

ГНІЗДОВСЬКИМ

# J. HNIZDOVSKY

PAINTINGS

PRINTS

CERAMICS

ESSAYS

PROLOG, INC.  
NEW YORK

# ЯКІВ ГНІЗДОВСЬКИЙ

МАЛЮНКИ

ГРАФІКА

КЕРАМІКА

СТАТТІ

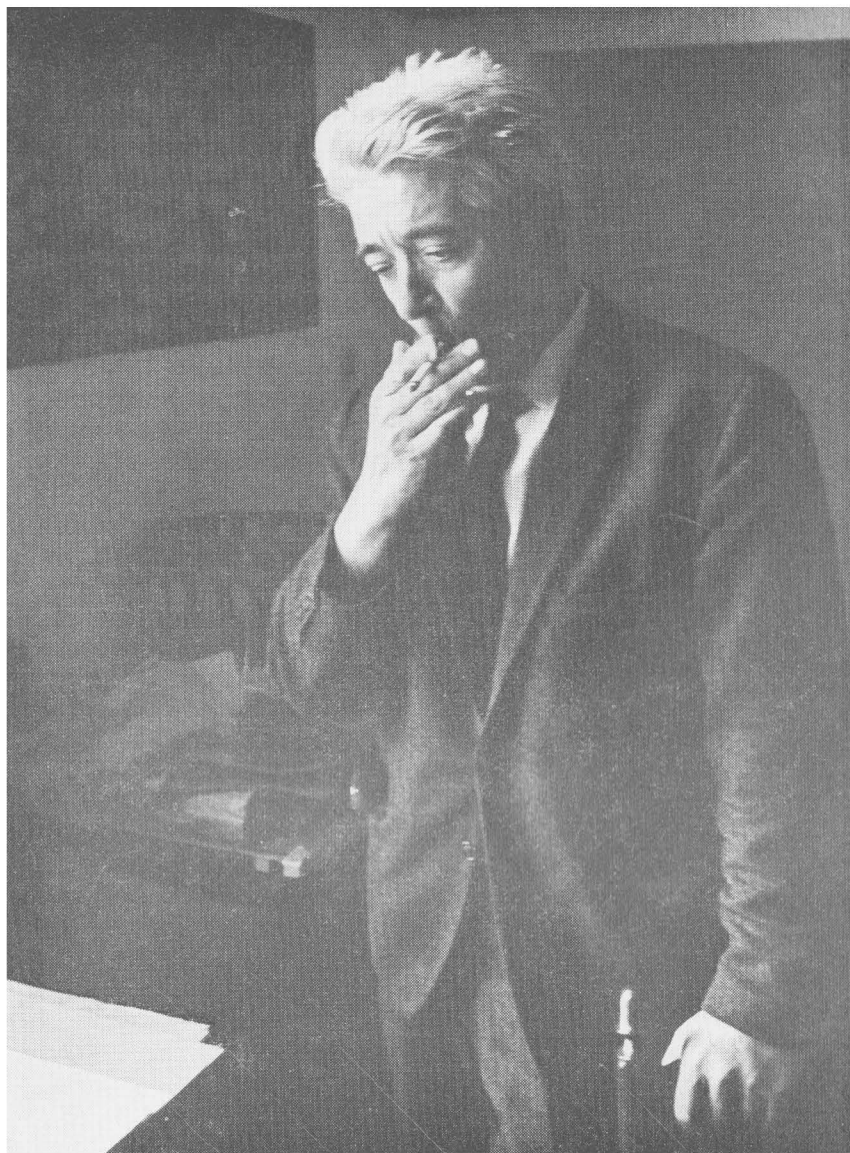
**diasporiana.org.ua**

ВИДАВНИЦТВО ПРОЛОГ 1967  
НЬЮ-Йорк

Copyright 1967 by J. Hinzovsky and Prolog Research  
and Publishing Association, Inc. All rights reserved.

Library of Congress Catalog Card Number 67 — 16764

First published in the United States of America in 1967 by  
Prolog, Inc., 875 West End Avenue, New York, N. Y. 10025



## ПРОБУДЖЕНА ЦАРІВНА

Уривок з того, що не буде ніколи  
написане

Може й цього уривка не було б, якби не випадок.

Наприкінці 1965 року я опинився в лікарні і вперше за багато років протягом кількох тижнів не мав ні зустрічів, ні телефонних дзвінків, ні зобов'язань, що звичайно, як коралі на шиї, висіли на моєму календарі. Раптом все це стало неістотне. Я навіть дивувався, як я міг посвячувати цим справам так багато часу й уваги. Я почав дивитися на речі з нової перспективи. Тоді й вирішив записати дещо з думок: вони кружляли в моїй голові, і я їх намагався ввіймати під стелею моєї шпитальної кімнати.

Коли я вийшов з лікарні, зустрічі знов почали набирати ваги, як і мої телефонні розмови й зобов'язання.

Тепер тільки з трудом я можу відновити ті думки і притягти їх з даліни, куди вони почали відпливати. Я побачив: людина обертається у повсякденності, немов би у великому циліндрі, і тільки випадково і тільки на дуже короткий час може виглянути через щілинку з своєї рутини. Те, що їй вдається ввіймати і закрити,

це дрібна крихітка того, що їй з'являється, немов у сні, і потім зникає без вороття. Життя людини — тільки недосконалий відблиск її власної мрії.

★

Це вперше довелося мені бути в лікарні, і я вперше побачив, скільки там людського терпіння і як вбдно може викресати багато шляхетності в людині, інколи навіть зовсім людину перетворити.

★

Мабуть тому, що я поганий організатор мого часу, я завжди, відколи пам'ятаю, був заклопотаний і ніколи не залишалося вільних годин, особливо ж на те, що я найбільше прагнув робити. По закінченні середньої школи я був позбавлений виключно на себе самого. Щоб вдень учитися, я мусів вечорами заробляти. Рік після того, як я почав студії в Академії мистецтв, вибухла війна. До мене війна була трохи ласкавіша, між до мільйонів моїх однолітків, і склалося так, що протягом усіх років її, хоч і в голоді й холоді, я мав навіть змогу вчитися. Але буруни, розбурхані війною, що й досі ще не втихли, кидали мене з місця на місце. Відтоді, майже все моє зріле життя, я — емігрант.

Але я ніколи не почував себе емігрантом. Я вважав себе туристом, що не завжди з власної волі переїжджає з країни в країну, і не завжди має для цього бодай мінімум засобів. Проте, я й так зазнавав багато радості. Був молодий і відвідував усе нові й нові країни. Досьогодні не можу забути, як я вперше в житті побачив

море, і то в яких обставинах! Восени 1939 року, доїжджаючи поїздом до Венеції, я заглибився в читання; коли раптом поглянув у вікно, побачив безкрає море і з цього і з того боку. Або — спів студентів у трамваї, першого дня мого перебування в Римі. Це була для мене радість, що залишиться назавжди. Правда, за неї не раз мусив платити дуже дорого, і сьогодні не хотів би, щоб все це вернулося, навіть якби з тим мала повернутися моя молодість. Я навіть не радо про це згадую. Я рідко згадую минуле; мені воно здавалося завжди недосконале, коли порівнював його з тим, що мало прийти.

Власне туристом, який не плянував своєї подорожі, я опинився восени 1939 року у Загребі, столиці Хорватії. Приїхав туди з великим жалем і з почуттям, немов би моему бажанню заподіяно кривду. Місяць тому я був ще в Римі, ладний вірити, що всі мої бажання здійсняться, коли я зможу там постійно жити. Але не міг. Я мав про Рим ідеалізоване уявлення, як про вічне місто, що тільки в ньому, мабуть, могло постати й розвинутиися вічне мистецтво. Коли я вперше побачив Рим, я був розчарований, але мое уявлення і мое сильне бажання, як також голубе небо з силієстами кипарисів, заглушили мое розчарування. І коли я збагнув, що мені не втриматися в Римі, я виїжджав звідти справді з розбитою душею.

З важким серцем я висів із поїзду в Загребі, столиці Хорватії, де, як мені казали, я міг знайти притулок, а то й можливість продовжувати навчання. (У Загребі я справді міг учитися і



там таки завершив свою мистецьку освіту). Коли я вийшов із залізничного двірця, Загреб, привітаний під горами, привітав мене — немов пташиним співом, і я зразу полюбив те місто і ношу ще й досі найкращий спогад про нього. Я тоді усвідомив, які примхливі наші бажання, і збагнув, що вони не завжди несуть нам добро: випадок часом піклується нами більше, ніж наші гарячі прагнення і мрії.

Як емігрант, я так часто змінював місце перебування, що вже й відвик сприймати його, як моє власне. Сьогодні мені уже байдуже, де буду жити. Я навчився й не мати бажань. Я їх не гамував, вони самі з кожним роком розпливалися все далі і заливали все більшу поверхню. Сьогодні, коли б мені, наприклад, довелось жити на екваторі, я ще бажав би мати охолоджувану кімнату, а на Алясці — добрі теплі чоботи. Але при виборі місця перебування вже не ставив би навіть вимог щодо музеїв, бібліотек, концертів чи розваг. Зрештою, я ніколи не бажав, щоб мене розважали. Хотілося, щоб там, де житиму, були дерева, трави, птахи, тварини (до комах я ще не привик) і неодмінно — люди, але не так багато, як у нью-йоркському метро, і не так мало, як у провінційних містечках, де люди себе взаємно замучують нудним і нецікавим сусідством і переборщеними чемностями. Я хотів би, щоб там були прямі дороги, які губляться на обрїях, широкі поля і нескінченна рівнина; і ще, щоб обрїїв не заслоняла жодна гора, хоч і яка маєстатична. Я також не дуже зацікавлений видряпуватися на гору і тим

поширювати своє видноколо. Я люблю природну широку рівнину. Тільки це залишилося з моїх бажань, пересіяних протягом довгих літ через моє еміграційне сито.

Влітку 1949 року я прибув до США. І тут, за винятком двох років: 1956-57, проведених у Франції, живу досьогодні, уже 15 років — найдовша досі зупинка не тільки моєї еміграції, але й мого життя.

Того надокучливо жаркого літа, яке не лишило на мені сухого рубця, я опинився в штаті Міннесота, в Сент-Полі, що разом з Міннеаполісом творить одне мільйонне місто, так зване «Близнюче», де живе половина населення цього розлогого штату. Незабаром я дістав працю рисувальника у великому рекламному видавництві. Це була перша постійна праця в моєму житті. Я почав одержувати платню, і мені здавалося: моїм мандрівкам, які вже тоді набридли, прийшов кінець. Я тоді не знав, що за рік мені доведеться знову мандрувати! Що треба буде знов опинитися «на волі», за яку я часто мусив так дорого платити.

У середині 1950 року, десь по році мого перебування в США, я випадково довідався про заплановану виставку графіки в Інституті мистецтва у Міннеаполісі. Я послав туди два дереворити, і коли прийшов на відкриття виставки, з подивом побачив під моїм дереворитом червону стяжку. Це була друга, так звана закупна нагорода; тобто після виставки мій дереворит мав бути включений до постійної збірки

Інституту. Про виставку було декілька заміток у пресі.

За кілька тижнів мій олійний натюрморт одержав також другу нагороду. Цим разом преса приділила мені більше уваги. Мене відвідав репортер. Мене фотографували (у халаті, якого я не мав і який мусив позичити). А на другий день з'явилася в газеті довга стаття про мене з фотозняtkою.

Це все було приємне, тим більше, що — зовсім несподіване.

Все, що тоді діялося біля мене, було дивне, воно немов ішло за пляном, визначеним згори. Не знаю, чи для того, щоб мене заохотити, чи перестерегти? Чи одне і друге? Я вже перед тим кілька разів відчув щось ніби пересторогу. Часом вона з'являлася у сні. Ця найновіша пересторога була зовсім реальна, але вона була така несподівана, що виглядала, як сон.

Однієї неділі я обідав у ресторані. За сусіднім столиком сиділа незнайома жінка. На підлогу з рук її впав папір. Я підняв його, і ми почали розмову. Обмінялися відомостями про наші професії. Її професія — та сама, що й моя. Вона тоді виповнювала формуляр для графічної виставки, що мала незабаром відбутися у місцевому інституті мистецтва. Це якраз той формуляр упав на підлогу. Чомусь вона виповнювала його в ресторані, і то в неділю, коли я там був, і чомусь на столику, що був близько мого; чомусь його підняв я, а не хтось інший. Чомусь тоді вона мала ще й другий формуляр, який там же допомгла мені виповнити; а тому, що було

вже пізно посилати поштою, вона його віднесла разом з своїм. Так, зовсім несподівано для мене, два мої дереворити опинилися на виставці, про яку я ще кілька днів тому взагалі нічого не знав.

Я ще й тому не можу відігнати думки про якусь (немов сторонню) руку у моїх тодішніх справах, що мій, пізніше нагороджений натюр-морт, хоч мені особисто був дорогий, не зустрічав перед тим прихильної оцінки. На одній виставці в Європі його повісили на дверях, що вели на горище. Як двері зоставалися відчинені, моя картина була на виставці, але двері були переважно зачинені.

Я не хотів би, щоб мене посуджували за забобони. Але тоді мені все це виглядало дивно. Нагороди і принагідний теплий відгук преси, здавалося мені, прийшли не для того, щоб зробити мені приємність, а щоб задоволити вимоги моєї схеми, яку, зрештою, кожний має. А моя схема милується тим, щоб ставити мене перед альтернативами і спонукати до вибору. Я ніколи не міг нічого повнотою досягнути. Коли вже був близький до мрії, — завжди з'являлася друга. Разом вони приходили до мене і разом відходили. Коли здавалося: я вже дещо опанував, то чомусь завжди мусив залишати свій досвід і починати щось нове. Кілька разів у моєму житті обставини пересаджували мене на новий ґрунт якраз тоді, коли я вже був вріс у якесь середовище.

Відгуки на виставку були несподівані. Преса віддала мені багато місця. Мої речі показували на телевізії. У журі графічної виставки був

Гіят Мейор, куратор Метрополітенського музею з Нью-Йорку, а в журі виставки олійних картин — Бюльє від «Чікаго Дейлі Нюз», як також популярний тоді маляр, японського походження, Ясуо Куніюші з Нью-Йорку.

Яка гарна заохота для того, хто по закінченні мистецької освіти вже майже був покинув малювання. Яка принадна нагода повернутися назад, до мрії: стати незалежним мистцем. І, вкінці, який чудовий привід покинути заробіткову працю.

Перспектива незалежності була така принадна, що я не вагався. Одного дня заявив у видавництві, що кидаю працю. Мої колеги, переважно молоді мистці, мабуть, як і я, мали мрії, але не мали досить відваги, а може були більше ознайомлені з обставинами, яких я тоді зовсім не знав. Вони щиро стискали мені руку. Може і вважали мене тоді за наївного, але я бачив, що їх очі світилися. Я їм нагадав про волю, бодай непевну, як моя. Але яка воля певна? На те вона й воля, що не має асекураційного поліса.

Я позв'язував свої речі в клунки і з невеличкими оццадностями подався до Нью-Йорку. Я знав географічне положення цього міста, кількість його населення і дещо про його високі будинки.

Це було більш-менш усе, що я знав про Нью-Йорк. Тоді я не знав, що в США — велика різниця між містами, різниця не тільки у кліматі, величині, кількості населення, але різниця у всьому, навіть у славі. Слава, здобута в одному місті, не обов'язкова для другого. Тільки нью-

Йоркська слава, як мені казали, має загальну вагу, принаймні так місцеві фабриканти слави твердять, хоч це не завжди згідне з дійсністю, так само як не завжди тотожні розголос і слава.

Цього всього я не знав, коли доїжджав поїздом до Нью-Йорку. Але, вже по кількох тижнях перебування в цьому місті, я був змушений випити першу склянку терпкого досвіду. Пізніше я випив їх більше.

Я поселився в західньому Нью-Йорку на 94-ій вулиці, між Колюмбус авеню і Центральним парком. У той час ця ділянка була ще більшменш така, що її можна було назвати доброю. Сьогодні, по 15 роках, вона зовсім змінилася. Нью-Йорк — немов величезна платформа, що коливається на морі. Від кожного сколиху людська маса переливається в один або в другий бік і заливає цілі ділянки. Майже через ніч ділянка може змінитися з упорядкованої на найбільш запущену і, мабуть, навпаки, хоч звичайно ці ділянки так занедбуються, що їх уже ніяка сила не може вернути до людського вигляду. Їх тоді звичайно в Нью-Йорку розвалюють, а на їх місце ставлять нові.

Я влаштувався в своєму нью-йоркському помешканні восени 1950 року. Це була довга кімната на підвищеному партері, помальована сірою лискучою фарбою. Її переділяв зелений наддертий пластиковий параван, а за ним стояла стара ванна і також плита для куховарства, якою я ніколи не користувався. Було в кімнаті ще щось подібне до канапи, крісло, сто-

лик, і це, мабуть, усе устаткування. У цій кімнаті і серед таких куліс я почав реалізувати свій плян: бути незалежним мистцем. Тут я мав невдовзі дійти до гіркого пізнання, що бути незалежним мистцем — не так легко.

Я опинився в Нью-Йорку з мінімальним знанням мови, майже з повним незнанням умов і ще з меншими засобами, з самим тільки бажанням бути незалежним мистцем. Незалежності мистця я тоді не брав у всій її ширині і складності; вбачав її суть передусім у тому, щоб не брати ніякої заробіткової праці, а творити за диктатом власного уподобання і смаку, черпаючи з власних спостережень і переживань. Все інше, включно з життєвими потребами, мало якось заладнатися саме собою. Це був гарний плян, але вже незабаром він зуцарився з дійсністю, і то дуже прозаїчної натури. Мої невеличкі заощадження скоро вичерпалися. Я почав тоді думати про соціальну структуру нашого часу і про мистця, який є його складовою частиною. Я приходив до не надто рожевих висновків. Але моє рішення було тверде, і мені тоді й на думку не спало міняти свій плян, чи найменні пристосувати його до обставин. Коли я вже зовсім був без грошей, брав будь-який заробіток, згодом кидав його і знову повертався до своєї дорогої незалежності.

Я проголосив її у найбільш непригожий для мене час. Як забуте африканське плем'я, що за сприятливих обставин дістало незалежність, до якої не було підготоване, не маючи ні засобів, ні досвіду, ні союзників, ні точного пляну, як

відстояти свою незалежність. Така була й моя незалежність. До того всього, її проголошення збіглося з моєю найбільшою внутрішньою кризою.

Я завжди з недовір'ям читав книжки про життя мистців. Я все думав, що це тільки романтизування їх біографій, що автори переборщено змальовують труднощі мистців. Не матеріальні, кожному, зрештою, відомі, як випробуваний засіб — витиснути з читача сльозу, так часто вживаний, що читач на нього вже не відгукується. Я маю на увазі труднощі, пов'язані з самою творчістю. До цих розділів у біографії мистців я завжди ставився дуже скептично. Я бачив там тільки намагання створити контрастне тло, на якому успіхи мистця могли б вийти у більшому блиску.

Тепер я не такий скептик; бо і я попав у несподівані і незрозумілі труднощі. Я зайшов був у сліпий кут, з якого й сам не знаю, як вийшов, якщо й вийшов.

Що мій сліпий кут був справді сліпий, я побачив десь у 1950 році, якраз тоді, коли приїхав до Нью-Йорку. Тут аж напрошунється вищесказане про вплив нового середовища, про що я часто чув, як закид, звичайно. Але цей закид надто спрощений. Я не виключаю впливів: проте — якщо вони були, то набагато пізніше. А тоді я просто почав після довгої перерви малювати, і мені аж за станком вияснилося те, що, властиво, уже віддавна існувало. Зрештою, відколи існують журнали і кольорові репродукції, мистець уже не мусить бути в Нью-Йорку, щоб



перебувати під його впливом, і навпаки, він може ціле життя провести в Нью-Йорку і в ньому ніколи не бути. Для впливів і для обміну мистецьких ідей сьогодні вже немає кордонів. Єдиний кордон, що залишився, це власне небажання піддатися впливам. Сьогодні можуть поставати ідентичні явища у всіх частинах земної кулі, хібащо в якомусь місці мистець не виставляє своїх праць і тим самим ми не можемо про них довідатися. Тут навіть не потрібні журнали і кольорові репродукції, — ідентичні явища можуть виникнути всюди і в той самий час, без ніякого помітного впливу. Якщо дух часу зумовлюється сумою впливів, то вони самі — такі різні, що важко сказати, звідки котрий з них прийшов і хто на кого вплинув.

Зрештою, ніхто не попадає в сліпий кут несподівано. Хтось тільки несподівано може зауважити, що його дорога скінчилася. У мене це тягнулося довго, ще десь від мого навчання; я навіть не певний, чи воно й не дальшої дати. Тоді, як і кожний молодий ідеаліст, я вважав, що мистецтво — це справа досконалости та ідеалу. Але згодом я побачив, що досконалість та ідеал — це недосяжна мрія. І в мене почали родитися питання: чому, пощо? — коли і так людині дано тільки наблизитися, але ніколи не досягнути мрії. За цими питаннями виникали наступні питання, їх було все більше й більше, цілий ланцюг, який мене все дужче обкручував.

Тоді я думав, що мистець може намалювати тільки один натюрморт; інший мистець, з іншим

відчуттям, може намалювати другий, але також тільки один. А решта — тільки спроби на шляху до одного успішного натюрморту. Це мало стосуватися й до пейзажу, і до всього іншого. Я тоді не розумів мистця, що міг малювати ріг вулиці, чи потік, потім — те саме з іншого боку. Я думав, що маляр передусім мав би довго шукати за мотивом, і коли він з'явиться, то маляр повинен з пристрасстю кинутися в його обійми, намагатися закріпити його і надати йому тривалої форми, немов замкнути його в символ. Я довго шукав за таким мотивом, але його не знаходив. Часом якийсь мотив вражав мене, але не так сильно, як, на мій погляд, треба було, щоб його реалізувати. Я тоді не знав, що це рідко об'являється людині, а частіше воно — наслідок праці. Я ще сьогодні ношуся з мотивом, як курка з яйцем.

З таким наставленням я не стільки працював, як очікував чогось. Десь від 1945 року, з часу кінця навчання, я майже не малював, і то не тільки тому, що не мав для цього відповідних умов (у тодійшній Європі їх ніхто не мав), але й з інших причин. Тільки не знаючи точно, що це за причини, я себе виправдував обставинами. Цим я себе не зовсім оббріхував. Якийсь час перед тим я був привик до добрих умов, а це так само небезпечно, як при звичаїтися до поганих. З однієї і з другої сфери важко вийти і вступити в іншу. Але головна причина була зовсім не в цьому. Я тоді навіть не був цілком свідомий її, аж по кількох роках вона з'ясувалася для мене.

Зрештою, мені тоді сповнилося тільки тридцять. Тоді було так багато цікавих зайнять, якими можна заповнити час, і було так легко відкладати труднощі. Хто тоді серйозно думав, наприклад, що час безповоротно втікає?

Тоді в мене так склалися обставини, що я був зайнятий книжковою графікою, точніше — обкладинками, яких я зробив масу, надто багато, щоб вони всі мали відповідний рівень, хоч я намагався його втримувати. Я мусив їх трактувати, як журналіст свої статті, коли реченець виконання часто є головним чинником. Якщо б врешті не було того реченця та потреби і натиску, з ними зв'язаного, то ледве чи при моєму тодішньому пуристичному наставленні я мав би досить відваги випустити хоч одну обкладинку з моїх рук.

І тоді так склалося: я написав декілька статей. Писав їх не тому, що мене спонукала до цього якась місія, або що я мав непереможне бажання висловитися також цим засобом. Ні, я писав їх, бо треба було мистецькою темою заповнити місце в журналі, з яким я випадково був пов'язаний. Ще під час навчання я був у подібному становищі: тоді теж був змушений зробити кілька нотаток з мистецтва, і ніколи б їх не написав, якби не потреба і натиск.

Я радий, що так сталося колись і тепер; і вдячний обставинам, які примусили мене це зробити. Не тому, що я вважаю це якимсь особливим моїм досягненням, але тим способом я був змушений здобути досвід, який сам собою ніколи б не з'явився. Я тоді побачив, що натиск

обставин для мистця не таке вже велике зло. Мистець навіть повинен би час від часу написати оду на адресу тиску, бо він у багатьох випадках здатний подати мистцеві руку, немов потопаючому. Сьогодні я не думаю, що мистець у минулому був аж таким невірником замовника, як гадають тепер, і свобода, яку мистець дістав за нашого часу, не таке вже велике благо для нього, як може здаватися, поки дивитися збоку.

Звичка перетворюється у любов, і з часом я почав писати не тільки на замовлення, для журналу, але і з своєї внутрішньої потреби. Статтей було не багато, але я ними, мабуть, розмахав руку. Позбирав до купи записки, які почав робити ще в роки навчання, і з них зліпив щось ніби оповідання. Ніколи не зважав, що воно було у готовій до друку стадії, а сьогодні втратив зацікавлення до його проблематики. Це було оповідання про чоловіка: ні старого, ні молодого, що не мав настанови ні сякої, ні такої і загалом був ні сякий, ні такий. По якомусь часі невстривання у справі світу йому до голови прийшла думка спалити всі книжки і все надруковане. Думка не надто оригінальна, вона приходила багатьом до голови вже раніше. Мотиви, що спонукали мене колись робити ті записки, сьогодні вже зникли, декотрі стали навіть зовсім неактуальні; але я ще й сьогодні дуже сильно відчуваю повільно задрукованого паперу, яка нас все більше і більше заливає. При сьогоднішньому видавничому темпі ця повільність з кожним роком збільшується. За якийсь час

спеціалізовані бібліотеки нагромадять так багато книжок, що світ виглядатиме не таким складним, як література про нього. По інформації, наприклад, про людську душу може буде простіше звертатися не до літератури з психології, а безпосередньо до самої душі. Сьогодні я не думаю, що будь-яку справу можна розв'язати спаленням книжок. Але я переконаний, що одного дня автори домовляться про деякі обмеження книжкової продукції; щось — як контроль народжень, про який тепер так багато говориться, із страху, щоб людські маси не залляли нашої планети до тієї міри, коли вона вже не зможе їх прохарчувати.

На всю свою тодішню активність, що відбігала від моєї стислої професії, я дивився як на виповнення порожнечі. Десь за цим мало бути так зване «чисте мистецтво», яке я з року на рік все відкладав. Може навіть не «чисте мистецтво», — я навіть боюся уживати таких загальників. Я почав заповнювати порожнечу тоді, коли зів'яла моя мрія. Зрештою, я, здається, завжди тільки заповнював порожнечу і ніколи не міг робити того, що найбільше бажав.

Я рисував від дитинства. Відколи пам'ятаю, весь час говорилося, що я колись буду вчитися малювати. Уже далеко пізніше я усвідомив, які тоді були мої уявлення про мистецтво. Це мені тоді не було ясне, ще й сьогодні ледве чи я міг би це з'ясувати гаразд, і коли скажу, що рисування і малювання вважав тоді тільки засобом, то я свідомий, що тим не багато сказав. Але таке моє наставлення вплинуло, мабуть, на те,

що я віддавна не надавав моїм рисункам (малювати ж я почав куди пізніше) ніякої ваги. Я їх ніколи не зберігав. Ще й сьогодні до картин, відвернених до стіни, я більше не заглядаю, а коли хтось заговорить про них, я слухаю з опущеною головою і жду на першу нагоду — звернути розмову на інші рейки. Коли скажу, що роблю це, бо не досягнув у картині, чого хотів би, то також знаю, що я сказав не більше від утертої фрази. Зрештою, хто може сказати, що він досягнув, чого хотів? Якщо так, він напевно не багато хотів.

До своїх речей я ставився завжди дуже критично. Мое наставлення вплинуло на те, — а може сталося й навпаки, — що я завжди бажав того, і вже з дитинства вибирав, чого не міг досягнути. І тільки те мене цікавило — усьому іншому я не надавав ваги. Через таке наставлення в моїй праці заходили великі перерви: часом вони тягнулися роками. Коли відчував, що не маю нічого сказати (я знов ужив банальну фразу) я «мовчав», маю на увазі: не малював. Коли навіть відчував щось, але не досить ясно, то часто чекав так довго «на прояснення», що моє первісне бажання стиралося і в'януло, і я його докидав до купи мого терникого, не здійсненого минулого. У мене його багато.

Коли я очікував на те, чого (як сам знав) ніколи не можу здійснити, обставини підсували інші речі. З часом я привикав до них, інколи навіть захоплювався ними, але це була моя друга любов. Може, кожен з нас має тільки другу любов? Може, першої взагалі не досягнути?

Може, вона тільки мрія, може, її нема? Якби не було, я вдячний за мою другу любов і за те, що вона виповнила порожнечу мого життя. Інколи думаю, що друга любов може не тільки виповнити місце першої, але спроможна перетворитися на першу.

Я не хотів би сказати, що мої неясні бажання були варті очікування; якщо й були варті, то це траплялося рідко. Багато того, за чим я тоді шукав, мабуть, зоставалося тільки ілюзією. Або я тоді не зауважував: шукав тільки за тим, що вже було знайдене. Але не можу поминути цих моїх перших бажань, бо напевно вони якоюсь мірою вплинули на моє розуміння мистецтва.

Коли мені вперше звернули увагу на перспективу і я оглядав будинок з рогу, то бачив, як він з віддалення зменшується. Тоді запитував себе: що було б, якби стіти не на розі, а в центрі довгого будинку. Як його боки будуть зменшуватися: чи по прямій лінії, чи по кривій? Коли — по прямій, тоді вони повинні бути в точці, найближчій до глядача, заламані, а це ж неможливе, бо не відповідає дійсності. А коли по кривій, то чому з рогу будинку вони ж зменшуються по прямій лінії? Чи може також по кривій?

Подібні думки родилися в мене, коли я рисовав, і ними я, звичайно, був більше зацікавлений, ніж тим, що думав передати з допомогою рисунка. Вони мене інколи й зовсім відтягали від нього.

Це було давно. Я вчився тоді ще в середній школі. Я їхав поїздом і з вікна оглядав ліс, що

добігав до поїзду, а потім, немов знеможений, тягнувся за ним. Я приглядався до укладу дерев, що під впливом руху скоро міняли свою позицію і форми. Коли я довше приглядався, то бачив: вони змінюються за точно визначеною схемою. Я тоді думав, що коли б ту схему дослідити, можна було б врисувати в неї змінні форми і позиції дерев і тим відтворити картину руху. Той образ, нереальний через зміни руху, зробив на мене тоді сильне враження. Він мене довго переслідував.

У той час я ще не чув про імпресіонізм і про експресіонізм. Але мої спостереження не були ні одним, ні другим. Вони радше зближувалися до кубізму, де одночасно було кілька вимірів предмета. В даному випадку мали бути одночасно три елементи; дерева, що надбігали; момент, коли вони були навпроти вікна поїзду, і ліс, що тягнувся за поїздом. Тоді я також ще нічого не чув про кубізм. Про своє спостереження і про спосіб передати його на площу я думав довго, навіть починав шкіцувати. Але я це робив, як зрештою ще й сьогодні роблю, на випадкових клаптиках паперу, без бажання їх зберігати. Я й тепер роблю шкіци до моїх картин на старих ковертах або на незадрукованих місцях газети, які потім викидаю до коша. Тоді, як ще й нині, для мене найважливіше знайти схему і її, з допомогою шкіців, вивчити напам'ять: я старався олівцем знайти, закріпити і вивчити схему змінного краєвиду з вікна поїзду.

Тим часом я робив багато речей: малював дівчатам троянди до альбомів, рисував гімна-



зійні таблю, робив афіші на гімназійні розваги, від часу до часу рисував голову когось із моїх колег, хто погодився позувати. Але це я робив немов жартома; до цього ніколи поважно не ставився. Серйозно ставився до того, чого не міг реалізувати, бо почував, що не підготований, або на перешкоді стояли інші причини. Хоч би так, як було з пейзажем з вікна поїзду. За тих часів, у моїх обставинах, я міг їхати поїздом тільки на ферії, два-три рази на рік. Я завжди чекав на чергову подорож, щоб відсвіжити колишнє перше враження і напоїти його деталями, які не могли утривалитися в пам'яті. Чекав з року на рік, довго: аж поки моє перше враження зів'яло і, не реалізоване, відпало в минуле. Багато разів я немов би навмисне шукав за тим, чого не можна втілити в життя. І якраз цьому присвячував найбільше і часу й уваги.

Також інше в середній школі я зауважив, що звук перетворюється в образ, і я почав стежити за цим. Я любив приглядатися до дивних форм: вони з'являлися перед очима, ніби відблиск від музики і від людської мови.

Аж по багатьох роках я довідався про мистців, що малювали музику. Були виставки таких малюнків; Діснеєва «Фантазія» побудована на подібному принципі. Потім я прочитав декілька статей на цю тему. Один з авторів видав навіть книжку, ілюстровану його ж малюнками відомих симфоній. Але більшість його малюнків була побудована на основі, дещо відмінній від моєї. Вони віддавали радше душевні

переживання, які збуджувала музика. Із зорових явищ вони включали переважно кольори, що мали б відповідати певним інструментам. Я ж основував своє бачення звуків виключно на зоровому принципі.

Тепер я вже трохи ознайомлений з цим предметом, але тоді, коли я почав думати над ним, — ще нічого не знав. Мені сама думка рисувати звуки не давала спокою. Ледве чи я тоді міркував про щось інше. І хоч, крім маленьких шкіців, не вдалося мені нічого з того реалізувати, може з усіх моїх ідей — ця найдовше мене переслідувала. Вона і спрямувала на ту дорогу, якою я тепер іду, — може дужче, ніж яке інше моє бажання. Спрямувала мене до Академії мистецтв. Ще й досьогодні залишилася вона моєю найменш зів'ялою мрією. Ще й тепер час від часу вона намагається виринути на поверхню і домагається від мене здійснення.

Вступаючи до Академії мистецтв, ми, учні, мали, крім рисункового, ще й письмовий іспит. Тема була: «Чому я вступаю до академії»? Це дуже гарна тема і дуже важка, бо хто тоді без банальностей міг сказати, чому він вибирає в житті ту, а не іншу дорогу? Хто з нас тоді знав, як ця дорога в дійсності виглядатиме, коли з неї час здійме романтизований серпанок? Мене ця тема збентежила. Я рідко кому говорив про мої задуми і пляни. Не очікував, що тема змусить мене про них говорити; не був приготований на інші пояснення і почав писати про свої синестетичні спостереження і задуми. Але це не було для мене таке ясне, як я думав, і, як вия-

вилосся, не було легко його формулювати. На середині строніки я застряг у своїх міркуваннях, і не лишалося нічого іншого, як закінчити допискою про те, що мені розболілася голова. Тоді справді почала голова боліти. Мене прийняли до академії, але я ніколи не довідався, що думав професор про моє письмове завдання. Я не мав сміливості про це запитати, найбільше, мабуть, тому, що боявся; він його і не помітив.

Згадую про це, бо коли я вступав до Академії мистецтв, не мав на думці того, що мої колеги. Моїм бажанням не було вчитися рисунку і малюнку, щоб пізніше малювати картини. Мій п'яни, хоч уявно покривався з плянами моїх колег, був інший. Я знав: мушу набути досвід і вправність, виробити собі смак, щоб потім уміти рисувати звуки. Рисуючи модель, я властиво тільки підготувався відтворювати звуки, в кінцевій стадії маючи на увазі абстрактний образ.

Коли я сьогодні кину оком у минуле, я свідомий дуалізму, в якому тоді перебував. А він не міг пройти без впливу на моє розуміння і на мій підхід до мистецтва. Коли не стало рамок школи, я не робив того, що вважав шкільною вправою; а мої зорово акустичні пляни були вже такі зів'ялі і час показав так багато труднощів, що вони здавалися мені непереборними. Проте, вони ще не були до того зів'ялі, щоб я міг їх відірвати від себе і викинути, як пучок засохлих квітів.

Ще в школі я зрозумів: щоб відтворювати звуки, потрібний досвід, так само, як він потрібний, щоб віддавати модель. Справа не тільки

в перенесенні звуку на образ, як це можна досягнути електронічними засобами, — ні, справа в індивідуальному підході мистця. В цьому не тільки допускається можливість різних стилів — вони бажані і неминучі. Електронний запис — механічний, він завжди однаковий. Передача звуку на образ, рукою мистця, мала б свої стилі, мала б свою історію — так, як їх має мистецтво.

Почавши потім студіювати мистецтво за кордоном, я радів, що одночасно матиму змогу вивчати й чужоземні мови, такі потрібні для моїх звуко-рисуноквих плянів, які я вже тоді в основному звужував до людської мови і до можливості створити універсальну азбуку.

Я думав також, що синестетизм можна б застосовувати і в балеті і цією метою старатися відшукати первісні рухи, якими людина реагувала на звуки, бо я переконаний, що з цього коріння виріс танок. Він тільки протягом віків затратив відчуття свого джерела і почав надолужувати сантиментальним ліризмом. Я думав, що з допомогою синестетизму можна завернути балет назад — до його первісних джерел.

Над усім цим я думав довго, але моя ідея майже зовсім зів'яла, позбавлена можливості здійснення. Я боявся підходити до теми, для якої, мені здавалося, не мав ні відповідного спокою, ні часу, ні достатніх даних. І я завжди чекав на кращі умови.

Сьогодні, по багатьох роках вичікування, мій ентузіазм до синестезії ослаб, і я сумніваюся, чи я ще міг би зосередитися гаразд і відновити

живе зацікавлення, потрібне при її реалізації. Може, я був би в стані це зробити, та ледве чи міг би знайти досить вільного часу і засобів, бо за такий час не міг не побачити безлічі труднощів, хоч би тільки перед акустичною азбукою. Коли її призначати для запису всіх мов, то тут потрібні фахівці-мовознавці, що подавали б інформації, а потім помагали б спільно виробити компромісне рішення, бо по довгих ваганнях я не можу вірити ні в що інше, крім компромісу.

Все таки, хоч я зустрічався із стількома труднощами, а їх було б без порівняння ще більше при реалізації, я вірю в можливість такої азбуки. Вона колись буде створена, якщо звукова стрічка не вигіснить письма і не оберне його в мучениши ексконат: показати, як в наші тисячоліття занебувалися людські думки, хроніки подій і телевізійні програми, що називалися красивим письменством.

Можливо, тоді танок і балет стануть також анахронізмом, і люди відучаться ходити, що вже тепер починається у більш цивілізованих країнах. Можливо, що ноги громадян майбутнього занидіють, і на щось таке, як танок, не буде ні потреби, ні спроможности. Але якщо поступ не буде в стані так дуже змінити людину і щось ніби танок, а може й балет існуватиме, то цією звуково-зоровою методою можна буде спрямувати їх.

\*

Але я ще повернуся до своєї довгої кімнати на 94 вулиці у західньому Нью-Йорку, хоч не надовго. Ця кімната незабаром виявилася ма-

лою, а передусім була надто дорога. Менше ніж за половину ціни я найняв неогріване п'ятикімнатне помешкання в східньому Бронксі, на 138 вулиці, і там продовжував здійснювати свої пляни. Це був другий рік мого перебування в Нью-Йорку. Я вже мав деякий досвід і не міг не бачити, що часто мистець дуже дорого мусить платити за свою свободу і за свою незалежність. Але, на думку мистця, все це — тільки переходове! Немає мистця, що принаймні на дні душі не вірив би у таку схему своєї біографії. Він не бачить, що більшості мистців ніколи не вдається вийти з своєї ілюзії. Він не хоче бачити того, що в нашій соціяльній структурі просто немає для кожного з мистців місця і в наш час цілковитої централізації і масової репродукції він майже зайвий. Наша доба ще потребує всього кількох тренованих солістів і властиво потребує не їх, навіть і не їх творів, а тільки права репродукції — механічним способом розмножувати їх твори на мільйони, щоб ними комерція могла засипати нашу планету.

Може, мистець це й бачить, але в кого дозволить совість докоряти йому за те, що він хоче, скажім, на короткий час відвернутися від своєї дійсности і жити в надії, що може якраз його картину зауважить представник комерції. Заки це станеться, він мусить гарячково працювати, видушувати із себе, як із цитрини, все нові твори, робити виставку за виставкою, пнутися із шукури, щоб звернути на себе увагу публіки.

Мистецькі виставки впорядковують сьогодні музеї і комерційні галерії. Мистецькі товари-

ства створені майже виключно для того, щоб мистці могли спільними силами найняти приміщення і там показати свої твори. Ці товариства, може, — найбільш ідеалістичні, але в них найменш реалізму. Це або групи авангардних мистців, що випередили свій час і шляхом виставок намагаються здобути визнання публіки; або групи мистців, що не тільки не перегнали свого часу, але їм не вдалося й добігти до нього. Вони теж гуртуються, аби пропагувати, а з тим може й продавати власний анахронізм. Зокрема у Нью-Йорку існує безліч інших груп, де кожний може виставляти, може мати і публіку, і прихильників своєї творчості (кожний має якихсь знайомих чи приятелів).

Тут також двічі на рік мистці різного стажу виставляють свої твори на вулицях. Увесь квартал Грінвіч Вільджд стає тоді однією великою виставкою. Мистці вносять туди свої надії і розвішують їх на парканях, на стінах будинків, ставлять на тротуарах. Більшість із цих мистців немов би випадково попала до цієї професії, але між ними є й талановиті люди, — вони ще не мали можливості іншою дорогою показати свої твори. Сподіваються, може тут хтось їх зауважить і відкриє ширші перспективи. Шанси невеличкі, але надії ніколи не стоять у правильному відношенні до дійсності.

Мистці там і самі стоять біля своїх картин, дивляться на глядачів із безмежним очікуванням. В їх очах, без огляду на їх вік, відбивається бездонна втома, мабуть, від того, що їхній погляд без упину пересувається по натягненій

тоненькій ниточці, що врізується в їх зір. Один кінець закинено десь на вершок слави, а другий зачіплено на соціальному дні, на якому вони переходово перебувають. Жодна професія не дає людині такої амплітуди можливостей, таких піднесенень і таких занепадів. Більшість із тих мистців не має ніяких даних на успіх, — вона живе у перманентній ілюзії. В інших умовах це були б скромні і навіть задоволені люди. В минулому вони мали своє місце. Коли існували мистецькі виробництва, вони були помічниками і співтворцями. Вони навіть мали деяку змогу рости: коли, скажім, котромусь із них майстер доручив домалювати янголові крило, а може і обличчя. Історія залишила багато подібних деталів з позакулісного життя мистецьких робітень. Декотрі з тих помічників, які тоді вже юнаками ішли в ремесло, вироблялися на мистців і потім самі влаштовували робітні. Сьогодні немає таких майстерень, де мистці могли б формуватися. Немає ні тих, що провадили б робітні, ні тих, що їм помагали б. Сьогодні і одні й другі опинилися на тій самій площині, де багато говориться про творчість, але ніхто з них не має можливости показати свої здібності. Часом навіть важко відрізнити одних від других.

Я не хотів би, щоб ці відомості стягали з Олімпу когось із молодих мистців, але думаю: краще остерегти, щоб саме життя не стягнуло непідготованого наниз.

★

Опинившись в Нью-Йорку, я передусім вирішив оглянути мистецькі виставки. Я не міг не



зауважити піднесеної температури, в якій тут працюють мистці. Я мав враження, що вони роблять усе можливе, аби якось звернути на себе увагу. Якщо не якістю, то кількістю намагаються один одного перекричати. Я побачив тут картини завбільшки в спортивні площі; може я трохи переборщив, але щось менше від спортивних площ надто мале, щоб з ним порівняти полотна так званої «Нью-Йоркської школи». А дереворити — як двері, і тут уже зовсім нема переборщення. Інша справа, що колись мініатюрист потребував далеко більше часу на два-три квадратні сантиметри площі, ніж сучасний мистець на свої двері. Але дверей ніхто не може помінути, їх і здалека мусить зауважити кожний. При таких інфляційних форматах мої скромні речі не мали ніякої шанси, щоб їх хтось зауважив. Крім того, я мав із собою не багато, лише декілька картин. Це були ще мої шкільні речі. Декілька дереворитів, які я мав, теж були ще з часу навчання. Мої можливості зацікавити одну з комерційних галерій були скромні. Я й не звертався тоді до жодної з них.

Певдовзі після приїзду до Нью-Йорку я прочитав, що Пенсільванська академія підготовляє виставку малярства у Філадельфії. Я дуже здивований, прочитавши, що одним із членів журі цієї виставки мав бути Ясуо Куніюші — той, хто всього кілька місяців тому нагородив мій натюрморт. Як мені пізніше переказували, це за його ініціативою преса приділила мені так багато місця. Я не був знайомий з Куніюші. Через кілька років після мого приїзду до Нью-Йорку

він помер, і я вже не мав змоги з ним познайомитися. Якраз тому, що ми не були знайомі, я мав усі дані вірити: його зрозуміння до мого способу малювання було щире. Думаю, що він собі пригадував мою картину, і припускаю — вона була б прийнята і включена у виставку. Це могло б мене ще деякий час тримати в ілюзії, а пізнання дійсності віддалити на кілька місяців.

Але тоді, ще тільки недавно приїхавши з Європи, я був необізнаний із місцевими умовами, до того ж — обвантажений найрізнішими сумнівами (я завжди їх мав). Я думав: як мені посилати туди цю саму картину? Я боявся, щоб Куніюші не подумав, ніби в мене немає більше речей або що я хочу використати його добре ставлення до мене. Цього я найбільше боявся. І відомий йому натюрморт я залишив дома, а на виставку послав дві інші картини. За якийсь час дістав відповідь: мої картини не прийняті. Це був для мене удар, — більший, ніж він об'єктивно повинен був бути. Хто трохи ознайомлений з подібними улаштуваннями, знає: журі часом із десяти тисяч надісланих речей вибирає такий малий процент, що потрапити туди чи на виставку не потрапити — це майже справа випадку. А крім того, половина місць резервована, як звичайно, для запрошених мистців, що не підлягають журі, тим то шанси бути включеним у виставку ще менші.

Я був тоді у жахливій ситуації. Матеріальний стан мій був злидений, а моральний — також. Матеріальні труднощі не були для мене

найважливіші. Я міг би їх сяк-так подолати скромними спорадичними заробітками, що їх не було так важко дістати. Але мені бракувало чогось іншого: більш ніж повітря, я потребував заохоти.

У той час один із моїх дереворитів (ще шкільний) був включений до великої графічної виставки в Нью-Йорку; і був згаданий у пресі. Для неозибаних з обставинами згадка в пресі не багато значить, вона і в дійсності не значить багато. Але преса часто навіть не відзначає цілої повені мистецьких виставок, а як і робить це, то з сотень імен згадує декілька. Мистця не можна осуджувати, коли він чекає хоч би на те маленьке підтвердження його життя. Дереворит мій тоді закупила Конгресова бібліотека у Вашингтоні. Моя знайома в листі висловлювала радість, що вже моя ситуація розв'язана. Тим часом вона навіть не починала розв'язуватися. Такі закупки роблять щорічно без особливого розбору: чи купується зерно, чи полова. Це могло б дещо значити, коли б траплялося часто і в різних місцях. Тоді могло б бути деякою підбудовою для популярності мистця. Відокремлений випадок, як от мій, майже позбавлений значення. За короткий час перебування в Нью-Йорку я бачив багато зірок, що блиснули і сьогодні вже погасли; я був свідком народження багатьох слав, про які тепер уже ніхто не згадує.

Випадок не так врадував мене, як пригнобив. На виставці був мій ще шкільний дереворит, кількарічної давности. Олії теж були із шкіль-

ного часу. Я мав їх декілька. Новіших речей зовсім не мав. Здавалося б: не було ніяких перепон, щоб почати працю над новими речами. Я мав вільний час, багато, багато його, бо рішуче постановив не брати ніякої постійної заробіткової праці. Якщо й не міг відмовитися від деяких заробітків, то брався до них тільки вечорами, а вдень працював для себе.

Але це не все. Віддаль між школою і сьогоднішнім днем була надто велика. Я не міг робити так, як колись робив, а як робити тепер — не знав. Це стосувалося і олій, і рисунку, і дереворитів, усього, до чого я тоді брався. Я відчував: між моїм розумінням мистецтва і моїми технічними можливостями не було відповідности в часі. За сім років після закінчення мистецької школи я віддалився сам від себе. Між теорією і практикою в мене пролягла прірва.

Я не хотів і не міг завертати своїх думок до практики, що була сім років тому, а дотягнути практику до пізніших думок теж не міг. Треба було засипати прірву, або перекинути через неї міст. Але це виявилось не легкою справою. Я навіть не припускав, що витрачу на це багато років.

Я не мав ні відповідного місця до праці, ні засобів придбати матеріал. Мусив установити ієрархію важливості для речей. Фарби повинен мати: це головне. Але вони могли бути і були дешевші. Льняне полотно я замінив на старий мішок. Став постійним клієнтом однієї з великих крамниць у нижній дільниці східнього Нью-Йорку, де за центи купував старі мішки. Дома

прав їх, натягав на підрамники, сам ґрунтував і починав малювати. Але кожду розпочату картину обсідав рій питань, що назбиралися за роки, і я не міг їх зігнати з полотна. Перед кожною новою картиною лежало сто доріг, і я не знав, на котру вийти. А вирішив бути незалежним мистцем і мусив вибрати якусь дорогу, бо в цьому була моя єдина надія. Я знав, якщо тепер не розв'яжу цієї справи, то вже, мабуть, ніколи не зможу цього зробити. Тоді вперше відчув, що не можу відкладати вибору. Було надто пізно. На моєму щільну стояли сумніви. Я робив усе, щоб їх розігнати. І коли мені здавалося, що вони відступили від мене, я починав малювати, але вже перші мазки, покладені на полотно, починали, немов розчина, розпливатися сотнею неясних каналів.

Часом я кидав усе і довго, до втоми мандрував парком, що був зараз за рогом. Я повертався, але розчина так і стояла на розпочатій картині. Я починав другу картину, але на ній знов з'являлася та сама розчина. Так виглядав тоді мій кожний день. Десь на дні серця в мене мусила бути крихітка віри, коли я міг знову й знову сідати перед полотном, знаючи, що побачу ту саму розпливчасту розчину.

Через деякий час, по різних спробах, мені спало на думку перейти кожду з тих доріг зокрема. Проти власного переконання і проти власного смаку я брав одну якунебудь дорогу і згортав у неї усю розчину, хоч знав, що ця дорога нікуди не веде. Ні одна з тих доріг не була моя, але я не міг позбутися думки: всі дороги

разом становлять єдиний шлях, що мене кудись запровадить. І не було стежки, якою можна було б перебігти навпростець і скоротити шлях. Треба було знов і знов повертатися до вихідної точки і від початку ступати все на нову дорогу — тільки на те, щоб вкінці відвернути картину до стіни і розпочинати другу, що, як і попередня, не мала мене нікуди привести. Я був свідомий: тільки докидаю нові речі в купу відвернених до стіни картин, куди більше не заглядав. У той час я багато картин перемалював. Щоб не робити нових видатків на полотно і підрамники, я малював на тих самих картинах інші. Іноді так часто їх перемальовував, що вони робилися від багатьох шарів фарби важкі, як оливо. Це не було легко. Але я знав: без цього не вийду з колеса.

Я вже раніше зауважив, що людина дуже витривала; може багато витримати. Передусім — має здібність призвичаїтися чи не до всього. І я мав щастя звикнути до своєї безнадійності. Через якийсь час мене навіть почала забавляти ідея редукації моїх доріг. Я почав радіти вірою, що за день, тиждень чи місяць передо мною буде на одну дорогу менше.

Це все стосується більш-менш тільки технічної сторони моїх тодішніх турбот. Але тоді я не тільки не знав, як малювати, — щогірше: я не знав, що малювати. Це моя давня болячка, і вона коріниться у моєму загальному наставленні до мистецтва. Я здавав собі звіт: не можу надіятися на дарунок, який поставить передо мною й мотив, якого я так довго шукав, і гото-

вий спосіб, як його закріпити. Тоді я не знав, що і одне і друге — часто наслідок самої праці; що і мотив і спосіб його реалізувати, якого мистець шукає далеко, — часто буває коло його власної руки. В той час, такий скрутний для мене, я декілька разів відхилив замовлення на портрет (хоч портрет завжди любив). Сьогодні з приводу цього мене огортає невимовний жаль і за тими обличчями, і передусім за тодішній безмежний холод моєї душі. Відхилив я також кілька пропозицій учити малювати. Люди, мабуть, посміхалися або вважали, що я був нециркий, коли говорив тоді, що сам не знаю, як малювати. Я говорив правду.

Але тієї осені — 1950 року я постановив не займатися нічим іншим, тільки мистецтвом. Повороту назад не було. Я попав за собою всі мости. Часто так робив, коли не довіряв своїй відвазі. Почав малювати наперекір власному переконанню. Може й кожний мистець так починає після довгої перерви? Я малював пейзаж, яким не захоплювався; малював натюрморт, від якого нічого не очікував. Змушував себе і до різних «стилів», в які не вірив, випробовував також різну техніку. Через них сподівався дійти чи повернутися до мого малярства. Ту саму тему, з якою застряг в олійній техніці, пробував перенести на кольоровий лінорит. Що, на мою думку, не вміщалося в малярстві, я пробував перенести в скульптуру, яку згодом почав робити: так звану «малу» чи «дрібну», бо і не мав засобів на матеріал, моя кухонна кімната була не досить простора і не дуже відповідна

для скульптури. Деякі теми я переносив з малярства також на мальовану кераміку, коло якої тоді заходився працювати. Навіть спорядив у своїй кухні керамічну піч. Проводи в тому домі не були розраховані на таке навантаження електричного струму, і тільки мої сусіди знають, скільки корків я тоді спалив.

На власному досвіді я побачив (хоч історія мистецтва все це пригадує), що матеріял зумовлює стиль, і навпаки. Матеріял деякою мірою зумовлює і тематику. Тоді, також на власних спробах, я переконався: шукаючи форми нової, можна впасти в стару або в таку, що не властива даному матеріялові. Тому я пробував знайти певну розв'язку в різних матеріялах. Коли проба стверджувала мій погляд, що вона не властива даному матеріялові, я знав, що вона і не моя. Тоді це все не було мені ясне, — я керувався інстинктом. Не так мій плян і витривалість, як мій інстинкт не дозволив зупинитися на дорозі, на одній із спроб, і її розбудувати, немов свою власну дорогу.

У той час я шукав себе, але, властиво, не знав, чому це робив. Також не знав, чому був загублений. Випробовував різну техніку і різні матеріяли, але не знав, чому роблю це. Я робив це, як тисячі інших мистців, що, мабуть, також не всі знали: чому? Тут надто багато причин, щоб можна докладно це вияснити.

Десь у 1959 році я намагався усвідомити собі одну з причин — у статті «Станковий живопис», уривки з якої вміщені далі в цій книжці. Ледве чи в ній повелося мені викласти як слід



те, що було на думці. Але я й тепер переконаний: шукання сьогочасного мистця виводяться головне з кризи станкового живопису, а криза настає, мабуть, від пересичення. За декілька сторіч станковий живопис посів провідне місце у західньому мистецтві і відсунув у свою тінь всі інші роди мистецтва. У нашому сторіччі він немов би «покався» і вирішив поставити речі на їх власні місця. Він готовий сплачувати свій борг. Сьогодні в світі панує якийсь загальне каєття. Біла людина кається за свої колонії і не тільки починає сплачувати їм свій борг, але також заохочує їх до незалежності. Вона чинить це супроти себе, як і діяльність станкового мистецтва спрямована проти нього самого. Крім малярства, станковий мистець займається ще керамікою, вітражем, килимом; у малярстві він випробовує різні матеріяли і техніку, часто невластиві техніці олійній, щоб тільки довести: всі роди мистецтва рівні перед Богом і мають однакове право на незалежність. У нашому сторіччі мистець почав їх визволяти, і це, мабуть, головна ознака і функція мистецтва нашого часу, а може й нової людини.

★

Вже в час навчання я мав вироблений, відносно чіткий стиль і в малярстві і в графіці; принаймні про це так говорилося. Очевидно, там були впливи, багато їх, але вони були сконцентровані і справляли враження стилістичної єдності. Це — реалізм (казали, що він сучасний), але він радше схилявся до історизму, може, тому й нагадував сучасний. Мої тодішні уподо-

бання у малярстві оберталися біля Бройгеля, Ель Греко і Дюрера — у графіці. Маючи порівняно вироблений стиль, я опинився тепер у становищі гіршому, ніж початківець. Для його шукання немає ніяких перепон, він береться за справу від початку. Той, хто вже йшов у якомусь напрямі, найперше мусить повернутися до вихідної точки. Чим далі хто зайшов, тим довша дорога повороту. А повертатися завжди важко. Передусім треба зрєктися всього здобутого. Треба відкинути легкість, яка завжди з трудом здобувається, треба зійти з уторованої дороги і шукати нової.

Відгуки на мої шукання були різні: мова йде, очевидно, про моїх приятелів і знайомих, бо своїх праць я тоді не показував широкій публіці. Дехто щиро ставився до моїх тодішніх експериментів. Відвертаючи одну за однією картини від стіни, вони казали, що та чи інша з них — знахідка, що я знайшов себе, що це був я. Тепер я хотів би запевнити моїх приятелів: я тоді гаряче бажав, щоб так було; всіма силами намагався повірити їм і їх доброзичливим словам, але не міг. І після відвідин тих, що єдині мене в той час чудово підтримували на поверхні, я напинав на підрамник ще одне полотно і починав намацувати ще одну дорогу, щоб себе впевнити: вона теж нікуди не всде.

Мистці шукали з метою знайти, я тоді шукав, щоб не знайти нічого.

Сьогодні, коли ті труднощі подекуди вже за мною, я радий, що тоді не спокусився бажанням і частою порадою скоротити їх і зійти з

розпочатого шляху, бо це було б не скорочення, а якраз продовження моїх труднощів.

Так я тоді працював. Не бачив успіху назовні, а щогірше — не мав його всередині. Це тривало довго, роками. Аж одного дня — майже чудо. Коли я ставав перед напнутим полотном, відчув радість, що рідко трапляється. Це була радість, для якої зовнішні вияви зайві; спокійна, глибока радість, що ніколи не забувається. Сьогодні боюся навіть відновлювати, боюся її торкатися і аналізувати її. Боюся, щоб вона від того не розплилася і не зникла; хотів би її завжди відчувати, як цілість, як найкращий спомин.

На полотні не було вже сто доріг і не десять, — було їх кілька, може п'ять. Боявся їх рахувати, щоб через це знов, як попереду, не розгалузилися. Мене цілком задоволяло відчуття, що їх не багато. Вони були чистіші і менш розпливчасті. По кількох місяцях я побачив ще менше їх, і вони були ще пряміші і виразніші; може, тільки три, потім дві. Після цього, як я рахував вниз, ішло число один, але й тепер, по довгих роках сумнівів, мені самому важко переконатися, і я не знаю, чи я дійсно відзискав віру (чи я вжив тут відповідне слово?). Бо це було б щось закінчене, а я не почуваю, що в стані в це вірити. Признаюся: я зовсім не намагався знайти одну дорогу. Я навіть боюся однієї дороги. Мое відчуття мені підказує, що одна дорога, як і всі, нікуди не веде.

Після таких тривалих труднощів, що часом виглядали — немов би не мали кінця, раптом

все для мене почало бути легке. Я тоді наче вхопив магічний ланцюг. По багатьох роках сумнівів мені здавалося, ніби я себе знайшов, коли можу вжити цього терміну, такого улюбленого серед мистців, і так безнадійно втертого. Мій спокій, навіть почуття легкості і невимушеної забави, яку почав я знаходити під час праці, — могли свідчити, що я знайшов себе, але так само могли свідчити, що мої, колись високі, вимоги до мистецтва знизилися.

По таких довгих пошуках я вкінці знайшов і мотив і, здається, також дорогу до нього (вони завжди — разом). Роками шукав за ними всюди, а знайшов у моїй власній кімнаті, у власній кухні, у власному коридорі, і на розі власної вулиці. Все це було біля мене, але немов сховане мрякою від мого зору. Це були мої сплячі царівни.

Я був врадуваний, побачивши їх, але при моїй радості не міг не зауважити: вони дивилися на мене своїми широко відкритими очима, як на не надто моторного, бо потребував багатьох років і далеких мандрівок, аби знайти те, що завжди було поруч. А одна з моїх пробуджених царівен, найближча до мене, біля якої я щоденно проходив і її не зауважував, а тоді якраз почав малювати, не тільки дивилася на мене здивовано і трохи згорда, але і промовила (може дещо сентиментально, як на мій смак):

«Я роками ждала на цю мить, ще з того часу, як мене заклили у цю стару піч. Відтоді тільки виварювали з мене і випікали, а потім без кінця вишкрябували сталевую вовною і мили по-

рошком, що в'їдався в мої очі. Я трохи віддихнула, коли ти впровадився до цього замку. Ти мені не надокучав варінням чи безперервним чищенням сталевією вовною. А цією пилюкою, що осіла на моїх русявих косах, ти не журися, мій принце. Вітер волі, яку ти дав мені, скоро її розвіє».

\*

Це виглядає, як щасливе закінчення голівудських фільмів, але не про це я думав, перериваючи мій діалог із читачем. Я хотів уникнути нових запитань, на які не завжди міг би відповісти. От, скажім: чи виправдали себе мої багато років сумнівів і часом справді важкої праці?

Що сталося з пробудженою царівною? Не знаю. Цілу дільницю, де був дім, а в домі кухня, вже завалили. Немає ні дому, ні дільниці. Через них уздовж і впоперек переїхали важкі трактори і вирівняли площу. Потім поставлено зміцнені сталлю бетонні стовпи, на яких вирости багатопверхові житлові будинки. Більше ніяких відомостей я не міг би подати про мою царівну.

Я урвав розповідь саме на цьому місці, щоб також не втомлювати читача новими сумнівами, чи переповідати відому історію людини, що шукала трунку, який би назавжди вгасив її спрагу. Коли людина зрештою і знайшла цей трунок і випила його, то усвідомила, що вона й далі так само спрагла, як колись.

## ЗАГАДКА МИСТЦЯ-ПРЕДТЕЧІ

(Ель Греко)

Справжнє ім'я цього великого маляря-містика кінця 16 сторіччя — Доменіко Теодокопулі. Названий за його грецьке походження «греком» (Ель Греко). Про життя Ель Греко маємо дуже скупі відомості. Знаємо про нього лише те, що він грек, родом з Криту, що вже молодим працює у Венеції, під владою якої була тоді Крит, у тоді вже старенького, дев'яносторічного Тіціана. У Венеції зазнайомлюється з малярством Боссано і Паольо Веронезе. По кількох роках перебування у Венеції Ель Греко дістається із спрямувальним листом до Риму, у робітню мініятури ілірського хорвата Кльовіча, званого під ім'ям Джуліо Гльоріо. Певна дата його приїзду до Риму, а саме — 1570 рік. Про його життя у Римі не маємо жадних відомостей. Як довго він учився в мініятуриста Кльовіча, чи працював і в інших мистців — не знаємо. Чи був він взагалі весь той час у Римі, чи його бурхливий темперамент кидав його і в інші осередки?

Аж за сім років, 1577 року, знаходимо його в Іспанії, в Толедо. Там застаємо його при малюванні зображення легендарного похорону графа Оргазу у захристії церкви св. Томи. Легенда ка-

же, що під час похорону протонотаря Кастилії, доброчинця церкви св. Томи, графа Оргаза, з неба зійшли св. Стефан і св. Августин і власними руками поклали тіло в землю. Образ з цього легендарного похорону, що і є Ель Грековим найважливішим твором, приніс йому розголос і славу в Іспанії. Відтоді він працює в Толедо як знаний і цінений мистець. З часом він потрапив у неласку в кастильському дворі, і до його дому заглянули злидні. Помер у біді, покинений і забутий. В спадщині по ньому залишились довги, з яких і його син до смерті вже не міг вкопатися.

Це приблизно все, що знаємо про Ель Греко. Типовий контур мистецької біографії, такий подібний до біографій багатьох мистців, де слава і почесні чергуються із злиднями і забуттям.

Між численними портретами Ель Греко, що дійшли до нас, доховався і портрет молодої еспанки, відомий під назвою «Дама з білим лисом». Це племінниця Дона Хероніма де ля Квебас, жінка, що близько стояла до Ель Греко. Вона й подарувала Ель Грекові сина. Зберігся її портрет і в старшому віці, і можна судити, що ця еспанка вірно ділила з Ель Греко і дні слави і дні злиднів.

Після смерті Ель Греко потрапив у цілковите забуття. Його припалі пилом образи пролежали майже три сторіччя незауваженими. Історики мистецтва, а й найбільші між ними авторитети, проходили повз Ель Греко мовчки. Аж новий вік імпресіонізму, а головне експресіонізму, витягнув його з забуття. Мистець кінця 19 і 20

ст., стираючи пил із Ель Грекових малюнків, був вражений силою експресії і такою виразною подібністю його власним цілям. Із Ель Грекових малюнків виглянуло наше обличчя. В його автопортреті сучасний мистець впізнав себе. Витягнений із забуття Ель Греко стоїть тепер поруч визначніших мистців старої Європи. Сьогодні, в добу радикальних духових переоцінок, великих очікувань і неясних сподівань, він стоїть поруч великих світочів духа: мистців і філософів, — орієнтаційним стовпом для розгублених цілей людини. Дороговказ Ель Греко спрямований у ареальне, спіритуальне, містичне. Скромні біографічні дані, що їх посідаємо про Ель Греко, не дають нам ключа, щоб пізнати його таку оригінальну і спонтанну мистецьку творчість. Деякі пояснення цієї великої мистецької появи дає доба, в якій зріс Ель Греко. Решта залишиться назавжди нероз'ясненою загадкою мистецької індивідуальності. Часи Ель Греко — це схил ренесансу і повільний перехід у барокко. Залежно від різних впливів і мистецьких індивідуальностей той новий рух набрав різних видів. У Мікель-Анджельо — відхід від реального у сферу динаміки духу, у пізнішого Рубенса — у тріумф тіла, у Ель Греко — майже поворот до середньовіччя, в етеричну сферу містики. Принцип ренесансу, принцип рівності між матерією і духом, між емпіричним пізнанням і емоціональними силами людини був захитаний. Сам Мікель-Анджельо, що той принцип в найвищому ступені виніс, відступає від нього. Через героїку людини-титана він пере-



ходить до вільної індивідуальної концепції апо-теози духу. Тінторетто не вдоволяє більше об'єктивізм фарби, він переходить до суб'єктивної візії одуховленого складу барв. Від них Ель Греко перейняв ареалізм форми і анатуралізм барви.

Крім тих духових перемін, що відбувались тоді в лоні італійського ренесансу, свідком яких був Ель Греко, головний вирішальний вплив на нього мала реформація. Поворот до первісних понять релігії, пізнання найглибших основ віри — були мотивами Ель Грекової творчости. Але реформація скоро втратила свою первісну революційну силу. Між нею і церквою стався компроміс. Реформація незабаром і сама застрягла в організацію і формалістику, проти якої колись так рішуче виступала. І дух реформації жив лише в поодиноких умах. Позірно здавалося, що знов була привернена єдність і дійшло до заспокоєння. В такій ситуації Ель Грекова містика, його образи, наче палкі релігійні проповіді, наче навертання на Христову віру... християн, до того практикуючих еспанських католиків, видавалось його сучасникам патосом хворої людини і божевіллям.

Сьогодні Ель Грекова містика не виглядає божевіллям, а висловом найчистішої віри і сміливим голосом перестороги, а його ареалізм — предтечею нових стилів, що аж після сторіч дістали право громадянства. Одночасно з Ель Грековими містичними постатями апокаліпси його геніяльний сучасник Сервантес вивів на еспанську землю свого дон Кіхота, що мав не

молитвою, як Ель Греко, а мечем завоювати світ для ідеалізму. Подібна доля лицаря дон Кіхота. Як Ель Греко, так і дон Кіхот зустрівся з незрозумінням, поблажливою посмішкою і кличкою божевільного.

Постать Ель Греко — велика загадка мистця-предтечі, а його мистецтво, його багато сторіч тому кинені здецидовані думки про світ стоять перед сучасником поруч інших перехресних думок інших умів нашої історії, до його оцінки і вибору.

(«Арка», ч. 4, жовтень 1947)

## ГУЛЬНЯ НА ОЛІМПІ

(Про Пітера Бройгеля старшого)

Ім'я Пітера Бройгеля старшого зв'язане з поняттям селянства. За перевагу тем із селянського життя сучасники прозвали його «Селянським Бройгелем». Ця назва залишилась при ньому досьогодні. Чи це обниження Бройгеля, чи, може, епітет — тут не важить. Важливо те, що Бройгель перший відвернувся від божественного, від піднесеного в розумінні того часу і сміливо звернув свій погляд на життя і побут пересічної людини, на селянство. На життя селянства Бройгель дивився не, як його попередники, як на тиху ідилію, а бачив і зобразив таким, яким воно було, таким, як воно виглядало в половині 16 ст. в Голляндії і як воно виглядає, мабуть, ще й сьогодні. Як вникливий спостерігач, Бройгель дав сильні образи того села, його життя і побуту в усьому засягу його нескладности і первісно чистого вислову. Ясно, що рустикальність далеко не вичерпує і не охоплює всієї проблематики Бройгеля, вона є радше його зовнішня характеристика. Пітер Бройгель старший належить до виняткових появ європейського малярства, а як творець селянської епопеї — єдиний. Бройгель перший сміливо і переконливо підніс людину з низів, і в формі її колективного існування впровадив у мистецтво. Цим він надалеко випередив європейське мистецтво, а політику на цілих кілька сторіч.

Історія європейського мистецтва — це документи людського пізнання, відкриття і визволу укритих сил. Кожна доба відкривала нові відкриті сили і їх визволяла. Європейське мистецтво ішло паралельно з наукою. Воно не росло, так би мовити, біологічно — догори, воно ширилося і (як наука) розчленовувалося і поділялося. Через спеціалізацію мистецтво втратило на загальності і на величині. І ми тепер, по досвіді більш, як двох тисячоліть, стоїмо з такою побожністю перед мистецтвом гелленів і минуле споглядаємо як неосяжні висоти. Європейське мистецтво було не органічним ростом, а ланцюгом відкриттів. На Олімп, первісно осідок Божества і Краси, європейське мистецтво виносить все нові елементи, все нові «винаходи». Від Ренесансу, що ще знався на тому, як поєднати непоєднанне і держати життя в умовній рівновазі, мистецтво Європи стало вже не справою краси, а пізнання правди. Краса — як ще й проявлялася в мистецтві — то вже не на його фронтівій стіні, а на бічній і випадковій, як рефлекс залишків інстинкту. Воно стало справою краси, а пізнання правди. Краса — як ще ням трагедії. Отже, майже одночасно з народженням краси — вона почала і гаснути. Краса в європейському мистецтві була кволою дитиною. Ніжна і невідпорна, вона довгі віки старалась пробитися на поверхню, на своє призначене місце, але мусіла вдоволитися половиною ролі (калокагатія), часом другорядною ролею, а від схилу Ренесансу вона стала тільки необо-

в'язковим статистом, щоб у наші дні зійти зі сцени і вже більше на ній не показатися.

Античний світ виділив з себе красу і силу, і підніс їх до вищої гідности, до божества. Поділ зроблено на безсмертне і смертне, на героя і нікчому. Християнство зв'язало безсмертність з іншими поняттями, з стражданням і милосердям. Отже: визвіл нових сил, відкриття нових сторінок з нескінченної книги життя. Ренесанс вагався поміж античним ідеалом і новим відкриттям. Він старався їх погодити. Намагався їх поєднати пізнанням, на яке покладав такі надії. Сервантес перший цілком програмово поставив смертного і безсмертного на одну площину. Визволення людського йшло далі. Достоевський емансипував нікчому і вбивника лихварки й її невинної сестри Лізавети, студента медицини Родіона Раскольнікова, підніс його до героя і вивів на Олімп. Раскольніков стоїть поруч Аполлона. Визволення людини і всіх таємних уже відкритих і ще не відкритих сил завершив Айнштайн, що поставив відносність як остаточне сьогодні мірило вартостей; і таким робом він випхнув усіх людей без винятку на Олімп. Сьогодні ми вже всі однакові герої і нікчеми водночас.

Така головна лінія розвою європейського мистецтва досьогодні. Сьогодні воно роздріблене на такі маленькі частини, що вже неприступні нашому оку, неприступні вони вже й для мікроскопа.

Але повернімося до Бройгеля. Який його зв'язок з цією лінією і який його вклад? На — дуже

тут шкіцово потягненій — лінії європейського мистецтва Бройгелева діяльність лежить на відтинку 16 сторіччя. Він вийшов з голландського малярства, але перейшов його вузькі національні межі в просторі й часі, і надовго визначив (бодай зовні) ціле мистецтво на північ від Альп. Італійський Ренесанс висунув індивідуальний ідеал і розвинув його до останніх меж можливого. У центрі життя 15 і 16 ст. він збудував величну вежу пізнання і краси, рівноваги безсмертного і земного. Але невдовзі завдано цій ідеї рішучого удару. Удар походив не від якоїсь однієї, точно окресленої сили, а від різних. Проти центру почався наступ периферії в ім'я визволу нових концепцій життя. Наступ почався на всіх відтинках тодішнього життя. В мистецтві: Тінторетто, Греко, Бройгель, — сам Мікель-Анджельо в останній своїй фазі відступив від Ренесансу.

Бройгель, виходячи з голландського малярства, проти індивідуального — висунув реалістичний жанр. Бройгель, як і інші голландські мистці того часу, вийшов з прикладного мистецтва. Тоді засновувано видавництва, що за допомогою нововідкритої графічної, репродуктивної техніки (мідерит, дереворит) видавали популярні картини. Для такого, одного з перших видавництв у Голландії (Hieronymus Cock) працював і Бройгель. Через видавництво Бройгель зацікавився з італійським малярством ближче під час подорожі до Італії. Повернувшись з Італії, Бройгель вносить в голландське малярство нові елементи, поширюючи тим його умовні, тра-

диційні рамки. Перший видатний результат його подорожі — це його «Воскресіння», як і ряд алегоричних зображень, що постали безпосередньо тоді ж. Це не значить, що Бройгель засвоїв собі здобутки італійського малярства високого Ренесансу і живцем пересадив їх на голляндський ґрунт, він і далі лишився в типовому голляндському реалізмі, і даремно було б шукати в ньому аналогій до Італії, але через зазнайомлення з здобутками італійського Ренесансу його світогляд поширився і збільшилися його формальні можливості. Ядро лишалось голляндське; якщо його Бройгель і змінив, то тільки силою власного таланту й індивідуальності. З голляндського малярства він виніс нахил до фантастичного і демонічного, як рівно ж до сатирично-дидактичного, що його типовим представником був Бройгелів попередник Босх.

Такі елементи були в рамках голляндського реалізму в часи Бройгеля. Попередники Бройгеля клали притиск на дидактично-моралізаторський момент, Бройгель переносить точку тяжіння в іншу площину, він опирається на спостереження життя. Він не інтерпретує життя і не моралізує, а відтворює. Не дає його таким, яким воно повинне бути, а таким, яким воно є. З своїми «героями» він не співдіє, а криється поза них і змушує свої персонажі діяти так, як це вони робили в дійсності, змушує їх жити. Його темперамент і життєва настанова видобувають з життя несамовите і гротескне і змальовують його драстично і з небувалим почуттям гумору.

Сильне почуття гумору, що його Бройгель йому лише питомим способом вміє пов'язати з найглибшою трагікою в одне-нероздільне, — головна риса його мистецького світогляду. Своїх героїв з низів він не ідеалізує і не робить трагічними. Загадка буття і глибока людська трагіка укриті в нього між рядками. Бройгель не обіцяє своїм героям раю, як Греко, він їх не лякає пеклом, як середньовіччя. Він дозволяє їм уживати плоди життя і велить безслідно проминати. В своєму глибокому реалізмі Бройгель розкрив нам дві сторінки життя, що лежать поза засягом людської сили, в руках долі. Бройгель і його герої не борються проти долі. В його селянах є глибоко закорінена пошана перед нею. У самого Бройгеля поза повагою до долі є і якась тонка скромність і дискреція супроти її чудних і людям не зрозумілих шляхів.

Оглядаючи на Бройгелевих малюнках тодішніх селян, їх життя у всіх його проявах, у всіх його чудних заплетах, традиційний побут селянства, його весілля, гульні, його отяжілі від постійної праці забави, — глядач і сам не знає, чи має сміятися, чи боліти з ними. Цю подвійну сторінку безжурного гумору і глибокої трагіки по трьох сторіччях вніс геніяльно в літературу Гоголь. Читаючи Гоголя, ми також то сміємося, то плачемо. Тому неправильний погляд, що завершенням Бройгеля є Достоевський, як каже Дворжак. Завершення Бройгеля у Достоевському — лише зовнішнє, як завершення визволу людини з низів. Продовження Бройгеля це Гоголь. Лінія Бройгеля, зрештою, і не мо-



же бути завершена. Вона не має кінця, — вона лежить між двома кінцями, між двома протилежними бігунами. Достоевський своїх героїв провадить у абсолютну тьму злочину або серафимське світло каюття. У Бройгеля, а ще, може, більш у Гоголя, світло і тінь пов'язані в одне, в один неподільний образ світу, вічну людську трагікомедію між двома бігунами буття і смерти.

Хто знає, чи Бройгелем і Гоголем не почав зарисовуватися новий світогляд і якийсь нове мистецтво — позбавлене патосу і трагіки, мистецтво зрівноважене, атрагічне й апатетичне? Захід зформований на основі індивідуального трагізму і не знаходить дороги до Бройгеля, він тільки передбачає в ньому якусь виняткову, тільки йому питому силу. Її пояснюють його рустикальністю або в новіші часи формалістично. Справа Бройгеля — це справа світогляду. Світогляд Бройгеля тісно в'яжеться з поняттям гротеску як мистецького вислову. Гротеск і є результат цього світогляду. Бройгелів гротеск — неповторний у західному мистецтві; серед індивідуального трагізму він на Заході — самотній острів. Сервантес також створив гротеск, але його гротеск зовнішній і радше тільки формальний засіб, щоб здійснити вже тоді дуже анахронічний задум Дон Кіхота. Засобом гротеску Сервантес вивів два протилежні світогляди, про які тут, власне, мова, трагічний і антитрагічний. У безперервних конфліктах у «Дон Кіхоті» важаться ці два світогляди, дві цілком протилежні концепції життя, Сервантес не дає від себе їх остаточної оцінки. Він залишає її майбутньому.

Чому Бройгелъ вибрав сільську тематику? В часи Бройгеля це було сміливе новаторство. Бройгелъ відвернувся від тоді прийнятого ідеалу в житті і мистецтві, відвернувся від ідеального, піднесеного, вивів своїх селян на Олімп і тим перший його спролетаризував.

У присутності богів і муз Бройгелеві селяни справляють на Олімпі свою гульню.

Бройгелеві селяни на безсмертному Олімпі. Але вони не безсмертні. Вони проминають — як і все земне. Нікому з них і на думку не спадає, як пізніше Ніцше, роздумувати про надлюдину, ніхто з них не заноситься, як Іван Карамазов: як нема Бога — то я Бог! Вони всі смертні. Сьогодні ще були тут, а завтра тихо минулися, щоб звільнити місце таким самим, як вони, смертним дітям своїм і внукам. Їх безсмертність не в них самих, а в колективі, в роді. По їх обличчях і не видно, щоб вони були горді з того, що попали на Олімп, вони, мабуть, і не зауважують цього... — і далі ведуть своє розпочате свято ніби і не на Олімпі, а в себе дома, у своєму родинному голландському селі половини 16 сторіччя, вдоволені своїми отяжілими від постійної праці забавами і яешнею, що її кухарі щедро розносять поміж повних гідности весільних гостей на скинених дверях. Це добродушні, оброслі салом людиці. Вони й на Олімпі живуть своїм традиційним побутом, вдоволені існуванням. Вони не збираються робити на Олімпі порядок. Порядок на Олімпі почнуть «установляти» аж дещо пізніше...

Такий Бройгелів персонаж, що він його виб-

рав з голляндського села і вивів на Олімп. Між рядками сцен з побуту тодішнього села вдумливий і зрівноважений мистець Пітер Бройгелъ старший розкрив перед нами вічні сили, що керують життям, з такою сміливістю і так драстично ясно, що нам ще сьогодні вони проявляються з потрясаючою силою, свіжо, так ніби це не 400 років тому сталося, а сьогодні об'явлено. Бройгелъ, що своїм героям велить коритися цим первісним рушійним силам природи — близький античному поняттю долі, що своєю химерною, незрозумілою, немилосердною грою дає життя святам, сліпих і калік.

Такий Бройгелів вклад — одна з ланок європейського мистецтва, що його типова засада — відкривати все нові, укрите сили і їх визволяти. Бройгелъ іде лінією європейського мистецтва, але він на Заході самотній і трошки чужий. В його селянській епопеї, в його гротескній трагікомедії життя криється легка сатира, непомітна критика нестримного патосу, що він йому протиставить античне поняття долі. Від Бройгеля до сьогодні — багато «відкрито». Олімп уже майже заповнений. Залишені порожні місця сучасний мистець, що не надто дотепний у відкриттях, намагається заповнити оригінальністю, щоб остаточно, за всяку ціну винести з землі все на Олімп. А це рівнозначне з стягненням Олімпу на землю й цілковитою та вже остаточною і невідкличною детронізацією богів.

(«Арка», ч. 5, листопад 1947)

## УКРАЇНСЬКИЙ ГРОТЕСК

Про Дон Санча Пансу і його пана,  
лицаря з Манчі

Перегортаючи сторінки історії української культури, а зокрема історії мистецтва, можна установити безсумнівну перевагу гротеску в нашому духовому виразі. Гротесковість в європейському мистецтві — рідке явище. Знаходимо ми і там гротеск, але не в такій силі і насиченості і не в такому співвідношенні до інших способів виразу, як в українському мистецтві. Як такий — гротеск — при обговорюванні українського мистецького стилю повинен бути віссю дискусії.

Що таке гротеск? Слово гротеск прийнялося на окреслення певного роду мистецького твору, звичайно мініятурного розміру, з веселим, погідним підходом. Тематика гротеску широка, але улюблена історична, переказова і побутова. Гротеск — це zdeформована відбитка життя в кривому дзеркалі погідної сатири. Гротеск не допускає в свій круг індивідуальної скалі почувань, а радше в'яже їх кінцеві розпряжні бігуни в одне, в один мистецький образ. Своїм погідним підходом в'яже сміх зі смутком, рух із спокоем, добро із злом в одну цілість. Найбільшу трагіку подає, на взір народних казок, як погідний образ. Індивідуального трагізму не до-

пускає, радше суперечить йому гострим вістрям своєї сатири. Гротеск у своїй суті ареалістичний і антиіндивідуальний.

Ясно, що гротесковість українського мистецтва, чим воно, на нашу думку, діаметрально різниться від західноєвропейських мистецьких тенденцій, — тільки вираз української душі і наслідок її притаманних ціх.

Коли Західню Європу характеризує індивідуалізм з його трагічним піднесенням, то українськість ціхує неособовість. Коли західній дух (бодай від Ренесансу) зводить фавстівський завзятий (на «бути чи не бути») бій за остаточне утілення, в українській духовості помітний спокій перед обличчям вічності, навіть страх чи, може, лише нехоть перед утіленням. Коли Захід шукає виходу із земного в індивідуальній філософії, то в українців, за винятком Сковороди, визначніших філософів немає взагалі. Сковорода звелів написати на своїй могилі такі характеристичні слова: світ ловив мене — та не спіймав. Від чого утікав єдиний український філософ? Від світу і його фізичних принад? Тяжко повірити, щоб його слова не були спрямовані глибше, туди, де починається корінь духової структури народу, з якого вийшов і для якого жив. Сковорода втікав від пристрасти, що веде Західню Європу на найвищі вершини творчої радості і занепаду, і цю пристрасть замінив неособовою чи радше надособовою рівновагою. В мистецтві, з боязні порушити рівновагу, об'єктивність, пристрасті виявляються в зрівноваженій формі гротеску і орнаменту.

Неособовість українського духу просто геніяльно схопила, — сама дуже чітко індивідуально зформована, — Леся Українка такими словами:

Я від того — казав їм чужинець —  
Вмираю, що в вас ніяк не зветься,  
Хоч є його без міри в вашім краю,  
А те, від чого міг би я ожити,  
Не зветься теж ніяк: немає слова!

(Слова чужинця до якутів із поеми  
«Одно слово»)

Неособовість українства посунена так далеко, що навіть ніяк не зветься, не має свого власного ймення. В цих словах укритий трагічний конфлікт між виразною афірмацією західноєвропейського духу Лесі Українки і неособовістю, безіменністю українського гротеску. Це конфлікт між трагікою творчої душі і непорушним спокоєм маси, це конфлікт між птахом і рослиною, конфлікт між дон Кіхотом і Санчом. Коли шляхетний лицар дон Кіхот, що його Достоевський назвав найкращою людською постаттю після Христа, пустився з своїм джурою Санчом у диспут про лицарськість і про ідеалізм, Санчо засипав його аргументами зрівноваженої, здорової народної мудрости — приповідками, яких знав безліч: диспут між ідеалістом і репрезентантом життєвої рівноваги не міг скінчитися порозумінням, і трагічний ідеаліст дон Кіхот кидає проклін зрівноваженій масі: «О, будь ти проклятий, Санчо, шістдесят тисяч чортів хай тебе забере з твоїми приповідками!».

Яка сила аргументу маси лежала в Санчових приповідках, що аж прокльоном мусів рішитися спір! Шляхетний лицар, мабуть, відчував всю переконливу силу слів джурою, але, як вияв маси, категорично прокльоном відкинув. Цим прокльоном дон Кіхот перекреслив ще тоді, під час диспуту з джурою, всяку можливість синтези противенств. Нема синтези між протилежностями, є лише перевага одного і підпорядкування другого.

Франко схопив також дуже ясно неособовість українського письменства окресленням його немужеськості, називаючи Лесю Українку одним чоловіком в українській літературі, а можна б сказати: одним індивідуально-трагічним мистцем, одним «європейцем», одним винятком з правила.

Неособовість українського духу, а з тим нехитість і страх перед індивідуальним зростом, перед утіленням, найясніший на прикладі Гоголя. Винятково сильні й напружені пристрасті, широкі й розбіжні поняття зійшлися в Гоголеві, вибираючи собі його за поле бою. Сам він стояв поміж ними нерішений аж до смерті. За його душу, як за Фавстову, змагались Творець і чорт, а він встояв між тими двома бігунами непорушно до смерті. Лиш позірно переміг у ньому о. Матфей, але в душі йому не покоровився. Не дав себе до краю захопити ні добу, ні злу; може тому, що був переконаний, що вони ступають разом? Гоголь лишився «на землі», тримаючися так дорого заплаченої, — в кінці власним життям, — рівноваги. Найжорстокіша

боротьба противенств у Гоголевій душі не стала об'єктом його літературної творчості, він про неї там і не згадує, ми довідуємось про його переживання з листування з матір'ю і небагатьома приятелями. Сам він з позірною найбільшою погідністю творить гротескові постаті Чічікова і Хлестакова.

Що значить ця замкненість душі, чому в ній пристрасті зв'язані, чому Гоголь не йде за ними і за їх принадними обіцянками? Чому таке заморожування почувань в собі, а назовні погідність? Якийсь далекий, легко помітний рефлекс сходу? Скорити власні пристрасті, заховати їх в глибині своєї душі, щоб за всяку ціну не порушити рівноваги довкілля. Чи не тут укрита причина, що українське письменство не створило великих трагічних постатей: Вертера, Фавста чи Гамлета? В українському мистецтві всі західні течії, що підносили ціну і вартість індивідуальності, не знайшли великого відгуку. Ренесанс в нас майже не лишив визначних творів. Не можна виправдати все політичним лихоліттям. Натомість у нас прищепилось барокко з його не індивідуальними, а орнаментальними ціхами, відбувало своє в роки козаччини, а останніми часами переживає своє відродження.

Два цілком інші ґрунти, на яких не може прийнятися та сама рослинність. На Заході трагізм — у нас гротеск. Там Енеїда — в нас її пародія, там Мефістофель — в нас Гоголеві «Старосвітські дідиці». Врешті на Заході Марінетті з його революційним мистецьким маніфестом — в нас Нарбут з гротесковою постат-



тю Лупи Грабуздова в його «Діяріюші» (приблизно в той самий час і серед обставин, які не менш від часів Марінетті повинні були силувати на рішучу переоцінку).

\*

Основою «духової Європи» був індивідуальний трагізм. Його кінець — це кінець науковости Фавста, лукавства Гамлета і походу для походу дон Кіхота. Що прийде їм на зміну? Санчо? Трагічного індивіда мала б замінити маса і дійти до вирішального голосу? Мало б настати заперечення духу?

Санчо не є антипод духу. Він — заперечення патосу і метод і ходів духу дон Кіхотового. Санчо не є чимсь підрядним, не був ним і в часи Сервантеса. Підрядний він для тих, що зовнішність вважають за суть. Сервантес поставив Санча і його всевладного пана на одну площину, два рівнорядні фактори, що мали б звести між собою вирішальний бій за світогляд. Сервантес визволив Санча з низів і поставив побіч героя і тим здійснив на своєму історичному відтинку тенденцію європейського мистецтва: відкривати все нові вартості і виносити їх на Олімп. Чи нам це подобається, чи ні — це майже закон європейського мистецтва. Що в Сервантеса один пан, а другий джура — це тільки історично зумовлений реалізм, що за законом розвитку — змінний аж до парадоксу.

Саме тепер ситуація змінилася. Сьогодні Санчо не одне мав би закинути колишньому своєму панові. Сьогодні дон Кіхоти перейшли в масу.

Фавст, боротьба і гра з небесними і пекельними силами — сьогодні оплатна професія. Фавсти в халатах університетських асистентів і торговельних представників індустрії творять міщанство. Сьогодні Санчо — аристократ. Сьогодні він мав би кинути проклин умасовленій людині індустрії і науки. Сьогодні Санчо мав би здерти зі свого пана панцер, сісти на Росінанту і пуститися в бій, щоб повернути світові рівновагу. Сьогодні Санчо далеко менший мужик, як ним був колись, може тому, що й його колишній пан вже менший лицар. Санчо сьогодні — духовий аристократ, супроти спеціалізацією розколеної сьогочасної людини. Сьогоднішній Санчів бій проти всіх — чи не божевільніший і безвиглядніший від дон Кіхотового, але не менш від нього величний. Шляхетний лицар дон Кіхот, що кілька сторіч тому вирушив у похід, щоб підбити світ, взяв за свого співподорожнього джуру Санча Пансу, що в поході вмів допомогти своєму панові. Його обов'язком було: старатись про поживу для Росінанти, свого пана, свого осла, що його понад усе любив, і врешті для себе. За послуги його щедрий пан обіцяв дати йому місце губернатора на одному острові, який, за обчисленнями дон Кіхотовими, мав би впасти під ударом його зброї. Сьогодні дон Санчо візьме за свого супутника одного в університетському халаті, що в сьогоднішнім світі зуміє бути Санчові корисним. Його обов'язком не буде, як колись Санчовим, дбати за поживу для свого пана, для Росінанти і для осла. Дон Санчо Панса з задо-

воленням залишить цю функцію у своїх руках, і буде особисто далі виконувати ці обов'язки. Його джура мав би бути йому лише дорадником в сьогоденному світі, в якому Санчо так мало орієнтується. У можливішому моторизованому поході він буде Санчові шофером. Але ледве чи Санчо буде користуватися моторизацією у своєму поході. Його зброя цілком іншої категорії, як і його вороги іншої категорії. Дон Кіхотові ввижалися вітряки — його грізні противники, дон Санчо матиме перед собою цілий ліс фабричних димарів, на які він кинеться, щоб їх до одного покласти покосом. За службу Санчо обіцяє джурі не менше від дон Кіхотової обіцянки управління одним островом, що ще мав би впасти здобиччю. Санчо обіцяє за послуги подарувати йому від себе у власність: сонце, запах вільного повітря і цілий небосхил, засіяний мільйонами зір у Гоголеву травневу спокійну ніч. І джуру держатиме щедра Санчова обіцянка при його панові. Він буде часто невдоволено бурчати, у вільний від зайнять час буде готуватися до третього докторату й мріяти про катедру, але йтиме далі за Санчом.

Але Санчів похід можна собі тільки в уяві відтворити. Ледве чи Санчо зважиться на нього. Він з природи лінивий і, якби не був лінивий, — не був би Санчом. І ледве чи йому захочеться покинути затишний куток у своєму родинному селі і рішитися на зв'язані з походом невгоди заради ще неповної мети і не цілком певних успіхів і користей. Ледве чи цей похід відбудеться... хоч його Санчо вже сьо-

годні несміливо проголошує. Коли Санчові допекти — він уміє бути активним. Чоловікові, що грозив йому буками, Санчо відповідає з усією рішучістю так: «Я вмію відбити жартом жарт, і мій ні трохи не буде гірший: вхоплюся за ломаку, та перше ніж ви мені, пане, ще розмахаетесь з вашою люттяю, я вашу лють так буками заколишу, що аж на другому світі вона пробудиться, а там знають, що я грубими нитками шитий!». І самому дон Кіхотові не минулось: «Як, зраднику, ти повстаєш проти свого істинного господаря і пана?» — каже Санчові дон Кіхот, коли Санчо в самообороні тріснув свого пана об землю. — «Я не скидаю короля, я не підношу короля, — відказав Санчо, — тільки дбаю за себе, а я сам собі господар!» Сьогодні в Санча пробудилась активність, він підносить голос у публічних справах: «Ми не хочемо стояти осторонь подій нашого часу, може є і кращі часи, але цей — наш. Ми маємо жити лише це життя. Не треба цього розуміти так, що ми проповідуємо «популізм». «Популізм» — передвчорашній, сумний паросток останніх реалістів, він є ще намагання висмикнути свою голову з петлі. Ми, навпаки, переконані, що з петлі своєї голови витягнути не можна», пише Санчо в «Les temps modernes» рукою Жана-Поля Сартра. Санчо — не герой. Він далеко не найкращий з смертних, як вважали дон Кіхота. Ніде правди діти, він і не наш тип. Він низький на зріст і, за його ж таки визнанням, на ньому на чотири пальці старої (хоч і католицької), але все таки... масти. Його сьогоднішня функція

— також не найкращий людський вислів. Його плян і можливості випливають з негачії, з існування противенств і «грішників». Його функція сьогодні — лікувати. Для свого колишнього грізного пана Санчо має урядити «санаторію» і противенство — противенством, клин — клином вибити дон Кіхотів з голови: патос для патосу, бій для бою, похід для походу, де мета байдужа, аби тільки діяти! Коли дон Кіхотів заборонено на якийсь час лицарські вправи, він вирішив стати пастирем, не тому, що цього треба, а просто так... Він готовий прямо з походу скочити в монастирську келію. До таких скоків його й найбільше тягне. Після повернення дон Кіхотів рівноваги — Санчова функція закінчена.

Раз дон Кіхот оборонив хлопчину від побоїв сердитого господаря. Коли дон Кіхот віддалився, роздратований селянин збив ще дужче бідне хлоп'я і переломив йому ногу. — Ради Бога світлий пане, — просить хлоп'я дон Кіхота, — як ще раз стрінемося, не заступайтеся за мене, навіть якби мене сікли. Благаю вас залишіть мене! — Моє завдання, — відповідає дон Кіхот, — ходити по світу, установляти правду і мститися за кривду. — Я не знаю, — наївно відповів йому хлопчина, — що ви вважаєте установляти правду... через вашу милість лежу тут, бачите, з переломаною ногою, і вона мені вже ніколи не випростається.

Сьогодні устами цього хлопчини з переломаною ногою промовляють мільйони живцем спалених, замучених, калік, затягнених по картотеках: — Не заступайтеся за нас! Не по-

легшуйте машиною наш труд, не уприємнюйте нам кінами життя, не видумуйте нам телеграфів! — Хоч яка велика моя неволя, та її не можна зрівняти з тим нещастям, що мені грозить, як ви заступитесь за мене, — продовжував свої скарги хлопчина.

\*

Доля Західньої Європи від Ренесансу до сьогодні відограувалась між двома бігунами, між украй розтягненими поняттями добра і зла, світла і тіні. На до крайніх меж напнутій струні Європа відограла в високій тонації мелодію власної долі. На наших очах ця струна задрожала і в одну секунду над Гірошімою тріснула. Настала нервовість і шукання способів за всяку ціну зв'язати ту струну. Це головна і єдина тема сьогоднішньої світової дискусії, питання виходу з кризи, яку переживає на наших очах Європа.

Захід в ім'я свободи переступив межу можливого, переступив границю, куди людині можна ступати, і куди вона ступати не повинна. Свобода — там — не має меж. Про обмеження цієї свободи шукання невідомого церковною інквізицією «вільна людина» згадує ще сьогодні з обридженням. Але, поминувши осуд жорстоких метод інквізиції, не знаємо, чи спалення вченого в добу Ренесансу було більшим злочином від того, що його здатна чинити і безкарно чинить на наших очах «вільна людина науки». Не треба розуміти цих слів як гльорифікацію метод інквізиції. Інквізиція придушувала людський дух і гальмувала його. Але тут ідеться

про правильне наświetлення двох історичних станів з їх світлом і тінню; про те, щоб у холодному погляді Ель Грекового інквізитора добачитися не лиш бездушного антипода вільного духу, а й побачити в ньому сторожа на тій межі, яку сьогодні, так часто і безвідповідально переступають в ім'я свободи.

Де та межа, що ділить дозволене і заборонене, те, що людина сміє і чого не повинна? Захід не бачить цієї межі і її не знає. Знає її погідний, зрівноважений український гротеск. Натомість існує другий кордон, якого не бачить український гротеск. Цей кордон лежить на протилежному кінці життя. Шевченко боявся спати на волі. Цей страх за долю і далі існування народу висловлювано в нас вже не раз, називаючи цей стан різними іменами: квієтизм, сентименталізм тощо. З нехоті перед буйним індивідуальним ростом і зі страху втратити рівновагу, український гротеск впадає в незацікавленість ширшою проблематикою, а з тим у банальність і пересічність. Незацікавленість актуальними питаннями і стояння осторонь — в нас часті явища і дістали прекрасне образове окреслення: моя хата скраю.

Захід не має почуття рівноваги. Проблеми ставить на вістрі ножа: бути або не бути. Яке ставлення українського духу до проблем життя, як він на них реагує? Як виявляє себе український гротеск? Коли Фавст, повний туги й інтелектуальної пристрасти, змагається з Мефістофелем, трагічно падає перед ним, встає і далі змагається, то Гоголь, що також ціле жит-

тя стояв віч-на-віч з чортом, переніс боротьбу в іншу площину і поставив собі цілком інші завдання: пошити чорта в дурні. Два цілком інші підходи і два цілком інші результати. Мефістофель — цілком конкретна постать, схематизований символ зла, у Гоголя він підшитий під сурдут статечного громадянина Чічікова. Фавст бачить чорта конкретно і з ним змагається, Гоголь серед тиші гарячого пополудня чує його голос, що кличе його по імені. Мистецька реалізація Мефістофеля з червоною плахтою і всіма іншими чортівськими приналежностями не така пластична і не така страшна, прямо не переконлива супроти його українського родича, що підшився під фрак кольору наварського полум'я з димом — пана Чічікова. На Заході чорт з'являється конкретно в повному блиску, показуючи всі принади земного, в нас його тактика інша, він у нас ховається, так що лише часом вчується його голос в тиші гарячого пополудня, мигне його тінь, або покажеться нагло його нюшка... (за Гоголем). Чому він у нас ховається? Цілі ж у них однакові. Не однакові їх методи. Вони залежні від терену, на якому хто з них «оперує». На Заході Мефістофель розкидав межу, що веде в далекі простори, межу, за якою вже простір злочину і смерті; в нас потайки серед мряки і ранкового туману нечистий переорав межу на другому кінці лану, за яким вже тільки сон і небуття.

Сьогодні дійшло до великої проби. Чи попрямує світ далі втертим від віків шляхом у незнані простори і неосяжні висоти, що його



вказав індивідуальний трагізм? Чи заверне в другому напрямі, шляхом рівноваги і... може самозречення?

Західня Європа довгі роки промінювала своїм блиском навкруги і давала периферії (хоч час-то за високу ціну) плоди своєї культури. Тепер вона жде звороту, чекає допомоги від периферії. Функція європейської периферії сьогодні важлива і конечна. Вона має виповнити місце між двома епохами, перепровадити справи культури через вузьку кладку понад прірвою від старої (європейської) доби до нової, нам ще не знаної культури.

Де почне творитися та нова майбутня культура і який буде її вигляд, — тепер не збагнути. Але, мабуть, вона зформується не у вузькому локальному засязі, а в глобальному. Вона, мабуть, не буде, як європейська культура, культурою винаходів і сенсацій, а культурою зростання.

(«Арка», ч. 6, грудень 1947)

## СПЛЯЧА ЦАРІВНА

Мотив сплячої царівни поширений у всіх народів. Мабуть, немає людини, якій він був би незнаний. Схема цього мотиву така: молодець, обдарований якимись особливими рисами мужності, доброти, чи розуму, — після переборення надзвичайних труднощів, приходять до царівни, яку хтось зачарував. Перед брамою замку молодцеві доводиться звести вирішальний бій з драконом, що стереже доступ до зачарованої царівни. Вкінці входить до замку, будить царівну, дістає в нагороду не тільки царство, а й саму її.

Мотив сплячої царівни має глибокий людський сенс. Він характеризує основу людської природи. Він є надзвичайною ілюстрацією до твердження Ортегі, що людина живе з відкривання всесвіту. Людина оточена речами. Вони німі, їх значення і назва укріті. Вони немов ждуть, щоб людина сама їх назвала і відчитала їх значення. Речі, трави, квіти — все, що людина може сприйняти зором, і те, що може сконстатувати за допомогою мікро- чи телескопу, і речі, для яких і апаратів не вистачає, — все це — та спляча царівна, що жде на своє розбудження, на своє визволення. Жде на людину. Мистецтво будить речі з сну, надає їм життя, і вони

починають для нас існувати. І це найбільша містерія мистецтва.

Чому речі сховані перед людським зором? Який у цьому сенс? Хіба не той, щоб для людини створити тільки ребус, щоб дати їй зайняття відкривати їх і тим тренувати її зір. Мусить бути в тому глибший сенс, людині невідомий. Але вложений у людську душу неспокій, який родить безнастанні питання: — чому й пощо? — вказує, що це людське призначення шукати і визволяти, це людська природа. В людині будиться і протест проти цієї природи. Але якби людина могла не питати: чому і пощо? Якби дерево могло не триматися корінням ґрунту? Людина зв'язана з іншим ґрунтом, з духовим, якого не може покинути. Це її природа і її призначення. Без того вона не могла б існувати.

Але історія склясифікувала способи людського вислову згідно з матеріалом, в якому людина висловлюється. Поезія, музика, т. зв. пластичні мистецтва. Печерна людина реагувала на оточення просто і безпосередньо, її рука зарисовувала на стінах печер те найближче, що стояло тоді до неї і з чим вона для збереження власного існування мусіла зводити жорстоку боротьбу, — звірину і змагання з нею. З часом людський рід приймав більш організовані форми і мистецтво почало славити цей, тоді великий людський винахід, людську організацію, представляючи божеськість людини, що стояла на її чолі, і будувало їй величаві гробівці, як в Єгипті чи Вавилоні. Потім клясичні форми мистецтва античної Греції були висловом світу на-

роду філософів. Той світ пережив кризу і створив місце для християнської філософії і мистецтва. Ренесанс по довгих сторіччях був відповіддю на нову велику кризу, а нове мистецтво ХХ віку пробує відповісти на кризу нашого часу. Одна доба завмирає, а на її місце приходить інша. Між двома епохами є переходова доба, яка не раз триває сторіччями, яку люди назвали кризою. На думку Ортеги, кризи — це не брак віри, а існування у людині двох вір, попередньої і майбутньої. Як доходить до зміни стилів? Чому ідея, що в силі тотально опанувати людину однієї епохи, втрачає свою силу і перестає бути притягальною для другої доби? Чому постають кризи? Чи не тому, може, що казка про сплячу царівну надто скоро кінчається?

Отже про казку. Молодець, після подолання труднощів, будить царівну, одружується з нею, і вони живуть довго, щасливо і розумно. На цьому пункті казка звичайно обривається: творить знане в літературі щасливе закінчення. Але справа властиво на цьому не кінчається. Все, що покликане до життя, старіється. Чому б і щаслива пара мала бути винятком і не підлягати законові часу? Щаслива пара, очевидно, як і все покликане до життя на цьому світі, старіється, а як прийде час, вмирає. Але щоб не залишити казку з таким сумним закінченням, треба сказати, що за час старіння щасливої пари родяться, — такий вже порядок у світі, — нові, що готові вирушити визволяти сплячу царівну. Отже щасливе закінчення казки залишилося.

Але про це пізніше. Тепер про старіння щасливої пари, мужнього молодця і його царівни.

Гарно звучить сказати, що мистецтво безсмертне. Воно безсмертне тільки в певному сенсі, як ідея. Але воно, як і все створене, підлягає законам часу. Бо як пояснити, що цілі культури перестали діяти своєю первісною силою, ніби з них випарувала парфума. Вони діють тільки тим специфічним елементом, який собі вибрала нова людина за свою поживу, діють тільки тим, що є в новій людині, а спрощено можна сказати, що властиво діє через них нова людина. Врешті, приклад кожному близький: як можна пояснити, що музична фраза чи мелодія, що в силі цілковито опанувала нашу увагу, по часі відпливає далеко від нас, а навіть перестає діяти. Що з того, що мелодія існує незмінна в просторі, коли людина, що надає значення, а може й існування речам, змінилася? Коли б мелодія була забута зовсім усіма людьми і не лишилося ні одного запису, то як можна про неї сказати, що вона існує? Вона існує десь у просторі, як існують Платонові ідеї і як існують, і завжди існували, електричні струми, але дійсно існує електрика для людини аж у нові часи. Врешті, електрика, мабуть, має ще багато інших вимірів своєї істоти, покищо нам не відомих. Електрика існує для нас як джерело світла, тепла і переносення звуку.

Коли переглянути історію мистецтва, можна зауважити, що дійсне розбуджування сплячої царівни не таке то часте явище. Часто треба дивуватися, як цілі сторіччя не зауважували

деяких речей і стандартно оберталися в створених рамках. Наприклад, мистецтво довго не зауважувало портрета. Пізніше його зауважило, і вже не бачимо інших речей, і вже майже нічим іншим не займалося, лише гльорифікувало своїх добродіїв-меценатів, вишукуючи для їх портретів найрізніші тла: поле бою, пишні парки чи просто дотепно звисаючу куртину. Мистецтво довго не зауважувало пейзажу, а коли вже його зауважило, малювати тільки пейзажі, як це було за часів імпресіонізму. Сьогодні можна зауважити, що наше мистецтво ХХ віку бачить також тільки певні речі. Це підтверджує слова Мальро, що мистець більш задивлений в інших мистців, ніж в життя. На жаль, Мальро має рацію.

Тепер час ще раз повернутися до нашої казки про сплячу царівну, але не до того, коли щаслива пара старіється, а до того, коли молодий лицар знов вирушає будити сплячу царівну.

Первісна людина не мала проблем «сплячої царівни». Вона реагувала на найближче оточення безпосередньо і спонтанно. Вона не мала вагань і не мала вибору, бо не мала історії. Сьогоднішній мистець має історію, має й «ближчі й дальші» речі. З того виникає проблема вибору і з того виникає ціла повінь статей, публікацій і дискусій на тему дороги, якою мав би йти мистець. Інстинкт мистця диктує один шлях, історія дає йому лекцію досвіду. Мистець стоїть перед вибором і рішенням. Історія вказує шлях до сплячої царівни, і вона не помиляється, вона має за собою аргумент, якого не має будуччи-

на. Тим шляхом ішли мистці в історії і віднаходили сплячу царівну. А коли сьогочасний мистець, послухавши поради історії, пробує йти тим шляхом, втертим уже, без труднощів і перешкод, доходить до замку, дракон, що мав би стерегти царівну, вже не чигає на нього, він лежить безвладно перед брамою, — то сьогочасний мистець переступає через нього, як колись переступав історичний мистець, входить до замку і... на своє здивування... не знаходить царівни. Ясно, що не знаходить. Вона тепер з своїм визволителем десь далеко в історії, в царстві, чи то ренесансу, чи імпресіоналізму, живе щасливо і розумно. Колись вона там була, але її розбудив історичний мистець, вивів з місця закляття і впровадив до... музею. Сьогочасному мистцеві доводиться шукати іншої царівни, що жде на своє визволення. Шлях до неї незначний, його може відчутти тільки інстинкт живої людини. Цей шлях, що його неясно відчуває мистець, здається чудний і збуджує недовір'я публічної opinio. Недовір'я ще збільшується, коли порівняти історичну царівну, повну гідности і геройських прикмет, з сьогочасним психологізмом чи автоматизмом людини. Хай і меншого формату сьогочасні царівни, але коли мова про визволення — нема більших чи менших речей. Чи в основі є різниця між визволенням слона і мурашки? Але формат завжди імпонує і недовір'я й опір існують. Але історія каже, що завжди був опір проти нового. Нові думки завжди мусіли пробиватися через пересуди, доки не здобули права громадянства. Історія каже

також, що часу не можна завернути. В історії були тільки ренесанси. Але й ренесанс, коли ним хоче бути, мусить наповнити старі форми тотально новим змістом, інакше це буде не ренесанс, а тільки копія. Підсумки: між двома вимогами, між лекцією історії і власним інстинктом, мистець має зробити вибір і рішення. Лекції історії не можна недоцінювати. Вона дає високі приклади, які є мірилом якості форми, що зобов'язує кожну добу і кожний стиль. А найважливіше: лекція історії каже, що той, хто вибирається в похід будити царівну, — мусить себе перше добре підкувати. Інстинкт мистця був і буде головний мотор, що в силі прорватися в найбільшу містерію мистецтва: будження речей і надавання їм життя й існування.

Ми не знаємо, який сенс укритих речей. Але радість людини від пробуджених і оживлених нею речей відзеркалює радість самих же речей з їх особливого існування і їх вікову тугу за визволенням, яке буде, мабуть, і визволенням самої людини.

(«Свобода», 7 травня 1954)



## ЧАСОМ БЛИЖЧЕ НЕБА, ЧАСОМ БЛИЖЧЕ ЗЕМЛІ

(Із статті «Живопис на порозі другої  
половини 20 віку»)

Ідеології і напрямки першої половини 20 віку поширили нашу мистецьку свідомість. Коли ми сьогодні вже з деякої перспективи часу споглядаємо на них і їх розцінюємо, то тільки із засягу свідомости, ширина якої точно відповідає якраз сумі тих ідеологій. Поодиноким з них можна закнати вузькість і невиваачальність, але їх не можна відкидати, бо якраз вони зумовили таку, а не іншу нашу свідомість. Якщо поодинокі доктрини і не були в стані цілковито відзеркалити добу, то їх сума накреслила її загальний обрис. І крайньо заперечувати й відкидати якийсь з тих напрямків — значить затерти частинно накинений ними обрис.

Сьогодні ледве чи взагалі є місце на крайності й революції. Революція тривала в мистецтві задовго. Сьогодні вона вже поплатна професія. У мистецтві сьогодні не існує такої професії. І тому революцію сьогодні вже досить легко зроби́ти, а передусім неоригінально. Сьогодні хіба щось протилежне було б найбільш оригінальним актом у мистецтві. І якщо сьогодні існує потреба переоцінки ідей першої половини 20

віку, то радше їх виявів однобічності і крайности, типових виявів революції, що ставить частину на місце цілоти і силою хоче її ввести в життя і тим його звузити. Ця тенденція це невідступний двійник кожної революції, що його приймають за революцію і що він вже не одну з них загнав до гробу, а кожному з них без винятку компромітує. І якщо деякі з революцій встоялись, то тільки тому, що здоровий інстинкт взяв верх.

Тепер про двійника. Мистецька революція на межі 19 і 20 віків була проти канону й ішла під прапором свободи. Сьогодні мистець вже має повну свободу, можна навіть сказати, що в мистецтві панує курйозний канон свободи. Сьогодні свобода любить себе уставити перед іншими ідеалами людини і їх дечим прикрити. Але про свободу звичайно говориться найбільше тоді, коли її нема, а сьогодні це гарне слово дуже часто згадується у зв'язку з мистецтвом.

Грецькому невільникові (бо переважно вони були мистцями) ніхто не закидав, коли він, наприклад, фігуральне зображення ловів на вазі обвів (уживаючи сьогоднішнього словника) безпредметним меандром. Він був вільний висловлювати різні свої емоції, він міг робити і так і так. Сьогодні, в час багатьох заяв про свободу вислову у мистецтві, стоїть гостре питання так або так і змагання за виключність одного або другого.

У порожнечі, що створилася після повалення історичних канонів європейського малярства, мистець першої половини 20 віку почав обер-

татися вільно. Він здобув повну свободу, але тут видно, як людина не звикла до волі і, за словами Достоевського, часто не знає, що з нею почати.

Змагання за виключність двох крайностей — чи наше мистецтво має бути безпредметне, чи предметне, як також змагання різних ідеологій і напрямків першої половини 20 віку, що коштували стільки (на щастя, тільки) чорнила й паперу, виходять з революції і її нахилу до крайностей. Ці змагання не йдуть по лінії ідеалів свободи і ширини, заради яких ішла мистецька революція на межі 19 і 20 віків. Революція якраз була проти догми, що починала все більше звужувати мистецтво, і вона була не на те, щоб на місце однієї догми поставити другу. Для нової духовності і для нового мистецтва відповідає не примат якоїсь однієї доктрини, а ширина. Цю ширину визначили у своїй різnorodності ідеології і прямування першої половини 20 віку, і для нашого мистецтва вони накреслили широкий шлях. І хоч ці напрямки не могли бути виключними представниками доби, вони є зародком і будуть колись гніздами поодиноких родів мистецтва, що себе, на взір історії, устатбілизують і будуть по-своєму говорити про нову духовність.

Питання: предметне чи безпредметне — ще й тому позбавлене основ, що вже в найдавнішій історії були елементи, на які вказали найкрайніші напрямки першої половини 20 віку. Хто себе сьогодні поставить на одну з крайностей, не повинен забувати, що вияв абстрактної

чи безпредметної думки не новий і його не можна викинути з нового мистецтва, бо це означало б: звуження. Мистецтво ніколи не ішло тільки земними або тільки небесними дорогами. Воно якраз іде поміж одним і поміж другим, часом ближче неба, часом ближче землі. У Візантії, наприклад, небо було вище від землі, в античній Греції земля і небо були майже рівнорядні. Але виключно одне або друге, що для себе хоче вибрати і тепер над цим замислюється наш поступовий 20 вік, важко собі уявити.

В поодинокі епохи поодинокі елементи брали верх. Наша доба без сумніву висуне також якийсь елемент на перше місце. Він буде її духовим спрямуванням і надасть їй питомого кольориту. Духове спрямування нашої доби властиво вже існує, хоч з-поза сітки суперечностей і непорозумінь важко впізнати його обличчя і серед затаєної боротьби ідеологій і доктрин, що велася у першій половині 20 віку, не легко було зорієнтуватися у його напрямі.

За відносно короткий час, бо тільки за півсторіччя, наше мистецтво перейшло через багато ідеологічних схрещень. Сьогодні воно ще далі в стані боротьби. Але сьогоднішня боротьба вже не боротьба всіх проти всіх. Сьогодні залишились на побоевищі в головному два протилежні табори: предметний і безпредметний. Мистецтво сьогодні стоїть перед альтернативою: так або так, хоч чимраз більше видно, що в новому мистецтві не буде так або так, а буде — так і так. Коли ця боротьба закінчиться, тоді стане ясно, що обидві крайності — предметне і

безпредметне можуть існувати побіч себе. Вони є тільки елементи, засоби одного мистецтва, вони є тільки його різні роди. Тоді для мистецького твору не буде вистачати самого факту приналежності до однієї чи другої крайности, як це часто було в стадії боротьби, а у ньому в першій мірі будуть шукати духового вкладу і якості. І аж тоді, мабуть, зможемо побачити напрям нашого духового спрямування, тоді аж зовсім почне оформлюватися і закріплюватися духовий характер нашої доби і її стиль.

(«Українська Літературна Газета»,  
ч. 1, січень 1958)

## ПОЛІГАМІЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Довгий час вважали, що грецькі скульптори хотіли уподібнити богів до людей; уся еволюція гелленського мистецтва вказує на протилежне. Вони об'являли богів людині, а не людину богам, — говорить Мальро у недавно виданій «Метаморфозі богів».

Але чи моделем для Аполлона була людина, чи ним для людини був Аполлон, — це тільки свідчить, що в цьому творі боже і людське приступне в такій мірі, що там можливі такі крайні питання і такі крайні твердження. Це також свідчить, що в мистецькому творі, в якому здається додержані всі зовнішні ознаки реального, можлива така доза духа, що твір може стати самим духом.

Те, що ми сьогодні називаємо безпредметним і предметним, в минулому було одним цілим. За винятком декорації і орнаменту, а радше їх частини, що проявлялася передусім у т. зв. прикладних мистецтвах, і, за винятком символа (до якого і наша буква належить), ці два елементи творили одне подружжя. Це подружжя духа і реального світу з перевагою одного або другого можна простежити через усю історію образотворчого мистецтва усіх народів і часів, від Альтаміри до Кандінського.

На початку 20 віку ці елементи роз'єдналися і розійшлися. Подружжя між духом і реальністю ніколи не було самоціллю. Воно часом тільки сьогодні видається першою метою для мистців, що будують свій погляд на реакції проти абстрактного або безпредметного.

В історії це подружжя у мистецтві було тільки засобом. Це було щось природне і самозрозуміле до тієї міри, що його ніхто не ставив під сумнів. Хіба тільки в добу фанатизму (як іслам) чи в добу іконоклястів вважали за профанацію єднати образ Бога з проминальним і смертним образом людини. Ці епохи залишили по собі у мистецтві символіку, декорацію і орнамент. До деякої міри і в наш час проявляються подібні тенденції, хоч вони виходять не з фанатизму релігійного, а з якогось іншого. Сьогодні, зрештою, представлена в мистецтві ціла скаля історії; чому не могла б бути представлена і та її фанатична і аскетична частина?

Це подружжя духа і реальності було в основі побудоване на рівних правах. Але абсолютна рівність — реальна тільки в альгебрі, і в цьому подружжі духа з реальним світом цілковитої рівності ніколи не було. Тільки у дуже рідких випадках це подружжя наближалось до такого стану, що його можна було назвати зрівноваженим. Завжди один або другий партнер був сильніший і тим домінував над подружжям. Ця перевага одного з партнерів визначала характер подружжя, надавала йому специфічного кольориту і була його стилем. Як зрештою і в дійсному подружжі.

Подружжя духа і реальности у різних обставинах і серед різних спрямувань творили різні роди мистецтва. З часом ці роди устabilізувалися, матеріал, у якому вони себе висловлювали, визначав їм їх мову і їх закони, і на тій підставі історія їх склясифікувала.

В історії мистецтва живопис був тільки одним видом і одною формою пластичного мистецтва. Як і інші роди мистецтва, він витворив свою власну і незалежну мову. З кореня цієї мови з часом виловилося декілька відмін, або діалектів, якими порозумівалися з глядачем: фрески, гваш, аквареля... Усі ці «діалекти» творили, доповнювали і збагачували одну велику незалежну мову, мову живопису.

Від ренесансу образотворче мистецтво Європи збагатилось одним новим родом живопису. Цей новий живопис став дуже популярним. Він скоро посів центральне місце не тільки у живописі, але й у всьому образотворчому мистецтві Європи. — Це олійний живопис, що у вигляді станкової картини домінує над мистецтвом до наших днів.

Це в його руках опинилася від ренесансу ініціатива і доля європейського мистецтва, а тепер, як виглядає, і світового.

Засобами нечувано гнучкої олійної техніки цей новий рід живопису увів у мистецтво новий, досі не надто респектований, ідеал: ілюзію дійсности. Ця ілюзія почала все більше й більше домінувати у живописі і тим почала порушувати рівновагу подружжя духа і реальнос-



ти. Цим разом у бік реального. Вірність відтворення предмета стала важливішою від духового об'явлення, яке мистець хотів собі усвідомити і передати глядачеві.

Перевага реального у живописі з часом зайшла так далеко, що для духа в цьому подружжі залишалось все менше й менше місця. І коли дух був відсунений зовсім на край картини, він почав бунтуватися.

На початку цей бунт був тільки суперечкою або т. зв. «родинною дискусією». Це все відбувалося у рамках подружжя. Дух тільки вимагав для себе рівних прав і виступав тільки проти надто великого місця, що його реальність узурпувала для себе у картині. Але коли предмет не хотів посунутися і зробити для духа належного йому в картині місця, дух поставив справу руба і цим поставив під знак питання існування самого подружжя. Питання було вже не в рівності партнерів, а в цілковитому визволенні духа і в віддаленні його від землі, що своєю силою тяжіння його вперто стягала вниз і гальмувала його вільний літ.

Не наш технізований вік, як говориться, був причиною розриву і відірвання духа від природи, бодай це не був випадок у живописі. Велика перевага реального у поренесансовому живописі була причиною, що дух збунтувався і розірвав з нею зв'язок.

Наш механізований вік дав йому тільки зелене світло, показуючи, що модерна людина й поза природою і без неї може жити зовсім ви-

гідно і що сучасний мистець і поза реальним світом може знайти джерело надхнення і поле дії.

На початку нашого сторіччя дух дав повідомлення до преси, що він своє подружжя з реальністю вважає недійсним і що не бере на себе дальшої відповідальності за поведінку свого вчорашнього партнера. Він може цікавитися натюрмортами, жанровими сценами, пейзажами, усім що йому до вподоби — дух буде діяти на власну руку й незалежно. Традиційно вихована публіка була обурена. Посипались до преси протестаційні листи, що оскаржували безвідповідальний крок збунтованого духа. Нові мистецькі виставки, зрештою, вже від імпресіонізму, вважалися за скандал. Серед розбурханих пристрастей ніхто не хотів бачити дійсного стану речей. Публіка атакувала авангардних мистців з позиції ілюзійності, що був автором їх смаку; байдуже, що історія цього ілюзійності була коротка і що якраз він був причиною розриву духа з реальністю.

Але залишилися люди, що не протестували проти нових доріг визволеного духа, а, навпаки, добачали в цьому єдину дорогу для майбутнього мистецтва, а мистецтво минуле, передусім його т. зв. «високі» періоди, вважали за помилку і втрачений час.

І збунтований дух, на загальне здивування, дістав офіційний розвід спочатку в тоді ліберальній Німеччині, потім у Парижі, Нью-Йорку, Лондоні, а по другій світовій війні, як видно з

нових італійських виставок, навіть у найвищій інстанції для справ розлучення подружжя, у Римі. Сьогодні це вже універсально визнаний факт, у найбільш віддалених столицях світу: у Токіо, в Бомбеї, у Сао-Паульо, Мехіко-Сіті. Ще тільки Москва обороняє «святість» і непорушність традиційного подружжя. Щоб його за всяку ціну зберегти, там схвалили одружити осамітнену реальність з політикою.

Дух виборів для себе цілковиту свободу, якою, як здається, він користується вже ціле півстоліття. Дух став зовсім вільним, але, як з часом виявилось, він був вільний для... нового подружжя.

Можливо, що якісь існування користуються повною свободою. Можливо, що вона призначена для мешканців якихсь сусідніх планет і що ми про це вже, мабуть, за декілька років довідаємося, але ледве чи для нашої.

Відірвана від реальності абстрактна ідея, щоб себе зреалізувати і закріпити у конкретну форму, мусіла себе з чимсь зв'язати. Але реальний світ, з яким вона тількищо розійшлася, перестав бути для неї привабливим. Реальність як партнер виглядала тепер для духа перестарілою і немодерною, просто банальною. Тому краще чим далі від реальності. Вона й так ніби тільки на те й створена, щоб гальмувати вільний дух і стримувати його політ. Ще тільки майбутнє і віра в нього могли бути для вільного духа гідним партнером.

Дух європейського мистецтва все далі й далі

віддалявся не тільки від реальности, але й від власної пластичної традиції і тяглости. Інакше й не могло бути. Традиція надто нагадувала новому мистцеві розбите подружжя. Треба було за собою попалити усі мости і унеможливити поворот. Треба було все знищити і на знищеному будувати нове. І дух нового мистецтва відорвався від землі, але відорвався й від власного часу. Він завис понад землею і опинився поза власним часом.

Звільнений від реального тягара, дух почав мандрувати вільно далекими країнами. Він познайомився з різними народами, расами і з їх мистецтвом. Він почав їх порівнювати, але з часом він прийшов до переконання, що мистецький твір випливає з часу і з обставин, і їх якість релятивна.

Звільнений від власного часу, дух спрямував свій літ у майбутнє. Один з авангардних напрямків навіть себе символічно назвав мистецтвом майбутнього — футуризмом. Але якраз минуле мало бути майбутнім для визволеного духа. Переступивши межу нашого часу і ступивши у майбутнє, сучасний мистець опинився в історії. Він познайомився з багатьма епохами людського минулого. У цій мандрівці через простір і через час сучасний мистець познайомився і з передісторією, яка йому особливо припала до вподоби. Він не пережив її присутности і не відчув теплоти її віддиху, бо вона вже давно вмерла. Але він бачив її обличчя, вирите на стіні печери або його репродукцію на лискучому

папері у швейцарському видавництві «Скіра». Обличчя повне сили й первісної краси. Ця первісна краса так захопила сучасного мистця, що в нього народилося бажання повернутися у той далекий час і мистецтву 20 віку привернути давноминулу душу.

Але Паскаль, якому майже на чотири сторіччя було ближче повернутися до наших прародичів, був меншим оптимістом від сучасного мистця. Він уважав, що людина — це наслідок послідовних світів, які з народження її власного світу безповоротно вмирають. Людина не може вийти поза рамки власного світу, може його тільки свідомістю поширити, а «первісність» вона може віднайти тільки свою власну, у засягу власної неповторної особовости, серед умов власного світу, у який вона втиснена.

З цього неповторного світу — родиться неповторне мистецтво, як воно вийшло з неповторного світу передісторичної людини. Він мусів бути зовсім іншим від нашого. Ми не знаємо цього світу. Ми його тільки стараємося собі відтворити на підставі декількох збережених рисунків на стіні печер і з знайдених кам'яних знарядь. І якщо ще собі якось можна б було уявити, що печерна людина могла знати Фрейда бодай в уривках, то вона напевно не читала «Уявного музею» Мальро. А наш час у великій мірі зумовлений існуванням музею.

Привернення у мистецтві й оживлення форми минулої епохи — це тільки ренесанс. А відновлення форм різних епох рівночасно, як це ніби

є в нашому сторіччі, — це багато ренесансів у один час.

Мандруючи через географію і через час, сучасний мистець, що став носієм чистого абстрактного чи безпредметного духа, впав на свіжу й оригінальну ідею: чому б на місце реальності, з якою він порвав зв'язок, не одружитися з мистецьким твором? І він захопився цією ідеєю і цими великими можливостями вибору, які йому давала історія. Історія тепер стояла перед сучасним мистецтвом, відслонена у всій своїй повноті й величі. Історія стала тепер для мистця так близькою, часом тільки чверть години їзди автобусом до музею.

Почалися вінчання. Багато вінчань, розлучень і нових вінчань.

Після того, як минуло півсторіччя, вже можна говорити про досвід: для духа нескінченного, як і його колишній партнер, з яким він розійшовся, цей новий партнер, яким став тепер мистецький твір, був короткотривалий і для тривалого подружжя недостатній. Цей новий партнер був надто здефініюваний. В ньому не було нічого недошуканого й невисловленого. Він був знайдений і висловлений. Хіба ще тільки патина давала йому серпанок таємничості. Хіба ще тільки розбита скульптура давала йому навіяння нових можливостей. Хіба ще тільки у шкіді можливо було дошукуватися різних доріг. Шкід і патина тому втішаються особливою увагою сучасного мистця, а на виставках нової

скульптури ми надто часто зустрічаємо мотив торса.

Закінчений твір мистецтва не давав для духа інших можливостей, як тільки можливості власного замкненого стилю. Тому єднання духа і мистецького твору не було тривалим подружжям. Це були часто тільки любовні авантюри; і тому мистець 20 віку так часто міняв свій стиль.

Це зрештою і природно, що мистець так скоро закохувався у форми мистецького твору і так скоро їх кидав, щоб своїми почуваннями наділити нові й нові. Для відкриття і для свідомості історії, а це, здається, наш час взяв за свою високу ціль, не є типовий один замкнений світогляд. Замкнений світогляд — це віра, що не допускає у свій круг протиріч другого світогляду. Для нашого часу і його спрямувань має вагу не один світогляд, а прямо, можна сказати, їх сума. Різні дороги сучасного мистця стоять у точному відношенні до багатьох розбіжних доріг історії. Їх сліди сучасний мистець відкрив і прийняв за свої власні. Для такого спрямування нашого мистецтва типова не моногамія, а полігамія.

Сучасний мистець залишив у новому мистецтві сліди своєї любові до історії і її творів мистецтва. Він не тільки їх відкрив, але ці різні мистецтва, що були мистецтвами замкненими, як і релігії, він поставив побіч на одну площину й наділив їх однаковими почуваннями. Ця любов сучасного мистця до мистецького твору в

його різносторонності і любов до історії стала любов'ю нашого часу. Тим наш час відкрив те, що досі не відкрила ні одна доба; відкрив історію і переступив через замкненість її об'явів.

Не наша справа питати: що майбутнє відкриє у нашому часі, який теж стане історією. Якщо воно не відкриє у 20 віці якогось замкненого світогляду й стилю, то напевно відкриє небувалу досі ширину й намагання сучасної людини зрозуміти і присвоїти собі минулі борсання людського духа, — у 20 віці вона відкриє їх балянс.

(«Українська Літературна Газета»,  
ч. 2 (32) лютий, 1958)



## СТАНКОВИЙ ЖИВОПИС

За ренесансу народилася в образотворчому мистецтві Європи нова ділянка живопису. Вона обрала за свій сполучник фарб олію, а за свою площу — нап'яте на підрамник полотно. Це полотно мистець встановлював на спеціально для цієї мети зробленому станку, і від цієї власне останньої, найменш важливої споруди ця ділянка дістала назву: станковий живопис.

Можна б шукати причин, чому мистець зійшов з ризиковань і для себе створив «штучну стіну» на нап'ятому полотні. Але це поза темою. Тут вистачило б ствердити, що після ренесансу, якщо мистець і п'явся на ризиковання храмів і палат, то не так на те, щоб їх розписувати, як на те, щоб на їх стінах копіювати станковий живопис.

Історія станкового живопису коротка. Але цей новий живопис виявився таким динамічним, що його прихід приніс величезні зміни в образотворчому мистецтві Європи, навіть захитав його рівновагу. Із провідного місця, яке він посів, він почав домінувати над іншими родами мистецтва і надавати їм особливого тону.

Засобами гнучкої і на все податливої олійної техніки мистець був тепер спроможний відтворити все більшу ілюзію дійсності. Ця гнуч-

кість, з одного боку, давала живописові нові можливості, з другого — була йому звуженням.

Ілюзія дійсності, що її мистець почав відтворювати, так імпонувала і так опанувала тодішній смак, що й інші самостійні роди мистецтва почали змагатися з станковим живописом за віддання ілюзії. Тим вони були змушені зломити власні закони і через них переступити.

Килим, колись самостійна ділянка пластичного мистецтва, у своїй власній мові і в рамках своїх власних законів створив архитвори, які нам залишив 15 і 16 вік. Тепер килим почав копіювати олійну картину і тим попав цілковито під її вплив, з якого досі не може визволитися.

Кераміка своїми обмеженими можливостями фарб почала також імітувати станковий живопис. Вона з великим трудом до деякої міри досягла цього коштом власного характеру, а з тим і якості.

Вітраж також намагався дати ілюзію дійсності. Але тим був змушений зректися власної мистецької дійсності.

У своїй нечуваній динаміці станковий живопис опанував чи не всі ділянки пластичного мистецтва. Ніхто не очікував, що станковий живопис почне зазнавати ударів, коли і з якого боку вони прийдуть.

В середині 19 віку сам станковий живопис повстав проти власного необмеженого панування. Він повстав проти себе самого. Це ще один доказ, що від ренесансу в європейському мис-

тецтві ініціатива була виключно в руках станкового живопису.

Першого удару він зазнав від імпресіоністів. Це був удар тільки на одному відтинкові, але це був початок протинаступу, а з тим початок відступу станкового живопису з зайнятих ним позицій. Сьогодні цей відступ іде по всьому фронту.

Імпресіонізм був далі спрямований на передачу (хоч дещо відмінної) ілюзії дійсності, але, як сьогодні видно, він завдав удару олійній техніці. І це був удар по основному. Олійна техніка була головним козирем і в минулому засобом блискучого успіху станкового живопису. Імпресіоністи зігнорували м'які переходи фарб. Вони розділили фарби на окремі самостійні цеглинки, з яких наступним генераціям було можливо скласти найбільш небачені й незвичайні будови.

Мистецька революція, яку розпочав імпресіонізм, не була спрямована проти станкового живопису. Не було у ній мови, як видно з заяв і свідчень революціонерів, про визволення узурпованих станковим живописом родів мистецтва, в першу чергу прикладного, що найбільше від нього потерпіли. Революціонери говорили і ще сьогодні говорять про інші речі. Але процеси йдуть часто незалежно від проголошуваних революціонерами кличів.

Залишаючи на боці кличі й ідеології нового мистецтва, бо це поза цією темою, у сучасному живописі можна дивно впізнати форми різних родів пластичного мистецтва, часто приклад-

ного, різних часів і різного географічного походження. Як колись станковий живопис творив для європейського мистецтва загальнообов'язковий смак, так сьогодні інші роди мистецтва, передусім прикладного, надають мистецтву загального тону, накидають свої форми, диктують моду і смак. Вони переступили межу станкового живопису й сьогодні вже так далеко зайшли на його територію, що вже, часто виглядає, тільки їх присутність у станковій картині вирішує справу її якості і те, чи вона буде сьогоднішнім днем визнана.

Сьогодні часто говориться, що та чи інша картина схожа, наприклад, на килим чи на вітраж, чи на інший в історії усталізований рід мистецтва. Але схожість поренесансового килима до станкового живопису була його упадком. Ця схожість означала, що тодішній килим затратив власну мову, власний характер і власну незалежність. Час не був до поренесансового килима ласкавий. Він прямо сказав, що це була копія станкового живопису. Немає певности, що час, здобувши відповідну перспективу, буде більш ласкавий і до картини, що нагадує килим. А сучасний живопис (очевидно, станковий, бо тільки такий сьогодні існує) нагадує багато чого.

Від ренесансу в європейському мистецтві все ціло панував станковий живопис. Від імпресіонізму почався протинаступ.

Парадокс хоче, що цей наступ проти станкового живопису сьогодні веде якраз... станковий живопис. Коли ми вже при парадоксах, то

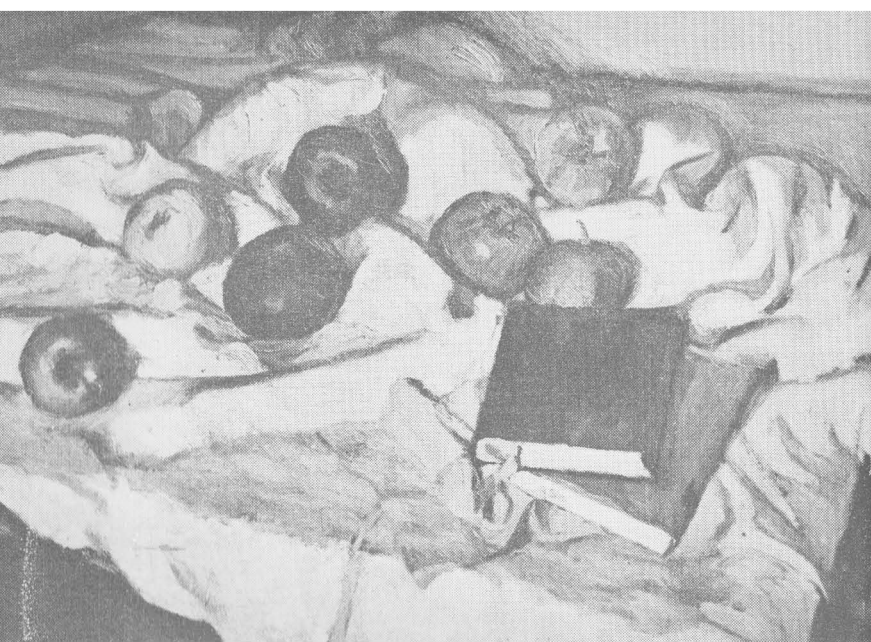
наступ проти олійної техніки і її наслідків у пластичному мистецтві сучасний мистець веде засобами якраз тієї самої олійної фарби.

Наш час тяжко здивувати парадоксом: сьогодні, коли майже не існує жодний живопис, крім станкового, і коли сучасний мистець висловлює себе майже виключно в олійній техніці, не існують: ні олійна техніка, ні станковий живопис. Але сьогодні існує щось інше, що є типовим продуктом нашого часу. І в тому чомусь іншому велике місце займає тенденція до визволення і ревіндикації поставлених станковим живописом у тінь різних родів пластичного мистецтва, передусім прикладного, привернення їм їх власної мови, власного характеру і незалежності і, як виглядає, недалекого їх ренесансу. Після цього станковий живопис візьметься, мабуть, за здобуття і привернення своєї власної незалежності.

(«Українська Літературна Газета»,  
ч. 4 (34) квітень 1958)



1. Мідяна тарілка, 1942. У збірці А. Івахнюка,  
Торонто



2. Натюрморт, олія, 1944. У збірці В. Вебера

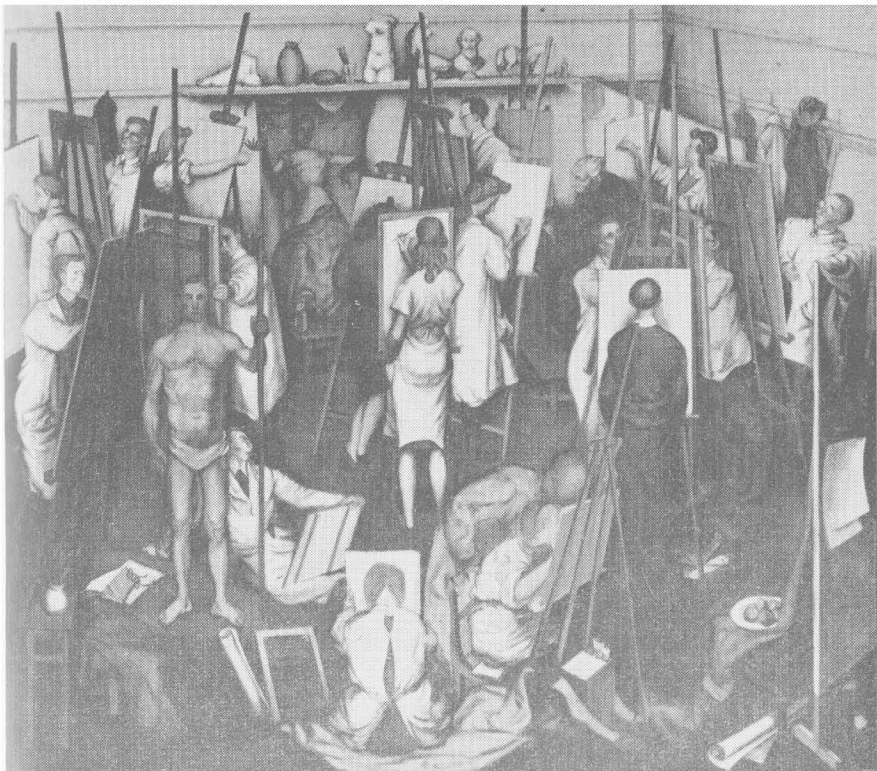
3. Смерть, олія 1944





4. Буряки, олія 1944

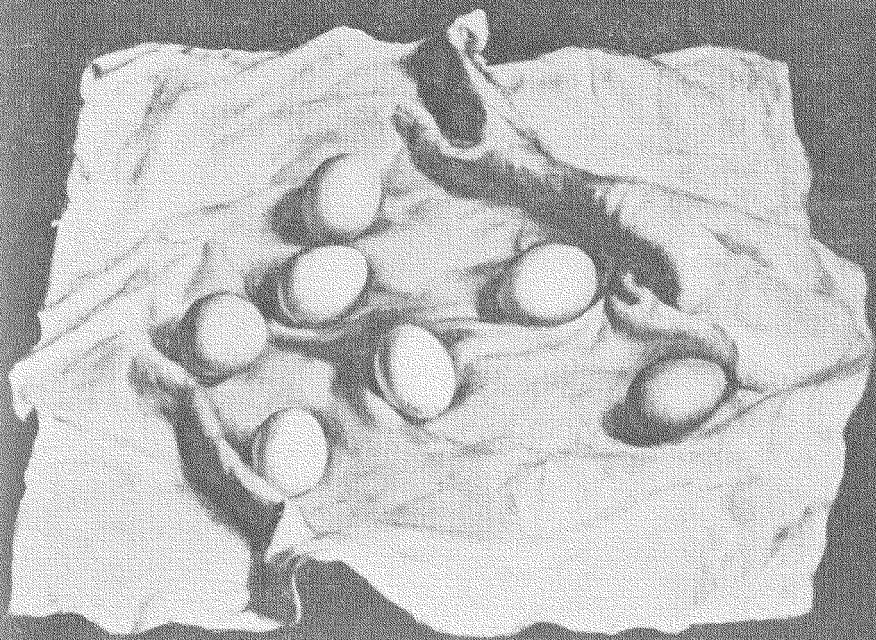




5. Академія, олія 1944-45. Фото з педокінченої картини



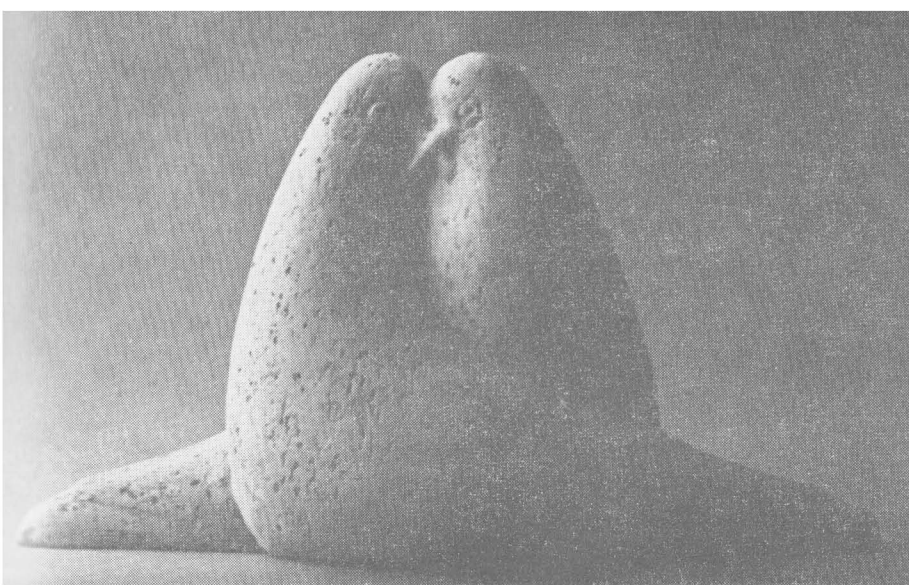
6. Ліс, дереворіз 1944



7. Яйця, олія 1944. У збірці Г. Чвартацького, Нью-Йорк

8. Скитальці, олія 1946





9. Голуби, терракота, 1953. У збірці Г. Чвартацького

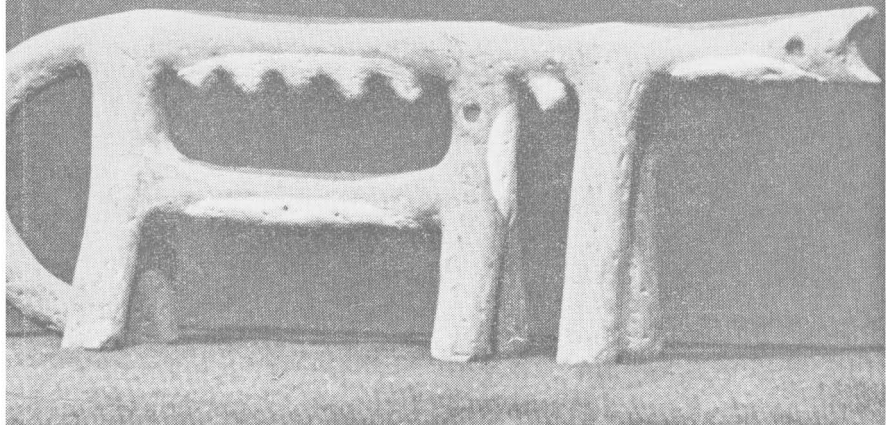


11. Ваза, 1953

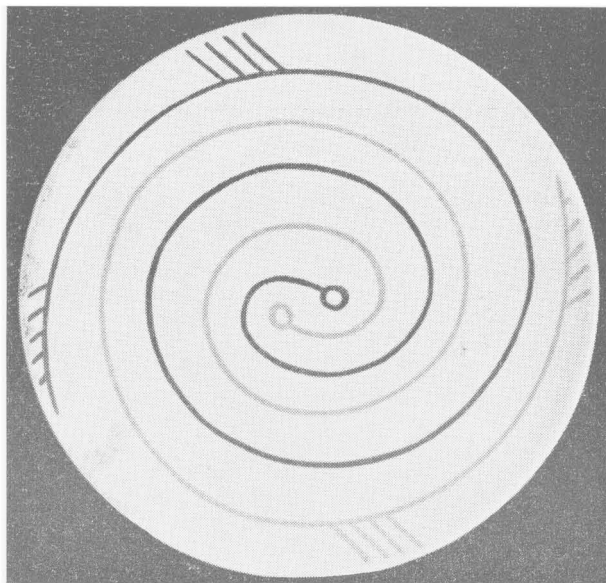


10. Голуби, лінорит, 1952



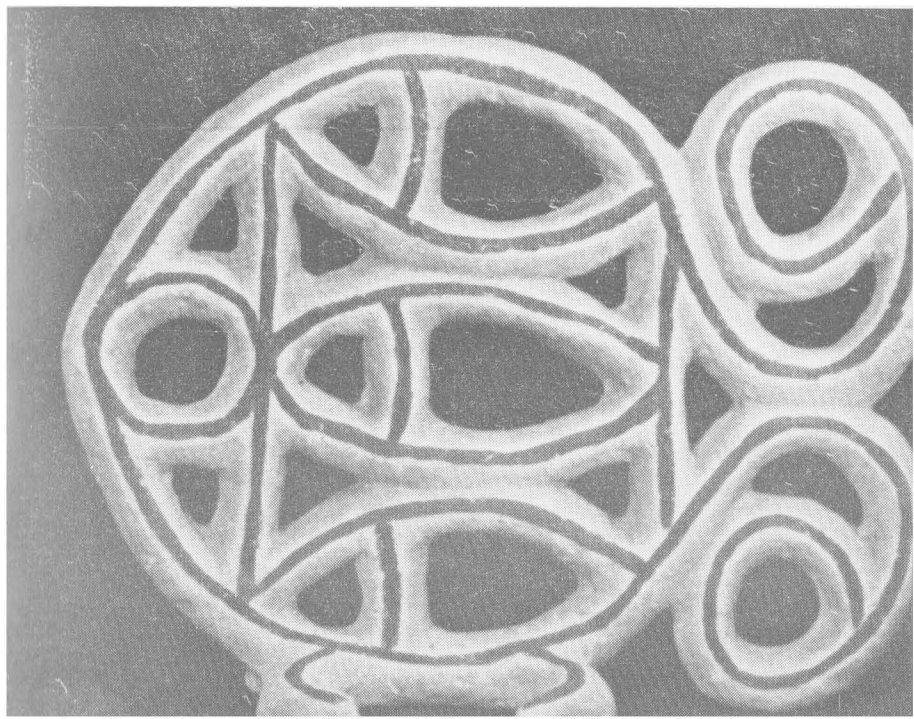


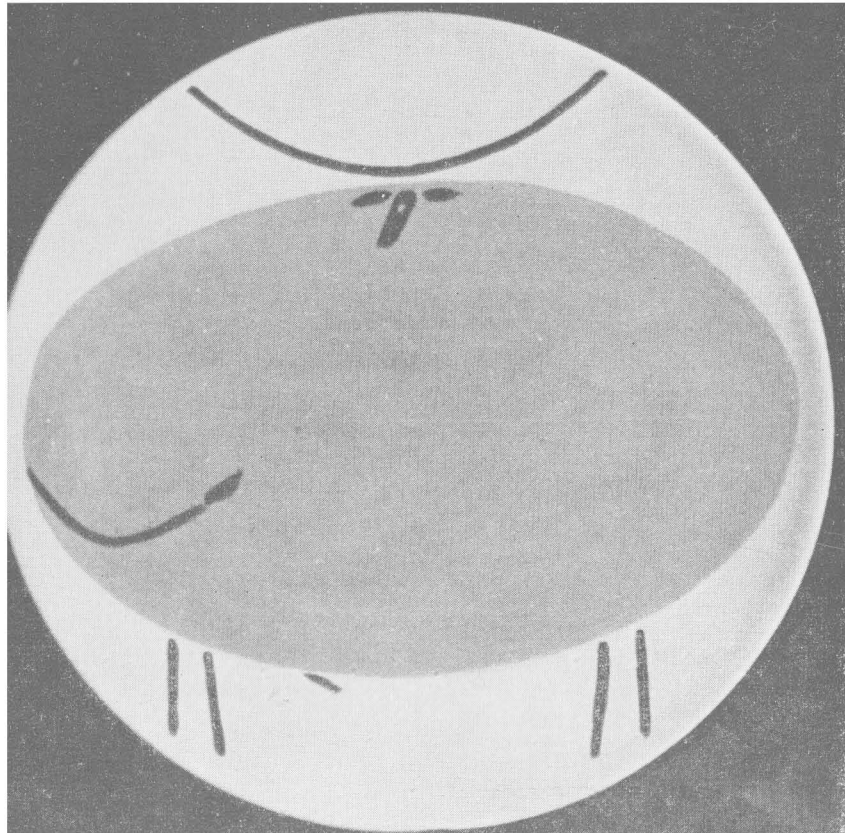
12. Вовчиця, терракота, 1953



13. Миска, 1953

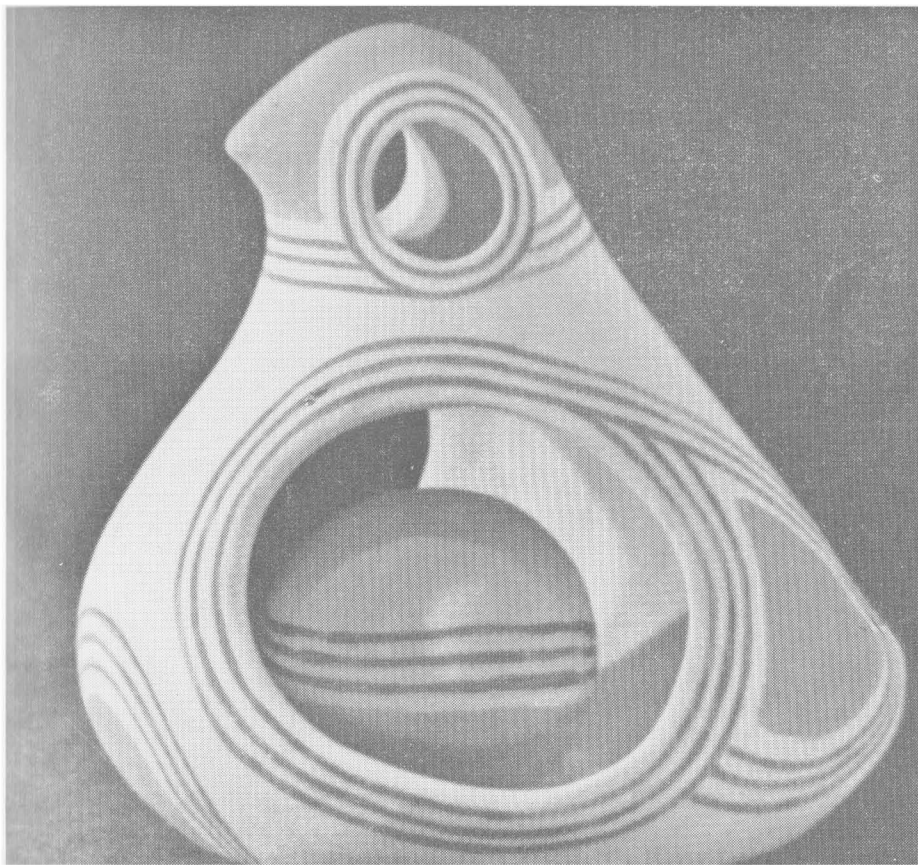
14. Риба, кераміка, 1953



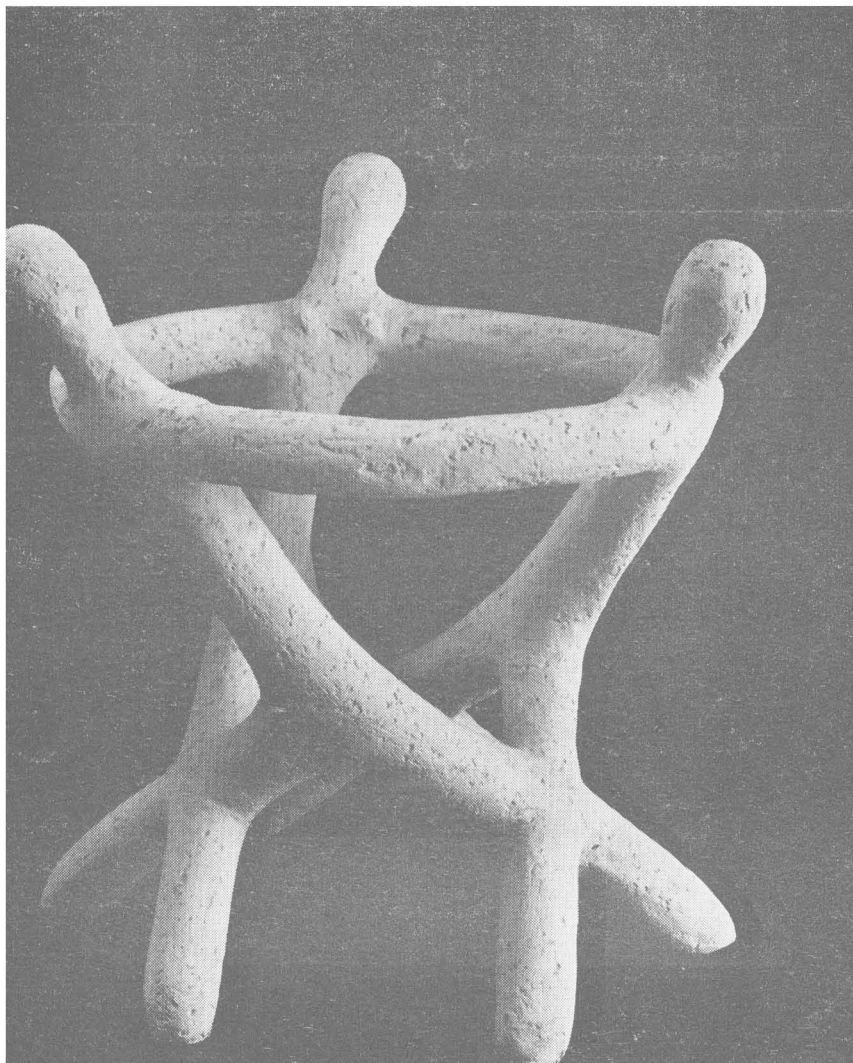


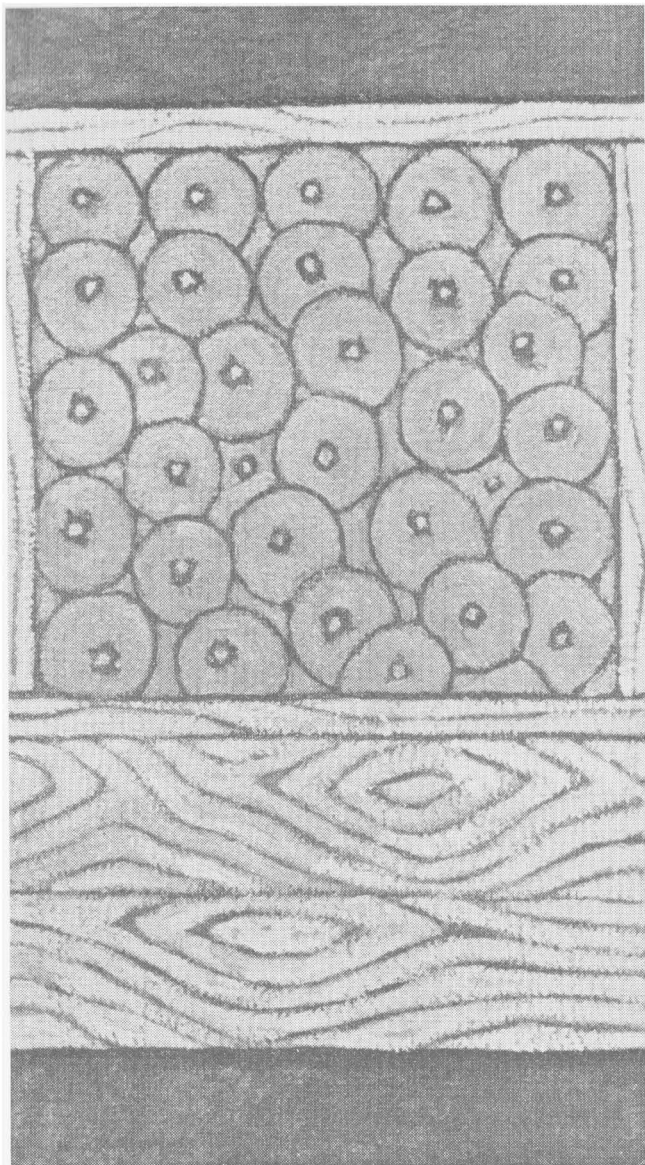
15. Бичок, тарілка, 1953

16. Птах, терракота, 1953. У збірці Г. Чвартацького



17. Танок, терракота, 1953

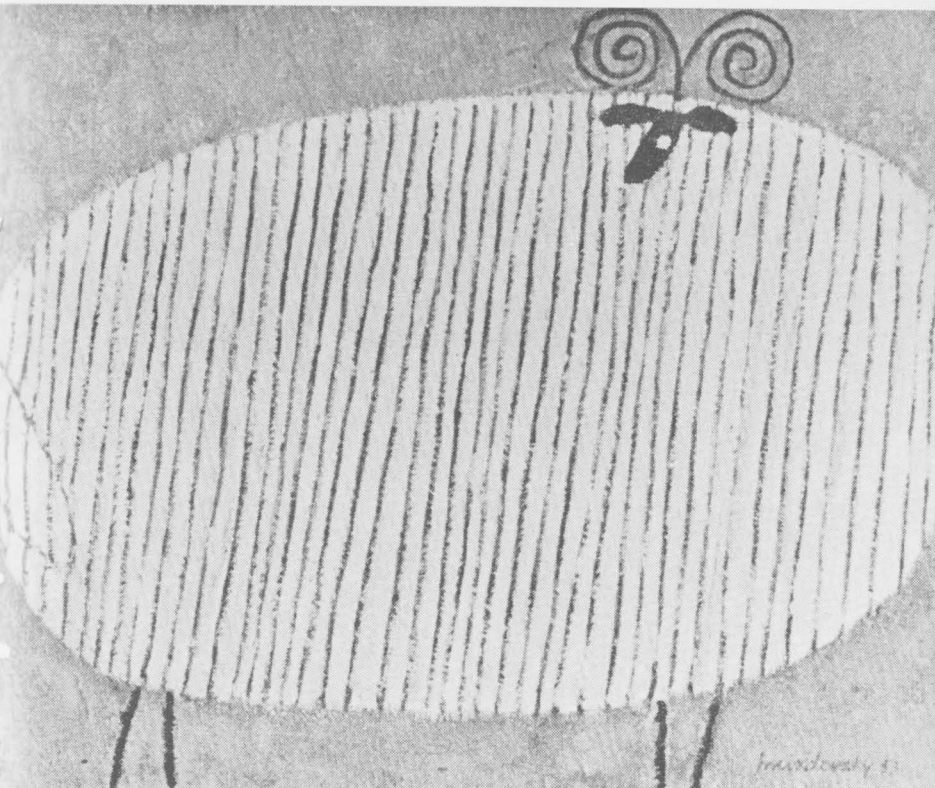




18. Помаранчі, олія, 1954. У збірці Є. Пизюра, Ст. Люїс

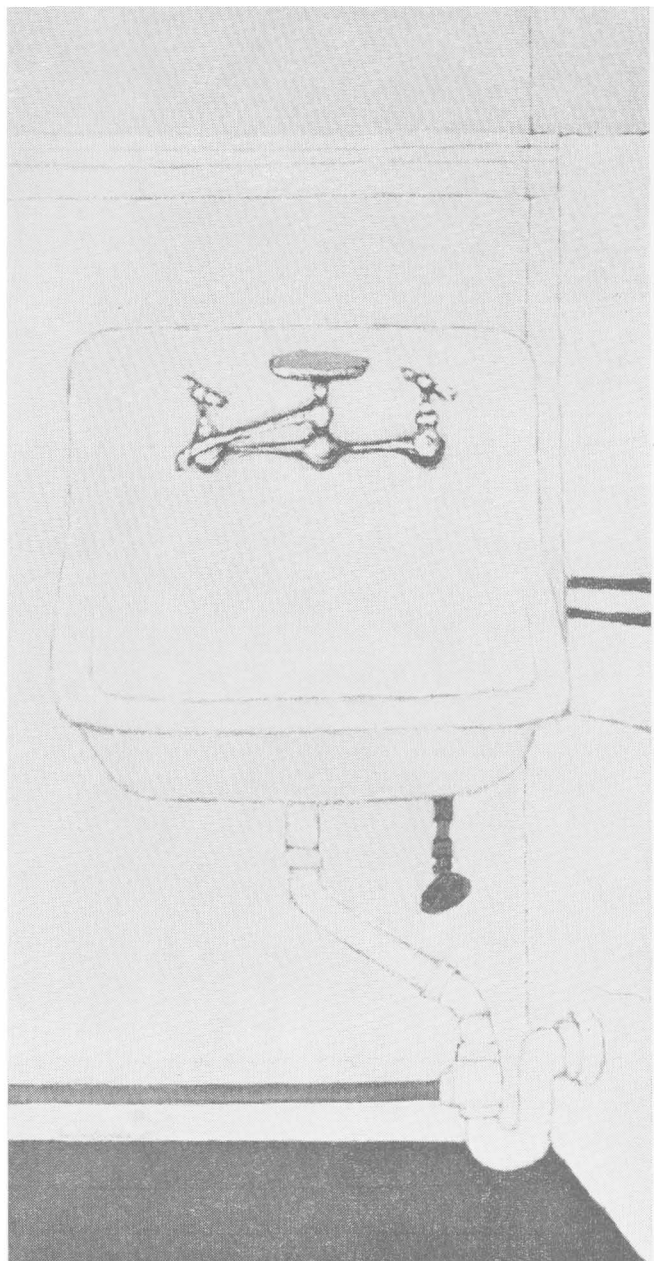
19. Кукурудза, олія 1953. У збірці Н. Терлецького, Вашингтон



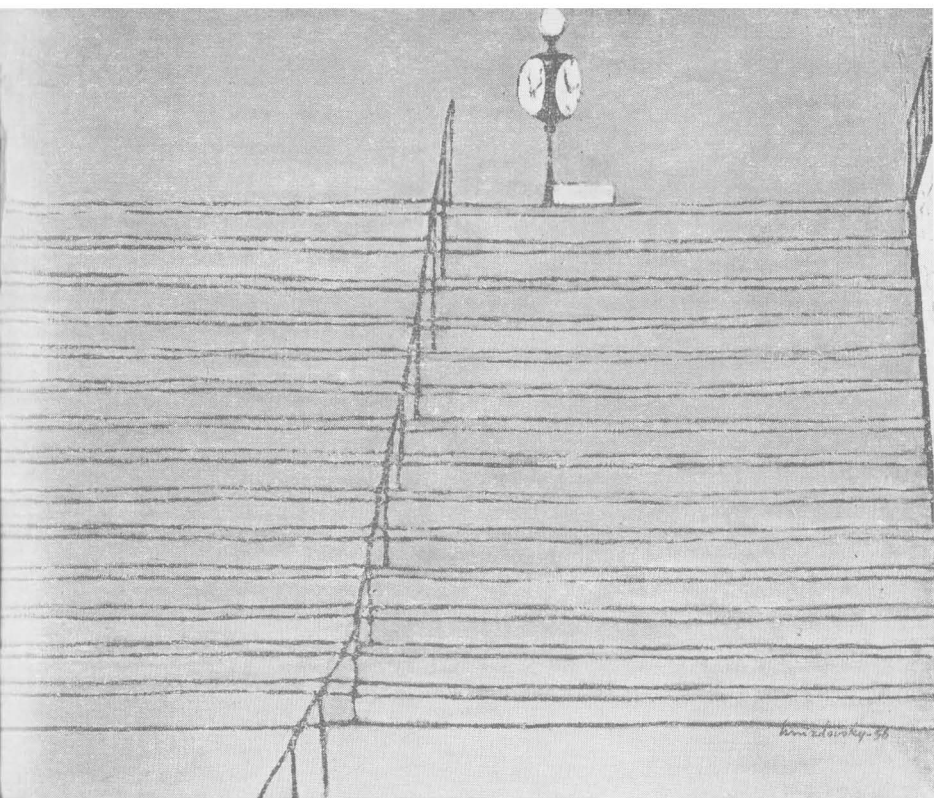


20. Баран, олія, 1953. У збірці Ю. Шевельова, Нью-Йорк

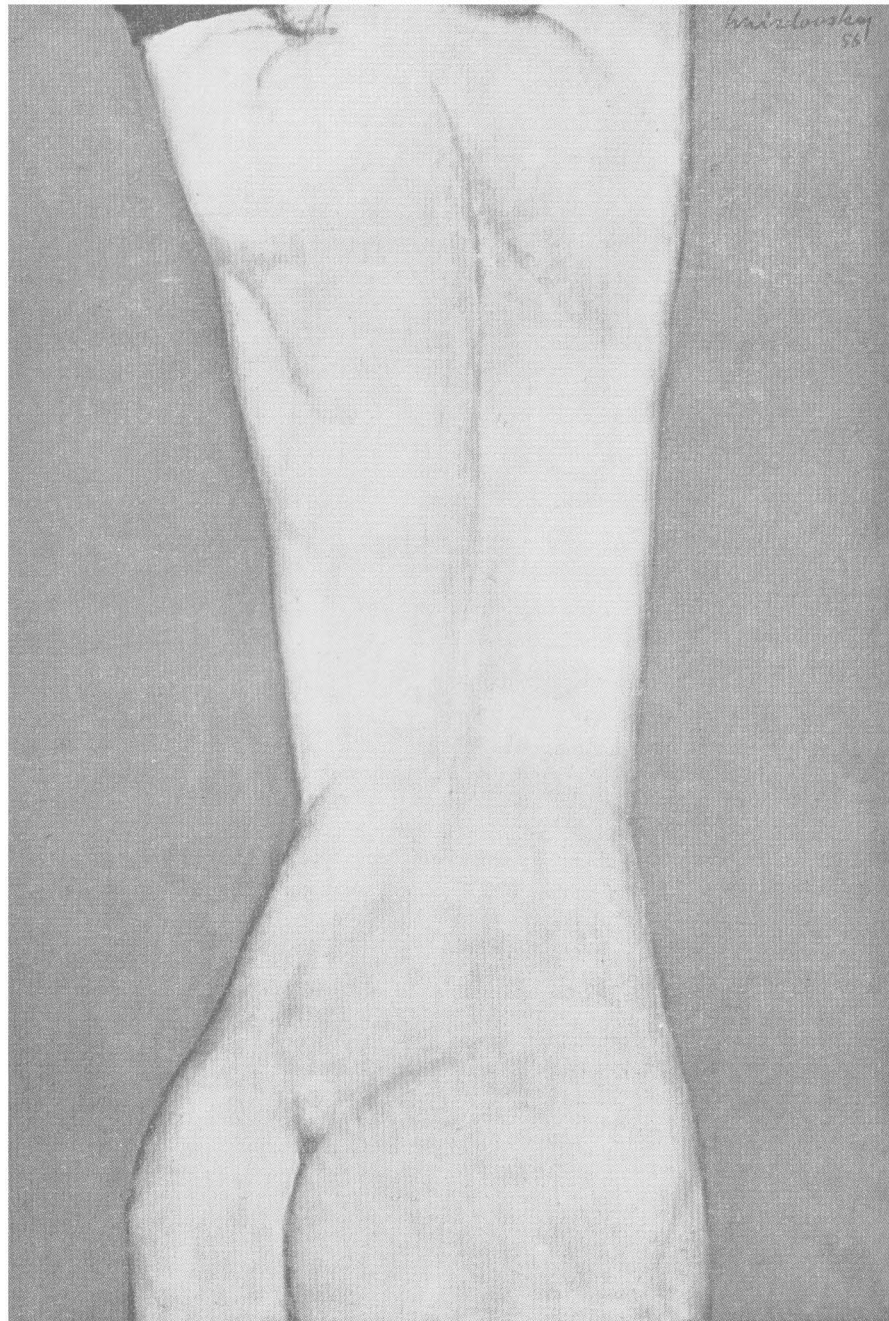




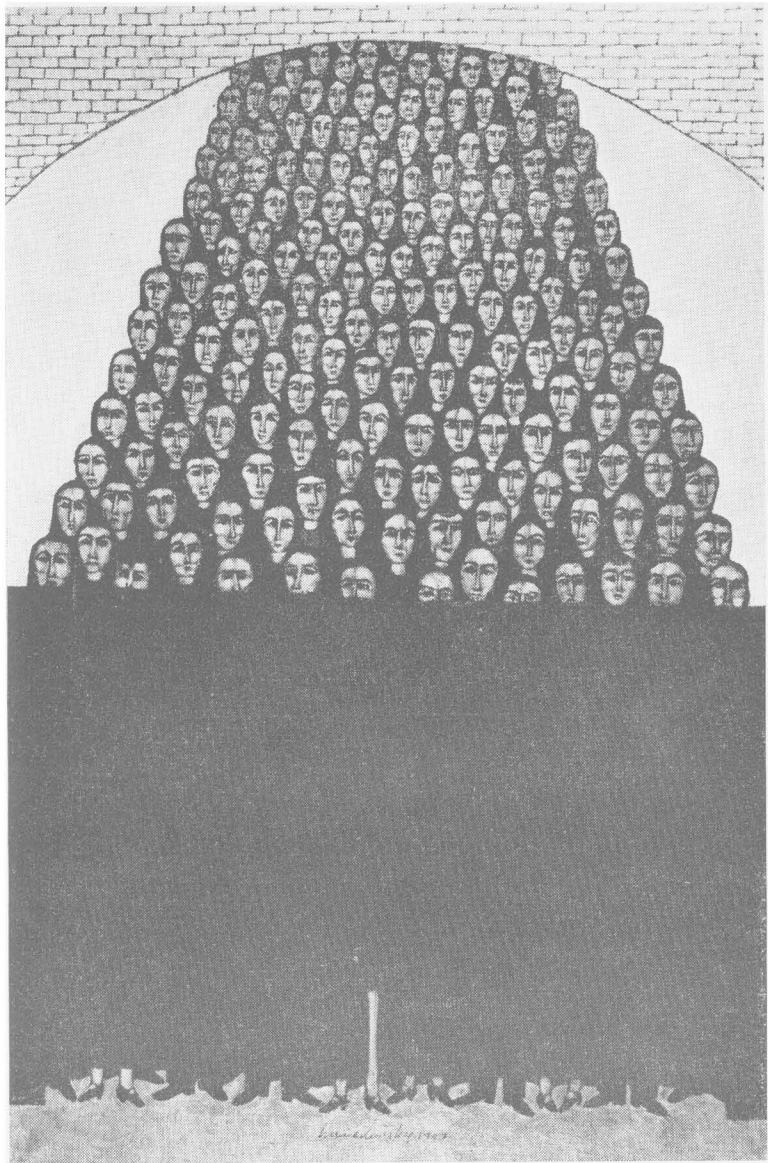
21. Водотяг, олія. 1955



22. Година без зустрічей, олія, 1956

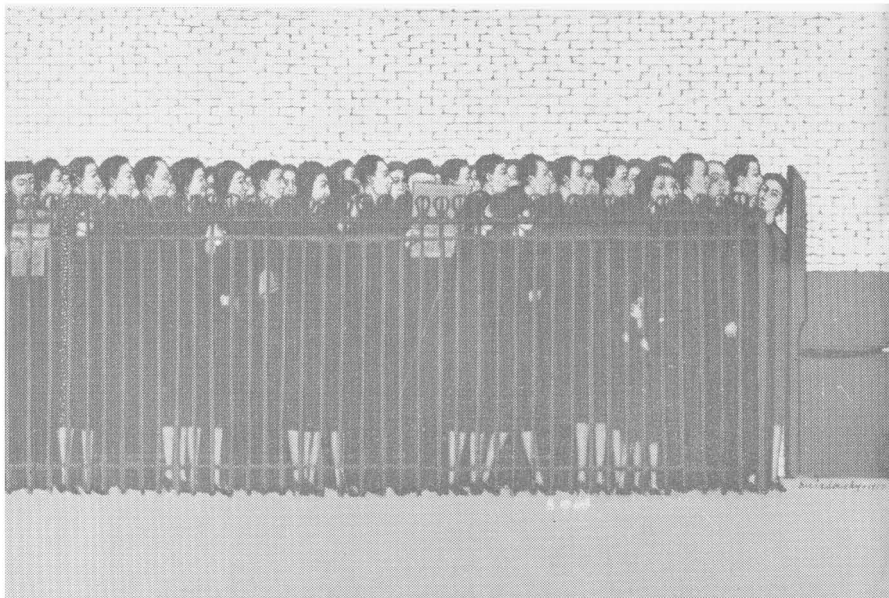


23. Акт олія 1956. У збірни Карльос Еміда Кантон. Ілліной



24. Метро — замкнена брама, олія, 1957

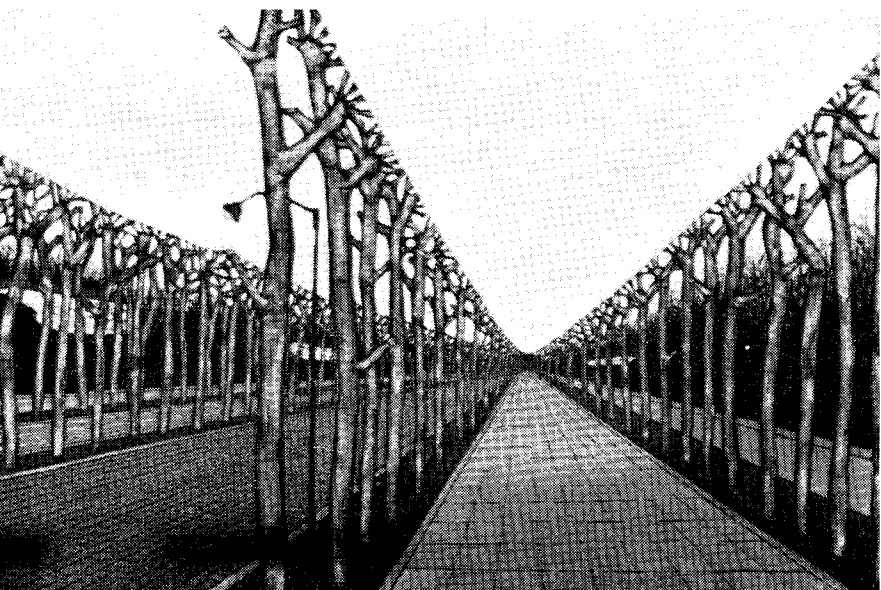
25. Метро — автоматична брама, олія, 1957

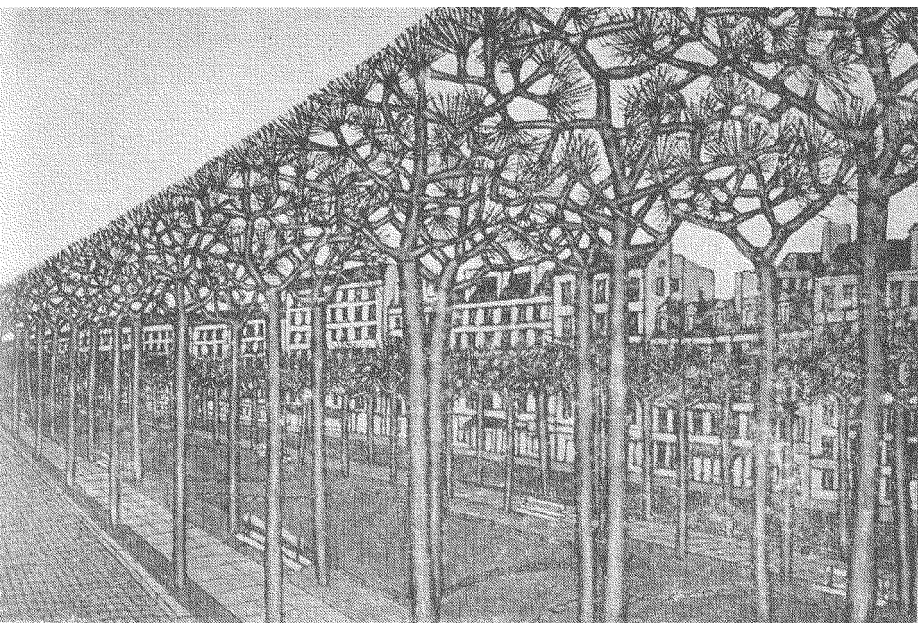




26. Пасса́ж Денфер, олія, 1957. У збірці Чарлс Е. Кінґ, Ст. Люїс

27. Авеню Віктора Гюґо, олія, 1957





28. Авеню де Бретей, олія, 1957. У збірці О. Балабана, Нью-Йорк



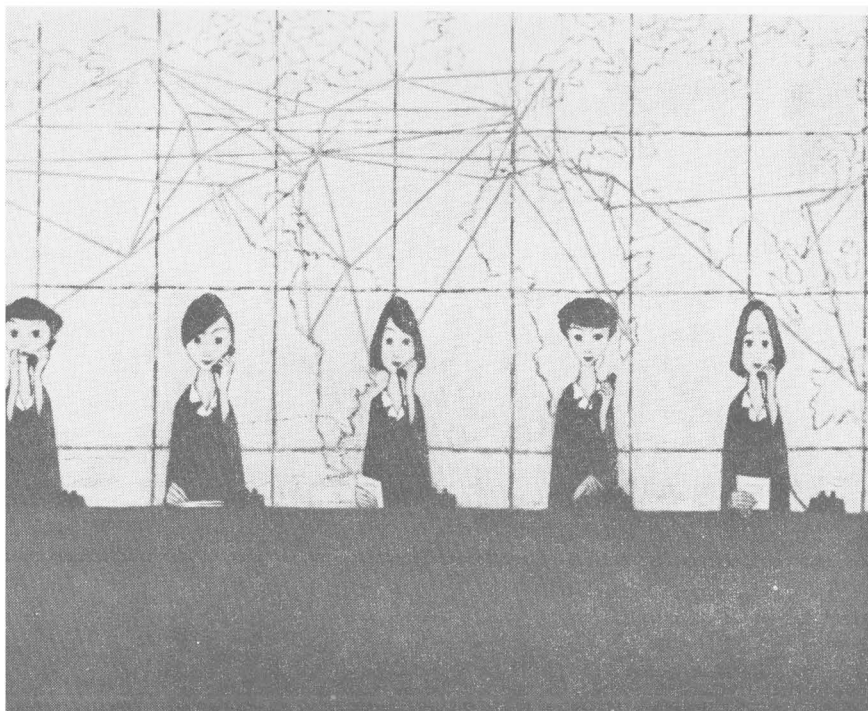
29. Міст Олександра III, олія, 1957. У збірці  
В. Поповича, Ганд, Бельгія

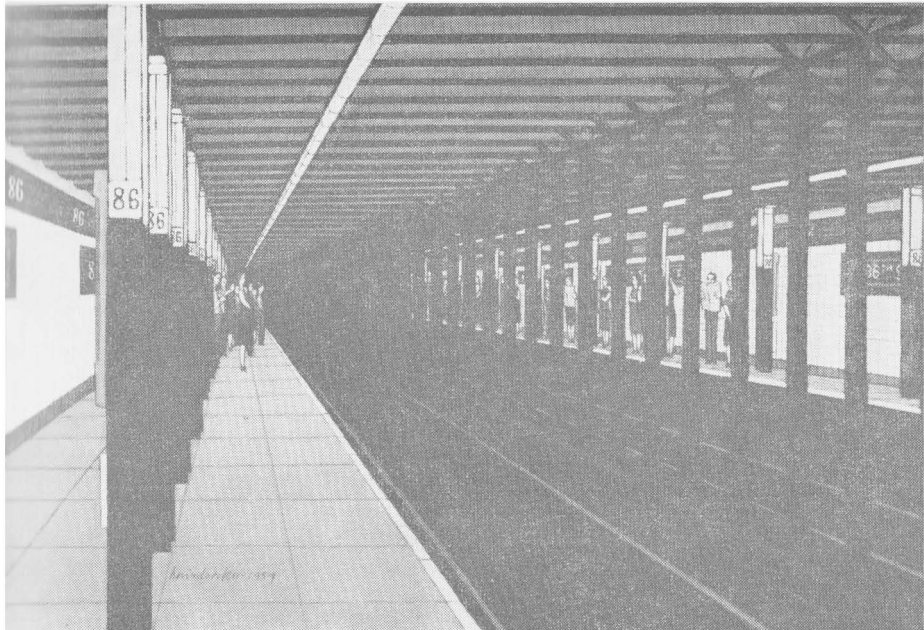




30. Де я живу, олія, 1958. У збірці Чарлс Е. Кінг,  
Ст. Люїс

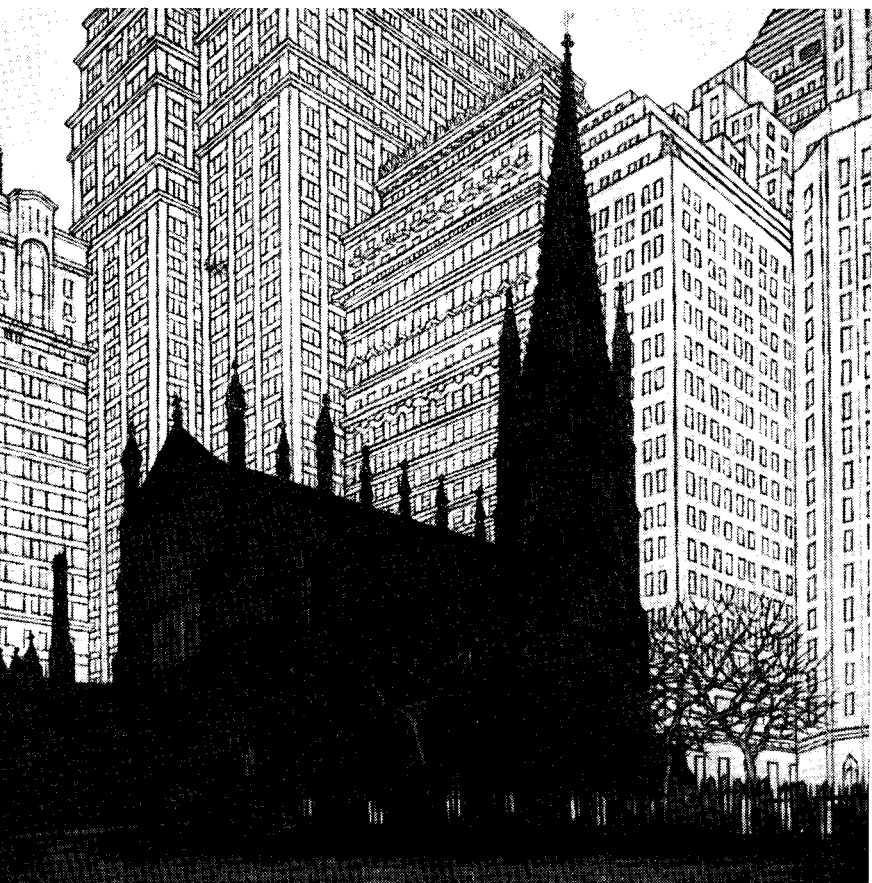
31. Летунська стація, олія, 1958





32. Субвей, олія, 1959. У збірці Батлер Інституту

33. Церква Св. Трійці у Нью-Йорку, олія, 1959



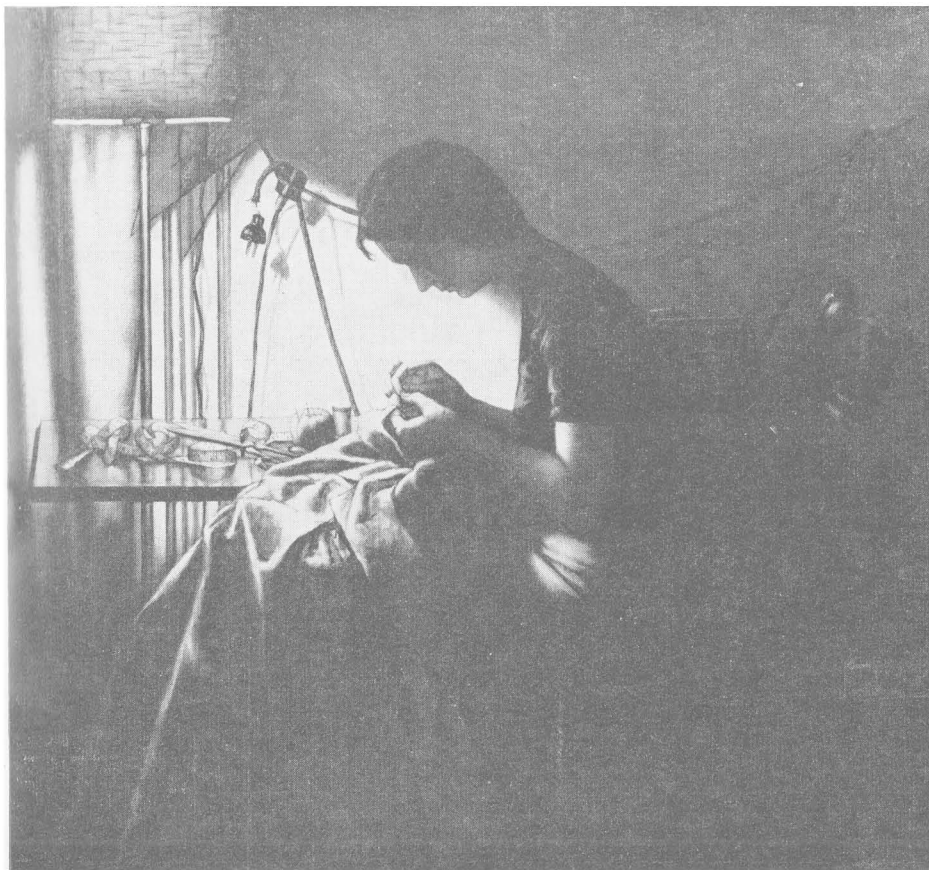


34. Пшеничний лан, олія, 1960

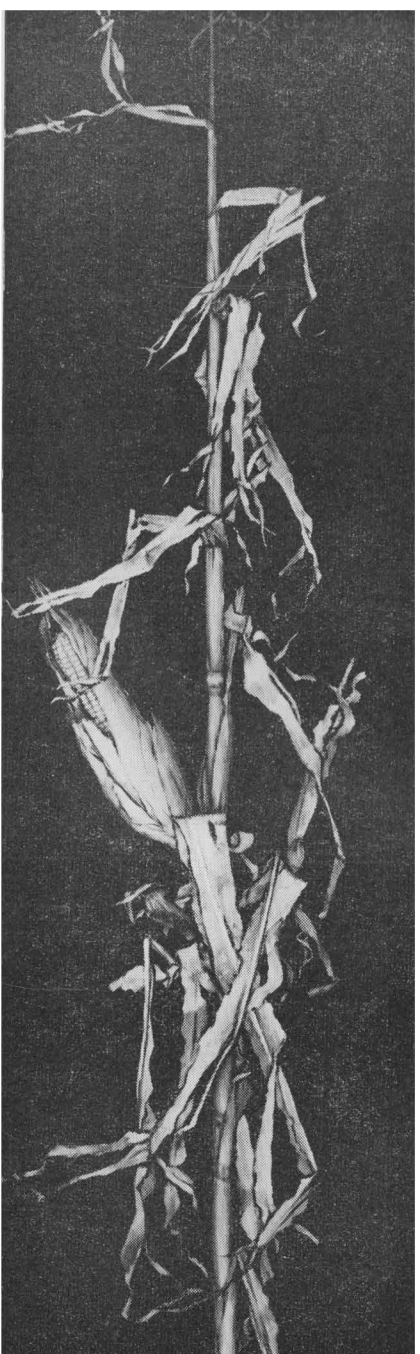


35. Нові житлові будинки, олія, 1960. У збірці Університету  
Вашінгтона у Сіятель

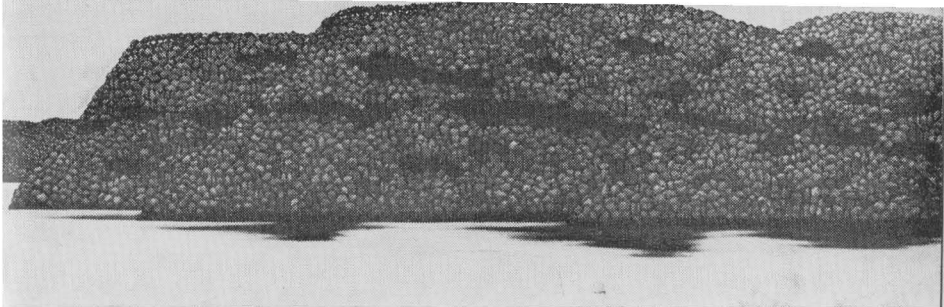
36. Фанні, олія, 1960





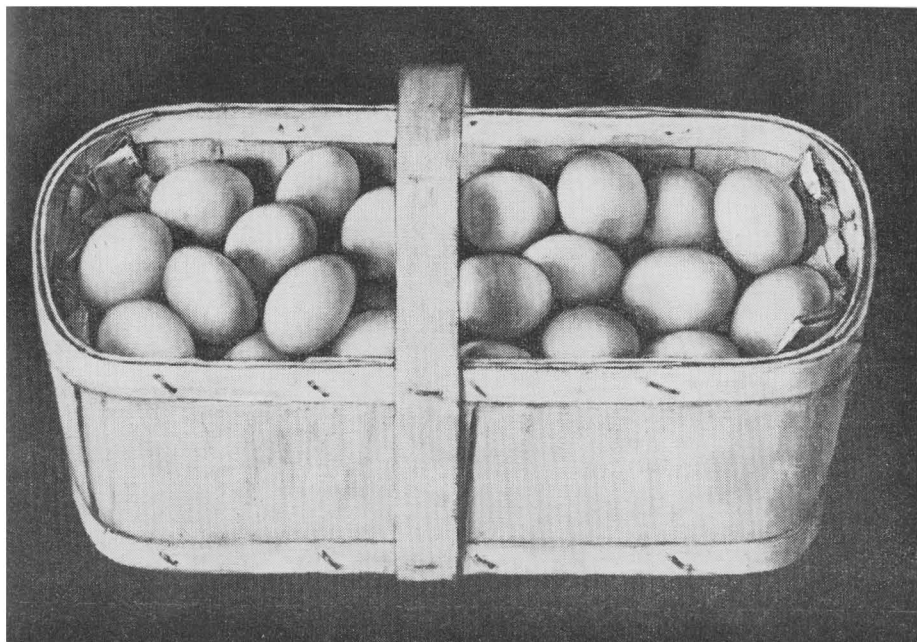


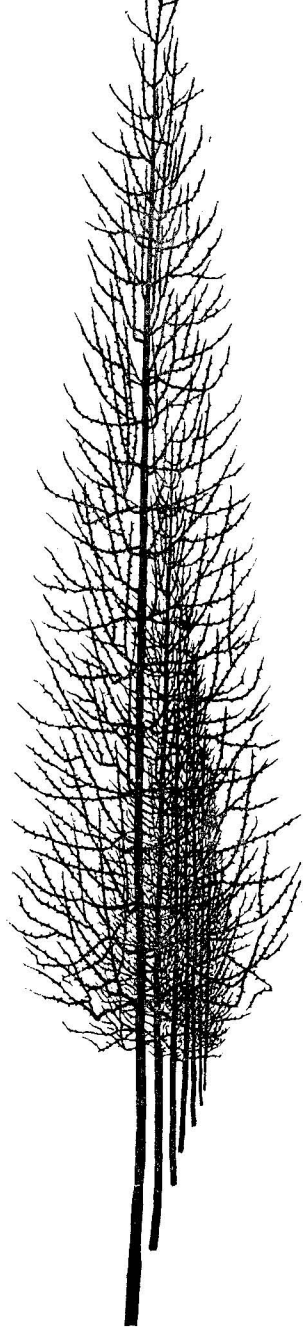
37. КУКУРУДЗА, ОЛІЯ, 1960. У збірці Карлос Еніда, Кантон, Ілліной



38. Осінь над Гадсоном, олія, 1960

39. Яйця, олія, 1960. У збірці С. Е. Фройнд



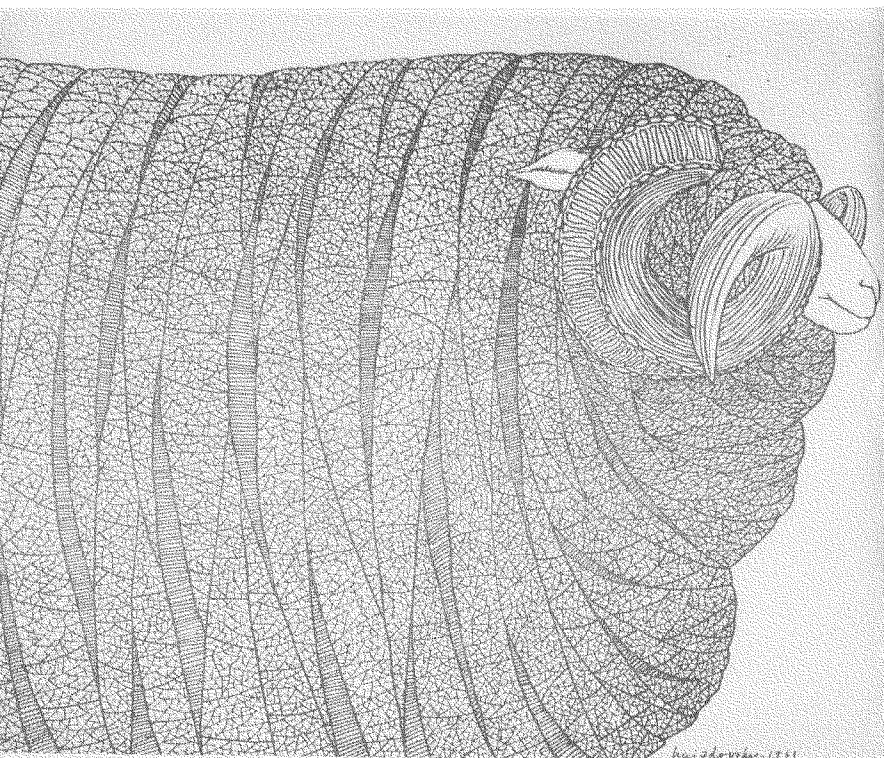


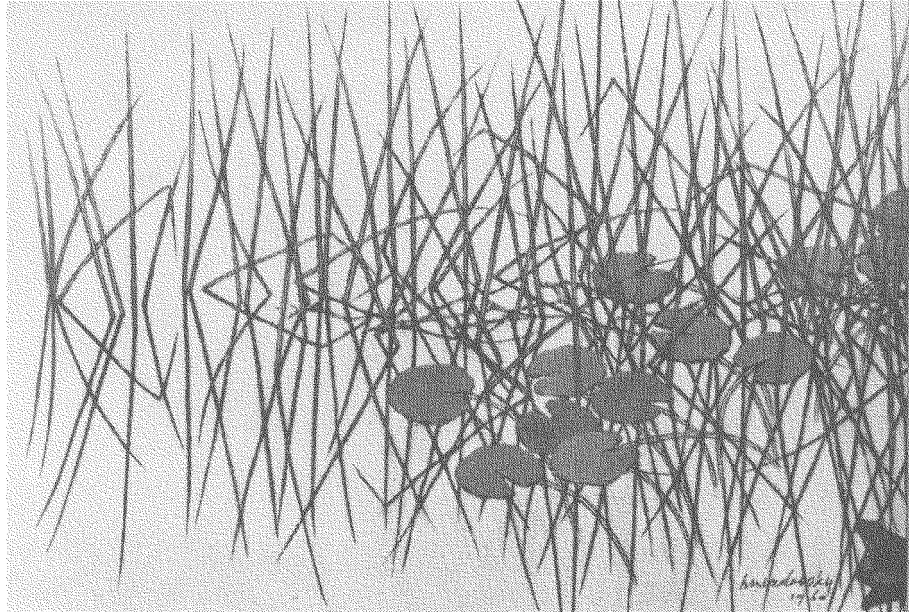
40. Алея, дереворіз, 1960



41. Вагітна, олія, 1960

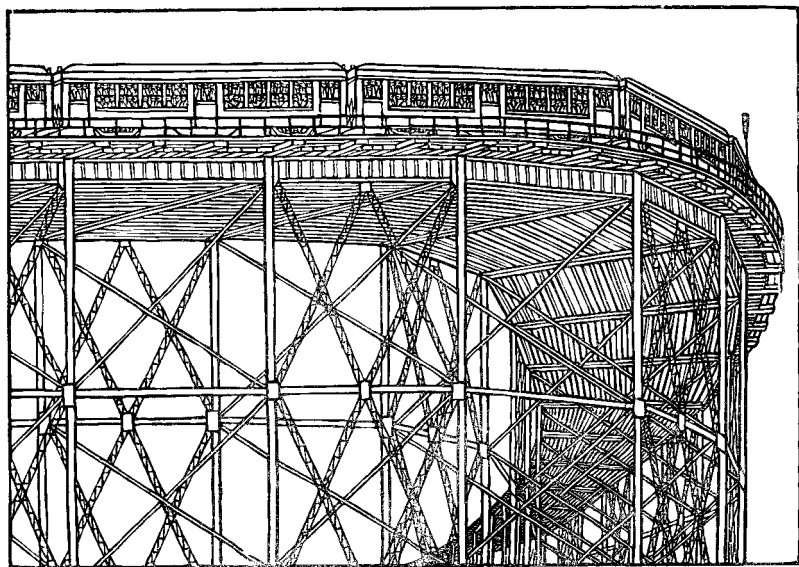
42. Баран, рисунок, 1961

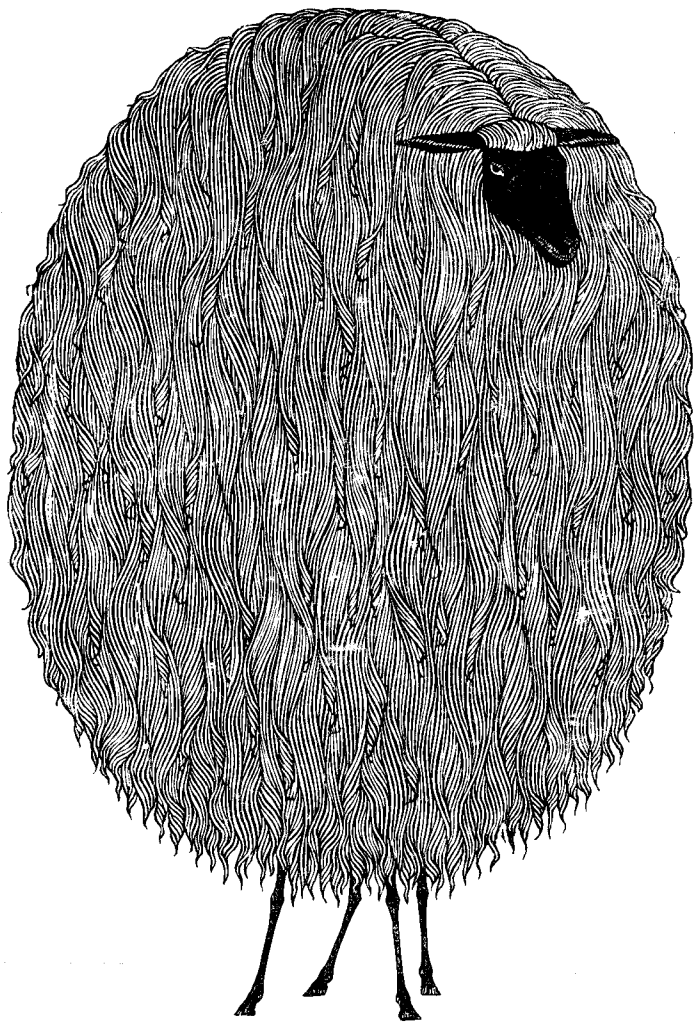




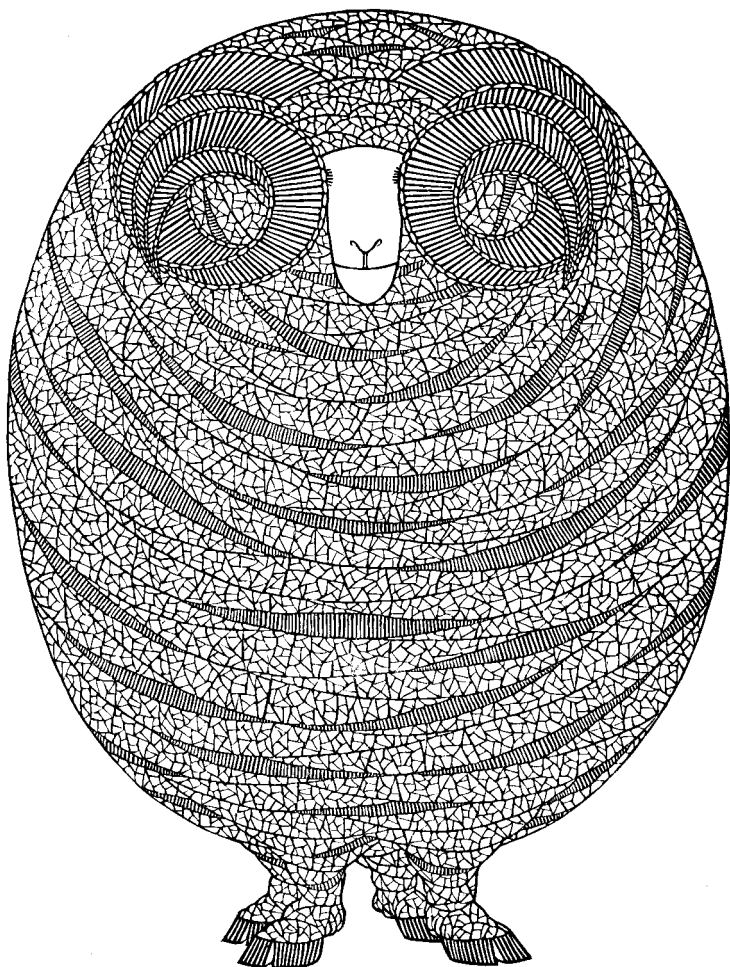
43. Жаба, олія, 1960

44. Бронкс, експрес, дереворіз, 1960





45. Вівця, дереворіз, 1961

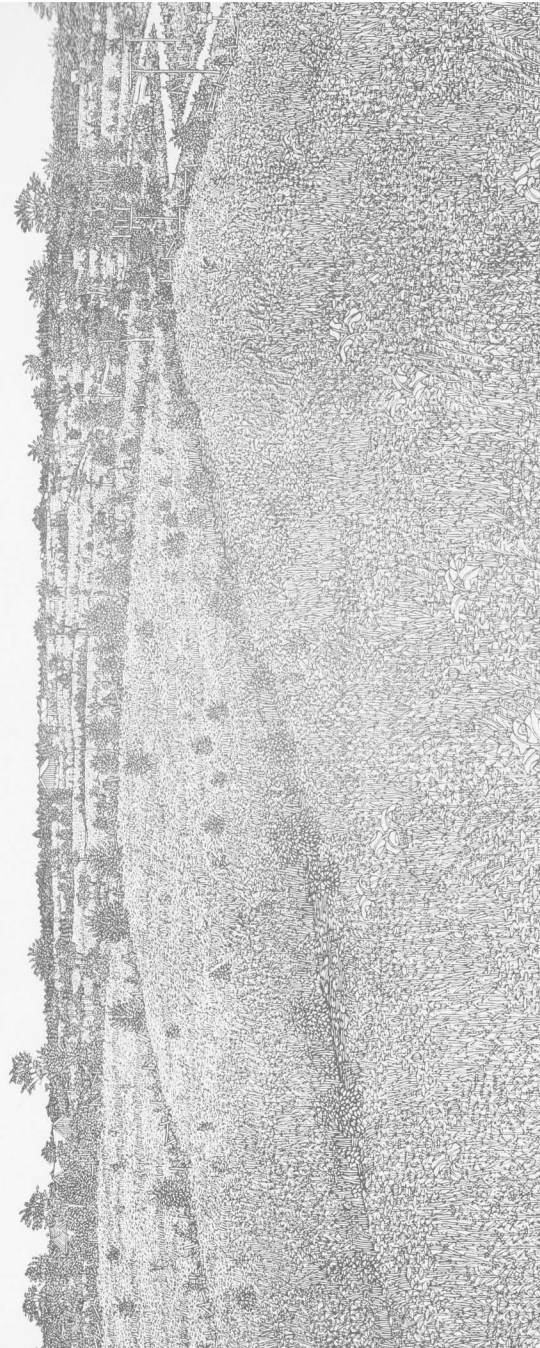


46. Баран, дереворіз, 1961





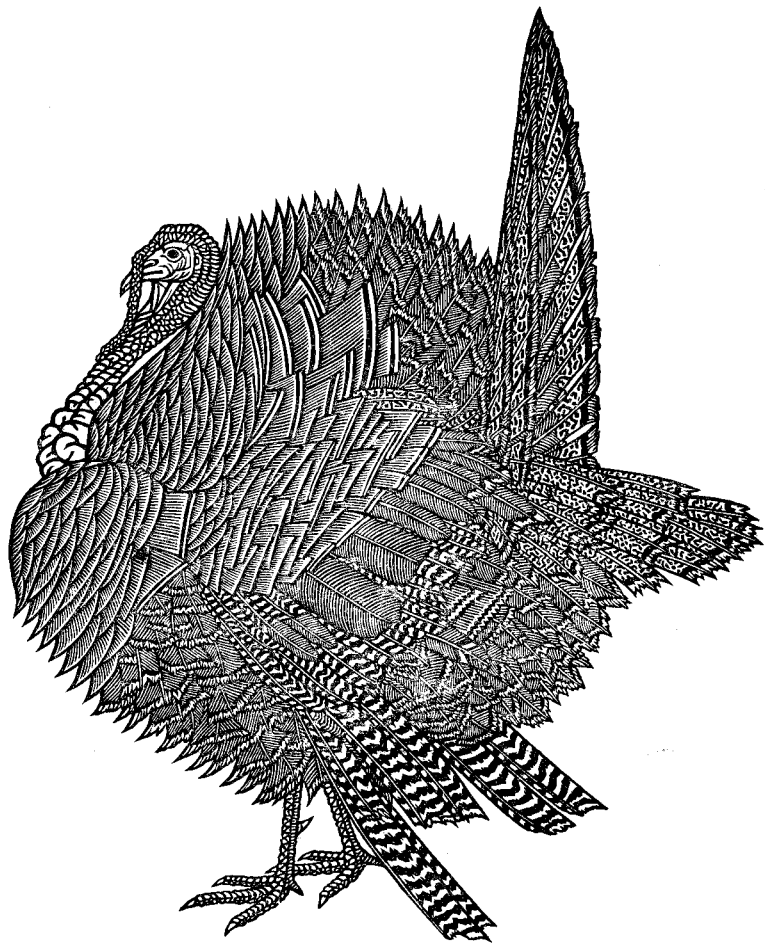
47. Ваза, аквареля, 1962



48. Поле, дереворіз, 1962



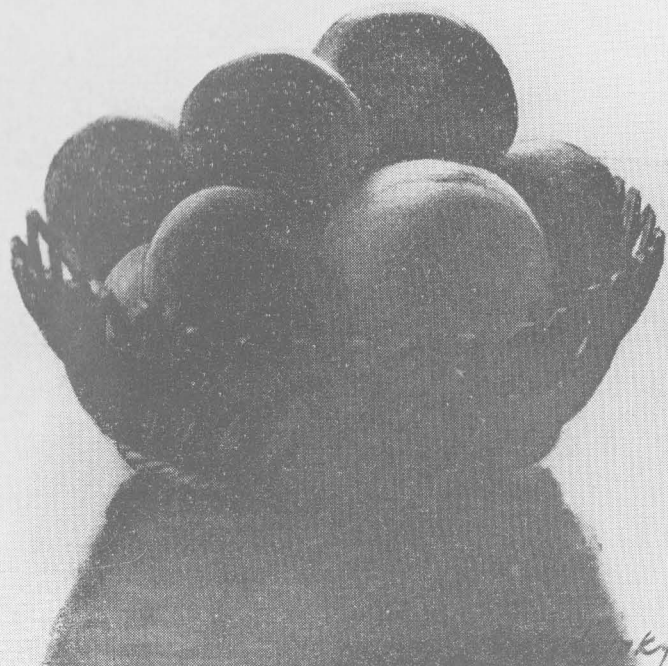
49. Трава, рисунок, 1963



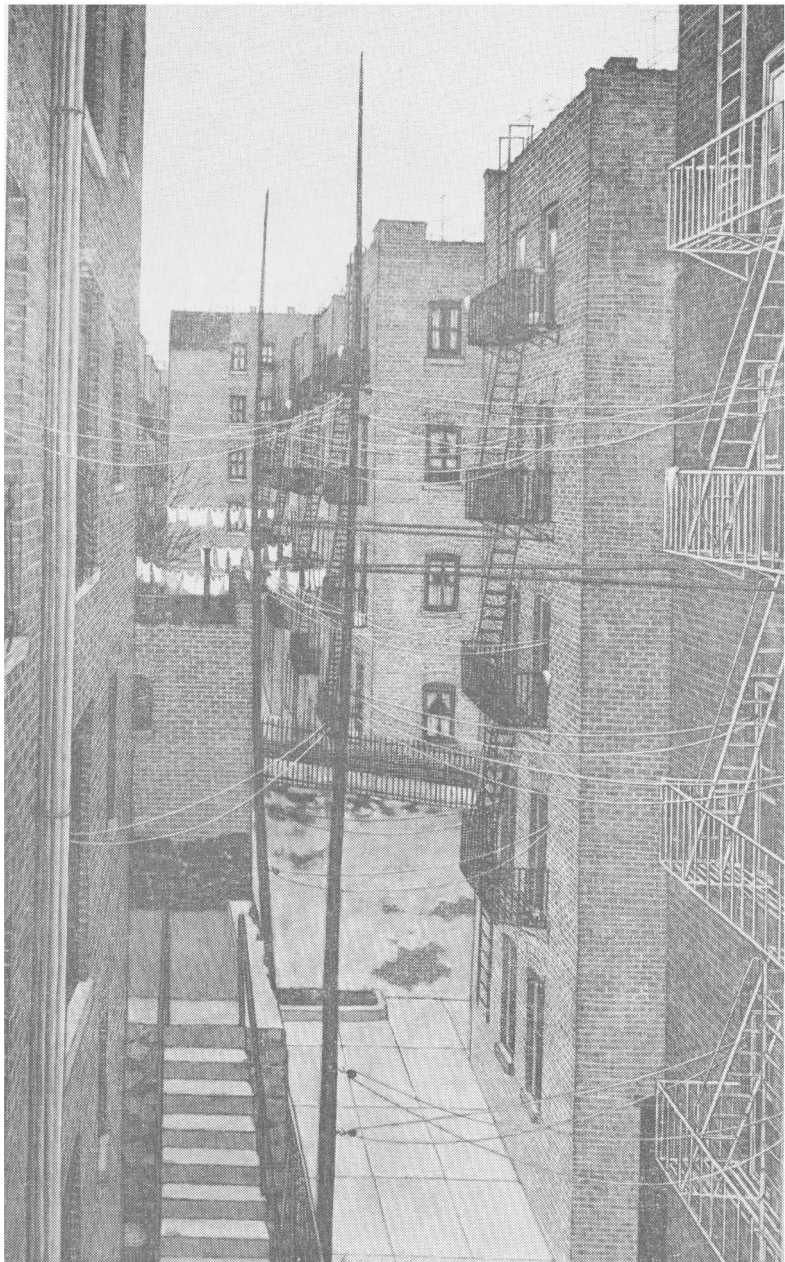
50. Індик, дереворіз, 1963

51. Хвасоля, олія, 1963

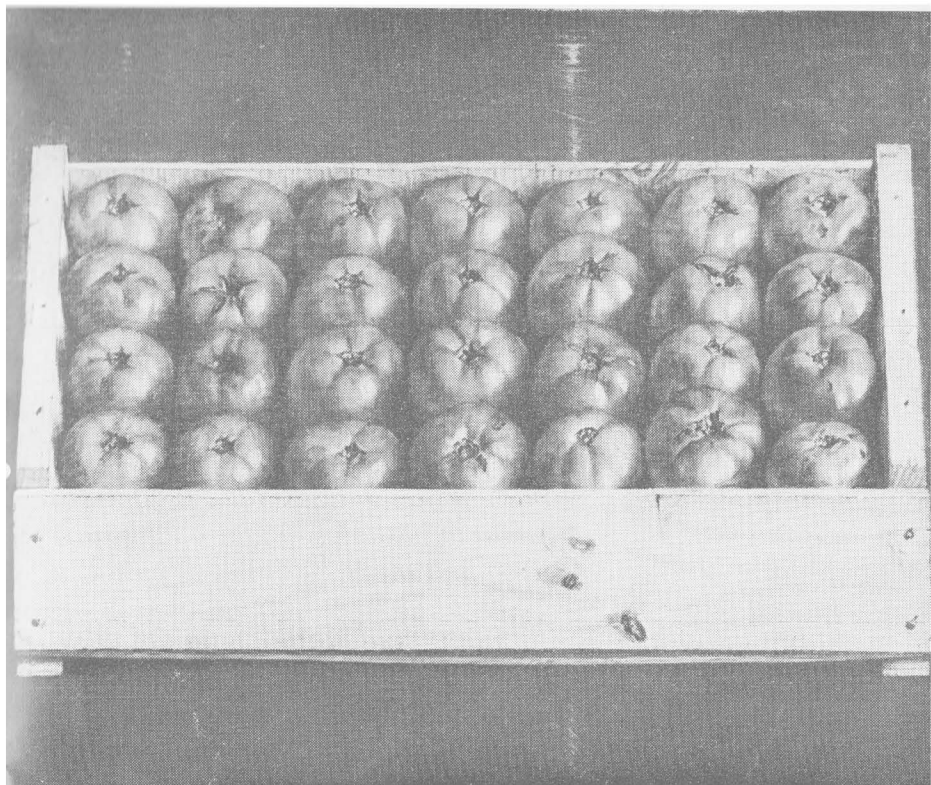




52. Кошик з овочами, олія, 1964. У збірці А. Тершаківця, Нью-Йорк

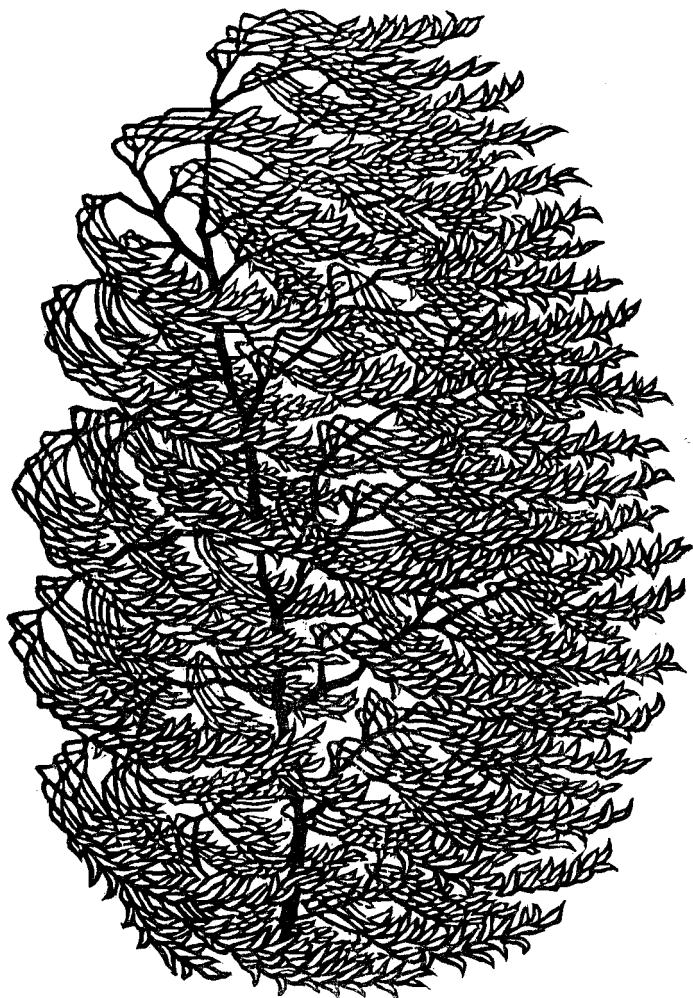


53. З мого вікна, олія, 1964. У збірці Університету Делявер

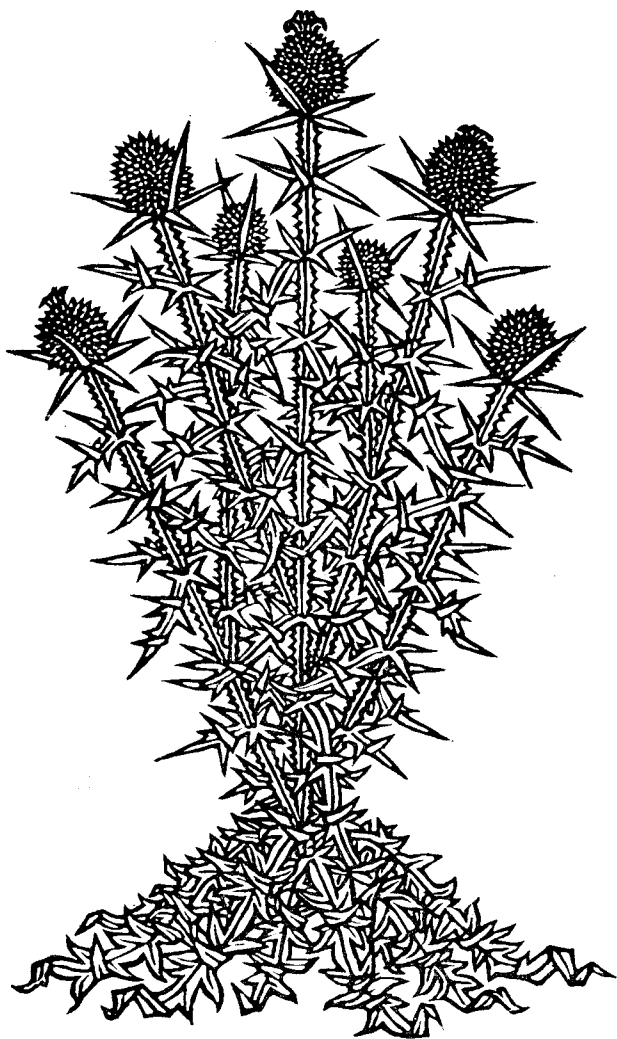


54. Помідори, олія, 1964

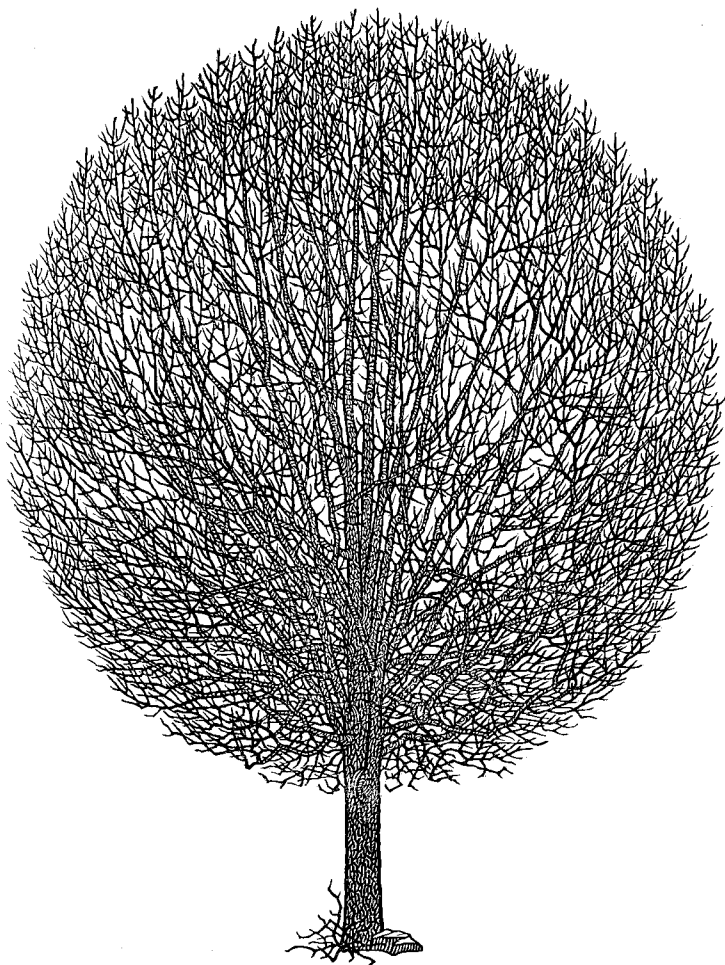




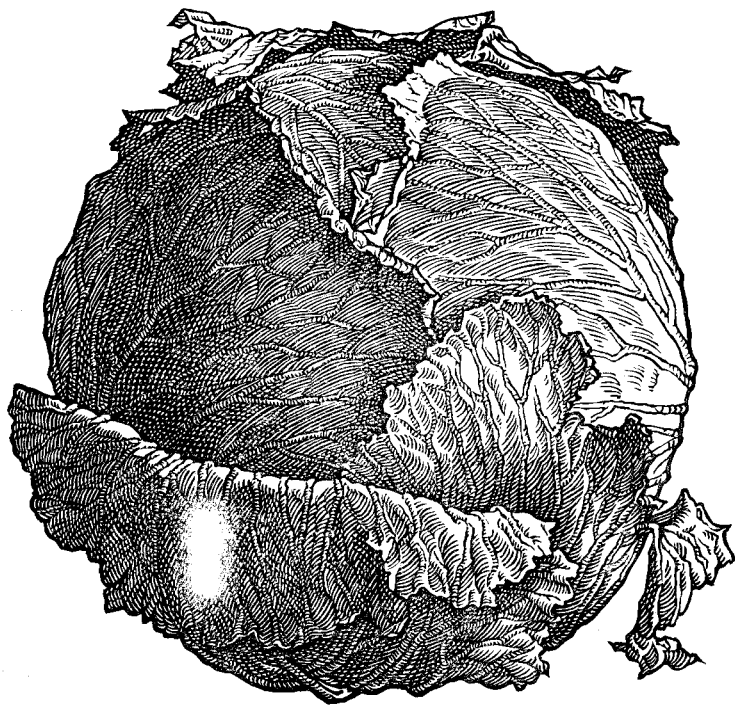
55. Плакуча верба, дереворіз, 1964. Ілюстрація до поезії Дж. Кітса, вид. Т. Кровел, Нью-Йорк



56. Будяк, дереворіз, 1964. Ілюстрація до поезії  
Дж. Кітса, вид. Т. Кровел, Нью-Йорк



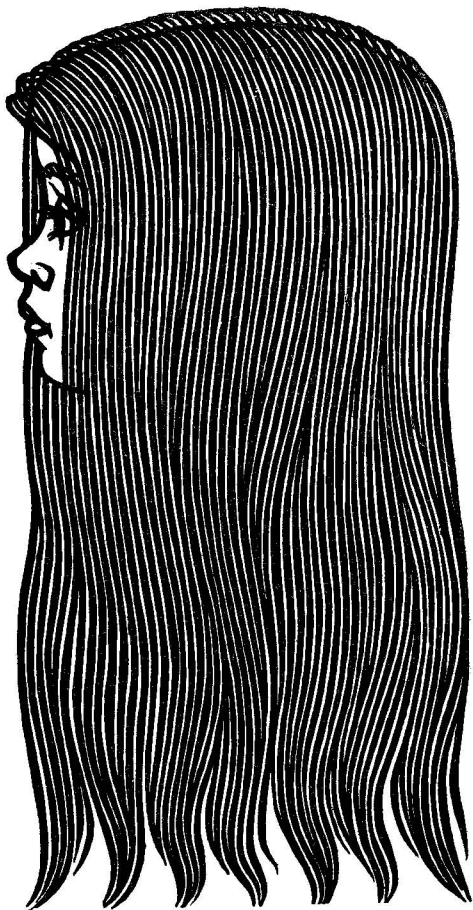
58. Безлисте дерево, дереворіз, 1965



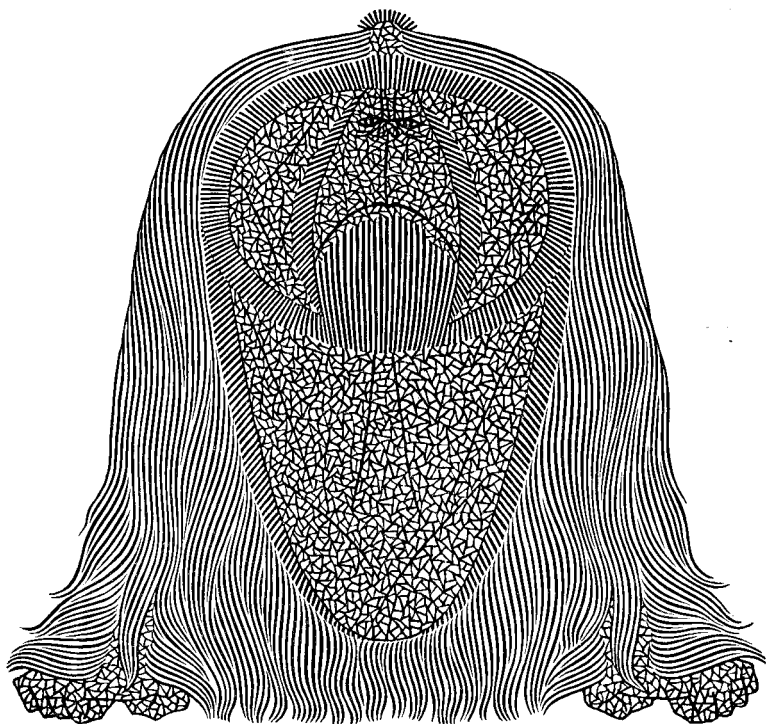
57. Капуста, дереворіз, 1964



59. Зимовий горизонт, олія, 1965



60. Пелехата, дереворіз, 1965

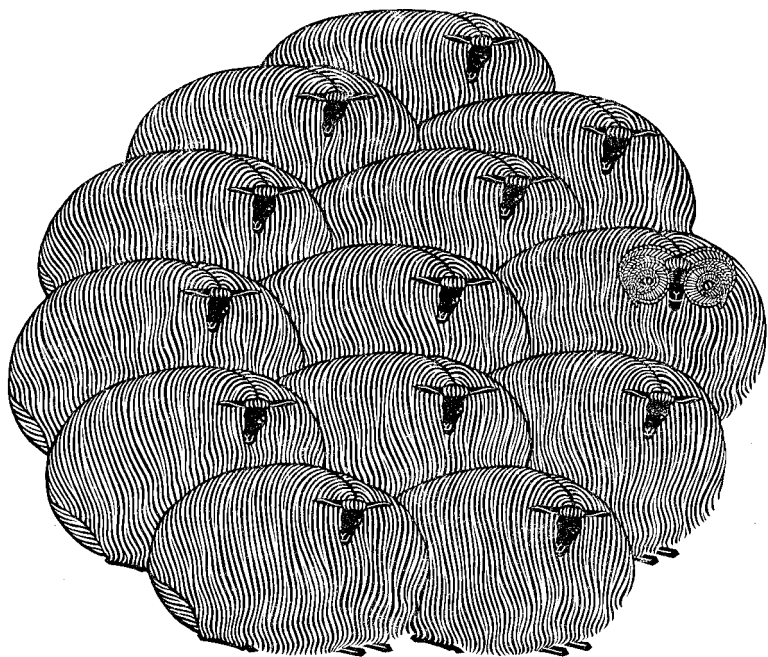


61. Орангутан. дереворіз, 1965



62. Пень, рисунок, 1966





63. Отара овець, дереворіз, 1966

Яків Гніздовський народився 27 січня 1915 року на Україні. Від 1939 року перебуває поза межами своєї батьківщини. Від 1949 — живе постійно в США.

Перше визнання одержав у Міннеапольському Інституті Мистецтва (друга нагорода за дереворит 1950). Того самого року Гніздовський переїхав до Нью-Йорку. Після довгих сумнівів й експериментів улаштував 1954 року свою першу самостійну виставку олійних картин, кераміки і малої скульптури. 1956 року переїхав до Франції, де перебував майже два роки. У Парижі мав дві самостійні виставки. 1958 повернувся до Нью-Йорку, де вже постійно виступає із самостійними і збірними виставками. Крім приватних збірок, його олії були закуплені до збірки Батлер Інституту, Університету Де-лявер, Університету Вашингтона у Сіятель.

Останніми роками Гніздовський працює інтенсивно над дереворитами, які виставляються дослівно по всьому світу. Вони були включені у виставку американської сучасної графіки, що об'їздила Південну Америку, в американську графічну виставку в СРСР, у Японії, в Індії й у багатьох країнах Європи.

Дереворити Гніздовського є в постійній збірці Конгресової бібліотеки, Бостонського музею, Філадельфійського музею, у фундації Вудварда, у збірці Нелсона Рокефеллера й у багатьох інших у США і поза їх межами.

## ГОЛОСИ ПРЕСИ

ВАДИМ ЛЕСИЧ, «СВОБОДА», ДЖЕРСІ СІТІ,  
22. IV. 1954

Окрема сторінка — це кольори Якова Гніздовського. У них він ніколи не є графаретним. Його кольори згущені, смілі, зчаста нові у нашій кольористиці, як от — барва глибинних надр землі, цей колір, мабуть, без однослівної назви у нашій мові... — це колір глив'яний, або не вживані, мабуть, ніким із наших сучасних мистців — кольори блідо-, я сказав би навіть — матово-малиновий (у «Відпочиваючих вівцях»), чи попелясто-рожевасто-кремовий («Кошик з вишнями»), чи лагідно-солом'яний («Кукурудзяний лан»), чи незліченні відтінки мідянокукурудзяного кольору у «Кошику з кукурудзою». А вже згадуваний образ «Відпочиваючі вівці» — не тільки кольоритом, а й лініями та передусім — атмосферою... — стверджує глибокий зв'язок Гніздовського з величною культурою пастирських прапредків далекого і водночас такого сучасного у Гніздовського — найцирішого Трипілля.

БОГДАН ПЕВНИЙ, «АМЕРИКА», ФІЛЯДЕЛЬФІЯ,  
3 ТРАВНЯ 1954

У скульптурі Гніздовський багато цікавіший та оригінальніший. Зберігаючи звання «модерного» скульптора, він рівночасно додержує українськості, так би мовити, істоти українського традиційного духу. В його теракоті знаходимо спорідненість із

трипільською мальованою керамікою, на якій мистець базує свою творчість. Гніздовський майстерно інтерпретує староукраїнське мистецтво неолітичної доби, надаючи йому нових абстрактних форм, відповідно стилізованих у загальній композиції... Мусимо висловити жаль, що на виставці не було графіки, бо Гніздовський є насамперед мистець-графік, якого можна зовсім сміливо поставити побіч неперевершеного Нарбута.

ЮРІЙ ШЕРЕХ, «НОВІ ДНІ», ТОРОНТО,  
ТРАВЕНЬ 1954

Мене вразила й полонила в маляреві глибина й духовість його шукань, його вміння зосереджуватися, вживатися і відкидати все непереконливе, зовнішньо ефектне, модне, воля йти власним шляхом і розкривати в малярстві проблеми людини ХХ сторіччя, а не творити другосортні копії течій і шкіл минулого віку, відгородившись від сучасності стіною нашої золоті провінційності. Щодо самої форми тогочасних (1947-48) його творів, вона була мені радше далека, щоб не сказати чужа. Аскетична, не раз графічна більше, ніж кольористична, вона була викликом кричущим модерністам наших днів, але вона здавалася мені протестом сміливим, але більше людським, ніж мистецьким. Це було щось на зразок ранніх творів ван Гога, коли той ще не знайшов фарби і був полонений гуманістичною темою і думав, що страждання сучасної людини й її поневіряння найкраще відтворити такою ж свідомо збідненою формою.

G.-j. GROS, CARREFOUR, 30. I. 1957

Une conception peu commune du monde.

RENE DOMERGUE, L'INFORMATION, 2 FEVRIER 1957

Hnizdovsky peint un poème avec, pour motif, un lit, un lavabo, des toitures. Un poème tellement sensible et frais à la fois que l'on s'étonne de le voir transcrit, sur la toile, par une main autre que la sienne propre. Voilà un peintre pas comme les autres.

JEAN CHABANON, LE PEINTRE, 1. XI. 1957

Hnizdovsky possède un sens inné de l'aplatissement et s'il élague largement un motif, détruisant le superflu, il sait aussi par un répertoire de signes précis nourrir une toile dont le point de départ est toujours insolite à tel titre qu'il est parfois peintre de l'invisible tel le silence par exemple. J'ai bien aimé son exposition.

C'est une exposition nostalgique d'un poète qui sait peindre.

LA QUOTIDIENNE, 8. XI. 1957

Hnizdovsky présente une série de toiles extrêmement curieuses, ses „Natures mortes“ sont presque toutes dans une grisaille sèche, aux traits durs mais par contre la dizaine de toiles qui ont pour cadre le métro sont étonnantes, sa facture un peu sèche devient une qualité, et ces foules mornes derrière le portillon fermé sont pathétiques; au milieu de ces toiles au dessin minutieux on reste étonné devant un „Nu“ chaud, coloré, sensible.

JOURNAL DE L'AMATEUR D'ART, 10. 11. 1957

Hnizdovsky est avant tout, un dessinateur, mais de première force. Son humour noir a beau jeu. Avec de simples lignes, il a su nous rendre remarquablement la beauté, austère, scientifique, mêlée d'un ne sait quelle angoisse obscure, que représentent les stations de métro.

## MENALE, RACING, NOEL 1957

Nous avons vu trois fois la récente exposition de Hnizdovsky et toujours avec un étonnement nouveau devant l'étonnante „présence“ de ses toiles.

Les natures mortes ont une chaleur, un relief qui leur donne l'apparence d'un jeu mystérieux et fascinant. Et les paysages urbains, les vues du métro avec leurs longues files de gens attendant on ne sait quoi, révèlent une solitude et un désespoir tels, que l'on rêve de voir Hnizdovsky illustrer Kafka.

## BARNETT D. CONLAN, PICTURES ON EXHIBIT, FEBRUARY 1958

Hnizdovsky has an original style able to capture the machine-made world.

## МИКОЛА КУЗЬМОВИЧ, «СВОБОДА», ДЖЕРСИ СИТИ, 26. VI. 1958

У Гніздовського реакція на довкілля контрольована його інтелектом. Його картини, що їх мали ми нагоду оглядати на виставці у Ворд Егглестон галерії в Нью-Йорку, не є висловом чисто зорових, ретинальних вражень. Вони не є висловом його власної символіки чи душевного стану мистця в хвилину, коли він картину малював. Картини Гніздовського створені «а пріорі». Я не маю тут на думці композиції чи технічного заложення картини. В тому контексті це речі другорядні. У Гніздовського сам процес бачення другопляновий. Він бачить світ через призму певного психологічного наставлення. Його око фільтрує — відкидаючи те, що не вміщається в рамці його апріорної філософічної концепції, а залишає тільки те, що інтелект мистця хоче бачити, — деколи навіть із їдким сатиричним

коментарем... Обсервація Гніздовського глибоко суб'єктивна. Це обсервація людини, яка бунтується проти свого довкілля. Інтелект Гніздовського бачить світ, де людина загублена в масі; де одиниця, як індивідуальність, не існує; де людина без протесту чекає, бо знає, що завтра буде таке, як сьогодні, а сьогодні таке, як учора; де людина замкнена в кругобізі сил, міцніших за неї; де змагатись за зміну було б безвиглядним.

ЛЮБОМИР КУЗЬМА, «АМЕРИКА»,  
ФІЛЯДЕЛЬФІЯ, 19. VII. 1958

Аскетична здержливість барв, що їх можна звести до старинної гами чорного, білого, жовтого і червоного (з виїнятковими додатками інших барв), не означає понурости, але виражає особливий смак мистця до простих і вишуканих гармоній. І є вона вдалим акомпаньяментом до змісту картин, бо Гніздовський — маляр ідей. Він зайнятий не тільки тим, як має малювати, але передусім тим, що має висказати своїм малярством, який зміст подати до загального відома. Штучність, стандаризація і механізація життя у сучасній цивілізації — ось ідеї, що їх змальовує Гніздовський на своїх полотнах з гостро сатиричною, а деколи добрячою гумористичною усмішкою філософа.

E. G., NEW YORK HERALD TRIBUNE, MARCH 20, 1960

Hnizdovsky's paintings of New York, at the Harry Salpeter Gallery, in which, using almost monochromatic color and next to no texture, the artist manages virtually with line and pattern alone to project the grim, prison-like, oppressive airlessness of slums and housing developments alike.

## ARTS, NEW YORK, APRIL 1960

Hnizdovsky: There are two different manners in this exhibition, one of still lifes fairly gracefully painted in a naturalistic tradition, the other of New York streets painted with stiff deliberation. Both share the quality which is characteristic of Hnizdovsky, a quality of apprehension frozen in fascination. The still-life subjects — the carrots against the tablecloth, for instance — are given quite literally, but are bathed in such an unearthly cold light that one sees them as screen memories, keys to some shaking event that has been forgotten. It is as if, in the midst of an excruciating domestic tragedy, one's eye were to fall upon the carrots on the table—they are momentarily framed, seen through an opening, as it were, in the deluge of emotion; and years later, the emotions repressed, the image of the carrots recurs, ever determined and brimming with ulterior meaning.

## ARTS, FEBRUARY 1961

Hnizdovsky: In a moountain of corn every grain on every ear is visible. Shadows are dispensed with and the shapes are distinet. Yet Hnizdovsky is more interested in pattern than detail. What he does is to give, on the one hand, more detail than the eye can take in naturally, while dropping out, on the other, what our peripheral vision makes us aware of. In *Fall Along the Hudson*, tiny trees are broken up into hundreds of rosettes of flaming, seasonal color isolated against an unbroken plane of water and sky. A crowded escalator loses its bustle to pure patterning in which there is much wry humor, and the rocks of a streambed are spotted in a painting of water lilies. The artist always manages to give reality a special, personal twist. Two conventional still lifes with fruit are nothing to be ashamed of.



STUART PRESTON, THE NEW YORK TIMES,  
FEBRUARY 10, 1961

The term precisionist applies precisely to Hnizdovsky's brisk, precise, ruthlessly realistic oils of still-life and figures at the Salpeter Gallery, 42 East Fifty-seventh Street. Detachment is absolute in this work, as if the artist's visual experiences had passed straight from eye to hand to become sharply focused depictions rendered in sharp, sinewy line with lusterless color added as an aftermath.

DOROTHY GRAFLY, THE SUNDAY BULLETIN,  
PHILADELPHIA, 1961

Faced with the same subject matter, another painter might resort to non-objective pattern idioms.

Hnizdovsky's realism, however, is more devastating. The people on his escalators are recognizable. They are your fellow workers — young, old and in between. You see their faces. They are individuals, yet they are rendered impersonal by reason of regimentation.

Calmly, logically and without malice, the artist holds his mirror to our civilization.

CLYDE SINGER, YOUNGSTOWN VINDICATOR,  
MAY, 1962

Hnizdovsky does not rely on a combination of accidental effects. (His work) has oriental simplicity and occidental subject matter. The combination is a happy one. Nature is the source.

JOHN NEVILLE, THE DALLAS MORNING NEWS,  
FEBRUARY 22, 1966

Hnizdovsky works with a delicacy and economy of line that make his blocks look like the product of a jeweller.

Whatever his subject, landscapes, animals, trees or florals, Hnizdovsky works with loving care and affection. His craftsmanship is superb. His use of white space is dramatic and his wealth of detail overwhelming.

...his *Sun Flower*, a star burst of fantastic detail, is one of the most striking things this viewer has seen.

In fact, Hnizdovsky has done no wrong — big or small — his work sings. It smacks of steel engraving and, in his animal studies, is filled with humor.

БОГДАН КРАВЦІВ, «СВОБОДА», ДЖЕРСІ СІТІ,  
1. III. 1962

Яків Гніздовський належить до тих рідких, не тільки між українськими, але й чужоземними малярами, мистців, що безупину шукають і нових сюжетів і нових форм та шляхів свого мистецького вислову. Кожна його виставка є новою з різного погляду, відмінною від попередніх. Кожного разу мистець виступає із цілком новим оформленням своїх праць, з новими сюжетами і тому теж інтригує й зацікавлює ними глядачів. Кожна його виставка є певним етапом в його мистецькій творчості і подією для мистецької громади, знайомої з його працями минулих років.

ЮРІЙ ГАЙДАР, «ХРИСТИЯНСЬКИЙ ГОЛОС»,  
МЮНХЕН, 19 ГРУДНЯ 1965

...він здобув собі чисто мистецькі перемоги на підставі, з одного боку, української культури, а з другого — вселюдської. З українських елементів

критика підкреслює у малюнках і графіці Гніздовського поетичність, ліризм, любов до світу, який він естетично формує, а також відчуття кольористики природи і терплячу вичіткуваність народного українського мистецтва. Поруч із цим у Гніздовського повне опанування мистецької техніки і дисципліни, виплеканої століттями культури Заходу.

BRIAN O'DOHERTY, THE NEW YORK TIMES,  
FEBRUARY 15, 1962

Hnizdovsky has drawn a number of subjects with laborious exactitude, but the labor is fortunately a labor of love.

DOROTHY ADLOW, THE CHRISTIAN SCIENCE  
MONITOR, JANUARY 5, 1963

Hnizdovsky has a very patiently evolved technique and he has no interest in facile effect. There is none of the undercurrent of bitterness. . . .

His most poetic work, the woodcut *Field*, is a very large print which is worth studying every square inch for expert craft, and the dedicated care with which tools are manipulated, and the manifoldness of nature is suggested.

Worth note is the fact that a goodly number of artists of this caliber exist among us. They do not command attention, for in their modest pursuit of craft and want of showy display, they cannot command attention from sensation-seeking mass media.

THE GLOBE AND MAIL, TORONTO, JANUARY 12,  
1963

In the woodcuts and drawings by Hnizdovsky the literal truth is so carefully observed that he achieves visual poetry. The woodcut, *Field*, is a tremendous undertaking.

JOHN CANADAY, THE NEW YORK TIMES,  
AUGUST 11, 1963

Hnizdovsky's „Field“ is a woodcut of fantastic complexity describing only a fat bit of land with a few hedges and bushes rising from the low growth that covers it. The block itself must have looked like something by a jeweler. There is just a change that Mr. Hnizdovsky should tie with Mr. Blaustein for first prize.

STUART PRESTON, NEW YORK HERALD TRIBUNE,  
MAY 16, 1964

J. Hnizdovsky: Meticulously executed still life paintings and drawings attest to a talent given to caring for even the tiniest most delicate strand of a fern branch, and lovingly delineating every detail found on a head of cabbage. But this care and affection is always put to the service of discovery, rather than of slavish imitation.

P. B., THE ART TIMES, MAY-JUNE 1964

He has a way of placing his subject centrally, as in the watercolor, „Fern in Jar“, illustrated here that indicates a daring simplicity achieved with difficulty and success. He does not, as some do, escape the responsibilities of feeling, which is innate in all true art, by burying himself in the opiate of technique. There are too many who do that now, as in the past. Hnizdovsky loves what he does. One can feel it in his selection of subject . . . „Grasses,“ which has no other object but green leaves and their intricate crosscrossing, „The Woodpile,“ which has just that shade of variety of composition necessary for a complete aesthetic statement, „Corn Stalks,“ a pen drawing that Van Gogh would have delighted in, and „Box of Tomatoes,“ about which Will Harnett's ghost seems to hover.

Hnizdovsky's work proves again that which is true of the most obscure etcher or the most powerful painter: that aesthetic truth is perennially contemporary. The sight of the moon is never redundant. The work of an artist who loves what he does is always original.

ПЕТРО АНДРУСІВ, «СВОБОДА», 14 КВІТНЯ 1966

... Гніздовський не пішов на компроміс ані сам із собою, ані з своїм оточенням, легковажаючи погонею за дешевою популярністю і легко здобутим розголосом. Цю безкомпромісовість видно у всіх елементах його творчості, видно у виборі тематики, як також у старанні і селективності технічних засобів. Гніздовський дивиться на світ предметів в особливий спосіб, і у виборі їх різючо несконплікований. Гніздовського мало цікавить ілюстративний драматизм, і він не має наміру своїми рисунками бавити глядача. Драма у його творах пересувається в іншу, глибшу площину...

DIE KUNST UND DAS SCHÖNE HEIM, 10, 1966,  
MÜNCHEN

Hnizdovsky gehört nicht zu den Schnellfertigen, die heute den Markt mit banaler, abstrakter Massenware überschwemmen. Ihm kommt es auf peinliche Sorgfalt der Durchführung jedes Strichs an, der voller Form und Bedeutung sein muß. Anatomie und Struktur jeder Pflanze, jedes Tieres, jeder menschlichen Gestalt werden mit liebevoller, aller Trockenheit barer Genauigkeit analysierend bloßgelegt, so daß dem Betrachter ein tiefer Einblick in das Wesen der Erscheinungen gewährt wird. Unbewußt erblüht aus der kläubelnden Versenkung ein Kern von zauberhaftem Humor.

## СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Мідяна тарілка, 1942 . . . . .	103
2. Натюрморт, олія, 1944 . . . . .	104
3. Смерть, олія, 1944 . . . . .	105
4. Буряки, олія, 1944 . . . . .	106
5. Академія, олія, 1944-45 . . . . .	107
6. Ліс, дереворіз, 1944 . . . . .	108
7. Яйця, олія, 1944 . . . . .	109
8. Скитальці, олія, 1946 . . . . .	110
9. Голуби, теракота, 1953 . . . . .	111
10. Голуби, лінорит, 1952 . . . . .	112
11. Ваза, 1953 . . . . .	113
12. Вовчиця, теракота, 1953 . . . . .	114
13. Миска, 1953 . . . . .	114
14. Риба, кераміка, 1953 . . . . .	115
15. Бичок, тарілка, 1953 . . . . .	116
16. Птах, теракота, 1953 . . . . .	117
17. Танок, теракота, 1953 . . . . .	118
18. Помаранчі, олія, 1954 . . . . .	119
19. Кукурудза, олія, 1953 . . . . .	120
20. Баран, олія, 1953 . . . . .	121
21. Водотяг, олія, 1955 . . . . .	122
22. Година без зустрічей, олія, 1956 . . . . .	123
23. Акт, олія, 1956 . . . . .	124
24. Метро — замкнена брама, олія, 1957 . . . . .	125
25. Метро — автоматична брама, олія, 1957 . . . . .	126
26. Пасаж Денфер, олія, 1957 . . . . .	127
27. Авеню Віктора Гюґо, олія, 1957 . . . . .	128
28. Авеню де Бретей, олія, 1957 . . . . .	129
29. Міст Олександра III, олія, 1957 . . . . .	130
30. Де я живу, олія, 1958 . . . . .	131
31. Летунська станція, олія, 1958 . . . . .	132
32. Субвей, олія, 1959 . . . . .	133
33. Церква Св. Тройці у Нью-Йорку, олія, 1959 . . . . .	134
34. Пшеничний лан, олія, 1960 . . . . .	135
35. Нові житлові будинки, олія, 1960 . . . . .	136
36. Фанні, олія, 1960 . . . . .	137
37. Кукурудза, олія, 1960 . . . . .	138

38. Осінь над Гадсоном, олія, 1960 . . . . .	139
39. Яйця, олія, 1960 . . . . .	139
40. Алея, дереворіз, 1960 . . . . .	140
41. Вагітна, олія, 1960 . . . . .	141
42. Баран, рисунок, 1961 . . . . .	142
43. Жаба, олія, 1960 . . . . .	143
44. Бронк експрес, дереворіз, 1960 . . . . .	143
45. Вівця, дереворіз, 1961 . . . . .	144
46. Баран, дереворіз, 1961 . . . . .	145
47. Ваза, аквареля, 1962 . . . . .	146
48. Поле, дереворіз, 1962 . . . . .	147
49. Трава, рисунок, 1963 . . . . .	148
50. Індик, дереворіз, 1963 . . . . .	149
51. Хвасоля, олія, 1963 . . . . .	150
52. Кошик з овочами, олія, 1964 . . . . .	151
53. З мого вікна, олія, 1964 . . . . .	152
54. Помідори, олія, 1964 . . . . .	153
55. Плакуча верба, дереворіз, 1964 . . . . .	154
56. Будяк, дереворіз, 1964 . . . . .	155
57. Капуста, дереворіз, 1964 . . . . .	156
58. Безлисте дерево, дереворіз, 1965 . . . . .	157
59. Зимовий горизонт, олія, 1965 . . . . .	158
60. Пелехата, дереворіз, 1965 . . . . .	159
61. Орангутан, дереворіз, 1965 . . . . .	160
62. Пень, рисунок, 1966 . . . . .	161
63. Отара овець, дереворіз, 1966 . . . . .	162

## ЗМІСТ

Пробуджена царівна . . . . .	7
Загадка мистця-предтечі . . . . .	47
Гульня на Олімпі . . . . .	52
Український гротеск . . . . .	61
Спляча царівна . . . . .	75
Часом ближче неба, часом ближче землі . . . . .	82
Полігамія сучасного мистецтва . . . . .	87
Станковий живопис . . . . .	98
Ілюстрації . . . . .	103
Біографічна нотатка . . . . .	163
Голоси преси . . . . .	165
Список ілюстрацій . . . . .	177



