

*Наталія Кубриш
(Одеса)*

ЗАНУРЮЮЧИСЬ У «КОЛОДЯЗЬ ЧАСУ»: ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Сьогодні нам треба зрозуміти, що нова нереалістична культура ХХ ст. почала користуватися схемами, що мають стійку культурну традицію, закорінену в язичництві. Можна стверджувати, що «мрії» часу закріплювалися в міфах про загибель старого та народження нового світу. Умовна пластична форма, що заявила про себе в мистецтві 1910–1920 рр., наповнена глибоким змістом, оскільки міфічний час спонукав художників до пошуків співмірного собі міфічного простору. Їхні герої вже не нагадували реальний типаж, а були умовними персонажами, носіями уявлень, переживань, передчуттів та уподобань творця картини – художника, який взяв на себе місію жерця, метою якого є зарядити світ естетичною енергією. Умовою не лише існування, але й самої появи міфу є міфологічний стан свідомості, властивий людині епохи великих катаклізмів і жахливих змін. Гадаємо, що міф про нову дійсність міг виникнути лише за умови наявності типу мислення, який називають міфологічним.

Створюючи портрет епохи, художники початку ХХ ст. прагнули побачити риси нової доби. Його становлення пов'язували насамперед з образом потопу, хаосу та рятівної вершини.

У творчості художників відбувався активний пошук сюжетів, героїв, символів, алегорій, нової мови вираження. В Україні цей напрям мав серйозне обґрунтування в самій географії країни, розташованої на кордоні між Заходом і Сходом; у тогочасній політичній і соціальній ситуації; у культурній спадщині та фольклорі, який, поряд з християнським світосприйняттям, зберіг риси язичницьких культів.

Досліджуючи творчу сферу життя ХХ ст., мистецтвознавець А. Еткінд у книзі «Содом і Психея» пише: «Під невідомою оболонкою аналіз художніх творів цього періоду нерідко виявляє старі, а іноді й дуже старі хімічні складові: архаїчні символи, які пронизують різні, очевидно, нічим не зв'язані професійні сфери: науку, мистецтво, релігію, політику, елементи народної культури, які беруть участь у найавангардніших будовах і приховуються за їх масками» [24, 90].

Нові міфи неминуче нанизуються на фундаментальні вікові архетипи. Художні образи, якими ми захоплюємося сьогодні, не померли разом із віруваннями та легендами, що їх створили. На поверхні міститься зображення реального, але чим уважніше вдивляєшся, тим більше, як стверджує Х. Гюнтер, розкривається символічне, архетипне значення [8, 27–42]. Вічне життя міфу визначається одвічністю тих людських потреб, які міфологія називає і встановлює. А. Мендра дійшов висновку, що ідеологія відіграє в сучасному світі ту ж функцію, яку міф виконував у примітивних суспільствах. У зв'язку з цим він характеризує Велику Французьку революцію К. Леві-Строса [12, 294–296]. Приблизно те саме можна сказати про Жовтневу революцію: вона не тільки сама стала міфом, а й породила багато легенд про щасливе світовлаштування. Л. Сауленко, досліджуючи міфологеми сучасного тоталітаризму, прийшла до такого висновку: «У Новій культурі проглядаються архаїчні уявлення про світ, які вилилися у міфологеми і ритуали, сягають до глибинної давнини, до первісного світовідчуття» [18, 90]. Таким чином, схожість міфів – це наслідок однорідної спрямованості умів і загального бажання зазирнути в майбутнє, використовуючи набутий раніше досвід.

Українське образотворче мистецтво перших двох десятиріч ХХ ст. переживало період інтенсивного розвитку. Важливе значення в цьому мала міфопоетична направленість творчості багатьох художників. П. Білецький пише, що звернення до національних надбань минулого у цей період було визначене бажанням «повернутися до життєдайного джерела багатовікової традиції, в якій зберігається лише найкраще, найдосконаліше, таке тільки, що має значення мистецького еталону, вивіреного працею покоління» [4, 304]. Художній процес періоду, що вивчається, вражає різноманітністю співвідношень традиції та новаторства. П. Білецький слушно зазначив: «Звернення до національних традицій, коли воно не було простим наливанням молодого вина в старий міх, сприяло формуванню не одного блискучого таланту» [4, 305].

Так, наприклад, Ф. Кричевський шукав синтез українського національного стилю, поєднуючи модернізм з декоративністю та стильовими засобами фольклорного мистецтва. У триптиху художника «Життя» лінійність та об'ємність утворюють пластичну єдність оригінальним сполученням сецесійних і кубізованих форм. Цей триптих увійшов в історію українського живопису як твір глибоко національний завдяки своєму колориту й епічності, спорідненій із фольклором. В основу триптиха покладено глибоко філософський зміст: «Любов», «Сім'я», «Повернення» – споконвічний цикл життя селянської родини. Історію селянської родини Ф. Кричевський оповідає піднесеною метафоричною мовою. Філософської глибини художник досяг за допомогою величності узагальнених ритмів, абстрагованої символіки, гармонійності декоративної живописної мови. На відміну від Клімта, чиї витончені герої поринають у поетичний всесвіт, постаті закоханих Кричевського («Кохання») злиті воедино нестримною ірраціональною силою кохання, перетворюючись на символ вселюдського Почуття.

П. Холодний писав картини на тему українського фольклору. Так, наприклад, сюжет картини «Казка про дівчину й паву» (1916) запозичено з колядки про дівчину та паву. На квітковому килимі зеленої галявини дівчина в національному українському одязі та екзотичний павич об'єднані гармонійним ритмом делікатних ліній і форм. Іконографічна манера художника сполучається з народним мистецтвом; основними елементами, що з неї було взято, є декоративність і суцільність композиції, чиста гама теплих ніжних барв, тонка гра нюансів, примат лінії, що надає творіві музичного звучання. Цей ритм витворює пісенний настрій, сповнений таємничої атмосфери казковості.

Розглядаючи еволюцію творчості О. Новаківського, В. Овсійчук демонструє, що в картинах останніх років майстер «ніби створює новий світ». Дослідник підкреслює, що народжений на реальній

основі живописний образ наповнений «розкутою стихією нічим не обмеженого життя природи, в центрі якого він подумки ставить людину – учасницю всього, що відбувається на землі» [14, 14]. Творчість для художника була своєрідним містичним дійством, під час якого не просто фіксувалося бачене, а й творилося нове, духовне. Чисте малярство з утаєною символікою кольорових площ і ліній було тоді новизною для галицького регіону. Формуванню неповторного оригінального живописного стилю майстра сприяло вивчення історії України, усної народної поезії, знайомство із творчістю українських середньовічних майстрів і зразками національного образотворчого фольклору. Художнику було притаманне міфологізоване мислення, що дозволяло йому охопити широке коло масштабних тем суспільно-патріотичного та філософського звучання. Це передусім великі візії народного буття («Юр. Поема світової війни», «Повінь», «Ангел смерті») та національного відродження («Пробудження», «Стрілецька Мадонна», «Мати Милосердя»), ідеали нескореного духу нації («Ярослав Осмомисл», «Довбуш – володар гір»).

Міфопоетичне вираження природних енергій найбільше проявилось в творчості М. Жука. Степова аура краю Каховки, де минули дитячі роки, помітно вплинула на пробудження мистецьких інтересів М. Жука, розвиваючи в ньому міфопоетичну своєрідність погляду на світ. Згодом він писав про свої враження від таврійського степу так: «Там я відчув, що існує таємниця, і там природа така велична, що я стаю менший за комаху; там повітря таке густе, запашне, тепле й спокійне, що здається, коли б його чимось помішати, то воно розгойдалося б, як мед у склянці» [9, 62]. Одне з полотен Жука-символіста має назву «Казка», а пізніше він написав кілька десятків казок у віршах та прозі.

Низка пейзажів, перетворені в орнамент квіти натюрмортів, декоративні панно свідчать про те, що М. Жук досяг глибокого розуміння народного мистецтва. Особливо цікаве з погляду міфопоетичного звучання панно «Біле і чорне» (1912–1914) – портрет юного П. Тичини та його коханої. Художник вивчав і використовував образи античних міфів. Символіка панно, очевидно, пов'язана з міфом про Орфея, який своїм чарівним співом і грою на кіфарі міг творити природні дива. Зображені в одязі, що нагадує античні туніки, крилаті фігури подані в стані внутрішньої зосередженості. Бокові «рослинні» частини панно своїм буянням утворюють животворну силу природи. Тема гармонії людини та природи в квадриптисі М. Жука «Біле і чорне» з позицій міфопоетики розглянута в статті А. Воробйової [6, 12–20].

У розвідці В. Рубан «Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ століття» особливий інтерес в аспекті нашої проблематики становить творчість відкритого мистецтвознавцем художника-символіста К. Піскорського [16]. Рівновага композиційних елементів і ритмів, геометризована безпредметність та чітка лінійна розкресленість простору аркуша багатьох акварельних творів К. Піскорського виглядають, як модель Всесвіту [5]. У творі «Козак Мамай» (1921) художник звертається до образу улюбленого народного героя.

Прагнення до гармонії, до вічних духовних цінностей лежить в основі творчості М. Бойчука та угруповання «бойчукістів» (Т. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, М. Рокицький, О. Довгаль та ін.). Нечисленні твори, що збереглися, свідчать про те, з якою силою і переконливістю М. Бойчук відтворював менталітет українського народу. Творча програма М. Бойчука полягала в послідовному вивченні та використанні візантійського й давньоукраїнського церковного монументального малярства, мистецтва італійського проторенесансу, української книжкової гравюри та народної картини. У простих і глибоких символічних образах втілено народне уявлення про життя і смерть, про місце людини у вічному циклі животворної природи. О. Тарасенко демонструє міфологічний контекст картини «Під яблунею» і спорідненої з нею композиції «Урожай» (обидві – 1910-і рр.) [21]. У картині «Під яблунею» дерево розміщено суто в центральній частині полотна і сприймається як непорушна вісь всесвіту. Під його кроною мати передає сину плоди праці. Символ дерева багатозначний. Його можна трактувати як символ родини чи навіть як символ української нації.

Тоді Мати–Земля–Батьківщина причащає своїми дарами духовного сина. Земля – символ головних цінностей хліборобів українців, мати–охоронниця таїнства причащення святими дарами Землі. Основна властивість життя полягає у здатності відтворювати себе в часі: життя, смерть, народження. Основна ідея дерева життя пов'язана з життєвою силою, безсмертям, що зберігається в ньому. У М. Бойчука Дерево – Добро–Рай. У ньому немає християнської символіки гріхопадіння. Художник розуміє життя і смерть як селянин, знаючи, що засіяне в землю насіння воскресне в урожаї. Яблуня, оброблена Земля і Мати стають символами плодоносіння та вічного

відродження. М. Бойчук у своїх творах стверджує вічний кругообіг буття. Художник живе в своєму міфі як втілений ним отрок – син Землі.

Міфологізація життя властива Г. Нарбуту. Як ілюстратор дитячих книжок, а ще більше з моменту ознайомлення з історичним минулим і пам'ятками Гетьманщини Нарбут одразу виявляє нахил до рідної тематики. Художник буквально вживався у сповнену поезією і красою старовину. Дослідники його творчості пишуть, як Г. Нарбут «виряджався в костюм українського козака з шаблюкою» [10, 10], що його любов до маскараду «доходила до пристрасті» [11, 26]. В. Фоменко виділяє в творчості Г. Нарбута «могутній струмінь образотворчого фольклору» [23, 28].

Головна тема творчості О. Архипенка – «жінка–мати–богиня». Міфопоетика жіночої сутності в мистецтві майстра проходить еволюцію від жінки-матері, яка народжує дитину, до субстанції, яка породжує всесвіт. У його скульптурі новий всесвіт антропоморфний і представлений символічною фігурою жінки. Ця ідея об'єднує скульптури О. Архипенка з творами стародавнього світового мистецтва. Скульптура майстра формує атмосферу, що пронизана тонкою грою почуттів та емоцій, магією стародавніх вірувань чи релігійною містикою – те, до чого прагнули символісти. Образ жінки – матері – богині у творчості скульптора має позитивне та життєстверджуюче начало.

Найвиразнішим за міфопоетикою твором є «Океанічна мадонна» (1957). Сама назва вже свідчить про його онтологічний характер. Художник-теург подає своєрідну модель всесвіту. Вона взаємопов'язана зі стародавніми уявленнями, що, зокрема, викладені в першій руні «Калевали». Її форма має аналоги у всесвітньому мистецтві. О. Архипенко писав про процес безперервного перетворення матеріальних форм із однієї якості в іншу: «Живі організми на морському дні, форамініфера, мікроскопічні створіння найрізноманітніших форм – як наслідок багатьох причин – на морській глибині. [...] Безліч їх агломеровані в камені в океанських глибинах. Геологічний катаклізм, що підняв океанське дно, спричинився до того, що форамініфера утворила скельну природу. Із тих скель побудовані єгипетські піраміди і храми. Релігійні вірування єгиптян у вічне життя зумовили створення цих безсмертних велетенських будівель з тіл форамініфери. Хіба це не фантазмагорія перетворень форм і узгодження численних причин?» [3, 225]. Таким чином, «Океанічна мадонна» – це уособлення живого космічного начала в природі. Це творчий принцип, від якого бере свій початок усе, чому дароване життя на поверхні землі та океану. У цьому скульптурному образі звучить метаморфоза земного буття, зародження, зростання, загибель і нове відродження. Усе на землі, оновлюючись, продовжує своє існування переважно завдяки жіночому началу.

Жіноче в скульптурах-вазах О. Архипенка традиційно міфологічно атрибутовано мотивами води як початкової життєдайної стихії. В архаїчній свідомості пращурів вода була основним джерелом життя. Так, дослідник язичницької культури прадавніх слов'ян Б. Рибаків пише, що мотив зображення жінки з посудиною або у вигляді посудини був пов'язаний з темою «прохачок і подательок небесної вологи» [17, 168–169]. Жіноча сутність, за стародавніми уявленнями, мала значний магічний вплив на різноманітні процеси в природі і в космосі.

Спираючись на світову культуру, О. Архипенко створив міфопоетичні скульптурні образи, що мають значення для всього людства. На протигагу агресії та деструкції деяких творів європейського авангарду його творчості притаманне життєстверджуюче звучання і висока естетика.

Міфологізація життя властива художникам-авангардистам Д. і В. Бурлюкам [1]. Авангардисти тому і є авангардистами у прямому сенсі слова, що вони завжди намагаються крокувати попереду, постійно виходячи за межі традиційних норм художньої мови. Офіруючи себе духові прогресу, авангард рятує культуру від самовпевненості обмеженого раціоналізму, пихатої зарозумілості «здорового глузду». У такий спосіб авангард стає метакультурою, перетворюючись фактично на певну позицію щодо культурних ідеалів минулого та сучасного, на творчу лабораторію культурного духу майбуття. Інакше кажучи, він потрапляє до «колодязя часу», до історії культури. Саме «випавши» з буденного життя, можна віднайти вічні культурні цінності, що зберігаються у схованці духу. Тут і твори мистецтва немов спресовують час, кладуть його на збереження у суспільні схованки, архетипи й алгоритми культури. Авангард – це і є падіння, або ж «впадіння» в колодязь часу, де від цього збурюються накопичені культурні сенси. Модерне мистецтво, хоча й виходить з того колодязя духовно оновленим і «вдягається у нові шати», все ж таки не втрачає своєї родової пам'яті, залишається ланкою у зміні поколінь і формацій.

Брати Д. і В. Бурлюки, К. Малевич, М. Синякова, Г. Собачко та ін. майстри звернулися до мистецтва «примітиву», що містить пам'ять про колективну традицію. Теоретик культури аван-

гарду Н. Адаскіна стверджує, що «однією з найзначніших в авангарді була ідейно-естетична концепція примітивізму, в захопленні якою парадоксально об'єдналися прихильники крайнього новаторства і архаїсти» [2, 148–158]. Н. Степанян зазначає: «“Примітив” виділився у самостійну цінність, його почали розглядати як найцікавіший пласт культури. Роботи самоучок стали виносити у виставочні зали “на рівних” з творами професіоналів, і це зіграло величезну роль у мистецтві ХХ ст.» [19, 39–40]. В. Толстой стверджує, що «“під революцією в мистецтві” малося на увазі бажання повернутися до першоджерел – примітивів, архаїчних, “варварських” форм творчості для того, щоб будівництво нової культури почати з Нічого. Цим і пояснюється постійний інтерес авангардистів до наївної, примітивної творчості – чи то вироби африканських аборигенів, сучасний фольклор або дитячі малюнки» [22, 8].

Оскільки в основі авангардної естетики лежить поняття «дитинства», то форма мистецтва, яку ми називаємо примітивом, – це перша ознака нової культури, де «дитинство» – повернення до першооснов життя і традицій культури, які добре збереглися у фольклорі. Творча позиція неопримітивістів у деяких рисах споріднена з позицією романтиків. «Дивитись на те, що було за Грецією, тобто до неї, дивитись в цю темряву історичного минулого – це означає водночас і заглядати в темряву майбутнього», – так пояснює О. Михайлов одну із найвиразніших ознак мистецтва романтичного напрямку [13, 145]. Суть цієї позиції – пошук «фундаментального» у творчості, в процесі якого сучасне мистецтво, відштовхуючись від примітивного, а інколи і щось запозичуючи від нього, шукає нові характерні риси. Навколо неї поступово створювались і нагромаджувались компоненти певного міфічного субстрату. У мистецтві початку ХХ ст. «наївність» і «містерія» домінували. Це в культурі ХХ ст. буде розглядатися на рівні архетипу. Примітив, поєднуючись з естетикою модерну (серед інших факторів), сприяв виникненню символізму. Ця закономірність вказує на ті труднощі, які спіткають сучасних дослідників модерну й авангарду: існує досить сильна плутанина у визначенні архетипових образів. Міфологічна основа символіки українського та світового живопису модерну та авангарду на початку ХХ ст. розглянута в статтях М. Гуски [7] і О. Тарасенко [21].

Зараз можна стверджувати, що трагічне світосприйняття художника в авангардному менталітеті набуває есхатологічного забарвлення, оскільки метою творчого акту стає творення нового через обов'язкове розтрощення старого. «Неможливість розібратися у змісті подій, жахливе обличчя щоденних новин у газетах робили життя кожного включеним у своєрідну міфологему», – стверджує Н. Степанян [19, 52]. Цей болісний процес відбитий у спогадах практично всіх діячів культури тих років. І хоча людські долі та ідейно-естетичні платформи у різних майстрів не були однаковими, але руйнівні процеси, що відбувалися в країні, викликали подібне відчуття хаосу. І цей час сприймався як загибель Старого світу. Однак тут існує ще один парадокс: світосприйняття авангардного художника, попри всю його есхатологічну специфіку, також і деяку оптимістичну ідею, оскільки тут митець виступає носієм космічної, надприродної, надкультурної енергії, що спрямована на творення. Майже кожний авангардист починає формувати свій проект нової світобудови, виявивши тим самим можливість будівного акту авангардизму.

Оскільки естетика авангарду сягає у своїй моделі світу «дитинства», то кожен з митців авангардної культури намагається кинути своє насіння майбутньої цивілізації. «Примітивізм – це стимул ніби до нового відродження художньої Європи, до її глибокого поновлення. Він розірвав замкнене коло вікових традицій буржуазного мистецтва і заручився в цій традиції зовсім іншими культурними світами», – пише М. Пунін [15, 147]. Відомий скульптор ХХ ст. Г. Мур стверджував: «Будь-яке мистецтво має свої корені в примітиві» [25, 147].

Українських художників-модерністів приваблювала сила і безпосередність примітивного мистецтва, його інтенсивна, іноді гротескна експресія життя, що була втілена в найпростіші мистецькі форми. Вони змогли оволодіти ритмами й духом примітивного мистецтва. Саме в цих примітивних ритмах художники набувають здатності приховувати в своїй творчості глибинні пласти людської природи. На початку ХХ ст. широ вірили, що «відкриті» маски, фетиші, народне мистецтво, сповнені вільної, творчої сили, можуть надихати нових митців; робили акцент на «простоту» – рису, в якій бачили самодостатню цінність, те, що супроводжувало людство з давніх-давен і не підлягало спотворенню.

Як бачимо, для більшості українських митців, незалежно від того, до яких груп вони належали і якої естетичної програми дотримувалися, був украй актуальним пошук узгодження свого національного ества та національних стимулів з історичною реальністю, в якій тоді домінуючою була тенденція до перетворення світу, до формування нового світосприйняття. Вітчизняним

представникам модернізму було притаманне міфопоетичне мислення, яке своїм корінням сягало глибини віків. Таким чином, український модернізм у пошуках опори звертався до надбань язичницької культури, народного мистецтва, християнського середньовіччя та естетичних смаків нових напрямів західного мистецтва.

1. Авангардное поведение. – СПб., 1998.
2. *Адашкина Н.* Закат авангарда в России // Поэзия и живопись: Сб. тр. памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Мейлаха и Д. Сарабьянова. – М., 2000. – С. 148–158.
3. *Архипенко О.* Теоретичні нотатки // Хроніка 2000. – 1993. – № 5 (7). – С. 208–255.
4. *Білецький П.* Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку. – К., 1968.
5. *Гуска М.* «Світ як дім» в живописі Д. Бурлюка, К. Малевича і К. Піскорського в контексті архетипів К. Юнга // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. Харківського художньо-промислового ін-ту. – 1999. – Вип. 4–5. – С. 17–22.
6. *Воробьёва А.* Гармония человека и природы в quadriптихе М. Жука «Белое и чёрное» // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. Харківського художньо-промислового ін-ту. – 2000. – Вип. 2–3. – С. 12–20.
7. *Гуска М.* Міфологічна основа символіки живопису українського модерну та авангарду на початку XX-го століття // Матеріали українського мистецтвознавства: Зб. наук. пр. – К., 2002. – Вип. 1. – С. 128–131.
8. *Гюнтер Х.* Железная гармония (государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы. – 1992. – Т. 1. – С. 27–42.
9. *Жук М.* Дора: Оповідання // Літературно-науковий вісник. – 1907. – Кн. 7. – С. 62.
10. *Карпенко-Глеваская О.* Воспоминания о Георгии Ивановиче Нарбуте. Архив института М. Т. Рылского. – Ф. 14-4, ед. хр. 250. – С. 10.
11. Каталог выставки Г. И. Нарбута. – Пг., 1922. – С. 26.
12. *Мендра А.* Основы социологии. – М., 1999. – С. 294–296.
13. *Михайлов А.* Гёте и поэзия // Восток и Запад. – М., 1985. – С. 120–189.
14. *Овсійчук В. А.* Ранній період творчості О. Новаківського // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX століття – К., 2000. – С. 9–27.
15. *Пунин Н.* Искусство примитива и современный рисунок // Искусство народов Сибири. – Ленинград, 1930. – С. 147–165.
16. *Рубан В.* Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття. – К., 1986.
17. *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. – М., 1994.
18. *Сауленко Л.* Мы наш новый миф построим...: Мифологемы тоталитарного искусства. – О., 2001.
19. *Степанян Н.* Искусство России XX века: Взгляд из 90-х. – М., 1999. – С. 245.
20. *Тарасенко О.* Переосмислення національної традиції українського авангарду в живописі початку XX століття // Мистецтво: Міжнародний конгрес українців. Кн. 2. – О.; К., 2001. – С. 218–227.
21. *Тарасенко О.* Образ древа жизни и Матери мира в творчестве М. Бойчука и в декорациях Н. Рериха к балету «Весна священная» И. Стравинского // Стравинський та Україна: Матеріали міжнар. конф. – К., 1996. – С. 114–121.
22. *Толстой В.* XX век. Итоги и кануны // Художественные модели мироздания. XX век: Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. Книга вторая. – М., 1999. – С. 5–21.
23. *Фоменко В.* Творчість Г. І. Нарбута та українська барокова гравюра // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX століття. – К., 2000. – С. 27–37.
24. *Эткинд А.* Содом и Психея: очерки интеллектуальной истории Серебряного века. – М., 1996. – С. 413.
25. *Moor H.* On sculpture and primitive art // Herbert R. L. Modern artist on art. – New-Jersey, 1965.