

М. ОСТРОВЕРХА

БЕЗ
ДОКОНУ



MYCHAJLO OSTROWERCHA

WITHOUT RANCOUR
REFLECTIONS ABOUT ART'S QUESTIONS

MUNICH 1948

МИХАЙЛО ОСТРОВЕРХА

БЕЗ ДОКОРУ

МІРКУВАННЯ НА МИСТЕЦЬКІ ТЕМИ

diasporiana.org.ua

МЮНХЕН 1948

Обкладинка роботи
Петра Холодного

Printed by Universal, München

«Без докору» назвав я цей мій твір. Без докору висловив я у ньому декілька зауважень, може й у дещо гострій формі, по адресі тих, хто ці зауваження візьмуть на свій рахунок. Без докору хай буде читач, прихильний чи ні, і супроти мене за цю нову і знову нашвидку в таборових умовах лиш накреслену працю. Як виходить із змісту та й з форми вона є продовженням «Nihil novi», дещо поширена. І знову свідомо лиш накреслюю, накидаю, підсуваю деякі думки, події, ідеї на те, щоб спонукати мистця і правдивого інтелегента до передумання деяких моментів із мистецтва. Й ті моменти, — знайшовши кожен на свій лад їх психологічну спорідненість, гармонію, тайну їх діяння у нас і поза нами на мистця, на людину, — поставити перед своєю душою та й рятувати її від сірости дня, від механізації її, від з'яловіння.

Не думав я — і не думаю! — триматися якоїсь сухої, нудної і втертої схеми, наукою накреслених рамок: переживаю мистецтво, воно хвилює і зворушує мене, відриває мене від прикрої, примітивної ук-

раїнської дійсності сучасся й підносить мене у свої світи краси, гармонії, чистого болю і радості, — ось хай і читача зворушить воно, тоді моя праця на сто відсотків ціль свою осягнула.

Мова в цій праці не вдовольнить сучасних, 1945—1948, мовознавців наших. Не автора ж вина, що наші мовознавці — не хочуть викинути поза себе московську призму «Українського правописання» такого шкідливого і згубного для духа й самостійності нашої мови; не хочуть викинути отих бляшаних брязкальців і відпадків чужої і розкладної для нас культури, як: порціон, гастроль, зона, зонтик, шанс, США, двозонія, серйозно, повноваження, знімок і інше сміття. Це макаронізми. А синтакса? А правопис! А розуміння і чуждернацьке перелицьовування чужих слів? Пора б нашим мовознавцям зійтися і передискутувати спірні питання мови, й дати бодай на деякий час одну, одностайну мову, щоб не було так, як є: що мовознавець, то інша граMATика, то інший правопис. Коли ж наші мовознавці договоряться, тоді й триматимусь устійненого ними правопису. Автор.

Ашафенбург, На провесні 1948.

ВПЛИВИ В МИСТЕЦТВІ

Велике значіння у житті людства відіграють впливи. Впливи релігійні, культурні, політичні й ідеологічні, економічні, все це у взаєминах між народами зазублюється, проходить шляхом просякання від одного народу до другого, часто військово. Є впливи конструктивні, є деструктивні. Часто один нарід борониться проти впливів другого народу. Один лякається впливів, на його думку, деструктивних, другий так вірить у спасіння своєї ідеології, що не допускає до себе впливів хоча б і конструктивних, але чужих йому, інших, небажаних, з якими він, на його думку, до ціли не дійде. Але впливи просякають: еволюційно чи революційно вирівнюють життя. Бо Катон, хоч і сердився, обороняючи Рим перед впливами грецьких Карнеадів, але цей вплив проникав у Рим і тоді, коли Греція підпала Римові. За християнських часів бачимо, що всякі ідеї ворожі християнській етиці, у боротьбі з християнством по довším чи коротším часі всетаки рівнялися на християнські, сильніші, кон-

структивні принципи, може й шляхом деякого оманного компромісу.

Впливи зауважуємо в початках християнства, яке проникало в поганський світ і захоплювало його. Але, щоб захопити його, християнські легенди зазублювались у поганську мітологію. (Бо культ у християнстві був і є окремо, неткнений). Наприклад, на святих Кузьму і Дам'яна покладено мітичні риси грецьких Діоскурів; до св. Миколая зближено мітичні легенди про Посейдона. Флорілегії й апофтегми, початок яких сягає IV століття до Хр. у Греції, а які служили для цілей філософічного навчання, перейшли — поширившись — до Римлян, а від них — поширившись іще й на виписки із св. письма та отців Церкви — до християн.

Також і грецьке мистецтво у своїх початках було під впливом мистецтва Єгипту і Халдейо-Асирії через Мікенів. Революцію зробив свого часу єгипетський портрет, у III столітті до Хр., поширившись, у ділянці портретів, на мистецтва інших народів.

Коли глянемо в наші найстарші княжі дохристиянські часи, а ще більше

християнські, тоді побачимо впливи в мистецтві, архітектурі, літературі староболгарської, охридської, арабської, візантійської, романської, готичної культури.

У нашому народі до останніх часів жила казка про «Короля — злодія», яка в середньовіччю була дуже популярна, й прикладалася до Константина Вел., то до Карла Вел. (старо-німецька поема „*Carl meiner*“). Чи візьмемо ляльковий театр, коліскою якого ще далеко до Христа є, імовірно, Індії, він є і в Єгипті, потім переходить у Греки, а там і до Римлян, від них до християн. У нас же вертеп.

Впливи просякають, із якимсь сюжетом у літературу, в мистецтво тощо. Але кожен сюжет на ґрунті народу, до якого прийшов, прибирає форму і зміст, тіло й душу даного народу. Вже в Езона звірі говорили. Але киньте оком на шлях «Лиса Микита»! Від альзатського лицаря Генріха Гліхезера, 1170 р., через поета Віллема, 1250 р., і Гінріка фан Алькмара, „*Reinaert*“ з 1498 р., і В. Гете, — як промовляє він, Лис Микита, у Івана Франка! Це ж твір із усіма, аж подрібними, психологічними й побутовими ри-

сами українця Лиса Микити. Далі, Г. Гавтман пише свого «Затопленого дзвона», а Леся Українка «Лісову пісню»: Равтенделяйн іде поруч із Мавкою, Гайнріх із Лукашем, але в першому творі німецька душа, в другому українська. Отторіно Респігі, пишучи до твору Г. Гавтмана оперу «Затоплений дзвін», „*La campana sommersa*“, дає музику, хоч і впливу німецького імпресіонізму, італійської душі. В Гете пише «Терпіння молодого Вертера», У. Фоскольо, 1778—1822, пише «Останні листи Якопо де Ортіс», І. Франко «Зів'яле листя» — один трагізм, але кожен формою і змістом, душею — самостійний.

В. Моцарт, 1756—1791, дає «Весілля Фігаро», Дж. Россіні, 1792—1868, «Севільський цирулик», І. Котляревський, 1769—1838, «Наталка Полтавка» — сюжети споріднені, лиш два перші з оточення аристократичного світу, який розкладається, а третій, як усі знаємо, з нашого козацько-сільського побуту. І яка протяжна гама глибин почувань, сантименту, щирости, серця, поваги в Котляревського у порівнянні в фривольність Моцарта і Россіні. Котляревський дає бо вже початок нового світу.

Не станемо тут наводити прикладів іще про вплив, що опановує мистця і у своїх тенетах робить його німечним. Такий, хочеться сказати деструктивний вплив на індивідуальність мистця мали Ф. Петрарка, 1304—1374, якого наслідували поети трохи не добрих три століття, Леонардо з Вінчі, вплив якого на цілі плеяди мистців був нестримний і нетворчий; І. Котляревський на Петра Гулака-Артемівського, 1790—1865, який започаткував романтизм в українській літературі; Т. Шевченко на творчість П. Куліша: а на О. Ю. Федьковича Шевченко мав такий вплив, що він просто декуди, як і П. Куліш, переспівував кобзаря. Що більше — вплив Шевченка й досі в багатьох наших, не скажу передових, поетів відчувається. За В. А. Моцартом «Викрадення з Сераю», Семен Гулак-Артемівський, 1813—1873, пише оперету «Запорожець за Дунаєм».

Та вернімося ще до тих позитивних впливів у мистецтві. На іншому місці — в праці „*Nihil novi*” — ми вже згадали про «Тайні Вечері», і скільки їх, тих важливіших, є та й ріжних. Те ж саме можна сказати й про твори «Зняття з хреста». Цей сюжет опановував уяву

мистців від давніх часів, але кожен мистець висловився інакше, залежно від стилю доби, від психічного наставлення мистця, від його естетичного та мистецького смаку. Згадаймо хоча б оці твори «Зняття з хреста»: Джіотто — в каплиці делі Скровеньї у Падові, Перуджіно — в Палаті Пітті у Фльоренції, Рафаелльо — у Галлерії Боргезе в Римі, Тіціано — Лювр у Парижі, Франческо Франчя, роджений 1450, — Пінакотека в Торіно, Караваджіо — Пінакотека у Ватикані. Один сюжет — кожен інакше, індивідуально відданий. А як уже інакше, реалістично, «по-північному», і композиційно, і психологічно виконав «Зняття з хреста» флямандський мистець Р. фан дер Вайден (біля 1450 року був у Італії) — твір у Ескуріялі у Мадриді.

Вплив мистців італійського ренесансу триває в Європі увесь час. Мистець П. Бодрі дає картину „*La Fortune*“ безперечно під впливом твору Тіціано „*Amor Sacro e profano*“; А. Вато „*Fête champêtre*“ чи Е. Мане «Снідання на траві» під впливом Джіорджіоне „*Il concerto in campagna*“. Сучасні мистці Дж. де Кіріко, А. Фуні, П. Пікассо, Дж. Северіні,

Тоцці й інші — хіба ж не під впливом італійського ренесансу!?

Те саме помічаємо й у нашому мистецтві. Переходячи перед старовинними творами в наших музеях у Львові, ми бачимо як цей вплив у кожному добу стилю у мистецтві — Візантія, Італія — позначався й на нашому мистецтві. Й так до останніх часів. Цей добрий вплив, що дає мистцеві волю душі в інтерпретації своїх творів, бачимо й на Йові Кондзелевичу — в його іконостасі Манявського Скиту, 1698—1705. Ще виразніше подивляємо цей вплив на В. Боровиковському й Д. Левицькому. Є думка, що вплив на них мав Й. Б. Лямпі-старший, 1751—1837. Нам же здається, що в творах цих двох видатних мистців бачимо очевидний вплив тієї італійської школи традиційного „*chiaroscuro*“. Зокрема зауважуємо це в портретах цих мистців. Далі, Іван Мартос, 1754—1835, усім своїм ліризмом був під впливом А. Канова, неокласика.

Впливи наших мистців на українське мистецтво тобто — взаємовпливи, також постійно позначаються. Архип Куїнджі, 1842—1910, цей великий поет українсь-

кого краєвиду, мав і досі має вплив на наших мистців. Пригадаємо Козіка. Поруч Куїнджі стоїть і Ян Станіславський, 1860—1907, імпресіоніст—пейзажист, також названий поетом українського краєвиду: ці два впливи постійно зустрічаються.

Що це таке конструктивний вплив на творчість мистця, і вміння кожен вплив перетравити,—це бачимо яскраво на італійському мистцеві Антоніо Манчіні, умер 1930 року. Він захоплюється П. Кавалліні, Караваджіо, Веляскес, Тіціано. Був під впливом і французького імпресіонізму, й італійського маккіяйолізму. В його творчості є три манери: 1) вплив мистців „Seicento“, 2) від 1880 до 1900 кольористична орґія і люміністична з безмежним сенсуалізмом і 3) манера, що стає переборщеною аж до 1930 року. Другою й третьою манерою А. Манчіні нагадує нам О. Новаківського.

Вже на початку сказали ми, що вплив може бути додатний і від'ємний. Тобто—релігія, виховання, оточення діє на душу мистця. І тут зрозуміємо ми, чому то Расін, батько, до сина Жан Баттіста таке пише: «Ти робиш мені приємність,

сповіщаючи мене про те, що ти читаєш. Але ж благаю тебе не звертати всієї уваги виключно на французьких поетів. Пам'ятай, що ними ти мусиш користуватись тільки в часі відпочинку, а не братися за них спеціально. Я б бажав, щоб у тебе була потреба поділитися інколи зі мною думками про Гомера, Квінтіліяна та інших подібних письменників. У ті дні, коли ти зовсім не ходиш у Коледж, щоб ти перечитував Ціцерона, і в пам'яті відновляв кращі місця з Горация або Вергілія. Ці автори найбільше відповідають тому, щоб навчити тебе думати й писати певно і ясно». Тобто, йдеться тут про конструктивний вплив як староримські стінописи, різьба, нумізматики на мистців італійського ренесансу, як італійський ренесанс і досі на сучасних мистців.

Усі великі мистці, філософи-теоретики, музики, архітекти, щоб дати своїй творчості силу, основу, початок, то йшли до початку, до основ старовини і свідомо піддавались впливові духової культури тієї старовини. А це був блиск мистецтва Єгипту в добі династії Саїтів 720—525 роки до Хр., коли мистці поринули

в традиції мистецтва старовинної імперії Єгипту 4000—3000 роки до Хр. Це був італійський ренесанс, що від Данте по Мікельанджеля кипів, через вінця переливаючись, процвітав у всіх ланках духової культури Італії.

Й. Й. Вінкельман. 1717—1768, написавши «Історію мистецтва старовини», яка й стала основою системи сучасного мистецтвознання, радив мистцям наслідувати старовинних греків. І Дж. Верді, 1813—1901, сказавши: „**Torniamo all' antico e sarà moderno**“, радив музикам підчинитися впливові старовини й творити нове мистецтво.

Навіть великі мистці—генії підпадають під впливи, але під такі, що у своїй основі конструктивними є. Велика творчість мусить мати сильні основи. Лиш Афродита родиться з морської піни—та й це легенда.

ІСТОРИЧНЕ МИСТЕЦТВО.

Володар Єгипту Птоломей Сотер, 301—283 до Хр., закладаючи в Александрії першу бібліотеку в світі, мав на думці— усі події й подвиги свого народу утривалити в рукописах папірусу й передати це прийдешнім поколінням. І таким робом творив основи історії. Ту ж саму ціль мав і папа Сикст IV, закладаючи на Капітолі в Римі, друга половина XV століття, перший в Європі музей мистецьких творів.

Леохар із Атен, який діяв у 350—320 роках до Хр., своїм твором »Ганімед пірваний орлом Зевеса«, копію якого бачимо в музеї різьби у Ватикані, лишив Грекам і нам фрагмент мітичної історії Греції.

Ляокоон, жрець Посейдона в Трої, радить Троянам знищити дерев'яного коня, якого збудували Греки, й сам проколює списом цього коня. За це Алена зсилає на Ляокоона дві гадюки, які задавлюють його разом із його двома синами. Цей цікавий епізод утривалюють родоські мистці Гегезандр, Агенодор і Полідор, половина I століття до Хр.

Прикладів історичного мистецтва можна

б наводити дуже багато, від Єгипту, Халдеї, Асирії, Персії, Греції, Риму; від високорізьб у арці Тита, на стовпі Траяна в Римі, через Паольо Уччелльо, Леонардо з Вінчі, Мікельанджельо, Рафаелльо до П. Рубенса. А далі — Е. Делякруа, Л. Давід, Д. Енґр, Ж. Мейсоніє, Дж. Фатторі й безліч інших, аж по сьогодні. Усе це разом оживляє історію, творить безперервний ланцюг у історії людства, в ретроспективному погляді єднає історію людства. Воно й важко в цих публіцистичного характеру нарисах передати всю історію і значіння, розвиток і ціль історичного мистецтва. Мистці, які розуміють вагу і значіння цього мистецтва, не потребують переліку всіх важливих творців історичного мистецтва; мистці, уваги яких це мистецтво не притягає, також нічим не прихилиш до нього.

Нашими найкращими пам'ятниками історичного мистецтва, це всі, від найдавніших часів літописи, »Слово о полку Ігоревім«, а потім думи й пісні — єдині, які дають традицію й історію гетьманських часів. У добі упадку гетьманства й козацтва не виринають уже видні мистці нашого історичного мистецтва. Правда, є ще Матвій Топольський, 1766—1812,

іще дехто промайне, але не було це мистецтво у своїх розмірах таким, як у інших народів того ж часу. Та як вичитаєте в історика, що »Вже в початках XVIII століття кобзарі перестають творити нові думи; ані однієї події з XVIII століття не оспівано в думах«, (Ф. Колесса), то й не здивує вас, що розгін Петра I, коли згнобив усе й запряг усіх до московського воза, таким терором — як водиться! — вплинув на культурних діячів України, що вони для України — державно втихли: стали творити московську імперію, а у вільних хвилинах і малоросію.

Правдиве історичне мистецтво, берімо в плястичному оформленні, приносить нам щойно XIX століття. Але й воно не знає ще розмірів монументальности — задумом та виконанням, воно радше фрагментаричне. Волков, А. Ждаха, К. Устіянович, Я. Ярошенко, а між ними виразисто видніє Т. Шевченко. Ще монументальніше виступають із історичними темами в нашій літературі Т. Шевченко, П. Куліш, 1819—1897, і, в московській, М. Гоголь. Панько Куліш дає, у 1857, першу в нашій літературі історичну повість »Чорна Рада«, твір сміливих і мистецьких задумів. Але в плястичному мистецтві такі

теми, як участь українських військ у 1419 році під Грунвальдом, у 1683 році участь наших військ під Віднем і, тоді ж, наших загонів під отаманом Куницьким над гирлом Прута, — ці теми, що ними зацікавились польські мистці і різьбарі, а також німецькі, наших мистців ХІХ століття — і досі — не зацікавили: і доба романтизму не прокинула в них зацікавлення.

Щойно кінець ХІХ і початок ХХ століття дає вже низку мистців нашого історичного мистецтва, і приходять різьба, картини, мозаїки, вітражі, які стають нарівні світового мистецтва. Між ними завжди буде відомий баталіст М. Самокиша, за ним С. Васильківський, П. Холодний-батько і інші. Усусуська валка — Ю. Буцманюк, М. Гаврилко, Л. Гец, І. Іванець, О. Сорохтей; а в літературі Р. Купчинський, Ю. Шкрумеляк. Пізніше долучились іще Л. Перфецький В. Дядинюк, А. Павлось, П. Андрусів.

Проте, сказати правду, ми далі не витримуємо кроку в цьому мистецтві, хоч воно не-обхідне нам, хоч — по нашій зарозумілій балакучості — ми й повинні б його мати.

В 1906 році І. Джиджора в рецензії на працю В. Милорадовича про Лубен-

щину писав: »...в Лубенщині, котра бу-
вала часто полем різних важних подій,
дуже мало заховалося історичних пере-
казів, а котрі заховались, то такі неясні
й уривкові, що на їх підставі нічого не
можна виміркувати. Адже ж тут коло
села Плисівки був збудований через Сулу
міст, по котрім Жулкевський переправ-
лявся в погоні за Наливайком; на полі
між хуторами Войнихою і Солоницею
мала відбутись битва між Жулкевським
і Наливайком, а тим часом про війну з
Поляками і взагалі про Поляків заледво
дещо задержалося в народній пам'яті». *Чому?*
Рецензент і на це дає відповідь. Бо »тут,
як знаємо, відбувалось на велику скалю
перенесення селянства (порівняй: 1939—
1947! Автор) з одної околиці в другу,
*через що переселенці тратили з ви-
ду свої давні околиці, а з ними і перекази*».

Навмисне цитую і підкреслюю уривок
давньої рецензії на твір такого опущено-
безнадійного характеру. Так і хочеться
сказати: отак пропадає наша правдива,
геройська історія. Це через чужих. А тепер,
через нас, пилом забуття присипаються,
пропадають ясні подвиги Чортківської
Офензиви 1919, переможного походу на
Київ, здобуття його 30—31 серпня 1919,

а остаються лиш слізно-немічно-панахидні й ложні легенди, на яких виховуємо нові покоління. А як хтось хоче ті легенди вияснити й правду про них сказати, то цю правду разом із Ю. Отмарштайном, 1890—1922, уб'ємо й далі творимо... панахидну легенду.

Наша історія не тільки та давня — мистецтво, архітектура, література —, яка гине з своїми творами, але й сучасна — гине, бо не цікавить вона, або дуже мало й лиш деяких наших мистців цікавить. Ніхто з них із запалом, щиро, з замилюванням не береться за наші історичні сюжети — ні за ті світлі, ні за понурі моменти. Де часи таких жахливих подій 1922, а ще катастрофічнішого »1933«? Хто увіковічнив їх? Хто кинув нашим нащадкам і світові »*od takiej skargi siwieje wlos*«? Де роки 1939—1945? Бо те, що появилось, за останні часи, 1945—47, це навіть не є ділетантською спробою, а дещо — просто соромно говорити, що воно має історичну вартість. З літератури лиш Ю. Клен, Ю. Косач, а, конкретно, з мемуаристики єдиний О. Данський своїм »Хочу жити«, — викинувши декілька сторінок незугарної пропаганди, — дали тривалий історичний документ минулого.

Сумно й тихо. Так, неначе б то історичне мистецтво менше вартне. Історичне мистецтво для українців мають творити Г. Ржевуський, 1791—1866, »Запорожець«, мистець-романтик Т. Жеріко, 1791—1824, своєю картиною »Мазепа« чи такою ж картиною мистець-романтик Т. Шасеріо, 1819—1856, яких цікавив Мазепа не як гетьман, який хотів визволити Україну, а як романтична постать, Ж. Ф. Ля Арп, 1739—1803, своєю трагедією »Меншіков«, у якій оповідає про руїну Батурина, К. Рильєв, 1795—1826, своїми »Войнаровським« і »Сповіддю Наливайка«, Ю. Словацький, 1809, своєю »**Ukrainska Duma**«, Ю. Брандт, роджений 1844, своєю пречудовою і високомистецькою картиною з козацького побуту »Військо йде« й іншими такими творами. Хіба, що ці й, тепер, інші чужинці створять нам історичне мистецтво, яке утривалить нашу історію для наших нащадків? Може й так, більше — ні! Бо всі вони підходили — й підходять! — до сюжетів із нашої історії, маючи на цілі лиш свій національний інтерес чи, просто, особисте зацікавлення даним моментом або постаттю нашої історії, але не мали — й це зрозуміле! — на цілі нашої історії, щоб на

її тлі бачити нашу національну справу. Одначе, як досі, факт незаперечний: ці й інші твори з нашої історії, що їх дали чужинці, — простіть за слово правди! — мають тривалішу вартість і для нас, ніж ми про це хочемо думати. Бо й М. Гоголь, якого багато з нас, по не-розумі, відпекується, багато поширив у світі відомостей про Україну.

Тут насувається дуже влучний погляд на цю справу Дж. Папіні. Він у журналі **»Il Frontespizio«**, липень—серпень 1940, у статті **»L'arte come responsabilità«** писав: **»Мистцеві є повірене післанництво великої відповідальности: передати наступним часам вислів культури свого часу, свого покоління. Задля ледачости пересічних, тобто більшости мистців, подвиги й перемоги — забуті. Політичні зміни з ходом століть також стають історичними відомостями. Але остають монументи, усіх переживають статуї, поеми, мальовила, музика. Майбуття, нащадки, чужинці судитимуть наші часи по цих реліквіях. А наша доба буде осуджена великою чи пересічною, квітучою чи декадентською, згідно з тими творами, що мистці створили їх у ту добу«.**

НАЦІОНАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

У фресках замкової каплиці у Люблині, які є твором, із 1418 року нашого мистця Андрія, виразно по стилю, по вислові бачимо, що це український спертий на візантійському стиль. Коли оглядаєте стінопис мистця Владики в костелі Чесного Хреста на Лисій Горі і стінописи в спальні короля Ягайла на замку в Кракові, тоді помічаєте те ж саме — що це український на візантійському спертій стиль. Але не більше на візантійському спертій, ніж у сієнського мистця Дуччіо Буонінсенья.

Сорок років тому Ріль у своїй статті: „*Die Restaurierung der Wandmalereien in d. Heiligkreuzkapelle des Domes auf dem Wawel in Krakau*“ писав, що в цих фресках бачиться «вартість велика передусім із культурно-історичного боку, але не менше також і з естетичного... Інтересні вони також своєю старовиною і *спробами поправити їх відповідно до смаку поляків*». Останнє речення про зміну «смаку» ми зумисне підкреслили, бо са-

ме в цім «смаку» й скривається українськість стінопису Владики.

Ці два приклади не тільки говорять нам про славу й вартість українських мистців у старовину: говорять і про самостійний, інший від усіх у тодішній Польщі стиль цих творів. А наставлення до цих творів польських знавців ХІХ і ХХ століття стверджує, що їм таки прикро, що це такий, а не інший, відрубний від тодішньої мистецької культури в Польщі стиль. А цей факт доказує ясно: і Андрій, і Владика лишили там твори з усіми виразами душі мистців українців української духовости.

Такі ж акценти української душі ми бачимо й у «Рождестві Ісуса Христа»,— ікона, яка до 1944 року була в музеї Лемківщини в Сяноці,—в цьому найкращому творі нашої старовини, либонь із 1500 років, нашого ренесансу, творі, що позаздрили б його і Уффіці, і Пітті, й Ескуріялі. Такі ж нотки української душі мистця ми бачимо й у безцінній вартості іконах у церквах Потилича—Рава Руська,—які до 1939 року ще там були. Ці вирази, нотки українськості зауважує і Н. Ф. Сумцов: «Найдавніші українські ікони носять на собі печать візантійсь-

кого стилю; на іконах із XVI — XVIII століття проявляється вплив західної Європи, особливо слідний вплив Італії у представленні постатей святих та подій. *Ті сторонні впливи не вбили народньої творчості, навпаки надавлює їх своєрідний аристократичний смак українських іконописців*». (Із української старини, Харьков, 1905). Підкреслення наші.

Є багато мистців, які у фанатичній любові до мистецтва заперечують національне—формою, висловом, а не тільки змістом, ідеєю — мистецтво. Хоч, часто, сама їхня творчість потверджує те, що вони заперечують.

Національне мистецтво в душі мистця є вроджене, він завжди виявить його, навіть коли живе в національно чужому оточенні, навіть коли свої твори чужим дає. Це те, що примушує М. Гоголя крикнути про Київ: «Он наш, он не их, неправда ли?». Це в Семирадова, пізніше Генрика Семірадзького, бачимо в усій його творчості, українську душу. Це саме й у Коссаків стверджуємо.

Хто заперечить національну, по культурі духа, відрубність твору «Комедія» Данте, 1265—1321, „Das Narrenschiff“ Себастьяна Бранта, 1457—1521, «Дон Кіхот»

М. Сервантеса, 1547—1616, Комедії Ж. Б. Мольєра, 1622—1673, «Норма» В. Белліні, 1801—1835, «Кобзар» Т. Шевченка, Трилогія Г. Сенкевича? Бо, наприклад, даремне були піднялись «голоси вопіючих», Ст. Бжозовського і Гурки, проти Трилогії Г. Сенкевича—вона далі лишилась джерелом польської ідеології, бодай супроти нас. Чому? Бо це вияв, найяскравіший вислів національності польської душі; таку польську душу й до нині відчуваємо, не дивлячись на всі необхідні вихиляси версайської софістики. І Т. Шевченко, плянуючи «видавати яко мога дешевше гравюри з історії України і пускати їх дешево по 1—3 копійці», одного бажав: цими творами «залити Україну і вигнати суздальську гидоту»—тобто «мистецький» московський лубок. Ясно, мав на думці наше національне мистецтво. Коли Опанас Слассьон, роджений 1855, стає одним із запалених діячів відродження українського мистецтва, то він має на меті—національне мистецтво. Як Проспер Гурський, 1812—1890, чи не всю свою творчість присвятив минулому України, то мав він на цілі—національне мистецтво. Як Степан Ковнір, XVIII століття, створив ори-

гінальні зразки українського барока у своїх будовах у Києві, то він у цю архітектуру вклав свою, українську душу, даючи цій архітектурі національне обличчя. Ясно і підкреслено дає національну душу своїй музиці М. Лисенко, 1842—1912, К. Стеценко, 1881—1922, чи сучасні В. Косенко, В. Барвінський, Н. Нижанківський.

Національність у мистецтві проявляється навіть і там, де й інтелігентний загаль, якщо й децю розуміє, не вміє доглянути, а вже не кажу вичути. Для прикладу. В одному часописі на скитальщині, якомсь при кінці 1946, мистець Петро Мегик аж надто оправдано і влучно картає кого слід, що наше друковане слово, всі часописи, журнали, а ще важливіше—книжки, їх обкладинки й узагалі їх оформлення, підходячи з мистецького боку, носить на собі знам'я лубка, тандити. І, ілюструючи для прикладу букви мистця Ніла Хасевича, звертає увагу, що й шрифт, письмо має стиль наш, український. Справді, чи ж не дали нам зразків національності стилю у графічному оформленні такі мистці як М. Бутович, П. Ковжун, Е. Козак, Р. Лісовський, Н. Хасевич, П. Холодний

—син і інші? А попереду всіх—основники і відновники цього стилю у ХХ столітті Ю. Нарбут, В. Кричевський!

І хитливий, у даному випадку, С. Гординський у першому числі «Українського Мистецтва» таке каже: «...свою оригінальність українська душа знаходить у довговіковій традиції народу, яку та душа сама формувала. Традиція та буває заодно оновлювана, наново переживана і віддавана засобами сучасної мистцеві доби. Так і сьогоднішнє українське мистецтво хоче ув'язати, включити себе у велику провідну лінію, що проходить через усі віки нашого мистецтва».

Як людина людині нерівна характером, вдачею, душею, такі ж нерівні собі й народи, такі ж вияви їх духа творчости, починаючи від традиції, побуту, релігії, на архітектурі, мистецтві, музиці, літературі кінчаючи,—всі вони, ці вияви, самостійні, мають душу народу, який їх сплотив, — мають своє національне обличчя.

ПОБУТ У МИСТЕЦТВІ.

В одній із заль музею у Ватикані знаходиться старовинне мальовило **»Le nozze Aldobrandine«** — **»Альдобрандинське весілля«**. Весільна сцена, в якій, крім обрядового моменту, бачимо й побут дохристиянських часів. Оглядаючи пам'ятки мистецтва в Помпеях, натрапляємо в **»Casa dei Misteri«** на монументальні стінописи, в яких мистець, у своїх великої мистецької ціни творах дав нам також різні сцени обрядово-побутового характеру. Такі ж самі мальовила бачимо, фрагментами, й на Палятині в Римі. Зацікавлять нас фрески з XI століття у св. Софії у Києві, зо сценами полювання. Нах цих фресках бачимо грачів на флейті, на трубах, на струнових інструментах і на тарілках. А Н. Ф. Сумцов у праці **»Із української старіни«** про наші ікони з XVI—XVIII століття говорить: **»Українські образи цікаві не лише для історика мистецтва, але також і для етнографа.** В Галичині на рогатинському іконостасі з 1649 року змальовані старозавітні постати в українських одягах. Багато по-

бутових національних рисів бачимо особливо на запорозьких іконах».



Сімоні Мартіні: Благовіщення.
Уффіці, Фльоренція.

У кожную добу розвитку людства мистці цікавилися побутом і лишили нам у стінописах, картинах, різьбі, літературі, театрі

кожночасний побут. У нас, ще недавно, закрадалася була серед мистців думка, що поважному мистцеві не лицює брати мотиви до своєї творчості з побуту. Можливе, а то й певне, до поширення такого погляду в нас чимало спричинився наш культурно-духовий стан другої половини XIX століття, зокрема часи Валуєва, докладніше — Михайла Юзефовича, коли тільки побут і міг іще сяк-так розвиватись, найперше театр і література.

Але думка й твори мистців — побутовців переконали, що побутове мистецтво мало, має й матиме своє місце в історії культури народу. Але ці твори побутового характеру мусять бути створені в мистецькій формі і рямцях.

Не тільки в давню, чужу й нашу, старовину побутове мистецтво розвивалося. Ми зазирнім в італійський ренесанс — там трохи не кожен мистець, при всіх інших мистецьких напрямках і вартостях, цікавився побутом. Вітторе Карпаччіо, 1460—1522, дає побут у «Легенді про св. Урсулю», Джентіле Белліні, XV/XVI століття, у своїм творі «Проповідь св. Марка» виводить патрициїв і сенаторів у їх багатих тогочасних одягах. Беноццо Гоццолі, 1420—1498, у фресках «Волхви»,

у палаті Ріккарді у Фльоренції, заливається, жахтить багатством і кольорами строїв. Розуміється, у цій праці цього мистця бачимо вплив Візантії — у 1439 році оглядав же мистець пишний і багатий в'їзд до Фльоренції царя Івана Палеолога з духовенством і свитою, коли то підписано унію Церков східньої зі західньою. Прегарні сцени побуту подивляємо у великих, монументальних розмірів фресках із життя Пречистої Діви Марії мистця Доменіко Гірляндайо, 1449—1494, в церкві Санта Марія Новелля у Фльоренції. Побут свого часу дає нам і Бетті, названий Пінтуріккіо, уроджений 1454 року, у картині «Пенелопа і задицяльники». Те саме бачимо й у французько-флямандському мистецтві в таких мистців, як Губерт і Жан Ван Ек, К. Метсіс, Ж. Бош, Ян Стін; у німецькому мистецтві Г. Гольбайн, Л. Кранах і інші; у еспанському мистецтві такий визначний мистець побуту, зокрема в його портретах королів та інфантів, як Р. Д. Веляскес.

За наших мистців, які милувалися побутом не прийдеться батато говорити, бо прізвища їх знаємо, праці їх по наших музеях і по приватних збірках ми оглядали. Але, для прикладу, згадаймо таких

Як І. Іжакевича, уроджений 1864 року, з його ідилічними картинами «Святять паски», «На Спаса», «Запорожці на розвідах»; Т. Яхимовича, 1800—1870, побутові картини з міщанського життя; К. Устіяновича, 1839—1903, і Я. Пстрака, 1878—1920, з їх гуцульськими типами; та й Г. Щедорського, умер 1870 року, який у своїх рисунках лишив нам сцени з життя вулиці, народні типи; а й М. Пимоненка, 1862—1912, хоч як наші критики й мистці обезцінили, — а зовсім неслухно! й досі бо слухаємо й оглядаємо «Запорожця за Дунаєм», «Наталку Полтавку» й «Гриця», й досі бо співаємо «Де ти бродиш»!.. — згадаймо з його популярними працями з козацького побуту.

Не минали нашого побуту й польські мистці, і він полонив їх творчу уяву. Згадати б хоч такого Владислава Яроцького, — до речі, син нашого священика! — уроджений 1879 року, який милувався нашими гуцулами і їх побутом.

Процвітає побут і в літературі. Наведемо хоч деякі видніші постаті, щоб на них спертися. Вже Данте в «Бежественній Комедії» дає сцени побуту. А далі йдуть такі, як Дж. Боккаччіо, Л. Аріосто, Поджіо, Т. Тассо, В. Шекспір, Ж. Б. Мольєр,

К. Гольдоні, А. Мандзоні, А. Міцкевич, А. Дьюма-батько, Т. Шевченко, А. Чехов. Наша література від кінця XVIII до початку XX століття аж мигтить пребагатим і мінливим коліром нашого побуту. Побуту не цурались і наші найбільші мистці слова — І. Котляревський, згаданий Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка.

По першій світовій війні побут у нашому мистецтві — зокрема маю на увазі Галичину — не мав попиту. Мистці не спішилися брати сюжети з нашого побуту, минулого й сучасного. Правда, ще дещо дав І. Труш, 1869—1940, і ці його праці, як одного з найкращих представників нашого імпресіонізму на наших західніх землях, мали й мають високу ціну. Від побуту, зокрема козацького, не відходив і А. Манастирський. Осип Курилас дав нам також праці з побуту. Зважився на побутову тему дати картину високої вартости П. Холодний-батько, 1876—1930, «Ой, у полі жито», темпера, — картина, в якій крім побуту є й психологічні моменти. Дещо згодом з'являються у нашому побутовому мистецтві твори з більшим розмахом. Виринає мистець такого стилю як М. Бутович. Творить він нову і сміливу сторінку в на-

шому побутовому мистецтві, в графічному оформленні. Типи козацького побуту, українська демонологія, козацькі й народні пісні — цей світ з'являється на наших прецінних і незабутніх виставах АНУМ, у наших музеях і приватних збірках. Такого ж роду праці дає й Г. Мазена, дещо в іншій стилізації східного примітивізму, може не такі щирі. З цієї ділянки дають іще праці й В. Дядинюк, І. Іванець, О. Стефановичева й інші.

Останніми роками на перше місце в побутовому мистецтві висувається мистець Єдвард Козак. У розмові з ним на цю тему вичув я, що він захопився нашим побутом не тільки як мистець, але й як українець, який бачить, як це наш багатий і розкішний побут гине на наших очах. Катаклізм, що пройшов нашими землями, — і катаклізм, що ще жорстокіший, пройде нашими землями, — змітає нашу стару побутову культуру, традицію нашого народу, руйнує нашу людину й випорожнює її душу з усіх цих конструктивних вартостей — і побут вчорашній загине. Можливе, що це так важко ро-

диться нова українська людина! Але мистець узяв собі за вершок амбіції: у мистецькій формі, спершись на стару візантійсько-італійсько-українську мистецьку культуру й на її відродженців М. Бойчука, Ю. Нарбута, І. Падалку, В. Седляра, — утривалити в картинах іще той побут таким, яким мистець його бачив за останні роки до цієї війни. Едвард Козак ні трішки не турбується, що комусь із мистців, — часто середньої вартости, — і критиків не сподобаються ці картини з побутовим сюжетом. Може аж надто просто розумію його: бо й »Тіні забутих предків« у імпресіоніста М. Коцюбинського вийшли мистецьким твором, який хоч і не всім підійшов під смак. Добрий і правдивий мистець не завагається — як уже доказано на початку цього розділу — і перед побутом; якщо він має мистецькі дані цьому побутові у свому творі надати мистецькі вартости. Едвард Козак уже за останні два роки дає своїми працями докази, що сьогодні він єдиний збирає наш побут; і його картини та ілюстрації стають цінним набу-

ком для нашого мистецтва і для історії нашого побуту.

Отож — не добре, якщо мистець попадає в етнографію, не добре, якщо мистець, щоб не потрапити в етнографію, відкидає побут. Мистець мусить дати побут у мистецькій розв'язці — стиль, форма, композиція. Ні вишивка, ні орнамент не врятує ні українськості, ні мистецької вартості твору.

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦВО

Коли оглядаємо старовинну, романського стилю церковцю — твердиню з XV століття у с. Сутківцях, тоді у її архітектурі, в тих малих віконцях — стрільницях, у її мурах вичуваємо силу, міць, монументальність. Те саме вичуваємо перед церквою Успіння у Крилосі, перед церквою св. Панталеймона в Галичі, перед св. Софією у Києві, перед церквою св. Миколая у Крехові. Суворістю століть віє від мурів старих замків у Бучачі, в Старім Селі, в Тереховлі, у Межибіжі, у Галичі. Ці пам'ятки говорять нам, що старовина монументальною була. І дольмени, нураґи, які подибуються у західній і південно-західній Європі та в Україні були вже першою ознакою, що людина, а ще більше мистець прагне до монументальности, бо в людині і в мистці заєдно діятиме: бзчити себе утриваленим.

Ще більшою могутністю, виразом потуги промовляють до нас такі монументи, як святиня Фортуна Віріле, Колізей, палати Калігулі й Тиберія, терми Діо-

клеціяна і Каракаллі, Пантеон Аґріпи— всі в Римі. А з упадком старого Риму ми бачимо вже по таких малих, але й найстарших базиліках християнства, як Пуденціяна, св. Льоренцо, св. Іван у Лятерані—стара частина, мавзолей Костанци, Санта Марія ін Космедін, Санта Марія Антіква — всі в Римі, як монументальність поволі, — втягнувши в себе то один, то другий усякого стилю староримський капітель, то цілу дорійського, йонського, коринтійського стилю колоду, — з християнською вірою проникає у християнські храми і, врешті, вибухає монументальністю таких храмів як св. Іван у Лятерані, св. Петро, Санта Марія Маджіоре, Санта Марія делі Анджелі — у Римі, Санта Марія дель Фіоре, Сан Льоренцо, Баттістеро — у Фльоренції, св. Франческа в Ассізі, Санта Марія делі Анджелі в Порціюнколі й інші.

Такий же розвиток бачимо й у плястичному мистецтві. Від—можна тут підтягнути—четверинної доби, від Єгиптян, Халдеїв, Мікенів, Греків, від стінописи староримських палат, від мозаїк палати імператора Гадріяна і від першої фрески в катакомбах — до розкішних мозаїк стилю візантійського, норманського, ро-

манського у церквах Риму, Равенни, Палерма, Венеції, Фльоренції, Києва, Чернігова, де все жахтить золотом, грає барвами: ви оццоломлені й задихаетесь їх величчю. І то від каплиці Сан Дзеноне через базиліку Сан Клементе в Римі, до жагучости мозаїк у Мурано, до візантійської суворости мозаїк у св. Софії у Києві ви подивляєте цю монументальність давнього мистецтва. І в розвої цього мистецтва нема перерви, зміняється лиш техніка, перевага мозаїки, то знову фрески, але Торрїті, Козматі включаються до Аліпія, Кавалліні, Дзаваттарі, Дзевіо, Корбаччіо, Дуччіо, Чімабуе, Джіотто, Мазаччіо. А по них іще раптовніший вибух монументальности, якої християнська Європа не знала і — при атомовій енергії й не знати їй! — це: П'єро делля Франческа, А. Мантенья, Л. Сіньйореллі, Полляйолі, А. дель Кастаньйо, Леонардо з Вінчі, Рафаелльо, Паольо Веронезе і, останній зрив трагізму в монументалізмі ренесансу, Мікельанджельо зі своїм «Пеклом», пророками та Мойсеєм. Дж. Л. Берніні завершує добу барока колонадою базиліки св. Петра, а Дж. Б. Тієпольо здійсмається з усім рсзмахом вічної юности мистецтва в копульні просто-

ри церков, знаючи добре такий зрив у простори А. Мантенья у палаті Гонзагів у Мантові.

І з французькою революцією ще тут, то там вирине Л. Давід, Е. Делякруа. Але цей монументалізм, — навіть такий суворий як Бертля Торвальдсена, 1770—1840,—не вдоволяє імператора Наполеона й він забирає твори П. Веронезе, Я. Робусті й інших із Венеції і Міляно до Парижа.

З приходом ХІХ століття, найбуїнішого розвитку цивілізації в Європі, монументальне мистецтво никне, якщо не зникло. Ще в різьбі зірветься з новою силою імпресіонізму Огюст Роден, 1840—1917, але це щасливий випадок. У нових умовах мистецтво, від романтизму починаючи, шукає нових форм, нових висловів, доходить до цікавих експериментів, з якими й увійшло у ХХ століття. І в цьому столітті, хто зна чи не глибше ніж у минулому, мистці оглядаються на мистецтво старовини, й оживає мозаїка, фреска, відроджується монументальне мистецтво.

В нас приходить відновитель українсько — візантійської монументальности в першу чергу — М. Бойчук. Згодом в

Україні приходить «АРМУ». І цей мистецький ріст, при всій непевності й риску щоденного життя, видає нових представників монументального мистецтва. Це, час до часу, можна було спостергти на всесвітніх виставах в Європі, що Україна ці нові сили монументального мистецтва має. Виринали перед нами мистці, які в сірій атмосфері диктатури—ще й азійської!—зривались своїм духом творчості, це Таран, В. Седляр, І. Падалка, А. Петрицький та інші. У Львові, тоді, у монументалізмі передують: Петро Холодний — батько, Михайло Осінчук, наполегливо заходиться Василь Дядинюк і, пізніше, з новою силою з'являється Олекса Новаківський. По 1939 році уже всі ми мали нагоду побачити на виставах нашого мистецтва у Львові представників монументалізму з Києва— М. Азовський, Г. Кіянченко, М. Мухін, а за ними, з «тіснішої» батьківщини, А. Коверко, А. Павлось.

По останній бурі — катаклізмі важко сказати вже щось про наше монументальне мистецтво на... скитальщині. Прийшла павза, в якій іще, перемагаю-

чи сірі матеріяльні й духові умовини життя, не піддаючись сіроті і нервозности дня, час до часу дають зразки монументального мистецтва М. Дмитренко, Григір Крук.

Але таку ж павзу в цьому мистецтві помічаємо й у Європі.

БАТАЛІСТИКА

З а м і т к а

Вже в старовину душа мистця, вихована на таких великанах як Апелій, Поліньйот, Зевсіс, Полімед, Поліодор, Мірон, Скопас, Фідій, — не вдоволяється цим божеським спокоем Аполлона, прагне й мистецтво оживити лицарським боем, кривавими змаганнями військ на полі, як тепер кажуть — слави.

В Атенах давні Грекі подивляли твір незвичайної сили, що його дав мистець Панко — «Бій під Маратоном». Сьогодні, оглядаючи копії цього твору, стверджуємо, що ні Паольо Уччелльо, ні П'єр делля Франческа, ні Андреа Мантенья, ні Люка Сіньйореллі не перевищили його ні композиційно, ні рухом гармонії бою. Але, правда, Л. Сіньйореллі, а ще більше Леонардо з Вінчі і Мікельанджельо висунули на перше місце людину і її силу та гармонію м'язів.

Воєнні подвиги оглядаємо у високо — і плоскорізьбі Єгипту, Халдеї, Асирії. Далі, в арці Тита на **Foro Romano**, на

колоні Авреліяна, на колоні Траяна, всі в Римі. Баталістика не переставала цікавити мистців і в добі ренесансу, і в добі барока.

Але з новою силою виявила себе баталістика в роках Наполеона I і Наполеона III. Гурт мистців у Франції дає баталістичні картини великих задумів, великих розмірів. Правда, від цих елегантно ідеалізованих творів віє якимсь ідеальним, естетичним, скульптуральним холодом. Передовики цього мистецтва є Л. Давід, Ж. А. Гро, знамениті Т. Жеріко, Е. Делякруа, Ж. Мейсоніє.

Боротьба Італії за свою політичну незалежність у XIX столітті дає також цілу плеяду мистців — баталістів. Їх твори, половини й до кінця XIX століття переважно італійського імпресіонізму, тобто — фльорентійського маккіяйолізму (*la macchia*—пляма), усі у виразі живі, сказали б ми — зогріті душею мистця, його любов'ю до отчизни і до мистецтва на службі отчизни, в якому, мистецтві, шукають вони нових висловів, спираючись на традицію минулих віків мистецтва — на Мазаччіо, Тіціано й інших, а зокрема на А. Аллеґрі, Караваджіо, родині Карраччі.

І кожен нарід сучасної ХІХ і ХХ століття Європи має своє баталістичне мистецтво, більшої чи меншої вартости. Треба взяти під увагу, що ХІХ і початок ХХ століття це час великих національних зривів, які були надхнінням для мистців баталістів. Роки першої й другої світової війни мають свою окрему сторінку баталістики.

Наше баталістичне мистецтво в повній своїй силі виявило себе в другій половині ХІХ століття, а зокрема в першій четвертині ХХ століття. Мистець баталіст найбільшої сили, розмаху, форми, знання—це Микола Самокиша, 1860 — 1944, мистець, який не тільки виніс перед очі нашої людини найцікавіші, найпіднесліші моменти нашої історії, який у своїх творах любить отчизну, але й дає докази любови до мистецтва, пізнавши всі секрети його, тайни вислову, увесь захопившись гармонією, чистотою композиції й кольориту. «Жовті Води», «В'їзд Богдана Хмельницького до Києва», «Бій під Царичанкою 1709», «Руйнування Батурина Меншіковом», «Кость Гордієнко нищить драгунів Кемпеля» й інші твори,—які я наводжу тут зумисне для тих, хто святкують лиш панахидні

моменти історії, — проречисто промовляють до нас своїми моментами. В його картинах баталій є щось із сили й величі Мікельанджеля й Бетовена, а то й — як візьмемо історичні моменти — К. Стеценка.

Перша світова війна й існування легіону Українських Січових Стрільців була спонукою до заснування гуртка мистців баталістів при Пресовій Кватирі УСС. Основою їх творчости була участь у боях їх і їхніх приятелів, знайомих, братії УСС. І так появляються картини і скіци Юліяна Буцманюка, Івана Іванця, Лева Геца, Осипа Сорохтея карикатури, й інших, які з іще більшим запалом творять у 1918 — 1921 роках наших визвольних змагань. До них пристає ще Леонід Перфецький зі своїми пребагатими скіцами вуличних боїв за Київ, за Львів, ще найширше подуманий у нього «Бій під Чортковом 8. VI. 1919». Л. Перфецький, узагалі, з поміж усіх наших баталістів на захід від Збруча виявив до 1939 року найбільшу оригінальність і розмах, силу експресії, але, на-жаль, дав нам лиш скіци, не лишивши більших картин опрацьованих і тривалішої вартости. Були ще спроби

інших мистців дати баталістичні картини, як відомого різьбаря А. Павлося, й декого правда—слабшого з adeptів мистецтва.

Друга світова тоталітарна війна принесла тоталітарний занепад нашого баталістичного мистецтва. Іван Іванець, Петро Андрусів і інші дали лиш зариси історичних картин минулого. Але з сучасного, яке ми переживали, ніхто з наших мистців не міг нічого дати: історію макабризму, звиродніння, що проходили нашою землею, було важко та й з цензурних жорстоких причин неможливо було утривалювати. І ці роки — проминули в трагічній мовчанці у царині баталістики, а мистці... давали оману: сонце гір і степів, хоч у душі темний буревій ревів, запах піль, хоч довкола смерділи тіла живцем палених людей.

Тепер наші мистці повинні б, — переповівши, хто має душевну силу й охоту; макабризми тоталітаризмів, —забиратись утривалювати для нащадків історію нашої боротьби, яка триває.

УКРАЇНСЬКИЙ БАРОК

Як приходить нам на думку: барок, то перед очима нашої уяви з'являється бурхливий рух лінії рисунку, динаміка і нестримність ритму, що широко і буйно розгортається — в малярстві, мозаїці, різьбі, архітектурі; в нашій пам'яті виринають напушисті, сильні чи надто маніжні слова, звороти й цілі речення насичені надмірною квітучістю, очайдушністю форми, снагою грайливі твори — в літературі; в нашім вусі бринять багаті, немов безконечні мелодії, повні виразу й насичености фрази, вихлястих павз і корон, гнучкості та чепурності форми — в музиці.

Таким барок і є: з кінцем XVI століття до кінця XVIII — чи й давніший, який бачимо в архітектурі палацу Діюклеціяна в Спалято — він, барок, завсіди є протестом, реакцією на скромність, на зрівноважену шляхетність, клясичність лінії до ренесансу й ренесансу.

Барок бо справді має у собі дещо з полету і палу аскета, і непогамованости, розбуялої сили та зухвалої сили світ-

ської людини. Барок проривається у Мікельанджеля, запалюється і несеться в простори в Паольо Кальярі, у Якопо Тінторетто, по яскетичному в екстазі вибухає й несеться до Бога у Тевтокополюса і Рібери, по світськи інколи розбещено пруживиться у П. Рубенса, легко й естетично розстилається у просторах Дж. Б. Тієпольо. Те саме й у різьбі — степенується усе сильніше від Мікельанджеля й попадає у вир, святого і профанного, у Л. Б. Берніні. Таке ж явище бачимо й у архітектурі: вже й Мікельанджельо далекий від чистої, спокійної лінії Д. Браманте, а ще спокійнішої лінії Ф. Брунеллескі; але Б. Перуцці у Фарнезіні вже відважніше вилломлюється з клясичности ренесансу, а Джюліо Романо робить те саме в «Палляццо дель те» в Мантові. Та приходять Дж. Вазарі, В. Скамоцці і ці вже остаточно розривають спокій і грацію лінії ренесансу на те, щоб А. Паллядіо, Дж. Кваренгі набрали найбільшого розгону й динаміки. Таке ж діється і в літературі: те, що — аналогічно до П. Веронезе — зачав Л. Аріосто, скріпив Торквато Тассо, завершили К. Гольдоні, Г. Гоцці та інші. В музиці вихилився Честі,

заблистіли А. Скарлятті і А. Страделля, а завирували Піччіні і Паїзіелльо.

Наш барок пішов дещо — а то й зовсім — іншим шляхом. Душа української культури надала йому дещо інших — як в Італії і взагалі на заході — форм. Ще наша література має усі ознаки західньо-європейської форми. Як візьмемо «Пересторогу» Ю. Рогатинця, то вона й своєю структурою і своїм, історично, невірним та розбуялим змістом є бароком непогамованости і нестерпности. Але найсильнішим, найпалкішим у цій добі є Іван Вишенський: його протест, непідпорядковання супроти своїх же православних владик сягає незвичайно різких форм: докір за докором, закид за закидом степенуються, зростають і клубляться щораз вибуховішими, нежданними лініями; ви, неначе, лякаєтесь їх апогею. І вершка, якого в бароко сягнув І. Вишенський — ніхто вже не сягнув. Ідкий — і слушно! — був К. Сакович, але не перейшов — це й добре! — І. Вишенського: культурою перший вище стояв. Стався у нас такий парадокс: Йоаникій Галятовський уже не мав такого розмаху, як його в цьому стилі попередники, і став

великим естетом форми нашого барока: втихомирив його.

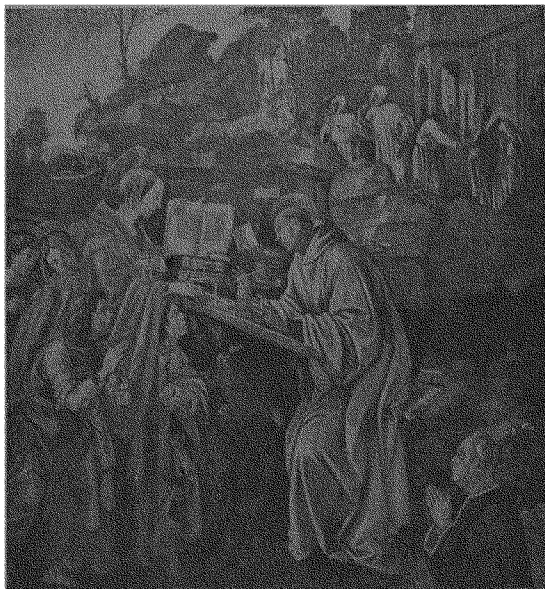
Зате, інші вітки українського мистецтва втрималися у пристойній формі стилю барока. Малярство ніколи не досягнуло сміливості Дж. Б. Тієпольо. Музика також не наслідує форм заходу, і Д. Бортнянський і М. Березовський не дались пірвати у фривольний вир. Архітектура ж наша доби барока виявилась у нас у зовсім іншій, окремій виразі, ніж на заході. Її лінії спокійні, достойні, інколи й суворого виразу. Її гнучкості чи вгнутості декоративного принципу втримують клясичність лінії ренесансу. Ще дивніше, що цьому виразу, вислову українськості душі в нашій архітектурі надали мистці — архітекти й неукраїнці — Дж. Кваренгі, Б. Растреллі, В. Скамоцці, мистці душею приналежні до народу, в країні якого в усьому мистецтві тоді панував невимовний вибух, вибуяла квітучість, динаміка виразу. І ще одна цікава риса є в українській архітектурі барока: що далі до заходу, то він, наш барок, зискує на спокою, на клясичній гармонії лінії: підіть від київського св. Андрея й зупиніться на ратуші в Бучачі, а потім, дещо далі, на св. Юрі у

Львові—ці дві останні будівлі зовсім не ті, що в Україні св. Андрей доби Мазепи, хоч і їм іще дуже далеко до А. Палладія, до його Санта Марія делля Салюте у Венеції.

Яка ж це причина, що не тільки українські архітекти доби барока в Україні давали твори такі відмінні від таких же творів на заході, але й італійські архітекти підпадали під духовий вплив українського оточення й також «утихомирювались» у своїй вибуховості?

Саме це й є у нас цікаве явище, воно скриває у собі дещо з парадоксу. Українець по своїй психічній конструкції є парадоксальним явищем: він спокійний і крайне вибуховий. І лиш цій психіці можна приписати оту рису в нашому мистецтві, — і то в найдалших наших предків, як Трипільців,—а саме: любов до краси, витриманість естетичної лінії, рисунку. Але й та трипільська культура за наше останнє тисячоліття не мала на нас безпосереднього впливу, вона часом за далеко від нас: бо Римляни багато ближчі до італійців, але чи ж можна сьогодняшнього італійця порівняти до колишнього Римлянина? На нас мусіла впливати культура свіжішо-

го штампу, і безпосередньо, і мусіла
впливати сильно на нашу душу чи пак



Фра Філіппо Ліппі: св. Домінік.
Фльоренція

наших предків, формуючи її за своїми
зразками. І тією безпосередньою крини-

цею, джерелом нашого спокою, достоїнності, витриманості, естетики лінії і виразу, що відбилось на нашій архітектурі в добу барока в першу чергу—це, до Христа, стара Геллада зі своєю духовою культурою, а в перших століттях по Христі — це Александрія, Палестина, Сирія, Антіохія, навіть Копти, — це все духово прийшло до нас через Візантію. І цієї культури вплив відгомонує у нашій архітектурі, немов містичною задумою, не лише в добі барока, але й повного ренесансу: церква Успення у Львові.

Друга причина відмінності нашого барока в архітектурі від барока заходу, — причина, яка й для мене тут дуже умовна, — це та, що Україна вповні не пережила, не «виладувалась» у добі ренесансу. Замки в Межибіжі, в Старім Селі і ще деякі пам'ятки ренесансу в нас не дали повного вижиття цього стилю у нас. А душа народу і мистця, не перейшовши чи пак не переживши градацію духово — стильного розвитку якоїсь доби, її форми, мусить цю фазу розвитку пережити: Україна й переживає цю фазу, цей час процесу — в добі барока. Не диво, що історики нашої ду-

хової культури назвали цей час, зокрема XVII і початок XVIII століття, у мистецтві — український ренесанс.

Отож, спокій, статечність української архітектури доби барока, це: 1) вплив гелленізму й Візантії на формування української душі; 2) непережита фаза духового розвитку доби ренесансу.

Найвищим виразником цього спокою і бунту нашого барока — Григорій Сковорода.

ТРИВАЛЕ МИСТЕЦТВО Й НЕТРИВАЛА ТВОРЧІСТЬ

Підеш тихими обніжками в поля, задуманими схилами в ліси й поринеш у думи, що далекі, дуже далекі від ...що—місячних скринінгів, бо несуть вони тебе у світи мистецтва давнього-найдавнішого, аж до сьогодні. І відкриваєш... давно відкрите: колись мистці дбали утривалити свою творчість на довгі-довгі століття і дали тривале мистецтво, а сучасні мистці дають творчість, але нетривалу.

Від найсірішої давнини, іще й у перших століттях відкриття олійної техніки, мистці в першу чергу самі любили й шанували свої твори і думали про тривалість їх. Щойно в пізніших, до нас ближчих століттях, а зокрема в XIX і в нашому столітті, мистці зовсім не дбають про тривалість своїх творів. Виходить, що ріст матеріялізму, цивілізація Європи, матеріялістичні науки спричинили упадок, здрібнілість мистецтва, зміцніло воно, затратило свою аристократич-

ність не тільки духа, а й техніки: «зутилітаризувалося» воно. Всякі модерні, ефемеридні напрямки пішли й ідуть на руку техніці нетривалости сучасного мистецтва. Бо візьмімо сюрреалізм: як мистець у свою картину «вкомпоує» часопис і коробку від сірників, (у цьому випадку — даний відомий мистець цим «вкомпоуванням» свідомо дав доказ нетривалости і меншевартности деяких модерністичних напрямків!), то хіба ж його картина є тривала? Або пригадую собі ще такий фрагмент. Яких дасяць років тому, на одній виставі плястичного мистецтва в Римі, підходить до мене один із мистців учасників цієї вистави й каже: „*Sono Pasticciere!*“ І жалкує, чому це я не прийшов оглянути виставу в перших днях її відкриття, бо «були б ви побачили мою картину виконану з шоколади». Либонь здивовано глянув я на нього, бо він зараз же: «Его ж! Я ж бо „*il pasticciere*“, тобто—він цукорник, то й картина його була з шоколади. «Але, *purtroppo*, з горячі—картина розлізлася і зопсулася». Цей мистець — цукорник був вимовним зразком наставлення до мистецтва деяких мистців останніх часів.

А давні мистці присвячували стільки уваги, стільки винахідливості у технічній сторінці мистецтва: утривалити його, що ми й по тисячах років оглядаємо його сьогодні у бронзі, мармурі, мозаїках, у всяких поліхроміях, у фресках, темперах, у сграфітах і стуках. Грек Памфіл, мистець—маляр IV століття, винайшов енкавстику, і лишив цілу і гідну школу малярства, щоб утривалити мистецтво. Для цієї самої цілі на Атоні в XV столітті пише старий Діонісій Фороаграфійський підручник «Єремінію», і дає докладні вказівки про форму, зміст, малярську техніку, про матеріяли, яких уживали у візантійському мистецтві. Цей підручник був поширений і мав велику славу й в Україні. Ця технічна тривалість мистецтва спричинилася, що єгипетські портрети глядять на нас ясно отвореними очима ще з давньої давнини століть перед Христом; що помпеянський і геркулянський стінопис перетривав катаклізм і свіжим зберігся до наших часів; що фрески в **Domus Aenea** у Римі, неначе вчора мальовані; що фрески в катакомбах Риму дихають на нас вірою першого християнина; що фрески Чіматубе, б. 1240—1302, в Ассізі й у Фльо-

ренції і, зокрема, фрески Джіотто ді Бондоне, б. 1276—1336, у Падові в каплиці Делі Скровеньї; і фрески П'єтро Кавалліні, XIII століття, у Римі у церкві Санта Чечілія на Транстевері,—усі ці твори захоплюють нас своєю монументальністю, теплом душі мистця, гармонією краси й виразу, інколи своєю казковістю і мрійливістю, що бачимо у фресках Беночца Гоццолі, у Фльоренції у палаті Ріккарді.

Були випадки, що мистці відхилялися від утриваленої практикою довгих століть техніки й шукали нових технічних засобів на їх думку ще триваліших. Але такі спроби, хоч і скеровані на добро, не вдавалися, а твори їх втрачали на своїй тривалости. Таким був, завжди таємничий, Леонардо з Вінчі: цю нову й таємну техніку, якої й до нині ніхто з певністю не відгадав, ужив він у стінописі «Остання Вечеря» у Міляно. І ця таємна й нова спроба техніки спричинила, що твір—закінчений 1496 року—ще за життя мистця став псуватись до того, що учень і великий поклонник Леонарда—Паольо Льомаццо виконав докладну, в тій же величині що й оригінал, копію «Останньої Вечері», яку й сьогодні оглядаємо в сусідній кімнаті поруч оригіналу.

Поворот до старовинної техніки в мистецтві у ХХ столітті прийшов у Європі, зокрема в нас і в Італії з правдивим зацікавленням. Ожила фреска, темпера, мозаїка. В нас за відродження фрески, темпери взялись із захопленням і продуманим знанням Михайло Бойчук, В. Седляр, І. Падалка, Петро Холодний — батько. За ними пішли Михайло Осінчук, який із великою ретельністю приклався до своїх таких цінних темпер, Петро Холодний—син, Василь Дядинок і інші. В перших роках по першій світовій війні багато спричинився до відродження старовинної техніки в нашому мистецтві Володимир Пещанський, 1873 — 1923, який був також і дослідником нашого мистецтва.

Але ця війна знову припинила розвиток цього відродження. І це зрозуміле: тривале бо мистецтво вимагає від мистця хоча б децю тривалішого пристанища в його щоденщині—номад не може й думати про фреску. І з сучасними перепонами розвивається лиш мистецтво виконуватне „*alla lesta*“ — на-швидку: олія, гвіаш, скіци-рисунок. Лиш дехто—В. Дмитренко, Е. Козак, П. Холодний, які, пе-

ремагаючи сучасні труднощі й найстрої, дають твори виконані темпераю.

Стверджуємо цікавий парадокс. Подивімося у християнську еру: колишній старовинний мистець, у часах і найвищого релігійного фанатизму, даючи свої твори, вишукував для них техніку, яка б ці твори утривалила; він таки справді, як християнин, вірив у вічне позамогильне життя, то й твори свої увіковічував. Сучасний же мистець уже ніякий релігійний фанатик, а часто до релігії байдужий чи й безвірок перепоений матеріалістичним світоглядом, не вірить у ніщо «абстрактне», тільки в матерію, тобто, позамогильне життя для нього не існує, *ergo*, повиннен би вірити бодай у тривалість матерії,—аж він дає твори нетривалої вартости, дещеві, швидко проминаючі технікою, а часто й задумом: не вірючи в Божу вічність, не вірить і у вартість туземного життя і його проявів. Мистець—безжиттєвий став.

З цього випливає ясна наука: щоб жити повним життям і творчим, треба віри в Бога.

ВТЕЧА ВІД ЛЮДИНИ

Кожна велика війна приносить по собі й зміни в душі людини. Найчуттєвіший же на цю зміну завжди є мистець: він бачить і вичуває світ і все, що в світі глибше, вразливіше, тендітніше, ніж сіра людина, не-мистець. І що більші війни, то глибші зміни викликають вони в душі мистця й людини.

Вже після першої світової війни, 1914 — 1920, мистецтво було стануло на шлях такої гарячкової шуканини вислову, дійшло до такого хаосу в розчовпванні форм, стало таке вже інколи скрайне модерне, що самі ж мистці стали задихатись від усяких «ізмів» і вертатись... до мистецтва. І ця гарячка тривала декуди майже до другої світової війни.

Якщо не помиляюсь, то перша світова війна принесла вибуялість, інколи й розгнужданість у мистецтві. Не те ж, і—бодай покищо—зовсім не те дається вже зауважити в творчості мистців по цій другій світовій війні. Реакція на ці воєнні страхіння та ще й таких форм і

розмірів, яких допускалися тоталітарні режими, коли наша людина не сміла—її декуди ще не сміє!—дихнути, де людина—ніщо, а в кращому випадку—крілик для дослідів,—на ці страхіття мистецтво й література, в країнах, де тоталітаризм повалений, починає протидіяти. І по цій другій світовій війні, а по першому катаклізмі, зайшли вже глибші зміни в душі мистця й людини. В перцу чергу мистець протидіє на те, що досі вбивали в людині, переслідували, за що вона гинула, конала, в усяких чортівськи продуманих формах—конала. І мистець—або своє й людське пережите горе оповідає інколи в такій макабричній формі, як і пережив те горе, або дає світ «перевернений», яким бачить його тепер по катаклізмі, або, що є найприродніше, поринає своєю творчістю в орбіту релігійного, Божого, що було чи й є зборюване йому. І цей останній об'яв у мистецтві, між іншими напрямками, помічається і, в постійно на новини голодному, Парижі.

У роках великих національних, релігійних, соціальних, економічних, воєнних здвигів часто, як не завжди, мистець у своїй творчості йде наперекір свому ча-

сові. Ренесанс київ війнами, місто на місто, село на село, рід на рід, замок на замок повставав, хто перший захопив Колізей у Римі, того й твердиною він ставав; меч, отрута, підступ, зрада були найкращою зброєю. А мистці — дали й лишили нам найкращий, найпіднесліщий, найідеальніший світ, якого досі не було, краси та релігійного підйому, сили; науки, філософії, поезії. Чи візьмімо французьку революцію. Вона також мала свої «вибрики», свої жорстокі роки терору й безбожництва. Але Люї Давід, 1745—1825, поринав у свій скульптуральний ідеалізм, у холодну чистоту, Антоніо Канова, 1757—1822, свої твори огорнув ліризмом і містикою; К. Коро, 1796—1875, своїми краєвидами з ранніми росами й вечірніми сріблестими тремтіннями, стає поетом природи. Та й на заренізм, що виринув на початку ХІХ століття у Німеччині, — під впливом італійського релігійного мистецтва ХVІ століття і візантійського мистецтва, — у своєму католицько-романтичному напрямку був реакцією на великі соціально-національні рухи. Джон Раскін, 1819—1882, як теоретик, а Д. Г. Россетті, 1828—1882, як мистець-практик, пропо-

відуючи абсолютну любов до краси, до спокою, до сонця і його світла в природі, а на це поетично-аркадійне тло ставлячи людину, також протидіяли на гарячку боротьби свого часу.

Дж. Папіні каже: «Мистецтво спричинює те, що сліпі бачать, глухі чують, байдужі зворушуються, теплавих інколи зогріває й запалює. Мистці це головні орудники світла й радості нашого роду... Мистець, відкриваючи нові світла і красу серед сіроти звичайного, збагачує нашу наймарнішу посілість світу». І справді, такими були Мазаччіо, Леонардо з Вінчі, Тіціано, Корреджіо, Караваджіо, Каррачі—Аннібале, 1560—1609, Агостіно, 1558—1602, Льодовіко, 1555—1619,— далі—Сезан, школа «маккіяйолів», Матіс, Сера і Сініяк, Реноар, Моне, Д. Левицький, В. Боровиковський, І. Северин, А. Куїнджі, В. Крижанівський, О. Грищенко й інші.

Яка ж реакція нашого мистецтва на цю, другу, світову війну? Яка зміна зайшла в душі мистця—українця? В розмові з одним нашим передовим мистцем, який дуже докладно визнається в усій

творчості наших мистців від 1945 року на скитальщині по сьогодні, довідуюсь, що в нашому сучасному мистецтві переважає краєвид, що наші мистці утікають від людини, від фігури. Це явище—психологічно глибоке й дивне і не таке, як бувало чи й буває у мистців інших народів. І це явище матиме в нас свої наслідки; мистецтво бо є передвісником нових обривів життя народу.

Вже бо хто як хто, але й Микола Бутович, який так захоплено, з таким замилюванням і надхненно, інколи мистецьки «злосливо» передавав нам у своїх гротесках вічно живі типи трагікомедії українського життя, сьогодні пішов він у краєвид, його захопив пейзаж; він після пережитого, 1939—1945, наче не хоче вже сміятися... із висміяної людини.

Те саме зауважуємо й у нашій літературі, докладніше — в поезії. Михайло Орест—він у природу втікає, вірючи, що в людині можна знайти й потіху, але й погань. А Орест не один же! Взагалі, український мистець захоплюється природою. Берімо нашу найстаршу пам'ятку «Слово о полку Ігоревім», де автор,

описуючу природу психологічно достосовану до моменту дії, так проймаливо й по мистецьки дає нам картину за картиною, а хвилинами доходить до містики. Чи наші історичні думи, пісні. А вже наша народня творчість — пісні, це ж справжня краса і гармонія описів природи, яка бере участь у житті людини.

То й не диво, що український мистець, душа якого вже з самого заложення схиляється до природи, тепер, коли людину так упокорено, зведено її у нівець, він покидає і виновника висміяння людини, і висміяну людину.

І саме цим явищем психологічно цей момент цікавий і своїм значінням незвичайно призадумливий. Бо й тут парадокс: мистецтво завжди й усіх народів, бодай після... четверинної доби, брало початок через звірину й рослину від людини, бо це і природно і по Божому. Мистецтво Єгипту і до Єгипту, Мікенів і Греції, Етрурії і Риму всі зупинилися найперше, коли до слова прийшов мистець, на людині, від людини починали, на людині й кінчали. Хоча б де, як у нашому столітті, були кубізми, сюрреалізми, конструктивізми, інфантілізми — дадаїзми.

Аж оце прийшов час, коли мистець, бодай у нас, утікає від людини? Чи не є це показником, що українська людина найбільше з усіх потерпіла в цім останнім катаклізмі, в якому її далі терпить?!

РОЗДВОЄНІ ДУШІ.

Бувають же роздвоєння у душі людини—політика провідника народу. Бувають роздвоєння у душі людини в релігійних проблемах. Бувають роздвоєння у душі мистця, письменника. Наприклад, у нас такий предтеча М. Гоголя—Василь Наріжний, 1786—1825, який романом «Бурсак» започаткував у московській літературі українську реалістичну, літературну школу, і який мав вплив і на того ж М. Гоголя. Знаєма роздвоєння душі М. Гоголя, що він виявив у своїх творах. Така ж доля і І. Рєпіна. Та й Семирадів—пізніший Генрик Семірадзький, 1843—1902,—польський маляр, який до кінця свого життя терпів на дві душі. На подібну недугу терпів італійський поет Вінченцо Монті, 1754—1828. Ще ускладненіше це явище у французького письменника Ромен Ролляна.

Та нам не йдеться тут про роздвоєння чи й розстроєння душі мистця на релігійному, національному тлі, а радше про роздвоєння душі мистця у його тво-

рчості, а саме: чи промовляє він до нас барвами—картинами, формами—різьбою чи словом—повість, поезія?

Ось, у старовинних Греків був Солон, 640—559 до Христа, він же не лиш елігійний поет, а й атенський законодавець, і закони його були суворі і справедливі. Тимотей із Мілету, 447—357 до Христа, був музика і поет. Мікельанджельо був архітект, різьбар, маляр, поет. Ще більше всесторонній був Леонардо з Вінчі. Джіорджо Вазарі, 1511—1574, архітект, маляр, біограф мистців. Вільям Шекспір, 1564—1616, написав цілу низку трагедій, але й «Сонети» дав. Г. Е. Лессінг, 1729—1781, був філософ—теоретик і драматург. В. Гете, 1749—1832, письменник, поет, політик. Г. Гайне, 1799—1856, поет і мистецький критик. Ш. Бодлер, 1821—1867, теж саме. Ар. Соффічі, уроджений 1879, письменник, критик, мистець.

Таке ж явище багатогранности в творчості мистців барв і слова бачимо й у нас. Корнило Устіянович не вдоволявся лиш малярством, але писав і історичні драми, поеми; ліричні поезії, був редактором гумористичного часопису «Зеркало». Іван Труш був маляр, мистецький

критик, редактор «Артистичного Вістника». Казимир Малевич, уроджений 1878, маляр—імпресіоніст, кубіст, «безпредметовий», основник «супрематизму», архітект, різьбар. Врешті—Тарас Шевченко; його творча душа доповнювала себе, малярство і поезія едналися у ньому. Його ж приналежність до Кирило-Методіївського Братства, його симпатії до Петрашівців виявляють іще його як суспільно-національного діяча. Другим великаном у нашій духовій культурі це Іван Франко: основник правдивої науки в Галичині, національно-суспільний діяч, критик, письменник, драматург, поет, науковець.

З цього випливає, що мистці барв і слова дуже часто не вдоволяються своєю «однобічною» творчістю. І ми не берімо часів Леонарда з Вінчі, Мікельанджельо, Донато Браманте, — який був архітект і маляр,—бо тодішні генії бачили прогалини в царині духової—чи, як бачимо в Леонарда, й матеріальної — культури і ці прогалини бажали вони заповнити, і при своїй геніяльній всебічності заповнювали їх. Але ж берімо часи близькі нам і ствердимо те ж саме явище: передовий представник — універ-

саліст у знанні, творець нашого духового життя Іван Франко — ясно й відомо, що до цієї всесторонньої творчости спонукою для нього були великі прогалини в нашому житті. Бачимо, що такі великі творці всебічного діяння з'являються серед даного народу тоді, коли той нарід стоїть на переломі якоїсь доби поривів людського духа, або—як у Греції після Маратону і Саламіни—коли нарід по пережитій руїні відроджується до нового життя.

ГЛУМЛИВА ДОЛЯ

Ніхто в житті не був і не є щасливий. Уже так воно складається, що доля завжди покаєковує з людини. На сирій приземній людині цього глуму долі вже так дуже не помітно для загалу. Зате на синах Марса, Аполлона і Муз, яких усміх лукавої долі винесе інколи й на вершини слави, а потім стрімголовно кидає їх у прірву забуття й, часто, глуму, — на них цей глум долі зауважуємо таки дуже діймливо.

Для прикладу. Був такий славний східньо-римський полководець Белізарій, 505—565, великий стратег: у 534 році розбиває в Африці державу Вандалів, у 536—540 роках боронить перед Остготами й обсаджує Італію, 559 обороняє перед Гунами Царгород. І що ж? За всі ці заслуги умирає у нужді й забутті. Або, ще краще, загляньмо в нашу історію, там аж роїться від таких прикладів: ми ж пропадаємо за нашими героями, їх і себе ми вже зовсім опанахидили! (Як віруючий—маю тут на думці панахиду-блеф!). А чи не йде, якщо не пі-

шов уже в повне забуття такий великий полководець, стратег, такий зразковий характер вояка й українського патріота, як полковник військ гетьмана Богдана Хмельницького — Михайло Станислав Кричевський, перед яким, як перед лицарем і стратегом, клонили свої голови навіть такі його неблагані й люті противники як Януш Радзівілл? Чи візьмімо скромнішу, але історичну постать, що пішла в повне й безслідне забуття, це Вовчура Лисенко, за часів гетьмана Богдана Хмельницького ватажок жахливого загону «вовчурівців», який не щадив ворогів, у свій час був пострахом їх.

Отак негідна доля часто лукавить над людиною, часто присипає героя, мистця, філософа, поета пилом забуття. Власне — не про політиків та полководців стану тут розводитись, а обмежусь до мистців, музик, письменників.

Не тільки в нас лукавить доля з вибранцями муз—таке ж бачимо й у інших народів. Гектор Берліоз, 1803—1869, його опери «Покарання Фавста», «Добуття Трої» й інші мали такий голосний успіх,—сьогодні крім науковців і спеціалістів, естетів і поклонників аркадійських ідилій, — кого зворушують опери

цього музики? Безсмертний своїми «Ловцями перел» і «Карменом» Ж. Бізе, 1838—1875, якого музика й сьогодні захоплює нас, хіба ж не жив і не вмер у недостатках і нужді? Понкієллі, який з таким тендітним надхненням написав оперу «Джіоконда» — разом із своєю оперою пішов у забуття. Джіованні Сегантіні і Емілію Голя, мистці, картини яких мають багато вищу вартість, ніж сьогодні звертають на них увагу, слава про них бліда й тиха. Оповідання, новеллі, театральні твори письменника Гаспаро Гоцці, 1713—1786, ще й сьогодні притягають нас своєю живістю образів, гармонією і красою мови та її синтакси, а про них і італійці забули. А Станіслав Бржозовський, 1878—1910, хіба ж по заслугам оцінили поляки такої міри критика літератури й літерата, чи не загалайкали його?

Таке ж саме, як і не поганіше, й у нас. Ніхто не стане вимагати, щоб усі знали, що при дворі князя Рюрика Ростиславича був і працював архітект Милоніг. Ніхто не стане й вихваляти нас, що забули ми про Юрія Дрогобицького, — родом із Дрогобича, умер 1494 року, — який у 1488 був професором універси-

тету в Кракові, а дещо пізніше професором і ректором університету в Больоньї. А він же, як українець, перший написав і видав у Римі 1483 року твір: **Judicium prenosticon Magistri Georgii Drohobicz de Russia.**

Не будьякого значіння й мистецької поваги був і мистець Олександр Тарасович, умер біля 1720 року, портретист митрополита К. Жоховського, Л. Барановича, короля Яна III Собеського. Ще більшого розмаху і стилю був Дмитро Левицький, 1735—1822, який портретував Катерину II, короля Станислава Лещинського, Дідро. Осип Городницький, який, із 1783 року, лишив славу у візантійсько-українському стилі ікону Христа, був радником і секретарем короля Станислава Августа. Всі вони й інші канули під плесо забуття пам'яті українського народу, як дорогоцінні самоцвіти. Може прийдуть часи, а бомба атомована не знищить до решти наших і чужих архівів, музеїв, прийде новий історик нашого мистецтва й перед очі свого покоління поставить велетні нашого мистецтва, науки. А покищо...

Далеко й далеко не всі можна тут перелічити ті забуті постаті нашої духової

культури. Поминаючи такі менші фігури галицьких ідилічних часів, як Іван Гушалевич, 1823—1903, автора вірші «Мир вам браття всім приносим», є й визнаніші трагічні постаті носіїв нашої культури. Для прикладу. Ніколи не зійде мені з пам'яті наш музикант Максим Березовський, 1745—1777. Учився він у Київській Академії, потім переїхав у Петербург, а звідти подався до Італії у Больонью, де, в музики Мартіні, ще поглибив своє музичне знання. Був він, як видно, музикант незвичайного таланту, бо одержує в Італії почесну назву академіка. Для театру в м. Ліворно,—до тексту поета П'єтро Метастазіо, 1698—1782, пише оперу «Демофосн». У 1774 р. Березовський вертається в Україну, де він є творцем притаманного українського духовного стилю у духовній музиці, і тут, що й не кажіть, живучи в'нужді, покінчив самогубством.

Хто з нас пам'ятає, що Григорій Калиновський перший український етнограф із XVIII століття; що Ілля Квітка, 1745—1814, перший історик Слобідщини; що Василь Ферлей (Ферлієвич), 1783—1851, перший на Буковині український письменник; що Володимир Пухальський,

уроджений 1848 року, написав оперу «Валерія»? Прийшли, попрацювали, декому й зірка слави блиснула, і відійшли... до архіву для науковців-спеціалістів.

А ті, хто своєю творчістю ближчі нам є, що лишили нам твори яскраві духом часу, стилем, які й досі, читаючи їх, промовляють до нас мовою минулих поколінь України, хіба ж не забули ми на них? Чи ж не йде в забуття Анатоль Свидницький, 1834—1871, зі своїми «Люборадськими», зі своєю піснею «Вже більше літ двісті»? Чи ж пам'ятаємо ми про таких страдників-героїв і патріотів, як Архип Тесленко, 1882—1911, автор «Страченого життя»,—що в 1917 році з вибухом революції було появилось на книгарських полицях,—«З книги життя», який за політику був засланий на північ Московщини й там передчасно помер на сухоти; як Павло Грабовський, 1864—1902, автор патріотичних віршів, який також за політику помер на далекому засланні? Чи ж краще повелось Анатолеві Вахнянинові, 1811—1908, з його оперою «Купало»? Або ще про одного, цікавого, долею забутого поета. В одній рецензії з 1906 року М. Мочульський

писав: «...Коли б Потебня не видав був збірника поезій Івана Манжури п. з. «Степови думи та спиви» (Спб., 1889), а Д. Сумцов не написав монографії, то хто знає чи про безталанного поета ми знали б більше як те, що він збирав етнографічні матеріяли». Але безталанного поета,—про якого Сумцов у листі до Ом. Огоновського не вагається написати, що «після Шевченка, Манжура найкращий поет України»,—вже забуто сьогодні: також лишився лиш для спеціалістів. І воно ще не так погано.

На цю тему можна б томи писати! І то тільки з нашої історії духової культури, і то поминаючи предтеч нових правд у мистецтві, літературі, науці—їх бо доля: пропадати в забутті. А цікава тема—варто до неї сміливіше підійти, глибше збагнути, ширше розмахнутись і дати поважну працю про ці плеяди забутих, а не цю... замітку енциклопедичного характеру без ніяких висновків, ні перед ними—причин.

ВІРА МИСТЦЯ

Вже так якось воно завелось, не лиш у нас, а в усіх народів, що віра в Бога і мистець не йдуть у парі. Мистець, це жрець надхненного діяння й він, палаючи своєю душею на престолі творення, є істотою нерівною іншим смертникам, є-як сказавби Ніцше-надлюдиною. Тому мистець, і супроти Бога є упривілейований, і не може ж він у справах віри бути рівним усім іншим людям. Є й такий погляд, що мистцеві вистачає віра в мистецтво.

Ось приблизно так звикли розуміти мистця. І, справді, на перший похопний погляд може декому й здаватись, що в цій думці про мистця є багато слушного, влучного. Нажаль, а більше на щастя, так воно не є. А що так не є, то це знаємо з життя й діяльності багатьох мистців, і то геніїв. Мало того, саме мистці-генії, які своїм справді — часто надприродним — умом та знанням охоплюють усю глибину душі людини й усього, що людину в природі оточує, вірують у Бога. Бо геній розуміє, бачить

і відчуває те, чого пересічна людина, мистець не розуміє, не бачить, не відчуває. Своєю вірою у Бога однаково здійснюються: 1) геній у своїй глибині знання, часто й надприродного розкривання тайн життя і природи, і 2) людина — примітив, правдивий «син землі», несвідомий. Пересічна ж людина, мистець не має душевної змоги ні сили серця поринути в таємне почуття до найвищої істоти — Бога і, тому, стає і є байдужою до віри в Бога, а то й безвірком.

Мистці, і в першу чергу вони, творять мозок і хребет народу, з якого вони походять. Вони є тими палаючими смолоскипами, за якими йде народ по тих шляхах, якими йдуть їх мистці. І як серед цих передовиків народу переважає число вірних Богові, то й народ іде тим же шляхом, і його змагання мають здорові основи—етика, мораль. А навпаки, невіра мистців у Бога веде нарід до хаосу, безладдя, безстрашної руїни етики, моралі, до упадку усіх вартостей народу.

Дуже часто можна натрапити на мистця хитливого, завжди неспокійного у вірі, він усе шукає нових обріїв віри для своєї душі, він постійно невдоволе-

ний осягнутою вірою. Таким був, відомий своїм трагічним шуканням віри Іа-бріель а Коста, 1590—1640. Був він релігійний, у католицькому дусі вихований. Та переходить із матір'ю і братами до Амстердаму й тут причалює до нової віри-під ім'ям Уріель переходить на юдаїзм. Не довго, він і цій вірі відданий: його неспокій спонукує його шукати хиб у новонабутій вірі — він виступає проти талмуду і фарисейства. За це починають переслідувати його. Доходить до того, що Акоста відбирає собі життя.

Такого хитливого мистця слова, палкого полеміста XVII століття маємо й ми, між іншими, Касіяна Саковича. І його дух неспокою, шуканини гонив усе вперед, усе, на його думку, до кращого. Правда, в цьому приходиться його виправдувати. Були бо це часи великих релігійних, соціальних і національних рухів ув Україні. Та й хитливість його — будьмо безсторонніми! — степенувалась, може надто радикально, до кращого. А був Касіян Сакович до 1625 року членом православного люблинського Братства. Потім переходить на бік уніятів і тут бере живу участь у полеміці на теми обрядового ритуалу й календарної

реформи. Але й цей перехід не втихомирює його палкої, неспокійної вдачі, і він, у 1641 році, переходить на римокатолициство. Й 1644 року видає другим виданням полемічний твір „**Okulary kalendarzowi staremu**“, у якому то творі позавидував би йому стилю й італійський, на перо гострий, гуманіст XV століття Де Валля. Найбільше відомий твір К. Саковича проти православних і уніятів, це «Перспектива».

Але ми не маємо наміру зупинятись тут над мистцями хитливої натури, а навпаки—над мистцями постійних характерів і сильних вдач. То й підемо в цих міркуваннях за ними.

Для виразнішого накреслення тла нашим думкам наведемо гадку римлянина Ціцерона. В одному місці він каже: «Як би ми не кохалися у собі самих, то не були ми чисельніші над еспанців, ні сильніші за галлійців, ні хитріші за картагенців; не були ми більші мистці, як греки, не мали ми більше природного змислу нашої землі, як мали його італійці і латини; але ми, римляни, перевищили всі народи й нації нашим милосердям—**pietas**—і релігією, а також і мудрістю, яка помогла нам зрозуміти,

що все є кероване і правлене безсмертними богами». Ось, на цьому ґраніті її опиралася мудрість і сила римлян.

На цій мудрості й силі спиралася й душа мистця примітивних часів існування народу, коли його рука довбала чи накреслювала перші сілуети свого божка чи, в християнському примітиві, свого Бога. Такими висловами віри мистця у Бога є безперечно всі ті найстарші фрески в римських катакомбах, як «Добрий пастир», «Непорочна Діва з Сином і Йоаном Хрестителем», «Христос із ягнятком» у стилі Орфея, який грає на лірі.

Але хтось може висунути думку, що, мовляв, кожна віра у своїх початках є така сильна, що захоплює усіх, і мистців не минає. Тому, покинувши перші віки християнства, глибоке середньовіччя із його безмежної краси мистецької її, висловом, релігійної величі, якими є мозаїки з IV по XV століття; покинувши Аліпія, Торрті, Кавалліні, Чімабує, Дуччіо, навіть Фра Беато, перенесемось у добу ренесансу, коли, на сиву старовину спершись, життя кипіло, духово відроджувалось; виринули гуманізм, неоплатонізм, ожило й неопоганство. І тут

ми натрапимо на переконливе явище: найпередовіші мистці є релігійними, вони вірують у християнського Бога.

Таким мистцем, який вірив у Бога, жив за принципами християнської доктрини, є Леонардо з Вінчі. Від усього його життя віє чимось душевно чистим, інакшим від того світу, що його тоді оточував. Навіть у його переході з Фльоренції Лаврентія Медічі Шляхетного до Міляно Льодовіка іль Моро Сфорца. Біля першого гуртувалось усе живе, прудке й палке життя можна сказати не тільки фльорентійського, а й італійського ренесансу — науки, архітектури, мистецтва, скульптури, філософії, поезії. Гуманіст Джіованні Піко делля Мірандоля, 1463—1494, навіть пробує поєднати в одно ціле кабалу, неоплатонівські ідеї, християнську релігію і філософію. У Міляно, у порівнанні з тодішньою Фльоренцією, мистецьке життя куди спокійніше. Існує мистецька школа льомбардської традиції Корбаччіо, Джіованні з Міляно, Вінченцо Фоспа; діє Амброджіо Фоссано названий Бергоньйоне; в архітектурі розгортається молодий Донато Браманте, 1444—1514; вплив своєї науки лишає гуманіст Філельфо, який був

учителем володаря Міляно Льодовіка іль Моро. Не дивлячись на все це, Леонардо, зі своєю спокійною і замкненою вдачею мрійника, воліє покинути гомінливе й надто ліберальне вже оточення у Фльоренції і перейти в Міляно й тут, працюючи при Льодовікові іль Моро, — який дуже часто аж прикро забував на Леонарда, — творити новий осередок льомбардського ренесансу, збирати коло себе цілу плеяду мистців, оснувати першу академію мистецтва в Європі. При всій всесторонній діяльності не перестає він, — як за документами подають останні джерела істориків і дослідників мистецтва, — бути віруючим християнином. А свою віру в Бога засвідчив він своєю християнською смертю в Амбуас у Франції, 1519 року, висповідавшись і запричащавшись на смертному ложі.

Вірили в Бога і жили згідно з християнською етикою, між іншими, такі мистці як Боттічеллі, 1444—1510, Карло Дольчі, 1616—1686, — якого тогочасники за його твори «Фра Беато XVII століття» назвали, — В. Бугро, умер 1805 року, — який за свої твори релігійної настанови й захоплення «Карло Дольчі» названий,

Д. Мореллі, італійський мистець XIX століття.

Федір Савченко у своїй статті «Расін — педагог» таке подає: «Велика і безмежна була моральна влада батька над сином. Всіми засобами старався він одірвати сина від зайнять поезією й літературою, надати поважнішого характеру його думкам, виробити з нього релігійну, віруючу людину». І цей син Расіна, Жан Батіє, 1639—1699, виявив цей благодійний вплив батька у своїх творах.

У нашій історії мистецтва виринає безліч доказів, що мистецтво в нас знаходилось у володінні релігійних людей—мистців. Це говорять хоча б оці представники нашого мистецтва: чернець Аліпій, умер 1114 року, чернець Геннадій Гусаківський, 1752—1770, ігумен Іван Мигура, XVIII століття, ігумен Діонісій Сінкевич, умер б 1732 року, ігумен Теодосій Січинський, XVIII століття, ігумен Самсон Скрипецький, XVIII століття, чернець Антоній, у світі Олександр, Тарасевич, умер б. 1720 року.

Погляньмо ще на письменників і на їх творчість. Більше бо уваги присвяти-мо творчості, а не творцям і їх світо-



Рафаель Санти: Свята Родина,
Петербург, Ермітаж.

глядам, бо вже сама творчість письменника виявляє й світогляд його: це ж бо слово! Чи письменник, наш чи чужий, буде глядіти на світ смирно й аскетично як М. Шашкевич, Г. Квітка — Основяненко чи як С. Пелліко, чи сміло й інколи шорстко як В. Стефанік і Дж. Папіні, то всетаки їхні твори говорять ясно про їх наставлення до Бога.

Не менший—якщо не більший як мистецтво—вплив на формування душі народу має й література. І, правду сказати, на інтелігентські верстви має більший вплив світська, ніж духовна література. Тому воно її важливе, щоб письменники давали твори сперті на християнську етику. Такі твори—берімо ХІХ і ХХ століття—бачимо в Польщі, в Італії, у Франції, у нас. І ці твори ще й сьогодні діють серед народів. Зигмунт Красінський, містик Юлій Словацький; Алессандро Мандзоні—зі своїми невмирущими „*I promessi sposi*“,—Вінченцо Монті, Антоніо Фогачцаро, Ф. Моріак і інші з ними сформували, створили душу народу, дали їй моральну опору в боротьбі за політичну незалежність.

У нас—якось воно цукотильгає. Західня вітка нашої літератури, смертої на

християнських основах, має Маркіяна Шашкевича, який створив добу й дав початок відродженню у Галичині, Анто-на Могильницького, Тимотея Бордуляка, Богдана Лепкого, Богдана Ігоря Анто-нича, на Буковині—Юрія Федьковича й інші. Зате східня частина нашої літера-тури, правдиво християнського характе-ру, має, пропорціонально, у своєму роз-машистому, хоч і з перепонами, рості дуже мало представників християнської світської літератури. Усі письменники, й поети схилиються до надто вже сво-бідного, релігійного лібералізму, який процвітав і, безперечно, мусів процвіта-ти в режимі жандармської церкви царе — чи іншого—славія, але не право — славія. Крім абсолютного християнина Григорія Квітки—Основяненка, 1778—1849, Миколи Філянського уроджений 1873 року, подекуди Марка Вовчка, 1834 — 1907, таких ясно окреслених письмен-ників глибоко християнського світогля-ду ми й не бачимо багато.

Якось іде воно так і до сьогодні. Що й казати: в ХХ столітті таки зовсім по-гано. Дійде письменник у своїй цікавій, мальовничій, свіжій життям творчості до «Історії Якимового будинку» й, несподі-

вано, починає бути «Чесним із собою», а там, захопившись «Божками», виринає повна квітучість провідної літературно-мистецької еліти, яка й починає—підозріло, а то й по нерозумі! — проповідувати: «Я—атеїст!», «Диктатура пересічності», «Рівняйся на батька Махна!». І так не тільки, що не постають «Королі-Духи», „*I promessi sposi*“, „*I miei prigionieri*“; не виринають Дж. Россіні, Ф. Моріак, Е. Де Амїчіс, М. Філянський, В. Липинський, Н. Короліва, але й шлях до них затрясається жабуринням, заростає терням та будяччям і — пропадає піднесення душі української людини, — тобто: є сьогоднішня дійсність.

Лиш, десь у кутку, несміливо, як докір, як плач, як сумління—Василь Барка єдиний славословить правдивого християнського Бога і Його євангеліє.

Є такі, хто—делікатно—говорять: український мистець із українською людиною шукають синтези творчості і змагання. Але приходиться ствердити просто—і, либонь, надто поквално і шорстко,—що: 1) наша літературна творчість ХІХ і початку ХХ століття була, зо становища християнської етики, надто ліберальна, вільнодумна, але стара-

ла ся витримувати лінію конструктивного вкладу до змагання українського народу за свої найвищі ідеали; 2) тепер же, чужі й, недержавного народу, карикатурні свої тоталітаризми до краю здеправували, звихнули, зламали душу української людини і її мистця і ця душа, сьогодні, це «теза», яка, як доводить наше життя, іде до ще повнішої руїни, хаосу, махнівщини, до чистилища, й це «антитеза»; 3) щойно після цього, вірю, прийде до «синтези»: вернеться українська людина і її мистець до Бога, **ergo** — до ладу, до розуму, до порядку, до мудрости.

СИЛА МИСТЕЦТВА

Мистець може помилятись. Його твори можуть мати свої хиби. Проте, мистець своїм творам мусить давати ясну ідею, мусить висловлюватись—барвою, словом лінією, тоном—так, щоб його твір промовляв до оточення ясно і переконливо, щоб те оточення вичувало, що твір створив мистець, а не шарлатан, блазень, неповажний сміхунчик. А щоб твір те оточення захопив, то він мусить мати форму, мусить бути в кольориті, композиційно завершений, мусить мати стиль: це й буде його силою, вартістю. Щоб до цієї сили, вартости мистець дійшов, то він мусить бути ворухений і зворухений ідеєю: Бог, батьківщина, людство, любов—усе те, що його запалювало б, чим горів би він, за чим тужив би, чого прагнув би, що стало б мрією його, безмежним терпінням чи радістю. Бо тільки у вогні ідеї розпалюється творча бронза до найвищого ступня і вливається у форму—душу мистця, і в цій формі постає, твориться, родиться твір, який у вогненному діянні надхнення у цій формі набирає стилю. І це

й є його силою, вартістю, що живе в століттях.

Так постають твори, які й по тисячах років свого існування переконують нас своєю ясністю думки, приступністю форми—стилю, своїм надхненням. Так живе Іліяда, так живе найглибше з усіх творів світу, який був і є, Євангеліє Христа, що його в найчистішому святому напруженні душі переповіли євангелисти, так живе *Il Canto del Sole*, Божественна Комедія, Поученіє дітям, Слово о полку Ігоревім; так живуть стінописи нашого мистця у Люблині, в Кракові, Тайна Вечеря Леонарда, баня Мікельанджеля—і безліч інших творів, які вийшли з горнила надхненної душі мистця.

Виходить ясно, що головним рушієм творчости мистця є віра, бо вона є основою надхнення, яке, запалившись у душі мистця, виливається, виявляється твором.

Хочу зупинитись на душі мистця і на його вірі, ідеї, які й дають мистцеві оте надхніння, вогонь. Маю охоту піти до перших століть християнства і його мистецтва. Був бо це час великого зламу і піднесення: формувалась тоді нова лю-

дина, а з нею й мистець. Формувзв цію людину Ісус Христос своєю наукою і Його апостоли.

Перше переслідування християн почалось від основника християнства—Ісуса Христа. По смерті, по воскресенні й по вознесенні Христа, Його наука стала ширитись і захоплювати все більші кола—все більший запал і любов до нової віри, ідеї охоплювали тодішній культурний світ, зокрема—схід, де душа людини була більше схильна до цього запалу, до посвяти—до надхніння. І на цьому до християнської релігії запалі, з цього надхніння й постає християнське мистецтво, яке й було — як і релігія — повною обною душі людини. В цім, тоді новім, світі, в цьому вогні часто загорювались і ересі: як Філон, 20 перед— і 50 по Христі, якого, м. ін., жидівсько-гелленістична логосівська філософія мала чималий вплив і на Г. Сковороду. На ересь не було тоді важко, орієнт був живий на архимандритів Євтихіїв, монофізитизм, на патріархів Сергіїв. монотелетизм: це й досі, так чи інакше, відбивається ця «живість» в Україні.

Тоді ж були початки християнства, поганський світ і його культура ото-

чували першого християнина. Не даремне Тертуліян, +320 року, тоді писав: «За життя—можна з поганами жити, але по смерті ні».

Та переслідуване і гонене християнство надихає перших християнських мистців і вони починають давати в катакомбах,—розкинутих по північному Єгипті, Сирії, Палестині, Антіохії, а найбільше в Римі, де ховають усе нових мучеників, а біля цих святих прагнуть бути по смерті похованими інші християни, приятелі, знайомі, — починають давати перші твори: вияви віри в Христа. Римські катакомби ще й сьогодні це цвіт старохристиянського мистецтва, тут горить ота перша віра, любов і надія, «яка прийшла в заміну поганської приязни життя»,—як каже історик.

В II столітті була вже зовсім одуховлена й завершена символіка «Життя Христа». Вже свята Перпетуа, перед своєю мученицькою смертю, бачить увісні чудовий сад, а в ньому сивого старушка, який дав їй збан молока, вона й випила його, «...а всі довкола амінъ сказали», — переповідає свята. Святий Климентій із Александрії, + 220 року, Тіло Христове—Божественним Молоком

називає. В одному гимні з II століття співається про Христа як про рибалку, який ловить умираючих людей. Був, м. ін., і такий символ Христа, як Орфей, але згаданий св. Климентій із Александрії сміло зве Орфея ошуканцем і чародієм у християнському мистецтві.

На всіх стінописах, саркофагах у римських катакомбах, і на мозаїках перших церков у Римі, в Равенні, з перших століть християнства, бачимо Доброго Пастиря з ягнятком на раменах, чи як Пастуха, який пасе вівці—відгомін у душі мистця останніх слів воскреслого Христа до св. Петра. Добрий Пастир і Оранта, це перші твори перших мистців християн.

Ці твори, які давав перший християнський мистець, окаймлюючи їх уміло в скромний і зручно пов'язаний геометричний та органічний орнамент, у живих кольорах—жовта, зелена, червона,—усі напоені глибоким чуттям і надхненням душі мистця; він у любові до Христа в хвилині творення спалював свою душу. З цього вогню виринає також твір «Божа Матір із Сином», початок або половина II століття, і «Божа Мати як Цариця янголів», либонь із V сто-

ліття після собору в Єфезі, 430 рік. Цей запал у перших століттях християн робить те, що на майданах і вулицях східньо-малоазійських міст бачимо статуї апостолів і святих. Ще одно характеристичне: тільки запал і віра могли подиктувати анонімому життєписцеві святого Панкратія ці слова: «Визерунок мого пана нарисував я. І коли я ці шляхетні риси його на образ переніс, чую я її тілесну з ним сполуку».

В скарбниці собору в Монца, біля Міляно, є позолочені ампулки, пляшечки на оливу — дарунок папи Григорія I, 590—604, для льонґобардської королеви Теодолінди—а на них написи: «Олива з дерева життя». «Благословенство зі святих місць».

Святі місця мук Ісуса Христа притягають, до часів Константина Великого і по ньому, маси вірних, постають там святині. Ці святі місця викликували в перших християн стільки запалу, що далеко пізніше, хрестоносці ідуть здобувати від нехристів «порожній» Гріб Господень.

Ми зумисне зупинилися на знаних у мистецтві фактах і пригадали їх лиш на те, що віра в Бога, в Ісуса Христа була

— і є! — вогнищем, від якого в душі мистця загорювалось надхніння до творчості, і цей вогонь надхніння формував твір, і гармонію і стиль цього твору. Так воно було, є й буде завсіди: мистецтво є там, де є віра, яка стає рушієм, запалом, змістом: твір має силу і тривалість лиш тоді, коли спертий на цьому первні.

Тому то вже так воно є, що, скажімо, перші християнські мистці були вписані до цеху грабарів, як вчителюєте на саркофагах Риму: це й до сьогодні важливе—мистцем не станеш на академії, коли в твоїй душі немає основ до мистецтва: віра, чуття, запал, надхніння. Ніколи не перестану ставити за приклад такого нестерпного горіння душі мистця у його творчому надхнінні, яке бачимо в мистця Гаetano Превіяті, у його «Хресній дорозі»—малював він її у такій «фурії» вогню, що без рисунку накидав твір на полотно. До такої «фурії» зближений своєю вже передсмертною творчістю й Олекса Новаківський. З теперішніх мистців, про таку в них хвилину «тайни діяння», можемо говорити, дивлячись на їх твори, це Олекса Грищенко, Михайло Мороз.

Взагалі, коли б душа людини підлягала діянню спертому тільки на «шуфлядковій» і атеїстичній основах, то напевне не було б тих мільонів мучеників за віру Христа до сьогодні, не було б героїв за ідею. Не було б такого вогнем пламенного аскетизму в Якопоне з Тоді, не було б наших історичних дум, не було б Бетовена, Вінченцо Белліні, Джакомо Россіні, ні Маркіяна Шашкевича і Марка Вовчка, і безліч інших наших і чужих творців мистецтва.

Сьогодні, після останньої війни, знайшлись серед нас дивні—інколи хочеться сказати: неясні!—критики, які проповідують, що до творчості мистця, літерата, поета, музики не потрібне надхнення, запал, зворушення; проповідують холодний, бездушний, матеріялістичний до творчості підхід: шуфлядове надхнення.

Інший критик, не заїкнувшись, признається, що він атеїст, тобто — людина без віри в Бога, тобто-людина без найосновнішого, у житті людини і критика та мистця найнеобхіднішого.

Знать — котимось!

Колись, 1920—1924 роки, по першій війні та ще й по програній визвольній

війні, наш мистець попадав у песимізм, Василь Крижанівський, у містику, Лев Гец; наш письменник попадав у песимізм і по романтичному кликав: «Шукаю людини», Олесь Бабій; музика поринав у мрії її у душі викохував імпресії дитячих років: «Ой, ходить сон коло вікон», то пребагаті змістом і формою Прелюдії, Василь Барвінський. Але все було нав'яне добрим духом, що впливав із душі, з надхніння, що творові надавало стилю: силу, вартість.

Сьогодні, 1945—1948, по другій світовій війні та ще й по жорстоких катівнях і смерти в лабетах тоталітарних потвор, письменник ... шукає тварини чи пак камбрбумить; то, інший, бездушним кістяком декаденції брязкотить на розпутьтях нашого сучасного життя. А критик — підтримує їх, проповідуючи, один—шуфлядкове надхніння, другий—атеїзм: один і другий живе бусурменом та й інших побусурменити хоче.

Завсіди і всюди—мистецтво відзеркалює душу народу. Мистецтво є передвісником нових днів народу. Коли ж проповідники і провідники духової культури народу є без віри в Бога, тоді — що коїться з таким народом?!

БОГОРОДИЦЯ У МИСТЕЦТВІ ЗОЛОТОГО РЕНЕСАНСУ

Поставити перед очі читача «Чеснішую херувим і славнішую без сравненія серафим»—не така то вже легка справа. В давнину—у Візантії, в Італії, у нас—коли мистець брався малювати ікону Божої Матері, тоді він упадав на коліна і свою працю починав молитвою. Молючись, шукав він надхнення у небесних сил. І як кинемо оком нашої пам'яті на всі ікони Богородиці від сірої давнини початків християнства, ми бачимо в цих творах душу мистця—надхненного. Найстарші ікони промовляють до нас глибиною виразу очей. Ікони століттями ближчі до нас прихиляються до нашої душі вже й очима, поставою, рухом, лінією, кольором.

Початки культу Богородиці сягають у найраніші часи християнства. Від хвилини слів: «Се син Твій, се Мати твоя», Богородиця стала поруч Ісуса Христа в осередку почитання апостолами, вірними Христової Церкви. І що глибше входила Христова Церква в глибину століть, то

почитання Богородиці ставало глибшим. Учені-духовні католицької Церкви, — яким доступні тайни душі і серця людини, — і світські соціологи стверджують, що більшість релігійних людей почитують із окремим відданям Божу Матір, ніж Ісуса Христа. Розуміється, в даному випадку діє, часто й підсвідомо, почування, сантимент до небесної Істоти — жінки, яка своєю чистотою сягає Бога.

Це почитання Богородиці впливає від початків християнської Церкви й на мистців, які у свою чергу своєю творчістю впливають і на загал вірних. Мистецтво бо й є тим головним рушієм душі людства — до доброго добре мистецтво, до злого зле. І від самого зарання християнської Церкви мистець давав свої ікони Богородиці виразом такими, яким це почування культу проявлялось у його душі, почування, яке й було виявом часу, оточення, стану духовної культури.

Найстаршим пам'ятником Богородиці у мистецтві бачимо в катакомбах Прісцилли у Римі. Є це фреска, яка зображує Божу Матір із Сином на руках, а біля стоїть пророк, імовірно Ісаїя. Цей твір звуть тепер «Цариця Пророків». Походить він по всій імовірності з 125 —

150 років. У кожному випадку намальована ця фреска не довго по часах апостолів і Діви Марії. Друга пам'тка це на **Coemeterium maius** у Римі—старовинна фреска також із катакомбних часів християнства: Мати Божа з Сином на руках, виразом іще така ж, як і ті часи—шорсткі, але повні й певні непохитної віри. Третій монумент це Богородиця—мозаїка, як пам'ять мене не заводить, із V століття—у каплиці Сан Дзеноне в Римі: твір, який при всій своїй далекості століть прихиляє вас до себе живим виразом очей. Є ще багато Богородиць із давнини християнства—в катакомбах св. Климентія, у Санта Марія на Транстевере, у Санта Марія Маджіоре в Римі—але ці твори не є сьогодні нашою метою.

Б Україні до перших пам'ятників Богородиці, які збереглись до наших днів, це мозаїки з XI століття у соборі св. Софії у Києві звана «Оранта», а далі Богородиця—в композиції Деїсуса—і фреска «Благовіщення біля колодязя». Перший твір виконаний за непорушним каноном Візантії—велич і неосязність, Цариця. Але другий твір, у Деїсусі, вже більше в ньому ми б сказали, нашого,

українського виразу м'якості, який у фресці «Благовіщення» на тодішні часи переходить у революційний реалізм, на який і Чімабуе в XIII столітті ще не зважився був піти.

Знаємо ще Богородиці з XI—XII століття, які мають славу, що автором їх був св. апостол Лука. Є їх в Європі, за деякими істориками мистецтва, до десяти ікон. Розуміється, авторство св. Луки—легенда. Всі ці ікони виконані за канонам Візантії. До них, між іншими, належать ікони—в головному престолі в церкві Арачелі і в церкві Санта Марія дель Попольо у Римі. До цих ікон належить також і ікона Богородиці князя Василька з Белза, яка сьогодні знаходиться на Ясній Горі у Ченстохові.

Але примітивні часи християнства минають. По перших учених Отцях Церкви наука набирає ще більшого розмаху. Множаться монастирі не контемплятивного, а активного характеру, виростають школи, перші університети, приходять нові учені Церкви. Душа людини, а з людиною і мистця сягає нових обріїв знання і шукання досконалости в усіх царинах духового життя. А тоді й ікони Богородиці у Чімабуе, 1240—1302. Дуч-

чіо, 1282—1319, і інших; хоч і носять іще візантійську непорушність, зближаються до душі людини. І перший з раннім ренесансом, із Данте і Петраркою, реальним виразом зовсім нахилився до людини Джіотто ді Бондоне, 1276—1336: у нього Божа Матір уже припадає до умерлого Сина й на обличчі в Неї послалось важке горе. Непорушність, «далекість» душі візантійські—зламани: Божество зближилось до людини, до її душі.

І так із Джіотто, а за ним Таддео Гадді, Алієво, Біондо, Дзевіо, Корбаччіо й інші, приходять мистці містики, які наблизили душу людини до Бога, даючи їй Христа і Богородицю ближче, показуючи, що й Ісус Христос і Божа Матір терпіли й терпіти мусіли, як і людина. Найбільший мистець-містик це фра Беато Анджеліко званий фра Джіованні з Фієзоле, 1387—1455. Його Мадонни насичені безмежжям ніжності та покори, що перевищує небеса. Такий надхненно чистий містик він усім і рисунком, і композицією, і кольором: у його «Благовіщенні», монастир св. Марка у Фльоренції, ви й у композиції вичуєте діяння містики. Такий же і його ученик Джен-

тіле Фабріано, який хоч і ситіший кольоритом, але його Мадонни носять знам'я містицизму середньовіччя. Сімоні Мартіні, XIV століття, у Сієні, в Авіньйоні і в Ассізї дає Мадонни з очима „*mandorla*“, які під впливом готичного стилю поражають своєю аскетично-ясною аристократичністю виразу. Це середуца Італія. А на півночі Італії Вінченцо Фоппа, XV століття, в аскетичному наставленні дає Мадонни терпіння і болю. На вершку побожного віддання і хвали Богородиці стоїть своїми творами Амброджіо Фоссано названий Берґоньйоне: XV століття, мистецтво розрослося до таких великанів як Леонардо, Люїні, Антонелльо з Мессіни, Сіньйореллі й інші, ренесанс сягнув сміливо і в притвори містики, ставить людину на рівні з Богом, а він, Фоссано, творить Мадонни з виразом неткненої знеслости, небесної святости, а не удохотвореної людської святости. У Венеції до мистців-містиків можна врахувати і Якопо Белліні, і Вітторе Карначчіо, а то й Джіованні Белліні, 1428—1516, сина Якопо.

Візантійське мистецтво дало Пречисту Діву сувору, далеку, Царицю, до якої доступити людині важко. Ранне ренесан-

сове італійське мистецтво дає Пречисту Діву лагідну, добру Царицю, яка ясніє чисто, як остія на престолі Неба, але, також, іще не зовсім людині доступну.

Приходить золотий ренесанс. Царгород, осередок східньо-римського царства зі своєю багатою культурою, упадає. Усе зосереджується в Римі. Аристотель,—якого для католицької Церкви приносив Альберт Великий, Плятон, Павзаній, Тукідид та інші мислителі стають живою глибших умів. Розцвітає архітектура, філософія, поезія, різьба, малярство. Мистець, мислитель, математик, філософ, різьбар, архітект еднається трохи не в кожному генію цієї доби — Л. Б. Альберті, Д. Браманте, А. Верроккію, Леонардо, Мікельанджелью, Рафаелльо. Це представники цього універсалізму.

Мистець і на терпіння людини глядить широко отвореними очима, проникає у тайни цього терпіння, а з ним і краса та радости. Взявши за основу старовинну філософію, мистець нахиляється зовсім близько й до старогрецького мистецтва: бере ті божесько спокійні форми Фідія, Праксителя, Поліклета, Мірона, зупиняється й над придворним «різьбарем Олександра Великого» Лізіппом, і ці форми сповняє життємогутнім вибу-

хом духа ренесансу—радість і краса такі ж сильні, як і біль, терпіння і віра людини до Бога. Беручи цю форму і сповнюючи її змістом християнської душі, мистці ренесансу роблять у мистецтві те, що Альберт Великий зробив у філософії з Аристотелем. І мистець підноситься сміло до Бога й веде людину, яка за праобразом Бога—Творця й створена, за собою: Ісуса Христа і Божу Матір іще раз «учоловічує». І, як приглянутися цьому процесові, то в ньому є дещо з парадоксу: мистець, «учоловічивши» Ісуса й Марію, дає ікони Богородиці й Ісуса такого високо релігійного надхнення, такого глибокого почуття небесного, такого знеслого і доброго, але й такого приступного людині, що чогось подібного історія не знала й не знає ні до ренесансу, ні по ренесансі. Ренесанс, спершись на поганськомум мистецтві Греції, дійшов до такої сили виявів небесного в душі християнської людини, як: Ель Греко, Рібера, або як і Леонардо у своїм творі «Св. Єронім».

І саме ця доба не позбавлена й містики в мистецтві, яку бачимо в іконах Богородиці. І не можна цей психологічний вияв обмежити до якоїсь однієї чи

другої мистецької школи Італії. Найглибша в містиці буде безперечно Умбрія зі своєю школою. І сьогодні побуваючи в цій окрузі, в самій природі вичуваєте в її спокійній красі якийсь дивний і добрий для душі настрій. Цей спокій, цей добрий настрій благовіє і з Мадон Тімотео Віті, П. Перуджіно, Дж. Фабріано, Пінтуріккіо, Л. Сіньйореллі, Рафаелльо. Тендітним містицизмом цієї доби віє від Мадон сієнської школи мистців Джіованні Антоніо деї Бацці названий Содома,—який 1501 року з Міляно від Леонарда переходить у Сієну,—Бальдассаре Перуцці, Доменіко Беккафумі, а навіть пишній Федеріґо Бароччіо. Але ж має своїх містиків і мистецька школа Льомбардії,—як згаданий А. Фоссано, Антоніо Саляріо,—Еміліянська школа, — як Козме Тура,—Фльорентійська школа, — фра Бартольомео, фра Паоліно, Альбертіnellі, Сандро Боттіччеллі. Словом, усі італійські мистецькі школи, одна більше інша менше, мали своїх мистців містиків доби золотого ренесансу. Перед ведуть школи Умбрії і Сієни.

Але киньмо оком на мадонни мистців — «немістиків» того часу, а по сьогоднішньому сказати «реалістів». Увійдім

у цей багатий храм краси, почувань, сили, віри, ніжності і терпіння; у храм величніх тонів у всіх відтіннях тремтіння душі; у храм ритмічних ворушень ліній, повної гармонії композиції. А все це таке одноціле й сильне, зв'язано мелодійне, як музика Монтеверді, Баха, Бетовена, О. Людкевича, як архітектура Брунеллескі і Браманте, як різьба Якопо делла Кверчя і Донателльо.

Несила мені опертись і не зупинитись перед творами Леонарда з Вінчі. Перший з них: на лоні природи сидить св. Анна, а в неї на колінах сидить Діва Марія і погід пахвинята підтримує Ісуса, який, задивлений у очі Матері, грається з ягнятком. Лагідним „sfumato“ отулює їх краєвид. І св. Анна, і доня Марія, і Син без авреолі, але свята любов гармонією еднає цю родину: тепло очей і усміху св. Анни вливається у Марію й Унука, а очі її усміх Марії зілляті з очима Христа. Другий твір — «Мадонна скель»: на тлі понурих і диких скель сидить Марія, а біля на землі сидить Ісус. За ним сидить янгол і правою рукою вказує на св. Івана Предтечу, який по правому боці Марії клячить на одному коліні і склав рученята до

Ісуса, як до молитви, а Марія правою рукою притримує його за плеченята. Ісус благословить Івана. Марія з-висока над головою Ісуса тримає розіпняту ліву руку. І тут знову виринає безмежня материнська любов, яку добром розлиту бачимо в усьому виразі обличчя Марії. І дуже тонко віддав мистець — чуйність Матері над Сином: рознята над ним ліва рука, як покров.

Безмір ніжності і краси дає своїм Мадоннам Бернардіно Люїні, ученик Леонарда. Він,—як назвав його Стендаль, мистець «русявих Мадон», мистець, який у своїх творах передав нам тип льомбардської жінки,—у своєму творі «Свята Родина»,—Амброзіяна, Міляно,—дає нам цю синтезу краси і щастя. Вираз цього мистець передає справді неземно чистим усміхом Пречистої Діви. І взагалі, його Мадонни,—і інші святі мучениці, в церкві св. Маврикія у Міляно,—усі, які він створив, носять прикмети високоестетичних, надхнених та сповнених почуттям християнських релігійних вартостей.

«Свята Родина» Мікельанджеля,—Уффіці у Фльоренції,—це либонь перший із того часу твір наскрізь світського характеру. Світськістю чи пак неопоганські-

стю є й оте тло—нагі людські постаті в русі—від якого несе вільнодумством ренесансу. Проте й у цьому творі рух Богородиці до Сина, який, споглядаючи на Матір, бавиться її завоем на голові, повний материнської доброти серця і душі.

Умбрійським спокоєм і святістю лине від усіх Мадон Рафаелльо. Не дивлячись на те, що цей мистець лагодив у своїй творчій душі надто глибоку філософію Леонарда, надто нестримну палкість і нестерпність песимізму Мікельанджеля, снажну побожність фра Бартольомео,—він у всіх Мадоннах лишився під впливом своїх перших маєстрів: Т. Віті, а передусім другого—П. Перуджіно: мелодія рисунку, чистота і легкість та глибина кольору, усе творить справді містичну й релігійних почувань гармонію, передає лірику душі мистця. Таким осяйним теплом огортає нас твір „*Madonna della sedia*“,—Пітті, Фльоренція. Синтезою його творчости, — беручи тут під увагу лиш Мадонни, — буде, на нашу смілу думку, „*Sposalizio*“, — Пінакотекка Брера, Міляно. — Цей твір має у всьому — композицією, рисунком, кольором—християнський сантимент, перед

цим твором людина, вдивляючись, вичуває глибину вартости свого життя.

Містику вичуваємо й у іконі мистця Альбертінеллі, 1474 — 1515, «Відвідини Марії у Єлисавети», їх зустріч по Благовіщенні. Обі жінки, зустрівшись у щасті, нахилились до себе, тримаючись привітально злученими правими руками, очима передають собі вістку про тайну Зачаття. Тло—чудова арка стилю ренесансу. В творі чуємо спонтанність мистця, що розцвіла у його душі: передати тайну любови до Того, хто прийшов уже на землю спасати людину.

Але вершка містики в мистецтві золотого ренесансу, засобами технічної фінезії, спершись на Леонардову світлотінь, досконалістю орудовати барвами, — сягнув Антоніо Аллегрі з Корреджіо, 1494 — 1534. Він, після своїх копул, — у церкві Сан Джіованні «Коронування Цариці Неба», фреска, і в соборі також фреска «Успіння» у Пармі, — у яких, знісшись іще легше, як Андреа Мантенья у Мантові, стає у лаві передвісників доби бароко, — дає твори «Роздество Ісуса» такі сильні сполукою доброго земного з небесним, що глибшого за нього в мистецтві ця доба не має. Беріть його Ро-

ждества Ісуса — з Пінакотеки Брера, в Міляно, з Уффіці, у Фльоренції, чи т. зв: «Ніч» із Гемельдегалері, у Дрездені, усі вони дають нам перед очі й перед душу подію, що цієї ночі у Віфлеємі сповнила душу людини й усю природу сьйвом неземного — Ісусом Христом. У всіх цих творах малий Ісус є світлом, яке через Богородицю розливається по пастирях, по волхвах, по янголах—і ніч безрадна супроти цього світла. Воно, це світло, неначе перший блиск: «Аз єсьм хліб сшедий с небесе».

До А. Аллеґрі наближений і Ф. Барочіо. Але його Богородиці уже надто «м'які» в кольориті, вже прибираються в пишноту барока.

І мистецтво багатой та буйной Венеції має мистців, які дали в своїх творах Богородиці, хоч і не такі вже проникнені духом християнськості, але й не вийшли поза рями релігійного сантименту. Як сказано, ще Я. Белліні і — зближений до венеціянської школи—Карльо Кривеллі, 1430 — 1495, та В. Карпаччіо, дають Мадонни, які мають усе з християнського виразу і змісту. Але Джіорджіоне, Якопо Пальма Старий, Тіціано дають уже Мадонни—Цариці, Володарки,

істоти небесні, але повні поваги й величї: психологічно—дещо з Візантії залишилося тут.

Цікаве уваги у венеціянському мистецтві є ще те, що перший Джіорджіоне виніс—із золотого тла ікон, із абсид Джіованні Белліні—Мадонну на тло природи й, голотіч, посадив на троні, уприступивши її для усіх,—це **Madonna di Castelfranco**, виконана 1505 року.

Є один твір золотого ренесансу, в якому мистець дав такий повний вираз і зміст людської небесности Марії і Ісуса Христа, що хто його раз побачив, цей на завжди зрозуміє вартість мистецтва і з християнського становища і з чисто мистецького, хоча б і світського становища. Сам сюжет, само підхоплення теми незвичайно вимовне, людське й оригінальне. А саме—Льоренцо Льотто дав твір «Христос прощається з Матір'ю», йдучи на муки і смерть,—Кайзер-Фрідріх-Музеум, Берлін. Дія: по середині просторого храму в стилі ренесансу клячуть Ісус, схрестив руки на грудях і голову майже аж поклав на своє ліве рамя, перехиливши її з опущеними очима; перед ним Божа Матір падає зовсім із ніг, а її притримує, усім лицем нахилившись

до неї, св. Іван євангелист і одна невіста; на обличчі Матері прослалось горе, яке єднає її зі Сином. За Христом стоїть у мужній напрузі цьою терпіння і розлуки св. Петро і ще один апостол. За групою з Марією стоїть іще одна невіста з заломаними руками, а біля них дещо з переду клячить Марія Магдалина з розхиленою книжечкою. Увесь біль і терпіння, чорна хвилина розлуки зосереджені в Марії й Синові, а на інших лиш промінює. У далині, за притвором храму, крізь чудові арки ренесансу видніє майдан і, з права, частина будинку та тихий задуманий краєвид. Твір високого драматичного напруження і змісту людського, але такого сильного, що аж неземним стає, Божим. Своєю людськістю зближений цей момент у Ісуса Христа до такого моменту на Горі Оливній.

Закінчуючи цей короткий нарис, не можна тут поминути ще дуже розповсюдненого в мистецтві італійському — і взагалі європейському — сюжету «Зняття з хреста» або „*Pietà*“ і «Зложення до гробу Христа». Трохи не кожен мистець, від Джіотта і ще до нього починаючи, лишив твір цього сюжету. Джіов. Белліні і А. Мантенья, Перуджіно і Рафаел-

льо, Содома і фра Бартольомео, Тіціано і Тінторетто, Рокко Марконі і А. дель Сарто, усі вони й інші передавали цей трагізм Марії, це терпіння Матері над Сином, хто сильніше, хто менше сильно. В одних—дія проходить лиш у душі людини. В інших—ця трагедія поширена й на природу, краєвид. Але в одному невеличкому місті Італії, у Вітербо, в Пінакотеці, знаходиться твір „Pietà” мистця Себастьяно дель Піомбо, б. 1485—1517. Картина зображає: глуха й понура ніч, на беззірному небі зза хмари місяць визирає, у даліні — сагоми руїн замку, дерев, а на небосхилі проблиск неба; на переді сидить Божа Мати з заломаними руками, скам'яніле обличчя піднесене до неба, очі втоплені в темні простори, а біля ніг на розісланому рядні на землі лежить бездушне тіло Христа. Трагічні тони: понуре небо, холодний місяць ізза хмари, самотність Матері в терпінні після дня галасу «Разни!», а довкола — безмежжя тиші і болючого простору. І знову мистець передає нам оте ідеальне напруження людського терпіння, яке переливається, еднається, переходить у небесне. Форма ж твору, ха-

ракти, психологічна гармонія людини з природою це вже наскрізь модерні, сучасні.

* * *

Закінчуючи цей короткий нарис—студію, ми свідомі того, що цієї пребагатої теми не вичерпали ми. Та цього ми й на меті не мали. Щоб написати вичерпну студію такого змісту, то до неї треба братися не в цих таборово-хімерних часах, у найпримітивніших технічного характеру недоліках. Але й у цій короткій студії ми старалися дати основний погляд на «Богородицю у мистецтві золотого ренесансу».

РЕЛІГІЙНІ ДОКТРИНИ І МИСТЕЦТВО

Коротким нарисом

Проповідувати мистцям: вертайтесь до старовини, а будете модерні! і говорити це без окремо обмежених рамок, поза які мистець не смів би під «гріхом» супроти мистецтва вихилитись, то це добре: мистець у своїй творчості, як і людина в житті, й так часто вертаються до основних джерел початку. Але препарувати окремі, абсолютні доктрини мистцеві, то це для мистецтва задуха, навіть смерть. Пригадайте собі Дж. Раскіна — хто з мистців послухав його, від того віє естетичною могилою.

Мистецтво не знає й не терпить примусового обмеження. Мистець у своїй творчості мусить бути вільний душею.

Великий вплив на мистецтво мають релігійні доктрини. Взагалі, як сказано, релігія є рушійним початком правдивого мистецтва. Але одні релігійні доктрини, їх системи впливають постійно на розцвіт мистецтва, інші такі доктрини впливають на занепад мистецтва.

Вже й не думав я писати на цю тему. Хоч декількома наворотами підходив до цієї теми: марудна ж бо вона в ці таборово-нервовні часи. Але остання стаття Віктора Петрова: «Екскурси в мистецтво» — Українські Вісті, з 20. IV. 1947, ч. 15—спонукала мене, бодай коротким парисом торкнутись цієї теми, ще скупіше як зробив це В. Петров. Хоч і в своїй статті, хай що скупій на ширину, автор основне сказав: послідовно йдучи за його думками, він прихильно ствердив, що католицька Церква зі своєю доктриною була—на нашу думку: і є—благодотворним джерелом розвитку мистецтва.

Від катакомб мистецтво розвивається в католицькій Церкві разом із Церквою і її науками. Релігійне ж мистецтво має виключно своїх творців—як і схід,—які поза доктрину католицької Церкви не вихилились ніже одним рухом душі, й дали твори такі ж прості і щирі, приступні висловом духової чистоти і знеслоти, як і євангеліє записане євангелістами. Але їх творчість—стилем, формою—внесла нові вартости й до загальної скарбниці людства. Такі імена як Дзгіотто, Дуччіо, Сімоне Мартіні, Фра Дзжіованні, Карбаччіо, Г. і Я. ван Еки, Аль-

тікієро, Дзевіо, В. Фоппа, А. Фоссано, Дж. Фабріано, Ель Греко й інші перед ними й по них говорять самі за себе. Інколи мистецтво в католицькому світі у своїй необмеженості розвитку ставало таким буйним, що цю буйність треба було корегувати, щоб воно не виродилось. Але ні Сикст V, ні Гнат Льюїоля, ні інші не вбивали його природний розвиток: вони лиш корегували душу мистецтва. А ця коректура була така благовпливна, що церковне мистецтво знову приносило нові вартости до світового мистецтва. Й до останньої хвилини ми бачимо в мистецтві Фра Джіованні, К. Дольчі, Креспі, Д. Мореллі, Г. Превіяті: і постійно виринають нові імена. Те саме бачимо в різьбі, в архітектурі церков.

Європа, зокрема її католицький світ, була і є ліберальна у своїх поглядах на мистецтво: дух мистця-творця не може стояти на місці, бо це його загин, він мусить розвиватись по лінії добра, краси.

* Як поділимо Європу на дві смуги духової культури, її системи, її психологічної конструкції, то побачимо велику психологічну різницю у всіх вітках її життя—у релігії, у мистецтві, в архітек-

турі, в літературі, в музиці. Хто зна чи не найкращим у всьому цьому висловом буде архітектура: сувора, навіть понура, хоч і несеться угору — вона важка, хоч аскетично замкнена — вона холодна і її душа суха,—це північ; соняшна, ясна, легка, квітуча, душа розсміяна,—це південь. Як же на півдні—Сицилія, Равенна, Венеція, Балкани—декуди й бачимо ваготу душі, то вона повна естетики проникненої душею Візантії, Арабії-Маврів. У релігії, південь Європи, поминаючи переходові фази напруження, є ясний, гнучкий, хоч і послідовний і невідхильний у своїх догмах; толерантний до того, що проти цієї толерантності вибухають Савонаролі. У релігії, північ Європи, поминаючи переходові фази відпруження, є важка, неподатна, задумана, нетолерантна супроти толерантності до того, що Лютер стає реформатором.

Ще перед Лютером німецьке мистецтво до А. Дюрера,—який двома побутами в Італії, й у Венеції приятелюючи з Джіованні Белліні, наситився соняшністю півдня,—і за часів Дюрера розцвілось до повної снаги. Але перейдіть мимоходом у пам'яті головніші твори німецького мистецтва того часу, то їх сю-

жети, ідеї—проникання у тайни життя, філософування, символами говорять. Знаємо, що наука філософії це завершення духової культури народу. Тобто, в XV—XVI столітті Німеччина ще не стояла на вершці своєї духової культури, але її мистецтво було вже передвісником тих нових шляхів духової культури Німеччини: розвиток філософичної думки на некористь мистецтва.

І так до сьогодні. До 1939 року на всесвітніх виставах плястичного мистецтва у Венеції можна було постійно це психологічно-культурне явище — двох смуг Європи, північ і південь—ствердити. Навіть остання така вистава 1938 року наявно показала: в павільйоні Німеччини—сувора підпорядкованість одному урядовому напрямові, а саме, реалізові інколи прикро сирому навіть немистецькому; у павільйоні Італії — від примітивізму, прерафаелітизму, через імпресіонізм, *macchiaioli*, до експресіонізму, символізму, кубізму, сюрреалізму, дадаїзму включно до гумових рурок і брязкальців на картинах. Отож, північ—непорушна сухість, неповоротність нетолерантність, на чому мистецтво втрачало; південь—повний лібералізм, толе-

рантність, на чому мистецтво тільки зискала.

Україна душею належить до півдня Європи. У наших виявах духової культури завжди, коли політично належали ми до Європи, коли — від найдавніших ще дохристиянських і раннехристиянських часів у нас — були ми самостійні аж до половини XVIII століття, а поблисками й до 1830 років, ми завжди були настави толерантної, соняшної, гнучкої, ліберальної у релігії (бо ж по нашому католицтві в нас ударила, як і сьогодні, Москва!), у мистецтві, в літературі.

Від найраніших століть нашого мистецтва воно розвивалось свobodно, лібералізм був його основою. Це й історія доказує нам. Коли візантійський цісар Лев III дав почин, 726 року, до іконоборства, — яке тривало до 842 року, — тоді, в часах найжорстокішої боротьби проти ікон, головні оборонці ікон св. Степан Новий, умер 765 року, і св. Теодор Студит, умер 826 року, вказують на чорноморські околиці, куди можна було втекти від переслідувань іконоборців.

СВІТЛО І ТІНІ

Є у нас учені, які у своїх прилюдних доповідях, маючи на меті може й благородну ціль, виявляють у своїх доповідях велику односторонність: хотіли б бачити в житті лиш світло сонця, чисті небеса, не припускають сіроти хмар, чорних життєвих плям, інколи й теміні. Їх доповіді кидають у нашу пересічно інтелігентну людину жмут зневіри і невіри в життя, у вартости його.

-Надто, коли даний історик філософії зв'язко й уміло виголосить доповідь, наприклад на тему: «Віра в Бога і людина». І, станувши на песимістичному становищі, такий учений доказує, що віра в Христа підірвана, захитана; в основі підірвав її італійський ренесанс своїм естетизмом, потім французький естетизм те саме зробив, а Карло Маркс уже основно нищить християнську віру. І висуває відповідні приклади — докази, а між ними й ось такий: фрески Мікельанджеля у Сикстинській Каплиці надаються радше до лазні, ніж до церкви.

Лихо з тими мрійниками, фантастами, які закладають на очі чорні окуляри і, не оглядаючись на всебічність людського життя, на його світла і тіні, твердять: «Горе!, ми пропали! людина — гине!».

А тим часом життя, спираючись на моменти світлі, ясні які інколи виривають дуже яскраво поруч моментів понурих і темінливих, — у повній гармонії виявляє свій розвиток. Подивімся в колишні століття, так, мимоходом: були маніхейці, ґностики, але ж були і святі Августин, Амброзій, Василій Великий; був Максентій, але й Констянтин Великий виринув; були Патарійці (вибух проти жонатого духовства і проти багатства клиру), яких пізніше звали Катарійці, а ще пізніше, вже у Франції, вони є *fixerant*, була й авіньйонська неволя, схизма, були Боккаччі, але ж були й Якопоне з Тоді, святі Франческо і Домінік, були Данте і Петрарка, була скромна святим вогнем палаюча Катерина зі Сієни. Пруживість бо життя уся в цій боротьбі, в цих контрастах: світло горить іще-яскравіше, коли з темінню бореться.

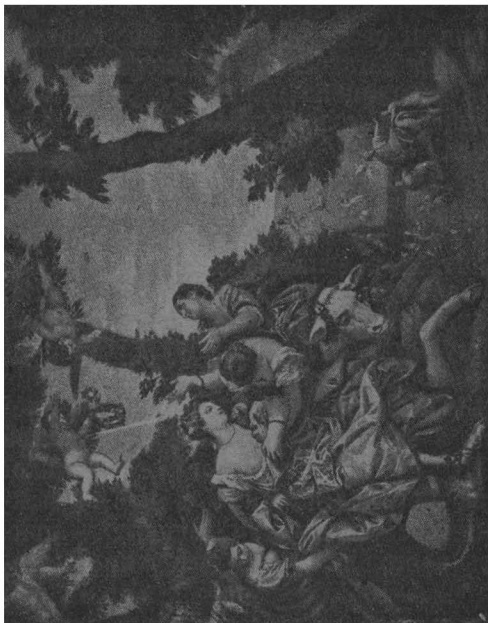
Та й віра в Бога виявляється в таких рямцях, у таких формах, яке надає їм життя даної доби. Доба, в якій родився

Рдіяв Мікельянджельо була також повна різких контрастів. З приходом до папства Калікста VIII прибуває до Риму й дон Родріго Борджя і скріпилось підкупство, підступство, отруя, стилет, обман. Хорунжий папського війська, у 1470 роках, у боєвій павзі грає з товаришами в базиліці св. Івана в Лятерані в кости. Роки 1490 кожної ночі до Тибру падають у темені тіла «невигідних» Чезарові Борджя, а між ними й його брата дон Джіованні. Циніки, безбожники де Валля, Аретіно розперезано глузують, проповідуючи гидоту і гниль. Часи, про які й католицький історик Л. Пастор пишучи, жахом проймається, але й твердить: коли католицька Церква тоді не завалилась, то це доводить, що вона є Божественною будовою. І саме в тих часах єпископ Єронімо Порчіус пише твір: «**Savonarola e gli errori di lui intorno al potere del Papa**», твір, який — по думці Греґоровіуса — став підставою пізніших теоретиків про «**l'infalibilità del Papa**»; саме в тих часах призадумуються над догматом про Непорочність Діви Марії. Тоді проти зіснуття, чорних плям невміло і незручно, це правда, але вибухає мрійник і фанатик Савонароля. Врешті — приходити

суворий і невблаганий Юлій II із своїм оточенням. Тоді приходять і Мікельанджельо. На тлі такої дійсности — як, власне, мали б виглядати Йони, Єзекіїли, Єремії, а й сам Христос у Страшному Суді Мікельанджеля? М'яко й лагідно, як у Беато Анджеліка? Ні, світ створений Мікельанджелем у своєму святому протесті мусів бути односильний і одноформний у своїй боротьбі до світу зла, упадку, неморалі: мусів бути таким могутнім світом ясности, вогню, запалу, щоб поконати світ зла.

Той же контраст тих часів бачимо й у Леонарда з Вінчі — часи розквіту естетики, неопоганства, коли, здавалося, віра в Бога пригасла. А гляньте на «Останню Вечерю» на Ісуса серед апостолів: Він без авреолі — такої необхідної, правда, часто як декоративний елемент, у візантійському, романському, готичному мистецтві, а й у ренесансі у Джіотто, а навіть у Тиціано, Тінторетто. Але вся постать Леонардового Христа, його обличчя сповнене виразом, якого ніяка людина, хоча б і свята, не досягнула — Божественністю. Це перший, містичної сили Христос, Богочоловік у мистецтві.

Тоді ж приходить найсуворіший і найзавзятіший «протестант» чистоти католицької Церкви Сикст V, а з ним і Гнат Льюйоля зі своїм орденом. І так, змагаючись і перемагаючи зло й немораль, переходить католицька Церква і французьку революцію і входить у ХІХ століття, коли промовив Карло Маркс. Здавалося, що по ересях, сектах, схизмах, енциклопедистах, французькій революції католицька Церква не витримає виступу «Маніфесту» й «Капіталу», і взагалі зматеріялізованого ХІХ століття. Але дійсність показала, що саме тоді, коли, здавалося, прийшов найрішучіший удар по вірі в Бога, по християнській релігії, приходить і найрішучіша відсіч із боку людини вірної Богові, з боку католицької Церкви. Саме в ХІХ столітті містика католицької Церкви поглиблюється і сягає до найтайніших скриток душі людини — приходить проголошення догмату про Непорочне Зачаття Пречистої Діви Марії, про непомильність папи в справах Церкви, приходить культ Серця Христового. І навіть Жорж Сорель стверджує, що ще ніколи католицька Церква не стояла морально так високо, як у ХІХ столітті.



Паольо Веронезе: Пирвання Європи Венеція, Палата
Дожів

З цією силою своєї містики входить католицька Церква й у ХХ століття і стає до змагання з усякими тоталізмами, які свої удари спрямовують у першу чергу проти католицької Церкви.

СИНТЕЗОЮ

ФІЛОСОФІЯ СЕРЦЯ

Ой, туман, туман по дорозі,
Туман по облозі.
Та й нема ні в кого щирої правди,
Тільки в однім Бозі.

Україн. нар. пісня.

Тобто, почування, поезія, що дає надхнення, що творить у серці той дивний і творчий неспокій, що робить нас людиною, мистцем, що каже любити Бога, добро, красу, а ненавидіти зло, гидоту, лукавство.

Філософія серця, яка приковує мене до співу жайворонка, який тче довкола сонця золоту мережку; яка каже, що й в омані життя скривається краса, а — може — й ціль його і зміст його; яка по доброму примушує вірити, що по омані приходить правдиве — Вічність.

Таку філософію серця я й у мистецтві бачу: в усіх народів, у кожную добу, в кожен час.

Я свідомо не хочу зупинятись над серцем Каїна, Юди зо Скаріоту, Теофана Прокоповича.

Я прагну добром подихати.

Тому шукаю серця людини і мистця в усіх проявах доброго життя. Хоч знаю, що серце і розум Солона не зворушить серця Креза. Але чисте серце і Езопа і Солона не уступить твердості серця Креза. Деметрій Поліорцет за добре серце одержав лиш невдячність від атенців. І Клінія убили його ж громадяни за доброту серця. І Хелоніда — в щасті свого чоловіка Клеомброта покидає його й іде до нещасного батька свого—Леоніда. Але, коли Клеомброт опинився на місці Леоніда, тоді вона, Хелоніда, знову йде до нещасного Клеомброта. Бо так їй підказало її серце.

Скільки серця у нагробних пам'ятниках Аттики, де людина, задумавшись в обличчі вічності, в камені душу лишила. Бачу серце в етрурійському саркофазі—муж із жоною у темних челюстях вічного аду хочуть бути разом, нерозлучними.

Та все життя людства сповнив серцем Христос. Від вертепу у Віфлеємі до Голготи Він душу людства серцем оновив, запалив, утривалив. І в хвилинах мук і смерті Його ісповідників, на їх устах, у їх очах доброта серця розцвітала. Те серце горіло й у найглибших, сірих підземеллях—печерах.

Синтезу почувань цього серця я бачу: в катоконній фресці «Добрий Пастир», у «Мадонні делля Стелля» ченця Івана з Фіезоле, в Марії СолOMEї Луки Сіньюреллі, у «РІЕТА» Івана Белліні, в обличчі Христа в «Останній Вечері» Леонарда з Вінчі, в Мадонні Бернардіна Люїні, в усіх аскетичних тремтіннях тіла божої людськості пензля Тевтокополюса та Дж. Б. Креспі.

А завершує цю синтезу філософії серця Антоңіо Канова — отвором до вічності в монументі — гробівці в церкві св. Павла у Венеції. Відгомін цієї синтези пішов із Іваном Мартосом і по Україні.

В нашій історії релігії, традиції, культури та й політики багато серця—усякого. Але, таки триматимуся того доброго серця.

Борис і Гліб життя складають за віру Христа й добро своєї Руси. Антоній і Теодозій Печерські в чернечих келіях кожен по своєму творить і боронить концепцію форми і змісту Церкви в Руси, а все з серця: для свого народу. Для цієї форми і змісту Мелетій Смотрицький стає спричинником мученичої смерті Йосафата Кунцевича, а потім і сам умирає покаяником із бреве папи Урбана VIII в руках. А все — те серце!

Грогорій Сковорода створив цілу систему філософії серця. А Памфіл Юркевич утривалив цю систему, пояснивши її, давши їй основні коментарі. Памфіл Юркевич, як і Джюзенпе Мацціні в [талії, перший в Україні, вийшовши з філософії серця, ударяє по матеріялістичній доктрині Карла Маркса.

І з таким серцем ми й опинилися у ХІХ столітті: з Григорієм Квіткою-Основ'яненком, Марком Вовчком, з школою романтиків-хлопоманів, із Поляками й Москалями, які створили романтичну Україну. Вершок — Кирило-Методієвське Братство: яке б те серце не було в основі цієї організації, але воно хотіло добра у вселюдському охопленні.

Сердешні наші й Маркіян Пашкевич, і Тарас Шевченко, і Панько Куліш.

Наш же вік, наші роки символізує Мадонна Павла Тичини, то хлопчина з серцем Богдана Ігоря Антонича, і завершується Василем Баркою.

В нашому мистецтві—не знаю чи може бути вимовнішим, серцем і красою, етикою й естетикою, як твір Петра Холодного—батька: вітраж Мадонни в церкві Успіння у Львові. Це й є синтеза українського серця нашого століття.

СВІТОВІДЧУВАННЯ У МИСТЕЦТВІ

Оптимізм

Бачу життя — соняшним, могутнім, ясним, безплямним і добрим. І ніч моя — або повна місячного сяйва або мій шлях освічують зорі. Снага сповняє не тільки кров і м'язи мої, сонце обронзовує не лиш тіло моє, а й душа сповнена ритмом радості життя.

Мені й Г. В. Ляйбніц не дасть світла соняшности в моїм погляді на життя.

Я — люблю людину від тієї хвилини, коли Вседержитель і Творець оживив її духом своїм. І в цьому бачу радість і творчість життя.

Я — люблю людину в пастухах Халдеї, що перші зорі полічили.

Я — люблю людину на тлі шореткої, сонцем спаленої, дикої природи в Аркадії з її патріархальністю.

Найвище ставлю мистця.

І зо стриманим віддихом подивляю його у добу золотого ренесансу.

І приходять він на думку, один поодному. Джіорджіоне з його радістю про-

сторів і бурею їх, а в них Мадонни, святі, люди — спокій і краса життя та бур його. Дзякомо Пальма *il Vecchio* з Мадоннами, святими, жінками, які здоров'ям благодійно дихають на мене. Паольо Веренезе, якого Христос — всепрощення і любов! — приймає до своїх ніг Магдалину — покаяння! — й ця зливає ноги його пахучими олійками, і своїми косами отуляє їх, а простори сповнені радістю життя. Якопо Робусто несе нашу уяву в безжурність світів.

Узагалі — ніде не бачив я й не зазнав стільки безтурботної, безхмарної радості, що в цих мистців золотого ренесансу Венеції; там і в базиліці св. Марка жахтить золотом.

Проте, найласкавішим оптимізмом віє від творів релігійного, християнського змісту Фра Беато; такі вони всі надхненням чисті і ясні, що й трагедія Страшного Суду, монастир св. Марка у Флоренції, вийшла у Фра Беато лагідна. І хвилина Божої Справедливості виразом страшності не дорівнює Божій Справедливості не те, що Мікельанджельо у Сикстинській Каплиці, а й м'якіша, ніж у П. Кавалліні, у Джіотто, в Андреа Орканья. Далі, таким же духом небесного

щастя віє й від творів Фра Бартольмео: його святі таки справді розмовляють із Божою Матір'ю і Христом. У Чіма з Конельяно Мадонна й Дитина усміхнені блакиттю на тлі такої ж доброї природи; а янголики на скрипках грають. Славна ж Сикстинська Мадонна Рафаелльо, твір, якому такої основи оптимізму надають два, безжурністю неба сповнені янголики у стіп Мадонни. І Боттічеллі своєю «Весною» приносить стільки забуття, оптимізму людині.

Не скажу, щоб дихали оптимізмом твори: Ф. Буше «Купальниці», Г. Фраґонарда «Шифра кохання», Ж. Прудона, який—під впливом А. Аллегро дає твори світу уяви легкої і знеслої, — «Піднесення псіхе». Але в цьому оптимізмі вичуваю якусь непевність, легкодушність і фривольність.

Наше сонце, блакить, земля, релігія, історія не вплинули на душу нашого мистця так, щоб він давав твори ясного, безжурного оптимізму. Нема в наших мистців аркадійських ноток, нема Вергілієвської радості. Ще наш ренесанс у іконах впливу італійського ренесансу має ці ясні нотки. Ще й Кваренгі і Ра-

стреллі дають нам лінії сонця, хоч і з Аполлодорівською тінню.

А нашу добу озолотив наш вік багатою гамою українського оптимізму Архип Куїнджі. Не завагався для нас це зробити й Ян Станіславський. Бризнув сонцем Фотій Красицький у «Гості з Запоріжжя». І ця картина стоїть у центрі ясної творчості. За останні часи Микола Неділко закоханий у природі, яка мінливістю у його картинах захоплює нашу душу. І Григорій Кіянченко в тузі підноситься до блискучих тонів Дніпра. І Михайло Мороз захлинається каскадами сонця, палаючи серцем у своїх картинах.

Та у «Жнивах» І. Падалки б'є мнима радість і буйність. У такому ж творі, з інших років, М. Азовського такий же тон вичуєте. Невольна душа мистця лише мниму радість дає.

Песимізм

Сірі пасмуги душу мою огорнули. Пливуть дні важкі, понурі, й чіпляються мене, мов лепка грязюка ніг моїх. Небом сунуть сірі хмари, але я їх лише чую, бо крізь сірий туман не бачу їх. У жилах оливо тече, розбитим ритмом серце б'є.

Душа в смутку в куток забилаь, від злих і лукавих людей утікаючи.

Не думайте, що поринув я за А. Шопенгауером: за—блідий та й за—сторонничий він, і вигідний суд його над людиною і життям.

Від хвилини, коли Вседержитель і Творець дунув у глину і прийшов Адам—людина Каїна дала.

За зорями — Халдеї Ваалові поклонилися.

Зависть Арата вбиває Клеомена і паує Набі з Апегою. Пронадає Аркадія, а вся Греція Ахеею стає.

Ромуль, убивши брата Рема, хоч і став на престолі, то *lex Romana* не втримала довго людини в карбах.

Потім—і релігія Ісуса Христа, найзнесліша і найглибша з усіх—минулих, сучасних і прийдешніх — доктрин світу, не вгамувала крові людини: і смерть, і спасіння — у крові.

Все життя протужив Петрарка за Лаврою. Себастьян Брант захлинається своїм *»Das Narrenschiff«*. Маккіявеллі проповідує підступ та облуду і *»Мандрагорою«* глузує. Андреа делі Імпіккати портретує повісненців. Леонардо з Вінчі утікає від пустоти й порожнечі людини. Бетовен,

відкривши в герої звичайну людину, розчаровується, і з »Егоїса« пише »**Marcia funebre**«. Денис Січинський у тонах дав нам зміст і вартість життя, а тому, по його смерті, ми й питаємо: »Котра ж його могила?«. Богдан Лепкий іще в останні місяці свого трудящого життя іде, немічний, сам по »віршове«.

І так до сьогодні: до крематорій для живих людей, до атомової енергії, до найдемократичніших устроїв.

Навіть сні—і ті прийшли темні, понурі, безпросвітні.

Хіба в темені Рембрандта поринати за »Надією« Дж. Вуотса?...

Трагізм

Й у важких, незугарних нурагах, а ще більше в пустельнім Сфінксі вичуваю трагедію давніх століть.

Айскіл безжальним жнивом холодної смерті, Еврипід своїм віконцем до серця людини, а серед них Софокл по-грецьки — по вільнолюдському поглибили цей трагізм. Та ні вони, ні Гомер із Одисеєм і Телемахом не дали такої величини, мовчазного і таємного спокою і достоїнності трагедії, що дає грецька різьба.

Тут піду за Е. Гартманом у його »Фі-

лософію несвідомого». »Смуток, який — мов передчуття—віє від усіх архитворів грецького мистецтва, наперекір повноті життя, — якого неначе б то не вдається тому смуткові стримати,—стверджує, що геніяльні індивідуальности також і в тому періоді були в стані проникнути, відгадати оману життя, якої дух їх часу, поринаючи в радість, не відчував потреби контролювати її, оману«.

І цей смуток, цю трагедію, ми вичуваємо, вдивляючись у тверді душею твори Мірона, у спокійні обличчя Скопаса, у силу Лізіппа, в аркадійську задумливість Праксителя. Але трагізмом сповнена наша душа, коли станемо перед Завесом Фідія: його величність, нелюдська сила, неземний спокій зосереджуються у його доземній морщині вище перенісся,—там є той трагізм, ця Аполлодорівська світлотінь.

Сам не знаю чому, але трагічний неспокій проходить у моїх грудях, коли в Помпеях зупинюся перед маненькою, серед руїн, під жужелем, синього коліру абсидкою: там іще живе відгомін чорної розпуки людини.

Трагізм середньовіччя і раннього на грані ренесансу є в »Пеклі«. Алігієрі —тут зосереджується трагізм.

Мою душу в її найтаємніших тайниках ворушить усміх Джіоконди Леонарда з Вінчі.

На вершкy сили виразу знаходиться трагізм золотого ренесансу у Створенні Адама Мікельанджеля у Сикстинській Каплиці. Бог — Отець будить Адама до життя. Адам же — сумні й проникливо благальні очі, в яких і докір, і благання. Болем окрилене обличчя. А, як жаль, рух піднесеної до Творця руки. Адам просить—питається: Навіщо збудив Ти мене?!

Ні Андреа дель Кастаньйо, ні Андреа Мантенья, ні Козме Тура, ні Карваджіо не вийшли на ті висоти трагізму, що Леонардо і Мікельанджельо.

За всіма визнатними трагіками минулого трагізмом життя вибухнув у свою сучасність В. Шекспір. Розтерзаністю трагізму рушив нас Дзякомо Леопарді, Г. Д'Анунціо, Л. Андреев.

Трагізм української душі в мистецтві смутком проходить на сторінках нашої духової культури. В нас — тут хоч і не до теми—вже сама наша історія має свою темінь трагізму. Чи не пройде вашу душу тремтіня холоду, коли упритомните собі картину: йде останнє наше історич-

не «бути чи не бути»—Мазепа і Петро на полі бою під Полтавою, війська Мазеши і Карла XII, війська Петра I і прихильних йому українських полків козаків—готові до розгри; в тій хвилині на білому коні перед чолом козацької лави по стороні Петра I гарцює полковник Семен Палій, захожуючи до бою за «єдну», вносячи в душу козацтва Мазеши розтерянність. А чи не трагізм, і якої міри, Мелетія Смотрицького, Касіяна Саковича? Чи не трагізм уся творчість Панька Куліша з його «Народе без пуття і чести», що інтуїтивно до себе він говорив? А Івана Франка «*Nie Kocham Rusi*» чи Миколи Хвильового «Я» (Романтика)?

Але будьмо при мистецтві. В нашій сучасності трагіком у своїй творчості є Іван Труш: у нього радість гагілки відбувається на тлі піднятих угору, мов рук у розпуді, віття дерев, що цю радість оточують; його селянин стоїть перед церквою на вітрі з розкуйовданим на голові волоссям на тлі ясної, холодної білини зими; його бездушні пні говорять мовою розпучливої сухости і шорсткості. Трагізм несеться на розбурханих хвилях «Повені» Олекси Новаківського, у визивній поставі його «Довбуша», у автопор-

треті над труною, у самій кольористичній оргії останніх років мистця. Вияв іронії і болю носять типи Осипа Сорохтея. У елегантні, холодні й проникливі лінії замкнений трагізм Лева Геца, від якого віє холодом вічності. А вернутись дещо назад—творчість М. Ярошенка з життя українських революціонерів: його «В'язень» віконцем келії несе свою тугу просторам.

У різьбі — хто не пригадується над трагізмом спокою у безмежжях тремтливих далів українського степу, серед якого поволі, мов призначення,—як ніж Едгара Аллян По! — іде «Чумак» Миколи Мухіна?

В літературі — трагізмом віє від «Самітньої нивки» Тимотея Бордуляка. Михайло Коцюбинський дає вираз трагізму в «Intermezzo». Василь Стефаник і Марко Черемшина стрясають трагізмом гуцульської душі. Микола Куліш даремне до «Патетичної сонати» каже «Трагедійне» — і в його комедіях сунуться темні кольори трагізму душі нашої сучасної людини.

А Павла Тичини;

На майдані коло церкви

Револуція іде.

Хай чабан,—усі гукнули,—

За отамана буде! (Плуг, 1921).

Чим же цей образок не є синтезом трагічного оптимізму в постійному нашому повороті до низів, до землі, до корення нашого існування, до постійного нашого росту, формування: від чабана?

Та хіба ж можна тут, у цьому нарисі, перелічити всіх трагіків своєю творчістю? Тих Дж. Б. Перголезі, Ж. Бізе, Л. Кавалльо, Дзандонай, Р. Вагнер, К. Стеценко, М. Гоголь, Л. Мартович, М. Мусоргський, В. ван Гог і П. Гоген, Г. Превіяті, та й Боччіоні, — усі ці, а їх плеяди проходять один за одним, мов *memento* в історії культури людства.

* * *

А ці всі три світовідчуття, і ця радість, і цей смуток, і ця таємна світлотінь, у висновку лиш тоді стають конструктивними в житті мистця і людини, коли вони сягають євангельських слів Ісуса Христа: Я є дорога, Я є правда, Я є життя!...

З М І С Т

1. Вступ	стор.	5
2. Впливи в мистецтві	«	7
3. Історичне мистецтво	«	17
4. Національне мистецтво	«	25
5. Побут у мистецтві	«	31
6. Монументальне мистецтво	«	40
7. Баталістика (Замітка)	«	46
8. Український барок	«	51
9. Тривале мистецтво і нетривала творчість	«	59
10. Втеча від людини	«	65
11. Роздвоєні душі	«	72
12. Глумлива доля	«	76
13. Віра мистця	«	83
14. Сила мистецтва	«	96
15. Богородиця у мистецтві ренесансу	«	105
16. Релігійна доктрина і мистецтво	«	123
17. Світло і тіні	«	129
18. Філософія серця	«	139
19. Світовідчуження у мистецтві	«	143

E R R A T A

	НАДРУКОВАНО				МАЄ БУТИ
Стор.	6 згори	18 ряд.	:	правопис!	правопис?
"	10 "	11 "	:	В Гете	В. Гете
"	16 "	7 "	:	Вінкель-	
				ман.	Вінкельман,
"	16 "	12 "	:	all,an-	all'an-
"	20 "	2 "	:	1419	1410
"	23 "	15 "	:	1809	1809—1849
"	29 здол.	3 "	:	графічно-	
				му	графічному
"	30 здол.	6 "	:	починяю-	
				чи	починаючи
"	43 здол.	11 "	:	шукає	щукає
"	49 згори	12 "	:	знайомих	знайомих
"	63 "	13 "	:	перших	перших
"	64 "	6 "	:	щого	щого
"	67 "	8 "	:	найпідне-	найпіднеслі-
				сліщій	ший
"	69 "	8 "	:	явище	явище
"	72 "	3 "	:	роздвоєння	роздвоєння
"	72 "	11 "	:	Знаєма	Знаємо
"	80 "	15 "	:	академике	академик
"	85 "	2 "	:	Ia	I a
"	86 "	22 "	:	хитриші	хітріші
"	101 "	15 "	:	509	590