УДК 7.01+7.036

***О. В. Руденко***
*Українська академія друкарства*

# РОЗДУМИ ЯНА БОЛОЗА АНТОНЄВИЧА: ВІД МІКЕЛАНДЖЕЛА ДО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

*Розглядаються наукові дослідження львівського історика мистецтва на межі XIX-XX ст. Яна Болоза Антонєвича. Показано як він, залучаючи критерії італійського ренесансу, сприймає нове мистецтво. Аналізується метод праці, висвітлюється вагомий внесок професора у європейське мистецтвознавство.*

***Мистецтво, художній твір, ідея, форма, ренесанс, творчість***

Наше дослідження присвячене думкам про мистецтво однієї з непересічних постатей Львова на межі XIX–XX ст. польському мистецтвознавцеві вірменського походження Яну Болозу Антонєвичу. Вчений європейського рівня, доробок якого наочно показав, як плідно розвивалась історія мистецтва в Галичині. Антонєвич був першим, хто очолив та розбудував новостворену кафедру історії мистецтва у Львівському університеті і вивів львівську мистецтвознавчу науку з містечкових любительських розважань на світовий рівень, зайнявшись опрацюванням італійського ренесансу [1]. Маючи властиву великим особистостям харизму, створив мистецтвознавчу школу, представники якої збагатили не тільки польську, але й українську науку, досліджуючи мистецтво західних земель України. Серед них Владислав Подляха, Мечислав Гембарович, Ксавери Півоцький, Тадеуш Маньковський, Збігнєв Хорнунг, Марія Жепіньська, Кароліна Ланцкороньська та багато інших.

Багатогранна наукова діяльність Антонєвича потребує більш докладного та ретельного дослідження [2]. Пропонуємо показати його погляди на мистецтво та методи, якими оперував у своїх дослідженнях від епохи ренесансу до часу виникнення польського експресіонізму. Беремо до уваги лише незначну частину дивовижно плідного та оригінального доробку. Треба згадати, що праці Антонєвича формувалися в часи сецесії та символізму, фовізму і формізму та інших «ізмів», які поклали початок модерної доби в мистецтві та зародження мистецтвознавчих шкіл на початку XX століття.

Погляди Яна Болоза Антонєвича на мистецтво належно не висвітлені в мистецтвознавчій літературі. Польська наука, вказуючи на визначний доробок професора в дослідженні новітнього та італійського мистецтва, не спромоглася в повному обсязі охопити різнобічну діяльність науковця, теоретика, педагога, людини. Досі не видано посмертного повного зібрання творів. Деякі труднощі полягають у публіцистичному стилі написання та суб'єктивному погляді професора на мистецтво, дещо забарвлених волюнтаризмом. Антонєвич як мистецтвознавець не тільки критикує, фіксує факти та явища, але й є твор-

чою особистістю, здатною заглибитися в духовну сутність творів мистецтва. Будучи талановитим педагогом він багато цінних думок, сказаних в аудиторії серед учнів та послідовників, залишив не записаними і вони відійшли з ним назавжди у вічність. Сучасники зазначали, що Антонєвич був незрівнянним у розмовах, особливо коли запалювався якоюсь темою і вступав у дискусію.

Серед вагомих досліджень наукової спадщини Антонєвича можна виокремити праці Владислава Подляхи [3], Ксавери Півоцького [4], Адама Малкевича [5]. Слід вказати на публікацію Маріуша Бриля, який у своїх розважаннях над початком кар'єри Антонєвича, розкриває філологічні здібності професора, що приводять його до зацікавлення проблемами мистецтва, також аналізує один з останніх друкованих текстів [6].

В одній зі своїх подорожей Італією проф. Антонєвич, маючи тонке відчуття прекрасного і неабиякий дар художнього опису, в болонській базиліці Сан Домініко зупиняє свій погляд на двох ангелах, які знаходяться під куполом каплиці, в так званій «Арці св. Домініка» [7]. Ангели-міністранти з канделябрами в руках клячать обабіч мармурового саркофагу з мощами святого Домініка роботи славетного Ніколо Пізано [8]. Мистецтвознавець переживає потрясіння від вигляду каплиці, яка була створена декількома поколіннями митців, але й досі вражає цілісністю свого оформлення. Витончене перо професора передає атмосферу від побаченого, коли забуваєш про епохи і залишається тільки сприйняття, а каплицю заповнює «…якийсь юнацький спів, чистий і сильний з живою ритмікою і яскравістю перламутру» [7].

Ліворуч ангел з делікатними правильними рисами обличчя, зграбними рухами та статурою, постав серед цього холодного мавзолею і усміхнувся до нас «ніби співаючий птах оживив цілу понуру велич дуба» [7]. За модель послужив міський хлопець, якого вирізьбила рука майстра «без сліду психологічного збочення долота і пензля» [7, с. 9]. Таку прекрасну делікатну постать, за думкою Антонєвича міг створити скульптор, який вийшов з високо цивілізованої демократичної італійської культури, з глибокою духовністю вкоріненою в народі. Цим скульптором був Ніколо дель Арка.

Натомість інша скульптура ангела праворуч від саркофагу є протилежністю до першої. Вона, створена понад 20 років пізніше молодим Мікеланджело, значно відрізняється від попередньої, показуючи непересічний талант великого митця. На відміну від прекрасного ангела цей ангел не усміхається, а зосереджений, навіть похмурий. Не має гарного витонченого обличчя, не є тендітний, як перший, але має міцну будову тіла, кремезні рамена і гнівно споглядає. Антонєвич пише, що «…якби цей важкий, квадратовий, присадкуватий ангел, волів свою відвернуту з погордою голову нехотячи повернути поволі до свого супротивника …і поглянув в його очі-намистинки, то вони б зайшли сльозою остраху і ляльковий хлопчик став би, впустив канделябр, і затрусився б як винний» [7, с. 11]. Перший ангел є осягненням італійської багатовікової культури, яка розвивалася від попередників через Вероккіо, вдосконалювала

форми та техніку, і отримала кульмінацію у працях Бенвенуто Челліні. Натомість другий ангел є запереченням цілої еволюції скульптури, є чимось надзвичайним. Для львівського мистецтвознавця вони є наочним втіленням співдії і протидії в мистецтві двох чинників — натури і культури.

Отже, якщо судити про вартість двох ангелів з огляду на найдосконаліший прояв культури, то першість віддамо ангелу з прекрасними рисами та витонченими лініями. У тому власне, згідно з Антонєвичем, буде закладена помилка мистецтвознавця, який вбачає розвиток мистецтва пропорційним до духовного розвитку або історичного поступу епохи. Адже геній не питає про епоху і середовище, як у випадку Мікеланджела, його ангел дивиться у вічність понад часом та будь-якими історичними проявами. Митцем, який створює шедевр, керує не тільки почуття краси, в ньому поєднується «мудрість» і «демонічність». Дві протилежності, ніби боротьба двох начал аполлонівського та діонісійського, вживаються в одній душі творця, вони нероздільні у творчому пориві: «прояви і наслідки такої тайної спільної наради, двох душ в одному дусі, несвідомі, як перші рухи плоду…» [7, с. 11]. Вони провадять в іманентний світ художника, його глибинні переживання, тому такі твори є особливими.

Мистецтво нерідко виноситься на вершину культури, як ознака її найвищого розквіту. Погоджуючись з цим, Антонєвич вказує, що через таку «увагу» мистецтво іноді хочуть позбавити його істотної вартості — духовної. Стерилізують і в очищеному вигляді подають як щось шкідливе і незрозуміле, непотрібне, як надмірний вияв розкоші відірваний від повсякденного життя. Тоді воно не може вже нікому зашкодити і в наукових історичних підручниках йому відводять зовсім мало місця — «піваркушика» для телеграфічного резюмування, що такі-то твори колись існували. Однак насправді це не так, адже мистецтво належить, так як і музика, до вільних мистецтв і не потрібно його духовні виміри плутати з природничими чи іншими гуманітарними науками. «Оскільки зміст знань про вільну творчість в найістотніших проявах і найвищих наслідках принципово і суттєво відрізняється від змісту історії в найширшому хоч би значенні, якщо той світ духовний є іншим відмінним від дощок, які той реальний світ позначають, то ж мусить бути і знання про той світ самодостатнім і несхожим до знань історичних» [7, с. 12]. Історія мистецтва на початку XX ст. починає стверджуватись як дисципліна і зрозуміло, що Антонєвич стає на захист мистецтвознавства як поважної науки.

Беручи за приклад ангела дель Арко, Антонєвич вважає, що дивитись на культуру, оцінюючи витвір мистецтва з огляду на його красу, технічну якість, інтелектуальні досягнення народу недостатньо, хоча не відкидає цих критеріїв в аналізі художніх творів. Водночас, визнає, що талановита праця, як похмурий, присадкуватий ангел Мікеланджела, не мусить бути гарною. Для Антонєвича особистісні якості генія та його твір — це свідчення, яке промовляє саме за себе. Він не погоджується, що мистецтво слугує історії, адже воно як творчий дух митця піднімається понад історією і культурою. Професор пропонує

читачеві задуматися над поняттями натури і культури. На його думку натура сприяє творчості. Її використовує, пропускаючи через горнило власного серця художник-геній для того, щоб створити твір. Натомість, культура є наслідком багатовікової праці суспільства, яке формує відповідні правила та відносини, естетичні смаки та етичні пересторо ги.

Як можемо побачити з доробку мистецтвознавця, Антонєвич зосереджується на особистостях, які піднялися на вершину культурного айсберга і стоять поза історією. Серед них першими будуть генії ренесансу — Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Рафаель. До їх спадщини звертався впродовж свого життя в окремих загальних дослідженнях та лекціях [8]. Особливої уваги заслуговує те, що в останні роки перед смертю готував до друку монографію про італійський ренесанс, яка мала стати підсумком його наукового життя. Вісім років Антонєвич шукав та збирав матеріал до праці, яка так і не вийшла друком. Це мав бути монументальний оглядовий твір, який показав би цільну мистецтвознавчу концепцію розвитку італійського мистецтва — «…історію духовного процесу, який Італія, тогочасний центр світу, пройшла від 1475 до 1550 року, іншими словами від раннього відродження до бароко…» [10, арк. 50]. Підсумкова праця має бути присвячена трьом згаданим митцям — Леонардо да Вінчі, Рафаелю, Мікеланджело. Захоплення їхнім доробком закономірно випливало із зацікавлень мистецтвознавчих кіл того часу, але Антонєвич має свій оригінальний спосіб інтерпретації. Беручи трьох найвизначніших, він хотів показати «… триступеневий розвій поглядів на стосунок людини до всесвіту, які поступово виникають в творчості трьох згаданих майстрів» [10, арк. 50]. Той розвиток він укладає в трирівневу динамічну концепцію пошуку ідеалу краси. До уваги брав власний досвід не тільки мистецтвознавця, але й літературознавця, залучаючи подекуди спекулятивну філософію.

На першому ступені знаходиться творчість Леонардо да Вінчі, в якій, згідно з Антонєвичем, людина з'єднується з макрокосмосом. Об'єктом творчості Леонардо є людина «…як цілісне психофізичне явище в найтіснішому зв'язку з процесами природи» [10, арк. 50]. Леонардо да Вінчі показує людину як монолітну структуру, де душевний стан, емоції, психічні, фізичні та фізіологічні процеси виявляються у її зовнішньому вигляді. У його творчості душа з тілом сплавлюються, отримуючи онтологічну довершеність та рівновагу. Краса для нього не є чимось відстороненим, надреальним, апріорним, але «…є наслідком, генетично, in potentia, необхідним, завершальною фазою природного процесу, так як пахучий цвіт на стеблі, а пізніше плід на галузці» [11, с. 13]. У Леонардо ми бачимо надзвичайну vis vitalis (життєву силу), яка проявляється в природі через людину.

Другий ступінь — творчість Рафаеля, яка віддзеркалює світову культуру. Він був тим, хто виявив і виразив найповніше земну красу. Рафаель служить містком поміж двох геніїв, проміжним етапом. Антонєвич окреслює його творчість як «багатобарвну дугу веселки» перекинуту від Леонарда до Мікелан-

джела [11, с. 13]. Увібравши в себе досягнення двох, він створив безсмертні шедеври, в яких поєдналося земне з небесним, божественне з людським, «… матір і діва стануть перед нами живі і правдиві вже в перших флорентійських мадоннах Рафаеля…» [12, с. 45].

Найвищого третього ступеня сягає творчість Мікеланджело. Майстер епохи ренесансу показує розривання людської душі, яка прагне до ідеальної краси в її найвищому творчому пориві. За тим ідеалом вона сумує, він неосяжний, людина апріорі не в змозі повністю охопити його ані розумом, ані чуттями. Мікеланджело виявляє цей вічний конфлікт між індивідуальністю та всесвітом, людиною та природою. Антонєвич «…вважає появу моменту трагічного в людській свідомості найважливішим результатом його творчості і основою його світового значення» [10, арк. 50]. Професор надає належного високого значення Мікеланджело, тому що душа митця піднялася до найвищої метафізичної дійсності до якої тільки спроможна. Духовний ідеал, якого осягнув майстер, знаходиться понад будь-якою матеріальною культурою, поза часом і позбавлений будь-якого історичного місця, він є загальнолюдським. Творчість цього генія «…є вже більше явищем космічним аніж історичним» [13, с. 4].

Такий підхід до історії мистецтва ренесансу в Італії, як до історії розвитку духовного процесу в творах найвідоміших особистостей, буде використаний Антонєвичем при розгляді та оцінюванні майстрів нової доби. Його зацікавлення не омине Тиціана, Рембрандта, Бекліна, Мальчевського, Гротгера, польських експресіоністів та інших. Дивитиметься на здобутки майстрів, звертаючи увагу не тільки на іконографію, суб'єктивні враження та відчуття, але керуючись критеріями християнського світогляду, де людська грішна душа має найвище творче місце. Професора цікавитиме проблема портрету і передачі в ньому психологічних станів, вплив твору мистецтва на глядача. У цьому контексті розглядатиме творчість Рембрандта, який на його погляд досяг рівня Мікеланджело, завдяки своїм автопортретам. Одкровенням для творчого духу майстра стало відкриття світу світла. Завдяки освітленню, змодельованому корпусними мазками, творчість Рембрандта піднімається понад реалізм і натуралізм, а форма досягає абсолюту. Якщо «Мікеланджело, створюючи ідеал, заперечує дійсність, то Рембрандт навпаки, дає їй якнайсильнішу афірмацію. Мікеланджело, працюючи над скульптурним портретом, створює ідеал чоловічої постаті, Рембрандт, зображуючи ідеал свого творчого духу, малює свій автопортрет» [14, с. 10].

Ян Болоз Антонєвич — людина широких горизонтів — захоплюється сучасними йому напрямами. 1902 р. як голова Товариства приятелів образотворчого мистецтва, привозить до Львова виставку німецьких, шведських, фінляндських, швейцарських майстрів. Виставляє праці Фердінанда Ходлера (1853–1918), які викликають серед львівських міщан великий скандал [15, с. 3]. Суспільство, не готове сприймати модернізм осуджує виставку, особливо

дістається організаторові. Професор саркастично зауважує, що «згідно прийнятої і шанованої традиції освяченої consecutio temporum ми у Львові завжди і у всьому повинні бути останніми» [16, с. 2]. Та, маючи запальний південний характер, Антонєвич не припиняє діяти — таке ставлення загалу тільки підігріває його амбіції. У 1903 р. привозить з Відня виставку праць Макса Клінгера (1857–1920) та Арнольда Бекліна (1827–1901). Того було вже занадто — «скомпрометований до краю, мусів відразу по тім з керівництва T.P.S.P. [Товариства приятелів образотворчого мистецтва] уступитися» [17, с. 688].

Для Антонєвича творчість Бекліна як і митців епохи відродження стоїть понад віками: «Ковчег його мистецтва розхитують хвилі розвитку ...але воно не зникне вже з очей людства», тому що наділене такою великою силою, яка «не підлягає часові» [16, с. 3]. Подібно до літератури Гете чи музики Бетховена творчість цього митця не належить до жодної історії і знаходиться понад будь-яким стилем. Антонєвич зазначає, що формування Бекліна відбувалося під впливом попередників, серед яких його земляк Ганс Гольбайн, Дірк Баутс, Тиціан. Вказує на естетичні і психологічні цінності в мистецтві швейцарця. Вирізняє три ознаки, які характерні для його творчості. Це колір, яким митець вправно оперує як чинником психологічного впливу на глядача, майстерність побудови композиційного простору, де всі елементи доповнюють один одного і, врешті, показує відношення людини до навколишньої натури — стихій землі, вогню, води тощо. Він найповніше виразив ідею свого часу — «…мистецтво Арнольда Бекліна було чимсь більшим, воно було не жерцем тих ідей, а божеством» [18, с. 25]. Те, що снобістичне суспільство не сприйняло нового мистецтва болітиме Антонєвича до кінця життя. Навіть найближчі приятелі засуджували професора, бачачи, що він «сходить на манівці».

Будучи вже сивим університетським професором, Антонєвич звертає свою увагу на нову течію в польському мистецтві, яка була відміною світового експресіонізму — формізм [19]. Коли набагато молодші критики мистецтва вважали експресіонізм мистецьким непорозумінням, вбачали в ньому поширення комуністичних ідей, насаджування більшовизму, то Антонєвич активно захищав формізм, обґрунтовував його існування, дошукувався в ньому ідеалістичних початків.У цьому напрямі він спостеріг нове відродження мистецтва, що виривалося з тенет натуралізму.

Ян Болоз Антонєвич стверджуватиме формізм у притаманний йому оригінальний спосіб. Використовуючи як і раніше метод протиставлення, з легкістю рухатиметься своїм мистецтвознавчим поглядом по епохах. Експресіонізм професор протиставляє імпресіонізмові, так само, як 100 років перед тим можна було спостерігати антитезу романтизму до класицизму [15, с. 1]. Класицизм своїми правилами стосовно міри та пропорції, обмежує творчість, а так і духовний зміст творів мистецтва, натомість романтик хоче керувати людськими душами, піднімаючись до абсолюту. Подібно й імпресіонізм наслідує навколишню дійсність, відтворює певні явища, модифікує та перетворює ма-

терію і зміст, не є тут головним. Експресіонізм навпаки намагається позбутися натуралістичного наслідування та видобути саму есенцію, показати ідею, застосовуючи абстрактні ірреальні форми, проявити духовний чинник. Власне, він бере імпресіоністичні надбання і не зупиняється на пошуку колористичних та світло-тіневих співвідношень, а починає робити досліди над формою. Це відкриває шлях для розвитку нових напрямів.

Такий широкий погляд на мистецтво львівського професора дає можливість оцінити і зрозуміти середньовічне мистецтво не тільки країн Західної Європи, але й візантійське. Останнє, наприклад, використовує особливий підхід до організації простору в картині — обернену перспективу. Через середньовічну орнаментику виявляються архетипи людської думки, вона є своєрідним кодовим записом минулого: «…не через людське тіло, не через дерево чи тварину висловлювався тогочасний творець, але скоріше в позапредметному візерунку, в чисто довільній його колористиці і в його чисто абстрактній лінії» [20, с. 3]. Ці погляди були близькими до думок Леона Хвістека, теоретика формізму, який говорив про розкриття змістовного навантаження, через «розширення меж предметів», що в особливий спосіб вирішується у сучасних митців в травестуванні орнаменту [ 21, с. 57].

Ян Болоз Антонєвич, шукаючи виправдання польському експресіонізму, звертається до творчості Рафаеля. Розглядає те, як він реалізував ідею через форми як конкретні, так і абстрактні, вважає, що у формі Рафаеля було два окремих начала. Одне дочасне, створене ним в сприятливих умовах його часу — краса і друге вічне, позачасове. Митець віднайшов досконалу структуру краси і поставив її як найвищий взірець мистецтва «…форму чисту, позапредметну, форму як таку» [22, с. 4]. Три століття по ренесансі ця «чиста форма» була художниками призабута, доки її не видобув у своїх розважаннях над мистецтвом Станіслав Ігнаци Віткевич як універсальну метафізичну структуру, яка як справді окремий духовний вимір мистецької творчості починає домінувати у працях формістів.

Іншим чинником, який мав вплив на розвиток формізму згідно з поглядами Антонєвича, був трактат англійської естетичної думки половини XVIII ст. — «The Analysis of Beauty» («Аналіз краси») Вільяма Хогарта. Професор підкреслює, що мало хто з сучасних критиків звертає увагу на те, що «Хогарт креслить абсолютну лінію як таку, не пов’язану з будь-яким змістом, з жодним предметом, чи значенням»; лінія є самобутнім елементом картини, «...є нічим і — усім» [23, с. 3]. Для Антонєвича Рафаелівська «чиста форма», так само як «абсолютна лінія» з естетики Хогарта, є тими чинниками, які заохочують до будування нової мови сучасного мистецтва — експресіонізму або кубізму. Формісти за допомогою лінії стараються передати враження, відчуття, настрій, спонукати глядача до мислення. Боротьбу між поступово міцніючим реалізмом і, на перший погляд, непомітною абстракцією, можна спостерігати протягом століть. Наприклад, середньовічна фігуративність у поєднанні з аб-

стрaктним орнаментом соборів. Антонєвич, переконаний у розвитку нового напряму, а також пророкує велике творче майбутнє працям Титуса Чижевського, Леона Хвістека, Збігнєва та Анджея Пронашків, Стефана Шмая та інших.

Антонєвич розуміє і підкреслює, що формізм є запереченням класичного мистецтва, а також епохи ренесансу, в основі яких міститься зображення людського тіла згідно з пропорціями і перспективами. Польські експресіоністи розглядають форму як духовний чинник, здатний абстрагувати і видозмінювати натуру. Лінія вже не окреслює предмет, а є самодостатнім елементом — лінією краси. Попереднє фігуративне мистецтво розвивалося 450 років (від 1410 до 1860 року). На зміну йому приходить інше мистецтво, яке поступово з'являється з працями імпресіоністів Мане, Моне, Ренуара, Дега. Поль Сезанн стає батьком сучасного мистецтва, препаруючи натуру, виявляючи її геометричну структуру. Опісля з'являються Робер Делоне, Андре Дерен, Анрі Матісс, Пабло Пікассо та інші. Антонєвич очікує повторного ренесансу в історії мистецтва, коли виникають інші цінності, а також зближуються різні види мистецтв. Сивочолий професор сподівається нових досягнень на шляху пошуків форми та ідеї, не менш цікавих ніж в епосі Відродження.

Підсумовуючи, можна сказати, що Антонєвич, як і в попередніх працях, застосовує улюблений метод протиставлення, який іноді набуває статусу антиномій, адже стверджує про існування того чи іншого виду мистецтва (культура-натура, ангельське-демонічне, одиничне-загальне, суб'єктивне — об'єктивне, чуттєве і короткочасне — духовне і вічне, імпресіонізм-експресіонізм). До антитез звертатиметься навіть розглядаючи сучасні напрями, а духовний вимір завжди буде пріоритетним і остаточним визначником в оцінюванні твору мистецтва. Професор зосереджується на формі, яка відбиває духовний стан художника та епохи.

Антонєвич був сам індивідуальністю і мистецтво розглядав також, зосереджуючись на конкретних творах геніїв. Тут, найвідповідніше, на нашу думку, можна було б покликатися на близьке йому герменевтичне розуміння цілого як окремих частин — артефактів, а окремих частин у контексті цілого. У даному випадку, це є твір мистецтва, який Антонєвич «співпереживає», переміщуючись у часі і просторі. Метод Антонєвича є віртуозним відголоском гуманітарних пошукувань Вільгельма Ділтея, який розглядав поняття Geisteswissenschaften як своєрідне духовне розуміння художнього твору. Його спосіб вникання як історика мистецтва в суть твору мистецтва, виявлятиме нам середовище й артистичну епоху. Ця концепція приведе професора до суб'єктивного відкриття, що опирається на інтуїцію, яка його ніколи не підводила. Завдяки індивідуальності художника Антонєвич може експонувати технічні та ідейні досягнення. Через форму розкриває і пояснює найзаповітніші мистецькі ідеї. Виявляє їх, не тільки роз'яснюючи певні знаки, символи, композицію, технічну специфіку тощо, але також опирається на власні переживання, виділяючи з твору мистецтва ірраціональні есенції «…які, подібно до делікатної сітки обплітають ко-

жен витвір мистецтва, гублячись в недоступних глибинах індивідуального і колективного життя» [4; 7, с. 14].

Ян Болоз Антонєвич був знайомий з різними взірцями мистецької думки свого часу, які знаходили оригінальні пояснення у працях Генріха Вельфліна, Франка Віцкоффа, Алоіза Рігля та інших. Як підкреслив Владислав Подляха «…найважливішою і найбільш позитивною вартістю в цілій діяльності Антонєвича було те, що він першим серед польських істориків мистецтва зрозумів глибокий сенс мистецтва в історії людства» [3, с. 6]. Однак, відповідно до філологічних припущень, завжди дбав про розгляд художнього твору як іконографічного тексту, через який митець виражає свій духовний стан. У творчості митців шукав приховану душу — одвічний внутрішній зміст, який би виявляв риси геніальності. Як зазначив Адам Малкевич, таке виділення художнього твору з історичного контексту привело Антонєвича «…до свого роду ахісторичного формалізму» [5, с. 81].

Досліджуючи художній твір, Антонєвич пропонує аналізувати його різними методами: «Щоб пізнати цілість будови, маємо зробити ідеальні перерізи, спочатку поздовжні, потім поперечні, врешті співставити цілу тектонічну систему, цілий комплекс склепінь і ребер, куполи і ліхтарі» [24, с. 17]. До таких «ідеальних перерізів», якими науковець оперує на практиці, належить дослідження формальних текстів, створених людською думкою, образотворчих, музичних чи інших, суспільного та культурного життя країни, зрештою політичної історії народу. Мистецтвознавчі концепції Антонєвича формувалися під впливом різних напрямів німецької філологічної та філософської думки XIX століття. Це, передовсім, розробки пов'язані з дослідженням літературних текстів, теорії подібності історії мистецтва і філології Вільгельма Вундта, герменевтичного методу особистісного «співпереживання» та відгомону ідеалістичної філософії романтизму. Як зауважив Владислав Подляха, напрацювання професора будуть корисними тим, хто «майбутнє історії мистецтва вбачає не в нав'язуванні мертвих класифікаційних схем творчим явищам, а у віднайденні їх ірраціонального змісту…» [3, с. 14].

Ян Болоз Антонєвич вважає, що мистецтво часто розглядають як додаток до політичної історії певного краю, звужуючи та затискуючи в національні рамки, як пам'ятник епохи. Цим грішить й польське мистецтвознавство з його «memorabilia Polonie» [7, с. 10]. Такі знавці розуміли мистецтво як вияв творчих моментів, які можна пояснити раціонально завдяки здобутим знанням. Вони тлумачать художні твори відповідно до духу свого часу. Натомість Антонєвич пропонує зосередитися на конкретному творі й інтерпретувати, проникаючи в його суть, залучаючи інтуїцію. Тоді історик мистецтва стає «деміургом», який зв'язує сьогоднішнє з минулим, а сучасне з майбутнім. Для Антонєвича мистецтво виявляло найсокровенніші, внутрішні, найделікатніші зв'язки з життям і було засобом унаочнення і «маніфестації таємних метафізичних сил всесвіту» [25, с. 5]. Зрозуміти форму та ідею, а потім, застосовуючи ерудицію та інтро-

версію, відчути глибиною серця зміст твору та відкрити перед собою незвідані світи ірреальності — такий спосіб інтерпретації, застосовував Антонєвич під час лекцій в університеті. Як згадує Владислав Козицький, Антонєвич навчав майже в античному, платонівському розумінні — коли ідея наставника стає духовним одкровенням для послідовника [25, с. 5]. З тих лекцій студент виходив із захопленням та любов'ю до мистецтва.

Для Антонєвича мистецтво є внутрішнім, глибоко інтуїтивним виявом культури. Будучи плодом вільної, непідвладної змінам епох артистичної творчості, мистецтво не тільки залишає зовнішні формальні ознаки — твори мистецтва, але несе в собі іманентну сутність чогось більшого і значимішого, ніж будь-яка історія. Як вказував Владислав Подляха, на терені мистецтва Антонєвич «…зривав з давніми історичними методами і вчив дивитися на твори мистецтва як на прояви людської душі» [26, с. 3]. Це давало професорові змогу розширити кругозір, в полі якого знаходився не тільки італійський ренесанс, але бароко, символізм, а наприкінці життя він підтримав польський експресіонізм. Мечислав Третер згадує, що Антонєвич інтерпретував історичні проблеми в доволі оригінальний і новаторський спосіб, а «при найпростіших… аналізах художніх форм, виростали, ніби під паличкою злої чарівниці, глибокі проблеми артистичної творчості, спільні для всіх найпотужніших митців світу. Інколи Фідій виявлявся близький духом Рембрандтові чи Божественному Леонардо да Вінчі» [17, с. 688]. Історія мистецтва Антонєвича має неоплатонівське походження. Він вірив в існування духа, ув'язненого в людській душі, якого потрібно звільнити, щоб у художньому творі відобразилася вічність. Усі шедеври великих митців об'єднує одна ідея, безсмертна і до кінця непізнана. Судячи з підходу Антонєвича до мистецтвознавства як науки, історія має служити мистецтвознавству, яке творить окремий продукт людської духовної діяльності. Це наука, яка через індивідуальні артефакти вивчає найвищі прояви людської свідомості, які підіймаються понад культурою.

Два Ангели обабіч саркофагу в болонській базиліці Сан Домініко символізують собою дві дороги, по яких поступало мистецтво. Одна йшла сходинками мистецького вдосконалення, осягаючи вершини культури. Таке «Мистецтво є квіткою цивілізації …найвищим проявом культури» [7, с. 9]. Воно поступово розвивалося, щоб осягти вершин людської майстерності в народів, які культивують доброчесність, добропорядність, «яким товаришує «amabilita» та духовна «gentilezza» [7, с. 9]. На тому шляху професор, ще допускає «оправдання» доробку Рафаеля, як співця найвищої досконалості, але все ж таки віддає перевагу другій дорозі, на якій стоїть творчість особистостей — геніїв. На тій дорозі до високо розвинутої культури додається надлюдська геніальність, в якій митець органічно поєднує «мудрість» і «демонічність». І немає вирішального значення, яка то епоха, а також час, коли з'являються безсмертні твори на відтинку історії. Тому Антонєвич пропонує поставити питання: «…Що є вищим, глибшим, потужнішим, що виявляє біль-

ше, сильніше, виразніше таємниці людської душі, культура чи натура?» Чи культура духовна, піднесена до найвищого ідеалу краси, чи натура, піднята до вільної і стихійної первинності?» [7, с. 10]. Погляди Антонєвича формуються не без впливу романтичних теорій, де митець є священнослужителем, який через мистецькі твори переходить межу емпіричного і торкається трансцендентного. Професор у своєму «мистецькому» пантеоні ставить поряд із собою Фідія, Яна Падовано, Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело, Тиціана, Рембрандта, Вероккіо, Арнольда Бекліна, Яцека Мальчевського, Владислава Яроцького, Артура Гроттгера, формістів Леона Хвістека, Збігнєва і Анджея Пронашків та інших. Усіх їх об'єднує те, що вони, будучи неабияк обдаровані, розвивали безцінний дар творчості, заглиблюючись у духовний світ, власну екзистенцію, переживали катарсис, відкривали первинні архетипи натури, щоб показати нам макрокосмос вічності. Видобули нетлінне з тлінного полотна, каменю, мармуру... Сокровенний дух, в якому сплелися протиріччя цього світу, вдихнув в їх творчість Одвічне Слово, яке промовило лінією, плямою, об'ємом, зрештою, образом. Антонєвич, затримавшись між двома ангелами Ніколо дель Арка і Мікеланджела, ангелом краси і ангелом бунту та гніву, закликає відкрити наше серце на сприйняття мистецтва, яке не завжди є естетично гарне, але є одкровенням для глядача, духовним артефактом, беззаперечним і остаточним розкриттям істин цього світу.

1. Abancourt H. Antoniewicz Jan Bołoz / H. d'Abancourt // Polski Słownik Biograficzny / [red. Władysław Konopczyński, Aleksandr Birkenmajer]. — Kraków : Polska akademja umiejętności Warszawa-Kraków-Łódź-Poznań-Wilno-Zakopane, 1935. — T. I — S. 137–139.

2. Деяким аспектам мистецької діяльності Антонєвича присвячено мої статті: Rudenko O. Jan Bołoz-Antoniewicz i jego wizja sztuki religijnej / Oleh Rudenko // Promemoria : revista Institutului de Istorie Socială. — Chişină : Institutului de Istorie Socială Universitatea de Stat din Moldova, 2012. — V. 3. — № 4. — S. 85–99; Rudenko.O. «Świetlana Beatrycze» Jana Bołoza Antoniewicza / O. Rudenko // Bibliografia w literaturze i sztuce / red. : Ryszard Skrzyniarz. — Lublin : Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2013. — S. 241–261.

3. Podlacha W. Jan Bołoz Antoniewicz 1858–1922 / W. Podlacha — Lwów : Towarzystwo Naukowe, 1923. — 22 s.

4. Piwocki K. Lwowskie środowisko historyków sztuki / K. Piwocki // Folia Historiae Artium. — 1967. — T. 4. — S. 117–125.

5. Małkiewicz A. Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice / A. Małkiewicz. — Kraków: Uniwersitas, 2005. — 262 s.

6. Bryl M. Jan Bołoz-Antoniewicz (1858–1922) / M. Bryl // Rocznik Historii Sztuki. — 2011. — T. XXXVI. — S. 7–20.

7. Antoniewicz J. Natura a kultura / J. Antoniewicz // Słowo Polskie. — 1903. — № 600. — S. 9–12.

8. Ангели, які досі викликають здивування та замилування належать різцю Ніколо дель Арка та ранньому Мікеланджело. Ніколо Дель Арка вирізьбив ангела по лівій стороні 1469–1473 рр. Після його смерті, Мікеланджело, прибувши до Болоньї, на замовлення зробив три скульптури. Серед перших його скульптур був цей ангел (1494 р.).

9. Творчістю Леонардо да Вінчі займався чи не найбільше. Починаючи від інавгураційної лекції 14 жовтня 1898 р. у Львівському університеті «Загадкова святиня Леонардо да Вінчі», (див. : Antoniewicz J. Świątynia zagadkowa Lionardo da Vinci / J. Antoniewicz. — Lwów: nakładem autora,

1900. — 48 s.; Також: Antoniewicz J. Portret Cecylii Galerani przez Lionarda da Vinci w Muzeum Książąt Czartoryjskich w Krakowie / J. Antoniewicz // Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie. — Kraków, 1900. — S. 1–9. Добі відродження присвяти цикл лекцій, рукопис яких літографічно видали його учні (див. : Antoniewicz J. Sztuka włoska wczesnego odrodzenia. Półrocze zimowe roku szkolnego 1905/6 [Skrypta wykładów] / J. Antoniewicz. — Lwów, 1906. — 226 s.).

10. Матеріали про Яна Антонєвича професора університету у Львові // Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника НАН. Відділ рукописів. — Ф. 132. — Од. зб. 445. — 67 арк.

11. Antoniewicz J. Leonardo da Vinci. W czterechsetletnią rocznicę jego śmierci 2 maja 1519 / J. Antoniewicz. — Lwów : Drukarnia Władysława Łozińskiego, 1919. — 16 s.

12. Antoniewicz J. Świątynia zagadkowa Lionardo da Vinci / J. Antoniewicz. — Lwów: nakładem autora, 1900. — 48 s.

13. Antoniewicz J. Sztuka współczesna / J. Antoniewicz // Gazeta wieczorna. — 1917. — № 3377. — S. 4–5.

14. Antoniewicz J. Odczyt wygłoszony dnia 25 lutego 1909 r. w salach wystawy dawnych mistrzów we Lwowie / J. Antoniewicz. — Lwów: Drukarnia zakładu nar. im. Ossolińskich, 1909. — 12 s.

15. Антонєвич згадує як картина Ходлера «Весна» викликала велике обурення. «Ніхто ім'я Ходлера у Львові не вимовляв без насмішки, а коли той образ виявився на моїй публічній лекції то по залу розлігся страшенний свист» (див. : Antoniewicz J. Impresyonizm – ekspresyonizm / J. Antoniewicz // Gazeta Wieczorna. — 1918. — № 4276 — S. 1-3).

16. Antoniewicz J. Wystawa Boecklina we Lwowie / J. Antoniewicz // Tygodnik Słowa Polskiego. — 1903. — № 4. — S. 1–3.

17. Treter M. Prof. Jan Bołoz-Antoniewicz / M. Treter // Tygodnik Ilustrowany. — 1922. — №. 43. — S. 688.

18. Antoniewicz J. Arnold Böcklin / J. Antoniewicz. — Lwów : drukarnia E. Winiarza, [1903]. — 40 s.

19. Формізм авангардистський мистецький рух, що розвивався в Польщі в 1917–1922 рр., надихаючись досягненнями кубізму, експресіонізму і футуризму, а також народного мистецтва. Був оригінальним польським напрямом авангарду.

20. Antoniewicz J. Podstawy formizmu / J. Antoniewicz // Gazeta wieczorna. — 1920. — № 5279. — S. 3.

21. Chwistek L. Wielość rzeczywistości w sztuce / L. Chwistek // Wybór pism estetycznych / [red. Teresa Kostyrko]. — Kraków : Universitas, 2004. — 353 s.

22. Antoniewicz J. Podstawy formizmu / J. Antoniewicz // Gazeta wieczorna. — 1920. — № 5275. — S. 3–4. Антонєвич розуміє форму в широкому філософському значенні, як певну ідеальну конструкцію. Він користає з платонівської традиції, де основою буття є форма — начало ідеальне, духовне.

23. Antoniewicz J. Podstawy formizmu / J. Antoniewicz // Gazeta wieczorna. — 1920. — № 5277. — S. 3.

24. Antoniewicz J. Historya, filologia i historya sztuki / J. Antoniewicz. — Lwów : Towarzystwo Filologiczne, 1897. — 36 s.

25. Kozicki W. Ś.p. Jan Bołoz Antoniewicz / W. Kozicki // Słowo polskie. — 1922. — № 224. — S. 5.

26. Podlacha W. Prof. Jan Bołoz-Antoniewicz. W dwudziestopięciolecie działalności nauczycielskiej / W. Podlacha // Gazeta Lwowska. — 1920. — №106. — S.3.

## РАЗМЫШЛЕНИЯ ЯНА БОЛОЗА АНТОНЕВИЧА: ОТ МИКЕЛАНДЖЕЛА К ЭКСПРЕССИОНИЗМУ

*Рассматриваются научные исследования львовского искусствоведа перелома XIX-XX века Яна Болоза Антоневича. Показано как он, привлекая критерии итальян-*

*ского ренессанса, воспринимает новое искусство. Анализируется метод работы, показан весомый взнос профессора в европейское искусствоведение*

## REFLECTIONS OF JAN BOLOZ-ANTONIEWICZ: FROM MICHELANGELO TO EXPRESSIONISM

*The article looks at the research work by Jan Boloz-Antoniewicz, a Late 19th-Early 20th Century art historian from Lviv. It discusses how he having adopted the criteria of Italian Renaissance viewed and interpreted modern visual art. The publication analyzes the professor's scholarly method and highlights his substantial contribution into European art history.*

*Стаття надійшла 13.11.2014.*