

М.ОСТРОВЕРХА

NIHIL NOVI



ШТУТГАРТ 1946

В.

С.

В. Ф. Кар.

Михайло Островерха

Nihil novi...

Міркування на мистецькі
теми

Накладом „КЕП“ Штутгарт
1946

Обкладинка роботи
Володимира Січинського

Mychajlo Ostrowercha:
Nihil novi, Reflections about art's questions
1946

Permitted by UNNRA Team 119,
Aschaffenburg

Printed by Belserdruck, Stuttgart

І в сльоту і в сонце, у тиші й бурі снуються в лісовій самотині думки про найпіднесліше, найшляхетніше, що людство — при всій своїй жорстокості, несправедливості й загорілості — дало, а саме: про мистецтво. Власне, кажучи, то не людство дало мистецтво, а його, людства, великі самотники-генії.

Фрагментарними міркуваннями, так, як думка пливе, без ніяких підручних допоміжних творів, без ніяких енциклопедій, щоб перевірити пам'ять мою, що — як і всіх людей — збентежена, стурбована тоталітарним катаклізмом, даю те, що з духа пливе.

Живемо в часах, коли, здається, жорстока людина й Касталіди повбивала. Тому й не легко зустріти на шляху мистця і мистецтволюбця якось Касталіду. Пегас — і той пірнув у небесні простори! Й надаремне ждемо на його, ми — поет і мистець, біля джерела Пірени, куди Пегас так часто колись злітав гасити свою спрагу. Сидимо, поет і мистець, над цим джерелом і, вижидаючи Пегаса, вслухуємося душею у

бриніння джерела й збентежену катаклізом душу – втихомирюємо.

Хоч нова американська філософія, представником якої є Сідней Гук, філософія атомового майбуття, віщує найближчу загибель людства. Перспектива, що прилетові Пегаса таки зовсім не сприяє.

Але порадуємось одцією доброю усміхненою надією: хтось і щось із людства напевне лишиться ще при житті. Бо я до люті серця не вірю, щоб людство не хотіло вже більше крови, щоб перестало прагнути ненависти, щоб понехало продумувати над способами, як мордувати себе. Я – таки не вірю. А тому – я оптиміст!

І, хоч з перепонами, ждучи при джерелі Пірени, поки прилетить Пегас, іду за моїми міркуваннями, які багатьом не сподобаються. А це буде добрий знак!

Ашафенбургі весна 1946

А в т о р

ОСНОВНЕ

Nihil пові не діється на цій землі

І від цього починаю мої міркування. Розумію: поставивши ці міркування на таку площину не в одного читача, вже на вступі цих рядків, відпаде охота читати їх. Але я не йду на широкий загаль читача, а залежить мені на тих; хто є такого світогляду, як і мій, хто так же дивиться на світ, життя й на все, що життя у своєму розвитку дає, як і я, хто життєві явища бере *sub specie aeternitatis*.

Початку і кінця лиш у Бога немає. Людина ж і все, що око людини може бачити, що рука людини, оживлена духом людини, може створити, добро і зло — усе це має і початок і кінець. А тим самим — не є досконале, звершене.

І з цим — ніщо на землі не є досконале, я й починаю оці мої скромні міркування.

Історія каже, що Зевс іс у одному своєму творі намалював, між іншим, грона винограду так природно, так реально, що

горобці сідали на них і намагались їх, ці грона, клювати. Цебто, так докладно схопив він природу. І чи досконалий був цей твір? Чи сама природа досконала? Таки ні! Бо, творячи свою Олену, щоб цей твір – по думці Зевсіса – був досконалий, він малює її в п'яти жінок.

Уго Фоскольо написав „Гимн граціям”. Хто б його не читав, усі в один голос стверджують: твір незрівняний і змістом і формою. Але ж цей незрівняний – по думці людей – твір написав автор, спершись на довгому спостеріганні, студіюванні трьох, по думці автора, найцікавіших і душею найглибших жінок.

Перед творами Фідія й до сьогодні стоїть мистець, філософ, поет із подивом до цієї досконалости творів, до досконалости форми їх. Але найглибший філософ, мистець, поет по надумі каже фатальне: протє!

Оце „протє” висить над усіма найдосконалішими творами всесвітнього, давнього й сучасного, мистецтва. І цю загадку „протє” всяко пояснюють собі мислителі. Найглибші ж із них приходять до невідхильного висновку: вже долею призначено людині – не перевищити свого Творця.

Чомусь стаю схильним до думки, що

хто зна чи не досконаліші є твори візантійського мистецтва, що їх бачимо в церквах Спаса в Чернігові, св. Софії у Києві, в мозаїках Сант Аполлінаре в Кляссе, Равенна, в Христиньниці у Фльоренції чи й у творах Берлінг'єрі, бо при всій непорушності форми кладеться там на першому місці душу, яка може й надто сувора, аскетична, але глибока.

Та йдімо вже за реалістичним, до природи найближчим мистецтвом.

Найклясичнішим прикладом недосконалості в мистецтві – твори Леонардо з Вінчі. Про цю недосконалість говорять не так його твори, як він сам у своїх записках, що переповнені філософічними сумнівами щодо незвершеності своїх творів. Леонардо з Вінчі – найнеспокійніший, найбурхливіший, найглибший, найвсесторонніший геній золотого ренесансу: доби, в якій поруч себе жили й творили Леонардо з Вінчі, Мікельанджельо, Тіціян, Браманте, а між ними – Рафаелльо.

Леонардо єдиний сягнув тоді до самих засновків глибини мистецтва і науки. Маляр, різьбар, архітект, поет, філософ, математик, астроном, анатоміст – перший кладе основи під науку анатомії; винахідник літаків, підводних човнів, танків.

І джерелом його творчої сили є природа, хай вий людина. Хітуй природу, людину дав він у розумінні: зміст душа, ідея.

Берімо його найглибший, перший у європейському мистецтві психологічний твір: «Остання Вечеря», у рефектарії монастиря О. Р. О. Домініканів при церкві «Санта Марія» делье Традіулу у Міліно.

Бачимо Ісуса Христа серед апостолів у хвилину, коли вимовляє: «Один із вас мене зрадить». Перед нами Христос, Богочоловік! Леонардо дає йому вираз найглибшої божественності, інакше ніхто може спромоттись творчий мистець-людини: найпіднеслішою добротою, покірною ніжністю сповнив обличчя, бачи Христа.

Оглядаючи цей твір сьогодні, віками й людьми змарганий твір! Ми в захваленні й зворушенні не можемо очей відірвати від Христа, Богочоловіка! Ми бачимо й вичуваємо, що це Він, Христос! А Леонардо все своє життя нарікав, добряв собі: Юда доконалий, але Христос тати не вдався! І знову і знову одриває і знову і знову виповнює віяюче слово! Найбільша та найцінніша для мене втрата в цьому житті це двомісячні праці-записки і студії про «Останню Вечерю» Леонардо в Вінчі. Пропали вони

Отож, трагічна постать мистця-Леонарда дає найкращий доказ: що глибокий геній, то менше певний є за досконалість свого твору. Ergo досконалости в мистецтві немає.

У своїх записках Леонардо з Вінчі каже: Коли берусь за твір і мою думку кладу на полотно, то він стає мертвим. Тобто, у своїх задумах може мистець і сягає недалеких меж досконалости, але коли він ці задуми, ідеї береться висловлювати, тоді вони втрачають на своїй силі досконалости. Дух, зіткнувшись із матерією, може або й напевне оживлює її, але сам втрачає на своїй досконалости.

Досконалість — це дещо фатальне! Людина відчуває кров'ю, серцем, душею, інколи у формі необхідности: досконалою бути! Правда, повна людина все життя

вже в першій фазі темних років, 1939–1941, у Львові. Ці студії, які хотів я випустити окремою книжкою, були сперті на найкращих наукових творах таких учених і мистецтвознавців, як Г. Тен, Е. Сольмі, Стшиговські, Соаре, А. Вентурі, Ф. Малягуцці-Валері й інші. Тема ж моєї праці: чому Леонардо був задоволений Юдою, а не був задоволений Христом.

змагає до досконалости в усьому: в творах, поступках, думках. Даремне!

І так мусить бути.

Христа розп'яли на хресті тільки за те, що, як Бог, був досконалий, але ж серед людей, на землі, як чоловік.

Гермодора прогнали з Єфезу лиш за те, що був найчеснішим Громадянином у державі.

Е С Т Е Т И К А

Володар Фльоренції Льоренцо Медічі Шляхетний уже в агонії, умирає. Йому приносять поцілувати Розп'яття. Він: „Принесіть мені те Розп'яття, яке з усієї мові збірки Розп'ять – найкраще.“

Естетика в мистецтві, естетика твору є те, що прокидає в людині почуття – найкраще!

Її, естетику, шукаємо в лінії, кольорі, композиції і в змісті. Вартісний твір, „добра“ праця впливає, чи пак, повинна впливати, в першу чергу на душу. Лінії, колір мусять мати свою математично замкнену гармонію, мусять творити свій ритм, щоб око глядача передало душі почуття відповідного естетичного вражіння. Цебто, твір мусить мати в собі свої психологічно-естетичні вартості.

Естетику вичуваємо – чи відчуваємо – для душі інколи, так скажу – дотикально. Приклад такого вражіння. Коли увійдете на перший поверх монастиря Сан Марко у Фльоренції, зайдете в одну, другу келію, зупинитесь на коридорі в одному

місці перед Благовіщенням, у другому – на коридорі ж – перед Розп'яттям; зайдете ще в іншу келію й перед Noli me tangere стаєте. І тоді ви відчуєте, як лагідність, грація, м'якість цих усіх творів Фра Джованні опановує вашу душу. І під цим враженням ви є поти, поки не поринете в інший, естетичний світ живописитого кольтрим Доменіко Гірландіа на партері того ж монастиря.

Як візьмемо одну чи другу Мадонну Сімоне Мартіні, то нашу увагу прикує ритм якоїсь чисто аскетичної лінії твору. Те саме враження в Амброджіо Петро Луборенцетті. Що більше – в цих лініях, найяскравіше відчуємо горський стиль. Ротікою несе й від Фра Беато, хоч творить він у часі, коли вже Мазаччо, 1401–1428, пішов у природу і дав розмах та повноту життю в мистецтві, почав золотий ренесанс.

Лінію й колір чисті й якот парадоксально сказавши не тільки небесної змисловості, заокруглені гармоні дає Леонардо з Вінчі у своїй Мадонні Скель. Цю ж чистоту захищає в Б'єллі Лючі у всіх своїх Мадоннах і святих, як Катерина і Лунія у церкви св. Маврикія у Міляно.

Таку ж лінію простору й сонця дав в архітектурі Ф. Брунеллескі, в різьбі Л. Гіберті, Донателльо.

Великий майстер вразливо-чистої лінії є А. Канова

У нас справжній аристократ у чистоті простірності, гармонії лінії є Юрій Нарбут. І всі ті наші мистці, які – менше чи більше – йдуть від Ю. Нарбута чи ті, які лиш у засновку почали від нього доказали корисну й тривало вартісну школу цього нашого великого майстра глибоко естетичного рисунку. А між ними є такі багатомовні, зовсім у мистецтві самостійні імена: М. Бутович, П. Ковжун, Р. Лісовський, Падалка. Та й Е. Козакові не є чужий Ю. Нарбут. У різьбі ж такою певністю, спокоєм лінії втішаються Федір Ємець, Антін Павлось.

У нашій літературі естет лінії, ритму, звуку є Павло Тичина. Але тільки – „Золотий гомін”, „Соняшні клярнети”; ясніше: всі поезії українські, золотого гомону, а не ... каторги. Максим Рильський у „Пан Тадей” А. Міцкевича займає своє місце в цій, такій мармурово ясній естетиці. В музиці такий же естет є Василь Барвінський.

Правда, буває й неспокійна, невхопна,

але м'яка і хвилювальна лінія, як у Транквілльо Кремона, як – у деяких – творах Кіянченка, М. Жеваго, що дав вашій душі почуття доброго спокою.

Розуміється, що не тільки в лінії, композиції, кольорі, що спокійні, тендітні, чисті, знаходимо повну естетику. Бо більше зворушення, пориву маємо в мистецтві, в творах, у яких володіє неспокійна, бурхлива, палка, інколи зовсім „неаристократична” лінія, колір. Зокрема модерне мистецтво небагато має таких мистців, як Джіно Северіні, Тоцці, Падалка.

ДУХ МИСТЦЯ

На стелі Сікстинської Каплиці у Ватикані, між іншими творами, оглядаємо твір Мікельанджельо – створення чоловіка: Створитель дунув у свій же з глини твір і до життя прокинувся чоловік.

Біблійний сюжет: Досконала Істота – Бог, свій творчий Дух дає своєму творові, чоловікові, який і створений за праобразом свого Творця.

В бігу довгих століть чоловік усяку поставу прибирав супроти свого Творця, але завжди вірив, що по туземному житті приходить тайна, яку всяко пояснював собі. Бо хоч перші мешканці Єгипту вірили, що їх предки народилися з болота Нілю, за допомогою життєдайного проміння сонця, але душа чоловіка по смерті живе вічно — вірили вони.

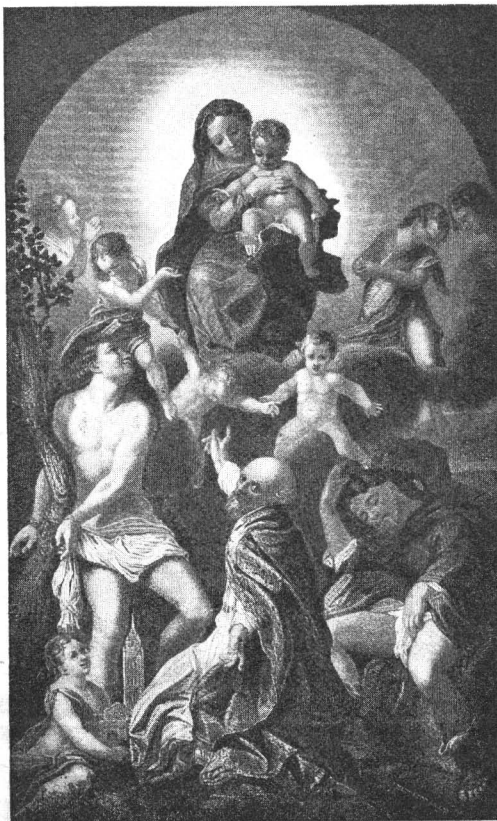
Жидівська релігія з Єговою поглибила віру в створення чоловіка й у позамогильне життя. Пітагор, Сократ, Арістотель, не знайшовши спокою в туземності, повели душу чоловіка у вічність.

Християнство, як каже Дж. Папіні, поставило чоловіка в тіні Бога, чоловік став нічим, Бог усім, чоловік став порохом, Бог – Вседержителем. Аж приходить ренесанс, із самого зарання ставить чоловіка поруч Бога, підносить чоловіка до висот істоти, яка є створена по образу Створителя, яка оживлена Духом Його. Що так воно є, це потверджує уся духовна культура від раннього рінасимента до Льоренцо Берніні, до Дж. Б. Тіспольо й до Дж. Б. Віко. Данте – фізичним тілом у небо знімається. А всі Мадонни ренесансу – чи ж це не одухотворені божественно мистцями земні істоти?

Всі народи, й ті найдавніші – сказати! б мовою сьогоднішньою – вірили, що коли б людина не мала безсмертної душі, то не мала б і творчого духа, а тим самим – була б засуджена бути звичайною нетворчою твариною.

Коли Бог дунув Духом своїм у першого чоловіка, тоді й дав йому творчий дух. Розуміється: ніколи твор не може перевищити творця. Це закон Бога, а при ньому й людини. А тому й дух чоловіка має межі у своїй творчості.

Але й твори чоловіка, – говорімо: мистця! – щоб вони були живі то мусять



Святий Себастьян

Антоніо Аллеґрі

1494-1534

мати в собі творчий дух мистця, мусять бути оживлені, одухотворені цим духом. Без цього духа – різьба буде купою глини, каменем, куснем бронзи; картина, образ буде дошкою, полотном, муром, по яких пробігатимуть бездушні лінії, кольори; архітектура буде купою мармуру, каміння, цегли.

Генії, великі творці мистецтва своїм могутнім духом надихають свої твори й вони, ці твори, живуть.

Станемо перед Зевесом долота Фідія, то в ту ж мить нашу увагу живо вражає – не очі, не вуста Зевеса, а дозема морщина вище перенісся: бо там Фідій вклав дух свого генія.

У „Джіоконді” Леонардо з Вінчі бачимо, що живе там уся природа – тло твору, кожен кущик, камінь, струмок. Але творчий дух мистця прикує нашу увагу до таємничого усміху Джіоконди, що блукає на вустах, в очах її.

У Мойсеї Мікельанджельо хвилює гнівом кожен м'яз, нерв, усе напружене. Але вся сила цього гніву, |люті, напруження палає в очах, у яких живе могутній дух мистця.

А вся сила гніву Христа проти грішників, – Страшний Суд Мікельанджельо,

Сікстинська Каплиця у Ватикані, – гніву, перед яким Мати Божа, неначе аж злякавшись, до Сина тулиться, вибухає в раптовному, поривному, непогамованому русі Христа, в русі, яким Він відкидає від себе навіки непокаяних.

Глибину ніжності, безкрай солодкості в Мадон Б. Люїні; самовідреченого, промливого аскетизму й доброти в Мадон Амброджіо да Фоссано Бергоньйоне – ми бачимо в їх устах, в очах, бо у них вклали мистці всю душу свою.

Филип Брунеллескі свої архітектурні твори, починаючи від бані собору Санта Марія дель Фіоре у Флоренції, сповнив гармонією арок, сонцем, світлом, ясною грацією – в них вклав свій дух.

Бо – щоб твір жив, мав тривалість і вартість мистецьку, щоб впливав на душу людини, – він мусить бути надиханий духом творця-мистця, поета. Мистець, творячи, мусить горіти, спалюватись і так свою душу творові передавати. Лиш тоді його твір іде в глибокі століття з печаттю його творчого духа.

В ПЕРСПЕКТИВІЧНОМУ СКРОТІ

Як пізнаємо мистецтво, його розвиток і історію, то зауважимо, що найвірніші оригінали будуть тільки ті, що з сірої, як голуб, сивої давнини походять, бо вони справді взяли початок від природи, вона стала їх основою, учителькою їх. З ходом розвитку людини, від примітиву до удосконалювання, мистецтво набирало оглади, як і душа людини. Поволі мистець створив і оточення, середовище мистецьке. А з тим, мистцеві, якщо він правдивий мистець, що від природи не відривається, приходять надхніння й з творів його попередників мистців. Він починає суперничати і з мистцями, а не тільки з природою, виключно з якою суперничав перший мистець.

І, підходячи до мистецтва з цього становища, бачимо, що в мистецтві нічого надзвичайного, нового не можна дошукуватись. Бо як дивитись на правдиве, скажімо таким простим словом – здорове мистецтво, то його зразком завжди буде єгипетський портрет чи, пізніші, Зевсіс, Апелій,

Поліньйот, а то й Панко, Мірон, Поліклет, найбільше ж Фідій та інші.

Бо ж і єгиптянин Кекроп, прибувши перший на суходіл Греції й оснувавши там місто Атени, напевне – як це доказує раннє мистецтво Греції – мав із собою мистців єгиптян або ці мистці за Кекропом туди були подались.

Але кожна правдиво нова доба, більше – новий духово світ людини, й у мистецтві починається від примітиву: перша християнська людина, а з нею й перший християнський мистець, – коли староримська мистецька верхівка трималася старого світу, що хилився до упадку, – глядів на всі ті архітвори мистецтва старого світу, на всіх тих богів, на імператорів, як на ворожий, на смерть засуджений світ, як на пережиток і – став творити своє мистецтво, що виходило з глибин простої, щирої, ще незіпсутої рафінованістю душі. І тоді з'являються оті незугарні примітиви в катакомбах Риму, на *Semeterium Maius*, то в арці цісаря Константина. Щойно трохи не тисячу років пізніше, Н. Пізані промовив мовою Мірона. А по нім Якопо делла Кверчя мовою Поліклета, Мікельанджельо мовою Фідія.

Тобто, всі ці великі мистці – як Гіберті,

Донателльо, Мікельанджельо, Мантенья, Леонардо з Вінчі, Сінйореллі з новою, відродженою силою і виразом промовили до християнського світу, що став у силі свого розквіту. Але всі ці – й інші – мистці дійшли від християнського примітиву до ренесансової досконалости, спершись на старовині. Ми ж знаємо, як це Андреа Мантенья, Донато Донателльо нипали серед руїн Foro Romano і шукали цінних фрагментів старого поганського світу; як Фра Джіокондо, натрапивши на старовинні фрагменти в руїнах погребаного світу, – не вперше світ у руїнах! – із зворушення плакав; як Мікельанджельо з нестримним захопленням у 1532 році розкопував на Колле Опіо у Римі Лякоона; як Рафаель зо свічею у руці лазив у нори до засипаної рінню неронської Домус Ауреа в Римі й там, при свічці, копіював цінні старовинні фрески; а мистець Да Фельтре, який постійно сидів у цих норах – grotte – цього Домус Ауреа, копіюючи ці старовинні фрески, – гротескою від grotta званих, – так і в історію мистецтва пішов із прозвищем „Іль Морто” — Померлий.

І як ми станемо на становищі, що, суттєво, в мистецтві нічого нового не діється, то нас не здивують такі явища, що Мікель-

анджельо Адам у Сікстинській Каплиці повторений за таким же Адамом мистця Якопо делля Кверчя; що „Sposalizio“ Рафаелльо, – Брера, Міляно, – композиційно повторене за твором Петра Перуджіно: „Христос передає св. Петрові ключі небесного царства“, – Сікстинська Каплиця, Ватикан: бо ці твори Мікельанджельо і Рафаелльо, сперті на творах попередників мистців, вийшли глибші думкою, досконаліші формою.

МИСТЕЦТВО Й ДУША ЛЮДИНИ

Душі людини не можна надто перехилити в один бік. Не тільки силою, рямцями форми, – сьогодні було б: режимом! – але й по „доброму”, створюючи умовини, в яких душа людини, хоче чи не хоче, мусить перехилитися в один бік, до однієї реґули, бо іншої – нема. Людина при своїй основній ідеї морального існування, при ідеї душевної повноти, мусить, повинна мати такі форми зовнішніх умовин, щоб могла оглянутись довкола себе, побачити всебічно життя й усі його явища, що повинні проходити вільним процесом. Тоді людина не попадала б із однієї крайности в другу – від крайного аскетизму до крайньої розгнузданости психічної і фізичної, моральної і матеріяльної, від християнства до поганства, від чортівського мордування людей до дивного, навіть нехристиянського потурання злу, від нацизму, советизму до якогось септиментального демократизму.

Душа людини, надто в масі, може й аж надмірно перехилитись в один бік, але це

ніколи не виходить на користь їй: вона, швидше чи пізніше, запрагне реакції й, раптовно, перехилиться в другий бік, поки – і то лиш на недовгий протяг часу – не натрапить на певну рівновагу життя, на „золоту середину”.

До перехилювання душі людини прислуговується й мистецтво.

Середньовіччя в Європі позначилося суворим, невгнутим і шорстким аскетизмом, єремїтством душі християнської людини. Христос був суворий, грізний, яким Його тоді – й тепер – бачимо у візантійському та й у нормансько-романському і готицькому мистецтві. Христос не мусів бути в золоті й блиску, а Христос – чоловік, який ходив по землі й проповідував, – мозаїки в головній абсиді в церкві Сан Козма е Даміано в Римі, – але суворий, важкий. Людина була марним хробаком, порошиною супроти Бога, й за таке себе справді й мала. Це відношення до Бога було те, про яке й до сьогодні в парастасі співаємо: „...на него же не сміют чини ангельстії взирати”.

Але, поволі, приходять відпруга. Данте осмілюється й іде не тільки в пекло, але й у чистилище, а потім, із Беатріче, в небо. Його ровесник Джіотто ді Бондоне покидав

суворих Христа і святих Берлінгіврі, Чімабуе й дає Христа-чоловіка з добрими, ясними очима і з таким же обличчям. За Джіотто іде вся його школа до кінця XIV століття, а то й до перших десятиліть тисяча чотирьохсотих років. А Мазаччіо дає вже Христа, який ходить між людьми, живе з ними й терпить.

І почалося! Людина встає з пороку аскетизму. Кардинал Весаціон, якого великим приятелем був київський митрополит кардинал Ізидор, утікаючи в 1454 році з Царгороду перед турецькою навалою, привозить в Італію, – де вже почався гуманістичний рух, де папа Микола V на всі кінці Європи порозсилав ченців, щоб збирали, переписували мудрощі старовинних філософів, – усю свою пребагату бібліотеку старо-грецьких, гелленських навчань. Плятон, Арістотель, Архімед, латин Вітрувій і інші опановують уми, інтелекти гуманістів. Енеа Сільвіо Піккольні у своїх писаннях виходить поза рямці християнства. При дворі володарів Фльоренції, зокрема за часів Льоренцо Медічі Маньїфіко, розквітає гурт гуманістів, архітектів, мистців, філософів, різьбарів, поетів. Ідуть полеміки, диспути. Романський, готицький стилі уступають і на їх місце

приходить соняшність, заокруглена й повна краси та радості лінія, яку чернець Леоне Баттіста Альберті спер на староримських арках, приходить архітектура повна граціозного простору. З'являються Мадонни щастя, усміху, радості з такою ж Дитиною на руках, і з святими й янголами такими ж. Джіорджіоне, залишивши Джіованні Белліні, вперше садить свою Мадонну на троні серед природи, голотіч. А за ним – його ученики й, на першому місці, Тіціано, який захлинається здоров'ям і красою Віолянти. Якопо Пальма старий своєю св. Варварою, – у церкві Санта Марія Формоза у Венеції, – стає на вершку сили, здоров'я, якоїсь фізичної гігантності у венеційському мистецтві ренесансу.

Петро Аретіно свою сороміцьку трагедію присвячує кардиналові з Тренто. Кардинал Бібієна, мріючи про тіяру, пише твір „Каляндра”. Кардинал Бембо пише епітафію на могилу Рафаелльо. Олександр VI каже служити похоронне Богослуження за померлого – 6. VI. 1498 р. – в Римі вчителя поганства, Помпоніо Лето.

Відпружилась душа людини: від суворого аскетизму до поганства перехилилась. І приходить італійський Іван Вишенський – домініканин чернець Джіроліамо Саво-

нароля: зрив протесту проти розгнужданості неопоганства. З ченцем ідуть і деякі інтелектуалісти, мистці, яких вражало надмірне перехилення душі людини в один бік: фра Бартольомео, Сандро Боттічеллі й інші. На майдані Сіньорія у Фльоренції, після палкого проновідування ченця Савонароля, знімається високий стовп полум'я: горять Афродіти ренесансу, розкішні портрети ще розкішніших тогочасних дам, багаті шати багатих дам і джигунів, пишно міньйовані у слоневу кість переплетені молитвослови; горить тоді й єдина – тогочасні джерела подають: невисловленої краси! – Леда пензля Леонардо з Вінчі; горять тоді такі ж твори й С. Боттічеллі. Це був перший спонтанний, нетривалий протест проти перехилення душі людини в один бік.

Трохи не сто років треба було ждати ще, щоб прийшов рішучий удар по неопоганству: в 1583 році на папському престолі сідає великий і суворий Сікст V. Приходить він і, з новим орденом – Єзуїтами, завдає цей удар неопоганству ренесансу. І оживають доктрини святих Августина, Томи з Аквіно, Альберта Великого, Гната Лойоля й інших великих отців католицької Церкви. Заволодів Христос, але вже не

суворий, а той, що лишив його ранній ренесанс – ясний, добрий, ласкавий.

Десь у тих роках Антоніо Поссевіно, набравши до свого оточення ченців русичів, подорожує з ними до „Moscoviti”-в, де, як сам про це пише, всі розмови, переговори каже ченцям русичам із „lingua moscovita” на „lingua russa” перекладати.

У Римі ж Сікст V. підноситьobelіски найстаршого Єгипту, а на їх вершечку каже застромлювати знам'я св. хреста: символ перемоги над поганством.

І мистецтво знову стає до послуг людині з її новою чи радше – оновленою ідеєю: відхилити душу людини від односторонності, від надмірності, від перебільшування. І мистецтво знову з успіхом помагає в цьому людині.

В церквах на престолах знову з'являються образи, на стінах фрески, мозаїки, що на перше місце в них висувається божественність, не та сувора, важка, але божественність чисто-осаяна, лагідна, піднесена до ясности християнського неба. Те ж саме й з різьбою: у базиліці св. Петра – лежачу, мармурову постать жінки, символ юности, на нагробнику Павла III., долота Джіованні Больонья, накривають, бо нага; праведникам і святим Мікельан-

джерело у „Страшному Суді”, які були нагі, дають одягу, за що мистця Даніеле Вольтерра, що цю наготу „вдягнув”, так і прозвано Брагеттоне, тобто – Штанько.

Також і архітектура йде за малярством і різьбарством на службу ідеї – поворот до Бога, до християнського Єдиного Бога.

Зразок – яка має бути архітектура християнського храму, дає Дзякомо Віньйоля, будуючи славному церкву Ісуса в Римі. В цій архітектурі виходить Віньйоля з архітектури раннього ренесансу, з основ, що їх подав чернець Л. Б. Альберті, але цю нову архітектуру одухотворює величністю, шириною і ще чимось таким, що людина – при всій ясності ліній, при всій їх легкості – почуває себе вже не як у ренесансі, нарівні з своїм Створителем, а у стіп Його. Цю церкву фрескує – не маючи змоги справдити, а пам’ять тут заводить, то може в цьому випадку й помиляюсь – мистець Доменікіно. Все знання й надхнення мистця спрямоване до однієї цілі: як і архітектура – дати почуття безмежності, що, поступнево, все йде вище та вище в простори Бога; що все наше життя вічності призначене; що для душі правдивого християнина ця вічність неткнено чистою ясністю стає, а для іншого – зависла

загадкою у висотах. І ціль свою мистець осягнув.

У різьбі цього самого досягає Дж. Л. Берніні, про якого тогочасники говорили, що це новий Мікельанджельо, що це „Рубенс у різьбі”. Він є справжній творець „стилю єзуїтів”, стилю боротьби з поганством і повернення душі людини не до аскетизму середньвіччя, а до Створителя Справедливого, але доброго, милосердного, до релігійного раціоналізму.

Душа людини шукала рівноваги: мистецтво допомагало їй.

РЕЛІГІЯ Й МИСТЕЦТВО

Першою спонукою, рушієм у душі людини – давати, творити мистецькі твори, була як знаємо, релігія.

Щоб не розволікатись, тримаймось уже в цих шкіцах тільки Європи. І берімо одно з найстарших мистецтв – етруське мистецтво. Цей таємний нарід лишив по собі незатерті сліди – своє мистецтво. Оглядаючи його сьогодні, – скульптуру, архітектуру, орнаментику, всі ті поліхромії, – нас одно примушує поважно призадуматись: все це мистецтво має глибоку душу й ця глибінь має свою основу в релігії, у позамогильному житті.

Якось, перебуваючи коротким побутом в Орвісто, оглянувши всі найвизначніші твори мистецтва, подавсь я доріжками і стежками проміж сріблито-зелені оливки, проміж непорушні в спеці літа виноградники, у етруську некрополь. Заходжу в один гробівець, у другий, четвертий: їх архітектура, навіть внутрішня обстановка каже мені зупинитись думкою. Все однако, докладнісенько, якось обрядово

однакове. Двопохила кривля, кожна похилість – три плити з травертину, одна на одну ступнево сперта. Стіни – три кам'яні, з гладко обробленого травертину, верстви. Пороги – три, одвірки – три. Тут же насувається ясна думка: релігія, а з нею віра в безсмертя душі людини діяли тут.

* * *

Великий вплив на мистецтво мають і окремі великі проповідники, схимники-ченці. В нашій історії такого випадку нема, – якщо моя пам'ять не заводить мене. Наші найбільші отці Церкви святі Антоній і Теодозій Печерські — це були святі й проповідники типу *Ecclesiae Militantis*, як святі Августин, а навіть Домінік. Подібного, хоч і дещо відмінного типу, був і святий Йосафат Кунцевич.

Передового представника аскета, анахорета, який мав великий вплив на розвиток мистецтва Італії, – у поширенні й поглибленні релігійного сюжету, – зокрема в окрузі Умбрія, знаємо св. Франческа з Ассізі, названого „*il poverello d'Assisi*”. Його життя постійно серед природи, в роздумуваннях та молитві, сформувало його душу поета – угодника Божого, свяця.

Коли в Ассізі зайдете в маненьку церковцю Сан Даміано чи підете на те місце, де св. Франческо умер, – церква Санта Марія делі Анджелі, у Порціонколі, то, щоб ви не знали ні місця, ні його історії, вичуєте до зворушення глибоку містику цього місця. Можна сміло сказати, що дух брата Франческа й досі там володіє.

Оцей святий, що своїм життям все спирався на великій любові до природи, як найкращого твору Єдиного Творця і Вседержителя, і цією природою святий жив, зливався з нею і єдиним псалмом-душею і природою вихваляв Бога, – цей святий став учителем для італійських мистців – іти в своїй творчості до природи. Творомолитвою Франческа „Fioretti” захоплювались мистці Джіотто, а ще більше чернець Джіованні Беато з Фісзоле, Джентіле Фабріано й інші. Франческанська ніжність, любов до Бога через природу, впливаючи на мистців, дає твори найвищого надхнення, а часто релігійної екстази – „Мадонна делля Стелля” згаданого ченця Івана, в монастирі Сан Марко у Фльоренції. Як і старовинні візантійські мистці, як і наші старі мистці, так і мистці до – і раннього ренесансу, під впливом св. Франческа, перед кожним початком малювання ікони

— молилися. Їх релігійно-мистецька екстаза при малюванні ікон робила те, що вони тримались окремого обряду в техніці й процесі малювання.

І не зайвий раз доказує це, що релігія була першим рушієм у повстанні мистецтва; що релігія, віра в Бога дала мистецькі твори найвищої вартости, якої інші твори, які не мають релігійної основи в душі мистця, не осягнули; що ще й сьогодні, у зматеріялізованім світі й світогляді мистця, як мистець хоче дати тривало вартісний твір, то дає його лиш тоді, коли він своїм надхненням сягає неземних вершин.

Е П І Г О Н І З М

... Й тінні думки не мав я, що якесь повторення у мистецтві є хибою його чи неповажністю його. Просто: сумніваюсь, чи хтонебудь у цій матерії тямущий – був би мене так зрозумів. Але, щоб ясніше з'ясувати мою думку про повторення сюжету в мистецтві, ще раз скажу, що моє „Nihil novi” сказане sub specie aeternitatis.

Данте, пишучи свій капітальний твір, пішов за Вергілієм. За Вергілієм пішов же й наш І. Котляревський, даючи „Енеїду”. Нікольо Пізано, творячи свою Мадонну з Дитиною Ісусом, – у каплиці Делі Скровенії, у Падові, – напевне перед очима мав старогрецьку різьбу „Вакх із Діонізієм”. Льодовіко Аріосто із своїм „Orlando furioso” пішов за П. Боярдо, який був написав „Orlando innamorato”. Мікельанджельо дав свій „Страшний Суд” по „Страшному Суді” Л. Сіньйореллі, – у соборі в Орвієто, – який був наробив „страшного” розголосу в тодішньому мистецькому світі своїм реалізмом, задумом,

трагічністю, силою та розмахом. „Noli me tangere” фра Беато, – в монастирі Сан Марко у Фльоренції, – зовсім далеке й не те; що „Noli me tangere” Джіотто, – в каплиці Делі Скровенції у Падові. А „Останні Вечері”, створені кожна в інший час, в інших культурних умовах, що їх дали: Петро Кавалліні, – Санта Марія ін Транстевере в Римі, Таддео Гадді, – Санта Кроче, у Фльоренції, Леонардо з Вінчі, – Санта Марія делле Граціє, у Міляно, Андреа Кастанья, – Сант’Анолльонія, у Фльоренції, Доменіко Гірляндайо, – Сан Марко, у Фльоренції, Андреа дель Сарто, – в конвенті Сан Сальві біля Фльоренції – хіба ж усі ці твори не є самостійні, деякі незвичайно повновартні й то кожен для себе? Усі ці твори, хоч залежні від себе ідеєю і сюжетом, часто діаметрально розходяться у композиції, кольориті, а, найважливіше, розходяться у виразі, вислові та психології.

Данте в Комедії дав смиренність і пристрасть, правду і неправду, ніжність і жорстокість, сердечність і безсердечність. Врешті, дав ідею монархії Бога – папа, монархії земної – цісар. Був бо Данте проти земної монархії папи, а був за монархією цісаря, який у снівмирі з папою

мав володіти світом фізично, а папа духово. А ще – дав Данте християнсько-католицький філософічний твір.

Про „Енеїду” І. Котляревського не приходиться багато говорити, бо нема тямущого українця, щоб не бачив, не розумів у цьому творі історії голомозих.

Отак, щоб не розводитись поодиноким над творами згаданих мистців, бачимо, що думка, ідея мистця може колувати біля одного й того самого моменту, але кожен мистець по своєму, індивідуально висловить цю думку.

Ще інакше буває з мистцями молодими, початківцями. Вони, трохи не кожен, завжди десь, за якусь більшу індивідуальність мистця зачепляться: вони, щоб набрати розмаху, щоб пуститись у цю – часто, перед славою, повну терпіння – путь і стати на якийсь певний, ними обраний ґрунт, мусять за якусь велику чи більшу індивідуальність зачепитись. І Праксітель не відразу дав свого „Юнака з ящіркою”, поки не пізнав Поліклета. І Мікельанджельо у своєму одному з перших творів „Pietà”, – в базиліці св. Петра в Римі, – йде за таким же твором Нікодемі, – в соборі Санта Марія дель Фіоре у Фльоренції. І в перших творах Бетовена несеться від-

гомін творів Моцарта. А й Р. Вагнер у своїх „Коля ді Ріенцо“, „Блудний голландець“ не гребує солодкавістю Моцарта. І М. Лисенкові не оминути Шопена. Та й О. Новаківський, щоб дати „Повінь“, „Довбуша“, „Святого Юра“ (катедра у Львові), спершу мусів дати твори, від яких несе Я. Мальчевським і Ст. Виспянським.

Правда, як усюди, так і в мистецтві, бувають парадокси: Мазоліно ді Панікале підпадає під вплив свого ж учня Мазаччіо, як це бачимо у фресках у церкві Санта Марія дель Карміне у Фльоренції, у фресках у базиліці св. Климентія у Римі. А старому Андреа Верроккі зовсім не сподобалося, що його учень Леонардо з Вінчі в першому своєму творі – янгол, – в образі „Хрищення Христа“, пензля А. Верроккі, – був уже Леонардо, а не старим Верроккі.

Щоб не бути сухо-нудним, я припинюсь над сказаними аналогіями.

В якомусь творі Джон Кітс таке каже: „Коли людина дійшла до якоїсь повної зрілості інтелекту, тоді кожен проблизк чогось великого і справді духового служить їй, людині, як точка, від якої вона знімається до інших безмежних неб“.

Спитаємося: чому ж це воно так? Від-

новідь: бо поки атомові бомба ще не знищила людства, мистецтво і до-християнської, а ще більше християнської доби щільно з собою пов'язане: генії – давно стали вселюдською власністю, перейшли всі національні кордони, винісши кожен свій народ на видне місце, утриваливши у своїх творах усі прикмети, притаманності духа народу, з якого кожен геній походить.

І, врешті, торкнемось іще епігонізму в мистецтві. Епігони існують у всіх ділянках людського знання. Має їх мистецтво, література, наука, архітектура. Генії – мистці, винахідники, вчені – та великі люди, це ті найвищі в житті людськості шпилі, ті дороговкази, за якими йдуть епігони. Епігони, творючи свій мистецький світ, часто й самі не помічають, що повітря до цього свого світу черпають вони зо світу генія, у добі якого живуть.

На мою думку – найкращим зразком епігонів, епігонізму в мистецтві, є доба Леонардо з Вінчі й по нім. Вже за його життя ні один із його учнів не міг визволитись із-під, сказати б, нестримно-важкого творчого духа його: всі вони наслідували його. Чезаре да Сесто, либонь єдиний, бунтувався проти цього розтороцьувального впливу маестра, хотів визволитись із-під

цього, для індивідуальності мистця погубного впливу. Просто – да Сесто втікав од Леонардо, але лиш на те, щоб підпасти під вплив Мікельанджельо, а то й Рафаелльо. Шкіц Леонардо – „Battaglia d'Anghiari” притягував до себе всіх мистців того часу. До його „Останньої Вечері” мистці, цілі плеяди, молились. І добрих двісті років, до А. Аппіяні, мистці, зокрема на півночі Італії, живуть творами Леонардо, його chiaro-scuro-м.

Європейські, а в першу чергу італійські історики, мистецтвознавці останніх років ствердили, що й Рафаелльо є епігон. Вас – як і мене – такий осуд може обурювати. Але пригляньмось: у всій своїй творчості Рафаелльо чомусь не може бути зовсім самотійний. Не помітно на ньому впливу його другого учителя Тімотео Віті, – батько Джіованні Санті був йому першим учителем, – але вплив учителя Пєтро Перуджіно, Леонардо, Мікельанджельо, а й фра Бартольомео на нього великий. І ці впливи бачимо в нього фазами. Під цими впливами, надаючи їм, справді, щось із, так скажемо, умбрійської містики в мистецтві, Рафаелльо постійно творить. А як береться за архітектуру самотійно, – в будові базиліки св. Петра працював він

за плянами Д. Браманте, – як бачимо це в каплиці в церкві Санта Марія дель Попольо у Римі, то йде сліпо за Д. Браманте. Словом, від епігонізму не міг він визволитися. А тим дав і найкращий доказ: епігон, коли в нього душа мистця, є творчий, дає мистецькі цінності, продовжує мистецтво.

Для підтвердження цього наведу ще один дуже знаменний приклад. Коли мистецтво якоїсь доби вичерпується, тоді мистці у своїй творчості черпають силу не то, що не а найсильніших джерел, а, по якійсь фатальній інертності, йдуть до джерела, в якому вже зійшлися інші сильніші джерела. Бо в XVII столітті Дж. Сассоферрато наслідує Рафаелльо у його так званій фльорентійській манері. Отож, Сассоферрато незвичайно талановитий мистець епігон наслідує епігона. Жевріла бо в ньому творча іскра.

ОРГАНІЧНІСТЬ І НЕОРГАНІЧНІСТЬ У НАШОМУ МИСТЕЦТВІ

Стара тема. Торкаюсь її не тому, щоб когось переконувати про існування в мистецтві – кожного правдиво здорового й культурно самостійного народу – органічності й неорганічності; не тому, щоб доказувати, що якесь неорганічне „l'art pour l'art” існує лиш у мистців пустих, неглибоких, безідейних, тобто бездушних. Само мистецтво всіх великих творчих народів і наука непохитно сильних умів дають докази існування мистецтва національного не тільки змістом, а й формою.

Колись, у 1931–33 роках, у Галичині треба було зводити полемічний бій у щоденниках і журналах, – який і витримав я до повної перемоги! – з усякими напрямками „l'art pour l'art”, то з „пролетарським” напрямком – славне „ЗУМО”! – А тоді ж саме в Україні, в совєтській дійсності, розросталось мистецтво укра-

їнське органічне: М. Бойчук, І. Падалка, А. Петрицький, Ю. Яновський, М. Куліш цю органічність стверджували творчістю.

Торкаюсь цієї теми лиш тому, щоб знову по цій війні, коли знову треба сподіватись нового вибуху нових, ще новіших як були, „ізмів”, пригадати цю стару правду, це постійне „вірую” мистецтва: як мистецтво хоче бути вартісним, творчим, ясным, зрозумілим, виховним, то мусить мати зміст, а ще більше – вислів національний: органічне мусить бути.

Органичність твору скривається в душі мистця, творця твору. Цю творчу органічну силу душа мистця черпає з землі, з сонця, з релігії, з оточення й культури народу, з якого походить або серед якого живе.

Італійський ренесанс в архітектурі, – берімо його як явище духове, – що має у собі так багато безмежної ясности сонця, безжурности просторів, – якому тлом є ота пісня з часів Льоренцо Медічі Шляхетного „*Quant'è bella giovinezza*”, – в Україні цей ренесанс, як „козацький барок”, коли в Італії барок дійшов до П. Веронезе, Я. Тінторетто, а в решті до Л. Берніні й до Дж. Б. Тієпольо, – набирає якоїсь глибокої, філософичної, візантійської соняшно-

сти, сказали б ми: трагічної соняшности і простірности. Таку душу цієї архітектури в нас бачимо й у Андріївській церкві в Києві, у св. Юрі у Львові, навіть у палаті Завадовських у Ляличах. Растреллі – й той не міг опертись впливові української природи, культури, оточення. Не міг опертись цьому впливові й Паллядія стиль.

З другого ж боку бачимо Д. Бортнянського. У молодих роках, 1751–1825, перебуваючи в Італії, у Венеції, пише він оперу за оперою: „Алкід”–1776, „Креон”–1777, „Квінт Фабій”–1779 і ще дві комічні опери. А в цих операх, у цій музиці, при всій її ясній, українській сентиментальності пробивається італійська карнальність, темперамент, легкість, навіть тодішня солодкавість.

В 1930 році поїхав я з приятелями італійцями (мистці й один критик) на всевітню виставу плястичного мистецтва у Венеції. Ходили ми від павільйону до павільйону, цебто – від „держави до держави”. Повітря пахло весною, сонцем, морем. Зайшли ми й до павільйону ССРСР. Для італійця, як і для всякого іншого європейця, ССРСР – це синонім – Росія, ergo – всі народи ССРСР „росіяни”. Тому – то й мої приятелі італій-

ці, оглянувши в павільоні ССРСР виставлені твори, були здивовані дивною нерівністю стилів, культури, темпераментів. Тоді я, завернувши їх ще раз, попросив, щоб мені докладно пояснили: в чому їх здивовання? Вони мовчки підійшли до праць І. Падалки, А. Петрицького, здається й до Сахновської. Потім зупинились перед деякими працями неукраїнців. На це я лиш сказав їм, що перші три – українці, а інші – неукраїнці. На це вони завважили, що українське мистецтво має своє окреме обличчя, свою душу, що своєю культурою, зберігаючи свою самобутність, європейське воно.

Ото ж, І. Падалка, А. Петрицький і Сахновська у своїх творах виявились українськими мистцями не тільки своїми іменами й приналежністю до землі України, але й органічністю своєю.

Зупинімось на О. Новаківському. Мистець він польської краківської школи. Помітно це в нього зокрема в творах із молодих років. До кінця свого життя він, виявивши всю творчу силу української душі, розкошується у найживіших своїх „Квітах”, краєвидах. Але кольорит його завжди має той м'яко-гнилавий тон польської – назвімо вже – органічності. Цей

тон стає оживленим щойно в останні роки його життя, коли в нього вибухає сила, темперамент, якась „варварська” непогамованість та експресія – чисто українські, органічно наші. Незабутні його „Повінь”, „Дзвінка” чи й проєкт Мадонни.

Органічність вичуваємо й у М. Жеваго. В його картинах у тім сірозолотистім кольориті, в тій звабливо романтичній м’якості, скільки в цьому нашої природи, нашої безмежності степу й сонця, скільки „запаху” нашої землі. Біля М. Жеваго можемо й Повстенка поставити: те саме наше сонце, повітря уміє він схопити й на мурах старовинних пам’яток української архітектури.

Органічність вичуваємо й у Петра Холодного, батька, в першу чергу в його „Ой, у полі жито”, в цім творі, що такий клясично спокійний тоном, такий „степовий” сонцем і трагічністю дії.

А М. Азовський, у його деяких – не для міщанина писаних – портретах, а ще більше в квітах. Чи ж не пробивається у нього отой притаманний нам темперамент, культура?

А вже ніяк не можна тут поминути М. Бурачка: він же стає творцем українського краєвиду.

В сатири, гротесці, карикатурах на першому місці за останнє двадцятиліття стоїть М. Бутович. Ніхто до нього не віддав – у лінії, кольорі – так глибоко трагічно-комічну душу українця, як він. Чи це козак, спудей, селянин, міщанин – усі носять із собою фатальне п'ятно жартівливого тону, трагічного сміху, який відгомонам несеться ще з тих часів, коли наших предків на палі сажали, коли до вух розтоплене срібло вливали. І схоплення цієї глибокої ризику душі нашої людини саме й є отією органічністю.

За Миколою Бутовичем іде Едвард Козак, який, розуміється, не думає бути чиймсь епігоном. І в своїх останніх творах дає цього докази. Останнього слова про нього не сказати нам іще. Також і він душею своїх творів – передусім у гротесці й карикатурі – є органіст.

Безперечно, що в цих нарисних міркуваннях не можна охопити всіх наших мистців – органістів: ми й не клали собі цього за ціль. А врешті, це тема, що їй можна б і глибшу і обширнішу студію присвятити. Проте, не можемо не згадати тут такої сили нашого органіста в баталістичному мистецтві, яким є М. Самокиш. Він в укра-

їнській баталістиці за останнє п'ятдесятиліття веде перед.

Характеристичним буде згадати також і польських баталістів Коссаків. За батьківщину вибрали вони собі Польщу. Але душі своєї у мистецтві не зуміли, не змогли змінити, й своїми баталістичними творами внесли в польське мистецтво українську органічність.

СТАТИЧНІСТЬ І РУХ

Мистці – модерністи лякаються ренесансу, бо хто – в ці часи – хоче в ньому шукати зразків, той попадає в статику. Модерне ж мистецтво – за рухом.

На сто відсотків і я цієї ж думки. Не статика, а рух! Не статика, бо це зброя-камінь, а рух, бо це зброя-атомова енергія. Але є камінь пісковик, а є кремій, граніт. Є атомова енергія, що тільки руйнує, а є атомова енергія, що будує.

Є статика і статика, є рух і рух. Є статичність Мірона, є й статичність візантійських мистців по канону. Є статичність Л. Крапаха, є й статичність А. Дюрера. Є рух автора Ляокоона, а є рух О. Архипенка. Є статичність жива й монументальна, а є статичність мертва, замкнена в собі, до якої її фра Анджеліко з Фієзоле підтягнути можна. Є рух снаги, сили, життя, розмаху, а є карколомний рух циркового блазня, лишвоскочка.

Ранній ренесанс має статичність Дзаваттарі, Корбачіо, але й має статичність Джіотто. Ренесанс має рух Мазаччіо,

навіть Бевонцо Гонцолі, але й Паольо Уччелльо має. Врешті – є аж такі рухи: „Battaglia d'Anghiari” Леонардо з Вінчі, „Battaglia di Pisa” Мікельанджельо, стеля А. Мантенья у палаті Гонзаґа у Мантові, „Станци” Рафаелльо у Ватикані. Та й далі: Паольо Веронезе, Якопо Тінторетто аж до Дж. Б. Тіспольо.

Безперечно, Веронезе, Тінторетто, а в першу чергу Тіспольо це вже барок. Але вийшов же він із ренесансу. Бо ж не міг ренесанс кінчатися на статичній солодкавості Карло Дольче.

І Моцтеверді, і Страделля не могли закінчитися на Паїзієлльо й Моцарті, але – через Баха – перейшли в Бетовена, у В. Белліні, зокрема в його „Норму”, і Р. Ваґнера. Бо це той рух, що існує в мистецтві від Шанко, а то й раніше. Важко ж признати, що Гонегер чи інші такі модерністи – це рух у мистецькому розумінні, рух життя, творчий, що має душу, гармонію, естетику.

Тим мистцям, які є надмірними „рухістами”, як потверджує практика мого життя, по якомусь часі беззмістовного руху, набридає безглуздість цього руху, цього постійного експерименту, й вони починають тужити за конструктивним рухом. за

гармонією й естетикою руху, за ціллю руху, а врешті за змістом, життям руху. І тоді — О. Архипенко дає свого Шевченка, — Національний Музей у Львові, — К. Карра дає трохи не неоренесанс, В. Ласовський дає перші спроби таки портрету і устатковуються, як Джіно Северіні.

Ми завжди будемо ось такого переконання: ці мистці — непогамовані рухисти; ці в мистецтві ливоскочки нагадують нам розгнуздану юність, що не жаліє енергії, розкидає її без ніякіської задуми наліво і направо. Аж коли приходять перші об'яви безглуздя такого марнотравства, тоді в них приходить опам'ятання, протверезіння, і вони тужать за гармонією, за красою, за болем і радощами: за життям і його змістом.

І їх твори набирають вартости і тривалости.

С Т И Л Ь

Чи можна уявити собі мистця, кажу: мистця, щоб не мав він своєї мови, вислову — стилю? Мистець — це стиль.

Як кожна велика доба має у мистецтві свій стиль, — ренесанс, барок й інші перед ними й по них, — що й стає стилем доби, так і великий, творчий дух мистця творить свій стиль. Такі великі мистці й творять цей стиль доби, зберігаючи при цьому кожен свою відрубність у стилі, свою індивідуальність. Ренесанс дає: Данте, Петрарка, Піко делля Мірандоля, Еразма з Роттердаму, ченця Л. Б. Альберті й інших геніїв, великих мистців та мислителів і кожен із них, творячи добу, має свій стиль. Кожен на шляху духової культури людства стає тривким дороговказом для наступних поколінь.

Автор „Слова о полку Ігоревім”, козацькі думи, Гриць Сковорода, Тарас Шевченко, Марко Вовчок і інші наші мистці слова — це, кожен із них, окремі стилі. Боровиковський, А. Лосенко, М. Войчук,

Ю. Нарбут, П. Холодний – батько, В. Кричевський – це, кожен із них, окремі стилі.

Корбачіо, Джіованні з Міляно, Вінченцо Фосна, Сіньйоріні, Де Піттіс, Дж. Сегантіні – все це стільки ж стилів.

Багатство мистецтва, його духові цінності на стилях спираються. Всі інші мистці, які свого стилю не мають, вони не творять, а лиш дерзають.

Дехто каже, що Франческо Гвіччардіні ширший, ніж Н. Макіявеллі. Може бути й так. Але Макіявеллі був перший, який охопив політику в рямці „Il Principe”, й таки глибокий був. Та й Ю. Федькович належить до поетів пробудників, але він іде за стилем чи зо стилем Т. Шевченка. І Михайло Мороз є мистець, що увійде в нашу історію культури з індивідуальним мистецьким обличчям, але він буде в орбіті стилю О. Поваківського.

Стиль у мистця це те, що й незрячу в мистецтві людину, профана зворушить і примусить зупинитись думкою і сказати: чомусь цей твір сподобався мені!

Стилю не повторити. Бо те, що повторене, це вже, краща або поганіша, копія.

Але хтось може зауважити: а що це таке стиль? Це – стилос. Дослівно – рилець, що врізується, слід по собі лишає,

утриваює думку оригінально, по новому висловлену. Далі: щось, що виринає понад усе, вирізняється, стає чимось новим і неповторним. Це — зміст і сила душі мистця. Це — Плотарх, Ксенофонт, Шекспір, Шевченко, Нарбут. Хто розкаже історію так, як Плотарх? Хто напише „Відворот десяти тисяч” так, як це написав Ксенофонт? Хто дасть глибшу трагедію у модерній Європі за Шекспіра? Чи ж повторив хтось Шевченка? Чи був хтось більшим у рисунку естетом як Ю. Нарбут?

Стиль у мистецтві — суть!

В И Р А З

Як уже сказано – в мистецтві володіє лінія рухлива, жадібна, палка, яка – безперечно – єдина може передати життяве в людині, в природі – силу, гнів, рух, рвучкість, запал, гін, розмах, біль, розпач, могутність, не втрачаючи при всім цім на естетиці, гармонії, ритмі, на лінії й кольорі твору. Так приходить до виразу, до експресії у мистецтві. Так приходить до Мірона, Мікельанджельо, Родена, до І. Репіна, О. Грищенка, М. Мухіна, О. Новаківського, А. Манчіні: до сили, палу в лінії і кольорі. Правда, – хоч це рідко трапляється! – що Гаetano Превіяті в одній своїй „Хресній дорозі” без рисунку, кольоритом промовив такою прірвою терпіння Христа, що й критик був ошоломлений.

Як дивлюсь на Піппо Спано, – пензля Андреа дель Кастаньйо, у Санта Анполльонія у-Фльоренції, – то перед собою бачу могутнього полководця, що з холодною, як сталь, і цинічною усмішкою, яка холодить душу, визиває проти себе всіх противників, а може й увесь світ.

Як у Сикстинській Каплиці дивлюсь на пророка Сремію Мікельанджельо, то вчуваю, що цей гігант думки привалений нечуваним і важким терпінням. Чи подивлюсь на „Світанок”, „Смерк”, „Ніч”, – Мікельанджельо, у каплиці при церкві Сан Льоренцо у Фльоренції, – то глибоко вразить мене проїмливий вираз цих символічних постатей.

Святий Сроним, Тіціано чи Рібера, ошоломлює нас своїм львиним криком душі в молитві.

Гевтоконолюса святі неземно-аскетично поришають у просторах екстази. Про Форпаріцу пензля Рафаельо, дехто каже, що це твір мистця Себастьяно ді Пюмбо, – ще й сьогодні спалює вас очима. „Свята Тереса в екстазі”, долота Льоренцо Берніні, у Римі, вашу душу підносить до таємних, Божих висот.

І безліч прикладів можна б такі наводити про силу, вираз у творах мистецтва.

Зразком виразу, сили, могутності, а то й нашої стихії у нашому мистецтві, точніше – в літературі, є Юрій Яновський. Скільки разів перечитасте його „Чотири шаблі”, стільки разів, і кожен раз глибше, вичувате і зрозумісте, що таке вираз, експресія у мистецтві.

В європейському мистецтві такими представниками – в літературі й музиці – є Г. Бальзак у своїй „Людській Комедії”, а Р. Вагнер у своїй тетралогії, ще більше в „Трістан та Ізольда”.

Напевне не буде нічого нового, коли скажу: основою експресії, виразу в пластичному мистецтві, – також в літературі й навіть у архітектурі, – є світло й тінь. Ще інакше сказати: світліс й темінь. Ці два первні, що якось містично безнастанно заабсорбовують, огортають своєю боротьбою, – яка творить гармонію, – все наше життя. Ці два первні від того часу, коли світ і чоловік стали існувати, є головними рушійними всього життя, усіх явищ у житті: виразом, експресією є.

Яку вартість, цінність, значіння має у мистецтві світло й тінь, свіаго – scuro, це доказали: Джіованні з Міляно, Леонардо з Вінчі, А. Аллеґрі, Тіціано, Рібера, Рембрандт, Караваджіо, П. О. Ренуар. У музиці Л. ван Бетовен – зокрема в V симфонії. З наших – І. Рєїн, О. Новаківський, М. Азовський. В музиці О. Лядкевич, а ще більше Д. Січинський.

З М І С Т

Чи, як також кажуть, ідея. Ультра-модерне мистецтво – ті сюрреалізми, дадаїзми й інші інфантілізми – відкидає ідею і зміст. А тим самим засуджує себе на смерть або, легше сказати, на „експериментальне мистецтво”.

Правдиве, творче мистецтво, яке має й дає душу, яке виховує й формує душу людини, яке творить історію, культуру, – має зміст, ідею. З історії бачимо, що коли мистецтво, – берімо християнську добу в початках, – прокидалось до життя, коли стало знову відроджуватись, – мозаїки з IV століття в мавзолеї Костанці у Римі, фрески з VI століття в катакомбах під базилікою св. Климентія у Римі, де, між іншим, читаємо й перші зразки народньої італійської мови, – тоді воно трималося ідеї, змісту, а все було окаймлюване орнаментом. Коли й у старому Римі мистецтво стояло на висоті свого розвитку, – байдуже, що мистцями були переважно чужинці, греки, – то й тоді мало воно ідею, зміст: це бачимо в Помпеях у Casa dei Misteri,

Casa dei Vetti. Мистецтво найвищої потуги чи пак снаги, яку людство досі осягнуло – золотий ренесанс: Мазаччіо, А. Мантенья, П'єро делла Франческа, Полляйолі, Сіньйореллі, Леонардо з Вінчі, Мікельанджельо, Джіорджіоне, Боттічеллі, Гірляндайо, А. Корреджіо й інші, ні на одну мить, ні на один відхил, – навіть Караваджіо і Креспі, – не відступав від ясної ідеї, від змісту. Байдуже: мітологія, одна й друга біблія, історичні моменти чи щоденне життя, усе давало мистцеві точку опертя для його плідної, творчої фантазії. Від життя йшов мистець у світи мистецьких вартостей.

• КОМПОЗИЦІЯ

Картина, різьба, архітектурний твір чи її інші твори, музичні її літературні, тоді „беруть” нас за душу, за серце, коли вони, з якого боку до них не підходить б, докладно зкомпоновані, пов'язані, коли в них нічого не „вистає”, нічого не бракує і не виводить твір із рівноваги, з гармонії, з ритму.

Таку математичність гармонії, ритму бачимо в грецькому мистецтві. Грація і гармонія захоплює нас у Афродіті з Кересе, у Силіячій Аріядні, у Народинах Афродіти, в „Меті диском” Мірона.

Цю гармонію і ритм грецької старовини унаслідкує італійський ренесанс, а за ним і ренесанси інших країн. Ми оглядаємо це в творах – картини, фрески, різьба усіх мистців цієї доби. У своїй пам'яті не пригадаєте собі ні одного твору, інколи хоча б якогось незначного мистця Гарофальо, щоб якась дисгармонія, якийсь дисонанс у композиції твору викликав скрегіт, нерівновагу: все на місці, нічого зайвого.

Міські майдани, що їх проєктував Мікельанджельо в Римі, – майдан „Еседра”,

а ще докладніше „вкомпонований” майдан „Дель Попольо” із своїм розкладом фонтанів, церков у чотирьох пунктах, майдан св. Петра чи не найбільший у світі, який за проєктом Буонаротті виконав Л. Берніні, усі вони зберігають оту гармонію, ритм.

Клясичним зразком композиції в архітектурі, своїм розкладом тіней, сонця, простору, мас, на завжди буде „Cappella dei Pazzi” Ф. Брунеллескі у Фльоренції, „Il Tempietto” Д. Браманте у Сан Петро ін Монторіо в Римі. А перед ними – староримський Пантеон Агріпи, який так докладно, до подробиць простудіював в архітектурі Мікельанджельо, беручись за будову бані базилики св. Петра.

Таким же клясичним прикладом і зразком досконалости композиції у літературі буде Петрарка, який, розуміючи значіння гармонії й ритму, створив сонет.

Безперечно – глибшим, суворим, який дихав романськістю у композиції, є Данте в усіх своїх творах: у „Convivio”, в „Monarchia” чи й у „De vulgari eloquenzia”. Але найдосконаліший є він у своїй „Commedia”, – яку наступні покоління назвали „Commedia Divina”, – написана терцинами: всі три *cantiche* кінчить Данте словом „stelle”.

КОЛЬОРИТ

Зо стилем в'яжеться в мистця й кольорит. Кольорит – це також мова мистця, це найскладніша майстерність, уміння мистця орудувати кольорами. Це для мистця пензля є те саме, що для літератора знати докладно всі тайники мови. В кольориті твору пізнаємо ступінь культури мистця.

Кольорити бувають повні снаги, ясности, сили, а бувають ніжні й бліді, понурі і яскраві, сірі і гнилі.

А. Аллеґрі – це майстер світла в темені. Ще суворішим майстром у цьому є Караваджіо. М'який, ніжний та солодкий кольоритом є Сімоні Мартіні, як і його сучасник Петрарка в поезії. Майже такий же в кольориті й фра Беато з Фієзоле.

Виразисті й сильні є А. Петрицький, О. Гриценко, а ще більше снаги має І. Репін: його „Гармаш”. І М. Азовський іде за ними.

Багаті кольоритом трагічності наші думи, наші історичні пісні. Пригадаймо собі докладно хоча б таку одну історичну пісню про Саву Чалого.

З наших постів кольоритом найсильніші Т. Шевченко і Л. Українка. Деякими творами стоять вони нарівні з Бетовеном – IX симфонія, з Мікельанджельо – Пекло, з Р. Вагнером – кінець останньої дії „Трістан та Ізольда”.

Павло Тичина – кольорит ніжний, ясно-золотавий, а хвилинами – пастель.

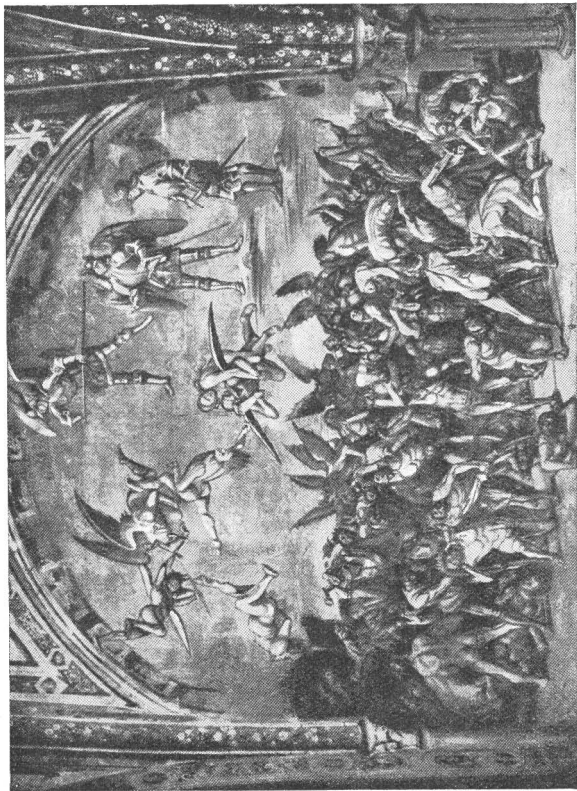
Кольорит здобувають собі, свій окремий, лише генії, великі мистці.

СИЛА РЕНЕСАНСУ

Прийшло мені на думку: скільки сили, тієї неподеланої, що дихас на тебе й огортає тебе якимсь таємним і великим, виявило мистецтво ренесансу. І то тієї фізичної сили, що, в сполучі з душею, стає творчою у житті народу, руйнівною силою.

Ми, лиш нашвидку й без шуканини, перейдімо деякі твори деяких мистців.

Ось Джіотто ді Бондоне. Дехто каже, що він інше примітивіст, неоворот. Ні! Це була тоді така шоретка сила: це ж кінець 1200, початок 1300 – х років. Донателльо у своїм св. Юрі, Христильниця у Фльоренції, у своїм монументі Гаттамелята в Падові, – це визов світу силою й красою. Нікольо Пізано, його Мати Божа із Сином, у Падові – це ж певна себе володарка, яка чує і силу і грацію. Якопо делля Кверчя, у своїх творах у церкві Сан Петроніо в Больоньї чи у фонтані на головному майдані у м. Сієна, це сила, що поезію, красу знає. Паольо Уччелльо, в Уфіці у Фльоренції, це розгін, рух, що захоплює, пориває. Андреа Мантенья, у



Прокляті

Люка Сінйореллі

1441-1523

Фрагмент Страшного Суду в соборі в м. Орвієто

церкві Єремітанів у Падові, це сила, що огортає дивним холодом, придавлює вас. Б. Віваріні – цей зазирає у кожен м'яз болю на те, щоб зробити його жорстоко сильним, – бо й біль може бути жорстокий. Перо делля Франческа, в церкві Сан Франческо в Ареццо, його типи – титани, які віками живуть і житимуть, у своїй силі незнищальні, могутні. Люка Сінйореллі, зокрема в „Страшному Суді” в м. Орвієто, це поезія, полет, простори виповнені м'язами, життям ненависти і щастя. Андреа Верроккю, найперше в монументі Коллеоні у Венеції, це ж захоплення і певність себе і своєї сили. Андреа дель Кастаньйо, прозваний делі Імпіккати, у Санта Аполлонія у Фльоренції – це насолода визивати світ і сміятись, реготатись увічі смерті. Його Христос на „Останній Вечері” не має покори, ніжності Леонардо. Мікельанджельо чи в Сікстинській Каплиці, чи в Мойсєві, чи в Святій Родині, – усі його типи, це мученики, сила яких завелика до цього малого, нудного світу; і Христос-Суддя одним порухом руки валить світ, і Мойсей – ось і громи грянуть і все й усіх зметуть, і Йона на стелі Сікстинської Каплиці тремтить м'язами. Найбільша ж трагедія цієї сили супроти марноти світу –

це Адам, якого до життя будить Бог-Отець. А боротьба Кентаврів А. Полляйольо – чи має якийсь стрим у виразі своєї сили? Тіціано – це володар сили. Ніколи не можна забути його св. Марка, в церкві деї Фрарі у Венеції, виразника цього володарства; його св. Христофор, у палаті дожив у Венеції, аж крекче силою. В Тіціано нема малечі, у нього нема нужди, а як і є, то силою володіти світом хоче. Це ж, у меншій мірі, є й у Якопо Тінторетто: його „Чудо св. Марка” – у музеї Брера в Міляно, проте більше краси, грації дав він своїй силі.

Тут зупинився я тільки на поодиноких, головних виразниках цієї сили, що жбухає з мистецтва рінашіменто. І всі ці індивідуальності, ці мистці черпали цю силу з минулого – з різьби Лізіпа, Мірона, Фідія, з тих мозаїк церков Сан Козма е Даміано, Прасседе, Пуденціяна, Санта Марія Маджіоре, з мавзолею Костанци – у Римі; з церков Венеції й Мурано, Равенни, Сіцилії – точніше Палермо, Фльоренції, – ось там є ця сила могутня, шорстка, інколи аж визивна, дика, гарна.

Не думаймо, що й у нашій старовині Кієва, Чернігова, Лаврова, Львова, Крехова, Острога, Старого Села, – навіть у

тому, що ще збереглось, – не знайдемо, не
надхнемось цією силою і красою нашої
давнини! ..

(З римського нотатника)
Рим, 27. V. 1938

І Ц Е М О Д А

Були роки, коли мистецтво, малярство і різьба доходило вершка божевілля: мозкова аберація стояла сумним п'ятном на всій творчості Європи. Це – повоєнні роки 1920–1935, а на півночі, у Скандинавії, дещо й довше. Щоб душа чи, – як хтось хоче по матеріялістичному – око знайшло щось естетичне, справді мистецьке, треба було йти по старовинних церквах Міляно, Фльоренції, Венеції, Риму, то по музеях, і там поринути в ренесанс чи в яку хочете іншу модернішу добу, але мистецтва. Байдуже, який це мистець тих далеких чи й близьких часів мав би бути, хоча б і Козме Тура, Франческо Косса з їхнім інколи різким реалізмом, Давід, Дж. Індуно, Ван Гог і інші, які дають глибину життя у всіх його проявах.

Недавно натрапив я у бібліотеці на похвали, на поклонення мистецтву мистця Амедео Модільяні. І ще сьогодні дивно, як можна бачити в його з морфіністично-психічним тлом творах якусь естетику!

Як можна тих нещасних його жінок, мов хворобливих з'яв, які носять на собі п'ятно переверсно - матеріялістично - одурманного світу, порівнювати до Мадон Сімонє Мартіні, Доменіко Гірляндайо! Очі mandorla Мадон Сімонє Мартіні – це отвори туги небес до душі людини. Шиї жінок Доменіко Гірляндайо – це найкраща мелодія грецької культури на тлі душі ренесансу. Такі ж шиї у жінок Паольо Уччелльо, дещо мармурово спокійніші, у Перо делля Франческа мармурово масивніші.

А очі в жінок А. Модільяні! Це – прирва гашишу, морфїни, кокаїни, це чорна, виснажена душа зшлюхованої людської істоти: його шия – це в найкращому випадку шия голодної гуски. Такі всі ці жінки чи й мужчини на портретах А. Модільяні.

Порівнюють творчість А. Модільяні й до Рібера, а ще більше до Ель Греко. Але ж типи цих двох осяйно чисті, горять ясним вогнем великої посвяти, любови до Бога. Їх худі, висохлі, аскетичні тіла проникнені, запалені вогнем неземного життя, у їх тілах, у тілах їх святих і Христа горить той вогонь, що їх, святих, очищує і знімає у недосяжні простим істотам висоти.

Маймо надію, що вже ніколи те мистецтво морфіно-перфідної культури не вернеться в Європі.

— (З римського нотатника)
Рим, 30. IX. 1938

З М І С Т :

	стор.
1. Переднє слово	3
2. Основне	5
3. Естетика	11
4. Дух мистця	15
5. В перспективічному скороті	19
6. Мистецтво й душа людини	23
7. Релігія й мистецтво	31
8. Епігонізм	35
9. Органічність і неорганічність у на- шому мистецтві	42
10. Статичність і рух	49
11. Стил ь	52
12. Вираз	55
13. Зміст	58
14. Композиція	60
15. Кольорит	62
16. Сила ренесансу	64
17. І це мода	68

