

В. ГНАТЮК

Тимко Падура

В УКРАЇНСЬКОМУ ІСТОРИЧНО - КУЛЬТУРНОМУ ПРОЦЕСІ

На своєму історичному шляху український народ вступав у культурні, мистецькі й літературні взаємини з сусідніми націями, в першу чергу — з поляками й росіянами. Завдання українознавства — ці залежності й взаємини досліджувати, виявляти наслідки культурні в один і другий бік. Хронологично найдовший культурний симбіоз був у України з Польщею; він привів до певних наслідків в українському та в польському культурному житті. Одним із наочних результатів українсько-польського симбіозу є так звана „українська школа в польському письменстві“, що, власне, є не „школа“, а ціла літературно-ідеологічна течія, яка на протязі першої половини 19 віку охопила всі галузі культурного життя Правобережної України, починаючи з різних видів мистецтва й літератури й кінчаючи публіцистикою й політикою.

Серед українофільської літературної школи значне місце належить діячеві, якого ім'я ми поставили в заголовку статті, Падурі.

Тимко Падура... Це прізвище знайоме, напевно, кожному, хто тільки цікавиться українською літературою. Літературна історія визнає його одним із лідерів українського літературного руху. При першій ближчій знайомості з його творчістю в читача складається вражіння про письменника, як про щось оригінальне, навіть екзотичне.

Коли ми звернемося до літератури про нього, то зустрінемося з силою різноманітних, часом суперечливих поглядів, починаючи від хвальних і кінчаючи лайливими, образливими. Зробити самостійно висновки на підставі цих присудів дуже важко, ба майже неможливо.

Падуру називають „знакомитим поетом“ (Вагилевич), порівнюють з англійським поетом Чаттертоном (М. Грабовський), з Шевченком (Шуйський), називають „камертоном нашої літератури“ (В. Поль), „великим народнім поетом“ (Поруп), не менш скрайні й негативні погляди: „льстит українцям“ (Куліш), „пита-нахлебник“ (Драгоманов), „лизоблюд“ (Равіта), „дворовий поет“, „дворацький поет“ (Брікнер, Єфремов). Львівська „Просвіта“, видаючи 1913 року твори Падури в спільному збірнику з Шашкевичем, Вагилевичем і Головацьким, вважає за потрібне просити вибачення в читача за свою „зухвалість“ такими словами: „Все ж хоч би з огляду на довголітній хід і ціноване його пісень серед Русинів і яко головному репрезентативі Поляків пишучих по руски належить йому коли не в ряді письменників руских, то бодай в додатку до них, місце для части его творів¹⁾“.

І тільки в останні часи під впливом студіювання декабристської справи і в звязку з участю в політичній роботі Падури українська

¹⁾ Руська письменність, III, I, Львів, 1913, ст. 384.

історіографія, принаймні, починає дивитися на нього поважніше; це відбивається й на оцінці поета як людини: акад. Єфремов каже про нього: „Чоловік з головою“. Щоб вийти із цього зачарованого кола літературних присудів, потрібно зробити самостійну велику систематизаторську й критичну роботу над літературною спадщиною письменника та над критичними матеріалами з приводу його життя й творчості¹⁾. На таку роботу постать Тимка Падури заслуговує, як радіусом своїх літературних впливів, так і тою ідеологічною роллю, яку він, безперечно, відіграв в історичному культурному процесі Правобережної України.

* * *

Перший раз твори Падури були видані 1842 року в Львові без дозволу автора п. з. „Рієнія“, а другий раз за редакцією письменника 1844 року у Варшаві п. з. „Українкі“, а тим часом окремі поезії письменника в 20-х і 30-х роках здобувають собі широкої популярності в усній формі. Так його бойову пісню „Рухавка“ співають повстанці 1831 року, вона ж іде з ними й на еміграцію, стаючи у Галичині улюбленою піснею шляхецької молоді.

При цьому ім'ям автора мало хто цікавиться; часописи, які про автора здають, то плутали його з старшим братом Юзефом, що втік із Житомира в еміграцію, то навіть з легкої руки поета Олізаровського пустили чутку, що сам поет застрелився. Мотиви ж поета, фразеологія використовуються, коли справа торкнеться історичної козаччини. У 1832 році драматург Сухоровський виставляв у Львові мелодраму „Wanda Potocka“ де гайдамаки з України співають „Рухавку“ Падури та уривок з „Козака“²⁾, причому драматург не визначив їх приналежності Падурі, даючи, очевидно їх за народні пісні.

Українсько-польський поет Галичини Каспер Ценглевич, що брав участь в повстанні 31 року, а потім провадив революційну агітацію серед галицького селянства (до 1838 року), завдячує Падурі теж свої дві поезії „Косарі“ та „Далій, браття, в руки коси“, написані на мотив „Рухавки“³⁾.

Ось перший куплет із „Далій, браття“...

„Далій, браття, в руки коси.
Лях нам красний приклад дав.
Вже вольности брнят голоси —
Довго Русин, довго спав.
Далій, хлопці, на врага.
Гурра - га! Гурра - га!“

В літературному житті виступають час од часу письменники, що своєю творчістю канонізують певні літературні норми. Для української літератури такими канонізаторами в 19 віці слід назвати 2 особи, — Котляревського й Шевченка. Коли до Шевченка українські другорядні літератори писали „під Котляревського“, то після Шевченка модним стало творити „під Шевченка“. У літературних новаків останнє подибується й до наших днів. Для свого часу на Західній Україні таким канонізатором українського поетичного слова мимоволі робиться Падура.

¹⁾ Це пророблено в нашій, не надрукованій ще, монографічній розвідці про Падуру.

²⁾ В. Шурат „Коліївщина в поль. літер. до 1841 р.“, — Львів, 1910, ст. 12.

³⁾ Докладніше про це у Франка „Шевченко героєм поль. рев. легенди, Львів, 1907, ст. 52.

„Під Падуру“ пишуть не тільки в Галичині, але також і на Правобережній Україні. Сліди впливу Падури помітно в письменника-обивателя Осташевського. Ось фраза із його казки „Дві чарівниці“.

Осташевський
— Його (хана) всюди значат слід
Пустка, слёози, пожар, труп ¹⁾.
Падура („Козак“)
Сам, як дикий син природи,
Де покаже метиву твар.

Правобережний літератор Зенон Фіш (Падалиця) бере слова Падури.

„Na dolyni, pry Czehryni
Wid panecznych si je szlach —
Witrok tyszkom — honyt tyszkom —
Po bunczukach — szasz - szach“

як епіграф до свого твору „Nos Tarassowa“ ²⁾.

Недавно М. Марковський підмітив відгуки Падури й у пісні „Козакові нема біди“... що співається в кінці п'єси Житомирського українсько-польського драматурга Кароля Гейнча ³⁾. Не міг обминути впливів Падури й цілком український поет Маркіян Шашкевич. Його поезія „Звадка“ розміром нагадує Падуриного „Лірника“.

Шашкевич	Падура
„Заспіваю, що минуло, Передіцкий згану час, Як весело колись було, Як то сумно нині в нас“	Не журися мій хазяю, Не за датком я іду; От так сяду, заспіваю, Віспіваю тай піду“

Зіставлення цих обох уривків і ритму набирає більшої сили, після того коли ми в „Болеславі Кривоустому під Галичем“ зауважимо запозичення в Падури цілих зворотів

„Не агасайте ясні зорі,
Не вий, вітер вниз Дністра,
Не темнійте, красні звори:
Днесь, Галиче, честь твоя.
„Гей, хто Русин, підлітайте
Соколами на врага,
Жваво в танець, заспівайте
Піснь веселу: гурра-га“ ⁴⁾.

У Падури беруться окремі слова: „скверний, гурра-га“.

В свій час читано Падуру й на Лівобережній Україні. Проф. Дашкевич свідчить ⁵⁾, що Срезневський хотів у своєму українському збірникові вмістити вибрані вірші Падури, і звертає одночасно увагу на близькість між Падурою й Метлинським (Амвросій Могила): „Совпадения в поэзии того й другого указывают на близость“.

К. Михальчук у своїх споминах зазначає ⁶⁾, що в числі лектури українського гуртка гімназистів Житомирської гімназії між іншими

¹⁾ „Пів копи качок“, Вільно, 1850, ст. 64. В передмові до свого збірника Осташевський з лінгвістичного боку помилково порівнює Падуру з Котляревським: „Котляревський і Падура писали полтавською мовою з московською помішаною“... (ст. 1).

²⁾ Athenalum 1841, VI, 135.

³⁾ М. Марковський „Powrót zaporożców z Trebizundy K. Heineza“ Україна, 1926, V, 77. З приводу К. Гейнча ми подали до „України“ простору замітку літературно-біографічного характеру.

⁴⁾ Це зауважив проф. Дашкевич „Отзвѣв“ ст. 131.

⁵⁾ Ibid, ст. 217.

⁶⁾ К. П. Михальчук „Из укр. былого“, Укр. жизнь, 1914, VIII - X, 76.

письменниками російськими, польськими й українськими був також Падура.

Ніколи не може передбачати письменник, яка доля чекає його твори, ідей. Найабсурдніше було б сподіватися якоїсь переробки такого яскравого своєю тенденцією твору, як вірш Падури „Рухавка“. А тим часом знайшовся півграмотний писака, який 1863 року переробив текст цього твору з антимосковського в антипольський, русофільський і монархичний вірш. Вірш-пісню вложено в уста селянства українського, але це твір ненародний, багато в ньому тенденційної політики та й літературщини. Ось характерні місця:

„Нема свята ні неділі, — а голосить в церкві дзвін,
Мило гуде в опівночі, всіх сизає в божий дім.
Кажуть єсть щось від царя,
Чи не крикнем єму: ура

Всі помрем за Русь святую, вона наша рідна мати,
І за волю золотую, що хтять ляхи відібрати¹⁾.

* * *

При деякій „канонізаторській“ ролі Падура все таки залишається другорядним письменником. Зате з боку суспільного його постать знаменує собою певний етап ідеологічного національно-культурного розвитку Правобережної інтелігенції. Крім того, у Падури з суспільного боку є деякі індивідуальні симпатичні риси. Так, в історіографії українській уже писалося про те, що Падура брав участь у перемогах польських революційних організацій з декабристами. З'їзд представників декабристських і польських революційних організацій відбувся в Житомирі влітку 1825 року, що підтверджується деякими мемуарними даними, а також критикою перших творів нашого письменника²⁾. Ми відкидаємо думку про вплив Падури на творчість Рилєєва (В. І. Маслов), але на переконаннях самого Падури це короткочасне знайомство з декабристами, а згодом їх трагічна доля залишили скороминущий слід. Падура од своїх шовіністичних поглядів „Рухавки“ 1-ої редакції відмовився й, залишивши кістяк віршу (заклик до козацтва), він його в 1827 році (Ружин на Раставиці) переробив, скерувавши увагу козацтва на традиційного історичного ворога, бусурманів.

До цієї ж доби стосується довгий вірш Падури польською мовою „Сзарка“, датована 6 лютого 1826 року, що вперше, а для Падури романтика й в-останнє ставить проблему про класову будову суспільства й про гноблення феодалами своїх підданих. Виконує своє завдання поет у формі алегорії, розуміючи під гнобленими шапконосців і розповідаючи про їх кривди, як ніби то вони зв'язані з одіжжю. Починається вірш теж в оригінальному тоні. „Геть з очей, каже поет, боги їатхненъ“. Не думає він співати гімни меценатам про коханок, про півбогів. Темою його співу буде шапка. В інтересах соціальних протиставлень перший брамін для вигоди краєв її в різні моди. Будда хотів запровадити моду одну й за те загинув. Для приходнів фараону вказали шапці, що її батьківщина неволя. Шапка понесла багато офір. З шапкою було зв'язане піднесення Риму, а коли він одягнув

¹⁾ Пісню видруковано в М. Драгоманова „Нові укр. пісні про громадські справи (1764 — 1880), К. 1918, ст. 90-91.

²⁾ Подробиці доказів у нашій ст. „Падура, Рилєєв і декабристи“, що принята до друку в XV томі „Записки І. - Ф. В. УАН“.

стрій двораків, то пішов до занепаду. Після Хрестових походів появилися теж різні знаки достоїнностей, а шапконосців зробили жебраками. Шапконосців підпалювали, мучили, катували. Кожен падлюка полював на шапку „для моди“. А от владики поначіплювали до капелюхів курячі хвости й наказують шапкам уклонятися.

„Welki boze! przed ogonem
Kaza czapce bic poklonem!

Нема правди на світі через штучний розподіл суспільства.

I zovia sie glupiem mianem,
Jeden chlopem, drugi panem,
O prawodawcy! o ludy!

Через те цілком послідовно закликає Падура „шапку“ повстати до боротьби за свої соціальні права.

„Biedna czapko! twojej enocie
Niosa wieszczę w hymnach dary,
A ty skrapiasz w niedzy pocie
Krwia i łzami ziem obszary.
W twym ucisku z katow proga
Nie smiesz przeszyc okiem wroga,
Bo wen zemsty piorun złeć,
Nie lekaj sie gromu bogów!
Zmyj...¹⁾ swych wrogów —
Bóg nie skarze za to dzieci“.

Годі шукати в цьому творі логичного класового програму чи революційної тактики, але він має характер не національний, а більш класовий і нагадує нам своєю конструкцією „Дружнє посланіє“. Шевченка, де збігаються в одному творі два мотиви, національної позакласової згоди й революційного дійства.

„Сзарка“ має більш біографічний, ніж художній інтерес. Недавномо біограф Падури у виданні 1874 року²⁾ називає погляди, висловлені в „Сзарсе“ гайдамацькими, відносячи генезу їх помилково до Кременецького ліцею (де вчився Падура), до захоплення народньою поезією, а не до декабристів. — „Залишаючи року 1825 Кременець, вийшов із тої школи, перейнятий наскрізь принципами не так республіканськими, як хутчії, на нашу думку, гайдамацькими, розвинутими до краю“.

Збочуючи через причини історичного порядку в своїх поезіях не раз на шлях шовіністичних закидів на адресу росіян, Падура ніколи не став консерватором у соціально - політичному розумінні взагалі.

Так Падура є принциповий ворог монархізму, не тільки російського, але й рідного польського, абсолютного й конституційного. В примітці до статті „Jan Sierko“ Падура каже³⁾ „Аматори регізму доводять, що „для спасіння Польщі від занепаду доконче була потрібна самовлада короля, а Ян Казимир намагався її запровадити“ — для себе, бо для цього ніхто в народі не бачив потреби“. Роздумуючи над минулою історією Польщі, Падура у всіх останніх нещастях обвинувачує короля Станіслава - Августа, магнатів і палацову партію. На їх головах лежить і відповідальність за Гуманську різанину. Це він висловив у незакінченому історичному нарисі „Rzez humanska“, що її видавець Вильд 1874 р. не видрукував.

¹⁾ Закрапковано у виданні 1874 року.

²⁾ *Rysma Tymka Padury* Львів, 1874, Nakladom knyharni Wilda.

³⁾ „Rysma“, ст. XI — XII.

Державно-політичним ідеалом Падури була республіка. У слов'янського племені, на думку письменника, був зародок порядку республіканського. В примітці до поезії „Бурлака“ Падура підкреслює („Pysma“, 360), що бурлака в політичному житті республіканець, а в товариському не хотів підлягати жадній владі — „безпанський чоловік“. В примітках письменник наводить оповідання про селянський заколот, що стався в одному селі 1823 року. Військо прийшло втихомирювати. Коли урядовець почав з'ясовувати селянам, що їх повинності стверджуються царським правом, то один селянин дотепно відповів: „Ти мені кажеш право? Коли б не мій плуг, а Грицька ціп, не мавбишь такого черева, а твій цар пішки носив би своє право“. Нам не потрібно перевіряти реальність факту, але сам тон і стиль („черево“, „цар пішки носив би“) мають значний біографічний інтерес. Падура не тільки антимонархіст, він розуміє й відчуває експлоатацію праці кріпака-селянина.

У своїй політичній тактиці, коли так можна висловитися, у літньому віці Падура зробив крок назад. Йому хочеться утворення республіки еволюційним шляхом, без пролиття крови, як у Франції — польський король Стефан-Баторій з українських козаків списав реєстр у 6 тисяч і сподівався, що з цих смільчаків буде республіка — „І зробилося б зручніш, спокійніш і триваліше, як два сторіччя пізніш з таким страшенним пролиттям крови братньої сталося в Галіції“ („Pysma“, 275).

Надто інтересний є Падура в його ставленні до українського національного питання. Досі цю справою ніхто не займався. Здебільшого вважали її за цілком ясну й зрозумілу. „Падура льстит українцям“, казав Куліш. Падура вважає українську народність за різновидність польської — автор замітки в Брокгауза. Дослідники від цього питання просто відмахуються руками, а тим часом воно зовсім не таке просте, і правильно його розв'язати можна тільки в певному історично-культурному аспекті.

Найлепше розглядали Падуру, як письменника, що з своєюкорисливою національно-політичною метою використовує діалекти сусідньої нації. Польські літератори для цього придумали в свій час термін „powiatoszczuzna“. Цей термін до Падури застосовує редактор львівського видання „Piensia“, вважаючи українську мову наріччям польської. Падура в приписах до „Ukrainok“ 1844 року говорить теж про „Україну Польську“. Як же, справді, ставився Падура до України та її нації?

Падура називає Україну своєю матір'ю —

Но ти, Вкраїно, ти мені мати,
Ще і за гробом присвись“.

(„Pysma“, 117).

Одночасно поет почуває культурно-політичний зв'язок з иншим більшим соціальним організмом, Польщею, що її він уже вважає за батьківщину —

Polsco, najmilsza ojczyzna moja!

(„Pysma“, 357).

Українці для поета „земляки“, він їм докоряє за забуття мови, одержі, звичаїв. Характерним документом служать дві відозви „до земляків“, виготовлені поетом, як свого роду credo, до нового видання творів. Першу відозву написано 1847 року.

До земляків

Нам втгоді перша з серця добулася піснь, коли України дії іще літописець збирав з книжки.

Попередники наші передали Вам тільки час, імена, пригоди, але небилично, виворотне, бундючно.

А ісуці як роблять? Ставлять храм прихожим, правлять по чужиньому — в отчині...

Спурались предків язика, одежі, обичаю, пішли в безпутне й в розстайнях кличуть: за нами — в чужину...

Господня сила дала духа нам, та в родинній мові озвалася народня піснь — з діїв і правди.

З них ми вийшли, в них прожили, з ними підем на суд поколінь — мира.

Писано 18 березовня

1847.

Vox populi vox dei!

Тепліше й конкретніше складено другу відозву. Поет каже, як багато він у своїх поетичних утворах обов'язаний народньо-поетичному джерелу. Він вірить, що його пісня не залишиться без сліду. Він вірить, що нарід воскресне, і тоді новий співець вигукне „славу“ на його честь.

Русапо 6 травня 1850.

До земляків

Коли наша раз перший озвалася ліра (П. пише „лира“), тому літ двадцять і шість. З діїв, казок, пісень снувалася струна, а їх нutoю загула грудь.

Не прихожих язиком передаєм пришлим по ісущих вість, до нас він промовляв в колисці, розказував в степах, з могил співав нам.

Що за літ молодих проснилося в думці, тее появилось в мові; що добулося з серця, переказуєм Вам. Думайте та гадайте ісуці.

З цілих спадків по предках зістались тільки гроби і язик — ждали нас. Та розпались гроби, сцілились щадки, тхнула духа в них наша перша піснь.

З неї вийде співак, озветься до поколінь душою на нашу честь: Благословен, хто почує воскресіння піснь!

Русапо 6 травня 1850.

Падура цікавиться українською минулою історією не тільки, як об'єктом для своєї поетичної праці „Україна в піснях“, його захоплюють окремі епізоди й постаті старої України. Їх він оспівує, ідеалізує, а часом нападає на представників тодішнього українського національно-культурного руху за їхній сервілізм перед російською державною системою: українофіли (так тоді звалися культурники) цураються славетного минулого, вони „зрадники люду українського“, українофіли — історики, щоб догодити російській державності, придумують теорію „Малої Руси“, як рідної сестри Руси Великої.

Щиро вболіваючи над політичною, а часом і соціальною долею українського народу, поет не зважається переступити одного кроку, назватися українцем. Він є лях, або, „ляцька дитина“ („Руська“, 362), як його назвав одного разу лівоберезжий козак.

І світогляд Падури й його дивне трохи становище посередині між Польщею — вітчизною й Україною — ненькою, між польською культурою й політикою й українською потенціальною поки що поетичною силою стануть для нас більш зрозумілі, коли ми відійдемо від українського ґрунту й оглянемося на те, як починалися відродженські, регіоналістські рухи в Західній Європі, які їхні перші кроки, етапи розвитку й гасла культурні й політичні, що їх виголошували інколи авторитетні регіоналістські ватажки та організації. Проф. Погодін народження й розвиток регіоналізму вложив у певну формулу, виходячи з провансальського руху, але пристосовуючи її до всіх подібних: „От народной поэзии и национальному самосознанию

и от него к национальной автономии и к федерализму, вот тот путь, по которому двинулся Прованс¹⁾.

Ось рухи панкельтські. Через політичні обставини в XVI й XVII віках занепадає в Кельтських країнах Бретані, Ірландії, Уельсі, Шотландії колись висока культура, забувається грамотність рифмовою мовою. Видання пісень Макферсона у народньому стилі, а потім шотландські балади Вальтер-Скота (1882—3) становлять еру відродження кельтських народів. У французькій Бретані поет Брізе (1802—58) ходить у селянській одежі й збирає народні твори. З народом він не має спільних тем для розмови, бо сюжетами його творчості є такі трафаретні об'єкти, як пісня, арфа²⁾. Коли довелося бретонцям формулювати своє ставлення до Франції, то Мішле висунув таке гасло: „Головна річ, це бути французом, не переставши ніколи бути бретонцем“³⁾. З цим цілком погоджується Le Goffic, автор статті про панкельтський рух: на його думку, цілком природньо повинно бути: француз спочатку і, коли можливо, кельт опісля⁴⁾.

Вище, що до можливостей розвитку, стоїть рух провансальців, що почався хронологічно пізніше од українського. Розуміється, початок його лежить у збудженні інтересу до народу та його творчості, за що перші народофіли одержують призирилу назву „les ruraux“, мужикомани (Драгоманов).

Поет-перукар Жасмен (1798—64) ставлення до Франції визначає в таких словах: „Спочатку маленька батьківщина, потім велика“⁵⁾. Провансальський рух із поетичного з бігом часу обертається в національно-культурний. 1854 року утворюється т-во фелібрів (аматорів провансальської мови), що на його чолі стоїть відомий поет Містраль (1830—1914). Розвиток дальший фелібризму проходить у тих самих рямцях, що їх визначив ще Жасмен. Фелібристи будуть культурниками Провансу, але завзятими французькими патріотами. 1868 року на з'їзді фелібрів поет Містраль виголошує гасло фелібризму в новій редакції: „Каталонія (наша) сестра, Іспанія — приятелька, Франція — мати“⁶⁾. Свій патріотизм супроти Франції виявляють провансальські діячі яскраво в часи державно-політичних криз. В 1870 році з патріотичними віршами на адресу Франції виступив Містраль, а під час останньої війни їх komponували провансальські поети Д'Арго й Жуво.

Не будемо ми говорити про те, що з гуртка фелібрів вийшли на письменницьку ниву митці загально-французького напрямку (Альфонс Доде), державні робітники Франції з консервативною ідеологією.

Нас цікавить у згаданих регіоналістичних рухах панкельтському й провансальському те, що почавшись із невинних занять народньою творчістю, переходячи поволи до проблем культурного будівництва, вони дуже близько стоять до своєї державности французької й англійської, їхні діячі є здебільшого патріоти своєї держави, вважаючи власні рухи за такі соціально-культурні процеси, що не вийдуть із рамок середдержавної справи, або будуть розв'язані, як

¹⁾ А. Погодін „Из истории нац. движений“ Р. М. 1911, XI, 116.

²⁾ Подається за М. Драгомановим „Новокельтское и провансальское движение во Франции“ В. Евр. 1875, VIII.

³⁾ L'important c'est d'être François sans cesser jamais d'être Breton — із ст. Charles Goffic „le mouvement panceltique“, Revue de deux mondes, 1900, V, 169.

⁴⁾ Ibidem, ст. 173 — „François d'abord et s'il est possible Celtes ensuite“.

⁵⁾ С. Савченко „Провансальський регіоналізм та національне відродження“, „Життя й революція“, 1926, IX, 54.

⁶⁾ М. Драгоманов, op. cit., В. Евр., 1875, IX, 181.

панкельський рух, шляхом добровільного погодження зацікавлених держав матерів на задоволення тих чи інших місцевих потреб.

В діяльності й політичній ідеології Падури ми бачимо цілковитий паралелізм до західно-європейського регіоналізму. Тут і захоплення народною поезією України, бажання відбудувати її колишню державність (козацтво, гетьманщина), але тільки в цілковитій спільці з старшою матір'ю Польщею, тут і користування українською народною мовою для власної творчості.

Маврацію проф. Дашкевич, зазначаючи („Отзыв“ ст. 192), що „личность Падуры представляет оригинальный тип поляка-украинца, грезившего о восстановлении шляхетско-козацкой Украины“ Дашкевич скрізь порівнює Падуру з Мих. Чайковським. З цим можна погодитися тільки з певним обмеженням: обидва вірять у потенціальну силу козацького духа, але шляхи їхні різні: Чайковський — політичний авантюрист, чого не можна сказати про Падуру,

Але тепер нам дивно читати друге твердження проф. Дашкевича (ibidem, ст. 195): Падура при всем своем козакофильстве оставался также вполне польским необузданным патриотом и не мог подняться на чисто народную украинскую или что то же общерусскую точку зрения; старое казачество рисовалось ему в превратном виде“.

Після наших екскурсів у царину західно-європейських регіоналістських рухів „необузданный польский патриотизм“, коли він у Падури є, нам видається натуральним явищем. Що ж до „відсутності“ „украинской или что то же общерусской точки зрения“, то з приводу цього ми змушені зробити закид шановному професорові, що в даному разі він зійшов із ґрунту строго наукового об'єктивізму, а зробив свій осуд з погляду загально-російської державної політики.

Характеризуючи Падуру з суспільного боку, не можна обминути надпоривного ставлення письменника до важливого соціально-культурного чинника України, української мови. Українська мова для Падури не є тільки засіб агітації (як дехто думає) чи забави. Вона є для поета органічний елемент, більш, може, природний, аніж мова польська. Українською мовою пишуться не тільки поезії для українського вжитку, але що найхарактерніше, поет робить переклади на українську мову з Міцкевича й Байрона¹⁾. Практичного вжитку цих перекладів ледве чи міг поет сподіватися, бо справді яка агітаційна сила від елегічних уривків з „Konrada Walenroda“ чи з прощальної пісні Чайльд-Гарольда? Та й komponувалися переклади після 31 року, коли гарячий час політичної акції пройшов.

Очевидно, в звертанні до української мови була якась внутрішня потреба, що лежала глибоко на дні психіки поета.

Порівняння Падури з регіоналістськими рухами що-до його політичного й культурного становища між Польщею й Україною дає нам право з цілковитою відповідальністю назвати його типовим українським регіоналістом польської орієнтації²⁾.

¹⁾ По фразеології „Прощання Чайльд-Гарольда“ (переклад з польськ. перекл. Міцкевича) в „Pieniasz“ ми вважаємо, що переклад належить Падурі. Так думав і проф. Дашкевич (ст. 231), хоча тепер це заперечується.

²⁾ М. Марковський про менш значного українсько-польського письменника К. Гейнча зауважує, що він „у 40 роки є попередником хлопоманів“ (Україна, 1926, V, 79). Історично це так, хоча індивідуально в Гейнча ми спостерігаємо менш характерних рис регіоналізму, ніж у Падури.

Це нас не повинно ні трохи здивувати, бо український національно-культурний рух у своєму історичному розвитку проходив тими самими стежками, що й національно-культурні рухи Європи. Що-до польської орієнтації, то це теж цілком натурально з об'єктивно-історичної точки погляду. Територіально Україна була поділена між двома державними організаціями, Росії й Польщі, і повинна була підлягати різним культурно-державним впливам. Правда в 19 віці Польща, як держава, вже не існувала, але її культурна перевага панувала на Правобережній Україні ще більш півсотні років.

Регіоналізм на Правобережній Україні повинен був проходити в рямцях польської культури й політичної орієнтації, як на Лівобережній у рямцях російської системи.

Українські діячі Лівобережної України поруч із любов'ю до українського слова заховували вірну відданість російській державності. Згадаймо перших осадчих української літератури Когляревського, Квітку, Гулака-Артемовського. Грінченко, одірвавшись од історичної перспективи, обзиває їх сервілістами. Але такий „сервілізм“ культурного порядку ми спостерігаємо й у Драгоманова. В тій же статті про „Новокельтський і провансальський рухи“ Драгоманов каже, що провінційні літератури далі місцевих потреб не підуть, та й шкідливо було-б для поступу підривати великі світові літератури. А проводир українського руху старшої Шевченківської генерації Костомаров ще 1881 року кинув крилату думку про „літературу для домашнього обихода“ — „Если же обок русского языка будет оставаться и литературно развиваться Малорусская литература, то принося свою местную пользу, она без ущерба русской литературе будет существовать для домашнего обихода“¹⁾.

Як розбіжна була національна політика російська й польська, так взамосуперечні були довгий час російська й польська орієнтація в українському рухові. Нерідко зустріти й ворожість між ними.

Через те ми зробили б помилку, коли б здумали виносити суд про одну орієнтацію з точки погляду другої, її антагоністки. Нам треба зовсім одірватися від місцевих інтересів, антагонізмів і суперечок і стати людьми особисто незацікавленими.

Нам прийдеться тоді проминути взаємообразливу оцінку, що дали один одному Падуро й Шевченко, Шевченко в „Щоденникові“ під 20/V — 1858 називає антагоніста „мізерним Падурою“, а Падуро в свою чергу, якщо вірити Т. Рильському, відповів не меншою „ласкавістю“: він говорить, „будто Шевченко воняет хлопским дегтем и за 20 копеек и за чарку водки он готов бы резать встречного и поперечного шляхтича“²⁾.

У взаємовідношеннях Падури й Шевченка грає значну роль й класовий момент: як-ві-як, Падуро був шляхтич, а Шевченко простий кріпак. У одного й другого зберігалися певні класові нахили, а часом і заботони.

Для сучасного об'єктивного дослідувача й Падуро, і Шевченко, і Костомаров, і Драгоманов знаходять належне місце в українському історично-культурному розвитку, як певні кільця українського національно-культурного руху, коли він перебував у стадії регіоналізму.

¹⁾ Н. Костомаров „Малорусское слово“ В Евр., 1881, 1.

²⁾ Рильский „Несколько слов о дворянах правого берега Днепра“, Основа 1861, XI — XII — 97.

К. СЛІПКО - МОСКАЛЬЦІВ

Художник Сергій Васильківський¹⁾

(СПРОБА ХАРАКТЕРИСТИКИ)

В - осени 1927 р. минає вже цілих десять років, відколи неблаганна смерть підкосила видатного українського художника Сергія Васильківського, одного з піонерів українського нового маларства, що полишив нам у спадщину цілу низку сонячно - блакитних перлин - картин.

Десять літ — невеликий час, але за ці роки в образотворчій та загальному мистецтві, художника, що зовсім загублено мірило до оцінки мистців, зокрема художників.

Які завдання стоять перед художником в цілому? В цьому головному питанні і досі ще художники й теоретики різних угруповань не дійшли до згоди, а тому й не дивно, що в художній роботі мистці часто ставлять собі рівнобіжні, а то просто протилежні завдання... Анархія продовжується... Ми і досі переживаємо скрутні часи, які ледве чи скоро закінчатся.

І ось у таку добу, коли живопись, як явище культури, розглядають з найрізноманітніших точок зору, ну скажемо з літературної, як це роблять з легкої руки передвижників Ахровці, художньо - побутової, соціально - технічної — конструктивісти, лише художньої, лише економічно - технічної, будь яка мистецька оцінка художників звичайно не може претендувати, хоч до деякої міри на всебічне висвітлювання і об'єктивно - наукову оцінку. На жаль, повторюємо, в наші часи без попередньої надзвичайно складної праці в напрямкові відшукування критеріїв до оцінки, що до речі ще не розпочато мистецькими науково - дослідчими установами — обійтися просто неможливо.

Ось через що наш нарис - розвідка про творчість Васильківського не може претендувати на всебічне освітлення і оцінку творчості цього геніяльного маестро фарби, а буде носити скорше характер усталення деяких тез, що до оцінки мистецьких речей та першу спробу схарактеризувати Сергія Васильківського згідно з цими тезами.

* * *

Найскладнішою проблемою для художника сучасності це є завдання його роботи, інакше кажучи, який по формі художник мусить випускати продукт, на що маляр при малюванні мусить звертати

¹⁾ В наступних числах нашого журналу (за 1928 рік) буде вміщено такі статті цього ж автора про маларство:

- 1) Сучасне західне маларство.
- 2) Українське образотворче мистецтво після Жовтня.
- 3) Український портрет.
- 4) Український пейзаж.
- 5) Український жанр.
- 6) Українське графічне мистецтво.
- 7) Художник мислитель.

Р е д а к ц і я

увагу... Це питання вже декілька років освітлюється в пресі з різних точок зору, але поки - що не знаходить одностайного розв'язання.

Одні художники вбачають своє завдання тільки в тому, щоб продукувати речі за ремісничими принципами (формальний ухил), другі намагаються продовжувати славні традиції художників-велетнів: Леонардо — да Вінчі, Рафаеля, Мікель-Анджело, Рубенса, Тиціана, Рембрандта, що уміли погоджувати майстерність із змістом. Ці велетні за допомогою форми втілювали на полотні, стінку свій досвід життєвий, були не тільки майстрами, а і мислили, виявляли у своїх творах свої погляди, своє світорозуміння.

І оскільки мистецький твір являється подразником, як це засвідчує наука, подразником, що через певну комбінацію ліній, форм, фарб по різному сприймається і викликає у глядача різні реакції, то само собою художник, що бажає своїми творами обслуговувати маси трудящих, бажає викликати у глядача певну реакцію, цим самим являється до деякої міри ученим, що за допомогою своєрідного матеріалу комбінує річ в такий спосіб, щоб остання промовляла виразно глядачеві, щоб вона була для нього простою зрозумілою мовою.

Цікаво відзначити, що до цієї точки зору схилиються конструктивісти, які декілька років заперечували будь який „літературний“, як вони звали всяку тему, зміст.

Так захисник конструктивістичного напрямку Арватов під натиском життя здав позиції що до завдання художника, яке на його думку мусило зводитися до розв'язання соціально-технічних проблем¹⁾ і ці обмежені завдання він поширює, бо погоджується вже з тим, що пролетаріатові прийдеться використовувати образотворче мистецтво, як особливу класово-організуючу професію²⁾.

Ще далі пішов теоретик конструктивізму Ган, що виготовивши таблицю розподілу мистецької роботи на ряд окремих груп, між іншим уводить нову групу у свою таблицю художників станковистів, які і за Ганом мусять розбиратись в завданнях сюжетного впливу, або формального впливу ліній фарб. Художник станковист, як це ми бачимо з таблиці, установлює формальні ресурси доби, шляхом вивчення зразків живопису сучасного та минулого³⁾.

Роблячи з усього попереднього висновок, можна сказати, що художній образний твір являє собою складну систему образної комунікації з установкою на максимальне сприймання.

Беручи це основне твердження за робочу гіпотезу, я вважаю, що це є єдиний принаймні на цей час правильний підступ до оцінки роботи художників.

Зокрема під таким кутом зору я буду розглядати творчість художника С. Васильківського, що кінець-кінцем орієнтувався на суспільство і мав на меті установити з ним зв'язок через картину: проте, беручи на увагу своєрідні умови праці цього видатного художника, нам доведеться розглянути ще його творчість з іншого боку, саме з точки зору відродження української образотворчої культури.

* * *

Сергій Іванович Васильківський народився на Україні в місті Ізюмі в 1854 році. Закінчивши в Харкові шість класів 2 гімназії, він

¹⁾ Арватов „Искусство и классы“.

²⁾ Арватов „Искусство в системе пролетарской культуры“, ст. 26 — 33 в збірникові „На путях искусства“.

³⁾ В. Перцов „За новое искусство“, Москва 1925 р. Всерос. Пролеткульт.

вступив до Ветеринарного Інституту, але, не закінчивши і його, Васильківський вступає до „Удільного відомства“.

Непосидюча художня натура не змогла задовольнитись одномаїтним життям урядовця, а тому майбутній художник, якого ще на шкільній лаві тягнуло до малювання, нарешті перетворює в дійсність свої мрії одержати художню освіту і вибирається до тодішнього мистецького центру Петербурга. Перебуваючи в Петербурзі в скрутному матеріальному стані, завзятий Васильківський наперекір родині вступає в 1876 році студентом до Академії Мистецтва.

За короткий розмірно час, а саме через три роки, початкуючий художник на одній з чергових художніх виставок в мистецькому центрі Росії Петербурзі виставив ряд етюдів з натури, за які одержав дві срібні медалі.

Живість і уміння схоплювати найхарактерніші форми в натурі, ще тоді, в роки навчання, виразно вже визначили той напрям художньої праці який через декілька років звеличив художника Сергія Івановича Васильківського як пейзажиста.

В 1885 році Сергій Іванович за програмову роботу - картину „По Донцю“ одержав велику золоту медаль і закордонну командировку з стипендією від Академії на 4 роки.

Перевівши для виконання цієї програмової академічної роботи подорож на Україну для розрисовки української природи, Васильківський, не зважаючи на те, що начисто опрацював картину вже в інших умовах, на далекій блідій на кольори півночі, виконав її так добре, що картина „По Донцю“ не могла не притягти уваги художників і глядачів своїми свіжими, соковитими кольорами, які в той безбарвний вік різко виділялись.

Ось чому художник Васильківський, в майбутньому майстер фарби, зразу притяг увагу художніх критиків і заняв серед художньої молоді другої половини XIX століття одне з найпочесніших місць.

Від'їхавши за кордон, Васильківський оселився в Парижі, де і продовжував свою мистецьку освіту у відомого баталіста Валле-вальда, у якого за етюд коня він теж одержує срібну медаль.

Перебуваючи за кордоном, молодий художник побував на півдні Франції, в Бретанії, Італії, Африці, Англії, але ці поїздки не перешкоджали йому тримати тісний зв'язок з Петербургом, куди він надсилав свої закордонні праці, і він знов одержує нагороду, але вже іншого порядку. Про нього в мистецькому часописові „Художественные новости“ в 1889 році за виставлені речі тринадцять етюдів-пейзажів пишуть, що праці Васильківського чудові своїм делікатним письмом, шляхетними фарбами, які прекрасно передають світло, повітря. В рецензії на ці пейзажі критика зазначає, що кожна зокрема картина є просто мистецький шедевр.

Зміцнівши за кордоном як художник і цілком сформувавши там свій мистецький світогляд, Сергій Іванович повернувся до Росії, але в останній він довго не залишається і переїздить до себе на Україну, до Харкова. Оселившись тут, Васильківський всю останню, порівнюючи невеличку, частину життя змальовує то побут, то старовину України, а то просто пишну українську природу.

Для того, щоб краще уявити собі той шлях, яким пішов Сергій Іванович і те значіння, якого набирає Васильківський як маляр, прогляньмо крок за кроком те оточення, де зростав молодий майстер, ті думки, що панували, що до завдань мистецтва, як в Росії так

і закордоном і нарешті, для порівнення і усвідомлення цінності талановитого маєстро, праці найцікавіших сучасних йому художників.

Сергій Васильківський почав свою роботу в таку добу, коли з легкої руки Решетнікова „парикмахерську цивілізацію“ дворянства руйнували вшент, коли похід проти панської естетики, з усіма її нудними, класичними темами і штучними формами, набрав таких розмірів, що іноді видатні художники, під впливом розмов з революційно настроєними студентами, починали сумніватися в тому, чи потрібне загалом мистецтво.

У спогадах Антокольського надзвичайно яскраво описується такий безпомічний стан молодих художників. „Ми усвідомили, що стоїмо не на твердому ґрунті, що нам нічого захищати того, що ми любимо. Ми кинулись шукати знання, самі не знаючи, де його можна знайти...“

Ми ухопились за Прудона — „Про мистецтво“ — як тонучий за соломинку, ми бачили в ньому підпору наших поривань, але внутрішньо ми були незадоволені... Пам'ятаю, раз з Рєпним ми довго мовчки йшли — „А знаєш, промовив він раптом, — мені здається, що мистецтво ні до чого не приведе“. Відсутність будь яких стійких тверджень що до мистецтва звичайно не могла не відбитись на тому, що було зв'язано з мистецтвом, тоб-то питання нової естетики, права на існування мистецтва в новому суспільстві, що тільки ставилось на розв'язання.

На перший погляд якось просто дивно, навіть сумніватись в значінні мистецтв в життю, звідки це нерозуміння соціального значіння мистецтв, але це дивування само собою одпадає, коли пригадати той псевдо-класичний шлях, ту штучність, що панувала в мистецтві в ті часи.

Коли переглядаємо сторінки мистецтва 50 років дев'ятнадцятого віку в Росії, що тяглася за Європою, яскраво впадає в очі відсутність тривких художніх традицій. І якщо попередні покоління художників, не маючи художніх традицій і культури минулого, були прямим породженням Академії і її учителів, то вони сліпо підпадали під вплив своїх навчателів, і це підпорядкування було запорукою успіху. За часів же Миколи I Академія вже вироджувалась, а тому художнім силам потрібно було шукати ідеалів поза нею. Таким ідеалом з'явилась для Росії Італія, власне не Італія, а Рим. За цей час в Росії не було жодного чуткого серця, ні одного ясного розуму, щоб пройшов спокійно мимо цієї теми — Рим. Всі засвідчують свою повагу до колишньої величності і краси Риму. Ці почуття поділяють і учені як Погодин, Шевирев, Іванов, письменник Федір Толстой, Гоголь, Герцен... Але якщо для письменників Італія була імпульсом до творчості, то для художників Росії, що перебували в Італії, не маючи власних сталих художніх принципів, Італія несла просто художню смерть, бо малярі відразу підпадають хибним мистецьким традиціям німецької колонії і римських послідовників Каммунічо.

Отже не дивно, що в Росії оден по одному з'являється цілий ряд бездушних, штучних псевдо-націоналістів-малярів, що одягали ніби-то руські ідеї у форми, вироблені італійськими художниками.

Деякі твори, приміром Антона Іванова, Піменова сина, Венеціанова, що мають темою події російські, в дійсності по художньому оформленню є російські теми, що відбувались в Італії та ще як в театрі виконувались італійськими акторами. Загалом художники середини 19-го століття, що не мали віри в справедливість своїх

думок, постійно міняли свій шлях. Це головним чином, приводило малярів до того, що в їх творах, які споглядав Васильківський і на яких на початку свого художнього навчання він вчився, вражала випадковість, мішанина різних непов'язаних елементів, а останнє почасти иноді просвічується і в самого Сергія Івановича. Значно також підупала в ті роки і сама техніка, — художники вже не мріяли про загальний замисел картини, св. їх творів, вони вже не почувають матеріалу, не тонко розуміють художнє завдання, що часто густо для більшого ефекту картини підміняється тріскучими ефектами, — так крок за кроком техніка відійшла на друге місце.

Після сказаного ясно стає, що потреба в переоцінці мистецької культури мусила повстати. І першою ознакою переоцінки був бунт славної групи студентів випускників Академії, що 9-го листопада 1863 року демонстративно підняли прапор повстання проти академічної рутини й бездушності. Ця група молодих революційно настроєних художніх сил, під впливом ідеї про недоцільність мистецької роботи, кинулась в обійми суспільству, наслідком чого і стався ухил мистецтва вбік обслуговування ім суспільства.

Пануючий нігілізм викликав заперечення форми, і відома поговорка: „яблуко важніше яблука в мистецтві“ запанувала серед цієї групи художників.

Вмирало життя дідичів, а з ними і насолода через спостереження, бо остання замінилась творчою будівничою працею. Зовнішність, форми в мистецтві стали для передвижників річчю нікчемною і не потрібною. „Для нас, — пише Стасов, справа не в зрілому і умілому виконанні, а в самій тенденції і сюжеті“. Крамской думав, що художник є критик суспільних явищ, а Антокольський казав: „нема форми без змісту“.

В цілому ця група вірила твердо, що в мистецтві гарно те, що нагадує дійсність, що природа у всіх проявах краща від казки. Таким чином мистецтво відділилось від розсадника лише „естетичного“ Академії і пішло в життя. Умирили і художні традиції академії, та схолстична учоба її умісті з професорами, що були, пише Ге, недосконали: Ми учились оден у одного, і хто міг допомогти наочно, той керував. „Ми, — пише один з молодих художників-бунтівників — були для професорів чужі так, як і вони для нас. Їх майстерні були для нас закриті, їх праць не було видно на виставках, одним словом ми блукали без керування та авторитету“.

Розвал Академії, ухил молоді групи малярів вбік змісту, нехтування форми само собою відбивались зле на мистецькій культурі, яка хиріла і після псевдо-класиків не буйно розцвіла, а зовсім занепадала з передвижниками.

Повторюю, ігнорування форми, яку зовсім нехтували художники, коли був зміст, робило своє діло, художники загубили мірило до цінування як мистецької спадщини так і цікавих живописних формальних відкриттів, що вже на ті часи явилися в мистецтві закордону. Для художників змістовців мистецьких досягнень закордону не існувало, вони до цього ставились з упередженням, просто з призирством.

Для ілюстрації наведу приклад з життя закордоном видатного художника, майже співучня Васильківського, Рєпина.

Коли Рєпин по закінченні Академії в 1873 році виїхав як пенсіонер закордон, то в його листах виявилось повне заперечення європейського мистецтва. В одному з листів Рєпин пише: „Одна руським

біда: занадто вони вирости у вимогах¹⁾, їх ідеал такий великий, що всяке європейське мистецтво здається карикатурою, або слабим натяком,

Тільки оден Мойсей Мікель - Анджело річ чудова. Все инше, з Рафаелем на чолі, таке старе, дитяче, що дивитись не хочеться, яка гидота тут в галереях, просто нема на що дивитись, тільки стомлюєшся без толку²⁾“.

З Італії Рєпин утік до Парижа, сподіваючись, що він там найде щось краще, але і там він розчарувався. „Не знаю инших сфер, але живопись у теперішніх французів така пуста, така глупа, що і казати нічого, у французів навіть вивчення не видко — шарлатанство одне³⁾“.

Загалом його обіймав такий самий настрій, як і Перова — хутче до Росії, на свій ґрунт.

Таке перегинання палиці в другий бік, бажання відродити, або краще дати початок руській живописній школі, квасний патріотизм сліпив очі художній молоді, що просто прогавила закордоном надзвичайні мистецькі досягнення.

Чи справді не можна було закордоном, особливо в Парижі, нічого повчитись? Чи дійсно мідяного гроша європейське західне мистецтво не варте? Ось на в'ясненні цього моменту, що потрібний і для в'яснення впливу, що позначився на Васильківському, ми нижче й спинимось.

Перше за все, порівнюючи мистецтво в Росії, що, як вже я зазначав, страждало на відсутність кольору, з європейським, бачимо в Європі в 50 роках XIX століття протилежну картину.

В Лондонських туманах вперше народилась думка про те, що фарбопис є насамперед гармонія фарб. У великій мірі сприяв цьому Рєскін, що своїм закликом в 1843 році розбуркав думки художників. Назад до природи, в якій немає нічого чорного і рудого, палко писав і проповідував він. Цими словами Рєскін передбачав основні принципи тієї техніки, яка згодом лягла в основу імпресіонізму.

Одним з основоположників цього нового напрямку в мистецтві, що мав певний вплив на Васильківського, був Делякруа, якого звать предтечею того руху, що придбав назву імпресіонізму. Делякруа був одним з перших французьких малярів XIX століття, який насмілювався писати фарбою в той час, коли його сучасники тільки розфарбовували свої думки.

Він був тим, що насмілювався показати, наперекір всім, на самостійне значіння колориту як такого. Фарба — навчав Делякруа, — повинна збільшувати вражіння картини, притягаючи увагу глядача, кожна композиція, — писав він у своєму щоденникові, — потрібує відповідного колориту; в кожній картині повинен бути спеціальний тон, що являється ніби осередком її і панує над усім иншим. Всім відомо, що жовтий, оранжевий, червоний кольори втілюють ідеї радости і буяння⁴⁾.

Ось чому картини Делякруа надзвичайно були цікаві для студії, бо в них була помітна спроба перейти від фарбової випадковості, характерної для російських і українських художників, до фарбової гармонії, зґрунтовані на взаємнодоповнюючих контрастах.

Другим надзвичайно цікавим художником, що підійшов до зовнішньої реальності з усвідомленням мистецьких завдань, був Мане.

¹⁾ И. Крамской „Жизнь, переписка и статьи“ изд. 1888 року стор. 43.

²⁾ Там - же.

³⁾ Там - же ст. 49.

⁴⁾ E. Delacroix „Journal“.

З картин Мане можна було навчитись принципу концентрованого відтворення дійсності, самовільного синтезу тих елементів, які є естетично цінні. В його речах позначився килим кольористичних плям, які мистець повинен звязувати.

Перебуваючи в Парижі, Васильківський не міг проминути і справжніх імпресіоністів, з яких був Кльод Моне.

Моне, опрацьовуючи картини, звертав увагу тільки на фарбу, і коли попередніх малярів цікавив у пейзажі стиль, характер, все, крім фарби, то його цікавить тільки фарбопис, абстрагований від усього. В його картинах є тільки блискуча гра атмосфери. Моне дематеріалізує природу, позбавляє її матеріяльності, роздрібнює камінь в нижній струмочок фарбового пороку. „Його фарбопис, каже Тугенхольд, — суцільне блакитне царство, де немає місця для тіни. Його фарбопис — суцільна вязанка дрібних мазків сріблясто-жемчужових, або рожево-зелених“. Обминаючи перелік інших художників, представників неореалістів, у яких теж можна, що до широти тону дечого навчитись, спинимось ще на групі інших малярів, що в протилежність імпресіоністам передавали не моментальне вражіння, вібрацію світла, а внутрішнє переживання мистця, навіть більше — темп цього переживання. Таким художником був Ван-Гог.

Цей палкий по натурі художник, як про його висловлюються критики й теоретики, пише не кінцями пальців, а голими нервами. Не спинаючись на характеристиці його картин, нам здається досить яскраво показує цінність цього художника, навіть для сучасної художньої молоді, його запис -- замітки. Так з цих заміток ми довідуємось, що до композиційної будови взагалі, таке: „Для того, щоб утворити сумний настрій, зовсім не треба зображувати Гефсиманський сад, для того щоб від картини віяло спокоєм і тишею, не треба писати нагорну проповідь. Не в темі тільки суть, а в тому, як скомпонувати форми та фарби“. Для ясності, як це практично здійснював свої теоретичні погляди Ван-Гог, наведу приклад з самої його праці. Ван-Гог для того, щоб написати картину для відпочинку, передає непорушну тишу і спокій своєї „Відпочивальні“ ясним і радісним співзвуччям фарб та спокійністю ліній“. „Я просто хочу написати відпочивальню так, щоб сама фарба давала глядачеві абсолютний спокій, навівала б сон, заспокоювала його фантазію“¹⁾.

А ось трактовка другої картини його „Жнива“ (La Moisson) Море шумуючого жита, серед якого борсається маленька, як павук, фігура селянина, шпилі на обрії і все пронизане й позолочене стрілами сонця. І коли б ми захотіли побачити там те, що бачимо на картині Міле „Сіяч“, де фігура сіяча губиться, бо чувається влада землі, то ми б сильно помилились, бо тут в картині „Жнива“ не є поле з селянином, останній не виділяється і не придавлений землею; ні, „Жнива“ — це сама земля з її кряжами і маленькою фігурою селянина, що як маленька частина всесвіту просто носиться в безмірному просторі довкола вогняного сонця.

Наша картина, що до цінності закордонної живописи, була б неповна, коли б ми обминули ім'я видатного художника-майстра Поля Сезана, який був повна протилежність Ван-Гогу.

Перш за все Сезан був робітником, майстром, він не кидався, не шукав як Ван-Гог; Сезан ще змолоду знав свої прийоми фарбописи, осяг матеріял, умів поборювати опір матеріялу. Малярство

¹⁾ З листів Ван-Гога.

Сезана то є фарбовий апотеоз матерії. Він пише яблука, але яблука його цікавлять не так, як вони цікавили реалістів та імпресіоністів, бо перші намагались передавати ілюзію, а для других яблука були матеріалом для передачі тремтіння світла, згустком фарб. Сезана ж яблука чарують не так повітряною гармонією, як своєю соковитістю, дозрілістю овочів, скульптурною закам'янілістю серветок, чисто матеріальною трактовкою, що почасти була у старих фламандських і французьких майстрів.

У Сезана багато чого можна було б навчитись, а особливо уміння поєднувати, не розпоршувати колір, модулювати фарбу та komponувати, будувати речі. В особі Сезана логично замикається коло розвитку малярства XIX століття, на початку якого Енр заперечував колір на користь лінії, а Сезан реабілітував матеріальність фарбових мазків.

Таким чином, переглянувши навіть так схематично розвій мистецтва і змагання художників переважно мистецького європейського центру Парижа, ми бачимо, що ві сталій з художнього боку і заплутаній в тенетах бездушного академізму молоді Росії було чого по-вчитись закордоном.

Але, повторюємо, нестійкість художніх поглядів молодих малярів Росії, відсутність керованих вказівок вели до того, що художня молодь перебуваючи за кордоном, або занадто мало використовувала його для мистецької удосконаленості, або просто не вірно розуміла ті досягнення, що мало закордонне мистецтво.

Ця відсутність будь-яких інструкційних вказівок від своїх учителів зокрема на молодому Васильківському позначилась в тому, що Сергій Іванович, перебуваючи за кордоном, з усього, чого йому бракувало і що можна було взяти з нових відкриттів європейського західного малярства, як темпераментний художник півдня, бачив тільки — фарбу. І Васильківський відразу кинувся у новий вир — працю над фарбою.

* * *

Розглянувши мистецькі шукання Заходу та піби художньої молоді Росії, до якої належав перед виїздом за кордон і Сергій Васильківський, ми, таким чином, змалювали те оточення, в якому ріс та міцнів майбутній маляр фарби. Як же зростав художник Васильківський? Якими стежками йшов він? Яку художню еволюцію пройшов цей художник?

Васильківський, який вже після 1905 року клонився до імпресіонізму, — за приклад його можна вважати Полтавський Земський будинок, що був написаний ним в 1907 році, — почав з натуралізму.

Сергія Івановича праці можна досить чітко класифікувати на дві діаметрально протилежні групи. Перша з них — робота Петербурзької доби, до виїзду за кордон, і друга — робота тої доби, коли у Васильківського з'явилась фарба і він став поетом фарби.

Малюнки Петербурзької доби яскраво свідчать про сіренєке академічне оточення, в якому перебував початкуючий художник. У Васильківського речі цієї доби говорять тільки про одне: про відсутність впливу якої-небудь сильної натури, про повне невміння вишукувати і обробляти речі за художніми принципами, про оброблення з фотографічним ухилом деталей, якими при малюванні були дерева, люди, собаки, коні, хмари.

Правда, і в Петербурзьку добу, особливо перед закінченням Академії у Васильківського, як темпераментної людини півдня — проривалась уже фарба, але для Петербурзької доби це була річ випадкова.

Другим етапом розвитку художника Васильківського можна вважати його малярську працю після повернення зза кордону, який на Сергія Васильківського вплинув в той спосіб, що у нього з'явилась фарба і, порівнюючи з попередньою добою, надзвичайно чиста сонячно-блакитна гама.

Безпосереднє сприймання картин імпресіоністів, розвиток пейзажної живописи мали свій вплив на Васильківського. Хоча він і працював за кордоном у відомого баталіста Валлевалльда, але баталіст Васильківський цілком підпорядковується Васильківському пейзажистові.

Використавши чистоту фарб імпресіоністів, він в розробленні пейзажу іде шляхом славної групи пейзажистів XIX віку Теодора Руссо, Мілле, Корро, що відправившись з Парижа до лісу Фентебло, заснували там в Барбізоні колонію художників. Ці художники намагались безпосередньо взяти у самої природи чари фарб.

Ось чому, прямуючи стежкою барбізонців, працюючи з натури, Васильківський давав іноді по фарбовим сполученням і виконанню живі, повні краси і поезії кутки української природи, тої природи, яка його притягала, вабила до себе і дякуючи якій Сергій Іванович зажив собі слави і ім'я видатного українського художника фарби.

Що ж було причиною того, що Васильківський вирішує працювати на Україні і для української мистецької культури? У великій мірі допоміг усвідомити Васильківському його завдання як українського художника той національний рух, який обняв художників, що працювали в російському мистецтві, той запал чисто патріотичний, що не одного художника притягав до переведення та здійснення думок, що до створення російського ідейного національного реалізму.

До повернення Васильківського на Україну спричинився той національний рух на Україні, що рік від року, починаючи з середини дев'ятнадцятого віку, все зростав і збирав до себе все нові і нові зрусіфіковані сили.

Так вже на рік сімдесят другий XIX століття припадає заснування в Києві відділу географічного товариства, що став центром, біля якого почали гуртуватись культурні українські сили.

Археологічний російський з'їзд в 1874 році, викликав велике зацікавлення серед населення і як він був переведений місцевими українськими силами, то виніс різні принципові пункти що до українознавства в широкий світ, поставивши руба питання про минуле України.

Поруч громадського руху оживає також і українська література, що вже з 70 років числить цілий ряд талановитих поетів та письменників: Руданського, Нечуй-Левицького, Мирного, відроджується і українська музика, — що з особою Миколи Лисенка вийшла з меж народньої ентографічної пісні.

Загалом пробудилась українська суспільність від тяжкого сну і потроху почала збирати і направляти розпорошені сили. Правда, провідники українського національного руху розбились, що до шляхів, по яких мусило б іти національне відродження, на два ворожі табори.

Так один табір, на чолі з Антоновичем, виступав як суспільна групування, що рішуче відмежувалась від російських революційно

соціалістичних течій і висувала на перший план потребу національного усвідомлення українського народу і якомога виразного національного відокремлення. Як авторитетний історик, ватажок цієї групування, Антонович, мав великий успіх.

Іншої точки зору, що до відродження України, дотримувався Драгоманів з своїми прихильниками. Драгоманів визнавав приміром велике для українців значіння великоруської літератури і культури, він сильно виступав проти переоцінювання національного боку в українському питанні, він визнавав національність тільки формою, в яку мусить влитись загальноєвропейський соціалістично-демократичний зміст.

Васильківський більше схилився до поміркованої культурницької течії, отже фактично своєю працею підтримував групу Антоновича. Ось чому творчість Сергія Івановича перейнята найбільш такими темами, такими етнографічними подробицями, що іноді, на шкоду художності картини, служили просто агітаційним матеріалом, що мав допомогти пробудженню національної свідомості серед українського зросійщеного царством населення.

Під впливом цих ідей, він, як раніше Шевченко, замальовує старанно старовинні українські архітектурні спорудження: церкви, будинки, синагоги, збирає мистецьку старовину. Для популяризації серед широких колів населення України минулого її, Васильківський, разом з академиком М. Самокішем в 1900 році складає альбом „Из украинской старины“. Текст до альбому написав відомий історик України проф. Д. Яворницький. У дальшому Васильківський починає збирання українського художнього шитва, яке він старанно студіює, підготовлюючи, таким чином, матеріали до нового видання української орнаментики, яку з часом Сергій Іванович розкішно видав під назвиськом „Мотиви українського орнаменту“.

Проте завзятий і упертий Васильківський не зміг задовольнитись тільки збиранням старовини і фіксуванням на папері та полотні минулої мистецької культури України, йому, як багатьом іншим діячам культури, хотілось більшого — приступити до творення нової української мистецької культури. От з цих мрій поєднати мистецьке минуле з сучасним і повстали думки про відродження українського архітектурного стилю. Слід зазначити, що перетворення цих мрій в дійсність наражалося на тайний і явний опір з боку російської інтелігенції, яка намагалась добитись одного — повної руйнації української культури.

Так конкретно біля проєктів будови в українському стилі в м. Полтаві Земського будинку, нам відомо, точилась боротьба двох родів — просто в спосіб обговорення та в пресі.

Пригадуються навіть деякі просто курйозні заперечення в пресі проти будови нових приміщень в українському стилі.

Одного року на сторінках „Полтавського Вісника“ була уміщена стаття викладача Миргородської художньої школи, що намішавши гороху з капустою, наприкінці своєї статті висловлює думку, що будинки в українському стилі надзвичайно незручні, також як і хати, що загалом неможливо з уламків минулого щось витягати і творити. Брав цього викладача великий страх за обивателів та архітектів, словом він все підводив до одного — до того, щоб провалити проєкт будови в українському стилі. Не спиняючись на низці інших ще більш безпідставних заміток про недоречність будови в українському стилі, ми тільки зазначимо, що шалена агітація проти відродження

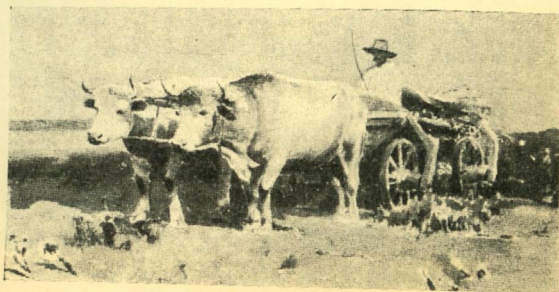


С. Васильківський
(Робота худ. А. Москальцової - Сліпко)

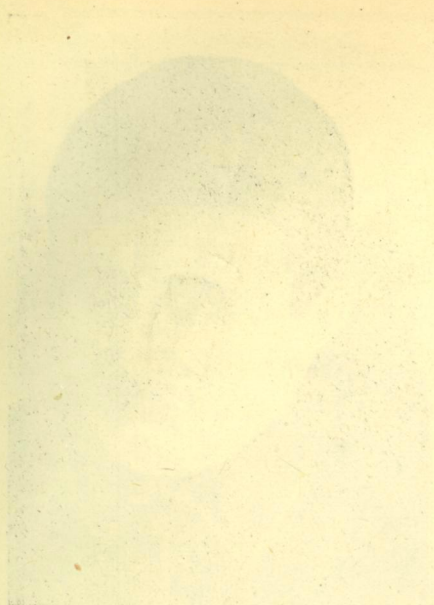


Пано в Полтавському
Земельному Будинкові

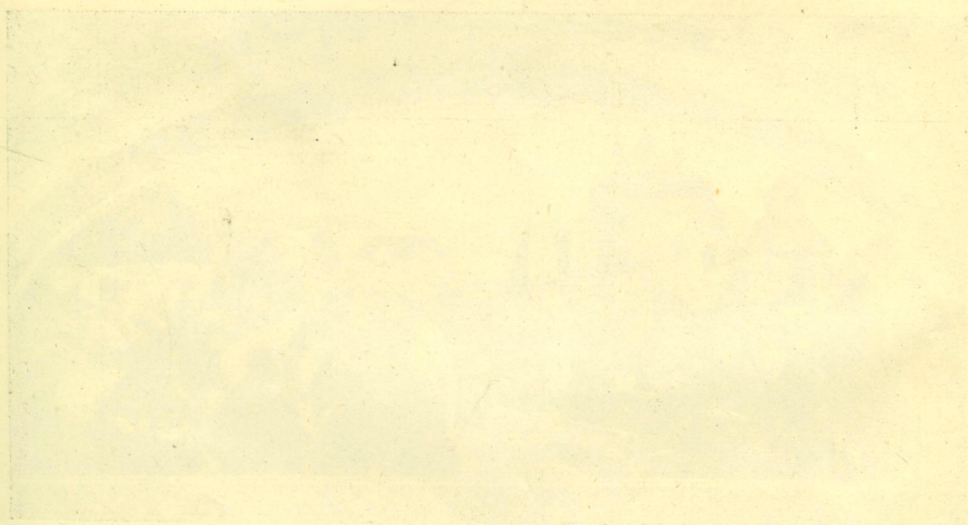
Обрання Полтавського
полковника Пушкаря



„На Волині“



International 19
General International day 1919



International 1919
General International day 1919

International 1919
General International day 1919

International 1919
General International day 1919

International 1919
General International day 1919

International 1919
General International day 1919

International 1919
General International day 1919

Весна
(Полтавщина)



Одліга
(Полтавщина)



Річка Псел
(Полтавщина)

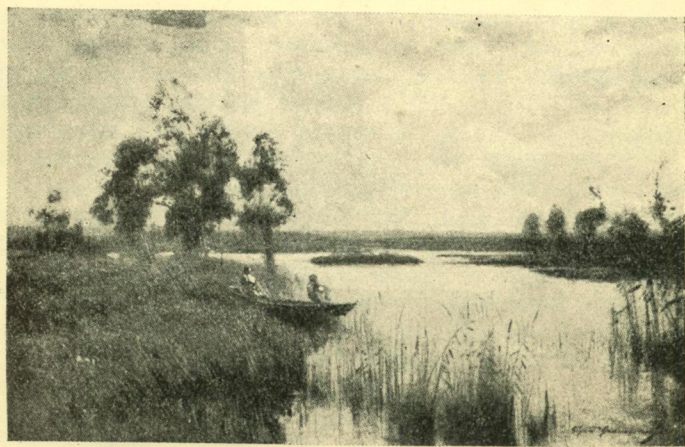




Fig. 1
(Landscape)



Fig. 2
(Landscape)

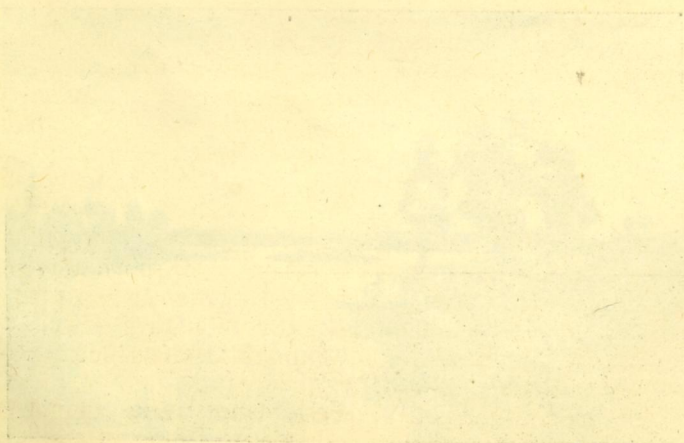


Fig. 3
(Landscape)

українського стилю не зламала упертости українських діячів, які добивались того, щоб нові будови, де це було можливо, будувались в українському стилю.

Не пощастило ворогам українського проєкту Полтавського Земського будинку провалити його. Захисники проєкту перемогли і будинок був.

Активна художня натура Васильківського, що був завзятим захисником проєкту, не могла спокійно висидіти, коли прийшлося будинок розмальовувати і Васильківський виготовлює ескізи орнаментального розпису будинку та розписує велику залю. Так в залі Сергій Іванович виготовлює 3 величезних панно: „Обрання полковника Пушкаря і передача йому клейнодів“, „Чумацький шлях на Ромодан“, „Бій казака Голоти з татариним“ (за народньою думою).

Керуючись громадськими настроями, Васильківський пише портрет Шевченка, Хмельницького та, за старовинним портретом, — Мазепи. Загалом видатний пейзажист, бажаючи покласти початки українському малярству, працює по всіх галузях малярства. Ось чому поруч пейзажних робіт ми можемо здібати у Васильківського картини на історичні теми та жанрові по техніці; у Сергія Івановича теж можна побачити, що він працює і аквареллю, олією, олівцем, навіть графічно.

Працюючи в усіх розділах малярства, Васильківський намагався покласти початки українській малярській школі. Звичайно ця робота була звязана з великими труднощами після столітнього занепаду малярства та при відсутності будь-якої сильної компетентної групи художників, що мали б на меті виробити новий стиль в українському малярстві. До речі малоросійська трактовка українського побуту з синіми як Чорне море штанами, ковбасами і чарками ще більш утрудняла створення малярської української школи, яка напочатку мала більш етнографічний характер, аніж мистецький.

Так зокрема Сергій Васильківський, бажаючи підкреслити належність своїх картин до українського малярства, вибирав найхарактерніше в українській природі, одіжі і т. ін., чим саме і він впадав в той етнографізм, що в перших роках двадцятого століття просто жахав передову українську інтелігенцію.

Ця безперспективність нашого малярства і мистецької культури, що тупцяла через цей етнографізм на місці, примушувала не раз передову інтелігенцію виступати з статтями на тему що до шляхів розвитку української мистецької культури, в яких етнографічний напярмок нашого мистецтва просто висміювався.

Для характеристики цих нових настроїв наведу деякі уривки з одної статті в модерністичному журналі: „Розвиток української думки і чуття, ці загальні стремління, виявляються в мистецтві. Власне цей бік культури складає у нас всю культуру, вироблення національного стилю. Завдання велике, але рішається у нас не оригінально, просто по народньому, приміром: вишукується з старого лахміття орнамент, якось там перетворюється нашими любителями старовини, komponується стиль, чернецькі мальовидла скомбіновані з елементарних геометричних фігур і такі ж простонародні являються просто основою для ново-національного орнаменту.

Торговля народньо-мистецьким крамом являється серйозною проблемою вищої культури! Нароблять коробочок, скриньок, помережуть вдовш і поперек лініями — от український стиль, підстава для творчости. Тішаться публіка“.

Але такі вірні влучні замітки, що до творення або відродження „минулої слави“, мало були зрозумілі художникам старої формації. Не глибоко розумів ці нові подихи і Васильківський, що до самого кінця свого земного шляху залишився вірним своєму етнографічно-художньому напрямкові.

Бувши піонером в українському малярстві, він помилково зрозумів шлях до створення мистецької культури на Україні, але в ті дореволюційні роки українська молода образотворча культура мусила перейти шлях етнографізму, як перейшла його література, музика і театр. І Сергій Іванович, працюючи в такі часи, мусив неминуче віддати дань цьому напрямку.

Чи ж зменшують ці хиби віку значіння Сергія Васильківського для української культури? Звичайно ні. Бо цінність Васильківського для українського образотворчого мистецтва полягає в тому, що він був одним з перших художників, що серйозно задумався над проблемами образотворчих мистецтв і повів роботу практично малярську і громадську в напрямкові творення українського мистецтва.

Проте значна художня постать Васильківського, що чудовим був майстром фарби, звичайно була б не повно освітлена і оцінена, коли б ми обмежились тільки вищенаведеною оцінкою. Чому? Та тому, що Васильківський був відомий як художник далеко поза межами України, навіть в Парижі, де він, раз виставивши свої речі в Салоні, одержав за якість своїх картин право виставляти свої полотна по за конкурсом.

Тому то, зваживши вартість художника Васильківського, як не аби якого практика, ми останню частину нашого нарису і присвячуємо розглядові Васильківського як художника-майстра фарби.

*

Темпераментний Васильківський, як ми вже знаємо, не придбав в Академії значної художньої освіти, але його подорож за кордон, огляди музеїв, висгавок новітнього мистецтва зробили своє діло. Васильківський закордоном цілком оформлюється як художник і в дальшій роботі на Україні йде самостійною стежкою і навіть має цілу групу своїх послідовників.

Приступаючи до освітлення Васильківського, як художника, треба зауважити, що Сергій Іванович був художник багатогранний. У його роботах маємо портрет, жанрові речі, історичні картини, монументальні розписи (речі не станкового порядку), пейзажі, та просто зарисовки.

Як художник Васильківський не по всіх ділянках образотворчої роботи давав однаково цінні речі. Так його портрети зовсім невдалі. Сергій Іванович занадто формально по імпресіоністичному підходив до портрета, а тому не дивно, що його портрети мають більш характер протокольного запису, ніж передачі внутрішнього життя особи, чим визначалися великі портретисти українці Левицький і Боровиковський, а з сучасників Васильківського — Крамської, Рєпін.

Не досить вдалі і його історичні речі та жанрові, де він обробляє тему теж занадто формально, що робило картини Васильківського занадто сухими, мертвими.

Але іншу картину являє собою пейзаж Васильківського. В пейзажі Васильківський виявив блискучу техніку, що вивела його з ряду другорядних художників і усталавила його ім'я.

Чому Васильківський був такий не рівний у виконанні своїх картин? Де криється причина того, що в пейзажі Васильківський має значіння першорядного художника, а як жанрист та баталіст ледве піднімається до другорядних майстрів?

В тому напрямкові, якого придержувався Васильківський як майстер. Одержавши освіту в Академії, як художник-станковист, він по переїзді за кордон підпадає під вплив художників-пейзажистів, що носили назву барбізонців.

Як Васильківський цікавився роботою цієї групи, свідчить той факт, що він навіть їздив до Барбізону на етюди. Захоплюючись пейзажами, Сергій Іванович робиться чудесним художником етюдистом.

Це стверджують його картини великих форматів: порівнюючи їх з його живими етюдами, просто не пізнаєш цього видатного художника. Тай справді важко пізнати Васильківського, що губиться на великому полотні і загалом на розмірі великого формату. Обробляючи великі розміри, Сергія Івановича зовсім зраджує і рука і око, які роблять його, сміливого упевненого художника, що повновладно керував фарбою на малому розмірі, якимсь художником зневіреним у собі, художником з натажкою живописця. Через що повстає така подвійність? Через те, що для праці над картиною великого формату треба мислити з пензлями та палітрою в руках, як це робив Сезан, а Васильківський як і імпресіоністи заходу та передвижники Росії, слабо розбирався і розумів композиційні завдання, з якими щільно ув'язувались живописні проблеми. В цьому криється причина тих неудач, які переслідували Васильківського там, де він брався не за пейзаж.

Візьмемо для ілюстрації й ствердження нашої думки картину „Дума про трьох братів“. Бачимо тут ясно повне невміння Васильківського повднати живість фарб з композиційними завданнями в цілому. І справді, Васильківський на своєму полотні, розположивши трьох братів в центрі і розбивши посередині полотно поземною лінією, нейтралізував тло, що являє собою небо і землю. Це яскраво свідчить про Васильківського в думі не відчув безмежності степену — землі, що, як і широке море, не одного тікача, чи то з турецького, чи то з татарського полону навіки приймав в свої обійми.

Загалом невміння komponувати речі за живописними законами спостерігаємо у Васильківського майже на всіх його великих картинах, в яких Сергій Іванович занадто по натуралістичному підходив до розв'язання живописних завдань. У нього не вистачало на довго вдумливого відношення до своїх речей, йому бракувало також уміння диференціювати типи. Надзвичайно яскраво ілюструє цю мою думку його інша річ: „Обрання полковника Пушкаря і передача йому клейнодів“. В цій картині-панно, розглядаючи самий принцип побудови картини, бачимо тільки одне, як натуралістична техніка убивала живість форм і уміння будувати речі в той спосіб, щоб останні вигравали не тільки з боку виразності, свіжості фарб, а і з боку гри форм, архітектурної урівноваженості окремих частин. При детальному аналізі картин Васильківського, можна сміло сказати, що ця частина роботи художника Сергію Івановичу, як прихильникові імпресіоністичної техніки, була невідома.

У великій мірі художньому спогляданню картин Васильківського, як зазначає в своїй книзі „Скорочений курс історії українського мистецтва“ Антонович, шкодить те, що Сергію Івановичу, який уже тонко відчував і переносив на полотно красу українського степену, не вистачало смаку, не вистачало уміння відчутти поезію того, що

він перед собою бачив і так удосконалено малював. Тому його чудовий степовий ранок иноді розбиває яка-небудь несмачна постать запорожця в червоних шароварах, або ще прозаїчніше штафаж¹⁾. Також иноді неприємні глядачеві в деяких його річах тріскучі а la Айвазовський ефекти чисто театрального характеру.

В цілому, розглядаючи творчість Васильківського, як українського художника, можна сказати, що він, працюючи в українському малярстві, все своє життя роблючи над різними темами, так таки і не знайшов себе, не пощастило йому зробити останнього дійсно знаменитого мазка, бо його віднас якось несподівано, коли він був в повному розцвіті сил і ще міг творити, відняла неблаганна смерть.

Чи ця несподівана смерть не перешкоджає розглядати Сергія Івановича як художника фарби? Чи можна загалом віднести Васильківського до числа видатних художників? Я гадаю, так, можна, вже через одне те, що Сергій Іванович незрівняно умів тонко і чарівно передавати найтонші зміни неба, прозору далечинь, переливи хмар на небі і сонячне освітлення, цілу соковитість української і загалом південної природи. Васильківський без домоги графіки, що ми навіть зустрічаємо у Сезана, самою фарбою передає глибину. Ось через що Васильківський як майстер фарби, переважає далеко звичайних художників фарбою.

Чи ж Васильківський Сергій в повному розумінні цього слова живописець? Ясну відповідь на це питання подає саме порівняння з художниками минулого століття. Приглядаючись до живописі минулого століття — представників колористичних традицій, ми можемо помітити, що коричнева палітра чим раз більше прояснюється, гинуть темні землясті фарби і замість них залишаються вже яскравіші чисті. Так вже навіть в українських художників минулого — Шевченка, Семірадського помічаємо спроби відійти від коричневих академічних тонів. Рішуче очищення палітри ми зустрічаємо за кордоном у Деякруа. Деякруа, щоб написати „Різню на острові Хносі“ викинув з ужитку всі охри і землі та замінив їх кобальтом і смагдадово-зеленими лаками.

У імпресіоністів ми спостерігаємо теж саме явище, приміром Ренуар, наслідуючи Моне, замінив всі чорні, коричневі фарби на сині блакитні. Його знаменита берлінська блакить показала, якої надзвичайної експресії можна досягнути, якщо уміло користуватись її особливостями.

Проте самі насичені його полотна в порівнанні з блідо-зеленуватими картинами барбізонця Корро гублять як раз те, чим ці полотна мусіли б вигравати. В чому причина того, що вони губляться при порівнанні? Насамперед в тім, що в них немає кріпости й яскравости колориту. В них немає того, що Фромантен визначає при розборі, що таке колорит, в такий спосіб: „Бути добрим колористом—значить перш за все уміти зіставляти *valeur* тонів“.

Якщо з цієї точки зору розглянемо картини художника Васильківського, то побачимо, що у нього помітна нестійкість у фарбовому обробленню картин, що деякі з них писані під впливом імпресіоністичної культури, а тому, не дивлячись на силу і яскравість, в них в значній мірі відсутній колорит. Але в тих полотнах, де вищенаведений вплив менш позначився, зустрічаються часом, особливо серед його

¹⁾ Д. Антонович „Скорочений курс історії українського мистецтва“, Прага 1923 р., стр. 333.

картин-етюдів, що з'являють ранок, вечір, ніч та тумани, чудові колористичні досягнення.

Що до світла, то Васильківський всупереч Сезанові, що заперечував світло в живописі, бо мовляв світло в живописі не існує, — а тому не мусить існувати як самостійний живописний фактор, — Васильківський, який наслідував барбінзонців (а останні як відомо користувались світлом), подав як раз своєю працею докази, що розбивають твердження Сезана.

Для повного висвітлення творчості Васильківського, як майстра фарби, нам треба спинитись ще на одному моментові, що визначив місце Сергію Івановичу, як художникові, серед майстрів фарби кінця XIX і початку XX віків.

Для цього ми мусимо трохи спинитись на низці тих художників, що нам подають 70 роки минулого століття. Ті часи загалом можна характеризувати, як часи занепаду мистецтва в напрямкові уміння строїти глибину чисто живописними засобами. Так приглядаючись до речей українських художників Костя Трутовського, Крамського, Бондаревського, Семирадського, Миколи Ге, Пімоненка можна побачити, що вони вже обробляють речі більш плоскісно. Але якщо на Україні та Росії художники тільки наближались до такої плоскісної трактовки, що з часом владно запанувала і на Україні, то в ті часи особливо у французькій живописі був помітний упадок традицій тона *vaieur*, було загублене уміння будувати глибину живописними засобами. Відчуття глибини художник передавав вже графічними засобами. Так навіть Сезан, що увів до картини принципи кольорового плану, користувався для зображення глибини графічними засобами. Приміром можуть служити його картини — пейзажі: „Віла на березі ріки“, „Б-ріг Марни“. Опрацьовуючи глибину в картині, йому не дивлячись на неймовірні зусилля і досконалість, великих результатів так досягнути і не довелося. „Плани набігають один за другим, — жалівся він Бернару в листі, — і перешкоджають працювати. Я відчуваю, що в моїх картинах є брак чисто кольорових сприймань, що організують світ і ось через це я не можу покрити полотна і услідкувати границі предметів, коли точки сполучення делікатні. Ось звідкіль випливає те, що мої картини недосконалі“.

Таким чином, цей видатний художник, по якому вчать організувати, строїти речі молоді художники ще досі, тільки визначив той основний шлях, по якому мусило б іти розв'язання питань кольорової глибини, і якщо Сезанові вдалось досягнути посиленого взаємодіяння окремих кольорових частин, формального динамізму, то все ж таки йому не пощастило добитись мистецтва світо-тіни, письма венеціанців.

Зовсім иншу картину можна уявити, коли порівняти досягнення Сергія Івановича що до будування глибини. Такий паралелізм між Сезаном і Васильківським може на перший погляд є просто недоречний, проте це порівняння як найкраще дає змогу побачити всю цінність Васильківського як художника фарби.

Того художника, що так умів тонко відчувати глибину неба та грати тонкими переливами фарб, у якого небо то занадто близьке, просто плоскісне, то навпаки бездонно-глибоке, спокійне, то рухливе, динамічне.

Він уміє надзвичайно артистично передавати фарбою різнобарвні зміни неба, яке у нього ніколи не одноманітне. В передачі глибини живописними засобами та нюансів неба Васильківський добився недосяжних успіхів.

І розглядаючи творчість Васильківського з цього боку, його можна сміливо порівняти до найкращих закордонних живописців його доби.

Надзвичайна тонкість і уміння передавати ранішні сонячно-блакитні тумани дають право прирівняти картини Сергія Івановича за їх технічні досягнення до картин творця блакитних туманів Мане.

Уміння Васильківського віртуозно користуватись світлом, яке у його грає всіма переливами веселки, дає підстави розглядати творчість цього видатного українського художника, як художника європейського значіння, що по своїм технічним досягненням в галузі пейзажу може сміливо бути поставлений поруч найвидатніших майстрів ХІХ століття — барбізонців.

На жаль, являючись сином свого віку, художник Васильківський з соціального погляду звичайно не може мати того значіння, яке він має як художник, поет фарби. Розглядаючи його твори, що до змісту, ми можемо констатувати, що він захоплений романтичними настроями, виспівує минулу славу України, гетьманів; правда його картини не роблять такого вражіння, що художник плаче за колишньою величністю України, проте Васильківський, як більшість до-революційної української інтелігенції, настроений на культурну революцію, жив в минулому.

Ця сліпота до тодішніх подій, які розгортались навкруги Васильківського, і чисто імпресіоністична формальна настроєність не давала йому змоги всебічно використовувати мову фарб для оброблення сюжетів з революційним змістом, як це робили його сучасники передвижники.

Робота в цьому напрямкові, тоб-то зображення революційних подій, якимось не захоплювала його, ось через що його багаті, чисто технічні досягнення, його уміння промовляти фарбами, його надзвичайно різнобарвний лексикон не були всебічно використані для створення речей з глибоким соціальним змістом.

Живописець Васильківський забив громадянина Васильківського, а тому цей видатний маестро, співець сонця і неба, своїми темами є далекий нашій революційній післяжовтневій доби.

його 1921 р. (спершу він називався Музеєм Антропології та Етнології). Він складається з відділів антропології та передісторії (палеоетнології) й етнології. Кабінет багато працює над збиранням матеріальних пам'яток народного побуту. Крім того, він видав свого Бюлетеня (1925 року) та програми. При кабінеті є цінна книгозбірня з питань, що становлять об'єкт його вивчення.

Вивчення народного побуту має відношення до завдань ще однієї установи УАН — Комісії Краєзнавства, заснованої 1922 року. Ця Комісія ставила собі насамперед організаційні завдання. З друкованих видань вона випускала свій Бюлетень (2 випуски). На чолі Краєзнавчої Комісії стоїть акад. Лобода.

Крім цього, в Харкові та в Одесі засновані були ще дві спеціальні комісії краєзнавства при Укр. Академії Наук. Одеська комісія (на чолі з проф. С. С. Дложевським), що існує й досі, видала 2 випуски свого Вісника (1924 р. і 1925 р.). З кол. тієї самої Комісії вийшла ще книжка проф. Р. М. Волкова — „Сказка. Разыскания по сюжетологии народн. сказки“ (Одеса, 1924).

Року 1924 при УАН виникають ще дві важливі для розроблення етнологічної науки організації: при Катедрі Історії Укр. народу засновуються Культурно-Історична Комісія та Комісія історичної пісенності. З видань Культурно-Історичної комісії можна згадати збірник розвідок К. Грушевської — „З примітивної культури“, два щорічники (3 випуски) „Первісне громадянство та його пережитки на Україні“ (р.р. 1926 та 1927), інструкції для записувачів; окремі розвідки співробітників комісії виходили, крім того, в інших виданнях УАН — у „Науковому збірнику“ Історичної Секції Академії, журналі „Україна“.

Комісія історичної пісенності працює над упорядкуванням видання українських дум та народніх історичних пісень.

Крім того, М. С. Грушевському, що керує роботою двох останніх комісій, належить ще „Історія української літератури“, що її I-й та IV-й томи присвячено історії усної творчості; розвиток її ця Історія простежує від найдавніших часів, підходячи до неї від „зав'язків словесної творчості взагалі“, отже, вона в багатьох пунктах стикається з етнологією.

Року 1925 при тій таки катедрі Історії укр. народу організується Кабінет примітивної культури.

Крім усіх згаданих закладів, що ставлять за спеціальне своє завдання досліджувати народний побут, до вивчень, що можуть цікавити етнологію, в більший чи менший мірі мають відношення ще такі установи УАН: з закладів I-го відділу — археологічний комітет, комісія для складання історично-географічного словника, діалектологічна комісія, почасти кабінет мистецтв та катедра мистецтв і комісія словника живої мови та інститут наукової мови; з інституцій III-го відділу — демографічний інститут та комісія для вивчення звичаєвого права України. Багато з цих установ уже видали свої праці.

Поза УАН у Києві на початку 1925 року з'явилась ще одна самостійна етнографічна установа — Етнографічне Товариство. Досі воно видало 1 том своїх Записок і деякі програми. Крім друку, воно пропагує ідеї етнології, влаштовуючи публічні етнографічні вечірки.

Помітна діяльність у царині, що ми її розглядаємо, розгорнулася ще в Харкові, де треба відзначити виникнення двох нових осередків — Музею Слобідської України та катедри Історії укр. культури з Етнологічно-Краєзнавчою Секцією при ній. Музей Слоб. України ім. Сковороди, організований 1920 р. з Етнографічного музею Харківського Історично-філологіч. т-ва за участю акад. М. Ф. Сумцова, акад. Д. І. Багалія та ин., має тепер дуже цінний і багатий етнографічний відділ. Досі музей видав 2 №№ свого Бюлетеню (р.р. 1925 та 1927). На чолі музею стоїть Р. С. Данківська.

Етнологічно-краєзнавча секція Харківської катедри історії укр. культури, на чолі з проф. О. В. Ветуховим, почала існувати, як спеціально етнологічна, 1924 року. Робота її проходить у трьох напрямках — дослідження матеріальної культури, фольклору та загально-краєзнавчому, зв'язуваних між собою, відповідно до сучасного діалектичного підходу, що в основу його покладено твердження про потребу досліджувати людину, як чинник, зв'язаний з природою через працю. Секція видала (1927 р.) збірник своїх праць; крім того, багато розвідок її співробітників з'явилось в інших виданнях — „Етнографічному Віснику“, „Записках Етн. т-ва у Києві“, журналах „Краєзнавство“, „Червоний Шлях“, „Нова Книга“, „Культура і побут“ та ин.

Року 1925 утворився Всеукраїнський Краєзнавчий Комітет. Окрім організаційної діяльності, він виявив себе ще виданням свого журналу — „Краєзнавство“, де знаходять собі місце й роботи, присвячені вивченню побуту.

Крім центральних закладів, тепер існує ще ціла низка місцевих установ та організацій, що працюють у галузі етнографічного дослідження, як от музеї, відділи наукових товариств, гуртки при школах, вузах та ин. Багато їх виникло вже новими часами. Деякі з них тепер випустили й свої видання.

Публікована літературна продукція так окремих дослідників, як і організацій, тепер поки певною мірою обмежена в зв'язку з видавничими труднощами. Та все-ж загальна

сума робіт з вивчення краю на Україні протягом останніх 10 років, якщо рахувати й літературу загально-краєзнавчого значіння, що часто також може бути цікава при розробленні питань етнології, — становить досить солідну цифру — понад 1200 назов; з них окремо з'явилося до 1000 назов, решта — в періодичних виданнях¹⁾. — Тепер на Україні існує 9 постійних спеціальних видань для матеріалу та дослідів з вивчення побуту краю. Старих же часів такі видання, як відомо, виходили лише на закордонній Україні, на Україні ж російській їхнє існування здебільшого тривало недовго (напр., видання „Ю. - З. Отд. И. Геогр. О - ва“, київський „Етнографічний збірник“).

Ніяк не можна поминути ще того факту, що етнологія почала знаходити собі місце у ВУЗ'ах (інститути, напр., Харківський ІНО, археологічні і - ти), а подекуди й у технікумах, педагогічних курсах та інших школах.

Такі, дуже істотні, факти в ставленні до дослідження свого краю й народу ми побачимо на Україні за нові роки, коли розглядатимемо зовнішній бік його ходу. Ніяк не менший своїм значінням поступ можна спостерегти і в суті самого змісту цього дослідження.

Ми вже підкреслювали, що в етнографічній роботі на Україні до порівняно недавніх часів найбільше місця віддавалось збиранню матеріалу, що його нагромадилась дуже помітна кількість, і тому вже прийшла потреба систематизації та дослідного розроблення його. Спроба такої всебічної, систематичної характеристички укр. народу з етнологічного погляду з'явилась на порозі революції: це відома розвідка Ф. К. Вовкова — „Етнографические особенности украинского народа“ („Украинский народ в его прошлом и настоящем“, том II, Пг - рад, 1916). Розроблення етнології на Україні не припинилось, і тепер, нашого часу, можна з певністю сказати, воно переважило описово-збиральну роботу. Етнологія в нас, отже, дістає передумови до того, щоб досягти найважливішого, що потрібне — досягти стану науки. Ось які найвизначніші напрямки можна тепер відзначити в цій молодій науці:

Найперше, в сьогочасних розвідках зроблено величезної ваги крок вперед від старих наукових дослідів, що часто обмежувались на українській культурі. Сучасна ж етнологія оцінює й розглядає явища українського життя в більшому звязку з відповідними елементами первісного ґрунту загально-людської культури — побуту примітивного суспільства.

Помітніші етнологічні праці, що вийшли в нас останніми часами, інформують українських дослідників про найважливіші здобутки сучасної етнології в інших країнах. Серед нових досягнень етнологічної науки на Заході, де вона зробила тепер великий поступ, на чільному місці стоїть постановка проблеми первісного думання; це тепер одна з центральних проблем людської культури в дослідях низки шкіл — Боаса, Фрейда, Дюркгейма та Леві Брюля й инш. Саме популяризації цих дослідів і присвячено, напр., книжку К. Грушевської — „З примітивної культури“ — найспеціальнішу етнологічну працю, що з'явилась тепер в укр. літературі.

Не можна не відзначити ще одного факту в розглядуваній науці у нас — це установлення певного терміну для вивчення народн. побуту — „етнологія“, поруч терміну „етнографія“, який означає лише збирання матеріалу, описування цього побуту. Питання про вибір терміну є важливе, бо кожна наука, що устальюється, потребує насамперед виробленої термінології, хоча - б спершу й умовної.

В. Дашкевич

¹⁾ За даними обслідування картотеки Книжкової палати УСРР, що його переводила Харк. катедра іст. укр. культури.