіло б бути ясним, і з «проблемами» і закидами меншевартости на цьому кінчаемо.

Однак нам треба бути в контакті з світом, знати, що там робиться, і, врешті, сильно заразитися бажанням стати народом, що має оригінальне і багате на ідеї мистецтво. Не вірте шарлатанам, що це (оригінальність чи хоча б оригінальщення) — проста і легка справа, бо в дійсності це є дуже важкою проблемою мистця.

На цьому можна закінчити цю статтю: на підкresленні важливості збагачення досвіду і знання про речі, з якими судилося нам жити в контакті, які зasadничо нас цікавлять і які ушляхетнюють нас, адже ми не зайці, щоб вічно лише капустою жити. Доказом є предки, що вже перед мільйонами літ не лише про капусту думали...

«Сучасність»,
Мюнхен, січень 1964.

**ДУМКИ З ГУЩІ НЕОНОВИХ СВІТЕЛ
АБО
ПРО СУЧАСНЕ В НАШОМУ СУЧАСНОМУ
МИСТЕЦТВІ**

Хоч про поп-мистецтво (pop-art) я вже свого часу опублікував статтю, яка, між іншим, викликала прихильні і ворожі відгуки, за які на цьому місці обом сторонам бажаю висловити подяку, уважаючи, що увага, яка є запорукою збагачення досвіду в кінцевому підрахунку, є одною з найважливіших спонук до дії, — проблема цим опублікованим нарисом не вичерпана. Тому я дозволю собі на виявлення ще одного аспекту: вплив, так би мовити, «неонових світел» на гнучкість, чи пак здерев'яніння мистецького сприймального органу сучасної публіки, публіки масової, що вломлюється на мистецькі виставки з вуличних джунглів модерного життя, переповнених криком реклами, точніше, — з кітла, що помножує все — звук, кольори, темп, аромати тощо — до монструозних вимірів. Власне, взявши до уваги обставини, в яких формується сучасна людина, знайдемо пряміший і зрозуміліший шлях до проблеми, якою є й цьогорічна перша нагорода за малярство на Б'єнале у Венеції, що припала молодому американському мистцеві Равшенбергові. Равшенберга вважають одним із головніших представників

поп-мистецтва. Поминаючи те, що нагороди в мистецтві, де, між іншим, немає жодних фізичних засобів перевірки правильності розподілу і спортивний принцип першуна є взагалі не на місці, — цей факт, однаке, насторожив «стареньку Европу» (точніше країни Західної Європи, культурного амбасадора плянети), бо вона, хоча здає собі справу з майже суцільної американізації життя, не думала, що ця афера просунулась аж до краю, іншими словами — прорізлася крізь шкіру, прорізлась до духовости. Особливо французька преса, преса країни, якій із втратою культурно-творчого престижу довелося б замислитися над... емеритурним відпочинком, порівнює (в чому не можна не добавити антиамериканської демагогії, що має своє коріння в політично-економічних справах) цю подію з скандалом, якому, мовляв, в історії мистецтва немає рівних.

Равшенберг' мистець дійсно примхливий. На його образах все знайдеш — від репродукцій до вирізок з газет, стінних годинників (справжніх), вмонтованих з усією три-вимірністю «об'єкту» в замальоване фарбою в техніці абстрактних експресіоністів «тло», хлібних кришок, поламаних меблів до справжнього опудала кози, оперезаної шиною з авта, подушок, накривал з ліжка і багатьох інших подібних речей з буденого оточення людини. Але, зваживши неподатливість цих предметів і їхню естетичну грубість, треба визнати свого роду майстерність Равшенберга в перетворюванні цих назагал вульгарних елементів на експонати часто не без естетичної принади.

Захищаючи принципово (і невідкладно) думку про правильність мистецького шукання, експерименту, висловимо бажання на право бути повсякденно критичним. Наприклад, якщо хтось уважає, що друкування поезії на рожевому папері поможе поезії, то ми з цим не погоджуємося, бо бачимо у цьому відсутність логіки, оскільки книжка (друк і папір) є лише засобом поширення, а не самою поезією. Є оптичний елемент і в поезії і в музиці (друкованій; орнамент творений буквами і нотами), але ці прикмети двох гілок мистецтва далекі від суті, і хоча є охочі, що

пробують робити з цього цілу творчу програму, так поставлене питання є нетворчим, а радше належить до категорії зайнвих газардів. У мальстріві інакше і не зовсім інакше. Взявши до уваги, що існування цього мистецтва будується на оптиці — погодимося, що роля матеріялів є однією з першорядних, але так довго, як довго вони мають вплив оптичного характеру, бо в іншому сенсі, наприклад, малювання на полотні, дереві, папері, у випадку Равшенберга — на подушці, ковдрі тощо відповідає лише технологічному питанню, а не духово-емоційному, про що кінець-кінцем ідеться в мистецтві. І Равшенбергові й іншому кандидатові на генія (що складає коробки з порошку до прання) залежить насамперед на якісь оригінальній витівці; демонстрація досягнень відбувається залежно від хисту автора, у випадку, як сказано, Равшенберга, навіть з деякими талановитими епізодами. Перебільшення значення треба пояснити фактам, який угорі названо «модерними джунглями» з їхніми атрибутами.

Людина повсякчасно спрагнено сягала до сенсаційного й ніде правди діти — мистецтво таким повинне бути: свого часу і Джотто, і Мікель-Анджельо, і Рембрант, і Гойя — були сенсаційними, але сенсаційність їхнього мистецтва полягала в поставленні проблеми над пересічністю, та хоча й їхнє мистецтво не відкидало елементу примхливості, ця властивість була лише складниковим чинником складнішої програми. Сьогодні життя, що в багатьох проявах зазнало просто потрясаючого удосконалення, в духово-творчій і емоційній царині зазнає ударів з боку звульгаризованих гасел псевдоторчого кшталту. Все це стається в рамках і завдяки програмі «визволення мас», бо публіка, тобто сучасний споживач мистецтва, що поспішає, публіка, що заглушена дирканням бетоноломних машин, публіка, яку осліпили світляні реклами і плякати величини готичних соборів, — така публіка, звичайно ж, із здеформованими емоціями, може зауважити лише щось ще голосніше, криклившіше, щось ще яскравіше від оточення. Отже справа не в тому, що є мистці, які творять яскраві іграшки, а в тому, що їхня

творчість сьогодні є спровокована і, що найважливіше, підтримана апльодуванням публіки (з директорами музеїв і критиками включно).

Апльодисменти є часто настільки заглушливими, що на хвилину навіть важко почути творчі маніфестації і заяви справжніх величин нашого сторіччя.

На перший погляд химерність ситуації полягає ще й у тому, що й ми присвячуємо увагу подіям, які можна б поставити майже кардинально поза межі мистецтва (приміром, «виставки м'яса», витівки поп-мистецтва і театральне дійство Штокгавзена), натомість можна б зацікавитися подіями, які заслуговують на увагу в культурному житті. Та події, що беззастережно входять у реєстри творчої культури, як вияви духовості з повною артизму формою і з глибоким змістом, не завжди дають відповіді на питання, які цікавлять суспільні кола.

(«Виставка м'яса», що реєструється найновішою подією в середовищах нью-йоркського авангарду, є просто екскурсійного типу, у цьому випадку — по ятці з «експонатами» пудів м'яса і відер крові).

Прем'єра Штокгавзенового «Оригінала», як і чергових п'ятьох продукцій, відбулася в рамках минулорічного (осінь 1964) нью-йоркського авангардистського фестивалю; між іншим, і речі екстремного американського композитора Кейджа, для якого кожний звук, чи пак кожний предмет, що в стані викликати звук, може стати об'єктом зацікавлення його композиції, були в програмі цього фестивалю.

«Оригінал» Штокгавзена є почасти річчю музичною (електронна музика й ударні інструменти), почасти бурлеско-сценічною, з елементами драми (брехтіянської драми), кіно, з атрибутами виставковості (рибки в акваріюмі, мавпа в клітці, кури, собаки, птиці тощо). Дійство відбувається серед публіки, яку теж постійно пробують втягнути в безпосереднє дійство. Але найважливішим елементом, що має деякі конструктивні прикмети будування музично-театрального дійства, є годинники, бо весь нібито (!) імпровізований балаган вставлений у залізні рамки часу.

Бібліотека Читальні „Просвіти”
Вінніпег, Ман., Канада

Ч.:

“Prosвіта” Reading Ass’n, Winnipeg, Man.

Склад акторів, поминаючи публіку, важко збагнути, оскільки й єдиний член оркестри вплутаний у дію, гра якого (не тільки на ударних інструментах) полягає у флегматичному змінюванні одягу (на очах публіки). Те саме роблять дві модельки, для чого, очевидно, вистачає максимального мінімуму таланту: завчення ролі і взагалі знання театрального цеху. Між «акторами» крутився й малий хлопчик, а самі «актори» або лазили на чотирьох, або обмазувалися піною до голення і помідоровим соусом, обливалися водою просто з відра, якою опісля з черевиків чаркували, виголошували чи імпровізовані, чи то завчені діялоги-монологи...

Все тут дуже перебільшене — елементи гумору, театральності і еротики, але найбільше таки перебільшено саму безглупдість дійства. В одноактівці Беккета «Остання грамофонна стрічка Крапа» є теж ґротескні епізоди, коли, приміром, герой кладе банан у кишеньо або, замисливши, тримає його якийсь час у роті, та ця річ побудована на мотиві споминів, які в своїй відтвореній силі мають властивість і здібність переривати й зупиняти життя.

«Оригінал», як більшість екстремно-новаторських спроб сьогодні, схиляється сильно в бік крайнього натуралізму, скидаючи всі підхоплені з вулиці, каварні, бурлеску, цирку, віча, концертової залі фрагменти в один глечик, з наголосом на неохайності під кожним оглядом, єдино, як сказано, респектуючи час.

Але як би там не було, я висловлю категоричне неподження з тими, що, якби вони могли, губкою стерли б безслідно ці спроби молоді з творчими претенсіями. Бо це не є ознакою, як дехто хотів би вважати, хворости суспільства, в якому ці речі діються, не є ознакою розкладу доби чи недуги (психічної) автора: можна бути певним, що на екстраваганціях Равшенберга, Штокгавзена, Кейджа й інших експериментах найекстремнішого крила зайде зеренце чогось нового з прикметами, що так у мистецтві цінні. (Навіть коли пессимістично виключимо такі шанси — підтримання духу неспокою і цікавости є теж моментом не абиякого значення).

Крім того, у сфері збагачення творчого досвіду

значення таких витівок уже сьогодні можна точно оцінити, бо вони розвивають певні елементи в мистецтві, елементи іграшковості, що є навіть у найповажніших творах (Шекспіра, Бетговена, Веляскеза...). Ці елементи витівкарства-іграшковості не творять ідейної суті твору, але вони є, так би сказати, кольором очей, шкіри й волосся, тобто — вони рішуче впливають на аромат і роблять елементи принципові менш сухими, більш принадними. Вельми цікавою і незрозумілою як слід постаттю в мистецтві є Кле, який не вичаровує, як звикли думати, чорну чи якунебудь іншу магію, а просто виявляє велике зацікавлення проблемою, про яку щойно була мова.

Збентежений можливостями інтелект 20 сторіччя, одурюючи себе, хоче наївно вмовити в себе (інтелектуальна наївність — це теж мода), що магічні знаки культур примітивних означають щось і для нас.

Кле програмово посвоячений з Равшенбергом і Ко, різниця в артизмі, який не полягає у... стоянні на голові під час малювання, на що, приблизно, здобулись могли до цієї пори лише поп-мистці.

Поминаючи наївність, що найчастіше супроводить всі ці екстремні «вибрики», це є рух частини мистецької молоді, і я пропоную припущення, що з молоддю, яка не виявила ніякого зацікавлення і відгомону на проблемах свого покоління, хай і здаються вони банальними нам, щось не в порядку. Прошу замислитися над цим питанням, бо справа не виключно в поп-мистецтві, вона сягає до глибокої істини: чому в нашому, українському мистецькому житті не знайшлися дотепер відповідники цього загальносвітового явища?

Це є ознакою, на мою думку, як слабо ферментує у нас творчо-духове життя. Коли свого часу певна генерація наших мистців включилася в актуальну на той час течію кубізму, конструктивізму, експресіонізму, опісля безпредметності, магічного реалізму і нового фігурального мистецтва (конкретні досягнення й висліди є іншою темою, однаке не можна не згадати Архипенка, якого вже сьогодні треба

шакати позитивним моментом цього маневру), то ці етапи тріба відзначити як етапи пробудження й пожвавлення. Це ж існе, як сонце: мистецтво, що не дрімає, буде в центрі сучасної вирви. Причини цього стану хай дошукується історія: може, вони є в атмосфері наших мистецьких шкіл, що, завдяки відсутності уяви в учителів, зацвяховують молодечі пориви.

Поки завершу цей місток між подіями в світі і подіями в нас, що відбулися в той же приблизно час, дозволю собі маленьке пояснення в різних моментах різної постави супроти певного явища (мистецтво авангарду), що може моментально виелімінувати писання зайвих відповідей на напади плаского і демагогічного калібрУ.

Дефінітивно стоячи на позиціях новаторства (модернізму, як хочете), я не вважаю, що все, що під цим кличем твориться, є тривалої вартості, хоча цілість, як ферментуюче явище, заслуговує на те, щоб за нею стежити і робити, скажемо втертою фразою, конструктивні висновки. А взагалі треба вибирати, пробуючи відрізняти явища дилекосяжні від явищ короткотривалих.

Цим кінчаю першу частину статті й переходжу до обговорення подій, що корінням виходять з нашого ґрунту.

Виставка творів Оленської-Петришин, друга за чергою, відбулася в нью-йоркській галерії Бодлі в другій половині бересня 1964 року.

Визначальною якістю мальства Оленської-Петришин під цю пору є якість історична, застосування у сферу проблематики нашого мистецтва нового елементу, елементу каліграфії і автоматизму (подібна каліграфія має велику традицію на Далекому Сході, а в модерному мистецтві вона репрезентована німецьким мистцем, що живе у Франції — Гартунгом).

Образи Оленської-Петришин характерні сильним рухом пінзля, утриваленими спонтанними ударами без поправок. Це мальство вимагає концентрації, опанування матеріялу і кольорів. При цій нагоді відзначу, що в осінньому сезоні в

Нью-Йорку відбулася виставка творів Альберса, якого вважають батьком «оп-мистецтва» (оптичне мистецтво, представниками якого є: Васарелі, Анушкевич, Станчак, Гудір, Мешковський...), але цим разом обійтися проблему цього напрямку, бо нас тепер цікавить інший феномен мистецтва Альберса — автоматизація. Згадана виставка була виповнена виключно «присвятами квадратові», портретові квадрату, з дуже незначними композиційними варіантами; творчо-інспіраційні варіації, спрямовані майже виключно на зіставлення кольорів. Модерних мистців взагалі характеризує одна спільні сконструюовані риси, яка полягає в підгляданні в мистецьких зразках минулого якогось на перший погляд не помітного деталю, який вони оформляють у маштабах ускладненої творчої стратегії; у випадку Альберса може бути мова про творення творчого кредо на спостереженні повторень певних образових ситуацій (сюжетних, приміром) у мистців минулого: усвідомивши цю проблему, помітимо, що кожний мистець має свій, так би мовити, улюблений жанр. Рембрандт, а особливо Мікель-Анджельо — виявилися майстрами фігулярного жанру; це можна сказати про багато більше мистців (Ель Греко, приміром, як і Рембрандт, виявив небагато зацікавлення ляндшафтним малюством), знову ж в інших помічається рішучий нахил у бік ляндшафтного малюства (Турнер) або мертвотої природи (флемандська школа); одні вмонтовують фігуру в ляндшафт (Міле), інші вибають радше тло мешканевого нутра (Вермер, Вілляр). Хоча тут не вичислено всіх якостей обмежень, на цих кількох прикладах бачимо, що мистці з своїми уподобаннями завжди хилилися в якийсь певний бік, до якогось певного емоційного чи світоглядового комплексу, що в Альберса, але й не лише в нього, стає яскравим ефектом. Додам, що стилістику, рукопис мистця, відчуття й побудову кольору теж можна розглядати в колі вищезарисованої проблеми. Автоматизм Альберса роздутий і піднесений до абсолютної ідеології; автоматизм Оленської-Петришин є радше типу «любовної афери», що виникла з задоволення й розкошування відкриттям, яке мистець робить

досить раптово і, можна сказати, несподівано. За цим, здається, немає ідеологічної структурної твердості й існоти Альберса, а в таких випадках треба вичекати поки «чиста кохання» міне і нам (і авторові) ясніше вияскавлятися сліди глибини, послідовності й витривалості її програми.

Сьогодні можна відзначити, що, попри енергійність, її мілірство — завдяки прозорості — є мрійливо-жіночим, м'яким, декоративним і дещо хаотичним (із студійних часів іншого подібний жіночий темперамент: талановиту Лідію Ігородієвич, Ціхановську й Дарію Мирович. Що сталося з цими мистцями, повторю, непересічно талановитими, мені нічого відомо, отже, хай ця загадка послужить до реєстрації наших сплантів важкого воєнного етапу).

Я не маю на увазі хаотизм рисунку, бо й такий рисунок є рисунком, я маю на увазі хаотику вражень, що є теж даністю сучасного мистецтва, точніше — мистецтва безпредметного, куди, попри деяку «ботанічність», треба приділити й образи Оленської-Петришин (з цієї виставки). Я хочу цим сказати, що образи Оленської-Петришин, як зрештою і образи де Кунінга, Поллока, Кляйна, Горького... не організують увагу глядача, а він, глядач, відходить від образу і приступає до чергового, щоб зразу ж змазати загадку з пам'яті про попередній образ. Він, цей образ, так довго з вами, як довго він поред вами.

Треба візнати, що Оленська-Петришин уже набула техніку власного рукопису; що вона звільнює своє обличчя від косметики, і те обличчя, що бачимо, є її обличчям сьогодні. Мистця, який має такі здобутки, треба міряти най-поважнішими мірками, значить — це вже комплімент.

Цей (1964-65) сезон заповівся у нас жваво. Кілька тижнів після виставки Оленської-Петришин, відбулися майже рівночасно наступні дві виставки наших мистців: виставка рисунків Геруляк в СО Мілл Рівер Геллері-Йорктон Гайтс і виставка новіших олій Гуцалюка в галерії Герст Нью-Йорк.

Хоча це й буде деяким відступом від календарного плану цієї статті, відзначимо, що Геруляк присвятила увагу кількох останніх років майже виключно кераміці, даючи ряд зразків

цього мистецтва, які треба вважати творами найвищого рівня. Ці зразки її мистецтва не мають, очевидно, нічого спільногого з халтурою, продукованою в дусі «народного стилю», на що з особливими, але невиправданими, надіями дивиться наш збаламучений загал. Щиро радимо любителям кераміки поцікавитися роботами Геруляк, оскільки ця ділянка в нас очікувала піонерів, і тут саме маємо справу з одним справжнім піонером; кераміка Ю. Кульчицького теж борсається в сітях поверхового «народництва», і хоч вона виходить у нього пристойніше, ніж подібні зразки масової продукції, — якесь особливе місце їй відвести важко; іншою проблемою є кераміка Гніздовського, який звернув увагу майже виключно на маярську сторону, обійшовши, ледве торкаючи, теж суттєву прикмету її — тривимірну форму.

Рисунки Геруляк репрезентують феномен модерного рисунку: певними технічними засобами викликати візуальні якості. Завдяки цьому сучасний рисунок має властивості самостійного й повного мистецтва, якому і самі мистці і організатори мистецьких виставок присвячують багато уваги.

Хоч елементи рисунковости знайдемо в найдавнішому маярстві (печерному, приміром), рисунок як спосіб мистецького вислову має молоду історію. Особливо з появою книжки рисунок набирає сенсу та значення (треба включити сюди й «рисунки», творені репродуктивною технікою), але зваживши, що цій галузі мистецтва не присвячувалися мистці найбільшого калібрУ, ми віднотуємо в цій ділянці слабший, ніж деінде в образотворчому мистецтві, розвиток. З пізнішої християнської доби, особливо ренесансу, збереглися зразки цієї техніки, авторами яких є мистці формату Леонардо да Вінчі. Все ж таки рисунки того часу в більшості є лише стадією до важливіших творчих починів. Репродуктивна техніка прогресує швидше, і її при-діляють увагу мистці найбільшого калібрУ (Дюрер, Рембрандт, Гойя). Щойно в модерному часі рисунок став повним мистецтвом, чи пак мистецьким твором, з усіма властивостями мистецтва, дійового і проблематичного.

Саме по такій дорозі веде свій рисунок Геруляк. Вона

ніфантазовує свої рисунки з рослинного світу.

Людям, що поспіловоно стежать за творчим розвитком Гуцалюка, остання виставка завдала помітного клопоту, бо іони привикли до стрибків і шукань молодшого Гуцалюка, що на попередніх виставках чудував неспокоєм і змінами. Остання виставка на перший погляд пригадує попередню — це факт, однаке це означає дві речі, які його публіка якось не зареєструвала: що вже маємо справу з дозрілішим мистцем, який встиг створити власний стиль і власну техніку (одне п'яжеться з другим), і, подруге, різниця часу між обома виставками не така вже й велика.

Гуцалюк створив свій стиль, що вже почав навіть впливати на інших мальярів. Цей його стиль, з технічно-формотворчого погляду, прилягає до т. зв. «паризької школи», але паралелі знайдемо теж і в мальярів пейзажу італійського пізншого ренесансу, у імпресіоністів і в американській школі абстрактних ландшафтників.

З природи Гуцалюк лірик. Це він задокументував на двох-трьох попередніх виставках, це він підтверджив і цією виставкою. Раніше його мальський ліризм опирався на формах абстрактно-конструктивістичного порядку і мав, попри певну готичну гостроту, лагідні риси. На останній виставці він виявляє тенденції ван-гогівського динамізму в тому ж, ліричному, потоці, отже, новина на цій його виставці несе ж таки є.

Час виправити застарілий погляд на трагізм ван-гогівського мальства, якого в ньому немає, але натомість є дуже соняшний ліризм, що вибухає вулканами світла й кольорів. Він є своєрідний лірик, пристрасний і динамічний. Подібні притметності зраджує під цю пору Гуцалюк. Може дехто (і я з ними) шкодуватиме за його селищами, які він найчастіше злавішував у морі сіро-голубого простору; може дехто добаватиме тут зраду «модернізму», оскільки він відходить від техніки абстракціонізму; може дечий смак схиляється радше до тональних зіставлень кольорів попередніх творів. Але з іншого б погляду дивитися на його виставку, які б думки

снувати з приводу неї — сьогодні виносити остаточну оцінку нового напрямку Гуцалюкового малярства є зарано.

У календарному порядку поява збірки п'ес І. Костецького попередила всі три відзначенні виставки, та оскільки виставки є проминального характеру, а літературна поява не так пов'язана з певним терміном, обговорення в першу чергу виставок вийшло самозрозумілим. Це, очевидно, не має нічого спільногого з духововою варгістю обговорюваних матеріялів. Навіть коли вже на це зійшла мова, я вважаю, що п'еси Костецького мають унікальне в нашому духовому житті (і розвитку) значення. Костецькому, як і Семенкові, не ставитимуть ні за життя, ні, після смерти пам'ятників, бо їхня творчість є іншого, як Шевченка, приміром, порядку. (Проблемою Шевченка кожне революційне покоління хвилювалося і хоча б тому, віддаючи свою увагу цьому питанню, можна б біля нього дещо затриматися. Але ми його перестрибнемо, не тому, звичайно, що погоджуємося з виробленою у наших колах думкою стосовно Шевченкової справи, а просто тому, що проблем у цій статті і так досить, а Шевченко проблема широка).

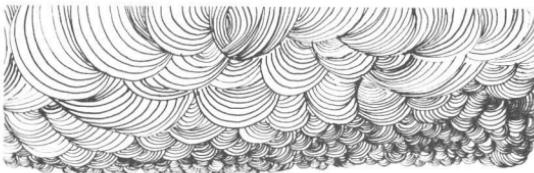
Окремого обговорення під кутом, на який тут зараз буде натяк, очікує доба нашого т. зв. «ренесансу», бо можна помітити, що, мабуть, з огляду на льокальні актуальності, деякі появі цього часу не оцінено. Я маю на увазі згаданого вище Семенка, якого у співставленні з Зеровим, приміром, чи Хвильовим не цінують. Ми, зайняті національними революціями (Хвильовий) і наукою грамоти (Зеров), не розуміємо як треба Семенка. Коли Зеров був у нас репрезентантом вчорашньої, хоча й великої, європейської культури, а Хвильовий темпераментно брався за рятування української нації, — Семенко був рідкісно сучасний. Те, що футуризм досить швидко «провалився», підриває до певної міри його авторитет. Але факт залишається фактом, що це була виняткова у нас людина, я сказав би — тип людини, який єдино може вивести українство з стадії провінційщини. Бо людині сучасній близче до майбутнього, ніж людині

вчорашній, якою — будь-що-будь — був Зеров; а ознаками провінційності, крім ще інших багатьох моментів, є кінець-кінцем запізнення.

Творчість Костецького, як і Семенка, є чистою від будь-яких громадських елементів в найпрямішому значенні: вона не в стані створити стихії порядку Шевченкового українства, але натомість це є творчість, яка складними шляхами впливає на духовий вид плянети.

Костецький особлива в нас особистість, бо він — крім нормального культурно-творчого життя — рятує свою діяльністю честь нашої еміграції, яка живе в більшості марно-травно, передусім не виправдуючи свою присутність у світі. Після видань першорядного значення для української культури (Льорка, Еліот, Павнд, Кльодель, Шекспір, Лусінь), Костецький видає свої п'єси, написані в перші післявоєнні роки. Це видання «Театр перед твоїм порогом» — три п'єси: «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться» і «Дійство про велику людину», — в гарному й професійному оформленні Галини Мазепи, належить до найкращих і найбільш важливих видань видавництва «На горі»

«Сучасність»,
Мюнхен, лютій 1965.



БІЛЬШЕ ІДЕЙ — БІЛЬШЕ КРАЙНІХ ІДЕЙ

Ще про мистецький сезон 1967-68 у Нью-Йорку

ВСТУПНІ ЗАУВАЖЕННЯ

У статті («Мистецьке і немистецьке в мистецтві», «Сучасність» ч. 6/90) я говорив про немистецькі явища в музеях, концертових залах і взагалі в місцях, які, здавалося б, призначені виключно для творчих виявів. Ситуацію можна пояснити категорією компенсації: коли до початку нашого століття працівники цих установ часто не розуміли нових проявів у мистецтві і ставили йому перешкоди, їх наслідники, неначе вирівнюючи старе заборгування, перенаголошують гасло новаторства до абсурду.

У цій статті, що інформуватиме про деякі мистецькі події в Нью-Йорку в другій половині минулого сезону, бажаю поставити наголос на чарівно-пригодницький світ ідей, що був найяскравіше втілений у виставці дадаїзму і сюрреалізму. Бо хто б у свій час повірив, — і, мабуть, сам Дюшан не здогадувався, — що його стілець із вертикально вмонтованим колесом вельосипеда стане спонукою до створення ряду нових творів, де вихідною ідеєю буде рух. Цьому і

подібним творам доби завдячуємо розбиття одної з найгрубших стін у мистецтві. Чи тільки в мистецтві?

Я, як зрештою всі ми, при кожній нагоді (а цього разу була спонукою виставка дадаїзму і сюрреалізму) пригадую собі нашу «справу». Отож скажу, що клімат одчайдушних плянів — не наш клімат; у науці у нас більше істориків, ніж філософів, бо минуле не вимагає ризику; туга за минулим визначає наше духове існування; навіть наші мрії про майбутнє є радше відтворенням минулого, хоч у світі, де народи випереджають один одного в перегонах у майбутнє, важко уявити успішну Україну без нових ідей і задумів!

Для прикладу, мене не турбує, що на авторських вечорах Юрія Тарнавського публіка сміється; мене більше турбує, що майже немає людей, які знали б ціну його творчості; мене турбує факт, що навіть між тими, що обіцяли нове в нашому думанні, відчуванні і мистецтві, помітна корупція, резигнація, колаборантство з «союзівковими імпрезами»; мене турбує стан, при якому, за одним-двоюма винятками, немає місця для нової генерації (маю на увазі нову генерацію з власними візіями, а не людей молодшої дати народження, що пристосувалися до маршу «втертими шляхами»); але найбільше мене турбує наше всезнайство, наші претенсії на знання «української ментальності», наші прецизні рецепти на те, що для України добре, а що ні. Все це дає «знатцеві» меч у руки, яким він відрубує голови новим ідеям. Навіть якщо сьогодні можна на еміграції щось нове сказати, несвідомий страх перед «нецензурними думками» настільки глибокий, що паралізує думку в зародку.

ВИСТАВКА ДАДАЇЗМУ І СЮРРЕАЛІЗМУ

Якщо я першу половину сезону 1967-68 оцінив високо, то і другу половину ставлю ще вище: виставка дадаїзму і сюрреалізму в Музеї модерного мистецтва, що відбулася в квітні-травні, належить до подій, що трапляються раз на десять років. Обидва напрямки, попри своє безперечне історичне значення, здебільша заступлені в музеях фрагментарно, так

що навіть причетна до мистецтва публіка часто недоцінювала їхню дійсну вагу. Була мова про відновлення дадаїстичного руху в сучасному мистецтві, але зразки первісної течії ще ніколи не були так сконденсовані і так уважно представлені. Виявляється, що сучасні дадаїсти нічого нового, крім, може, стометрових форматів, туди не вносять...

Не випадково дадаїзм виник на тлі першої світової війни, бо стимулом його були гуманні проблеми; ішлося не тільки про мистецтво, а про всеобіймаючу, тотальну зміну. Це випливало з гарячих сердець і кипучих голів; у мистецтві дадаїсти робили все, що заперечувало загальноприйняті засади (виставляли свої твори, що самі собою були крайньою протилежністю до всього попереднього мистецтва, в темний залі; ставили п'єси без тексту; кидали гасла, що були явною загрозою моралі і «сусільній думці»); це була програма антимистецтва, що мала створити пустелю — початок нового. І тут іронія часу: твори, що мали на меті шок і заперечення всіх вартостей, — сьогодні виглядають «нормальними», ба навіть «салюново-вірцевими». Взагалі життя дадаїзму було коротке; більшість його членів «асимілюється» в сюрреалізмі, що заснувався на філософські краще підмурованій базі.

Існує внутрішнє пов'язання між кризою раціоналізму, вибухом війни і виникненням антивоєнного руху — дадаїзму. Дадаїсти заперечували інтелект і діяли поза його межами, тому спонтанність є в них найбільшим рушійним чинником, а пародія, як вияв життєвого автоматичного протесту, заступає філософські послідовну дію (револьвер у руці пародіював криваву дійсність; питання стояло так: якщо належить стріляти на людину в уніформі, то чому б не застосувати цей принцип ширше?).

Нове «немистецтво», яке всупереч усім настановам почало «стилізуватися» і «канонізуватися», штовхало дадаїстів з конфлікту в конфлікт. Їм було важко, а то й неможливо дотримуватися принципів, спрямованих проти творчої природи. З одного боку (теоретично), заперечується

мистецтво, з другого — стихія творчості прориває теоретичні греблі, і мистець хоч-не-хоч творить... мистецтво. Але, варто повторити, саме прагнення творити антимистецтво змушує відвернутися від традиції, шкіл та канонів і податися на зовсім нові території. У цьому полягає особливість дадаїстичного руху, його унікальність в історії мистецтва і культури.

Дадаїсти, «озлоблені» проти всього, що носило печать минулого, звертали особливу увагу на предмети найновішої дати. Технічні конструкції і машини стають об'єктом творчої уяви. Особливо Пікабія добавав у машинерії поширення терену людських функцій, машини бо успадкували від своїх творців риси, що нагадують біологічний (наприклад, сексуальний) ритм людини. Але в цьому тлумаченні не йшлося про огуманення, а радше про вияв гумору — ключевого фактору цього напрямку.

У соціально-політичному сенсі сатири Гроса¹, звернені проти міщенства і мілітаризму, найкраще віддають симпатії й ідеологію дадаїстів.

За відносно короткий час дадаїсти поставили і частинно розв'язали ряд нових проблем, творячи базу для пізніших поколінь. Особливо в Америці після другої світової війни їх ідеї та гасла знаходять психологочно підхожий ґрунт; з одного боку, мінімальні традиції, а з другого — політичний клімат. Тоді як у суспільстві нарстають критика, тертя й конфлікти, в мистецтві поширюються дії дадаїстичного типу: сатири, «енвайрмент», «гаппенінг». Виникає думка про тотальне мистецтво (Швітерс), тобто мистецтво, яке не було б виключно скульптурою, малярством, поезією, театром, — а було б мистецтвом соборним. В образотворчому мистецтві може професії свідомо затираються — скульптурність картин ібо малярськість скульптури стають типовими.

Думати сьогодні, що картина — це кусок натягненого на підрамник, фарбою замальованого льняного полотна, неможливо. Ідея картини значно поширилася. Це не означає, що сучасний мистець-новатор не сміє обходитися без технічних здобутків своїх попередників — кубістів, дадаїстів і

сюрреалістів; справа не в виключенні старої техніки, а в її поширенні. І це стосується всіх видів мистецтва.

НЕОДАДАЇСТИ

Дадаїстична ідея в первісному виданні була антитворчою. Дюшан, фанатичний жрець вогню, димом якого хотілося прогнати старого Аполлона з святыні, помітив, що його антимистецькі твори були ... мистецькими творами нового напрямку.

Перехід частини дадаїстів до сюрреалізму не був болючий тому, що дещо, створене ними раніше, було сюрреалістичної натури. Треба також зважити, що сюрреалістична програма не виключала по суті нічого, що створили і за що стояли дадаїсти, підставляючи їм лише філософське умотивування.

Після другої світової війни дадаїзм відроджується, але нові дадаїсти обережно обходять, так би мовити, тактичну помилку засновників: свої дії неодадаїсти спрямовують на простір, що знаходиться між дійсністю і мистецтвом (якщо такий простір існує). Революція дадаїстів відбулася в атмосфері першої світової війни, і неодадаїсти вважають що цю революцію треба сьогодні продовжувати, і все тут нібито в порядку. Нібито. Бо коли перша революція робилася «вогнем і кров'ю», теперішня революція явно комерційна, і контракти її підписують найчастіше в сальонах мільйонерів. Цим я не хочу сказати, що в цій ситуації не творяться речі сильних емоцій, я ставлю під сумнів якість «шоку», що було важливою контрибуцією дадаїстів супроти тогочасних естетичних норм.

ВИСТАВКА МОЛОДИХ ІТАЛІЙЦІВ

Зупинімся дещо на творчості молодих італійців, що виставляли свої праці весною в Нью-Йоркському єврейському музеї. Італійці експериментують у дусі часу, особливо цікавить їх питання ефектів і податливості нових матеріалів. Альвіяні, наприклад, полірує сталеві плити і «зачісує» їх у певних напрямках, викликаючи ілюзію чогось

барельєфного з геометричною перспективою — ефект, зрештою, перенесений з ужиткового срібллярства. Пістолетто наклеює великі кольорові фігуразальні фотографії на дзеркальноміскучі плити; тло картини постійно міняється, бо відзеркалений перехожий глядач на певний час стає також елементом композиції. Боналюмі, Кастелляні, Льо-Савіо випробовують ефекти тривимірності і світлотіні, працюючи на малярському полотні. Їх техніка полягає на виопукленні певних точок на площині «картини», досягаючи таким чином барельєфного ефекту. Будують вони також полотна на архітектурній основі, часом у куті приміщення, де є до диспозиції дві стіни; це може нагадувати фрагмент шатра чи якогось архітектурного комплексу, розмальованого в певному кольорі. Буррі випробовує можливості малярських ефектів паленого цельофану. Якщо ви шукаєте «глибшого» змісту в мистецтві, може, знайдете тут образ тліючої планети, сліди спустошення або кінець світу. Та ці «апокаліптичні» ефекти досягнені лябораторно і роблять враження приблизно таке, що виникає на підставі статистичних даних: стільки то осіб загинуло у вогні... стільки то сот осіб загинуло в автомобільних катастрофах за минулій тиждень... стільки то тисяч загинуло... стільки то мільйонів загинуло... Барельєфні можливості полотна досліджує Фонтана, прорізуючи бритвою повздовжні щілини, крізь які проглядає тло стінки в півтіннях або мальоване тло (білі експонати мали чорне тло). На «проблему коробок» дає відповідь Паскалі: це є ряд (приблизно 2 × 12 м) великих мілких ванн, наповнених водою...

Півбубни, ритмічно повіщені на стіні (6 скринь), репрезентують творчість Черелі. Консагра представлений відомими вже «силуетами». Крізі маніпулює тіннями неонових світлів. Аккарді зробив шатро з кольорового прозорого матеріалу, шатро для якоїсь карнавалової Шехерезади.

На підставі цих кількох прикладів бачимо, що увага молодих італійських мистців спрямована в царину експериментів з матеріалами. В Італії під сучасну пору працюють, мігуть, також мистці з іншими зацікавленнями, з іншими

проблемами, але, як переконує нас виставка, багато уваги мистецька молодь присвячує новому типові образотворчого мистецтва, який стоїть десь посередині між мальстромом і скульптурою.

ТВОРЧІСТЬ ТОВІША

Ще кілька слів про дві мистецькі події, що відбулися під кінець сезону: виставка скульптури і графіки американця Товіша в музеї Гугенгайма і виставка «мистецтва дійсності» в Музеї модерного мистецтва.

Засадникою проблемою Товіша є рух, який він передає підгляненим у фотографії «трюком», при чому цей «трюк» настільки разочайтає та оригінальний, що мови про якусь імітацію не може бути. Ідеється не про рух на фільмовій стрічці, а про рух, що залишає смугу на фотографії звичайного апарату. Голову, в русі вперед, Товіш тягне неначе з тіста, творячи пасмо від точки старту до моменту фіксації деталів. Він може бути фрагментарним; уявім буханець порізаного на машині хліба, де кожний другий шматок рухається то вперед то назад, на первісне місце.

Товіш також створив ілюзію космічного простору (« затъмарення ») — скриньку з вирізом, в яку ви можете вкладти руку: що за моторошне почуття, неначе космос всотує і розріджує руку!

Після цієї виставки я вирішив спідкувати за працею цього мистця.

МИСТЕЦТВО ДІЙСНОСТИ

Гладка лискуча однокольорова дошка. П'ять полотен, з яких кожне репрезентує якийсь колір. Ряд кліток, неначе для транспорту пляшок. Величезні полотна з горизонтальним пасом або пасами. Велике темне полотно, на якому розташовані еліпси величини яйця. Орнаменти з мотивом листка конюшинки. Залізна рама, неначе зайва частина з конструкції мосту. До стіни вертикально прикріплений ряд горизонтальних шухлядок...

На виставці були експонати, що нагадують текстильні

взори і плякатно-рекламні елементи. Думка ясна: вказати на мотиви, на які щодня дивимося, але яких не бачимо, не бачимо творчо!

Не можна заперечити сенс напрямку, який доводить, що віддалі в мистецтві — віддалі до чарівних, не відкритих країн — не мають значення; що янголи Рубенса не більше нам сповіщають, ніж прямокутники Мондріяна, який відкрив нам красу чистих, гладких і геометрично обрисованих кольорів. Це одне з феноменальних відкрить нашої доби, тому й не диво, що знайшлися послідовники.

ПОСТСКРИПТУМ

Нью-Йорк перетворився вже на пекло (коли температура і вологість досягають найвищих у цій кліматичній смузі показників), коли музей Вітні відкрив незвичайну виставку. Темою були неонові світла, які перетворюють вночі сірі засмічені опльовані велиki міста цієї країни в казкові, містерійні острови. Були й звичайні жарівки, різно начислені світлом (глядач міг регулювати яскравість) і вмонтовані в дзеркальні клітки, що викликали ілюзію зірок у безмежному космосі. Експонати Гауарда Джовнса мали «музичний електронний супровід», що примусило мистця Флевіна відклікати свою виставку, — світляні рури, що лінеарно обводили грані залі, — темою якої було світло й тиша.

«Сучасність»,
Мюнхен, грудень 1968.

ПРОЄКЦІЇ У МАЙБУТНЄ

(Монументальна виставка скульптури в музеї Вітні)

У Нью-Йорку до 9 лютого 1969 року в музеї Вітні була відкрита виставка скульптури. Експонати, виконані в різних матеріалах, формах і форматах, з крайньо-експериментальними проєкціями, виповняли залі двох горішніх поверхів, як теж "город скульптури".

Виставки в музеї Вітні належать до найцікавіших подій в мистецькому Нью-Йорку; цей музей присвячений виключно американському мистецтву, має в програмі його репрезентацію, збирання, організацію, пропагування і піддержку. Він дотепер найкраще й найповніше його демонстрував. Отже, якщо говориться про виставки й мистецтво в цьому музеї — говориться про мистецтво американське.

Воно, американське мистецтво, як взагалі суціле американське життя, до першої світової війни (це очевидно окреслення графічне, спрощене) перебувало в провінційних межах, але приблизно з початком двадцятих років, коли Европу, особливо тодішній світовий культурний центр Париж (від цього часу ситуація міняється: є причини уважати Нью-Йорк таким центром), заливають американські молоді

письменники (з Езра Павнлом і Гемінгвеєм включно), образотворчі мистці і музики, проблеми американського мистецтва (і життя) проривають греблі провінціалізму і в дуже скорому розвитку появляються в передових рядах світового мистецтва.

Цьому зворотові сприяли ще й інші фактори, а до найважливіших треба зачислити розмащну економію, яка зasadничо підтримує динамічне кружляння крові в артеріях країни. Варто відмітити, що зворот американських діячів культури модерно зорієнтованих до американського ґрунту, до американського життя, приспішили європейські модерністи, виявляючи справжнє захоплення американськими машинами-гіантами, мостами-гіантами і взагалі великоміською будовою (Дюшан, Пікабя), як теж захоплення прямою наївністю тогочасних американських фільмів (Цара, Бретон, Арагон та інші).

Сьогодні, після півторічного динамічного процесу, американське мистецтво (образотворче мистецтво, література, музика, театр, балет) здобуло поважні позиції в мистецтві взагалі. Воно сьогодні не лише відзеркалює творчі актуалії у світі, але часто виносить нові ідеї, нові проблеми. Саме таким творчим духом сповнена була виставка скульптури в музеї Вітні.

Дух виставки був сучасний і з аспіраціями далекого засягу. На виставці майже не було неавангардних творів, (твір назагал сильного мистця Баскіна треба уважати тут все ж таки припадковим). Проблемою, що домінувала над виставкою, було відкриття нового виду і нових прийомів для скульптури. Скульптура (навіть модерна) думалась донедавна в тривимірності, вставленого в простір експонату з якоюсь до ґрунту точкою оперта. Сплощення, або намагання виелімінувати третій вимір з скульптури, помічається вже раніше в скульптурі Джіякометті, мобілах Кальдера і паперових витинанках Пікассо, однаке щойно під цю пору ця проблема стає проблемою ширше усвідомленою і ширшого зацікавлення. Та, коли дехто думає про візуальну

дтовимірність скульптури, інші мистці, може під враженням астронавтів, відбирають скульптурі вагу і фізичну точку опертя, «завішуєчи» її в просторі, що вдається великою мірою завдяки конструкційним осягам і завдяки новим матеріалам (на цій виставці Гадсона Black Lift; могутні крокви, неначе цепеліни, на невидимих дротиках, зависали над головами відвідувачів). Теж з нових властивостей сучасної скульптури є світло, не освітлення, а світло внутрішнє, що є радше запереченням фізичного тіла-брили і є феноменом лаконічних «антискульптурних» (в традиційному сенсі) контурів.

Початки «антискульптури» народилися в даді, напрямку, що «скандалив» і тривожив суспільство навколо першої світової війни; власне звідси приходить теж увага до матеріалів, що в класичному думанні проскульптуру не мали ніякого пристосування. Так теж народжується «м'яка скульптура» (на цій виставці репрезентована Ольденбургом «Giant Soft Ketchup Bottle With Ketchup»), скульптури з церат, полотна, гуми, вовни (волічки), чи просто «скульптура», яку мистець імпровізує на призначенному місці з піску, камінчиків, трачиння тощо, щоб після виставки змести її мітлою до «гарбича»; це нагадує очевидно твори в музиці (але не лише в музиці...), імпровізації, які до відкриття грамофонного запису у великій мірі зникали безслідно. Взагалі варто відмітити, що хоч культура є «безмежним» полем, всі новини, якщо добре розглянутись, мають врешті-решт якогось пращаура (порівняймо «м'яку скульптуру» з ляльками примітивних народів). Але, не про якусь абсолютну новизну ідеться, що людині — не зважаючи на її генія — не дано, а йдеться про те, наскільки даний твір актуальний (!), і наскільки нового світу за його посередництвом відкриваємо, бо значення мистецтва полягає саме в його здібностях відкривати правду понад-матеріальному світу, поза його хемією і фізигою. Взагалі після великої доби уваги до фізичного в оточенні, дуже загально; від грецького мистецтва по імпресіонізму, без огляду на нюанси і ступінь використання, мистецтво

сьогодні ступило на трампліну, яка посилає в світи суб'єктивного, «альхемії», фантазії, інтелектуальних мистецьких маніпуляцій.

Виставка скульптури в музеї Вітні добре цю атмосферу багатства творчих ідей ілюструвала.

Треба згадати, що не зважаючи на колосальні в більшості формати, сучасні мистці розвивають досить типічний другій половині біжучого сторіччя смак до нюансів мінімальних скаль: мова вже не про пів-тіні і все, що до цього скалею подібне, а тут ідеться про оптично ледве-словимі моделляції і виміри.

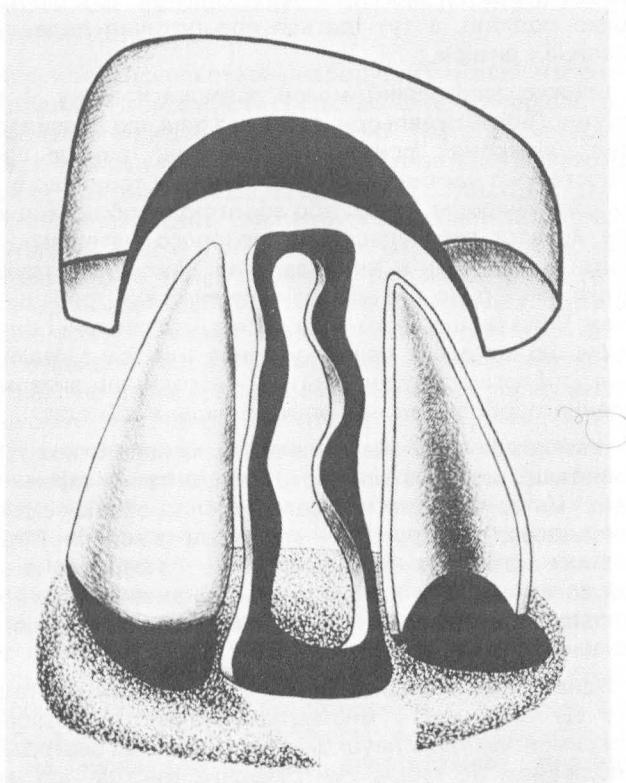
Близьче зацікавлені могли завважити зміну у відомої мисткині Люізи Невельсон, зміну, до речі, що з'явилася у неї перед кількома роками. Невельсон раніше збивала «іконостаси» з частин меблів, архітектури тощо, що їх опісля фарбувала чорною, білою або золотою фарбою. Від кількох років її увага звернулася до прозорого матеріялу, з чого робить менш цікаві й менш величаві вежові конструкції. До мистців, яких було «не впізнати» на виставці, треба відставити теж Рошака, що свого часу робив експресивні і динамічні фігури, що формами перегукувалися з світом з нашого оточення (зоологічно-ботанічний), — сьогодні він виявляє зацікавлення проблемами, які описані вище в цій статті.

«Катаkombi» Ліптона були одним із небагатьох творів на цій виставці, що не захоплюють екскурсіями в терени нових і «нових» матеріалів (для первого приклад обеліск з пластики Александера, для другого — «подушка» з волічки Вільямса), снітляних ефектів (з нутра освітлена пофарбована ванна з прозорого матеріялу Кауфмана) чи призмових ефектів (Рос), цей твір («Катаkombi») захоплював однаке силою, що є питоменною творам з-понад часовою магією.

Однаке без експериментальних екскурсій мистецтву не бути. Це феномен в мистецтві важливістю подібний до «експериментування в науці; царина мистецтва сьогодні повна носподіванок, бо творчі уми сучасних мистців, що мають у

своїй візії майбутнє на увазі, гарячково зайняті відкриттям чогось, що не було відкрите дотепер. Як можна б сподіватися, шаблі тут часто перехрещуються і ломляться, однаке, як теж і на цій виставці в музеї Вітні, що була із монументальних, не можна було не помітити високої творчої температури, сильно напруженої драми творчого акту.

«Свобода», Джерзі Сіті, 6 травня 1969.



АРХИПЕНКО

МІСЦЕ І ЗНАЧЕННЯ КРИТИКИ *

Важко погодитися з вагою і значенням, що їх надають критиці, бо беззастережне вічне духове пульсування мистецького твору робить значення критики релятивним.

Критик не спроможний міняти фактичну даність, він може лише маніпулювати нею, викликаючи назовні враження нібто чогось основного: критик не спроможний піднести або обнизити вартість твору, хоч таке помилкове й поверховне переконання поширене серед людей. Критик не озмістовлює твору, він лише пожавлює та поширює процес сприймання. Мистецький твір має вже до появи критика свій, скажімо, безкрайній зміст, який подражнює й годує уяву тих, що до нього приступили, — в тому числі й уяву критика, який дає певну свою (!) інтерпретацію — завдяки певному талантові — ширшої прикладності.

Міняється актуальність твору, залежно від актуальних ідей і проблем у певному часі, значить — твір, творчість чи навіть ціла доба втрачають на якийсь час життєву енергійність, «життєву придатність», та це не залежить від якості твору, а є радше з даностей духового процесу.

*Прямо-полемічну форму цього матеріялу пристосувалося до загального тону книжки, не міняючи його основного напряму й суті.

Вірять у можливість об'єктивної критики, вірять в об'єктивного критика, вірять у безперечну вартість і магію такої критики й критика, що «ставить речі на їх власні місця». На підставі минулого, однаке, знаємо, що критики переважно помиляються.

Засуджують критичну діяльність мистця; логічно мистець, що працює в даній матерії, має кращі можливості розумітися на ній, ніж людина «цивільна», що лише теоретично до неї підготована, але не зважаючи на це обі версії критики (критик професійний і мистець-критик) треба трактувати обережно й кожного разу на свіжо, без заздалегідь приготованого довір'я або застереження й упередження (зрештою, це випливає з інтелігентної поведінки супроти явищ, що вимагають інтелігентної постави). Не є важливе чи критик є малярем, професійним критиком чи любителем мистецтва; приятелем мистця, про якого твір чи творчість пише чи його ворогом, а важливе, чи його писання римуються з вимогами логіки, якого вони є діапазону та чи розкривають щонебудь. Дошукуватися треба мудrosti, а не титулів.

Щойно наведені вимоги зобов'язують кожного, хто береться за критичне перо, тому не є важливе, чи критика це його перша професія, чи до неї привели людину якісь інші мотиви, не важливе навіть — благородні чи неблагородні мотиви. На цьому місці варто згадати й про ті другі вимоги, що стосуються суспільства чи, радше, тих, що є засікавлені мистецтвом. Тут пригадується один відкритий лист — відповідь на відкритий лист, що дві декади тому друкувався на сторінках ульмівських «Українських вістей». Дозвольте цитату: «Але, я прошу Вас, не гадайте, що я вимагаю від Вас сліпого довір'я до мене (цим Ви поставили б мене в прикре становище); я ділюсь з Вами думками, щоб Ви їх оцінили і грунтовно передумали.

Кожна моя «відповідь» — для Вас нове питання». — «Українські вісті», ч. 22 (487).

У такому пляні, про який говориться в цитаті, можливість

бути ошуканим — виключена, а про це ж ідеться, щоб кожна людина стала відповідальною за себе принаймні перед власним сумлінням.

«Функція мистця — творити».

Так, що є творчість? Чи лише малювати, писати вірші, компонувати музику? Ні. Це є з кінцевих — хай і основних — процесів творчого акту. Творчість — це переживання плюс аналіза — думання плюс реалізування. Значить — теж думання. Значить також говорення, писання й дискусія є частиною творчого процесу, є з елементів мистецько-творчого процесу.

Не вестиму читача в терен історії, яка знає випадки діяльності мистців, яку захищаю; буду радше поспідовним і апелюватиму до розсудку.

Деякі мистці зацікавлені комерційним потенціялом критика, — тоді, ясно ж, важливо збирати лише похвали (хоч би й дешевого ґатунку), бо це має своє практичне застосування.

В позакомерційному пляні критика відограє ролю стимулятора. Але теж тут конечна чуйність і обережність, бо кому потрібний споживач, якого захоплення (чи протилежне) вагатиметься, як квітнева погода й буде мінятися залежно від того, яку рецензію він щойно прочитав!?

Ta, врешті, що є критика? Чи не є це теж боротьба рам'я об рам'я з мистцем на певному фронті за певні ідеї! Ця боротьба зводить і розводить людей, які стають мимоволі спільноками певної справи, або противниками, — і тому я бачив би в цьому акті й дії більше ідеалістичного ніж шкурного; дружба не твориться припадково, а вона народжується все на якісь почві, — в мистецтві дружба виникає на ґрунті ідей, на ґрунті поглядів на творчість, на мистецтво, на життя. У житті може не все так є й перемагають «людські пристрасті», але воно саме так ідеально повинно бути й до цього стримимо.

Не все легко, зручно й приємно писати про колег і їхню працю, особливо, коли доводиться не погоджуватися з ними.

Та ці бар'єри, що стосуються й в'яжуть не лише мистців, а й критиків узагалі можна подолати постійно джентлменською й розумом підпертою поставою заради стимулювання, без якого мистецтво середовища буде млявим. Бо лише на пристрасному ґрунті, багатому на драматичні конфлікти, зростає велике мистецтво. Я додав би — і на доброчесності, та це з спекулятивного і вимагає елементу довір'я, який годі авторові, що виявляє свої думки ширшому колу читачів, брати до уваги.

«Новий шлях»,
Вінниця, 22 листопада 1969.



ГЕРУЛЯК

ФАВСТ — І МИ

Деякі справи, якими ми схильні хвилюватися, виглядають дрібними і неважливими, коли порівняємо їх з зоряним космосом; інші, хоч може виглядають менше важливими, як ми думали, все таки не виглядають безвартісними!

Берtran Расселл

'THE ART OF RATIONAL CONJECTURE'

Можна думати, що людина — розважна істота — старається не робити ті самі помилки двічі; можна припустити, що людина не робитиме теж тоді помилок, якщо її дію попередить пересторога з логічними мотиваціями, що даний крок (чин) не веде до бажаних вислідів. Людина є істотою історичною, є істотою в орудуванні раціональним луманням, завдяки чому — нагромаджуючи досвід — вона обраховує стратегію навіть таких «фантастичних маневрів», як подорож на іншу планету.

Можна б сподіватися, що особливо людина в біді шідкрита для порад, опертих на логічних і сердечних мотивах; очікується, що дещо з тих щиріх закликів, пересторог і пропозицій, що попадають час-від-часу на сторінки інших пресових органів, а що стосуються нашої наці-

нальної кризи, знайде дорогу до сердець і розуму нашого патріотичного суспільства. Звідси логічно калькулюючи, ми повинні б сьогодні краще стояти як перед роком і набагато краще ніж перед десятма роками... Логічно відсотки нашого національного історичного конту повинні б з кожним роком пропорційно зростати.

Так мусіло б бути, — так одначе не є. Робимо постійно (і завзято) ті самі помилки.

НАША ПРЕСА І МИСТЕЦТВО

В наших умовах, де немає покищо можливості розгорнути систематичну роботу на спосіб важливих, наприклад, нью-йоркських музеїв (Метрополітен, Музей модерного мистецтва, Вітні) з виставками, лекціями та спеціальними публікаціями, наша преса стає особливо важливим чинником для посередництва між творчою сферою мистецтва і суспільством. Вона повинна б орієнтувати читачів про явища з особливим значенням у нас і в світі. Значить, від неї очікується теж «селективний нюх», що розрізняє актуальне від неактуального, сучасне від вчорашнього і, врешті, відсіває дрібне від знаменного. Преса, взагалі, повинна б відкривати обрій й поширювати скалю думання читацьких кол. Преса повинна відчувати пропорції, бо це врешті вирішає засяг її значення: якщо славний колись генерал, починає малювати на емеритурі образки, то це не означає, що його образки — з огляду на його славне минуле — треба хвалити.

Наша преса, зрештою, як кожна преса у світі, несе (хай лише частково) відповідальність за той культурний стан у нашему суспільстві, який не заохочує на комплімент. Але цей «закид» не робиться прямо в сторону, скажімо, наших відповідальних за пресові органи редакторів, робота яких — опера переважно лише на добрій волі та ідеалізмі дописувачів — є трудна й незавидна; цей «закид» робиться лаконічно, бо це тема велика, багатогранна, для дослідників з різними професіями і з різним підходом.

Все ж таки в характері поточної розмови можна загально описати те, що різко вирізняється із сторінок нашої преси. Це дві речі: патріотизм і — не в меншій мірі — відсутність аналітичного підходу до справ, якості, які наш загальний читач радо зустрічає у нашій пресі, бо вони не викликають у нього ніякої мороки при пережуванні і «зрозумінні». Цьому феноменові автори теж радо складають данину, бож «кадри дописувачів» набирається найчастіше саме з цих читацьких лав. Ці фактори викликають атмосферу, в якій не завжди легко жити.

ПОВЕРХОВИЙ ПІДХІД

Якщо патріотизм — хребет нашого національного і людського сумління (наш патріотизм гуманний) — став у великий мірі стимулом наших ідей та візій, то поверховий підхід до нашої специфічної проблематики, (майже) з цілковитим виключенням проблем поточного життя й філософії, насторожує.

Мабуть із стихії патріотичних почувань ми вмовили в себе, що ми важливі і світ повинен багато про нас знати, — пропорціями знання української справи навіть міряємо ліберальність чужинців; що всіх нас дратує змішування Заходом (чи лише?) географічних і політично-історичних фактів стосовно Сходу Європи — зрозуміле, але коли переставити вимоги — виходить, що це просто «котюзі по заслузі», бо, а це конче треба врешті собі сказати, наше ігнорантство переросло ігнорантство тих, що узагальнюють цю полосу, в якій географічно і культурно знаходиться наша країна.

Не входячи глибоко в питання браку знання (і зацікавлення) проблем і осягів народів менших за нас, які нерідко мають захоплюючі осяги в різних ділянках культури (згадаймо фінляндську архітектуру, а для тих у нас, що відповідають за стиль шевченківських пам'ятників — пам'ятник Сібеліусові, — і вироби домашнього устаткування і прикладності) хоч цей факт теж є з групи непростимих наших гріхів, — наше зацікавлення і знання проблем і осягів

передових націй є дуже фрагментарне ("туристичне"), — у великій мірі тому, бо наша преса не інформує своїх читачів повнішим і більш заокругленим підходом до справи (ми не маємо статистичних даних, але думаємо, що у нас є багато читачів, які залежні виключно від інформації у нашій пресі). Хоч сьогодні на еміграції маємо фахівців чи не в кожній ділянці життя — довідки й інформації про маркантні осяги у світі в нашій пресі дуже рідко з'являються.

ТРЕБА ПОШИРИТИ ІНФОРМАЦІЇ

Можути сказати, що про все можна довідатися з чужоземної преси й фахових журналів. Це правда, але коли візьмемо до уваги про які дрібні "чари" і нісенітниці у нашій пресі пишеться, можна припустити, що ці шпалти можна б заповнити читальним, і цікавішим і змістовнішим матеріалом. Крім цього, а це принципове, інформуючи про справи в світі і займаючи супроти них критичне становище, що виникає при такій роботі, автоматично й самозрозуміло, ми якоюсь мірою включаємося в процес цих справ. Думаю, нами володіє почуття безсилля впливати на справи у світі, що є реальністю так довго, як довго стоїмо остронь цього світу, бо зрештою — і про те саме тут говориться — це можна змінити з користю для людства і з користю для нас.

Довідки та інформації, наприклад, про американську літературу урвалися десь на Гемінґвею, про французьку — на Кльоделі (чи Камю), про англійську — на Т. С. Еліоті... З інформаціями й довідками на музичні теми гірше, бо ми їх ще майже не почали; не набагато краще з інформаціями про театр, філософію, науку, образотворчі мистецтва (хоч тут може ще найбільше "всесвітняний дух" панувати).

Але з другого боку, наша преса заповнена протестами; це важливе: протести проти поневолювання української нації, проти визискування, проти русифікації, проти провінціалізації України, проти Леніна, марксизму, СРСР і т. д. За аргументи для тих протестів береться факти, але коли сире і пряме подання фактів може робити враження на демонстра-

ційних афішах, такий (сирий і поверховий) підхід до справ у публіцистиці наражений на викликання лише малого радіусом — часом з небажаними рефлексами — плеса. Сьогодні ніхто не заперечує право нації на вільне існування (теоретично навіть Москва це не заперечує), що виходить логічно з гуманного духа сучасного світу, все ж таки справу державності народу не розглядається — (хоч про це не все відкрито говориться) — виключно на засадах, опертих на цьому принципі свободи, а сюди до розглянення і зваження входять інші складники (культура і економія, наприклад).

СПРАВА НЕ ВИКЛЮЧНО В ОКУПАЦІЇ

Русифікацію, що є спільним знаменником усіх на Україні поширеніх зараз, беруть у нас занадто прямо і нескомпліковано, добачаючи причини виключно в окупації. Справа не така проста: кожна більша культура (такою російська культура безперечно є) природою своєї динаміки є експанзивна (наприклад, американізація частини світу з кока-колею, пап-арт'ом і гіппіс'ами включно). Тиск Росії спрямований не лише на Україну, а його відчувають уже всі; від століть іде боротьба: спочатку російські претенсії на увагу ігнорували, а сьогодні витворилася всім відома ситуація. Українцям, одним з найближчих сусідів, дістается важко, а щоб переможно вийти з цієї російської тотальної агресії, треба створити нам духову міць. Ось тут, якщо це питання вас цікавить, політична вага мистецтва (образотворче мистецтво, поезія, література, театр, музика і т. д.)

І знов на увазі мається мистецтво з найбільшою творчою напругою; цей фактор, якщо він спричиняється до формування смаку і світоглядової ширини суспільства, може стати одним з вирішальних. Не випадково поляки, чехи, Югославія — в парі з цікавішими проявами в мистецтвах (малярство, скульптура, графіка, музика, фільм, театр, література...) проявляють нахил до безкомпромісової національної політики. А що з того, що ми мали Архипенка, коли його

творчість наша культурна орбіта ще не сприйняла; що з того, що ми маємо ряд з форматом мистців, коли в корені залишаємося духовно пасивні, статичні й провінційні, а ця провінційність є найбільш пригожою почвою для русифікації.

Серед інших націй т. зв. східного бльоку трапляються мужі на чолових державних позиціях, що відважуються зайняти рішучу поставу супроти політики центру з окупаційними тенденціями, зате наші радянські "державні мужі" прогавлюють кон'юнктури і з ментальністю провінційних урядовців тихо сидять задоволені шматком хліба. І в мистецтвах і в політиці думання про зміни, про нові можливості, про нові перспективи — пов'язане з ризиком, але коли при справі люди непересічні, що відчувають відповідальність перед історією, — жадні ризика не стримають їхнього гону.

Значить і там і тут невесело в нас. Щось мусить статися. На всякий випадок наші трибуни треба тримати відкритими для тих, що здирають цвіль з нашого будня і стимулюють нас свіжими й важливими думками. Зважмо при цій нагоді теж, що дорога в майбутнє веде через сучасні "ландафти". Зважмо, що все в русі, все пливе й міняється. Повороту немає, а перед нашими порогами — завтра.

АЛЕ ПРИ ЧОМУ ТУТ ФАВСТ?

Коли редакція "Нового шляху" запропонувала мені написати статтю до ювілейного числа, я почав оглядатися за темою і, очевидно, за заголовком, — і саме в цей час мою увагу притягнула, нещодавно вперше на платівки награна опера Бусоні "Фавст": передумуючи нюанси наміченої теми я знов прийшов до висновку, що не шукати нам розв'язки, як Фавст, в надреальних, метафізичних сферах і силах, а ми самі можемо — по-земному в сенсі біблійного приречення — розв'язати її "у поті чола".

«Новий шлях»,
Вінниця, 30 жовтня 1970.

СХІД У ПОЛОНІ ЗАХОДУ?

(Виставка сучасного японського мистецтва в Нью-Йорку)

Явище, яке яскравіше помічається на виставках образотворчого мистецтва під сучасну пору — не нове, але коли в середньовіччі, ренесансі, барокко, 19 сторіччі й навіть ще в першій половині поточного сторіччя прояви нахилу мистецтва в напрямі до інтернаціонального відбуваються в темпі передракетному — сучасна інтернаціоналізація мистецтва відрізняється новим фактором — фактором рівночасності в глобальних маштабах. Не важко помітити, що теж багато факультетів людського життя, як, наприклад, мода одягатися, харчування, розвагові танці, засоби комунікації і подорожування, туристика тощо набирають міжнародних форм. Для цього є причини: сьогодні все — особливо ідеї — швидше подорожує. Сучасні засоби комунікації поширяють по світі вістки про події майже рівночасно з заіснуванням їх.

Це явище інтернаціоналізації життя і мистецтва є органічним складником другої половини нашого сторіччя: воно виникає з течії процесів життя, а не під впливом політичних доктрин, що звичайно перефорсовують і штучно побільшують ідеї: воно виникає у висліді супротивимог життя, а не під

тиском політично-державної ідеологічної машини. В цій статтейці мається на увазі цей феномен в аспекті духовому, естетичному й творчому. Для зареєстрування цих помічень послужив досвід в образотворчому мистецтві, музиці, літературі, театрі й кіно.

На цьому місці треба відмітити, що понаднаціональне, міжнародне — інтернаціональне проявляється найбільш динамічно й успішно в тих сучасних процесах в мистецтві, де домінують технологічні тенденції. Але хоч певний тип мистця навіть впливає на зовнішній (естетичний) вигляд сучасного технологічного світу — не те є важливим динамітом сучасного мистецтва: рішучим позитивом цього мистецтва є перенесення раціональних технологічних даностей на площину одуховлення з сильним емоційним апелем. Ще раз: не говориться про надання естетичного вигляду певному об'єктові-машині, а говориться про включення елементів у сферу мистецтва, елементів типічних нашому технологічному оточенню, включення їх у сферу мистецтва в площині понад-утилітарній. Говориться про драматизм духової конfrontації чинників чисто духових або, іншими словами, нематеріально-ідеалістичних з чинниками світу технологічного; говориться про діялог з новим феноменом, що вже вплинув на напрям життя людини.

Інтернаціоналізацію творчих рушіїв (ідей) в мистецтві особливо різко помічається — коли до уваги взяти віддалі традиції — на виставі сучасного японського мистецтва в музеї Гугенгайма в Нью-Йорку. Перше враження з виставки, що японське мистецтво є під впливом (в половині) модерної традиції західнього мистецтва; деякі нью-йоркські (американські) критики-рецензенти так і залишилися при цьому поверховому поміченні. Але зваживши, що ще не так то давно — в 19 сторіччі теж орієнタルне мистецтво впливало на західноєвропейських мистців — дійдемо сяк-так до аритметичного рівняння. Не важко прослідити, що певні нюанси в модерному мистецтві завдачуються саме цим впливам. У цій статтейці однаке не будемо переоцінювати взаємні переливи, а вказується тут на новий фактор в нашему житті,

зокрема — і головно — в мистецтві. І традиції і національний корінь походження духовості мистця можна "препарувати" і "натягати" до певних існуючих кличів. Та взявши до уваги висліди і техніку, якою до них доходили — констатується, що між вислідами відповідного типу сучасних західних мистців і вислідами японських мистців на виставі в музеї Гугенгайма не було маркантної границі і різниці. Навіть не було тієї мінімальної гри нюансів, що є психологічно-стилістичним фактором різниць льокальних варіантів європейських стилів у минулому.

Правда, цей напрямок у мистецтві, де домінує користування технічно-креслярськими знаряддями, з огляду на механічний почерк і каліграфію або де застосовується комп'ютери, клониться все одно до анонімності; цей деталь однаке не послаблює логіку аргументів, логіку і консеквенції вислідів.

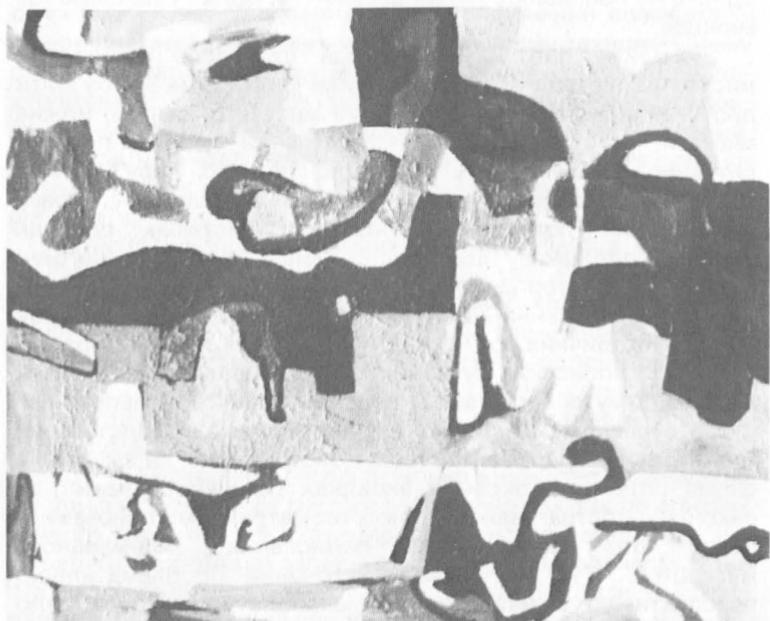
Говорити про ідейний терен сучасного японського мистецтва на підставі збірки в музеї Гугенгайма — говорити про певний напрямок в сучасному мистецтві взагалі; можна iважати, що це не був ілюстративний переріз почерез ситуацію в японському мистецтві під цю пору. Можна iважати, що вибрані твори для цієї виставки — справа суб'єктивних поглядів організаторів виставки, але ця виставка дає цікаву ілюстрацію явища, яке годі сьогодні переочити: фактор швидкого — з прикметами одночасності — розповсюдження ідей- проблем, фактор, що затирає чіткість історичних зон, що затирає чіткість первоавторства.

Твори японських сучасних мистців, репрезентованих на виставці в музеї Гугенгайма, репрезентували той напрям і ті ідеї в сучасному мистецтві, що опираються на підставових геометричних формах, фігурах, конструкціях і на змінливих фазах оптики. В окремих випадках помічалося нахил до паконічно-абстрагованого (теж з геометричними основами) і нахил до поглиблена осмислення "мінімального мистецтва". Так, наприклад, звернений проблематичною перспективою в майбутнє був експонат, що треба було дотикати — в одній коробці суху, а в другій вологу губку. В

образотворчому мистецтві актуалізація (еротичного) перевивання твору за посередництвом долонь і пальців має глузд і потенціял. Квалітети для фізичного (!) контакту і досвіду як скульптура так і мальство завжди мали, — у випадку експонату японського мистця на виставці в музеї Гугенгайма — сенс дотику стає ультимативною передумовою активного пережиття.

Але в основному ця виставка не є важлива окремими експонатами, творчими рисами окремих творчостей, а вона важлива показом швидкості подорожування ідей, що є питоменным компонентом нашого життя.

«Новий шлях»,
Вінніпег, 3 липня 1971.



ПРОКУДА

РОЗМОВА З БОГДАНОМ БОЙЧУКОМ

Про національне, понаднаціональне і релігійне у драмі «Голод» у постановці «Нового театру»

С. — 19 квітня 1969 «Новий театр» у Нью-Йорку поставив драму Богдана Бойчука «Голод». Бойчук — один з поетів Нью-йоркської групи, автор книжок: «Час болю» (1957), «Земля була пустошня» (1959), «Спомини любови» (1963), «Вірші для Мехіко» (1964), «Мандрівка тіл» (1967). Драма «Голод» спершу з'явилася книжкою 1968 року («Дві драми: «Голод і Приреченні»). Далі драму перебрав «Новий театр», який почав своє існування 1966 року постановкою «Камінного господаря»; обидві речі, «Камінний господар» і «Голод», ставив режисер і актор Володимир Лисняк. «Голод» не є драмою історичною, хоч спонукою до написання її був 1933 рік, — її творча функція радше в чисто людській проблематиці, а не в політично-національній, звідки виникає питання про наявність у ній українських, крім мови, елементів. З авторового досвіду, крім голода 1933 року (досвід не безпосередній), в драму увійшов елемент християнства, але чи можна цю драму поясннювати поза, чи пак понад, християнством, з погляду

універсальної ідеї релігії, чи це, навпаки — свідомий маніфест християнської віри в добро?

Б. — Чи це вже питання?

С. — Хай буде.

Б. — Я особисто не вірю в абсолютні правила чи «універсальні ідеї релігії». Такого, мабуть, немає. Я вірю у вічний сумнів і вічне шукання, тобто в індивідуальне відношення людини до Творця, в самотнє шукання Його. У такій настанові можна говорити тільки про індивідуальні релігії. Якщо йдеться про драму «Голод», то, крім багатьох асоціативних первнів, можна говорити й про вживання християнської символіки для підкреслення людяності.

С. — *Іншими словами, можна вживати «християнську символіку» для висловлення ідеї, не переймаючи християнської релігійності; християнські елементи ви вживаєте, либо ж, тому, що з ними (а не з буддистськими, наприклад) ви найбільше знайомі. Згадка про схід (буддизм) підсуває думку: поминаючи стилістичні різниці між вами і Германом Гессе, ваші символічні християнські елементи і східні філософсько-релігійні елементи Гессе ведуть, здається, до того самого, до «нового гуманізму». Одночасно не хочу переочити вашу декларацію про самотнє шукання Творця, хоч чомусь це не стало мотивом вашої драми, навпаки: мотивом став суспільний ідеал, жертвенність, віддання життя за інших, що зазвучало forte у фіналі. З цього виникає питання рації «самотнього шукання», якщо певні, випробувані добри засади не тратять вартості, не тратять актуальності?*

Б. — Так, я вживаю християнську символіку, бо точно знаю, як глибоко ця символіка буде, чи повинна, чи може діяти і які нові асоціації може викликати. Щодо сумнівів і «самотнього шукання», — я просто не розумію і не уявляю колективного чи суспільного шукання. Воно завжди самотнє, якщо йдеться про основні вартості. Мотив моєї драми ні в якому сенсі не суспільний. Людина в корчах смерти дає свою кров дитині: хіба це суспільний акт? І чи дійсно «жертвений»? Підкresлюю: в корчах смерти.

С. — Чи розп'яття, жертва Христа — суспільний акт? Думаю, що так; саме так я зрозумів символіку в кінці вашої драми. Здавалося мені, що це був голос за людину, яка в ґрунті є шляхетною.

Б. — Розп'яття є суспільним актом, на спасіння всього людства; моя драма — це голос за людину, як ви правильно зауважили, окрему людину.

С. — Драму ви написали ще задовго до постановки. Останнім часом драми з політичною проблематикою і на злободенні теми стали досить актуальними, вони бувають сатирично-агресивні, а також документальні, в найвужчому цього слова значенні (Гохгут і Вайс, наприклад); і хоч ці драми мають мале, а, може, й ніяке відношення до вашої ідеї, все ж таки, після новоздобутого досвіду, не виключаю можливості сумнівів про правильність вибору драматургічної техніки. Тому й питання: чи сьогодні, приступаючи до теми драми «Голод», ви знову вибрали б застосовану методу, чи, може, помічаєте в сучасному театральному мистецтві щось, що після цього довгого часу сильніше вас полонить і переконує?

Б. — Тут буде наше перше погодження: згадані вами політичні драми мають мале чи, краще, ніяке відношення до «Голоду». Моя драма не політична, а людська. Безпосереднім поштовхом до написання її була зустріч з голодною індійською матір'ю, яка тримала виморене, як кістяк, немовля. Це сильно роз'ярило спогади про нашу трагедію 1933 року, яка роками жила в мені й боліла мені. Іншими словами, драма стоїть на далеких географічно (в суті речі близьких, бо людських) основах. Чи після новоздобутого досвіду писав би сьогодні драму інакше? Не знаю. Поперше, згадані вами драматурги не такого формату, що міняють основно обличчя драматургії чи навіть характер творчості окремої людини (поминаючи вже факт, що існує творчий характер, творче обличчя письменника, які завжди присутні й наглядні, навіть при досить різких стилістичних змінах). Я вже раз згадував, варто, мабуть, повторити, що форма твору тісно залежна від того, що письменник пише,

від його настрою, від його відношення до матеріялу і від багатьох інших буденних, дрібних речей, які діють на психіку людини. Тож тяжко говорити, як би я трактував цю тему сьогодні. В основному, мабуть, так само. Найновіші театральні досвіди мене полоняль, але вони могли б бути перевтілені в зовсім іншого характеру п'єсі.

С. — *Маєте в плані, після досвіду з драмою на сцені, впровадити якісь зміни?*

Б. — Ні. Тільки усунути серйозний друкарський пропуск на сторінці 29, який я щойно тепер запримітив. Ми з Лисняком працювали над драмою давніше, тож усі основні зміни я зробив перед публікацією.

С. — *Драма, хоч створена на тлі історичного голоду 1933 року, спрямована на загальнолюдську проблему: чи не було б доцільніше постановку драми «прополоскати» з українських традиційних (!) залишків, застосовуючи чіткішу, більш рішучу техніку в дусі того, що сьогодні називають авангардним театром?*

Б. — Тут я зовсім розгубився. Я не розумію вашого протиставлення український — загальнолюдський, традиційний — авангардний і т. д. Такі поняття, як народ, нація, загальнолюдськість, — абстрактні, і в глибшому сенсі порожні. Я розумію тільки проблеми одної, другої, третьої людини, і не знаю зовсім, що означають «проблеми загальнолюдські». Це поняття зашироке, щоб бути конкретним, реальним. Дуже українські твори Стефаника — дуже «загальнолюдські», тоді як софістиковані спроби галицьких мистців, які вчилася в Парижі, не українські й не загальнолюдські. Тут дуже цікавий парадокс: чим засяг мистеця вужчий і глибший, тим значення його ширше. Трагедія української людини — трагедія таки людини в загальному. І нема місця на протиставлення українськості — людськості. Відношення елементів традиційних і авангардних не є антитетичне. Елементи дуже старі й дуже нові можуть сходитися в дуже повноцінній синтезі. Тож я маю питання до вас: від яких конкретно традиційних залишків варто було б «прополоскати» постановку, і яку

різкішу та більш рішучу авангардну техніку маєте на увазі? Що п'есу можна ставити в іншому пляні — нема найменшого сумніву, але це вже проблема режисера, не автора.

С. — У вашій драмі проблема голоду й голодної смерті поставлена в загальнолюдському аспекті.

Б. — В людському аспекті.

С. — Дозвольте ще раз ужити цього окреслення, щоб його трохи ширше обговорити. Проблему постанови можна було інакше потрактувати в українському пляні, тим більше, що національний момент був спричинником трагедії 1933 року. Та оскільки ви вибрали понаднаціональний аспект проблеми з настановою, що голод є загальнолюдською чи пак людською (фізичною) дійсністю, — уявляю постановку драми без будь-якого географічного тла (його в постановці Лисняка не було), без будь-яких натяків на етнографію, для чого сучасні авангардні театральні методи, з електронною музикою включно (замість конкретного ляскоту рушниць, що був звуковим елементом постановок Лисняка, що теж можна б «прополосками») дуже надавалися б.

Б. — Дозвольте перебити, щоб не забути. Натяків на етнографію в постановці Лисняка теж не було. Ляскот рушниць був дійсно конкретний, але він не був звуковим елементом постановки Лисняка; якимось дивним випадком саме в той час гіпні вистрілювали фоєрверки на Другій авеню. Але за такі звукові елементи Лисняк відповідальний стільки, як і за сирени пожежників під час другої постановки. Це прямо приходить з багатства несподіванок великого міста. Звукове оформлення Лисняка було субтильніше і свіжіше навіть за електронну музику: дитина плакала без звуку, Христос часто говорив без чутного для людського вуха слова. І говорити тут про традиційність постановки — це розминатися з суттю дійства.

Турбує мене ще одна проблема, — ви говорите про якісь авангардні методи, так наче б режисура була справою стосування метод, а не творчістю. Кожний режисер творить свої методи, свій стиль постановки. Постановка Лисняка була

внутрішня, не зовнішня (до якої ви, виглядає, більше схильні). Суть ролі Жінки, наприклад, у тому, чого вона не договорює, чого не доакцентовує, чого не вкладає явно в жести. У тому якраз її сила, у тому й майстерність у чисто виконавському пляні. Але мені не слід про це ширше говорити, я хотів тільки вказати, де ви розминаєтесь з суттю постановки.

Зрештою, чому не слід? Порожня етикета — безвартісна. Мені не раз у житті доводилося ламати встановлені норми, а добре звички варто продовжувати. У тому, що автор скаже акторові свою щиру думку, нема нічого поганого. Добре зроблена робота повинна бути відомим фактом. А робота була зроблена добре. Найтрудніше завдання мав Володимир Лисняк, бо режисура сьогодні таке важливе і всесіло абсорбуюче завдання, що сучасні режисери не наважуються грati не то великої, а й малої ролі. Лисняк не мав вибору — обставини склалися так, що він мусів грati (Ігор Шуган через родинні труднощі не міг виконувати свою роль). Лисняк мусів зосереджуватися головне на режисурі і власній ролі, а розробка інших роль припала на акторів. Я не знаю, як він це зробив за такий короткий час, але ні режисура, ні його власна роль (особливо його ролі!) не потерпіли мистецьки, ніяких компромісів не було. Коли я писав драму, я бачив Мужчину як людину на грani між розпукою і божевіллям, людину, роздерту болем і в такій психічній напрузі, що вона майже весь час кричала і викидала з себе весь біль і лють. Лисняк зберіг ту межу божевілля і розпуки, але увів цілу градацію почуттів — від найніжнішої людяності до найбільшої (зовнішньої) грубости, від розуміння людини в горі до цілковитого зневірення її, від безнадії до якоїсь земної людської надії (сцена любови з Жінкою). Така інтерпретація ролі мене переконала. Лисняк як актор довгий час не виявлявся, тож йому треба було багато попрацювати над собою, щоб піднести до рівня; а підноситися треба було високо, бо грали ж Лариса Кукрицька і Володимир Королик. І він без найменшого сумніву піднісся до них, місцями навіть вище!

Звичайно, режисер у таких обставинах не міг присвятити достатньої уваги на детальнішу розробку інших ролей. Тож вимоги до акторів були великі й подвійні: створити в основному ролю й виконати її. До цього вже треба творчого актора. Для мене особисто було дуже приємно відкрити цю творчу сторінку в Лариси Кукрицької. Її роля Жінки була складна, бо зовнішньо, тобто фізично, вона статична, — але внутрішньо вона глибока і напружена. Кукрицька віддала це стриманою грою, яка тільки місцями проривалася з усією силою і вражала глядача складністю й роздвоєністю почуттів. А внутрішній драматизм акторка віддала якістю дикції і більше акторським (ніж голосовим) субтильним акцентуванням чи недоакцентуванням. Я знав драматичні можливості Лариси Кукрицької, з нахилом до сарказму чи іронії. В «Голоді» я відкрив у ній ліричний талант: це акторка з дуже широкими можливостями, — я не маю найменшого сумніву; як і не маю сумніву, що роля Жінки в «Голоді» — чи не найкращий її сценічний твір. Таке досягнення в чисто мистецькому сенсі варте жертв (і вони були).

Роля Володимира Королика була «народженням», — для мене, звичайно, не для нього. Мені ніколи не доводилося бачити його на сцені, а останні п'ятнадцять років він не грав. В його інтерпретації Поета ніхто з глядачів не бачив того п'ятнадцятилітнього інтервалу: цікаво теж було б почути порівняння колишнього і теперішнього Королика. Для мене особисто це було «народження» актора, і переживання такого народження цінне. Що впало в очі — це гармонія між голосом і жестом, цілковита переконливість цієї гармонії і цілковита інтеграція в стиль постановки. Можливості дикційної інтерпретації в Королика — великі: в яких двадцяти різдвах він передав розгубленість, співчуття, пророчість, розпуку і жаль. Для цього треба мистця! І не треба додавати ніяких компліментів.

Я не зовсім переконаний розробкою ролі Старої жінки (хоч сама акторка, Оля Кириченко, грала чудово) — це півдання лежить ще перед режисером, і до цього, я вірю, що повернуся другим разом. Мізансцени з Чоловіком у мундирі

(Ігор Шуган), Старою (Оля Кириченко), Молодшою жінкою (Рома Шуган), Старим чоловіком (Данило Серна), — були інтегрально введені в ритм і стиль цілої постановки. Думка, що ролі без тексту є другорядні й легкі, не витримує уважнішої аналізи, бо тут треба грati тілом (тобто, стають важливими такі ж вимоги, як у балеті, тільки в меншій мірі). Але годі, я забув, що це розмова. Пробачте.

С. — Нічого. Ішо я «ро зминаюся з суттю постановки» режисером Лисняком, — нормальне; мабуть, двісті присутніх на прем'єрі вийшли з виставки з іншими враженнями й концепціями. Але продовжуймо.

Драма «Голод» — річ, у якій немає ні українських імен (вона взагалі без імен), ні імен українських місцевостей, — вона діється десь на землі. І саме це я мав би дуже на увазі, ставлячи ваш «Голод» на сцені: може, бандажі, може, кусні полотна, може, голизна, щось, що було б антиодежвою; а хустки, пазухи, хоч їх не було багато в постановці Лисняка, все ж таки роблять певні занадто конкретні натяки (одяг міліціонера може бути гострою ілюстрацією того, проти чого я у загаданій постановці). У вашій драмі ви не намагаєтесь передати епізод певного історичного факту, ви не зводите ідеологічних боїв, ви не створили драми, щоб розбудити національні сантименти і героїзм, хоч все це можна теж успішно робити, ці моменти не характеризують вашу творчу настанову, і саме це режисер повинен підкреслити.

Слухаючи музику Вівальді, Гайдна, Дворжака, Чайковського — принаймні на дві-три секунди наперед знаєте, який тон слідуватиме (говорю про твір, який слухаєте вперше), але цього не можна сказати про модерну музику. Сказане стосується й театрту: в постановках драм Стріндерга, Ібсена, Чехова — знаєте, що на сцені буде стіл, крісла, софа (і то певного стилю), знаєте, як актори будуть грati, як виглядатиме в головних рисах сцена (на драмах цих авторів можна експериментувати, бо для цього не лише «Гамлет» надається, але не про це тепер мова), — і це називають

традиційним театром (до таких традиційних авторів я умовно зарахував би Пінтера, Міллера, Озборна, Теннессі Вільямса), але не Йонеско, чи Беккета, чи Жене, чи Дюрренматта, бо в модерному, авангардному, експериментальному, «підпільному» театрі цього не буде: людину очікує тотальна несподіванка; очевидно, маски не нові, сцена перед публікою не нова, вони одначе настільки вже старі, що можуть виглядати сьогодні по-модерному. Зрештою, тут між нами немає розходженень, отож ідімо далі.

Б. — Розходження між нами є, і то фундаментальні.

Наша розмова відходить від центру: висловлюються погляди, як би то можна було зробити, але не аналізується сама постановка — режисура, гра окремих акторів (бо сказати, що гра була беззастережно добра, — це те саме, що нічого не сказати), сценічне оформлення, світлове оформлення, — бо ці речі існували і були дуже цікаво скомпоновані. Звичайно, обмін думок у дусі «як би я це зробив» має свою вартість. Я, наприклад, дуже пластично бачу можливість постановки в стилі, про який ви згадували, але тут є дуже серйозне «але», — ви в основному говорите про стиль Пітера Брука...

Ніяк не можу прийняти твердження, що я не «зводжу ідеологічних боїв». Я їх зводжу майже в кожному реченні, від початку до кінця. І єдиним штрихом, якраз отим мундиром, проти якого ви запротестували, режисер з усією силою показав суть моого ідеологічного бою (персонажем, який не говорити ні слова!). Теж не переконує мене приклад з Ібсеном і Чеховим, з одного боку, і Йонеско та Беккетом — з другого. Коли ставлять Йонеско, то можете бути певні, що на сцені будуть крісла, столи, софи, тобто дуже «традиційний» хлам, і цю постановку звати авангардною. Коли Ібсена буде ставити Гrotovський, то можете бути певні, що не буде крісел, будуть тільки несподіванки, і це теж звати ліннінгардною постановкою. Чи сцена посередині залі, чи ні,

має дуже маленьке значення для режисера, він мусить тільки дещо змінити мізансцени, беручи до уваги фізичний

факт розташування публіки; те саме стосується масок, крісел, соф і т. д. Суть не в тому, яку фарбу вживає мальяр, суть у тому, як він малює; те саме стосується й режисера, бо нема традиційних паштунків, є традиційні драми, які можна ставити традиційно й модерно, є т. зв. «модерні» драми, які можна ставити традиційно й модерно. Хочу сказати, що драматургія і театр — це два окремі світи, які не обов'язково мусять себе взаємно зв'язувати чи обмежувати.

С. — Я попрошу коментарів і пояснень на тему ваших ідеологічних боїв; на початку нашої розмови ви заявили, що ваша драма не політична, що покривалося з моїм поглядом, а ідеології, особливо «ідеологічні бої» — політика найчистішої води.

Але перед тим дозвольте спростування: я згадав про можливість експериментування в постановках драм Чехова, Ібсена, але не про це мені йдеться, як не йдеться про постановки авангардних авторів традиційними засобами; Баха сьогодні виконують під джаз і навіть електронними засобами, інші, натомість, намагаються вловити і відтворити якнайвірніше дух Бахового часу. Що драматургія і театр «два окремі світи» — дуже дискусійне. Нормально ці два світи тісно пов'язані (Шекспір!), творячи стиль і драм і постановок, що я й мав на увазі. І так як кольори в мальстріві є частиною певного стилю, так грецький, середньовічний, барокковий, шекспірівський, реалістичний театри створили певні їм питоменні форми; у сьогоднішній режисурі помічаємо тенденцію свободи, вільної інтерпретації й вільного вибору методи для реалізації давньої чи сучасної п'єси. Раніше ви висловили застереження проти моого оперування словом «метода», бо вам здається, що це проти «творчого режисера». Пікассо і Брак на сезанівській методі розробили кубізм. Як бачимо, навіть генії не цураються опертя на методи! Після Лиснякової постановки ясно, що він до театру ставиться серйозно і що він уважний режисер. Працю такої людини шанують, і висловлення критичних думок цієї пошани ні підриває.

Б. — Я зводжу бої з присутністю мундира в житті індивідуальної людини, зводжу бої з його втручанням у життя людини, з його душенням всього індивідуального, творчого, високого. Мені здавалося, що це був «голос за людину» в першу чергу. Коли це політика, то вона дуже широкого засягу часово і просторово; і тут я міняю свою первісну думку про неполітичність «Голоду». Я не боюсь міняти думку, як і не боюсь ярликів, бо це для мене заважливий бій, щоб його зрікатися. Хоч би й які людські проблеми ми торкали, ми завжди одним боком будемо торкати політику, і від цього нема чого відмахуватися.

Мені здається, що ми все таки далеко від скристалізування проблеми режисури, драми, лаштунків і т. д. А приклад з музицю тут не допомагає, бо між рядками драми дуже багато місця для творчого вияву режисера, коли між нотами місце дуже й дуже вузеньке. Те, що існує стиль драм і постановок — явище більш негативне, ніж позитивне. Стиль постановок старих драм зумовлений, мабуть, фактом, що режисура — це порівняно нове введення в театрі, тож люди і актори звикали до певного роду постановок і їх повторювали, з малими модифікаціями, цілі століття. Це робиться ще й тепер. Але коли до постановки Шекспіра чи Мольєра береться режисер з сильною творчою індивідуальністю, цей «закон тягlosti» зникає. Цього не можна розглядати як «експериментування над традиційними драмами», бо часто це роблять стари досвідчені режисери з точним пляном, — це просто треба трактувати як новий твір режисера, і все. А що драма стара — яка різниця? Ще раз повторюю, що нема традиційних і модернічних лаштунків чи метод, бо крісло завжди крісло, навіть якщо воно уявне. Є різниці тільки в індивідуальностях режисерів, які по-своєму ці лаштунки й методи перевтілюють у власний стиль.

С. — *Був час, коли думалося, що театр помер (завдяки кіновi), але, як виявляється, театр живий, дуже живий, а останнім часом став навіть предметом жсавих дискусiй, не лише в площинi чисто театральних проблем, але й у площинi моралi, свободи, цензури, патрiотизму i т. д. У*

вашій драмі еротика, наприклад, посідає досить сильне місце — Мужчина, який є майже героєм драми, ставить вартість життя на вагу з еротичним досвідом. Питання: яким, на вашу думку, повинне бути еротичне співжиття людини, наскільки воно може бути відкритим питанням, особливо, коли мова про молодь взагалі, а українську зокрема?

Б. — Так, театр чим більше повертається до своїх первісних функцій, тим більше стає релігійним, політичним, суспільним чи моральним твердженням, а не лише мистецьким і людським дійством. І я не знаю, чи це добре. Я волів би бачити театр передусім як мистецький акт, що йшов би глибше за політичне, суспільне, модне. Якщо йдеться про еротику в моїй драмі, то я відразу зазначу, що я діаметрально протилежний до таких продукцій, як «Діонісій 69», «Че», «Скуба дуба» і т. д. Теж не прийняв би беззастережно твердження: «Мужчина ставить вартість життя на вагу з еротичним досвідом». Тут радше еротичний акт як засіб відпихання від людини, від зв'язаності з нею. Я не люблю слова «еротизм», воно проптерте, набрало гумористичних обертонів. Волів би говорити про любов у моїй драмі, чи то у фізичному, емоційному чи в духовому сенсі. Така любов є криницею життя, знову ж у фізичному, емоційному й духовому сенсі, і вона є центральним елементом в усій моїй творчості. У такій інтерпретації любов є виявом і конкретизацією буття. І тут я за відкриті двері.

С. — Ваша відповідь звучить обіцяюче, тому я не хотів би покинути цю тему заскорі: скажіть ширше про вашу поставу «за відкриті двері» і ваше «за» (якщо таке є) і «проти» в драмах, які ви щойно згадали.

Б. — Бачу, ви наполягаєте на питанні «еротичного співжиття людини, особливо, коли мова про молодь». Я оминув це питання свідомо, бо це справа дослідів соціології чи справа вибору молодої людини (це ж і є «відкриті двері»). І я про це говорити не буду. Мене могло б стосуватися питання, наскільки ці проблеми входять у мою творчість, і як я їх трактую, — а це не таємниця, і не мені це аналізувати. Як ви

знаєте, я останнім часом відвідую всі «крайні» постановки в театрах, і то відвідую з відкритим серцем і з захопленням. Я знайшов багато нових можливостей у цьому експерименті (особливо у «Живім театрі») і багато розчарувань. Мій основний закид згаданим п'єсам — це еротизм для еротизму, це більше потреба «шуму» чи скандалу (бо з цим пов'язаний фінансовий успіх), ніж театрального перевтілення. Але це дуже широка тема, і я хочу копісь повернутися до неї в іншій формі (не в формі аналізи, а прозового твору).

С. — Я наполягаю на питанні еротики не з думкою про «ласощі», а тому що еротика є найсильнішим фактором у житті; вона є скрізь, навіть там, де її немає, — вона стоїть навіть понад любов'ю. І це основне в житті (*i* в творчості) питання обходять у нас так, нібіто його не було. Погляньмо на наше мистецтво, на нашу літературу: за кількома винятками витворюється враження, що ми рід свінухів. Ви в нас виняток з цього погляду, і тому я не хотів би позбутися цього «нечензурного» питання загальнікою відповідкою.

Б. — Євнухівство існує і робить дуже багато лиха. Якраз я прочитав у четвертому числі «Всесвіту» переклад Гемінгвея (там його чомусь перейменували на Хемінгуея) «Для кого дзвонить дзвін» (там перекладено «За ким сумує дзвін»), який зробив Мар Пінчевський. І всі чудові соковіті вислови Гемінгвея перекладено: «Так і перетак тебе з твоїм соромом... мені так і перетак на всіх вас... іди ти туди й туди, так твою й перетак» і т. д. Аж вивергти хочеться від тих цнотливих «так і перетак». Поминаючи факт, що це кривда для Гемінгвея, який будував свій роман на контрастовій композиції, — і ті поверхово грубі вислови та жести повинні прикривати (і тим самим виявляти) внутрішню правдиву людяність. Під режимом, який не вагається вбити чи заслати людину, який танками не вагається розчавити свободу цілого народу, така «цнота» виглядає як блюзниство. Хочу вірити, що перекладач тут невинний, а то йому припала б однакова шана. А мое трактування проблеми еротики читач може побачити в моїй творчості, — тут нема місця на розгляд такої широкої теми.

С. — «Голод» — чи не єдиний драматичний твір, що виник на ґрунті макабричної події 1933 року на Україні; драму ви написали 1961 року. Треба б думати, що подія таких трагічних маштабів, мусіла до глибин зрушити совість нації, породжуючи ряд творів у різних матеріялах і з різними ідейними та проблематичними проекціями, але цього в нас не сталося. Справа не в пропаганді й не в сантиментах (зрештою, ви довели, що і таку політично-національну тему можна по-мистецькому оформленити), справа не «в сповнюванні національних обов'язків», — я радше маю на увазі відгук живого мистця на життя. Тож оскільки в нашій мистецькій масі ми ще думаємо й живемо принципами національної солідарності, бажалось би, щоб відсорток створеного на цю тему був рішуче більший. Що ви на це скажете?

Б. — Не слід забувати «Жовтого князя» Василя Барки та ряду картин на цю тему (про які обидва ми знаємо... правда?). Теж не треба застерігатися від «сповнювання національних обов'язків», бо це не гріх, коли їх виконують на високому мистецькому рівні. Чому в нас таке відношення до 1933 року — не знаю, мені тяжко таку настанову зрозуміти. Можливо, наша національна психіка «запірічна» (чи «заєвнухівська»?), і ми (за дуже малими винятками) воліємо відвертатися від того, що болить і до основ зрушує сутність та майбутнє навіть нашого національного буття.

С. — Взявши до уваги, що на прем'єру вистави прибуло близько 200 осіб, чи не вважаєте, що театр у нас не має перспектив, адже є без публіки не має рації його існування; немає підстав ще далі потішатися ілюзіями, мовляв, публіку можна й треба виховати, бо виховується в нас ця публіка чверть століття, і «успіхи» відомі. Яка ваша постава до цього питання?

Б. — Я пессимістичний оптиміст. Мені здається, що публіка є. Вона ставиться тепло й прихильно до театру, навіть якщо не сприймає повно театрального експерименту. Постановкою «Голоду» «Новому театрові» треба було ломити багато психологічних перепон, які він частинно створив

(інертністю, неактивністю і навіть недостатньою увагою до менших виступів, як читання), а частинно створила сама драма «Голод» (говорю про загальне уявлення публіки про неї, і то публіки, яка драми навіть не читала). Думаю, що можливість для існування камерного театру є. Зрештою, ми мусимо навчитися жити й творити в суспільному вакуумі.

С. — *Мистецтво в нашому суспільстві існує лише в «імпрезових» формах: усі ті пам'ятники, церкви в «гуцульському стилі», поезія для програм «академій», затикання образами дір на стінах.* Тому її опера поважного композитора побуджує острах (її постановка зумовлена... ювілеєм!); тоді як мистецтво повинне бути щоденною гігієною. Воно поглиблює й духовно вдосконалює, воно дає неперевершенну радість відчуття духового існування, і тому воно дороже людині. Це може бути кераміка, не обов'язково пам'ятники; це може бути камерна музика, (великий, вплив Веберна на модерну музику незаперечний, хоч це був композитор мініятур), не обов'язково опери; ми мусимо економити, бо ми бідняки, а завдання перед нами величезні. Не маємо меценатів формату Форда чи Роке-феллера, тому ці обов'язкипадають на суспільство — це логічне й конечне.

Б. — Не буду заперечувати, хоч, як ви бачили, я люблю заперечувати. Після другої постановки «Голоду» я змінив свою думку. Я базував свої погляди про можливості втримання театру на експерименті з «Камінним господарем». Тепер я усвідомив, що потреби театру в наших людей нема. Бо якщо була б, то в Нью-Йорку ж сотні театрів, які наші люди категорично не відвідують (за малими винятками). Вони йшли на «Камінного господаря», бо це Леся Українка, з потреби патріотичного переживання, не з театрального голоду. Отож лишається таки завжди вірна й завжди суща потреба та можливість творити в суспільному вакуумі (навіть театрові).

С. — *Дякую за відповіді, дякую за вашу творчість, дякую вам і вашим колегам за десять чисел «Нових поезій».* Хотілося б, щоб ми — після досвіду у світі — могли повер-

нутися додому, на Україну, де був би постійний театр до диспозиції, де, нарешті, була б усім нам змога присвятитися виключно творчості.

Б. — Як поет, що живе хлібом уяви та мрій, ніяк не можу приключитися до ваших мрій. Ми будемо жити й творити тут, без театрів, без видавництв, без музеїв. І це не така погана доля. Творча свобода красивіша і любовніша, ніж державні театри, музеї, видавництва... і цензура. Також знаємо, що перемагання труднощів може підносити, не обов'язково спихати вниз. Ми не раз у цьому переконувалися, хіба не так?

С. — Поворот на Україну, очевидно, зумовлений певними змінами там. Приходить час, коли потрібне в ранній творчості «перемагання труднощів» стає колодою, причепленою до ніг; приходить час, коли мистецтві, без перешкод, особливо фінансових, треба здійснювати задуми. Я переконаний, що й «Новий театр», маючи професійно забезпечене існування був би більш життєздатним під кожним оглядом.

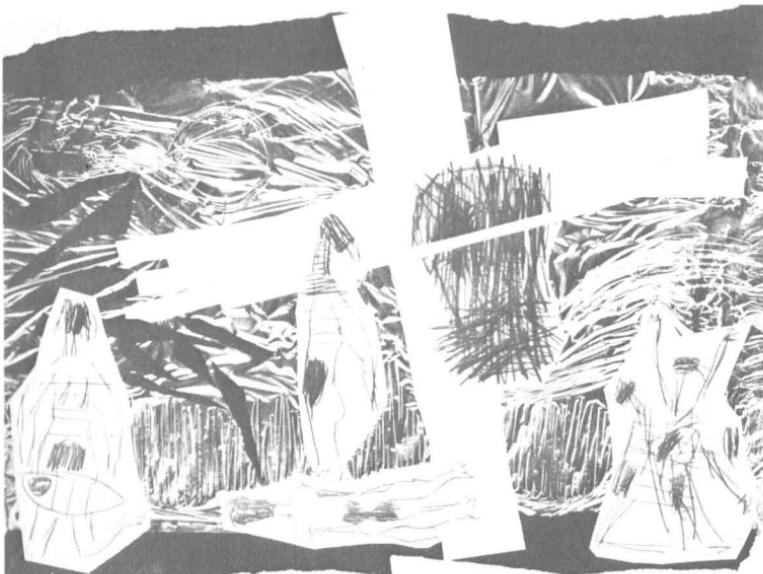
Б. — Це теж правильне. Але я особисто нікуди не збираюся, я вдома на кожному місці на землі, бо кожне місце є місцем для людини. Також треба жити в таких обставинах, які існують, і то жити творчо. Бо жодні обставини не виправдують животіння, як і не виправдують поганої творчости.

С. — Почавши розмову, належить мені її й закінчiti. Почуваю себе зобов'язаним з'ясувати читачеві, щоб не було «розчарованих і обиджених», що не йшлося тут про якісь абсолютні розв'язки проблем, бо для ширшого обговорення не було місця (розмова — лише розмова), — я радше надіявся б, що всі ми ще не раз повернемося до порушених питань.

Хоч ми (включно, мабуть, з читачами) мали «фундаментальні розходження» в поглядах про театр, традицію, авангардизм тощо, — але все те, за що ви п. Бойчук, висловилися в потоку розмови: що кожне місце на землі (додам — тепер уже не тільки на землі) є місцем для людини,

самотність у шуканні, внутрішня тонкість (не зовнішні ефекти) — є неначе з моого «щоденника» (якого я, до речі, ще не запровадив, а треба б). З цього теж видно, що ми духові побратими, а це на майбутнє обіцяє — нє мир, як дехто поспішить подумати, а схрещення шабель.

«Сучасність»,
Мюнхен, жовтень 1969.



ЗА НОВИЙ ТЕАТР, АЛЕ НЕ ЗА "НОВИЙ ТЕАТР"

Читаючи «Голод» Богдана Бойчука, я не мав усвідомлення цього твору як конкретного суцільно-театрального дійства. Рисунки, які я зробив до цієї драми, постали багато пізніше: після «розмови» з Бойчуком («Сучасність», жовтень 1969) — як логічне маллярське завершення висунених у цій «розмові» аргументів.

Але, читаючи драму вперше, я відчув безсумнівний сценічний матеріял, що вимагав би експресіоністично-абстрактного театрального підходу; обидва терміни, експресіонізм і абстракціонізм, вжиті тут не в історичному сенсі, а як виразники чогось протилежного до реалізму й натуралізму: експресіонізм — як максимально психічний вираз, абстрактність — як фізично-зоровий вираз. Для ілюстрації: абстрактними засобами, як, наприклад, плакшим, майже монотонним тлом, відтворити необмеженість і глибину універсуму, застосовуючи костюми, що віддзеркалювали б понадчасовість, були б поза модою й місцем, — отож абстрактними засобами творити нову фізичну «антигеографічну» обстановку для дійства, з максимальним наголосом на ідейно-психологічному конфлікті. На більшу конкретизацію змусила мене «розмова», вислідом якої є ці

думки, бо до цього часу не було потреби розробляти загальне уявлення про такі конкретні факти. Три малярські шкіци костюмів і сцени свідчать, що мое уявлення про постановку «Голоду» є на протилежному полюсі до постановки Володимира Лисняка.

Щоб урізноманітнити й поглибити зумовлене прем'єрою уявлення про драму, я намагався встановити авторові погляди та його сценічну візію, яку він, мабуть, мав під час писання, і це було головною метою «розмови». Бойчук не відповів на питання, але натомість зробив досить детальну оцінку роботи Лисняка і його акторів; тому що в мене є інше враження від постановки, може, варто глянути на Лиснякові здобутки і з цього боку, бо в «розмові» я своїх поглядів не виявив (ішлося ж про голос автора драми). Тут полеміки з Бойчуком не буде, тож затримаємо на увазі лише одну мету, одну центральну тему: постановку «Голоду» Лисняком, яка здалася мені не дуже винахідливою, і саме це я братиму за вихідну проблему в своїх критичних непогодженнях.

Насамперед застереження до не закритих куртиною кубів, з яких збудована сцена й які викликали перше театральне враження далеко до початку фактичної акції: ці куби стають уже традицією (!) нашої сцени, особливо там, де є претенсії на... новаторство; звичайно, куби як і голизну, яка почала відогравати значну роль в нью-йоркських театрах, можна використати творчо. Але коли голизну використовують у більшості випадків для притягання публіки, то «наші» куби стають трюком нашої модерної сцени, доповнюючи реквізит стерилізованого культурного життя. Обчімхується гілля і зберігаються стилізовані пні, на яких лініво спочиває наша «творча стихія»: лірика для поезії, рутинне стилізування в графіці, імпресіонізм (і меншою мірою візантинізм) у малярстві, полисенківська «народня» мелодійність у музиці, Грушевський в історії, а куби для «модерного» театрального оформлення, звичайно ж! Ось таємниці й «творчі» борсансія нашої простодушної духовости.

Колодою, об яку в нас постійно спотикаються і на якій спотикнулася також постановка Лисняка, є стилізування під

народнє, під етнографізм або під (це теж у випадках «модерності») щось лаконічно народнє. Лиснякові костюми мали саме такі лаконічно-народні стилізаційні тенденції: спідниці, ногавиці, хустки, пазухи, які контрастували з драмою, бо не йдеться тут про автентичність історичну, чи автентичність якоїсь місцевости, чи суспільного середовища, — тут мусіло б залежати на театральній автентичності, де подробиці, які Бойчук окреслює «зовнішніми», є мінами на театральному полі. Що режисер Лисняк намагався створити драматичну атмосферу — було помітне, і добре, що Бойчук вичерпніше про неї висловився, але на певні недоладності не слід відмахуватися рукою, мовляв, вони не істотні, «зовнішні», бо в театральному житті, чи пак, в орбіті акторського діяння, немає не істотних речей. Бойчук звернув увагу на нюанси режисерського задуму, він багато уваги присвятив позасценічним елементам, що нібито робили постановку унікальною, але в софістиковане відчуття дійства я не входив би, маючи конкретні застереження до речей, що своєю фізичною присутністю витискали можливість і звужували ширину буяння уяви.

Сцена, костюми, світло, звук (все це було в постановці Лисняка з виразним наголосом на його важливості) — створюють певний ритм, певну атмосферу, в магії якої загіпнотизований актор відтворює ролю. Він інакше буде почуватися і грati на голій сцені, на сцені між публікою, в п'єсах Йонеско, де звичне устаткування втрачає утилітарний глузд і тим самим перестає бути собою, а є натомість пише гротесковим реквізитом сценічного життя, на відміну від т.зв. «театру четвертої стіни» Ібсена і Чехова, де все дослівно вирване з поточного життя даного часу, є його фотографією з дещо підфарбованою театральною патетикою. Це сказане дуже схематично, але воно приводить до першорядної ваги теми режисера в сучасному театрі. Коли в театрі Ібсена і Чехова режисером було життя, яке режисер і актори намагалися копіювати з певним драматичним патосом, сьогодні очікують від режисера своєрідного театрального дійства, не на принципі копіювання, а на принципі творення.

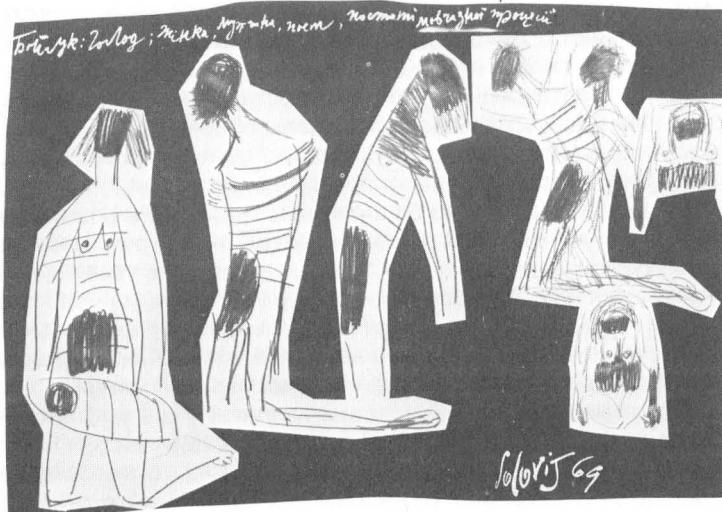
У цьому сенсі гра акторів втрачає першорядне значення; Гrotovський говорить про максимальне виявлення актора (з наголосом на базі власного досвіду), я вважаю, що в сучасному театрі (і насамперед в театрі Гrotovського) індивідуальність режисера є першорядною, глибина і гіпнотизуюча магія його візій, а гра акторів є фактором самоозрозумілим, радше фактором професійного виконання візії, а не виявом творчого генія. Актор дає до послуг режисерові кваліфікації, які можна в тому чи іншому напрямі розвинути й використати. Добрий актор, хоч і сьогодні пошукуваний, не є «душею» театру (я говорю про театр, який ставить п'єси сучасних, не традиційних, авторів, з явними вимогами свіжого трактування або, евентуально, ставить п'єси попередників у нових, з сучасним духом, формах).

Актори Лисняка і сам Лисняк грають професійно, — тут мое непогодження з його режисерською інтерпретацією драми. Драму можна виводити по-різному, і для інтерпретації немає меж, однака в мистецтві треба мати на увазі максимальність. У рецензованій постановці такої максимальності досягає актор Королик, який, до речі, своїм метафізичним наставленням створив постать проти концепції постановки, що з метафізицою, характерною для «Голоду», нічого спільногого не мала. Королик майже перекреслює висловлену вгорі концепцію про місце актора в сучасному театрі; але я не поспішав би з ревізією поглядів, а розглядав би справу, як окремий випадок, коли актор сам переріс режисерські рамки; як ці речі будуть виглядати в перспективі — тяжко сказати; бо Королик — актор із стажем (хай би його оцінили ті, що знають його театральну історію), Лисняк натомість режисер, що починає виявлятися, може дещо флегматично, але з напругою, яку назагал ми шануємо.

Освітлення, яке Бойчук також хвалить, у цій постановці «рембрандтівське», його застосовано дуже часто, і тут ніякого творчого відкриття чи ризику не було; радше помножити б надмірно дуже біле або дуже жовте світло і спрямувати рефлекторами на глядачів, викликаючи в них питоменні для голодних завороти голови.

Як підсумувати сказане: «нормальна» гра, що живиться реалістичним театром, акторів, одягнених у лаконічно-етнографічні костюми, на сцені з кубів, що не мали стилістичного відношення до гри й костюмів і ніякого відношення до ідеї та стилю драми; практиковане перед тим світло, добрий жест тут, вдалий вихід актора там, фрагменти вдалої голосової передачі. Та не за фрагментами шукаємо в театрі, а за незабутнім, тотальним об'явленням. Бойчукова дискусія за право Лисняка на оригінальну творчість не була в засику проблеми. Це було б на місці, коли б Лисняк дав постановку в новій театральній формі або у формі, що є на порозі щойно відкритих дверей і має нові, ще не розроблені й не вичерпані перспективи.

«Сучасність»,
Мюнхен, жовтень 1970.



СОЛОВІЙ

ПРО ЧУДА І ПРО НЕ ТАКІ ТО ВЖЕ ЧУДА

30 січня 1972 року в Нью-Йорку йшли постави Володимира Шашаровського творів Лесі Українки: за намагання утримати будь-яке життя нашого театру на еміграції мусимо його шанувати: ця стаття це свого роду рецензія на ці постави, хоч волію не обмежуватися до вимірів і техніки рецензента, оскільки справи театру і сам же український театр на еміграції перебувають у кризі, а тому позбутися рецензією ряду актуальних питань — було б несвісно.

Питаннями, для яких не бачу в нас розв'язки, питанням стосовно фізичної бази для театру не буду займатися, бо це звелося б до безперспективного переливання "з пустого в порожнє". Це ми зігноруємо й будемо натомість говорити про сую-театральні й творчі справи так, начебто все в нас було нормальню. Розуміючи оточуючі наш театр проблеми — не можемо однаке заради цього послабити чуйність і вимоги супроти роботи наших театральних працівників, хоч з другого боку цим вступом бажаю відсвіжити пам'ять читачів про факт важкого життя нашого театру, де скриваються причини творчих недороблень і браків у ньому.

Консеквентно з цим режисери повинні взяти цю ситуацію до уваги, розглядаючися за репертуаром і формами театральної реалізації, які були б можливі для

здійснення на необхідному рівні в найнужденніших умовах. Коли немає потрібної кількості акторів — треба розглянутися за літературою, яка передбачає мінімальне число дієвих осіб; коли немає публіки — треба думати про театр без публіки; коли немає сцени з фаховою машинерією — треба перетворювати будь-яке доступне місце на простір театрального дійства. Коли не можна реалізувати складних світлячих ефектів — треба приложити винахідливість до того, що є під рукою; коли не можна актора убрati, то чому не почати б його розбирати. З усього можна створити магію театрального акту. Значить, поправді, немає причин ставити недосконалі театральні постави. З під цього кута подивимося на роботу В. Шашаровського.

* * *

Почну з чуда: до найновішого українського чуда зараховую появу молодої акторки Христини Озарків. В поставах Шашаровського («Айша та Мохаммед» і «Одержима») вона задемонструвала справжній талант, до речі, задемонструвала його в театральній ситуації, до якої людині [авторові цих рядків] з сучасним підходом до питань театру не легко знайти відношення. Насправді, ці постави не лише кульгали у відношенні до темпа виникаючих питань і знахідок у сучасному театрі, а вони були анемічно-нечіткі театральною візією і фактором непереконливого випровадження окремих партій. З останнього різко виділяється Христина Озарків.

Уже в першій поставі в гру панни Озарків проривалися сильні епізоди й натяки на акторський талант, але дія відбулася настільки швидко і, зрештою, з деякими «барикадами» [про це буде мова], тому перші помічення, коли впала завіса, видалися маренням.

На щастя вона знов появилася на сцені в третій поставі, впевнюючи нас, що її талант має органічну почву.

Христина Озарків посідає акторські якості, як відчуття театрального простору, хист передавати звуком, жестом,

позою й мімікою нюанси перетворення; переважно вдало вкалькульовує вона акторські стратегічні засоби як хід, статику, замороження щойно народженого руху, пози вертикальні, горизонтальні й похилі. Часами траплялися надужиття, іншими словами — манеричні повторення хоч би й промовистої сценічної знахідки, наприклад повторення руху: перекидання в поясі (в стані) правої руки на ліву сторону. Її голос, як сказано, має акустичні можливості, та вона ним занадто рівно орудує; механічні голосові повторення й монотонність можуть бути чимсь підставовим для певної постави п'єси, але таку свідому настанову режисера не помічалося в цих виставах. Проблеми цього порядку можна усунути, бо вони не належать до непоборних вад актора, а є радше з ряду недоглядів режисера й актора. Покищо мовиться про небуденний талант молодої акторки: Христина Озарків може полонити, гіпнотизувати й творити моменти драматичної напруги та екстазі!

Цього вечора вона й Володимир Королик створили збалансований дует в «Одержаній» — Королик у ролі Мессії, Озарків у ролі Міріям. Це й була найсильніша сцена в цій програмі. Задум постави характером не відрізняється від інших постав, але гра акторів, сценічне оформлення та освітлення прислужилися для видобуття теплого ліричного й не перенаголошеного патосу, що осягає кульмінацію в монології Міріям під хрестами. На цьому треба було закінчити. Все те, що сталося після цього, рішуче послабило враження. Ні в тексті цієї частини, ні в ідеї режисера немає досить сильних елементів, щоб вони могли відірвати конкуренцію попереднього епізоду, ступенюючи розвиток драматичного струму.

Перша річ у цій програмі «Айша та Мохаммед», у виконанні Озарків і Шашаровського захоплювала гнучкістю (психологічною та фізичною) панни Озарків у рамках передбаченого стилю й методи; не покидаючи кілька квадратових стіп вона зуміла заповнити сценічний простір динамікою, зате Шашаровський «опановує сцену» в другому епізоді («Адвокат Мартіян»), пригадуючи публіці, яка знає

наш передвоєнний галицький театр, осяги акторського мистецтва, що вважалися в той час вершинними. Полягало це в натуралістичній калькуляції — робленні жестів і рухів, як теж голосового тембру в легко мело-драматичному звучанні для піднесення експресії «театрального настрою». До цієї схеми «функціонування актора» входить ідом симетрії, що в основному полягає на поділі сцени на праву й ліву частини (відсутнім у цій системі є фронт — зад, гора — низ сцени), значить, сцену використовується лише частково, лише з горизонтально-фронтальним розташуванням пляну акції. Актор не покидає низів сцени, актор не прислоняє партнера, не творить вимірів фронт-зад (сцени), цим робом глядач переживає сценічні комбінації в плоских димензіях. Глибину сцени, тобто щось з тривимірності, використовується цим театром по-більшості лише умовно; в постановках Шашаровського не було будов сценічних композицій у глибину або у височінъ сцени. Втримання схеми сцени на праву й на ліву половини виеліміновує формування (акторів і сценічних об'єктів) в інших напрямах. Отже в симетрично-фронтальному плянуванні сцен подається (глядачеві) образи в двовимірному пляні: оминається подвоєння силуета; навіть у сценах скупчення більшої кількості акторів — домінують двовимірні принципи композиції. Застосування східців (у цих виставах) помагало поширити пляни й виміри активного театрального простору, але лише Королик послуговувався ними з сценічною свідомістю. Також Озарків відчула один чи два рази потребу «взnestися», що сигналізує доцільність інших засобів для збагачення вимірів сцени в полі діяння актора.

* * *

Методи сучасного театру можуть бути одночасно дуже прості й дуже тонкі осмисленням (це є характеристичне сучасному мистецтву взагалі). Багато в основі традиційних театрів (і режисерів) іде на компромісі й запозичає ті чи інші знахідки модерного театру, хоч ціллю нового театру не є

створення крокв для підтримання будови, що валиться з вичерпання, а його метою є знайдення нових театральних концепцій.

До театру, що запозичає дещо з нового театру, належить теж театр Шашаровського: економічне, скромне й стилізоване сценічне оформлення (для цих постав оформлення дав Орест (Гого) Слупчинський) є теж одною із знахідок модерного театру.

Але основні прямування в українському театрі проходять під кутом вічно-поновного утвердження тих театральних шпилів, які осягнено попередниками. Між театром передвоєнним у Галичині (про театр у радянській Україні тут не буде мови, поскільки радянського театру я не знаю), воєнним і теперішнім на еміграції немає принципових різниць. Засадничо лише сценічне тло (чи не з економічних і практичних причин, що до речі, теж може бути причиною шукання нових форм вислову) змінилося: воно сплющилося з тенденціями недобачування присутніх у нашему театрі передвоєнного й воєнного етапів, географічних і побутових даностей. Картину сцени (так, все ще картину) розв'язується більш-менш на принципі конструктивізму, площинно й на прийомі естетики відношень геометричних форм. Скринька тут — скринька там; вони розставлені на підлозі сцени, бо нікому не прийшло на думку, що й з скриньками, якщо вони вже такі необхідні в нашему театрі, можна багато дечого іншого робити.

Але, якщо т. зв. «декорації» можна — часами з більшим, а часами з меншим трудом — проковтнути, манеричне звучання мови (особливо в жіночих партіях), якою заповідачка в театрі Шашаровського зразу на початку нагадала нам про існуючий пістряк у тілі нашого театру, — цей мlosний патос не покидає на мить наші театральні спроби.

Мова театру — поза окремими випадками — дуже важливий компонент театру; вокально-акустичні можливості пропонують майже безмежну ширину інтерпретації. Звукові властивості мови не обмежені. Мова може бути навіть тоді

театрально-промовистою, коли зробити з неї безпредметний матеріял, — зasadничо так актор мусів би підходити до проблем і можливостей цього компонента, намагаючися осiąгнути широку скалю нюансів у фактурі абстрактного здематеріалізованогозвучання. У західній культурній сфері вживається багато різних інструментів у складі оркестри, а це робиться не так задля могутності звучання оркестри (для цього було б найбільш логічно помножити лише число най-грімкіших інструментів), як радше заради різноманітності звуків. Певними інструментами викликається певні звукові ефекти, склая яких викликає свою чарою асоціації та почуття в слухача. Це стосується теж голосу актора, який для посилення промовистості — доповнюють часами механічно створеними звуками, з асоціаціями залежно від духа постави. У натуралістичному театрі цим штучно створеним звукам надавалося натуралістичних коннотацій (вітер, громи, спів птиць, гомін бою); у сучасному театрі «звукові ефекти» найчастіше мають абстрактно-сенсуюальне відношення до структури постави, яка, до речі, в цілій своїй основі може бути спрямована на змисли відчуття, — відчуття зорові, дотикові, слухові, а не на логіку еволюції фабули з якоюсь оповідною структурою і мораллю. Входить в подробиці на цьому місці немає потреби, бо кожна модерна поставка може мати свої методи й причини в підборі звукових ефектів. Загально сказати можна, що об'єктивність натуралістичного театру не є есенційною в модерному театрі, як взагалі чіткість і прозорість ідеї традиційного театру не є метою модерних театральних постав.

Спосіб поборення мовної манери в нашему театрі можна різно уявити, але чи не найбільш успішним і першим кроком у цій справі був би відхід від репертуару з елементами патосу і мелодрами. Перебування на якісь завороженій точці не веде нікуди.

Покищо режисери бачать у творах Лесі Українки найбільші досягнення української драматургії, що автоматично послаблює увагу до максимі про необхідність теж інтенсивної режисерської концепції в поставі будь-якого

(театрального) матеріялу. Чи це зразки «найбільших драматургійних досягнень» чи просто матеріали, з яких можна щось у театрі зробити — режисерська візія мусить бути в началі кожного театрального дійства.

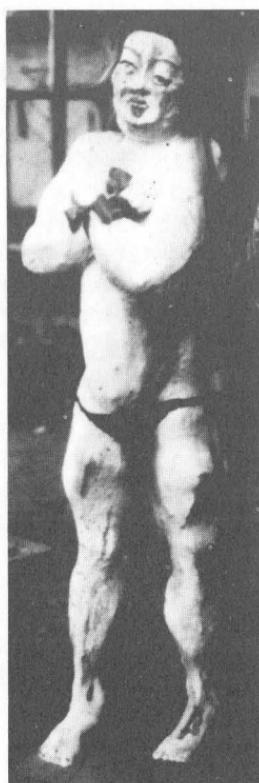
Стосовно «найбільших драматургійних творів», що є багатьом «самозрозуміло» творами минулого, треба відмітити, що їх можна двоєко ставити; музейно, тобто так, як їх ставилося в театрі, для якого вони були задумані, або — їх модернізується з ціллю актуалізації ідей чи думок, що мають потенціял актуальності в нових обставинах.

Постави Шашаровського не відповідали жодній із цих двох можливостей. Вони були зліпкою припадків — вислідами режисерської капітуляції чи безпорадності в розпуці; цим я не хочу сказати, що Шашаровський — маючи до диспозиції професійний ансамбл (і все те, що повинно з цим прийти) — не дав би собі ради з будь-якою традиційною виставою. Але коли в модерному театрі — не втрачаючи нічого з комплексу задуму — часто можна обйтися без професійних акторів, у традиційно плянованих виставах аматорщина є дуже непобажана й дуже шкідлива. У традиційному театрі актор займає важливе місце: залежно від його таланту й сценічної ерудиції — вистава пройде успішно або провалиться. Для випровадження деяких модерних творів (Жане, Беккет, Йонеско —) все ще потрібно такого актора. Число репертуару, де дійовою особою в дійстві може бути довільна людина, зростає, бо йдеться про інші цілі та іншої якості театр. [Я пляную повернутися до цієї теми в іншій статті].

«Новий шлях»,
Вінніпег, 6 травня 1972.



123



124

IV. (ДУМКИ) ПРО СЕБЕ

МІЖ НЕБОМ І ЗЕМЛЕЮ — БЛИЖЧЕ ЗЕМЛІ

Говоритиму про справи, які стосуються до мистецтва, творчості і процесу сприймання; говоритиму про свою малярську роботу безпосередньо й посередньо, зокрема про виставку «1000 голів». На початку зверну увагу на процес моого думання і сприймання даностей, бо від цього залежить акцентування певних явищ. При цій нагоді поясню теж свою позамалярську діяльність.

Приводом моїх виступів у пресі була наша культурна ситуація. Після другої світової війни не було в нас інформації з ділянки образотворчого мистецтва, які висвітлювали б проблеми в тому пляні, що мене в той час цікавив. Тому я рішив сам їх у нас популяризувати. Під сучасну пору, хоч ситуація не так то вже й змінилася, я маю цікавіші мотиви продовжувати почату десь 1947 року діяльність.

Навіть якщо поминути факт, що фрагментарне зображення є в природі малярства, отже, і маляра, — мені здається все дуже скомплікованим і тому не вважаю, що можна чи треба відповідати категоричним твердженням. В основному мене мало цікавить сила обґрунтування, ясність і переконливий виклад, що, зрештою, може мати в собі бактерії демагогічної настирливості. Мене більше цікавить вільне заангажування тих, яким певні справи і проблеми

виглядають настільки важливими й цікавими, що вони добровільно, без жодного психічного тиску (наприклад, національного), приступають до участі в розв'язанні певної проблеми.

Мене теж мало тепер цікавить і тривожить, що кому подобається, хто чим прикриває діру на стіні і на своїй душі.

Це — коли мова про окремих людей.

Але до суспільства я маю деякі претенсії, бо в курсі історії склалося все так, що людині доводиться тріумфувати або терпіти часто лише завдяки принадлежності до певної спільноти — не зважаючи на заслуги індивіда. Через це творяться — хочемо цього чи ні — певні зобов'язуючі обставини партнерства.

У кожному разі вважаю, що проекційні (і стимулуючі) думки й ідеї є теж важливі, і що кожна людина мусить якось по-своєму побачити і зрозуміти все те, що довкола неї і в ній діється.

Мое мальство — це моя особиста проблема, і може ще чиясь; а мислення, на мою думку, — це неужитковий товар, який віддається до вживання лише після певного процесу експериментів — опакований і з наличками.

Свої й інших мистців успіхи, а це прошу не розуміти злосливо, не міряю золотом, бо золото не є ціллю моого життя. Якщо до таких переговорів доходить — воно зачисляється до конечних епізодів. Мистці не можуть творити з такою ціллю перед очима, хоч, з другого боку, для творення мистецтва треба чимало капіталу. Мистець мусить мати час і засоби.

Тепер кілька вступних зауважень про виставку «1000 голів», техніку конструювання її тощо.

Ця виставка імпровізована, як імпровізоване, зрештою, ціле наше культурне життя. Це однак не означає, що вона зроблена нашвидкуруч і абияк. До її монтування багато осіб прикладо руки, таланти, час, уяву і, а це найважливіше, дуже багато доброї волі й витривалости. Я безмежно ім вдячний, бо вони уможливили майже неможливу реалізацію другої частини пляну: цього року я постановив намалювати й

виставити тисячу голів. Першу частину задуму я виконав, але другої частини задуму не був би в силі зреалізувати без допомоги.

Одним з дефектів цієї виставки є проблема простору, бо мініатюрні формати вимагають інших пропорцій і форматів приміщення, ніж середні чи великі експонати. Модерні музеї беруть це до уваги і пробують будувати приміщення, в яких можна пересувати стіни. Цим способом дається творам такий простір, який акустично (під зоровим оглядом) пропорційно відповідає величині виставлених експонатів.

В основному виставка мініатюр не може викликати такого цілісного зорового враження, яке питоменне виставкам великих форматів, що діють одночасно на більшу кількість людей. Мініатюри є інтимнішого камерного діяпазону і так належить їх оцінювати. Багато малих розміром кімнат-клітин, вдержаних у дусі антитези на функціональність, були б тим місцем, де я бажав би промістити цю збірку голів, відповідно групованих і поодинокими образками вмурованих в оптично не існуючі стіни. Їх треба б, очевидно, освітлити відповідними струменями. Взагалі, останнім часом мене полонить та інтригує ідея безграниценно-колективної творчості, тобто реалізація ідей без обмежень в матеріалі, ідучи в цьому напрямі якнайдалі й поводячись якнайвільніше. Колір, тривимірність, звук, час, мова, світло й т. д. — усе це застосоване в одному суцільному творі.

Стільки про техніку створення цієї виставки і про її природу. Свідомість, що життя обмежене, є центральним стимулом моїх мистецьких і людських шукань. У ритуалах і філософських калькуляціях, особливо тих, що мають теологічні основи, бачу переважно лише людський egoїстичний інстинкт, що втихомирює в наших серцях щемління страху перед смертю, перед кінцем, який нічим не компенсує за піт і кров життя.

З такою думкою абсолютноного кінця неможливо погодитися, тому ми повидумували рай і пекло, нагороду і кару — тут на землі і десь там у «вічності». Але це є лише доказом нашого великого egoїзму.

Усе таки, коли бачу життя огорнене смертною оболоною, об яку всі скоріше чи пізніше розіб'ють лоб, а за якою криється велика загадка, чи пак ніщо, в житті хвилинами бачу теж містерійні явища, що підказують здогад про можливість щільнішого сплетення світу існуючого з неіснуючим.

Але не робім собі ілюзій, що саме мистецтво дає якісь відповіді. Воно не дає відповідей на жодні містерійні питання, а з своєрідною силою лише висовує речі й ідеї та насвітлює їх у такому пляні, фокусі і світлі, про які до цього часу не знали, або не хотіли знати. Якщо мистецтвом не проглянути світ поза згаданою межею, то ним усе ж таки посилюємо свідомість і розуміння явищ, що фізично й метафізично оточують нас.

Значення мистецтва теж у тому, що воно є в стані все без винятку оприлюднити. Теж такі справи (і об'єкти), про які — із страху чи сорому — не говорять. Мистець може оповіти чаром — іноді моторошним і страшним — дослівно все.

Можливо, тут початок соціальної ролі мистецтва.

Але хоч мистецтво призначено для консумування суспільством, є сумніви, в якій мірі треба і можна пояснити твір. Навіть ті, що професійно практикують теоретичні екскурсії в мистецтво, з ціллю віднайти своєрідні феномени, висловлюють сумнів про доцільність чи суттєвість такої роботи.

Неможливо, однаке, вглиблюватися в твір, не ступаючи по його риштуванні, по матеріалі і знарядді, по його фізичних і метафізичних елементах. Тому треба підкреслити, що споживач повинен усе ж таки досить багато знати з теорії, з технології й філософії мистецтва та творчості. Твір вимагає тотального заангажування, і від цього залежить ступінь задоволення. Не важко передбачити, що твір будуть інтенсивніше переживати тоді, коли орієнтація в містерії його постання і діянні будуть повніші.

Але знову ж таки треба відмітити: чи твір аналізує сам автор чи інший фахівець, не доходить до аксіомального й вичерпуючого, бо гіпнотизуючі властивості твору діють у

сполучі всіх присутніх матеріальних і духових компонентів, що найсильніше поражають безпосереднім шляхом, бо мова йде про властивості явища, якого корінь сягає в глибоко суб'єктивне. Тому «девалюація» чи протилежне може (і буде) ставатися у вузькому радіусі залежно від химерних ситуацій, залежно від біологічних — скажімо для прикладу, еротичних, а тим паче психологічних (де для прикладу знову можна б навести еротику) — стимулів, настроїв індивіда, включно з постійними крутими зворотами в протилежні крайності. Те, що захоплювало й цікавило вчора — сьогодні може стати об'єктом малого зацікавлення, а завтра може знову змінитися. Це стосується до окремих творів, усієї творчості й усіх стилів чи напрямків.

Довше життя, чи пак частіші повороти до життя, можна передбачити у випадках, де твір занурюється в глибини творчости. Але це не означає, що є велике мистецтво в протиставленні до малого мистецтва. Так можна було думати тоді, коли критерії держали стабільний курс. Сьогодні знаємо, що є твори, які розпалюють уяву, емоції й інтелект, і є твори, які, в момент контакту з ними, зразу забиваються.

У минулому мої образи сприймали майже виключно в площині сюжету, не помічаючи, що мені йшлося про застосування сuto малярських елементів для викликання глибших і обширніших візій ніж ті, які з нахилом до стислої дослівності, пропонує сюжетна канва. Я намагався і намагаюся малювати понад якимсь точно окресленим напрямком. Тому, мабуть, створилося враження, що проблеми чисто мистецькі байдужі для мене, бо трактування справ нашими модерністичними колами здебільшого відбувалися в стилізаторському решеті, і тому шукання нових форм натрапляло на ґрунт незрозуміння. Постійний нахил до стилізаторства під щось (фолклор, візантіку, конструктивізм, кубізм, югендстіль тощо) стримувало наше мистецтво від виходу в більш творчі сфери. Своєрідне «відкриття» в цьому пляні зробила у своїй доповіді, що пізніше з'явилася у формі статті, Аркадія Оленська-Петришин, звертаючи увагу на ті

атрибути в моєму мальстріві, які є рушійними елементами образа. Їх слід у кожному творі шукати, бо саме вони ведуть у світ мистецького життя, в якому пульсує даний образ.

Драма образотворення починається в момент, коли мистець робить рішення, наприклад, щодо формату, бо як горизонтальність, з одного боку, так вертикальність образа, з другого боку, вносять якості, які залишаються на вічність, залишаються даністю з сильними зоровими властивостями. На маргінесі віднотую, що горизонтальним форматам питоменна ліричність, а формат вертикальний відповідає духові маєстатичності, коли квадрат заповідає можливість чогось комплексного.

Те саме стосується дальших рішень у подібній манері, а це підсугає думку, що мистецький твір є сумою рішень мистця.

Рішення намалювати тисячу голів було основним динамічним мотивом. Звідси ясно, що ініціативну думку інтригувало питання ширини варіювання мотиву, в цьому випадку — голови.

Помину техніку виставкової екскурсії "від образа до образа", бо ця виставка для цього найменше надається. Це не є портрети певних людей, — це є радше портрети людства: тут є астронавти, голови з волоссям і без волосся, голови освітлені великоміськими світлами, голови розп'ятих і голови людей у газових коморах, голови прометеїв; голови, що кричать, що ковтають мечі або вогонь; голови, можливо, під водою, в протисоняшних окулярах; що курять, що регочуться; голови пасивні, в клітках, жіночі голови і чоловічі голови.

А взагалі образ — в ідейному сенсі — не є явищем відрубним, окремим, а є він звеном у творчому процесі і в концепції мистця, що вивершується під певним спільним знаменником. Платформа мистця, цей спільний знаменник, кристалізується в процесі філософування і в процесі вростання в досвід. Залежно від цього, мистець добирає й відповідно формує все інше. В мальстріві кольорит (тобто сума кольорів, техніка, колір і його фізична анатомія), сюжет

і, як сказано, навіть формат у сенсі форми і маштабів — не є речами випадковими. Мистець вибирає їх і вирішує їхню ролю для того, щоб якнайточніше і якнайповніше фізично виразити пливку ідею. З творчого процесу неможливо виключити випадковості й підсвідомості, але й елементи підсвідомості теж неможливо втримати дуже довго в такій формі — вони досить швидко стають елементами свідомості і підпорядковуються конструктивно й ідейно певному цілеспрямуванню.

Щоб доповнити образ механіки творчості, слід згадати автоматизм, рутину, віртуозність. Це є конечні й невід'ємні елементи; вони теж додають творові чару — ілюзію завершення, органічності і зрілости. Але, якщо їм відвести пропорційно забагато місця й уваги, вони стають небезпечно паралізуючими елементами, загрожуючи манерою.

Я згадую про всі ті підставові речі, бо в моєму мальстріві їм відведено важливе місце. Особливо в цій групі голів ці рушійні феномени виступають на помітний план. Тут теж присутні мої «великі теми», бо мої обrazи постають з потреби сказати щось про своє оточення, точніше, про певну ділянку в системі світу. Не важко помітити, що цей монолог-діялог ведеться звичайно в тоні понурому і трагічному.

Роля, яку намагаюся розіграти, це роля бунтаря — безперспективного, з сірим, але все ж таки романтичним, прапором бунту.

До усвідомлення цієї програми не вела проста дорога. Події і переживання нагромаджувалися роками в цілому моєму організмі: в свідомості, підсвідомості й серці. Потрясаючі враження зустрічали мене в житті і в мистецтві. Але до найбільш вирішальних я зачисляю оповідання німців, яких доводилося зустрічати в Німеччині після війни, — оповідання про велику доброту й ласку української жінки. Може, вони хотіли бути ввічливими й не оповідали мені про інші пережиття на Україні. Але про інше я не хочу думати, бо воно в цьому випадку неважне: мене полонила ідея і тільки це має творче значення.

Мій бунт ішов напочатку під знаменом назарейця, але я

щойно усвідомив, що мій провідник займався трюками ярмаркового порядку. Про це я знову раніше, але буває, що часом, чекаючи на кінець якогось нудного ритуалу, робимо головокрутне відкриття. Буває, що з якимсь епізодом, або фрагментом, як фізично так і духовно, можна довго жити, але раптом раніше незамітний колір виростає до епохальних маштабів, хоч би це й були маштаби одного людського життя!

Одночасно я розглядався в сучасному мистецькому світі: тут все ще мальювано багато китиць квітів, ландшафти, портрети, абстрактні, більш або менш декоративні, взори і знаки. Після приїзду до Нью-Йорку 1952 року, я помітив, що тут мальювано багато безпредметних образів у дусі т.зв. нью-йоркської школи, де в той час панував т.зв. абстрактний експресіонізм — абстрактний імпресіонізм.

Безпредметність, з елементами етерності й конструктивізму, була в моєму малярстві в 1948 році. Деяць з цього етапу, головно в Німеччині, збереглося, але багато я перемальовав з причини післявоєнного браку малярських матеріалів.

Врешті я рішився на «нішу», яка в той час не була заплюднена: людина стала центральною темою моїх образів.

Спершу вона була одягнена в етнографічну ношу, — ношу бойків, звідкіля я вивіз сильні враження. Але з часом я почав роздягати її догола, бо основні людські справи, якими я почав близче цікавитися, скрізь ті самі. Нюанси цих проблем залежно від льокального оточення перестали інтересувати мене, а натомість увагу аборсували підставові справи — народження, еротичний гін, ланцюг неминучої ліквідації життя і, врешті, відхід — смерть — у своїй універсальній натурі. Завдяки голизні я міг глибше добиратися до середини вселюдської проблеми і, як мені здається, з більшою настирливістю представити загальнолюдський об'єм її.

Моттом моєї творчості став біль: людина народжується в болі, живе в болі і помирає в болях, залишаючи по собі біль.

Це є темою моого малярства.

Ця тема — коли мова про духовий корінь творчості — ні гірша ні краща, ніж інші. Це, як я на початку відмітив, є справою вибору, чи пак, справою рішення мистця.

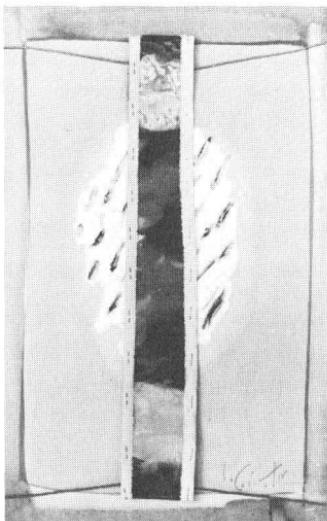
Для доповнення мозаїки важливіших етапів у моєму мистецькому розвитку, муши згадати короткий (1-2 річний) період психічної стагнації. Незабаром після переїзду до Нью-Йорку я перестав малювати, підглянувши в діяльності мистця проституцію — публікацію інтимностей. У той час знову виринула потреба перевірки теж світоглядових позицій, і хоч останнє все ще займає мене, — процес малювання став в моєму житті фізично-духовою конечністю.

Слово, виголошене на відкритті виставки «1000 голів», де теж відзначилося мою 25-річну діяльність. (Нью-Йорк, грудень 1970).

«Нові дні»,
Торонто, 6 грудня 1973.



125



126

СОЛОВІЙ

ПРО ВИСТАВКУ «5 × 10 + 1 × 13»

Остання виставка моїх праць (Нью-Йорк, Літературно-мистецький клуб, жовтень 1972) була сконструйована з п'ятьох груп по 10 картин у кожній і з 13 скульптур. П'ять малярських груп координовано на принципі процесу еволюції мотиву. Повторювання числа 10 не означає, що групи були заздалегідь так передбачені й обмежені певним числом; вони не обмежені й не запляновані у взорі певної кількости. Обмеження виставкового простору змусило робити аритметичні рішення. Вибираючи експонати для цієї виставки, я помітив, що десятьма експонатами можна представити нюанси й ширину вибраної проблеми. Деякі групи переростають двічі-тричі це число, та рішення на симетрію і певну, так би мовити, «уніформність» говорять дещо про автора...

Що фактор кількости в моїй теперішній праці виразно зарисувався — це факт, який не важко помітити, але чим це явище стимульоване: системою плянет і атомів, чи темпераментом нашого часу, а чи якимись іншими стимулантами — проаналізувати це питання і дати на нього дотепну відповідь — можливе зайняття для уважного спостерігача.

Скульптурна група була складена за іншим принципом. Експонати з цієї групи лаконічно доповняли виставлені малярські групи, або сугgerували інші існуючі «серії».

В основному скульптурним матеріалом, тобто матеріалом, що надається для тривимірного зображення, роблю те саме, що роблю в мальстрі. Про це свідчать теж похожі матеріали, застосовані в моєму мальстрі й у скульптурі; висліди різняться, здебільшого, лише просторовими якостями.

Вибір і зіставлення матеріалів відбувається під кутом осягнення певного зорового досвіду; мене, наприклад, захоплюють зіставлення матових площ з площами інтенсивного полиску, що не є зафікований на певному місці, а може мінятися залежно від точки споглядання і залежно від кута насвітлення. Ці речі я не намагаюся заздалегідь обраховувати, — вони стають живими компонентами експонату, що повинні постійно вражати несподіванками.

Високобліскучі матеріали спрямували розважання на матеріали з матовим полиском. Це факт, що може набути більших конsekвенцій у моєму мистецтві в близькому майбутньому. Ці матеріали з властивостями прозорості — з уваги на матовість — зм'якшують обриси форм і кольорів. Коли матеріали блискучі посідають динамічні якості, то матеріали матові, особливо коли їх застосувати в прислонючому аспекті, віддають речі, прикривають їх містерією й ліризмом.

Згадую ці речі, бо вони, як теж інші фактори з цієї, тобто візуальної, категорії, є в засязі моїх образотворчих проблем. Я, однаке, не плянув називати й указувати всіх, бо саме відкривання візуальних даностей у мистецтві з такими проблемами належить до творчо-сприймальних пригод, на які глядача запрошує автор.

Зрештою, в творчому процесі стаються ситуації й даності, які мистець не передбачає, які довший час може не помічати. Сприймальний творчий процес полягає на тому, щоб глядач поринав у природу, сфери і стихію твору (з участю застанови й уяви), виносячи звідти непередбачені етапи досвіду. Еполея цієї прогулянки іноді може не вдатися. Передумовою є знайдення відповідного ключа, щоб від-

чинити перші, може найбільш скомпліковані, двері, які повинні впровадити у світ даного твору.

Чимало непорозумінь зродилося щодо авторства даного відкриття, але справа не лише в тому, чи мистець започаткував те чи інше в мистецтві, а у виповненні даної проблеми своєрідним змістом, у знайденні якогось іншого драматичного аспекту. Зрештою, питання первоавторства в мистецькій проблематиці скомпліковане, бо над вирінаючими проблемами мистецтва певного часу працює одночасно більше мистців. Працю мистця опановує спрага оригінальності, але навіть геніяльні мистці є лише елементом у мозайці певного історичного періоду, певного відрізка історії.

Проблема, так би мовити, інтенсивного бачення в мистецтві не нова. Мистецтво і ця його своєрідність та проблематичність — близнюки. Але що вона постійно захоплює, то мистцям вдається відкривати все якісь нові її аспекти.

Хоч погляд глядача спотикається й зупиняється при розлізуванні вжитих у творі матеріалів та інших образотворчих компонентів, то це теж побажане, бо таким чином він входить у фізичність і техніку твору. Все ж таки процес сприймання не повинен на цьому кінчатися, а повинен увінчатись більш тотальним потрясенням. Для успішного сприймання твору мистецтва людина мусить бути суцільно — як фізично (маю на увазі оптику-зір), так і інтелектуально — змобілізована. Інтелектуальні рішення без детальної зорової реєстрації нюансів типічного феномену, оптична фіксація об'єкту без інтелектуального на відповідному рівні усвідомлення, — таке часткове сприймання твору мистецтва готове поразку.

У моєму теперішньому мистецтві не треба оглядатися за «великими ідеями». Але якщо хтось зацікавлений містерією довколишнього життя поза соціальними, політичними й релігійними плянами, баченого радше в пляні енергії, течії, еволюції життя, якщо когось можуть захоплювати, наприклад, об'єкти бачені крізь вітрину, на якій відображені

рефлективно теж об'єкти з протилежної сторони, то для глядача, який є чуйний до процесів зорової реєстрації, моя остання виставка могла мати деякий глузд.

Мотив дзеркала і проблема дзеркальності проходять через мистецтво від дуже давніх часів — через мистецтво Єгипту і Греції, через середньовічне мистецтво і ренесанс, через барокко й рококо мистецтво, через класицизм, романтизм, академізм, імпресіонізм, через мистецтво біжучого сторіччя. Після Малевічевого «білого на білому», що мало маніфестувати певну ідеологію, але в основному стало викликом на чутливість модерної зінці, — дзеркало і дзеркальність теж набирають нового фокуса. Якщо для Пікассо і Далі дзеркало є все ще традиційним малярським мотивом, об'єктом, що віддзеркалює фізичну протилежність, то в мистецтві Пістолетто дзеркало в своїй речево-матеріальній субстанції стає основним фактором динамічних образових ситуацій. Дзеркальність мене теж, між іншим, цікавить і щось у цій ділянці я намагаюся робити.

Це стільки щодо сприймання поодиноких експонатів. Інший аспект цієї виставки закладений у принципі групування. На підставі груп глядач може студіювати процеси еволюції образотворчої ідеї.

Під час праці над картиною з'являються жмути замислів, думок, питань, які висовують потребу реалізувати черговий варіант, щоб побачити (і порівняти) конкретну відповідь на виникаючі замисли, думки й питання. Переважно йдеться про варіації певного образотворчого компонента в рамках даного задуму. Це може полягати в зміні ваги і пропорції кольору, або в кольоровій гамі, або в дименсії й техніці фарби. У процесі цієї роботи з'являється більш разючий задум, що веде до створення нової групи, подібної способом створення до попередніх груп. Цей характер праці покищо найкраще відповідає моєму теперішньому станові, що фактично виник на кілька років до появи задуму «1000 голів». Малюючи образи більшого формату, я відчував часто незадоволення, присвячуючи їм велику кількість часу і не маючи можливості реалізувати задуми, які щойно виринали. Навіть

тепер, після застосування менших форматів, коли можна скоріше і фізично легше реалізувати задуми, — все ще є щось губиться і пропадає.

На виставці і після цього короткого викладу можна помітити, що мені йдеється про інші справи, ніж ті, які стимулювали період моого фігурального малярства — попередника теперішнього періоду. З попередньої фігуральності залишилася в моєму мистецтві голова, спершу як своєрідний виклик на ширину вияву творчої уяви (з цієї причини мене займала якийсь час думка поширити серію тисячі на мільйон, однаке певні підрахування заперечили реальність цього пляну), а тепер як об'єкт відтворення аспектів ситуацій.

Хоч усі аспекти підпорядковані ідеї метаморфози — законові переміни форми й кольору залежно від насвітлення, від якості світла, від оточення й від топографічного положення даного об'єкту супроти оточення, — голова з її обличчям, крім цих феноменальних властивостей, саме завдяки обличчю, може теж віддзеркалювати містерії душі й серця.

Застанова і критичне перевірювання переконують мене в правильності вибору ще й такою перспективою на цей проект: фактори присутні чи не в цілому перебігу фігурального зображення в мистецтві, патос і поза — фактори, до речі, такі, що постійно значують мої сприймальні змисли посмаком замороженої трупарні, статикою воскових ляльок і небажаною в мистецтві очевидністю. Отже, залишаючися в моєму теперішньому малярстві в основному фігуральним мистцем, можу обійти елементи невтралізуючо діючі на мою психіку.

Аспектів не вибираю заздалегідь: автоматично абсорбую зорові даності в оточенні, що запрограмовано чекають на відповідну нагоду і момент, щоб повернутися до якоїсь — найчастіше мистецтвом перетвореної — реальності.

Цей процес програмування починається дуже рано. Пригадую, що такі об'єкти, як пір'я, клоччя, прядиво, каміння, дерево, листя, вата, скло, вода, бляха, шкіра, станійоль тощо,

які я тепер інкорпорую в мої образи і скульптури, притягали мою увагу вже з дуже молодого віку. Отже вживання «тендітних» матеріалів не рішається бажанням передати «ніщоту» і «драму доби катастроф». Деякі матеріали, вжиті з економічних причин, можна б замінити соліднішими (і набагато дорожчими) матеріалами, але з такими ж зоровими властивостями, хоч, з другого боку, відповідна опіка, наприклад, «запакування» певних образів у вакуум-рами, опіка, яку жодному творові мистецтва не слід відмовляти, може забезпечити «вічність» (хоч би пірамід) теж і моїм працям з делікатних матеріалів.

Під час праці мене займають і хвилюють лише образотворчі аспекти, а пізнавання автоматично підсвідомо запрограмованих епізодів і джерел постання візії — стається, здебільшого, після процесу реалізації даної картини і скульптури.

Моттом мого попереднього періоду був бунт проти агресії, з агресією «небесного царства» включно. Теперішні мої світоглядові позиції в основному такі самі, але тепер я намагаюся інтерпретувати цю поставу консеквентніше, виділяючи з моєї праці все те, що повинно було опанувати людину тотально, спрямовуючи її почуття і думання в передбаченому конкретному напрямі. Мої попередні образи намагалися агресивно маніфестувати жах екзистенції, біль, катаклізми й тягар існування. Теперішнє формулювання полягає на елімінації будь-якої агресії як нищівної, так і агресії «конструктивних ідей» мистецького твору. Я приймаю творчий сеанс як промінювання енергії в течії еволюції, автономний без конкретних з колективним посмаком цілей. З цієї позиції, єдине, на що можна собі в творчості (і в житті) дозволити, — це інформувати.

Мистецький твір інформує про духовий і фізичний стан мистця; про сфери його зацікавлення; про якість певного творчого компонента в даний час (або момент) творчого процесу; про фізичні й емоційні властивості складників твору.

Таким інформативним проєктом була моя остання виставка «5×10 + 1×13».

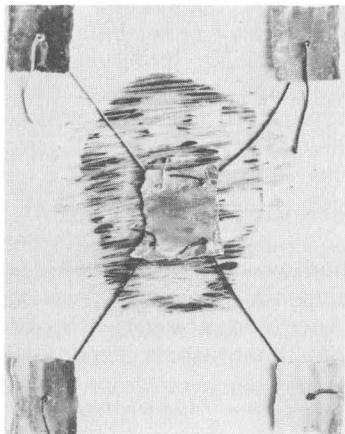
Можливість інтерпретації моїх творів в іншій площині, в площині популярних паралель, доказує складність феномену творчості і сприймання мистецького твору, що стимулюється одночасно енергією з каналів свідомості й раціонального, як і з каналів підсвідомості й іраціонального.

* * *

П. С. Мое ближче знайомство з мистецьким рухом у СРСР початку цього сторіччя припадає на час після цієї виставки («5×10 + 1×13»). Після виставки я довідався (див. Russian Experiments in Art; 1863-1922, Camilla Aray; Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York), що група мистців (Родченко, Степанова, Веснін, Екстер і Попова) влаштували виставку «5×5=25».

Листопад 1972

«Нові дні»,
Торонто, квітень 1975.



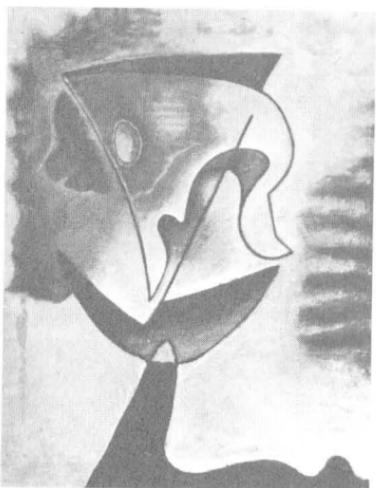
СОЛОВІЙ

127



128

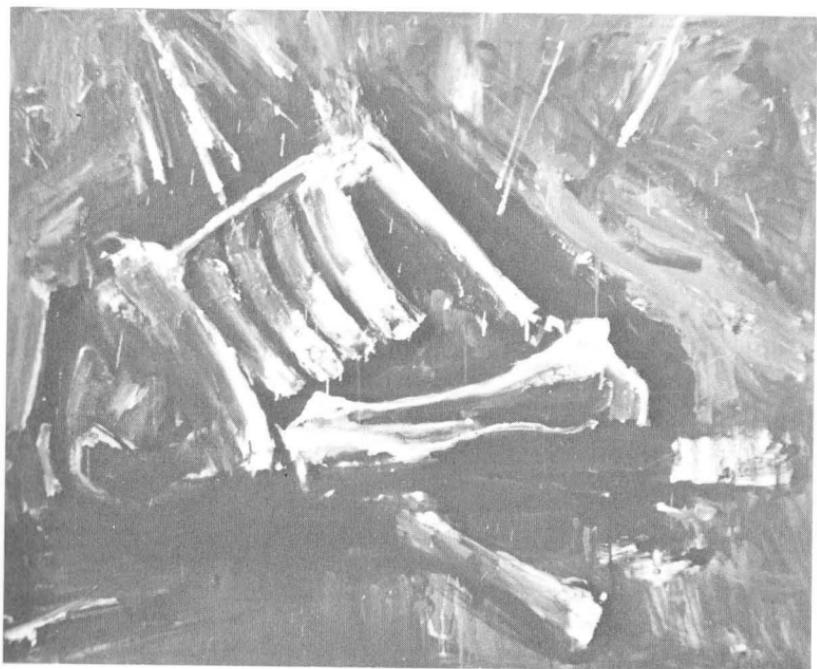
129



130



131

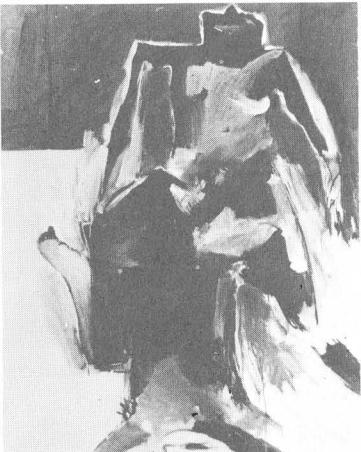


СОЛОВІЙ

132



133



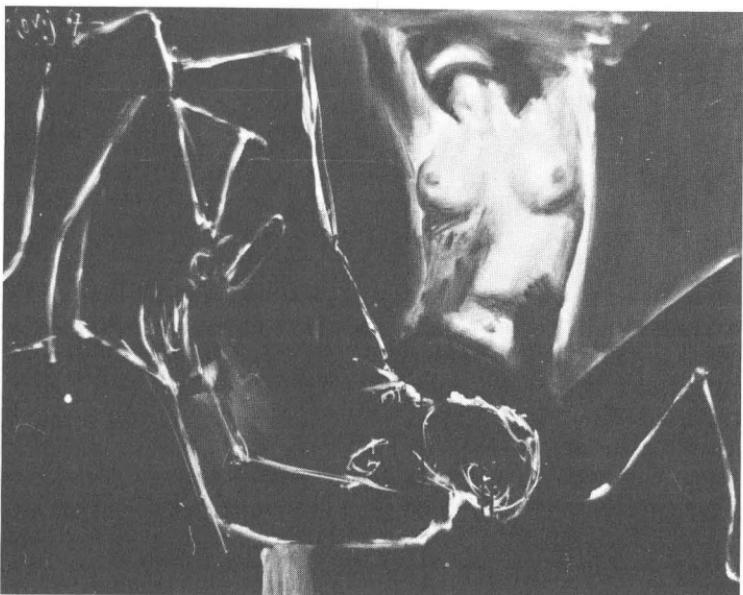
134



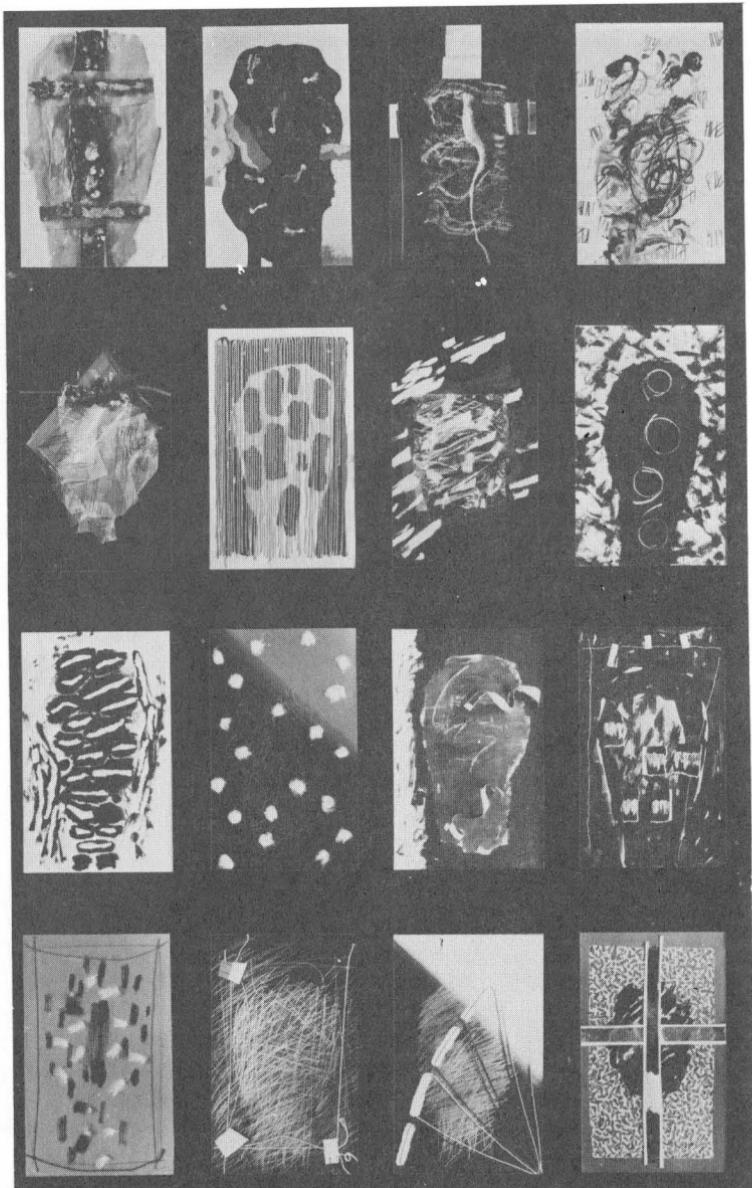
135



136



СОЛОВІЙ



V. ЛИСТ

ВІДКРИТИЙ ЛИСТ ДО ВСІХ, ІЧО ЗАЦІКАВЛЕНІ УКРАЇНСЬКОЮ КУЛЬТУРОЮ

Черговий документ авторства Івана Дзюби про намагання радянського режиму ліквідаційним шляхом розв'язати українську справу («Сучасність», серпень 1968) відсвіжує несамовиту візію нашої трагедії. Трагедії, що набирає для нас дедалі більше форм видовища. Щирість і жертвенність нашого суспільства не підлягає сумнівам, та треба собі сказати, що навіть найзворушливішим патосом не розв'яжеш справи. Ми не маємо дійових засобів, щоб врятувати український народ від фізичної заглади, нам тільки залишається вірити у відпорну силу його, стримуючи радикальніші удари ворога протестами і маніфестаціями у світі, в якому живемо і який, як здається, не байдужий до справедливості.

Однаке для української справи, як такої, ми можемо значно більше зробити: ми можемо врятувати душу українського народу — його духові надбання. Культура — це душа народу, а розбудовою культурної сфери ми зміцнюємо його суть, підмурковуємо його існування.

Дозвольте мимохідь відмітити, що без розбудови власної культури, спорудження шкіл і церков стає — парадоксальним. Якщо не буде власної культури, — наголошую:

живої культури, — чого тоді навчати в школах? Без власної ідеї і думки, що твориться в течії культурного процесу, яка жива віра буде в тих церквах? Спорудженням шкіл і церков, якщо вони не триматимуться на живій і творчій думці народу, нічого або дуже мало розв'язуємо.

Це широка тема, та на цьому місці ідеться про конкретну річ: або ми розуміємо значення творчості і будемо її підтримувати, або ми ще не дійшли до тієї стадії культурного розвитку, де проблематичне, творче мистецтво (поезія і взагалі література, образотворче мистецтво, музика, театр тощо) стає щоденною конечністю.

Творчість — справа мистців; збереження створеного — обов'язок суспільства. Людина, що знає культурні здобутки інших народів, знає, що наші здобутки радше мінімальні, а тому ми мусимо з подвійною уважністю ставитись до них. Натомість у нас постійно пропадають неопубліковані рукописи поетів і письменників, а то й суцільні дорібки. Згадати хоч би легендарного мистця Бойчука, легендарного тому, що факти його творчості пропали і тому значення цієї постаті розпливається в імлі; згадати факт, про який я недавно довідався, що з творчости художника Іллі Шульги пропало під час бомбардування Берліну понад 400 картин.

Та ці справи можна і треба нападнати, тому що наше життя без подиву гідного культурного процесу щербатої копійки не варте, а також тому, що убити народ, який має великі культурні здобутки, — неможливо. Саме про цю справу нам тут найбільше йдеться — про врятування від загибелі українського народу. Тому приступімо до широкої культурної акції, плянованої не в дусі солом'янного вогню, а з упертістю, якої вимагає справа.

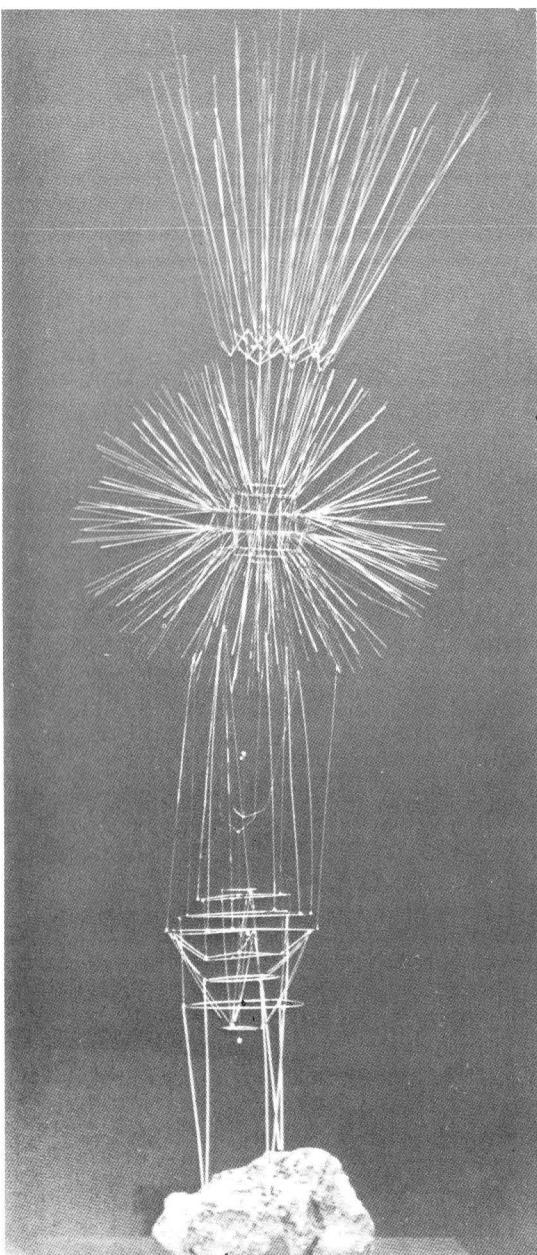
Припустімо, що кожний громадський осередок видасть щороку неопублікований досі твір українською мовою; припустімо, що ці осередки почнуть організувати власні збирки образотворчого мистецтва, які можуть колись доповнити музеї на Україні або навіть дати початок новим, яких у нас покищо обмаль.

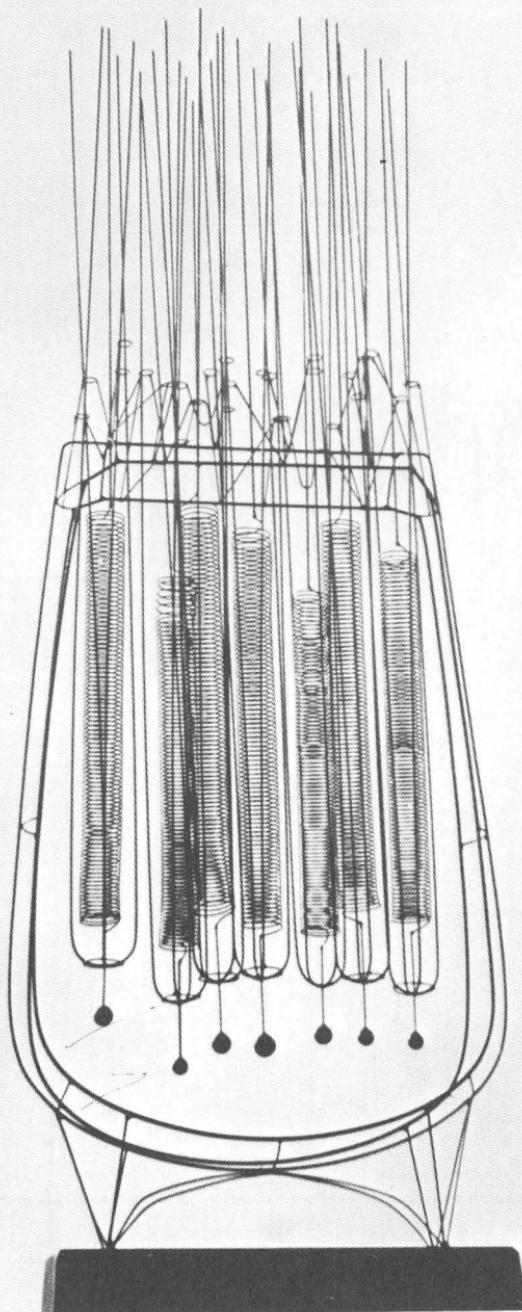
Якимось способом треба б допомогти й іншим

культурно-творчим ділянкам; та це справа, над якою слід окремо замислитися. Це, очевидно, не дасть нам за рік чи два велику літературу й імпозантну культуру, бо це справа десятиріч, а то й сторіч; проте цей чин міг би віправдати наше існування на еміграції, започатковуючи світлішу сторінку в історії нашої новітньої культури.

«Сучасність», Мюнхен, січень 1969.

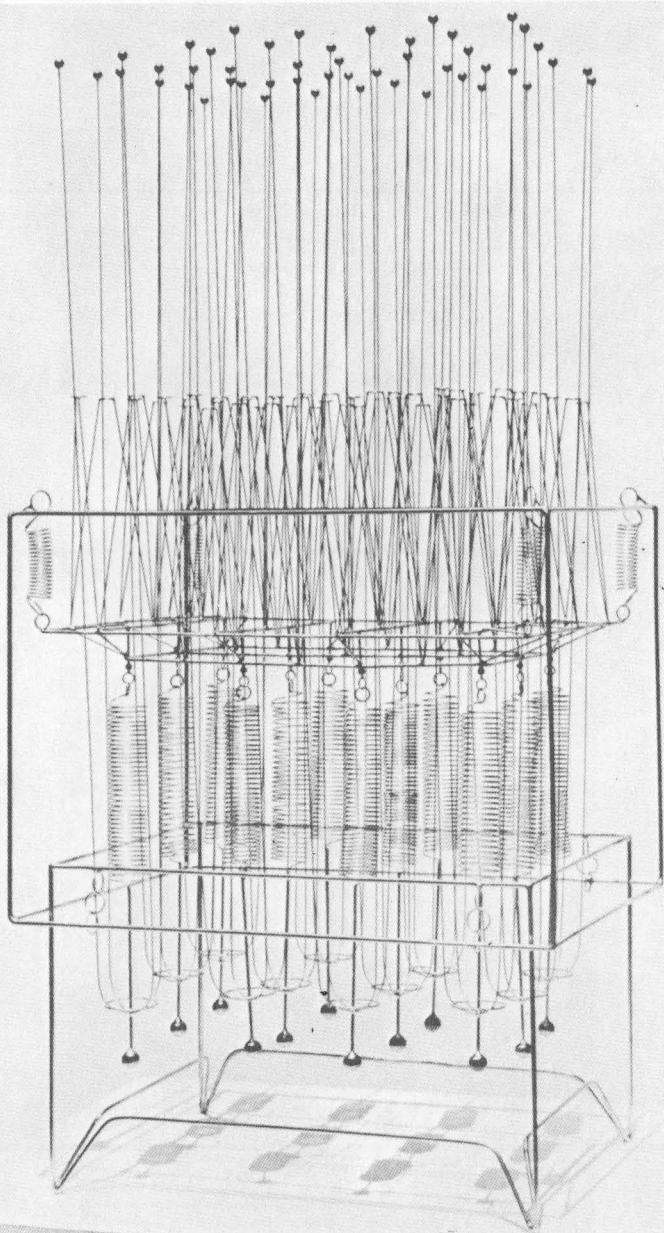


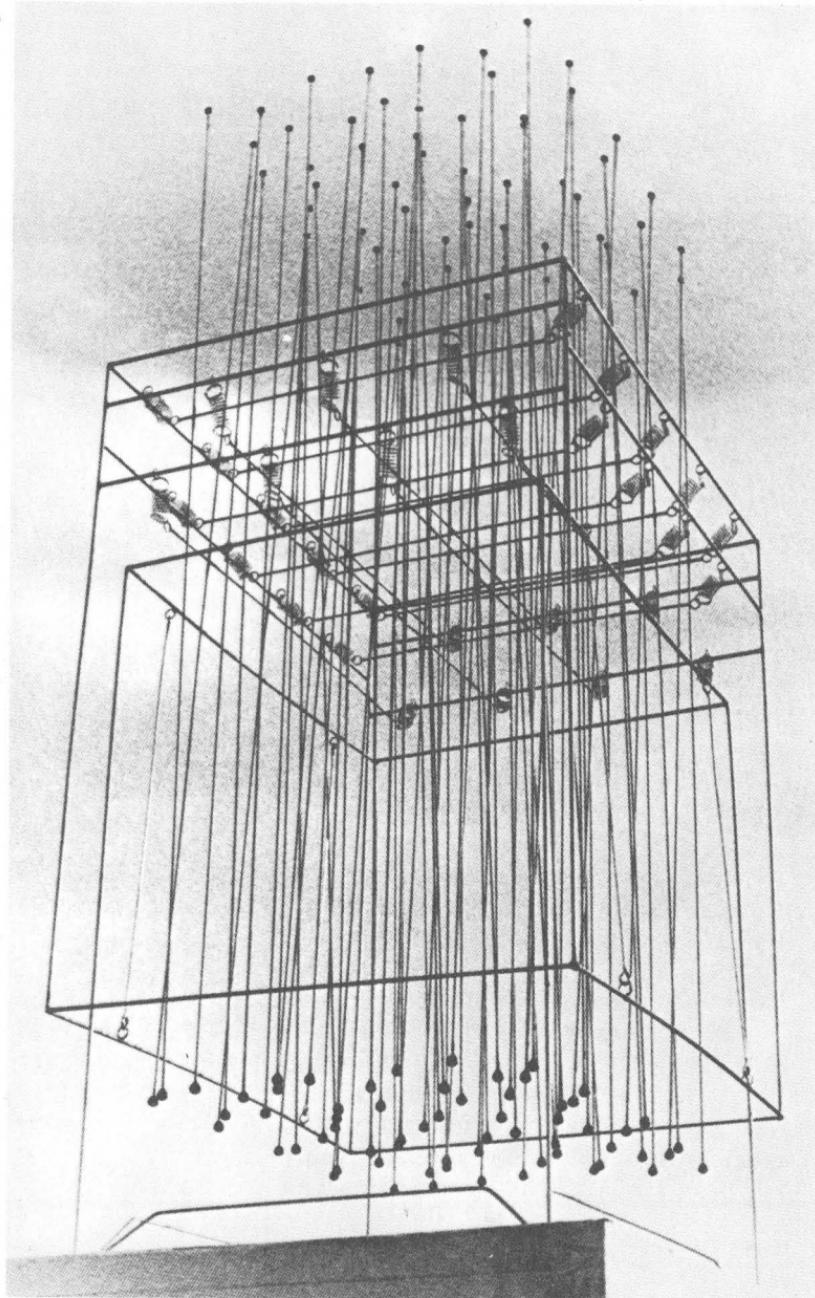




М
І
П
Л
О
Н
А
Д
І
С

МІЛОНДІС





СПИСОК РЕПРОДУКЦІЙ

1. СОЛОВІЙ Юрій: РОЗП'ЯТТЯ, олія 158 см × 119 см, 1955-58 (збірка п-ва Р. Мірсбeger, Брюссель, Бельгія), стор. 22.
2. ОЛЕНСЬКА Христя: МАЯМСЬКА СУКА, мішана техніка 17" × 23", 1964 (частина збірки Українського Інституту Америки; знищена хуліганами в Українському Інституті Америки), стор. 28.
3. ДЗИНДРА Михайло: МОЛИТОВНИЦЯ, цемент 60" × 25" × 29", 1970 (збірка мистця), стор. 34.
4. СИДЯЧА ЖІНКА, цемент 66" × 44" × 24", 1972 (збірка мистця), стор. 34.
5. ЧОТИРИ ПОРТРЕТИ, цемент 41" × 48" × 27", 1972 (збірка мистця), стор. 34.
6. ПЕРЕЛЯКАНИЙ ЖОВНІР, цемент 52" × 38" × 30", 1972 (збірка мистця), стор. 35.
7. СТРАХОПУД, цемент 75" × 48" × 24", 1973 (збірка мистця), стор. 35.
8. РОСЛИННЕ, цемент 58" × 24" × 24", 1976 (збірка мистця), стор. 35.
9. ЗАМКНЕНА ЛЮДИНА, цемент 50" × 52" × 18", 1973 (збірка мистця), стор. 36.
10. ТРИКУТНІ ФОРМИ, цемент 60" × 60" × 48", 1975 (збірка мистця), стор. 36.
11. ОСАННА, цемент 72" × 30" × 24", 1976 (збірка мистця), стор. 36.
12. ГАРМОНІЯ ФОРМ, цемент, одна частина 108" × 76" × 48", 1976 (збірка мистця), стор. 37.

13. ТРИ ПОРТРЕТИ, цемент 50" × 46", 1976 (збірка мистця), стор. 37.
14. ГЕРУЛЯК Слава: АПЛІЛЮЯ, керамічна скульптура 17" × 17", 1968 (збірка п-ва М. Лебедів, Йонкерс, Н.Й., США), стор. 40.
15. З циклу СОТВОРЕННЯ СВІТУ, олія 48" × 48", 1958-59 (збірка мисткині), стор. 43.
16. КОМПОЗИЦІЯ, олія 40" × 28", 1959-60 (збірка — в Парижі, Франція), стор. 43.
17. РІЗДВО, керамічна скульптура 18" висота, 1969 (збірка п-ва Томаселлі, Нью-Йорк), стор. 44.
18. ЗЕВС І АТЕНА, керамічна скульптура 21" × 11", 1963 (збірка мисткині), стор. 44.
19. ЗЕФІРИНА, керамічна скульптура 22" × 12", 1965 (збірка мисткині), стор. 44.
20. НАТЮРМОРТ, керамічна скульптура 12" × 9", 1972 (збірка мисткині), стор. 45.
21. АРТІ-ШОК, керамічна скульптура 18" × 15", 1972 (збірка мисткині), стор. 45.
22. ПЕРЕМОГА ПРИРОДИ, керамічна скульптура 16" × 10", 1972 (збірка д-ра М. Дейчаківського, Клівленд, Огайо, США), стор. 46.
23. КРАЄВИД, рисунок тушем 4¾" × 4½", 1974 (збірка мисткині), стор. 46.
24. ЧЕРЕШНЬОВСЬКИЙ Михайло: СТЕПАН БАНДЕРА, дерево 24" вис., 1949-67 (збірка мистця), стор. 48
25. ПОРТРЕТ ДРУЖИНІ, бронза 22" вис., 1949 (збірка мистця), стор. 49.

26. МАДОННА, дерево 34" вис., 1955
(збірка мистця), стор. 50.
27. МАДОННА, гіпс 18" вис., 1956
(збірка мистця), стор. 50.
28. СІВАЧ, гіпс 22" вис., 1959 (збірка
мистця), стор. 51.
29. МОДЕЛЬ ПАМ'ЯТНИКА ЛЕСІ УКРАЇН-
ЦІ В ГАЙ ПАРКУ — ТОРОНТО, гіпс 10",
1975 (Пам'ятник у Гай парку, Торонто,
Канада), стор. 51.
30. ПОРТРЕТ РОМИ ПРИЙМИ, дерево 28"
вис., 1960 (збірка п-ї Р. Прийми, Нью-
Йорк), стор. 52.
31. МАДОННА НА ОСЛЯТИ, дерево 22"
вис., 1955 (збірка мистця), стор. 52.
32. ГНІЗДОВСЬКИЙ Яків: ВОДНІ ЛІЛЕЇ, олія — , 1960
(збірка п-ва Я. Пеленських, США),
стор. 55.
33. ЗАСТЕЛЕНИЙ СТІЛ, олія 13" × 26",
1956 (збірка мистця), стор. 57.
34. ГРУШІ, олія 16" × 20", 1972 (збірка
М. Коця, Монтклер, Н. Дж., США),
стор. 61.
35. СМЕРЕКИ, дереворіз 36" × 6", 1958,
стор. 65
36. ГОСТРОДУБИ, дереворіз 24" × 16½",
1963, стор. 65.
37. ПРИДОРОЖНІ АФІШІ, дереворіз 8¾"
× 14½", 1951, стор. 66.
38. МАТИ, барвний лінорит 12½" × 6",
1952, стор. 66.
39. ПІДЗЕМКА В ГОДИНУ ПОСПІХУ, олія
26" × 24", 1952 (збірка мистця),
стор. 66.

40. ГОЛУБИ, теракота —, 1953 (збірка п-ва Чвартацьких, Каліфорнія, США), стор. 67.
41. БОГДАН РУБИНОВИЧ, олія 18" × 18", 1953 (збірка мистця), стор. 67.
42. ІКАР І НУРОК, олія 24" × 20", 1954 (збірка мистця), стор. 68.
43. МОЯ КІМНАТА, олія 20" × 22", 1955 (збірка мистця), стор. 68.
44. ГАРБУЗ, олія 20" × 24", 1973 (збірка п. Стівена Айсакс [Steven Isaacs], Вашингтон; Д. К., США), стор. 69.
45. МЕРІНО-ВІВЦІ, дереворіз, 16" × 24", 1975, стор. 69.
- МАЛЮЦА Антін: З циклу СТРАХІТТЯ, вуголь 9" × 7", 1947 (збірка п. О. Малюци-Гусар, Ірвінгтон, Н. Дж., США):
46. СПАСІТЕЛЯ БИЛИ, стор. 71
47. ОГНИКИ, стор. 71
48. СКАРБИ СТАРОВИННІ, стор. 74.
49. СНЮЮТЬСЯ ЧАРИ, стор. 74.
50. СТРІЧА ПЕРЕД КУРТИНОЮ, стор. 75.
51. ПЕРЕХРЕСНІ ШЛЯХИ, стор. 75.
52. ПОЛУМ'ЯНІ ІДЕЇ, стор. 75.
53. БЛЮЗНІРСЬКЕ ВОСКРЕСІННЯ, стор. 75.
54. ТУДОЮ, стор. 76.
55. БАЧИТИ І СЛУХАТИ, стор. 77.
56. ПЕРЕД ПОРОГОМ, стор. 77.
57. ЖЕРТВА СВАВОЛІ, стор. 77.
58. ПОВОРОТ ДО СВІТЛА, стор. 77.
59. РАДИШ Мирослав: ВІВЦІ В ГОРАХ, олія —, 1941 (збірка десь у Львові), стор. 82.
60. ТУТ БУЛА ВУЛИЦЯ, олія 16" × 20", 1949 (збірка ф. Луцишина,

- Ньюарк, Н. Дж., США), стор. 82.
61. БРУКЛІНСЬКИЙ МІСТ, олія 30" × 40", 1951 (збірка п-ї О. Радиш, Нью-Йорк), стор. 83.
62. ПОДВІР'Я В БРОНКСІ, олія 39" × 29", 1951 (збірка п-ї О. Радиш, Нью-Йорк), стор. 83.
63. ЕЛЕКТРІВНЯ, олія 14½" × 10", 1952 (збірка п-ї О. Радиш, Нью-Йорк), стор. 84.
64. ПЛОЩА "TIMES SQUARE", олія 8½" × 9½", 1953 (збірка п-ї О. Радиш, Нью-Йорк), стор. 84.
65. ФАБРИЧНІ ДИМАРІ ВНОЧІ, олія 26" × 34", 1956 (збірка п-ї О. Радиш, Нью-Йорк), стор. 85.
66. КОТЕЛЬНЯ, олія 30" × 20", 1956 (збірка п-ї О. Радиш Нью-Йорк), стор. 85.
67. ДЗИНДРА Михайло: ПЛАЗУЧА, цемент 30" × 36", 1971 (збірка мистця), стор. 95.
68. ГУЦАЛЮК Любослав: МІСТО-ХРЕСТ, олія 24" × 20", 1975 (збірка мистця), стор. 98.
69. ІНТЕР'ЄР З ЛЯМПОЮ, олія 30" × 24", 1964 (збірка мистця), стор. 103.
70. КАТЕДРАЛЯ, олія 20" × 24", 1969 (збірка п-ва Ю. Соловій, Рутерфорд, Н. Дж., США), стор. 103.
71. ТЕРАСА, олія 20" × 16", 1970 (збірка мистця), стор. 104.
72. УЯВНІ МОСТИ, олія 24" × 36", 1972 (збірка д-ра і п-ї Р. Смик, Чікаго, США), стор. 104.
73. БУТОВИЧ Микола: ВІДПУСТ НА КАРПАТСЬКІЙ УКРАЇНІ, дереворит 9" × 12", 1933 (збірка п-ї А. Бутович-Северин, Кор-

- валіс, Орегон, США), стор. 109.
74. ТАНOK НA ЛИСІЙ ГОРІ, олія 32" × 36", 1953 (збірка д-ра М. Кравчука, Нью-Йорк), стор. 110.
75. ЗЕВЕС ВІДПОЧИВАЄ, ґуаш 20" × 24", 1957 (збірка п. М. Бутовича — сина мистця, Ріджфілд Парк, Н. Дж., США), стор. 110.
76. ЛІТАЮЧІ ВІДЬМИ I ВІТРЯК, олія 14" × 18", 1959 (збірка п-ва Соневицьких, Іонкерс, Н. Й., США), стор. 111.
77. ЛІСОВИК ЧАТУЄ, олія 20" × 24", 1960 (збірка д-ра Р. Літепло, Віллямсвіл, Н. Й., США), стор. 111.
78. КОЛО ВІДЬОМ, олія 20" × 24", 1960 (збірка п-ї Т. Бутович — дружини мистця, Ріджфілд Парк, Н. Дж., США), стор. 112.
79. ВЕДУТЬ ВІЯ, олія 20" × 24", 1960 (збірка п-ї Т. Бутович — дружини мистця, Ріджфілд Парк, Н. Дж., США), стор. 112.
80. ЛІСОВИЙ СТРАХ, олія 16" × 20", 1961 (збірка інж. Шоха), стор. 113.
81. ЧОРТ ВІДПОЧИВАЄ, олія 14" × 18", 1961 (збірка п-ї Т. Бутович — дружини мистця, Ріджфілд Парк, Н. Дж., США), стор. 113.
82. АРХИПЕНКО Олександер: РОЗДУМУВАННЯ, теракота 21" вис., 1938 (збірка п-ва А. і Ю. Суміків, Нью-Йорк), стор. 124.
83. ОЛЕНСЬКА-ПЕТРИШИН Аркадія: ЗУСТРІЧ, олія 29" × 24", 1963 (збірка мисткині), стор. 133.
84. СВІТАНОК, олія 36" × 28", 1964 (збірка мисткині), стор. 133.

85. ПРИВІД, олія $34\frac{1}{2}'' \times 50''$, 1966 (збірка мисткині), стор. 134.
86. НЕБАЖАННІЙ, олія $54'' \times 36''$, 1967 (збірка п-ва Б. Котисів, Кендал Паш, Н. Дж., США), стор. 134.
87. В ТРАВІ, рисунок $12'' \times 20''$, 1970 (збірка проф. і п-ї Дж. Барлаз [J. Barlaz] Гайленд Парк, Н. Дж., США), стор. 135.
88. ТРОПІЧНИЙ ЛІС, олія $57\frac{1}{2}'' \times 52''$, 1976 збірка мисткині), стор. 135.
89. КРУК Григорій: ЛЕЖАЧА НА КОЛІНАХ, гіпс 40 см, 1975 (збірка п. Роджера Зайтса [Roger Seitz], Мюнхен, Німеччина), стор. 140.
90. ГУЦУЛ З МИКУЛИЧИНА ПЕРЕД РОЗСТРІЛОМ, гіпс 63 см, 1944-45 (збірка мистця), стор. 141.
91. ПРОФ. О. ТИСОВСЬКИЙ, теракота 50 см, 1950 (збірка мистця), стор. 141.
92. ВІДЬМА, бронза 58 см, 1960 (збірка мистця), стор. 141.
93. НАЙМИЧКА, бронза 63 см, 1960 (збірка мистця), стор. 142.
94. РАБІН, кераміка 48 см, 1961 (збірка директора Німфенбургер порцелян фабрік [Nymphenburger Porcelan Fabrik], Мюнхен, Німеччина), стор. 142.
95. ДІВЧИНА З ПАНЧОХОЮ, бронза 41 см, 1962 (збірка мистця), стор. 142.
96. НА ЯРМАРКУ В БАРІ, гіпс 70 см, 1964 (збірка мистця), стор. 142.
97. МЕХІКАНКА, теракота 40 см, 1969 (приватна збірка в США), стор. 143.
98. ПАНІ М. ДОЛЬНИЦЬКА, бронза 38 см, 1964 (збірка мистця), стор. 143.
99. ПРОФ. ДІЛЬС, теракота 38 см, 1964 (збірка мистця), стор. 143.

100. ВІДПОЧИНOK РOBІTНИЦI, теракота
37 см, 1975 (збірка мистця), стор. 144.
101. ВАРВАРА ГОЛЛІНГЕР, бронза 33 см,
1975 (збірка п-ї Тіллі Маєр [Tilly
Mayer], Мюнхен, Німеччина), стор. 144
102. ПРОКУДА Володимир: ДІВЧАТА З БІРКЕНАВ, олія
60" × 50", 1959 (збірка мистця)
стор. 148.
103. БРАТ I СЕСТРА ШОЛЬ, олія 60"
× 28", 1960 (збірка мистця), стор.
148.
104. ХРИСТОС, олія 24" × 30", 1970
(збірка мистця), стор. 148.
105. АКТ, олія 50" × 40", 1962 (збірка
мистця), стор. 149.
106. ХРИСТА ПРИБИВАЮЧИЙ, олія 24" ×
30", 1970 (збірка мистця), стор. 149.
107. КОМПОЗИЦІЯ XXI, олія 34" × 32", 1977
(збірка мистця), стор. 150.
108. КОМПОЗИЦІЯ XXII, олія 34" × 32",
1977 (збірка мистця), стор. 150.
- 109 УРБАН Михайло: СТРУКТУРА З ТРЬОМА НЕГА-
ТИВНИМИ ПРЯМОКУТНИКАМИ, ма-
льований фортр 72" × 16" × 18",
1972 (збірка мистця), стор. 155.
110. ЄСРОД, мальований фортр 60" × 12"
× 12", 1969 (збірка мистця), стор. 158.
111. ВІД I, акрилик 56" × 46", 1971 (збірка
мистця), стор. 159.
112. ПАРАЛЕЛЬНИЙ КОНТРАПУНКТ, ма-
льована сталь 86" × 17" × 27", 1971
(збірка мистця), стор. 159.
113. ОЛЕНСЬКА Христя: БЕЗВІЧНА КРАСА, мішана тех-
ніка 54" × 44", 1967, стор. 160.
114. ВЕЛИКЕ БЕБІ, модель НАЙБІЛЬ-
ШОГО БЕБІ СВІТУ, замовленого

актором Джекі Глісон [Jackie Gleason],
1969, стор.160

115. ШУЛЬГА Ілля: ПЕРЕЇЗД КРОПИВ'ЯНСЬКОГО ПОЛКОВНИКА Ф. ДЖЕДЖАЛІЯ ЧЕРЕЗ ПОЛКОВЕ МІСТЕЧКО КРОПИВНУ, олія 67 см × 115 см, 1913, (збірка п-ї Галини Сластіон, Денвер, Коло., США), стор. 175.
116. РАДИШ Мирослав: МАТИ І ДИТИНА, олія 12" × 9", 1953 (збірка п-ї О. Радиш, Нью-Йорк), стор. 180.
117. ГЕРУЛЯК Слава: КРАЄВИД, рисунок тушем 4½" × 6", 1974 (збірка мисткині), стор. 217.
118. АРХИПЕНКО Олександер: ВКОРОНУВАННЯ ФОРМ, літограф 30" × 20", 1963, стор. 230.
119. ГЕРУЛЯК Слава: ТОРЗО, олія 36" × 24", 1956? (збірка — в Чікаго, США), стор. 234.
120. ПРОКУДА Володимир: КОМПОЗИЦІЯ ХХ, олія 50" × 60", 1977 (збірка мистця), стор. 244.
121. СОЛОВІЙ Юрій: ПРОЄКТ СЦЕНИ ДО «ГОЛОДУ», мішана техніка 15" × 20", 1969 (збірка п-ва Б. Бойчуків, Нью-Йорк), стор. 261.
122. ПРОЄКТ ОДЕЖІ ДО «ГОЛОДУ», рисунок-монтаж 15" × 20", (збірка п-ва Б. Бойчуків, Нью-Йорк), стор. 266.
123. ОЛЕНСЬКА Христя: МІСТЕР І MICIC, мішана техніка; МІСТЕР — 68" × 30", MICIC — 79" × 29", 1968, стор. 274.
124. ЩАСЛИВА ДІВЧИНА З БАРУ, мішана техніка 67" × 20", 1968, стор. 274.
125. СОЛОВІЙ Юрій: З СЕРІЇ «ТИСЯЧА ГОЛІВ»,

- мішана техніка 23" × 14¼", 1973
 (збірка мистця), стор. 285.
126. З СЕРІЇ «ТИСЯЧА ГОЛІВ», мішана
 техніка 23" × 14¼", 1974 (збірка
 мистця), стор. 285.
127. З СЕРІЇ «ТИСЯЧА ГОЛІВ», мішана
 техніка 22" × 17", 1976 (збірка
 мистця), стор. 292.
128. З СЕРІЇ «ТИСЯЧА ГОЛІВ», мішана
 техніка 22" × 17", 1977 (збірка мистця),
 стор. 292.
129. КОСМОСНА ЛЮБОВ, олія 25½" × 20",
 1948 (збірка п-ва Б. Ковальських,
 Чікаго, США), стор. 293.
130. АКРОБАТИ, олія 60" × 40", 1961,
 (збірка п-ва А. Хрептовських, Оак
 Парк, Ілл., США), стор. 293.
131. МУКИ СВ. СЕБАСТІЯНА, олія 50" × 60",
 1964 (збірка п-ва І. Чумів, Етобіко,
 Онт., Канада), стор. 293.
132. ПІЄТА, олія 60" × 48", 1964 (збірка п-ва
 О. Заклинських, Ісландія), стор. 294.
133. DEFLORATIO, олія 60" × 48", 1966
 (збірка п-ва О. Заклинських, Ісландія),
 стор. 294.
134. ВЕНУС I БОТТІЧЕЛЛІ, олія 50"
 × 60", 1967 (збірка панни Раї Кейс,
 Нью-Йорк), стор. 294.
135. ЛІТАВРЩИК З ОДНИМ УХОМ, ПАПА,
 РІЗДВО I ВОСКРЕСІННЯ, олія 54"
 × 68", 1967 (збірка п-ва О. Балабан-
 нів, Добз Фері, Н. Й., США), стор. 295.
136. КОХАНЦІ, олія 35" × 50", 1967 (збірка
 п-ва Б. Ковальських, Чікаго, США),
 стор. 295.
137. З СЕРІЇ «ТИСЯЧА ГОЛІВ», мішана
 техніка 23" × 14¼", 1972-1973-1973

1973 - 1974 - 1974 - 1974 - 1974 - 1974
- 1974 - 1974 - 1974 - 1974 - 1975 - 1975
(збірка мистця), стор. 296.

138. ШУЛЬГА Ілля: ПОРТРЕТ ДРУЖИНИ МИСТЦЯ, олія
106 см × 71 см, 1906 (збірка п-ї
Галини Сластіон, Денвер, Коло., США),
стор. 301.
139. МІЛОНАДІС Константин: МІСЯЧНА ЛІХТАРНЯ,
хромоніклева сталь 2" × 4" × 6",
1968 (збірка п-ва М. Коленських)
стор. 302.
140. АС-II, хромоніклева сталь 27" ×
14" × 8", 1969 (збірка п-ва А. Хреп-
товських, Оак Парк, Ілл., США),
стор. 303.
141. АС-VII, хромоніклева сталь 28" ×
13½" × 10½", 1972 (збірка В. Качу-
ровського, Чікаґо, США), стор. 304.
142. АС-IX, хромоніклева сталь 4" × 4" ×
3", 1973 (збірка п-ва А. Хрептовсь-
ких, Oak Park, Ill., США), стор. 305.

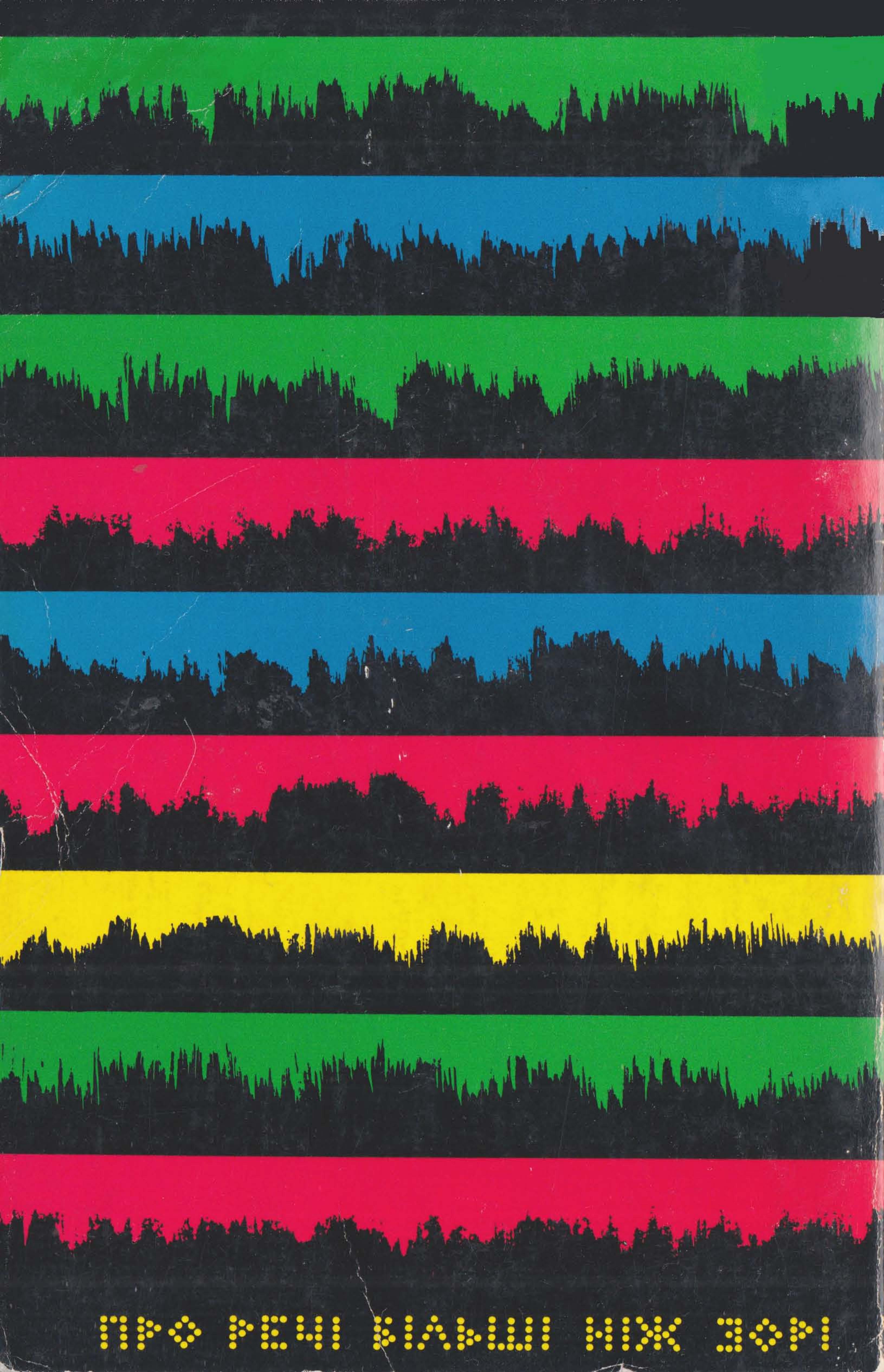
Репродукції скульптур і картин О. Архипенка, К. Мілонадіса
і М. Урбана поміщено в цій книзі за дозволом Українського
Інституту Модерного Мистецтва в Чікаґо, з каталогів
цього інституту.

ЗМІСТ

5 Вступ

I.	<i>(Думки) про мистецтво</i>
9	Монтаж думок про мистецтво
II.	<i>(Думки) про мистців</i>
25	Монтаж думок про мистців
29	Будьте знайомі: Михайло Дзиндра!
38	Троянда Славі Геруляк
41	Ярослава Геруляк
47	Про мистецтво Михайла Черешньовського
53	Ляндшафти за рікою
54	Яків Гніздовський
56	Українець у центрі Мангаттану
58	Монографія Я. Гніздовського
62	Творча і пionерська праця Гніздовського
70	Цикл «Страхіття» Антона Малюци
72	Хто був Антін Малюца?
78	Незакінчене плянування
86	Мирослав Радиш — спогади і враження на тлі його доби
93	Світ чорно-білих контрастів
96	Малюство Гуцалюка 1960 року
99	Думки з приводу Гуцалюкової творчості
105	Світ очима, примурженими від усмішки
114	Доповіді про мистця Шульгу
117	Творчість поза «магнетним полем»
120	З пригод у новому мистецтві
125	Малярка з квітчастим стягом
136	Люди «з первородним гріхом»
145	Куди ведуть ці мости?
151	«Присвята квадратові» аскетного Альберса
156	Неумертвляюча смерть безсмертного

	III. (Думки) про різне
163	Монтаж думок про різне
164	Шкіц кількох проблем
169	Мистецтво «без даху над головою»
176	Важливі перспективи
181	Щоб продовжити дискусію
189	Поп-мистецтво — найновіше мистецтво?
205	Думки з гущі неонових світлів або про сучасне в нашому сучасному мистецтві
218	Більше ідей — більше крайніх ідей
226	Проекції у майбутнє
231	Місце і значення критики
235	Фавст — і ми
241	Схід у полоні Заходу?
245	Розмова з Богданом Бойчуком
262	За новий театр, але не за «Новий театр»
267	Про чуда і про не такі то вже чуда
	IV. (Думки) про себе
277	Між небом і землею — більче землі
286	Про виставку «5×10 + 1×13»
	V. Лист
299	Відкритий лист до всіх, що зацікавлені українською культурою



ПРО РЕЧИ ПЛАВЛЮЩИХ ЗОРИ