

Нові напрями в малярстві.

Вглянувши в історію штуки і порівнявши минувшину її з нинішнім її станом і розвитком в Європі, помічаємо велику різницю між усіма епохами і остатніми десятиліттями 19 віку. Рух артистичний обмежався на поодиноких народах і концентрувався в певний протязі часу в Атонах, в Римі, в Флоренції, Венеції, Антверпії і Парижі, проявляючись дуже незначно або й зовсім ні в інших місцях; нині обгортає він ширші простори і починає прокидатися у кожного культурнішого народу з більшою або меншою силою. Більше число робітників причиняє до більшого його розросту і впливу на суспільність, котра бажаючи новості впроваджує артистів на щораз новіші дороги. Емуляція між самими артистами примушує їх до як найбільшого зусилля, до спеціалізації. Різноманітність нинішньої штуки а спеціально малярства впливає з konieczности, якої не знали ані грецька штука, ані ренесанс, ані 18 вік, а власне творчої оригінальності у кожній артистичній одиниці. Грецька штука, ренесансова, і не дуже поміняючись можна сказати давніша іспанська, німецька і французька не знали того, що нині зовемо літературною, тут артистичною власністю. Артисти запозичали всякі теми і способи їх обробки один від одного і псували або вдосконалювали давніші або сучасні твори штуки; нині жадають від артиста, щоб він сам думав і винаходив. От тим то малярі остатніх часів зачали докладніше обсервувати оточення, глибоше вглядати в природу, через що потворилося багато напрямів у штуці і багато відмінних артистичних індивідуальностей.

Всі ті напрями повстали на заході Європи, а ми заким побачили, як вони виглядають на полотні, читали про них по журналах і газетах усілякі в значній частині недоладні осуди. Слова імпресіонізм, плєнеризм, декадентизм, модернізм і т. п. ужиті нефактовими журналістами і старомодними естетиками, означали хобби або ефемерні збочення з простої дороги естетичної правдивості. Однак швидко люди привикли до тих термінів і навіть до образів того роду, і нині належить до доброго тону розправляти про них, а незадовго будуть ходити пересічні філістри до гандлярів образами шукаючи образів оригінальних в „густі імпресіоністів“.

Імпресіонізм, се перший термін, що приплив до нас із заходу і був немов синонімом мальовання якими красками, коли властиво суть його лежить не конечно в яркості, а більше в технічній розв'язанню і переведенню вибраного сюжета.

Нехай собі читач уявить, що знаходить ся на площі перед церквою підчас великодних св'ят і бачить перед собою, як відбувають ся гаїлки. На середині виводять дівчата і молодіці „кривого танця“, попід церквою порозсїдались старі господарі живо заняті оповіданєм, біля них старші парубки грають в карти, а молодші виправляють різні чудасії; на правім боці знайшли собі місце молодіці з дітьми, з котрих старші і живішого темпераменту наслідують молодіж у забаві; старі баби приглядають ся їм, підсміхуючись з радости. На переді стоїть мама з дитиною на руках розмовляючи з якоюсь сусідкою, а коло них ледви держить ся на ногах мала грубенька дитина заїдаючи паску. Все те видно на тлі церкви, дзвіниці, білих хаток, городів і синіх гір, усе те купає ся в проміню весняного сонця, а киптарі, сердаки, запаски і вишивані сорочки аж меркотять від його блиску.

Такими сценами тільки любовали ся давні малярі, а не поривали ся навіть малювати їх на полотні. „Якже — подумав собі всякий і нині — можна на куснику полотна віддати в красках церков, дзвіницю, сотки людей, їх одяги, їх рухи і радість, як оповісти красками про блиск весняного сонця і супокій погідного неба?“ Справді, довгий час було се неможливе, а загадку сю розв'язав нинішній поступ в малярстві. Кожда особа, як то чинили старі майстри, з такої рухливої юрби, мальована „уцтиво“, з осібна, докладно, а лучена пізнійше з окруженєм, завмирає під пензлем, роздроблює образ і не віддає того натовпу, того життя

і барвности, що бачимо в такій сцені. Малярі прийшли до пересвідчення, що не pomoже в таких разях перечислюване людських одиниць, докладність рисунка, комбіноване образа з поодиноких студій, бо се відбирає композиції правду вражіння, яке відніс той, що бачив сцену гагілок; а треба тут передовсім великого і виробленого почуття кольору, широкого трактовання і погляду, верви і легкомишности, котра позволяє маляреви, де того вимагає потреба, забути про поодиноких людей, а лучити десятки осіб в одну кольористичну пляму, позволяє забути лінійний рисунок а відтворювати людей орієнтуючи ся кольористичними партиями ударом о полотно пензлем замоченим у краску.

Придержуючи ся сеї засади, артист викінчує лиш найблизше стоячих людей сяк-так докладно, не входить при дальших в рисоване очей, рук, ніг, чобіт, сердаків, вишивок і т. и., найдальші пляни лучить в одну кольористичну масу, не звертаючи уваги на сотки подробиць, — бо й любуючи ся такою широкою сценою ніхто би сего не бачив ані би про се не думав. Через те він, що правда, не перечислює пензлем присутних на гагілках людей, але віддає вражіння (*impressio*) гагілки в її цілости. Уловити на полотні хвилі вражіння, якого дізнаємо любуючи ся сценою з життя чи краєвидом, задержати яке коротко-тривале явище сьвітляне — отсе ціль, яку ставить собі імпрессионізм.

Сонце згким перейде свою щоденну дорогу, має безліч таких хвиль, де воно перемінює фізіономію природи, безліч чудових, ярих найгарнійших ефектів; найгарнійші картини дає воно при сході і заході або прозираючи навіть серед днини через темну хмару, коли сильно осьвітлює малий шмат землі. Лука покрита цвітучим яскром виглядає тоді як посипана жаром, хвилюючі лани жита як пожар степів, скали, пні дерев, вода блищить як золото або срібло.

Такі хвилі тривають коротко. Артист не має часу не то докладно скопіювати такий момент, але не зможе навіть добре з'орієнтувати ся в лабіринті предметів облитих ярким саявом, мусить отже намалювати невірну копію з природи, а її вражіння, відбите аналогічного образа, який хвилево запанував у його голові. Сей принцип швидко здобув собі повну побіду у Франції і швидко був допроваджений до абсурда. Артисти почали малювати студії і сцени так невиразно, немов би навмисно хотіли закрити те, що мали змалювати на образі. На кольорит придумано цілу доктрину

і зредуковано краски до місць повних ярих тонів: кармінового, жовтого, синього, зеленого, фіолетового і оранжевого. Біла „барва“ в малярстві не є кольором, але яким браком кольору, так само як чорна — темним. Остатню викинено з палети цілковито. Оттакий імпресіонізм як школа чи доктрина упав швидко, а лишив ся тільки як спосіб віддання хвилевих вражінь, і яко такий не дасть ся нині нічим заступити.

Слово „імпресіонізм“ зрозуміла ширша публіка, як і гірша артистична критика цілком фальшиво, прикладаючи сей вираз до образів, у котрих пробивають ся яркі тони*), — коли тимчасом він більше відносить ся до невикінчености образу, значить, до способу понимания рисунка, до нехтованя його лінійної докладности, а менше до кольориту. Можуть бути на краєвиді фіолетові скали, зеленою краскою мальовані людські лица, жовта а не зелена трава, а образ може бути неповинний ні в якому імпресіонізмі. Ті дивні, „неприродні“ краски по найбільшій частині не є навіть признаком якоїсь школи ані особистим переконаннем маляря, але впливом докладнійшої, тонкої обсервації.

Хто малював на селі портрет або етюд якогось типу, тому нераз доводилось чути від мужиків, що придивлялись до його роботи: „Чому половина лица ясна а половина темна?“ Се питання є впливом обставини, що мужик не прийшов до льогічного висновку, що лица людські повинно ся малювати так, як вони представляють ся оку нашому, або мужик оглядаючи що хвиля навіть явища світла і тіни не мав свідомої обсервації сего факту.

Подібне питання і з подібних причин ставить часом і інтелігент, оглядаючи образ мальований *plein air* — по нашому: в повнім світлі. Чуємо часто питання: „Чому се лице під бровами і під бородою зелене, партії чола і румянців фіолетові, волосє синє?“ Або просто твердження: „Того маляря спровадила нова школа на фальшиву дорогу“, або „видко з кольориту, що артист легкомисний чоловік... йому щось бракує... в природі нема ніде таких ярих тонів“. Тимчасом маляреви часто нічого не бракує

*) Шан. автор троха не так висловив ся. Діло тут не в ярих, а в так званих „ненатуральних“ красках. Критика у Франції, а за нею й де инде, почала підіймати на сміх імпресіоністів не за яркі тони, а за зелені коні, червону траву, жовте небо і т. и. *Ред.*

[бодай в образі], а критикови бракує обсервації природи; маляр малює добре, а ляїк оглядає природу поверховно, значить: любуєся лише світляним ефектом, а не входить в причину інтензивності явища, відчуває його лише без свідомости. По літах привикає і пересічна публіка до сеї кольористичної „дивоглядности“, зачинає навіть у природі шукати тонів з образів і знаходить їх. І так уже нині є люди, котрі годять ся з фактом, що сніг в тіні при соняшнім дні не сивий або чорний, як се бачили на відпустових „ляншафтах“, а синій або фіолетовий, як на образках артистів.

І не дуже дивувати ся, що ляїки мають на кольорит образів мальованих в повнім світлі такий пристарілий і цілком безпідставний погляд, бо мав його — бодай у своїх образах — ще в 1890-их роках такий артист як Ян Матейко. Його не дотикала правда, що на постаті людській, поставленій на траві, відбиває ся і зелень листа і жовтий рефлектовний тон хати, муру чи чогобудь, синій колір фірпаменту, — він з цілою наївністю малював битву такими красками, як би лицарі били ся в оточенні стін його робітні.

Заслуга тут нового малярства, а головні французских артистів, котрі ввели засаду цілком натуральну, лише в своїх артистичних конвенціях на перший раз — як і кожда новість для декого — досить дивоглядну, що малюючи людей в оточенні природи треба їх і там поставити [моделів] і вірно віддати колір, який бачить ся, значить: підстерегти, що на тілі людській і на одязі відбивають ся всі краски, які має оточення, — в тім власне лежить суть плєнеризму.

Краски, якими диспонує палєта малярська, добре на місці ужиті в плєнері ніколи не будуть за яркі — противно, буде їм усе бракувати яркості: н. пр. зеленого листа, через котре пересвічує сонце, яркості цвітів, а навіть яркості фіолетів, які часто мають місце на отінених партіях тіла людського. Найчастіше okazують ся занадто брудними і мрачними жовті тони. Сильним промінєм сонця освічену природу міг би маляр віддати вірно, як би червона, синя і жовта краска була десять раз яркіша, а біла [яко домішка до красок] біліша.

На нещастє кольористів фарби розтирані на полотні не задержують навіть тої яркості, яку мають неужиті, витиснені просто з туби на палєту. Вони темніють і сіріють при процесі мі-

шаня. Синя Ultramarin або Cobalt є сама в собі кольором інтензивним, яким як і червона Carmin; змішані разом дають колір фіолетовий значно брудніший від складників. Таке саме розчарування дає маляреви мішанина жовтої з Carmin-ом, з чого повстає колір брудний оранжовий, або мішанина синьої з жовтою, котрі дають колір зелений також меншої яркості. Щоби тому запобігти, взяли ся малярі на спосіб, вони не мішають згаданих фарб одних з одними, але хотючи викликати яркійший тон, наприклад фіолетовий, кладуть синю краску і червону на ясній, найліпше на білій тлі, в лініях або kropках на переміну біля себе. Приглядаючи ся так замальованій площі бачимо з близька сині та червоні лінії або kropки перемішані з собою; відставивши полотно на певне віддаленє від себе помічаємо, що вони зливають ся в одну ярку фіолетову пляму.

Таким способом потрафить нинішня малярська техніка піднести скалю тонів до нечуваної перед тим яркості а через те зблизити її до природи чи спеціально до якого кольористичного ефекту. До сеї технїчної штучки прийшли малярі досвідом і експериментами, зіставленєм красок на палеті або на полотні. На самож дробленє тонів, без огляду на те, чи вони в природі тупі чи яркі, напроваджує докладна обсервация природи, в котрій не існують ширші однокольорові площини. В природі нема жовтих, синіх, рудих, сивих предметів, хоч би вони були навіть штучно такими фарбами мальовані; на них відбиває ся навіть між чотирма стїнами барвне окруженє, навіть найтупіше. Навіть сьвіжо вапном побіленої стїни не малює жаден артист маляр білою Kremserweiss, а вкидає до неї місцями: жовтої, червоної або синьої фарби, розумієть ся, не дуже значними дозами, так що на цілій ріжнobarвній мозаїці домінує лиш білий колір, чи то після малярської естетики, ясна безкольоровість.

Тїло людське є власне одна з таких поверхностей, котра найбільше надає ся до такого трактованя, просто вимагає такого способу мальованя, бо иньшого кольору є чоло, иньшого партії коло очей, иньшого ніс, лиця, борода, шия, груди, колїна, руки, ноги. Приглянути ся докладніше одній партії лиця навіть, то на нїм можна, маючи око вразливе на кольористичні нїянси, добачити найріжнородніші кольористичні відтїнки, над котрими все домінує якийсь один колір, що в малярстві називає ся тоном локальним. На істоту барви людського тїла впливає багато причин

як: кровоносні органи, забарвлене шкіри, прищі, зморшки, на котрих ложиться світло, нашірок, що покриває як заслона барвні ткани, вкінці рефлекси барвного окруження. При тім додати треба, що кольористичні плямки підвисшають кольористичну інтензивність одна одної. Ось чому ми помічаємо на людсьім тілі знов цілу мозаїку тонів, хитких, що правда, але досить сильних, щоби їх можна видіти докладно.

Однак найбільше спонукують артистів до ужиття того методу світляні ефекти. Хто з малярів пробував малювати скляні шибви вікон, освітлені сходячим або заходячим сонцем, блиск соняшного проміння відбитого від води або снігу, той пересвідчився певно, які слабкі малярські средства до віддання таких ефектів. Щоби образ хоть в малій частині з огляду на світло пригадував природу, треба передовсім трафити локальний тон світляного предмету з цілою скалею вібруючих красок на ній, як і контраст пограничних партій. Найгарнішим прикладом для демонстрації такого явища в природі і найінтереснішим мотивом для маляря-вібриста є світло електричної лампи в мглистий вечір, в ночі, або в такій самій порі блиск місяця, що вириває зпоза горизонту.

Першим малярем, котрий консеквентно і свідомо розкладав площі на барвні плями, був Рембрандт; однак він допровадив се лиш до скромних границь і обмежував ся головно на портретах; видосконалив сей метод і дав йому ширші границі французький маляр Делякроа перед 40 літами (умер 1863 р.). Він і дав підставу для нинішньої модної кольористики. Число вібристів малярів робиться що раз більшим, длятого на малюнках на теперішніх виставах помічаємо що раз більше сонця і кольоровости.

Сильним світляним ефектом як і різким контрастом тонів відзначає ся німецький маляр Гільдебрандт, також російський пейзажист Айвазовський, котрий дав доказ великого кольористичного знання уже в перших своїх краєвидах з Кавказу. Одним з найбільших вібристів малярів є Олександр Геримський. Образи його складають ся з такого множества кольористичних плямок і допроваджені до такої тонкості в відтінках, що оглядаючи їх тратиться вражінє малярського материялу, а бачиться світло, повітре, віддаленє. Вібристом в відміннім трохи роді є Італіянець Сегантіні, одна з найоригінальніших і найбільших артистичних індивідуальностей. Сей не розкладає тонів на плямки, але на лінії, через що

його образи виглядають якби були уткані з ярок шовкових ниток. До остатніх границь, бо до розкладу тонів на пункти довів вібризм Голяндець Риссельберґге, оттим то його і ще иньших малярів того рода названо в остатніх часах поантілістами або пунктистами. Рецензенти тогорічних сецесіоністичних вистав у Відні добачують між давніми образами а творами найновіших вібристів і поантілістів, головно Риссельберґга таку ріжницю, що, мовляв, день, сьвітло, сонце проявили ся тільки на образах сих остатніх.

Імпресіонізм, пленеризм і вібризм, се здобутки малярства, котрі повстали не в робітнях артистів серед чотирьох стін, але на лоні природи. При досьвіді і нових средствах мусіло змінити свою фізіономію і найширше окруженє чоловіка — краєвид. Малярство краєвидове справді так значно виробило ся в другій половині нашого віку, що сьміло можна сказати: воно повстало в тім часі.

Данте мусів сильно відчувати принаду природи, коли так гарно малював краєвиди в „Божій комедії“. Один з пан епохи ренесансу любив відбувати урядові конференції з кардиналами при вині над потоками, а один з найвсестороннійших талантів сього часу, Піко делья Мірандоля, розплакував ся на вид хвилюючих збіжеш ланів. Таким замилуванєм до природи відзначали ся люде ренесансу; однак артисти жили тоді ще під таким сильним впливом грецької штуки різьбарства, що не потрафили звернути своїх талантів у той бік, а краєвид уважали чимсь підрядним, тлом. В 18 віці повстали, що правда, в Венеції, місті великих кольористів, навіть спеціялісти-пейзажисти, брати Канелетто, але вони малювали лише скучні мотиви будинків і ренесансових палат.

Більше замилування до природи показали Голяндці і там починає ся краєвид уже в 16 віці — але й ті не довели далеко. Під впливом грецької штуки малярі так привикли до форм людського тіла, що ще до недавна уважали краєвид без людей, і то можливо на першім пляні уставлених, за аномалію; тільки новий погляд на штуку і новочасне малярство признали, що корч калини, вечір над рікою або озеро прибране в водяні ліллі не є для артиста нічим підлійшим, як постать чоловіка. При близшім студіюваню прийшли виконавці штуки до погляду, що дерева, калина, цьвіти мають також свій вираз і свою індивідуальність і для того гідні пензля. Повимітано отже людей, що доси фігурували як головні мотиви в краєвидах; а як де й знайдесть ся який, то є трак-

тований яко брила з певними формами або кольористична пляма, так як наприклад соняшник або пеня дерева.

Давні пейзажисти грішили ще одним: вони не потрапили обняти вибраного сюжету і обробляти його яко один суцільний організм, в котрім не все є кінцевим складником загального характеру і не могли прийти до пересвідчення, що всякі нехарактеристичні подробиці суть лиш непотрібним баластом, або, сказати технічним малярським виразом, їм бракувало широкого трактовання при обробці. До такого широкого трактовання є пейзажист обов'язаний, поминувши ту обставину, що образ є звичайно дуже поменшений формат природи, з тої причини, що малюючи краєвид мусить усе мати на оці цілість вибраного кусника природи а заглублюючи ся в подробицях затрачує загальний характер виду, його вираз.

Але, зібрати відповідні мотиви, нарисувати їх вірно і утворювати після взору природи, се доперва чоловік правильно уформований, але без життя. Житє в краєвиді — то колір, котрий говорить, чи образ має представляти ранок чи вечір, день погідний чи хмарний, пору посухи чи хвилю по дощи, а навіть вказує чи предмет віддалений 10 кроків ближше чи далше від обсерватора. Тільки новочасне малярство признало кольорови рівне право з рисунком, до краєвида зачали тільки малярі остатніх десятиків літ прикладати засаду гармонії барв, що все існує в природі і буває дуже різнородна під впливом переміни світла, тугости чи рідкості повітря або віддалення. Власне віддалене надає краєвидови нечислені кольористичні нїянси, почавши від ярих здецидованих тонів близько нас, а скінчивши на сірих дальших пригнаних легкою заслопою повітря. Та сама зелень трави чи смереки зовсім иншою видає ся нам з близька, иншою на віддалене пів милі, а зовсім иншою, бо все синявою десь далеко на горизонті. На тім стосунку барвности і сили тонів близьких до дальших (вальорі) опираєть ся нинішній краєвид. Конечність віддавання найтонших нїянсів тонів ближших і дальших є так звичайною річею і так владає в око, що повинна була вже від давна бути введена до пейзажів, і було би то стало ся, коли би всякі Джорджоне, Тіціани, Рубенси та Рюїсдалі трактували в штуці певний шмат землі як одну артистичну цілість, а не вимальовували кожду партію з окрема, бо лиш че-

рез ненастанне порівнюванє всяких кольорів і їх сили з різних віддалень, приходимо до правдивої вартости льокальних тонів і їх хвилювого правдивого стосунку до себе — до гармонії.

Хоча англійські, французькі, російські і бельгійські пейзажисти виказали величезні успіхи в тім напрямі, лишає ся краєвид ще мало обробленим а задля що раз більшого замилювання до природи у людей і застосованя в малярстві що раз новіших і добірніших средств — малярством будущини.

Малярство прямувало від найдавніших часів аж до другої половини 19 віку до як найбільшої правди в рисунку, до виуклости і кольору. Збоченє з тої дороги у артистів навіть несвідомо спровадили середні віки, час упадку (декадентизму) різьбарства і малярства. Тодішня суспільність убачила в папі найвисшу силу, а в штуці перейшло се пересвідченє в односторонній наклін до папського християнства чи християнського містицизму. Артизм, занадто звернений в бік духовости, стратив рівновагу між ідеєю і формою, що творила гармонію в цілій артистичній творчости старинних Греків, італійського ренесансу [відродження] і голяндської та й новішої штуки в Європі. І так почали виходити з під долота і пензля середновічних артистів твори навіяні релігійним містицизмом, недородки що-до форми, а повні гадки, настрою і символізму.

І нинішний декадентизм подібний до середновічного, хоча не переняв від него середновічної рубашности, не дуже одушевляв ся строгим і штивним візантинізмом, а запозичив ся головню у італійських майстрів першої половини XV віку, отже вчасного ренесансу, взявши від Гірляндая, Філіппа Ліппі, Мазаччія і Ботічеллі все, як середновічне так і ренесансове*). Їх легкий рисунок, занедбаний по части для духового і літературного змісту, наївність і щирість в понятю постатей найбільше відповідають уподобаням нинішних декадентів, чи декадентів символістів, бо властиво так вони називають ся.

Наш декадентизм висший від середновічного тим, що не прийняв, як тамтой, певних конвенціональних знаків чи символів на

*) Перші звернули увагу на тих майстрів „Братя Прерафаеліти“ (товариство англійських аргистів, założене 1850 р.) і дали тим чином сильний імпульс новому сучасному артистичному рухови.

відповідні річи, абстракції або прикмети, а лишає витворенє їх кождоразовій хвили чи індивідуальности артистів і не цілковито відорвав ся від природи. Правда, артист-декадент перестав обсервувати її глибоше і аналізувати для вірного її віддання, та все-ж таки він опирає ся на неї. Він глядить на окруженє оком чоловіка пересиченого звичайною красою, а жадного сильніших вражінь, — коли не знаходить їх в природі, то витворює образи а зглядно їх силу з власної вразливої нервової вдачі. Гаї, дерева, скали, вода, реальні сцени з життя — се прояви природи, якими кождий філістер потрапить любити ся; за надприродними афектами, за чудотворністю і широтою гадки спрагнений ум декадента витворює собі новий світ світла, надприродних блисків і понурости, світ романтизму в найкрайнішій значіню сего слова, з чаром загадковости і хоробливої фантазії.

Маляр, вималювавши отінений цвітучими вербами вир ріки обсипаний промінєм весняного сонця, з цілим чаром маєвої зелени, віддав усе, чим природа тут промовляє, ціле вражінє, яке відносить чоловік, але — чоловік здоровий, не безнадійно хорий, не нервово роздразнений або через що иньше нещасливий. Таким людям, пригнобленим величию власного нещастя, инакше представляє ся окруженє: пні дерев, глибини води, промінє сонця — се лиш мотиви, що зворушують їх кров, подразнюють нерви і витворюють в мізку світ притемнений песімізмом.

Артист переймає ся чужим або і власним горем, вглубляє ся в єго безмір, навіть любує ся ним, і творить під впливом такого настрою чи розстрою духового, з чого виходять образи з мотивами неприродними, але твори великої духової сили. Таким образом, скажу архитвором декадентського малярства є приміром „Похоронний марш“ Подковинського. Артист зрозумів, що малюючи священиків, караван з домовиною, тиск народу а серед него похилоного молодця, не представить глибини нещастя по утраті любки — тому з'образив стан душевний нещасливого, його роспуку: ті дзвони що гулі йому в ухах, артист завісив у повітрі на червонім вечірнім небі і на деревах, а домовину з ненакритою віком дівчиною несуть не люде, але хор ангелів, окружаючи щасливу як срібний німб; за нею не гідний ніхто йти, лиш він сам, її милий, з виразом роспуки. Хто оглядав невдатно мною описаний образ, відчув певно, кілька драматичности і смутку потрапив влити в него геніяльний декадент символіст, кілька трагізму викликаного при-

родним случайним фактом смерті дівчини, а бажанєм молодця. Видко тут, як штука опановує і сьвіт думок, що материя має підрядну вартість, а артистична обрібка, щоби осягнути свою ціль, мусить бути неприродною.

Впроваджуванє до штуки моментів надприродних не є таке безпідставне, як се може видавати ся: хто знає події народів, суспільности, хто обсервує хоч би сцени на улиці, в хаті, в семейнім житю, певно находив ся в тім стані, що стратив з очей людей і місце, а відчував лише вражінє радости, смутку, розпуки; часом здавало ся, що над людьми тяжить якесь невитолковане фактум, їх переслідує якийсь демон. Менше реальні події і сцени, а більше власне лиш тонкою чутливістю відчуті вражіння старає ся представити декадент-символіст, добираючи до тої цілі лиш інтелігентним людям зрозумілих форм, в чім лежить певний аристократизм декадентно-символістичного напрямку.

Рівночасно з декадентизмом символізмом, — що по-при згаданих ідеях силкує ся на артистичну розвязку широких тем, як: „нескінченість“, „залежність чоловіка від природи“ [прегарний образ Саші Шнайдера, одного з найбільших символістів] „висість мужчини над женщиною“, „думка людська“ і т. п. — розвиває ся иньший напрям, скромніший що до вибору тем, що шукає материялів головнo в нинішнім житю щоденнім чи в біжучих квестиях — то модернізм. Він виріс з декадентизму, стародавнього замилювання до викінчування подробиць в образі, в роді японського рисунка і американського артистичного промислу.

В Америці відбуває ся тепер з європейською штукою процес подібний, як колись в Александрії з єлинською: вона перетворює ся в промисл. Той рух обгортає тепер і Європу, починаючи від Парижа. Малярська операція сьвітлом і тіннями тратить тут значінє, бо орнамент, поміщений високо на стіні чи на домашній посуді, вимагає докладного, в ограничені форми унятого рисунка, бо високе поміщенє утрудняє огляданє, а в инакшім разі згадані предмети не мають претенсії, щоби над їх украшенєм довго застановляти ся. Ті обставини вимагають від артиста, щоби виразно висказав свою гадку, отже показує ся потреба приміненія лінійного рисунка, як се чинили грецькі артисти при украшеню ваз орнаментом і фігурами. Ту саму комбінацію повторяють і нинішні модерністи дуже часто в творах ілюстраційних, забарвлюючи їх иноді елементом символістичним.

Вік XIX-ий — то передовсім вік розвою кольориту в малярстві; модернізм є упрощенєм его ad minimum і немов реакцією на користь рисунка, котрий иноді стилізує ся; до орнаменту впроваджує ся нові, цілком ще не зужиті мотиви рости́нні. Твори модерністів відзначають ся простотою композиції і ви́кінчення, часто дотепом. Ось між усьміхненими головами дівчат русалок хвилює море їх волося, поверх котрого виринають руки і циліндер тонучого мужчини. Цілий образок нарисований пером і покольорований двома трома красками. Або: з поміж стилізованих галузок і листя виступає стаття жінщини з невитолкованим сентиментальним виразом лица і дивним рухом руки, часом видно з протилежного боку хлопця, заглибленого в загадочну адорацію товариша і т. п. Ось приміри модернізму. З того на́пряму ви́робило ся в остатніх лі́тах малярство плакатове.

Як ви́хиснує слі́дуюче столі́тє ті многосторонні здобутки нинішньої штуки, які нові средства винайде і як застосує нинішні, — не можна поки що розсудити, як і не можна було з початку 19 віку передвидіти, що малярство розвине ся до такого розцвіту і небувалої різносторонности.

Іван Мруч.

