

3251.

(20/0)

# ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО



№ 5

ТРАВЕНЬ

1940

# Хроніка

## Творчість білоруських скульпторів

Одним із вирішальних завдань Третьої Сталінської П'ятирічки є комуністичне виховання людей, ліквідація пережитків капіталізму в свідомості трудащих мас. В цій великій історичній справі величезну роль покликана відіграти наша радянська інтелігенція, зокрема працівники образотворчого мистецтва. Художники країни Рад, озброєні марксистсько-ленінською теорією, створили і створяють високохудожні речі, які пропагують ідеї комунізму, відображають героїчну епоху боротьби за соціалізм, зображену П. вождем.

Серед художників БРСР у зв'язку з підготовкою до декади білоруського мистецтва у Москві і ювілейною виставкою восени „Ленін – Сталін – організатори БРСР“ панував небувале творче піднесення. Наши скульптори основні свої роботи присвячують геніям людства Леніну і Сталіну, історичним і побутовим темам. Найбільш відрядним треба вважати те, що в переважний масі цих робіт білоруські художники відходять від абстрактного, загального малюнка, передаючи яскраві образи Леніна і Сталіна, а також історичні епізоди в динаміці, в боротьбі.

Систематичну допомогу молодим майстрам в Іх роботах до виставок подає заслужений діяч мистецтва БРСР М. А. Керзін, який є одним з провідних майстрів скульптурного фронту. Бюст Леніна у Будинку уряду його роботи виділяється пластичністю форм, живістю. Цей твір говорить про серйозний підхід автора до рішення образу Леніна, про велику технічну майстерність скульптора. Тому допомога його молодим художникам має не абиєк значення.

В залі засідання Верховної Ради БРСР зроблений величезний композиційний барельєф Сталіна – робота заслуженого діяча мистецтв А. О. Бембеля. Цей барельєф привокує до себе увагу глядачів, як високохудожній твір. На Всесоюзній сільськогосподарській виставці з оборони барельєф Бембеля, він вдало поєднується з усім внутрішнім оформленням білоруського павільйону. Робота т. Бембеля одержала хорошу оцінку художньої ради Головвиставковому.

Заслужений діяч мистецтв А. В. Грубе зробив барельєф в дереві на тему „Жовтень“. В барельєфі: Ленін веде маси в бій. Йому ж належать пам'ятники Леніну в Борисові і в Мінську. В обох роботах наявне прагнення автора показати Леніна у всій його багатогранності борця і мислителя, вождя і людину. І зараз Грубе багато і плодотворно працює над образом Леніна. Громадськість Москви тепло відгукнулась про зроблену ним фігуру Горького (ексл.), яка була однією з кращих на конкурсі пам'ятників великому письменнику.

Особливо слід виділити скульптуру в дереві „Білорусь“, яку Грубе готує для виставки в Москві. В цій роботі скульптор показав свій величезний творчий зріст, рішучий відхід від формалістичних умовностей. Його „Білорусь“ – це символ трудового народу, що піднімається на боротьбу проти капіталістичного рабства. Величезна скульптура зроблена в реалістичному тоні, зрозуміла і близька нашому глядачеві.

Прикладом кропіткої і впертої роботи над образом вождів служить один із провідних скульпторів

БРСР т. Бразер. „Сталін – це Ленін сьогодні“ – ця думка асоціюється в того, хто уважно прогляє скульптурні твори Бразера, присвячені вождю.

Ось великий бюст Сталіна, зроблений ще в 1932 році, він одержав високу оцінку громадськості в Москві. Ось бюст Сталіна, встановлений в Будинку білоруського уряду. В ньому скульптор дав образ Сталіна як великого полководця армії, що штурмує старий світ, і, одночасно, батька і друга кожного трудащого нашої великої батьківщини.

Нещодавно Бразер закінчив нову композиційну роботу „Сталін – зодчий“. Велика 3-метрова фігура дає образ Сталіна в період грандіозного будівництва.

Образи Леніна і Сталіна тепло і сильно розроблені заслуженим діячем мистецтв БРСР З. І. Азгуром. Його велика фігура Сталіна стоїть в будинку Червоної Армії. У всіх роботах скульптора відчувається прагнення художника до реалістичного мистецтва.

Справжньою творчою перемогою Азгура є його монументальна скульптура „Ленін і Сталін“, що прикрашує центральний зал білоруського павільйону на Всесоюзній сільськогосподарській виставці. Треба врахувати надзвичайну трудність роботи над груповим портретом. Група „Ленін і Сталін“ зроблена Азгуром на великій художній висоті, вона вдало вирішена і композиційно і ідейно. Великий інтерес являє собою закінчена (в глині) робота тов. Азгура для ювілейної виставки „Сталін“ редактує маніфест про створення БРСР.

Величезним творчим досягненням треба вважати монументальну групу скульптора А. Глебова на тему „Визволена Білорусія“. Над цією групою молодий скульптор працював довго, шукаючи образотворчих засобів для передачі величної боротьби білоруського народу за своє визволення. Це глибоко реалістична, правдиво-життєва група, що трактує в художній формі тему про спілку робітничого класу з селянством. Ця група є великим вкладом в образотворче мистецтво БРСР. Різцеві Глебова належить також скульптурна група, що зображує червоноармійця і колгоспницю в танці „Лявиці“, дивитись на ієл легко, приемно.

Робота молодого скульптора Орлова над групою „Прикордонник і колгоспниця“ (виставлена біля входу в білоруський павільйон Всесоюзної сільськогосподарської виставки) говорить про безумовну майстерність талановитість автора.

Згадаємо прекрасну скульптурну групу молодого скульптора А. І. Жорова „Орджонікідзе в розвідці“, що є безумовно творчою удачею автора.

Над образом Леніна і Сталіна активно працює молодий скульптор тов. Аншелевич.

Ми не зупиняємося на скульптурних роботах художників-самоучок, які в гіпсі, дереві, часом хоч і не досконально, дають оригінальну, насичену щирістю трактовку образів вождів, історичних моментів. Роботи в галузі народної творчості вимагають спеціального розгляду, тому ми обмежимося оглядом зробленого скульпторами-професіоналами.

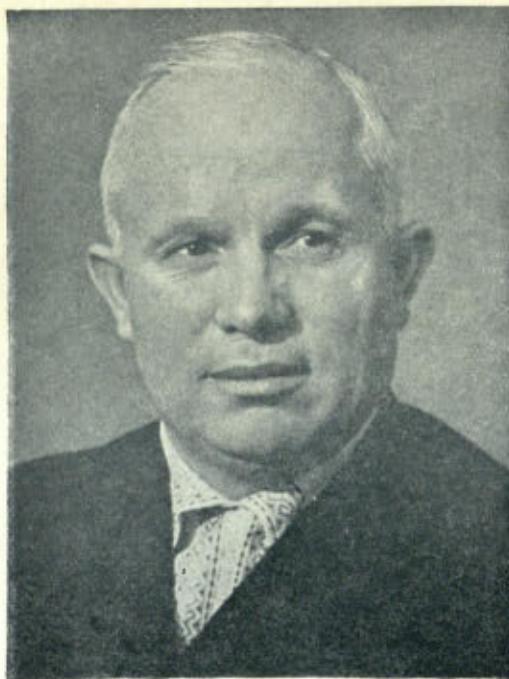
Із наведеного видно, що художники БРСР немало зробили в показі образів вождів, в передачі зо-внішніх етапів в житті нашої республіки. Однак, ми ще не маємо такого високохудожнього твору,

(Закінчення на 3 стор. обгортації)

# ПОЛІТБЮРО ЦК КП(б)У



М. О. Бурмистенко



М. С. Хрущов



Д. С. Коротченко



М. С. Гречуха



Л. Р. Корнієць



І. О. Серов

## КАНДИДАТИ



С. Б. Задіонченко



П. М. Любавін





# ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

ОРГАН УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РАДНАРКОМІ УРСР  
ТА СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

№ 5

ТРАВЕНЬ

1940

## Пленум ЦК КП(б)У

17 травня 1940 року відбувся Пленум новообраного ЦК КП(б)У.

Пленум обрав виконавчі органи ЦК КП(б)У в складі таких товаришів:

### Члени Політбюро ЦК КП(б)У:

Бурмистенко М. О., Гречуха М. С., Корнієць Л. Р., Коротченко Д. С., Серов І. О.,  
Хрушцов М. С.

### Кандидати в члени Політбюро ЦК КП(б)У:

Задіонченко С. Б., Любавін П. М.

### Члени Оргбюро ЦК КП(б)У:

Бурмистенко М. О., Єпішев О. О., Коротченко Д. С., Лисенко Й. Г., Співак М. С.,  
Хоменко Я. О., Хрушцов М. С.

### Кандидати в члени Оргбюро ЦК КП(б)У:

Кvasov M. E., Koliбанов A. G., Serdyuk Z. T.

### Члени Секретаріату ЦК КП(б)У:

Хрушцов М. С.	— перший секретар ЦК КП(б)У,
Бурмистенко М. О.	— другий секретар ЦК КП(б)У,
Коротченко Д. С.	— третій секретар ЦК КП(б)У,
Співак М. С.	— зав. відділом кадрів і секретар ЦК КП(б)У по кадрах.
Лисенко Й. Г.	— зав. відділом пропаганди і агітації і секретар ЦК КП(б)У по пропаганді.

\* \* \*

17 травня 1940 року відбувся перший пленум Ревізійної Комісії Центрального  
Комітету Комуністичної Партиї (більшовиків) України, обраної XV з'їздом КП(б)У.

Головою Ревізійної Комісії Центрального Комітету Комуністичної Партиї (більшо-  
виків) України обраний тов. Шамрило Т. В.

## В світлі великих завдань

П'ятнадцятий з'їзд КП(б)У, що днями закінчив свою роботу, є центром уваги всіх партійних організацій України, всієї нашої громадськості. У звітній доповіді ЦК КП(б)У, зробленій керівником більшовиків України М. С. Хрущовим, у виступах делегатів по цій доповіді, а також у прийнятті одноголосно резолюції підведені підсумки безупинного розвитку економіки країни, намічені шляхи і засоби подолання недоліків, які є в керівництві окремими ділянками господарства, культури, вказана чітка, більшовицька лінія дальніго розвитку країни.

При повсякденній допомозі ЦК ВКП(б) і особисто товариша Сталіна і при активній участі всього народу більшовики України провели величезну роботу по зміцненню своїх рядів, по ліквідації ворожих підступів у країні, по зміцненню політичної єдності народу. Без такої роботи немислимі були б наші досягнення на будь-якій ділянці.

Радянська Україна займає одне з провідних місць в СРСР по потужності своєї соціалістичної економіки, по трудовому ентузіазму мас. Вона є батьківщиною Стаканова, Кривоноса, Марії Демченко і величезної кількості героїв праці. ІІ культура—література, театр, музика, образотворче мистецтво, народна творчість—користується широкою популярністю всієї радянської громадськості. Діячі ІІ наук користуються не меншою популярністю. Імена академіків Богомольця, Лисенка й інших знають від Одеси до Владивостока.

В боротьбі за визволення наших братів спід ярма польських панів, в боротьбі проти фінської білогвардійщини Радянська Україна дала немало героїв, які відзначилися в боях з ворогами. Батьківщина легендарних героїв—Щорса, Боженка й інших, батьківщина першого маршала СРСР, видатного полководця тов. Ворошилова, вона дала радянському народові і талановитого полководця, Героя Радянського Союзу, наркома оборони маршала С. К. Тимошенка, висунувши його, як і інших, з самої гущі народу.

В умовах найсильнішого росту народного патріотизму, непорушності радянських кордонів, в умовах всесвітнього зміцнення дружби радянських народів, об'єднаних єдиним прапором комунізму, обговорювали більшовики України на своєму з'їзді важливі питання держави, за виконання яких взялася вся партія, весь народ.

\* \* \*

В аспекті рішень з'їзду партії перед українським мистецтвом постає немало історичної важ-

ливості завдань, які вимагають від художників грунтовного їх вивчення і великого натхнення в роботі. В загальній своїй суті ці завдання полягають у сприянні засобами мистецтва комуністичному вихованню радянської людини. В своему конкретному вияві ці завдання переворюються мистецтвом в різні жанри, сюжети, знаходять різноманітне тематичне рішення.

В системі комуністичного виховання наших людей важливішим стрижнем є гартування їх в дусі непохитного радянського патріотизму. Ця вимога є не сезонною, висунутою тими чи іншими міжнародними ускладненнями. Вона ставилась, як мета, виховною політикою нашої партії з перших днів виникнення соціалістичної батьківщини.

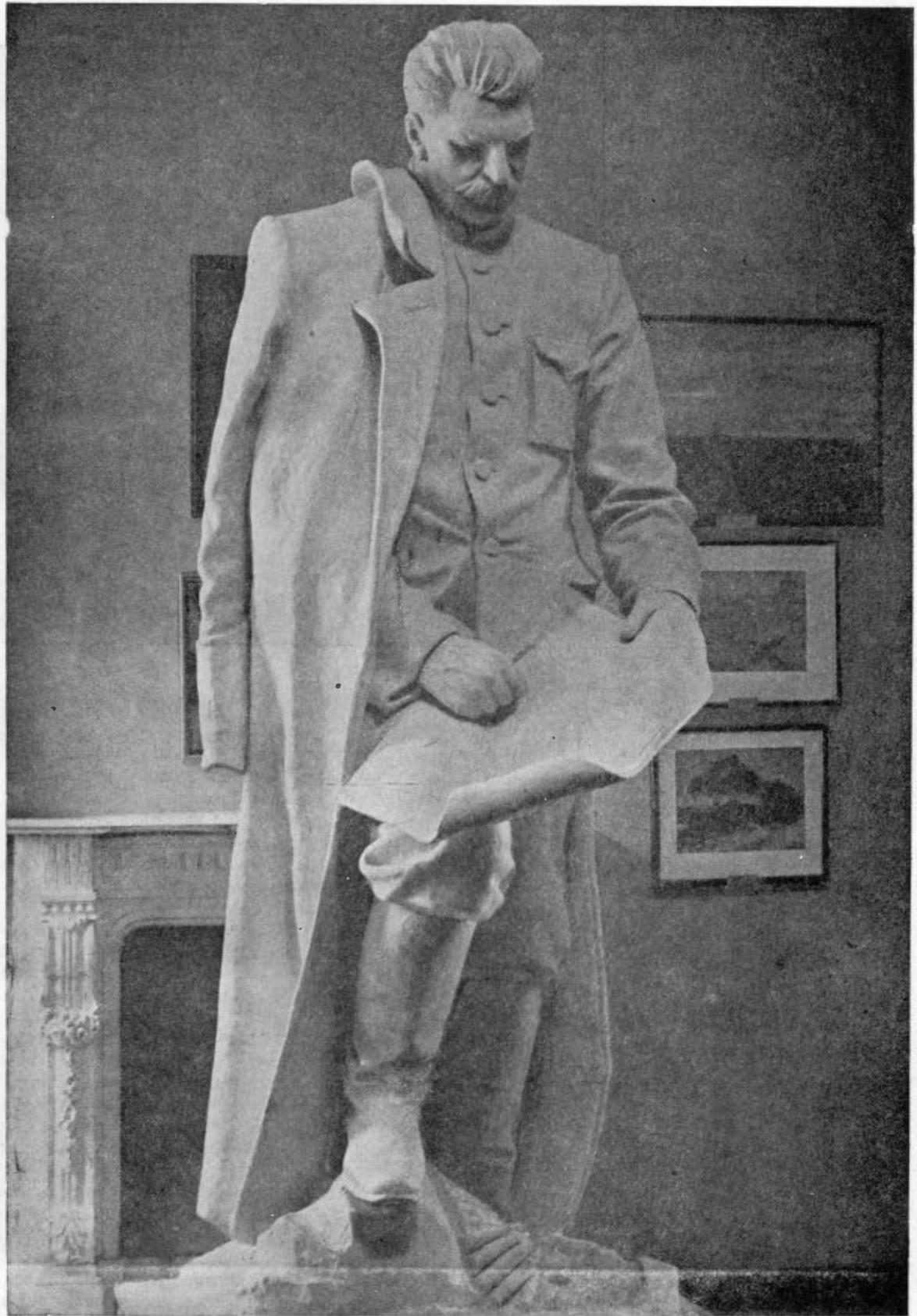
Момент, який ми переживаємо, коли майже весь капіталістичний світ охоплений жорстокою імперіалістичною війною, вимагає від нас серйозної уваги до зміцнення радянського патріотизму, укріплення обороноздатності країни. Не випадково „З'їзд вважає важливішим завданням більшовиків України всією своєю роботою всемірно сприяти дальншому зміцненню оборонної могутності СРСР і його невід'ємної частини—Української Радянської Соціалістичної Республіки“. (З резолюції по звітній доповіді ЦК КП(б)У на XV з'їзді). Отже, особлива увага мистецтвом повинна бути приділена зміцненню радянського патріотизму, основного фактора обороноздатності нашої країни.

В нас уже є немало творів мистецтв, які сприяють росту патріотизму нашого народу. Про це свідчать такі виставки, як „ХХ років РСЧА і Флоту“, „Індустрія соціалізму“ і наша ювілейна виставка.

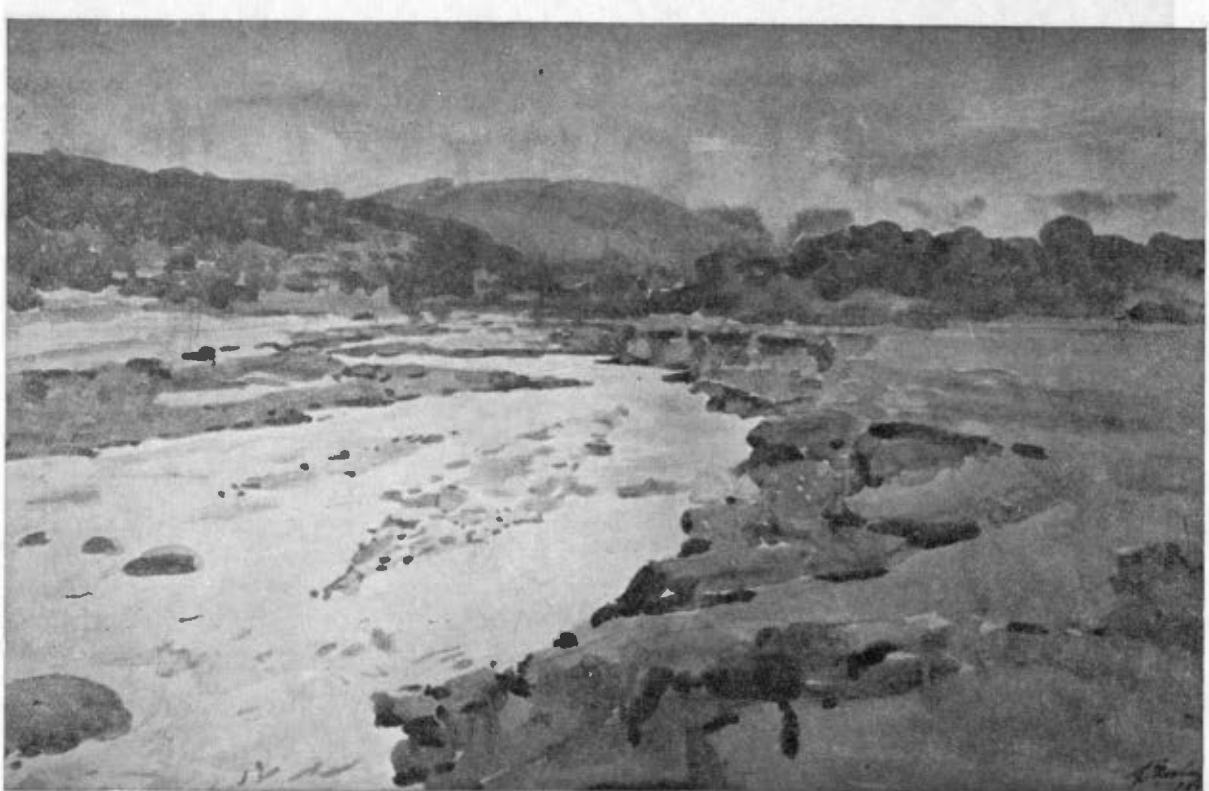
Звичайно, патріотична тематика невичерпна: вона починається від тем, взятих із історичного минулого нашого народу, і кінчачеться портретом рядового бійця Червоної Армії, пейзажем, що зображує місце героїчних бійв Червоної Армії з ворогами, навіть специфічним натюрмортом, складеним з атрибутив червоноармійського по-буту.

Але головною вимогою до художників у цьому відношенні повинно бути виконання ними таких творів, які сприяють загартуванню волі нашого народу, насамперед, молоді, яка формується, творів, які культівують дух самовідданості в боротьбі за свою батьківщину, одне слово—творів з героїкою нашого народу-богатиря.

Чи багато є народів на землі з такою величезною кількістю героїв в історії, як наш народ! Який народ може рівнятися з героїзмом нашого



Й. В. Сталін. Скульптура роботи Г. Петрашевич. Гіпс.



O. Шовкуненко. Річка Нальчик. Акварель.

народу, героїзмом, що виявляється під прапором нашої більшовицької партії у великих боях з світовим імперіалізмом в роки громадянської війни! Який народ має таку героїчну історію за минулі 20 років, як наш народ, що здивував за цей час весь світ чудесами свого трудового ентузіазму, створив найбоєздатнішу у світі Червону Армію, наймогутнішу авіацію, що не знає страху ні в яких умовах!

Героїка нашого народу найрізноманітніша, найбагатогранніша, починається вона від піонера, який висліджує ворога, і знаходить свій розвиток в героях, увінчаних всенародною славою за подвиги, які не снились ніяким богатирям минулого. Навіть наша природа героїзована повсюди: по всій нашій неосяжній країні майже немає таких місць, які не відзначенні були б виявленням народного героїзму у великій битві з силами старого, експлуататорського світу,—битві за комунізм. Майже немає у нас таких куточків, які не стали б ареною виявлення грандіозного трудового ентузіазму народу, проявленого і проявлюваного ним у велику епоху соціалістичного будівництва.

Який багаточий грунт для героїчної тематики, для складних соціальних, психологічних, філо-

софських узагальнень! Яке багатство матеріалів для сюжетів революційної романтики, символіки, для соціально-осмисленого змістовного мистецтва! Від усього цього далеко ще стоїть наше образотворче мистецтво, що всього лише 5—6 років як почало своє повнокровне ідейне існування, назавжди позбувшись формалізму, що розкладав його, і бездушного натуралізму.

На жаль, є ще художники, які не розуміють ні вимог епохи, ні своїх можливостей ці вимоги виконати. Нерідко вони вас зупиняють і в цілковитому нерозумінні пытають, а що б, мовляв, таке цікаве, наприклад, героїчне написати? І, що ще погано, з такими питаннями іноді звертаються художники і з молодого покоління. Ці художники, які не знайшли ще свого обличчя, беруть теми не з внутрішніх переконань, а виходять від зовнішніх, випадкових обставин або, ще простіше, чекають оголошення тематичного плану якоїсь виставки.

Без особливої ідейної глибини, формально переносять вони одержаний аванс на поверхню полотна, і в результаті виходить картина, яка ні в чому нікого не переконує, картина, що П держава „придбає“ як примусовий асортимент за виданий аванс. І картина, нікому не потрібна,

навіки осідає в базі художніх виставок, як „людський документ“. А між тим, будь у цього художника ідейна глибина, картина його мала б зовсім іншу долю, та, коли хочете, і по майстерності вона багато більше мала б: дуже часто неосмисленість змісту визначає неосмисленість і форми, знижує рівень майстерності— і навпаки. До таких художників у повній мірі стосуються слова М. С. Хрущова: „Якщо людина не має ідейної переконаності, така людина завжди живе по настрою і по подуву вітру“. (Із доповіді на XV з'їзді КП(б)У).

Само собою зрозуміло, завдання Управління в справах мистецтв, особливо спілки художників,—систематично допомагати художникам в їх ідейній озброєності, у формуванні їх марксистського світогляду. Без такого світогляду художник наш повноцінним бути не може. „Пропаганда вчення Маркса—Енгельса—Леніна—Сталіна—це основа основ в нашій роботі“. (Із доповіді М. С. Хрущова на XV з'їзді КП(б)У). Так ставить питання партія.

(Художникам необхідно вивчати рішення XV з'їзду КП(б)У і працювати над популяризацією цих рішень в масах засобами свого мистецтва.

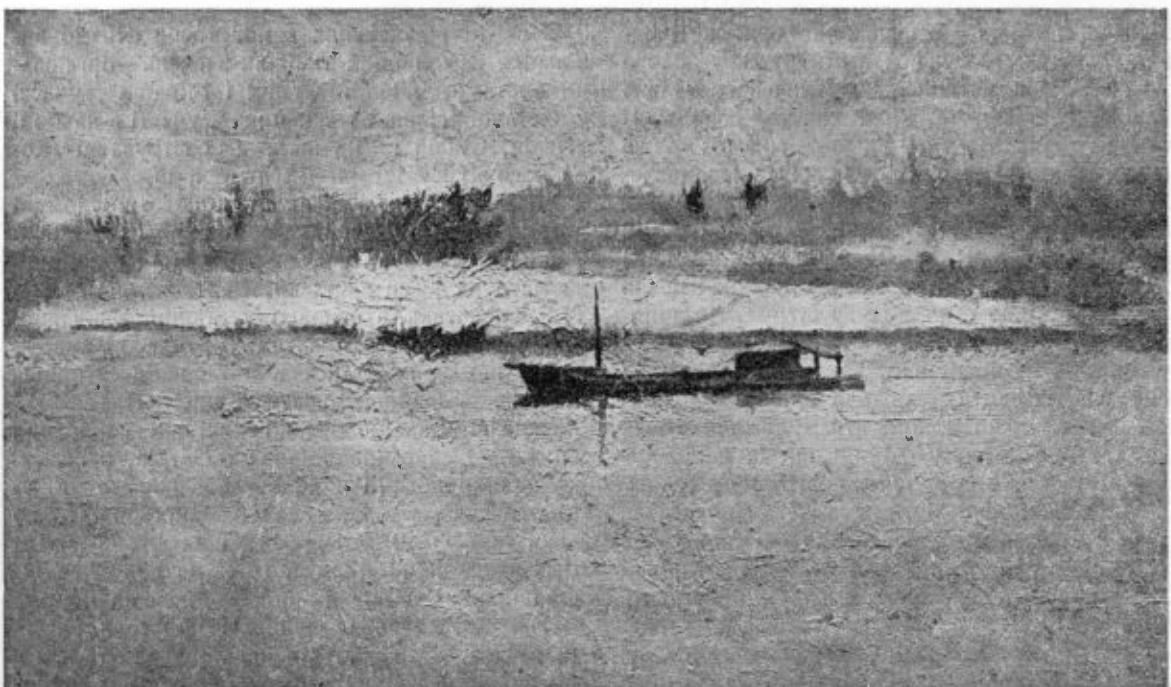
В світлі відзначених вимог треба йти до виконання важливіших творчих завдань—організації виставки „Ленін, Сталін і Україна“, участі у виставці „Наша батьківщина“, участі в альбомі „Ленін, Сталін і Україна“, в ілюстрованні „Короткого курсу історії ВКП(б)“ і ін.

Виставки, що були на Україні в минулому і позазинулому роках, вимагають серйозної оцінки в аспекті вказаних завдань. Ці виставки, якщо не мати на увазі виставки, присвяченою ювілею Т. Г. Шевченка, в основному етюдні. Звичайно, вони є новиною в практиці українських художників, що формувалися в останнє десятиріччя під знаком ідейно-осмисленого мистецтва.

Складши на ювілейній виставці серйозний іспит на ідейно-повноцінних майстрів, наші художники приступили до студіювання етюдів, до поповнення недоліків своєї майстерності—до вижиття решток формалізму і натурализму. Це цілком законний процес, і за це докоряти художникам не слід, тим більше не слід побоюватись послаблення ідейності змістовності їх мистецтва. У нас не так багато знайдеться художників, не зайнятих розробкою якихнебудь серйозних тем, повних ідейного змісту. Важливо



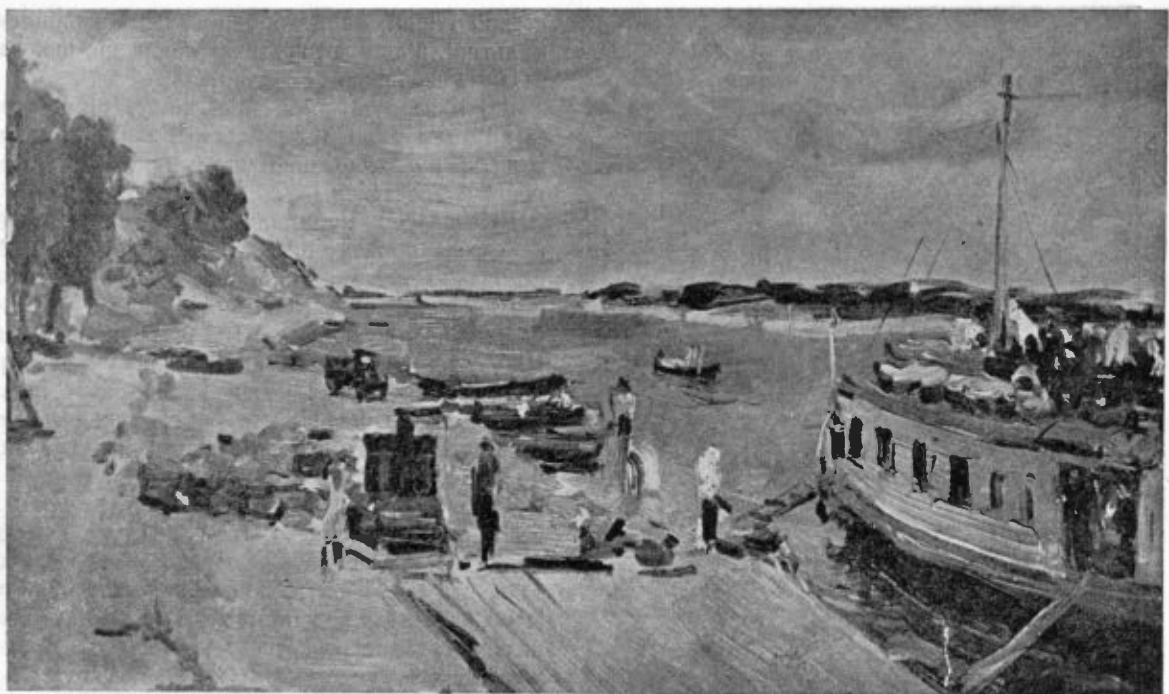
K. Трохименко. Ерзурум. Олія.



Є. Холостенко. На річці. Олія.



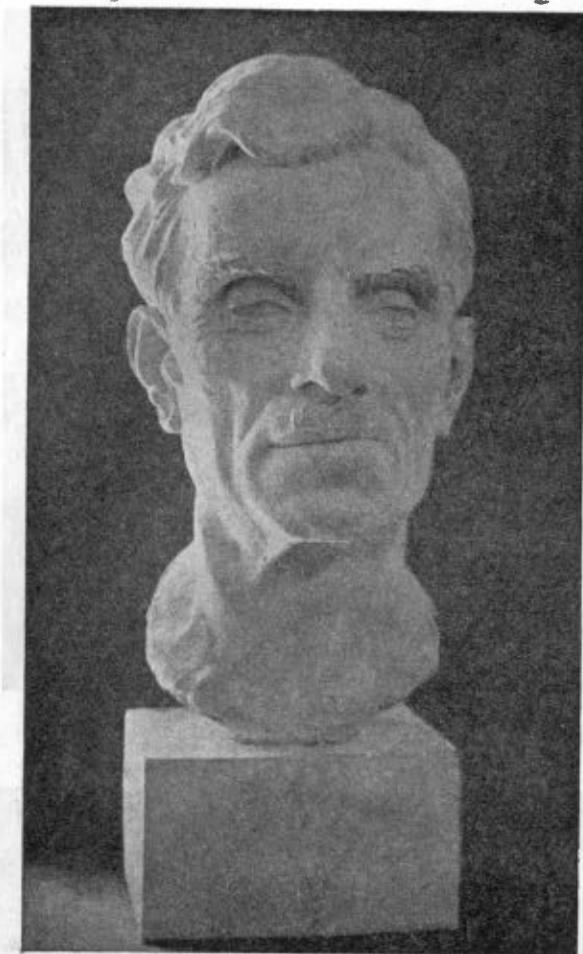
I. Кисіль. Ялта. Олія.



I. Штільман. На річці. Олія.



V. Костецький. На березі Дніпра. Олія.



Е. Фрідман. Портрет батька. Гіпс.

тільки те, щоб кожний з наших майстрів брався за рішення таких тем, які йому під силу, які він добре відчув. А щоб іх добре відчути, усвідомити, треба всемірно працювати над зображенням свого марксо-ленінського світогляду. Чим вище по ідейності даний твір, тим більше він вимагає від художника майстерності. І ідейність художника, і майстерність повинні збагачуватись як паралельний процес.

Останні етюдні виставки, які недавно експонувалися в Києві, Харкові, Одесі, наочно свідчать про перелом, що намітився: від етюдності художники йдуть до картини. Ці виставки показують, що явна більшість художників, які раніше мало зверталися до природи, натури, значно змужніли в своїй майстерності. Київська виставка, яка рівнем своєї майстерності в деякій мірі стояла вище, ніж аналогічні виставки в Харкові і Одесі, наочні показує цей процес. Навіть такі художники, що були в один час в полоні у формалістів, як К. Єлева, Є. Холо-

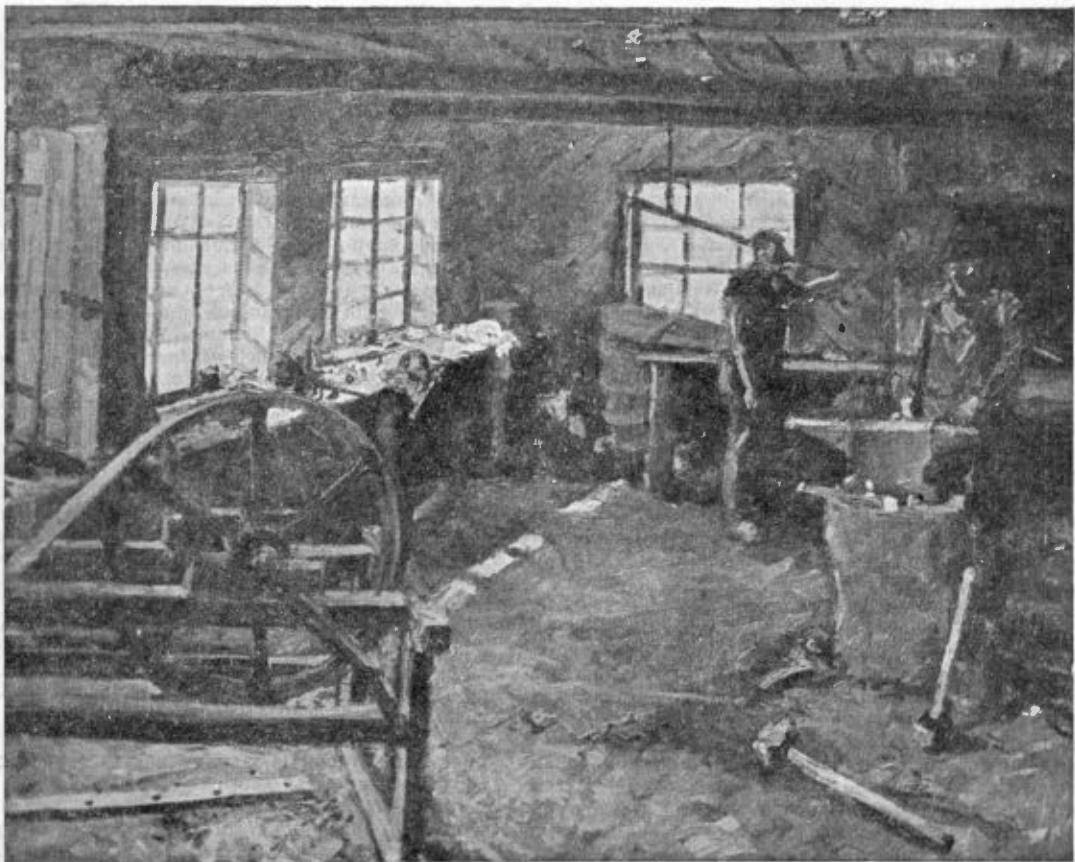
стенко і інші, дали хороші по своїй живописній культурі, цілком реалістичні твори, що виходять за межі звичайної етюдності.

Які б не були хиби цієї київської виставки (а хиб там було дуже багато), вона наочно доводить, що художники наші йдуть послідовно шляхом зростання.

Відзначаємо ще один момент, повз який не можна пройти, оглядаючи цю виставку. Ми помічаємо тут два глибокі за своїм ідейним змістом твори: образи великих людей—Йосифа Віссаріоновича Сталіна і Тараса Григоровича Шевченка—роботи здібних молодих скульпторів Галини Петрашевич і Павла Гевеке. Петрашевич, що перейшла від портретних характеристик до рішень складних соціальних і психологічних проблем (див., наприклад, II „Катерину“ на ювілейній шевченківській виставці), не могла не зазнати деяких невдач. Її скульптура, що зображує Сталіна-стратега, розрахована на монументальність і загалом вирішена непогано, має ряд істотних недоліків у композиції: з деяких точок огляду скульптура втраче у виразності, є хиби в трактовці рук, деяких рис обличчя.



Г. Пустовійт. Чатанаба Табаг. Олівець.



С. Кручаков. Кузня. Олія.

П. Гевеке, на жаль, не справився з своїм завданням—інтерпретувати в скульптурі відомий автопортрет Шевченка. Наочний і виразний у Шевченка, цей автопортрет, втілений у гіпсову фігуру, вийшов зовсім непереконливим. Свічка, піднита над головою Шевченка, надала образові якоєсь незрозумілої символічності, фігура поета, відома з іконографічних матеріалів, вийшла астенічною, а кисті рук—ні відповідні розмірові фігури—товсті; складки одягу не віправдані пластиично.

Ми не випадково навели ці два приклади. Працювати замкнуто, тримати свої творчі задуми в таємниці від своїх товаришів, намагатися здивувати світ несподіванкою здійснення цих задумів—це ще має місце в творчій практиці наших багатьох художників. Вони за це нерідко розплачуються. Ділитися своїми творчими задумами, слухати думку про них людей, навіть не причетних до мистецтва, було властиво навіть геніальним художникам масштабу Реніна. Чому цього не робити нашим радянським художникам?

Радянська держава щороку витрачає колосальні кошти на розвиток мистецтва. Наше мистецтво має чималі досягнення. На періодичних виставках в дореволюційній Україні брало участь до 50 художників; на теперішніх же українських виставках беруть участь від 100 до 350 художників. Останнє десятиріччя перед Жовтневою революцією мистецтво всюди, в тому числі і на Україні, йшло під знаком повної бездійності. Наші українські художники дали близьку по ідейності і непогану по майстерності ювілейну виставку.

Наші художники живуть великими історичними дерзаннями, задумами. Але завдання, які стоять перед нашими художниками, дуже великі і складні. Щоб здійснити їх, потрібна колосальна ідеяна озброєність всіх художників, систематична виховна робота серед них.

Наша велика епоха вимагає ідеально озброєного художника, який в такій же мірі володіє майстерністю. В розпорядженні нашого мистецтва є всі умови, щоб задоволити всі вимоги.

# Іван Іванович Труш

(До наступної виставки)

Є люди, які все життя вперто прагнуть до однієї мети, не досплюють, не дойдають, відмовляються від найдорожчого в житті, і до цих людей, часто небагатих і незнаних, людство ставиться з почуттям величезної ніжності і високої пошані.

До таких людей належить Іван Іванович Труш.

Іван Іванович Труш – один з найвидатніших українських художників і діячів мистецтва західних областей України. Згідно з автобіографічними даними, він народився в 1869 році в селянській сім'ї, в селі Висоцько, біля Бродів. Учився спочатку в селі, потім у гімназії в Бродах. По закінченні гімназії талановитий юнак вирушав в Краків, де закінчує Академію мистецтв. Це було в останні роки директури прекрасного польського художника Яна Матеїкі і перші роки директури Філата. Після Академії дуже короткий час (біля двох місяців) молодий художник спеціалізувався у Відні і Мюнхені.

Ім'я Івана Івановича Труша нерозривно звязане з цілом передової української інтер'єнції. Він зв'язаний з нею як своїм світоглядом і цілеспрямованістю, так і чисто спорідненими узами. Дружина Івана Івановича, за дівочим прізвищем Драгоманова, в дочки того самого професора Драгоманова, публіциста і політичного діяча (1841–1895), який виголосив палку промову на похороні великого українського поета Т. Г. Шевченка і під ідейним керівництвом якого Іван Франко організував у Галичині українську селянську партію. До цієї ж сім'ї належать і Леся Українка, і прекрасний український актор Саксаганський. Всі вони спільно брали участь у творенні української культури.

Іванові Івановичу Трушу випало на долю почесне завдання працювати в галузі образотворчого мистецтва.

Іван Іванович поселився у Львові давно, ще в час австрійського панування, в 1898 році. Невтомно працюючи над собою, він зробив кілька закордонних подорожей (в Крим, в Італію, в Єгипет і Палестину), але неодмінно повертається у Львів.

Навколо цього групуються українські художники, і в 1905 році, такому бурхливому для Австрійської імперії (сусідство російської революції і величезний зрист робітничого руху в Угорщині і Австрії) він організовує у Львові першу всеукраїнську виставку придніпрянських і придністрянських майстрів<sup>1</sup>.

В цьому ж році він засновує перший український художній журнал, присвячений питанням образотворчого мистецтва, — „Артистичний вісник“ і стає його головним редактором. Крім „Артистичного вісника“, І. І. Труш друкується в цьому ряді інших журналів — українських і німецьких, робить доповіді у Львові і провінції й ін.

Поряд з питаннями образотворчого мистецтва його цікавлять і чисто літературні теми. Треба при цьому відзначити, що наголос у своїх статтях він робить на соціальній стороні питання.

Він пише, наприклад, в статті про Василя Стефанника (1909): ...спільність індивідуального обличчя Шевченка, Франка і Стефанника треба шукати в їх походженні: всі три селянські сини. З батьківських

хат принесли вони незрівняну сприйнятливість краси і поезії природи, сентиментальну скильність і майже хворобливий Quietismus, який в літературній роботі перетворюється в почуття близької симпатії до тих, хто Ім подібний і хто до них близький, тобто до бідняків, слабих, ищасників і знедолених<sup>2</sup>.

Цей інтерес до селянського питання невипадковий і в Стефанника, і в автора статті. Цей інтерес в центральному пункті революційно-настроєної інтелігенції того часу, що вважала селянство головними рушійними силами революції.

Труш говорить у цій же статті: „Це якраз був період національного піднесення у прогресивному розумінні цього слова. Ми всі тоді були агітаторами із ландтага чи виборів в рейхсрат ішли в село. Так само і Стефанник: все наше політичне мислення займав селянин. Стефанник наважився остаточно говорити про селян. Його мова була могутньою, ми плакали, читаючи його оповідання“.

Стефаник і Труш вносять в чисто народинську концепцію Драгоманова вирішальну поправку (можливо, явіть не усвідомивши всієї важливості П) — поправку на класове розшарування, на зубоження села.

Поет (Стефаник) розповідає про життя в селі речі, які читаєш із здивуванням і страхом: як самотньо вмирають хворі матері, покинуті в хатах в гарячі дні жнів; якою страшною гіркістю сповнені останні години життя хворої туберкульозом Катруслі через любовне, але докраю дивне ставлення рідних; як вдів'ець Гриць Летоцій, гнаний страшними зліднями, веде своїх любих дітей до річки, щоб утопити, бо не може прогодувати їх, й ін. Радісні моменти в селянських хатах ледве згадуватися“ (Труш. Стаття про Стефаника).

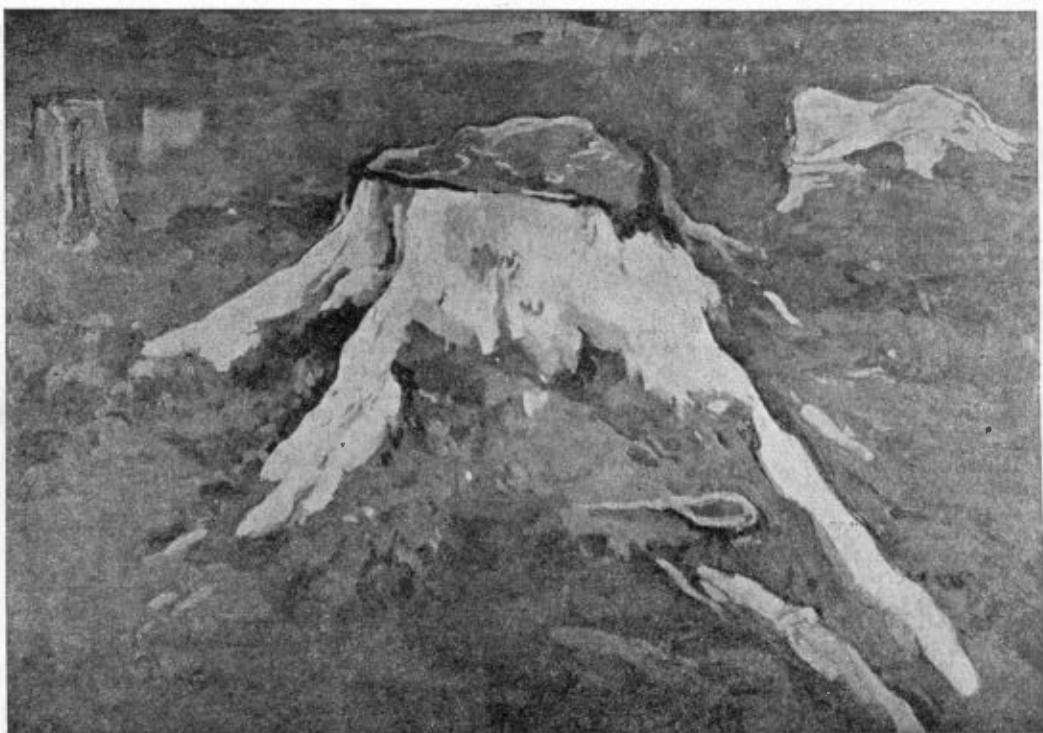
Можливо, цю поправку Труш, як і Стефаник, робить саме тому, що й він селянський син. Йому властива „незрівняна сприйнятливість селянської природи і селянських зліднів“. Івана Івановича приваблює пейзаж. Не золотистий пейзаж Італії з руйнами і затокою, не містичний пейзаж Гrottgera, не рожево-голубі пейзажі імпресіоністів, а „лані широкополі, і Дніпро, і кручі“, його приваблює рідинний широкий український пейзаж.

І як з ім'ям Левітана асоціюються золоті осінні березки або журліна тища зелених бархатних омутів, так з ім'ям Труша зв'язана уява про безмежну широку гладіні Дніпра під Києвом, Дніпра, що межить перламутром, і про селянські поля, де ізажились копи хліба під важкими хвилями хмар.

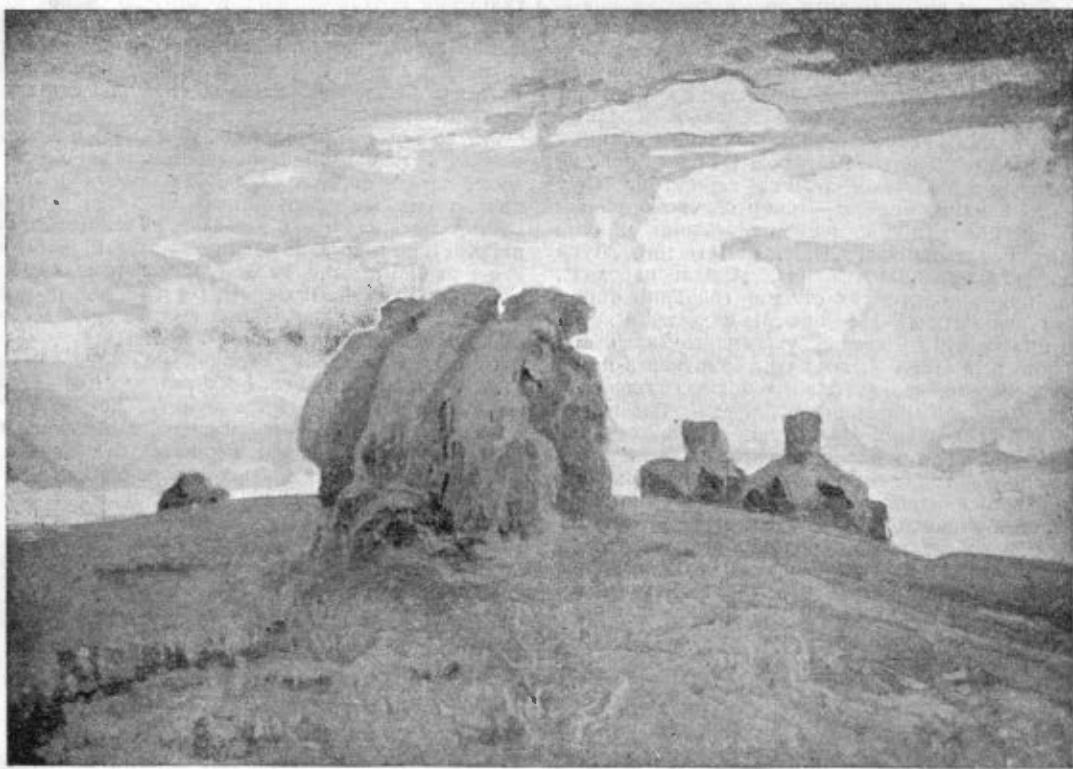
Іван Іванович працював надзвичайно багато. Він художник з європейським ім'ям; брав участь у виставках не тільки у Львові і Кракові, але й у Відні, і в Софії (виставка шідених слов'ян; як почесний гість) і в Лондоні (виставка австрійського мистецтва і промисловості) і т. д.

До останнього часу він написав до 6 тисяч картин. З них 200—250 великих, більша ж частина — невеликих розмірів. Тільки видів Дніпра (один з яких знаходитьться в зібранні Охеховича) написав він 176. Крім пейзажів, Труш написав біля 300 портретів. Серед них — прекрасний портрет дружини художника, що знаходиться в одному з львівських музеїв, а також ряд ще незакінчених автопортретів і портретів членів своєї сім'ї.

<sup>1</sup> Українська виставка творів мистецтва в Києві відбулася тільки в 1912 році.



*I. Труш. Этюд. Олія.*



*I. Труш. Пейзаж. Олія.*

І про всю свою величезну творчість художник говорить з інспекцією, незаслуженою суворістю: „Що б ви не зачепили в моєму житті, ви побачите і гумор, і трагедію. До цього часу я був і не художник, а продуcent дешевих картин”.

„До цього часу” — це значить до приходу радянської влади. З цього суворого вироку художник виключає тільки кілька картин.

Зрозуміло, художник глибоко не правий у відношенні до самого себе. Його полотна — це не „дешеві картини”, а, безумовно, справжні художні твори мистецтва. Але безсумнівно й те, що капіталістичні умови не дали художникам можливості творити так, як вони хотів би. Сюжети замовлялися. За картини платили гроши. Бували роки (під час імперіалістичної війни, наприклад), коли художникам доводилося робити по 300 творів на рік. А це, звичайно, і надто багато навіть для майстерії Рубенса.

Не було часу закінчувати полотна, і до того ж — Іван Іванович працював багато на педагогічному попі (у Львові можна зустріти багатьох учнів Труша, які в ніжності говорят про свого учителя). Тому зрозуміло, з якою радістю зустрів старий український художник прихід Червоної Армії, тому до сліз зворушили його слова про те, „що в группі людей, які вітали Ради, я був першим”.

Він говорить: „В майбутньому доля моя і моїх дітей має широкі перспективи, що дає мені величезний стимул до життя і роботи”.

Художник вперше в житті одержав можливість і час писати те, що хоче і як хоче. 70-річний старик горить: „Я вчуся писати”. У вільній Українській Радянській Соціалістичній Республіці він хоче писати багато, багато краще, ніж раніше. 70-річний старик палає бажанням творити, як юнак, його важко відірвати від мольберта, його єдине бажання — встигнути зробити все те, що він задумав. А задумав він дуже багато.

У серпні цього року в Києві повинна відкритися виставка художників західних областей України, при чому творчості Труша буде приділено особливу увагу. Художник готове до виставки кілька великих полотен з символічною тематикою („Вид з Києва на Дніпро”, „Вид на Львів з Лука”, „Вид на Прут з правого і лівого берега” — тепер однаково радянських — й.н.) і цілий ряд пейзажних циклів: „Єврейські кладовища”, „Пні”, (30 етюдів), „Луги й поля” (14 картин), „Сосни”, „Східні пейзажі”, 100 маленьких кольорових етюдів, головним чином квіти, і нарещти, 7 картин „Музик-хазії”. Багато з цих картин і етюдів уже майже закінчені, і авторові цієї статті вдалося ознайомитися з ними.

Труша скажати, що, з одного боку, Труша користується методом імпресіоністів, опрацьовуючи свої цикли; з другого боку, він Ім діаметрально протилежний. Труша, як і Моне, багато разів пише ту саму копію, той самий стіг, пише при різному освітленні, при різній хмарності, в погану і хорошу погоду. Але якщо Моне задоволяється цією філософією одного і того ж предмета в різному освітленні, і це є для нього самоцілю, то для Труша це тільки чорнова робота. Його цікавлять не всі

моменти і не всяке освітлення, як би правдиво воно не було показане, а лише один момент, що відповідає змістові, який вкладається в цей пейзаж. Його він і обирає для циклу. У зв'язку з цим він вкладає інший, ніж Моне, зміст і в поняття циклу.

У Моне цикл „стогів” — це все ті ж стоги 15 разів підряд, „кувшинки” — все ті ж кувшинки 48 раз підряд, „тополі”, „Схилів Етреба” й ін. все ті ж в еній кількості разів підряд, Трушівські поля і луги усі різні. Іх об'єднує тільки те, що все це рідні українські луги і поля, поля селянські, де жнуть, де возять важке золотисте колосся і де ростуть яскраві польові квіти.

Труш заперечує примітивне розуміння реалізму. Він не вважає реалізмом точне відтворення того чи іншого ландшафту. Він хоче змусити пейзаж щось означати, він навіть трохи антропоморфізує його. Як змовники, зблилися в купку його стоги на кругому косогорі і ніби розмовляють з іншими, які стоять внизу. А над ними нависли чорні, вагітні дощем хмари, і вітником спускається маленька біла хмарка.

І ось друге полотно. Йде дощ. Мокрі стоги спохмурніли, наїхились, як люди, що загорнулися в бурки, а високо в небі фантастичним звірем — символом вологості — несеться біла хмаря. А ось хмари відпливають і, ніби прощаючись, зачіпають краєм своєї пелени верхівки двох кіп. Фарби стають все світліші. Теплій сірий вечір у полі після дощу набуває невільно рожевого відтінку. Рожевим (зовсім, як у Моне) став поле рано-ранці, коли безхмарне, світле зеленувате небо, і, нарещти, бушують яскраві оранжові барви в картині заходу (завтра буде вітер).

Описання даного циклу зовсім не означає, що художник розташував його в міру зростання яскравості кольорової гами, це ще не вирішено. Але важливо те, що всі ці різні моменти освітлення художник дає у зв'язку з тією чи іншою композицією, тією, яка для даного освітлення найбільше підходить за своїм змістом.

Ми не можемо зупинятися ні на майже зовсім готовому полотні Дніпра, ні на пнях у вогкій лісовій тиші, часом порослих зеленим мохом і грибами пнях, таких же різноманітних, як люди в старості, і на східних пейзажах, де далекий горизонт кам'яної пустині точе в рожевому міражі куряви, і на надзвичайно цікавих мальовничих картинах із життя українців-гуцулів. Поперше, ми обмежені розмірами статті, а подруге, це було б трохи передчасним, бо полотна ще знаходяться в роботі.

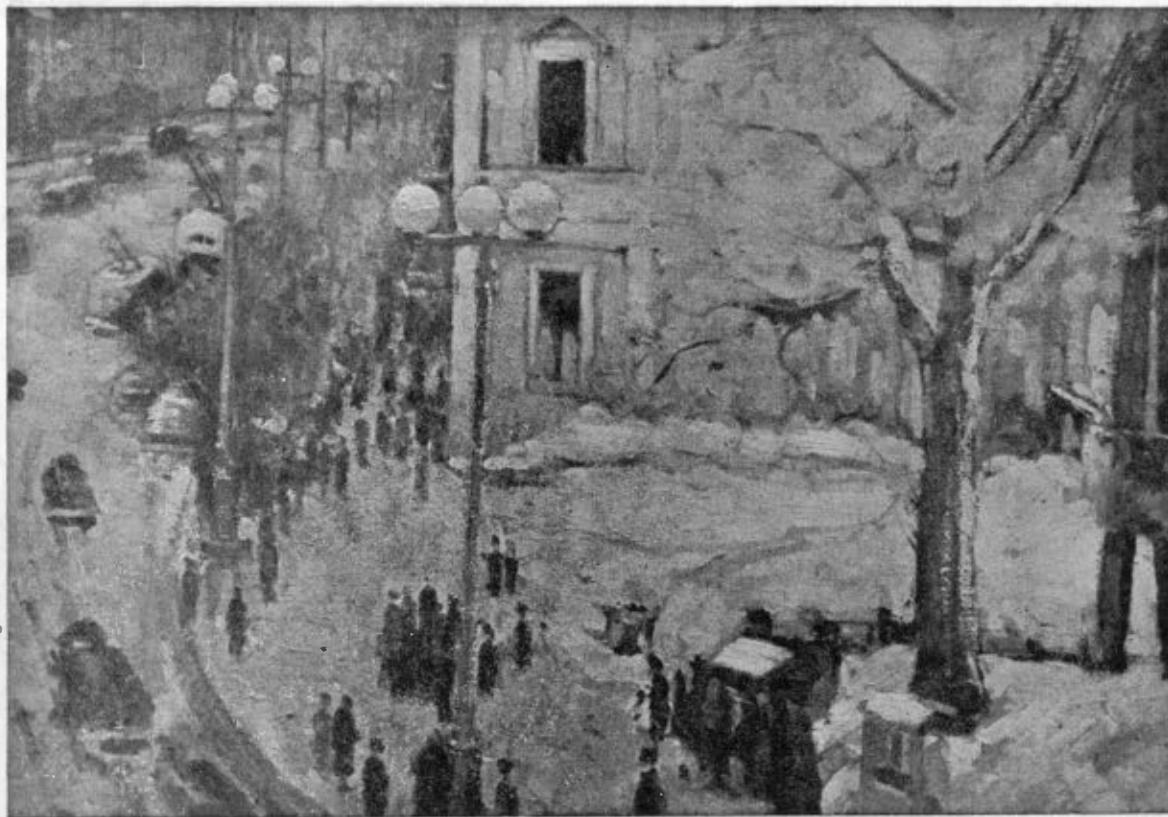
Наступна виставка, очевидно, покаже нам дуже і дуже багато цікавого. І ми разом з Іваном Івановичем Трушем радімо як тому, що художники звільненої Західної України одержали, нарещти, можливість вільної, справді художньої творчості, так і тому, що в нашу сім'ю, сім'ю радянських художників, прийшов великий майстер пейзая, майстер українського пейзажу, радянський художник Іван Іванович Труш.

M. Гудзович

Львів.



Відкрилася Всесоюзна сільськогосподарська виставка 1940 р. В залі Кіровської області павільйону Північного Сходу. Скульптура Вінокурової „Юнак С. М. Кіров за друкуванням революційних прокламацій“.



I. Хворостецький. Хрещатик узимку. Олія.

## Про „Французів“

Кинув я якось одному художникові докір у тому, що він недостатньо критично, на мою думку, ставиться до Коре, запозичуючи в нього не тільки живописні принципи, а й колорит, у прямому розумінні цього слова, і трактовку форми. Художник гордиво мені відповів, що його приваблюють не тільки Коре, а французи взагалі.

Я зацікавився: як же це — французи взагалі? Адже і Пуссен — француз, і Лебреї, і Лемуан, і Буше, і Енгр, і Декларуа, і барбізонці, і Курбе, і імпресіоністи, нарещі, Сезанн, Матісс? Чи не обмовилисі ви?

— Ні, ви мене правильно зрозуміли, — одіржав я відповідь: — і Пуссен, і імпресіоністи, і інші, перечислені вами.

Я збентежився. Невже національна приналежність художника визначає симпатії?

На цей раз художник спробував докладніше обґрунтувати свої переконання в питанні спадщини і показав таке поверхове знайомство свое з творчістю „улюблених“ ним художників і таку неймовірну плутанину знань з історії мистецтв, що мені це здалося загрозливим симптомом.

Прекрасною якістю Пуссена, виявляється, в вміння цього художника дати в своїх жанрових (I) картинах повнокровний зв'язок людей з природою (II).

Буше був оголошений дивовижним живописцем (I). На мое намагання роз'яснити, що Буше дійсно прекрасний малювальник, художник настійно мені підтверджив, що він має на увазі саме Буше, як майстра живопису. Наша бесіда про Пуссена набула зовсім непристойного характеру — не буду П інводити.

— Ну, що ж тут особливого, — скаже читаць, — зустрівся вам не дуже культурний художник: чи маєте ви право на цій підставі робити якісь висновки?

Так, маю!

В той же день я скаржився одному видатному художникові на студентів, які під час заліку не могли мені толком розказати про Рокотова і Левицького. Художник мене спитав:

— Як, навіть те, що один з них архітектор, а другий живописець?

Я змовчав у відповідь. Гадаю, що цим і тут можна обмежитись.

Вдруге розговорилися ми з видним майстром цікавим художником про Рембрандта.

Я. Рембрандт — глибокий філософ в живопису.

Він. Нащо ви йому приписуєте всяку там філософію? Він просто близькуче умів написати обличчя, руки й інше.

Я. Так, це правильно, але сила Рембрандта не тільки

І не стільки в його техніці, скільки у грандіозності створених ним образів.

Він. Ви приписуєте Рембрандту те, про що він і сам ніколи не думав. Він чесно писав релігійну чи іншу тему на замовлення, як і всі інші художники його часу. Для мене куди більше значення має те, як Рембрандт дивовижно давав блік на кінці носа.

Я. І це правильно. Але не можете ж ви погодитись, що головне в Рембрандті — це гуманізм його образів і те, що мадони своїх він писав, як говорив Маркс, з нідерландських селянок?..

... Недавно я був в Ленінграді, слухав промови наших визначних художників. Спробував один із них ілюструвати свої думки прикладами із спадщини. Яка немовірна безпорадність!

Аналізується, наприклад, композиція „Здачі Бреди“ Веласкеза. Промовець використовує весь свій арсенал епітетів найвищого ступеня. Композиція ця і хороша, і прекрасна, і видатна, і блискуча, і чудова, і тонка, і розумна й ін. й ін.

А по суті? Неправильно сприйняті промовцем рішення простору, неправильно трактоване мотивування руху й інше.

Отже, чи є в мене підстави для узагальнення? Вважаю, що є.

Перше із перейти до них, кинемо побіжний погляд на творчу практику значного ряду художників.

Художникові запропонована тема (здебільшого так і буває). Він починає шукати сюжет. Керується він при цьому, головним чином, міркуваннями моди.

Після картини Йогансона „Доліт комуністів“ з’явилася мода на зображення допітів ворогів й ін., виставки були заповнені подібними полотнами.

Зовсім недавно була „мода“ на „зустрічі“. Хороші картини, припустимо, Єфанова або Шегала, на цей раз породили величезну кількість варіантів, які не поглиблювали тему, а фактично опошляли П.

Усі пам’ятають „колгоспні свята“, в яких художники змагалися між собою лише в кількості написаних натюрмортів.

Сьогодні, наприклад, такою „модою“ став лозунг — писати життерадісні картини і писати їх світло. Всагалі кажучи, лозунг цілком правильний, як правильно й вимога використати все багатство можливостей, яке дає живопис.

Але ці вимоги найчастіше сприймаються чисто механічно і розуміються, як якесь замовлення.

Невже такі обмежені можливості живопису? Невже такий обмежений тематичний діапазон нашого мистецтва?

Звичайно, ві! Адже мистецтво покликане відобразити наше життя, нашу соціалістичну дійсність. Де і коли художникові відкривалось так широко і багатогранно, з безмежною різноманітністю життя?

Складається таке враження, що радянське мистецтво твориться десятком-двох художників, в яких народжуються нові думки, які наполегливо шукають, які в процесі цих шукань приходять до тих чи інших практичних результатів, позитивних чи спірних (наприклад, „Колгоспнє свято“ Сергія Герасімова), а решта... а решта любить „всагати французів“ і йде по шляху найменшого опору, прислухаючись до „моди“.

Однією з причин цього явища я вважаю відставлення теоретичної підготовки художника.

Як може художник сказати нове слово в мистецтві, коли він не знає класичної спадщини, якщо в нього немає теоретичної бази, на якій він міг би будувати струнку будову своїх живописних, композиційних і інших поглядів? Не може!

Адже не випадково, що кращі полотна минулых

двох років були написані в значній мірі молоддю, частково ще в стінах навчальних закладів. Молоді художники не забули ще уроків марксизму-ленинізму і історії мистецтв.

Справді, якщо вже говорити про Пуссена, то треба згадати, що цей художник вихований був раціоналістичною філософією Декарта, в якій розумне начало превалювало і виключало всебічність сприйняття життя.

Його холодні і безпристрасні картини можуть служити зразком ідеальної побудованості, що йде від міркувань і дуже далекі і від життя, і від чуттєвого сприймання його.

Знаючи творчість Пуссена, вміючи оцінити його справжні досягнення (а вони безсумісно є), художник не буде шукати в ній способів „зображення жанрових сцен в природному оточенні“.

Цілком очевидне твердження про оволодіння художньою спадщиною минулого, що в передумовою повноцінної майстерності радянського художника на жаль, лишається лише красивою фразою в устах багатьох художників.

Одне з двох. Або художник, обравши собі який-небудь обмежений зразок, обертається в замкненому колі прийомів свого улюблена, або художник взагалі відкидає всяку „історичну науку“ і стає на шляхі голого відображення.

В першому випадку художник по волі чи мимовілі звужує горизонти своїх знань і дає картини, написані під якогонебудь майстра — чи то покійного, чи то нашого сучасника. Звідси тематична одноманітність, звідси зневільовані картини, що з’являються ніби за командою.

Про другий випадок нам дають уявлення періодичні виставки (хоча б у Москві чи Харкові). На віднення Іх етюдами, натюрмортами, пасивним зображенням природи взагалі стало вже „притчею во язицех“ художньої і загальнюючої преси.

В обох випадках причина одна — бездумність, недостання глибини художнього мислення, поверховість юного і, що гірше усього, те, що не видно покищо прагнення відійти від цього „спокійного життя“.

Безперечно, так „творити“ — справа спокійна. Якщо будуть критикувати, то легко свою совість заспокойти — мовляв, я ж тільки перефразував „модний сюжет“ або — я ж тільки більш чи менш любовно зобразив „вид природи“. Вам не подобається — справа смаку!

Куди ж дів'яється громадська роль мистецтва? Чи може така продукція художників у своїй масі запалити глядача, повести його за собою, інакше кажучи — чи в ця продукція ідейно-насиченою? Чи досить повно звучить в ній голос наших днів, голос марксизму-ленинізму, голос сталінської епохи?

Коли говориш про це з художниками, вони часто дивуються, не розуміючи іби, чого від них хочуть.

„Я уважно прочитав, — говорять вони, — Короткий курс історії ВКП(б)“, я звідти почерпнув (вкрашому випадку) цікаві сюжети, але коли починаю їх реалізувати, тут уже наука марксизму-ленинізму мені не допоможе. Я вступаю в область специфічно-професіональну“.

В результаті такої точки зору на наші виставки проникають картини з самим революційним змістом, але картини, які, подібно вічним метеликам, живуть один день і забиваються назавжди.

Це — не мистецтво. Це — не художні твори. Це — ілюстрація того чи іншого тексту. В них немає своєї власної думки.

Вони живуть лише відбиттям думки, яка сама по собі вже відбиття того чи іншого моменту дійсності.



*I. Плещинський. На Дніпрі. Олівець.*

Ці „внучатні” думки не можуть, звичайно, як би ідентично вони не виражали думку живу, справжню, яка їх породила, стати основою епохального твору мистецтва.

Художник тим відрізняється від людини будьякої іншої професії, що він глибше за інших, повніше за інших, тонше і чутливіше, всебічніше охоплює і розуміє явище дійсності. Він уміє не тільки побачити ці явища, але й виявити внутрішні зв’язки між ними, узагальнити спостережене, зробити підсумок його у великому образі, яскравому і неповторному, в якому виступають не поодинокі риси індивідуальних виразів або випадкові елементи дійсності, а „типові характери в типових обставинах“ (Енгельс).

Що ж допомагає художникові здобути цю глибину і повноцінність його бачення?

Метод.

Винченням „Короткого курсу історії ВКП(б)“ справа тільки починається. Головне — в оволодінні методом.

Нехай художник подумає над тим, як у „Короткому курсі історії ВКП(б)“ відображені грандіозні події з історії нашої партії, нехай йому стане зрозумілим, як виявлені рушійні сили історичного процесу, як встановлені вирішальні його ланки, як із величезної різноманітності фактів виділені найбільш яскраві, найбільш характерні; нехай художник зрозуміє, чому на тому чи іншому етапі головним виявлялось те то, а другорядним те то, чому часто зовнішня видимість не відповідала повністю внутрішньому змісту подій й ін. й ін.

Інакше кажучи, нехай художник навчиться думати мислити.

Нехай оволодів методом пізнання дійсності на класичних зразках, які дає нам творчість Маркса, Енгельса, Леніна, Сталіна.

Він навчиться бачити за деревами ліс.

І тоді перед ним постануть проблеми художні, професіональни.

Художня спадщина минулого — це не борщ із маклюнка, припустимо, Енгра, композиції Репіна і живопису імпресіоністів. Художня спадщина минулого —

це гіантська картина проявлення людської думки, почуттів, пристрастей, це величезний шлях, складний і суперечливий, відбиття не менш суперечливої дійсності.

Оволодіти художньою спадщиною минулого — це значить зрозуміти і історичне місце художника, і його світогляд, і його методи, і його художні плогляди, і, нарешті, його конкретний художній досвід.

Наши художники в кращому випадку знають імена видатних майстрів минулого.

\* Я беру на себе сміливість твердити, що багато художників, в тому числі й представники старшого покоління, історію мистецтв в широкому розумінні цього слова забули, рідко в неї заглядають. Зате дуже часто, багато разів на день, проглядають репродукції, смакуючи окремі деталі картин, байдуже ком написані — „французами взагалі“!

Використати художню спадщину минулого можна лише в тому випадку, коли знаєш, що в кого шукати, чим хто цінний і цікавий.

А говорячи просто, по-людському, не можна ж любити одночасно і Пуссенена і імпресіоністів! Повинні ж бути у художників якісь симпатії, повинен же художник мати свою думку, свій підхід, конкретний, індивідуальний.

Було б смішно і нерозумно пропонувати художникам якісь загальні твердження, на зразок того, що Пуссен поганий, а імпресіоністи хороши.

Вдумливий художник сам знайде своїх батьків. Але допомогти йому в цьому треба.

\* \* \*

Я не знаю, чи є рація в тому, щоб давати тут практичні поради про те, яких же заходів треба вживати.

Для мене ясно лише одне.

Якщо ти хочеш створити значний і серйозний художній твір наших днів, — глибоко вивчай метод пізнання життя, застосований кращими людьми людства — маркс-ленінський метод.

Якщо ти хочеш стати самим собою в твоїй картині, — вивчай історію мистецтв, не люби „французів взагалі“.

*I. Август*

## Леонід Євсейович Мучник

Л. Є. Мучник завершив свою художню освіту після Жовтневої революції. Як самостійний художник він виступив в роки могутнього господарського і культурного піднесення країни соціалізму. Це визначило зміст і характер творчості художника.

Він виступив зразу з значними творами. В його творчому активі в три капітальних полотна: «Підвіз прованта панцерників» „Потемкин“, „Повстання на „Очакові“ під керівництвом лейтенанта Шмідта“ і „Загибель ескадри“ (потоплення броненосця „Свободна Россия“).

До написання цих картин і паралельно їм Л. Є. Мучник створив значну кількість речей, інтенсивно беручи участь в художньому житті України і всього Союзу. Однак, тільки названі полотна виявили Л. Є. Мучника як майстра і визначили своєрідність його творчого обличчя.

Л. Є. Мучник — художник у розквіті фізичних сил і художнього розвитку і рано визначати межі його творчості. Але для даного етапу ми можемо з певністю говорити про те, що художник знайшов своє коло ідей, свої улюблені теми, свій індивідуальний стиль. Коротко творчість художника можна визначити так: Л. Є. Мучник — історичний живописець, реаліст і романтик. І в цьому визначені значною мірою криється секрет його пізнього виступу. Безсумісно такому майстерному і такому влєєнному виступові потрібна була попередня наполеглива і кропітка робота — шукання і нагромадження художніх засобів.

До перших значних творів Л. Є. Мучник виявляв себе на виставках звичайними роботами творчих буднів художника: натюрмортами, етюдами пейзажу, етюдами портрета, але він невтомно працював над собою.

В роки великого піднесення, коли радянський народ розбив скрізь підступи ворогів, зокрема на ділянці культури, Л. Є. Мучник знайшов самого себе.

Картина „Підвіз прованта повсталому панцерникові „Потемкин“ була здійснена художником за 7—8 місяців, що залишились до виставки. Картина зразу звернула на себе увагу радянської громадськості і художньої критики і заставила говорити про Л. Є. Мучника, як про зрілого майстра. З цього моменту творчість художника проходила у нас на очах, при великій увазі радянської критики і маєового відвідувача виставки.

Перш ніж звернутися до загальної оцінки творчості художника і аналізу окремих його творів, зупинимося коротко на особистій і творчій біографії художника.

Леонід Євсейович Мучник народився в Одесі в 1896 році в сім'ї годинникаря.

Керівництвом першими своїми кроками в мистецтві Л. Є. Мучник зобов'язаний художників Маніламу. В дитинстві Л. Є. Мучник вчився в початковій загальноосвітній школі, де Манілам викладав малювання. Одночасно цей художник мав власну студію. Помітивши обдарованість школи, Манілам запропонував йому перейти в його студію. До неї Л. Є. Мучник вступив в 1909 році і пробув тут два роки. Керівник Манілам прагнув оживити рамки звичайного шкільного малювання і гіпсових орнаментів. Він проводив з учнями бесіди про мистецтво, приносив репродукції з художніх творів, задавав ескізи. На шкільних виставках він часто виділяв ескізи Л. Є. Мучника.

В 1911 році Л. Є. Мучник вступив в Одеське художнє училище. Значні здібності, виявлені ним, а також підготовка, одержана раніше в студії Манілама, дозволили йому за порівнянню короткий строк пройти курс в художньому училищі. Прийнятий після іспитів у третій клас, він в тому ж році був переведений у четвертий клас, а в 1912 році — в п'ятий, натурний клас.

В третьому класі учителями Мучника були Д. Є. Крайнез і А. Попов. В старших класах — Г. А. Ладиженський і К. К. Костанді. Найбільше Л. Є. Мучник вважає себе зобов'язаним Ладиженському і Костанді.

У викладанні живопису метод Ладиженського давав учням певну волю прийомів. Л. Є. Мучник згадує, як важко було йому відмовитись від звичок широкого і загального виконання, коли він переїшов у п'ятий клас під керівництво К. К. Костанді.

Перший свій етюд — голова натурника — Л. Є. Мучник почав прокладати цілком у всіх частинах, намітивши рисунок тільки в загальніх рисах. Костанді наказав йому почати другий етюд, зробити стараний малюнок і дрібним пензлем послідовно прописати всю голову зверху донизу, вислідуючи найдрібнішу деталь форми, найдрібнішу градацію тону в натурі.

Згодом, будучи вже професором і керівником майстерні в Одеському художньому училищі, Л. Є. Мучник згадав цю систему Костанді. Будучи в Ленінграді, він відвідав майстерню заслуженого діяча мистецтв І. І. Бродського в Академії мистецтв і несподівано зустрів тут відродження цієї системи. Студенти Академії стояли перед полотнами, на яких фігури натурників були скрупульозно — закінчено виконані вугіллям, і в той же час, коли вони стаєнно виписували олією голову, вся решта полотна залишалася незаймано чистою од живопису.

Л. Є. Мучник спробував зробити такий дослід в Одеській школі з своїми студентами. На думку художника, ця система має на меті привчити учнів до дисципліни і системи в роботі, робить благотворний вплив, але відбувалося певне нівелювання: відстаючі підтягались, а здібні втрачали свою рідність підходу до натури, і роботи їх програвали. Л. Є. Мучник вважає метод К. К. Костанді, як і метод І. І. Бродського, дискусійним. Він скілький в особистій педагогічній практиці надавати учням більшу волю у виявленні своєї індивідуальності.

В період перебування у К. К. Костанді Л. Є. Мучник робив багато етюдів пейзажу, за які одержував часто нагороди. Художник згадує, що при перегляді літніх робіт Костанді особливо пожавлювався і робив багато цікавих зауважень, в яких розкривалися глибокі спостереження натури цього видатного пейзажиста.

Закінчив школу Л. Є. Мучник в 1914 році по першому розряду, що давало право на вступ в Академію без іспитів. Імперіалістична війна, що почалася, перешкодила художників продовжувати свою освіту. З 1915 по 1918 р. він був на фронті. Тут він створив багато замалювань фронтових вражень. Однак, зібрані матеріали, на жаль, він не міг зберегти в фронтових умовах, і вони загинули.

В 1919 році Л. Є. Мучник вступає в Червону Армію і тільки в 1923 році демобілізується і відкомандировується, за його проханням, в Одеське художнє училище.

Повернувшись в училище, Леонід Євсейович застав тут дуже несприятливі умови для дальншого навчання. Школа була перетворена у вищі державні виробничі майстерні, учні переважно писали плакати і масові стандарти портрети.

Однак, незабаром Л. Є. Мучник зміг взятись до серйозної роботи. Майстерне керував талановитий П. Г. Волокідін. Оскільки школа була вже „виробничими майстернями“, то відповідно Волокідін був переіменований у „майстра“ і в цьому новому званні покірно керував учнями, які звалися „підмайстрами“, у виготовленні багаточисленних портретів В. І. Леніна, Т. Г. Шевченка й ін.

Л. Є. Мучник вперше познайомився тут з Павлом Гавrilовичем Волокідіним, який у дальшому став його країним другом і справжнім учителем. Бачачи, що Леонід Євсейович має достатню підготовку для самостійної роботи, Волокідін запропонував йому бути його помічником по шкільній майстерні, а потім запросив разом працювати в особистій майстерні.

Л. Є. Мучник з захопленням згадував про цей прекрасний для нього період роботи з Волокідіним, про щиру, дружню роботу з майстром.

З 1922 року Л. Є. Мучник почав викладати в художньому технікумі. Другим викладачем тут був художник М. Гершенфельд. Послідовник французьких неоімпресіоністів, Гершенфельд у своєму класі запроваджував живопис „чистими“ додатковими тонами, обводку предметів, площинне розфарбування.

Л. Є. Мучник протиставив цій системі свій реалістичний метод, прищеплюючи учням інтерес до живої форми, правдиве ставлення до натури. Більшість учнів ішла за ним.

У дальшому, коли технікум влився у художній інститут, туди перейшов на роботу і Л. Є. Мучник, де в 1930 році працював асистентом, потім доцентом, а з 1935 року одержав звання професора.

Як самостійний художник він вперше виступив в 1922 році. Першою його великою роботою був розпис клубу артшколи до п'ятириччя Червоної Армії. Художник виконав велику підготовчу роботу до цього розпису. Писати довелось безпосередньо на стіні. Працював він з великим ентузіазмом, в атмосфері співчуття і дружньої допомоги командирів і курсантів. У нього і досі зберігається адрес, піднесений йому артшколою в подяку за виконану роботу.

В ті ж роки Л. Є. Мучник почав працювати в Одеському музеї Революції (тоді Істпарт). Тут він написав за завданням музею дві картини-панно: „Вступ Червоної Армії в Одесу“ і „Читання під пільни листівок“.

Всі роботи цього періоду писалися без натури, бо Мучник, як і більшість художників у той час, однією працювати по моделі. Це було причиною ряду хиб у картинах: недостатність конкретності типажу, недоробленість форми. По суті це були великі ескізи. Однак, картина „Вступ Червоної Армії“, яка й зараз висить в музеї Революції, має багато живописних якостей. Й яскравий живопис створює дійсне враження свяtkовості моменту, окрім фігури хорошо спостережені.

Незабаром Л. Є. Мучнику довелося звернутися до зовсім нової області: він включається в роботу в театрі.

В 1924 році в приміщенні Одеського оперного театру стала величезна пожежа. Згоріли всі зали декорацій, були прикладені всі зусилля до швидкого відновлення будинку; одночасно був оголошений конкурс на ескізні декорації до перших вистав.

Художник вирішив взяти участь у конкурсі. Адже в нього була в цій галузі невелика практика (в опереті). Він зробив ескізи оформлення двох актів опера „Фауст“. Показав їх Боголюбову, тодішньому головному режисерові Одеської опери. Ці ескізи, зроблені в реалістичному стилі, були схвалені. Залишалося ознайомитися з сценою театру. І тут Л. Є. Мучник зіткнувся із завзятим опором старого професионала-декоратора Суворова. Довелося Боголюбову втрутитися в цю справу.

В цей час в Одесі передував Головін, запрошенням як консультант і голова художньої ради. Він також виконував ряд відповідальних робіт. Боголюбов направив Мучника до нього. Готуючись до цієї хвилюючої для нього зустрічі з великим майстром, художник взяв не тільки театральні роботи, а й ряд інших, живописних робіт. А. Я. Головін дуже чуйно і уважно поставився до Мучника і дав йому багато корисних порад.

Незабаром Л. Є. Мучник подав на жюрі конкурсу макети декорацій до опер „Фауст“, „Рігоletто“ і „Трубадур“. Всі вони були схвалені і прийняті, хоч художникові довелося конкурувати з багатьма одеськими і з інших міст художниками.

Після цього успіху йому були замовлені декорації до опери „Тангейзер“, потім він був залучений разом з художниками Єршовим і Дмитрієвим до оформлення залу і сцени до урочистого відкриття театру.

Виставлятися він почав з 1924—25 р., спочатку на виставках одеського товариства ім. Костанді, потім на українських виставках. Першими виставленими роботами були натюрморти, пейзажі, ескізи театральних вистав.

Перший значний виступ художника був на українській виставці 1923 року, де він показав „Підвіз провіанту панцирників „Потемкін“. До картини він зробив багато підготовчих ескізів і етюдів, які були виставлені одночасно.

Шо наштовхнуло художника обрати саме цю тему? В ньому же живі були спогади юності, коли він був очевидцем цих подій, пам'ятав оповідання старших. Крім цього, виріши на березі Чорного моря, закоханий в порт, в море, в людей моря, він, природно, повинен був звернутися до морської теми, коли перед ним постало завдання створити історико-революційну картину. Таку тему він знайшов у хвилюючому епізоді повстання в Чорноморському флоті — в епопеї „Потемкіна“.

Все своє дозвілля художник любив проводити на березі моря, дружив з рибалками, часто їздив з ними в море. Йому подобались ці загорілі, сильні люди, їх сміливість, веселість, відвага. Маючи довірю до художника, вони позували йому тут же, на борту баркаса, під яскравим сонцем і небом. Художник брав сюди на етюди і своїх студентів.

Отже, в живописному задумі свого „Потемкіна“ Л. Є. Мучник відштовхувався від живого образу, навіяного життям. Це надало картині переконливості. Художник прагнув спостерегти найтиповіші в робітника порту і рибалках, їх вільні пози, не-повторну хватку весла при греблі. Він вишукував старих рибалок, наскрізь пройнятих запахом моря і смоли, з натрудженнями, жилавими руками. Багато створив він також етюдів моря, суден, неба, хвиль.

Художник, який захоплювався в цей період Веласкезом, прагнув наслідувати майстра в енергії і характерності типажу, але переломити живописну спадщину класики крізь те нове, що внес імпресіонізм. Л. Є. Мучник добивався, щоб предмети і люди на картині були матеріальними, але одночасно оповиті повітрям.



Л. Мучник. Підвіз провіанту до „Потьомкіна“ (1905 р.)



На цьому великому полотні Л. Є. Мучник створив яскраву, живу картину, яка спроявляє велике враження. Дуже вдала її композиція, побудована дуже динамічно. Стрімка діагональ баркаса, що йде вглиб, урівноважується ритмом перпендикулярних до нього весел; у фокусі цього руху лежить посталий панцерник „Потемкін“. Ряд фігур, що сидять і схилилися в греблі, завершуються в фігурах робітника, який вітає панцерник, розмахуючи червоною хусткою.

Цей композиційний стрижень не нав'язливий, око глядача відчуває несвідомо той ритм, сприймаючи легко і природно події. Все це вирішено у простій, ясній ситуації, в образі. За невеликою групою людей у човні, різноманітних по характеристиці, глядач уявляє собі маси робітників, які одностайно праґнули допомогти революційному панцерникові.

„Потемкін“ звернувся до міського самоуправління Одеси з пропозицією постачати панцерник продуктами; буржуазна міська дума навмисно затягала цю справу. Тоді робітники взяли ініціативу на себе і стали масами підвозити провіант човнами. Цей момент обраний художником у його картині.

Ця робота — одна з найбільших живописних удач художника; особливо хороше написані фігури старшого і першого гребця, морські дали і група баркасів, які скупчилися біля панцерника. Безсумнівно, захоплений своєрідністю своїх живописних персонажів, яскравістю човна і соковитого „натюрморта“, художник знайшов на ій відповідну манеру виконання: широку, вільну і, разом з тим, дуже точну в деталях і малюнку.

Треба, однак, відзначити, що знайдене художником рішення трохи обмежило його в ідейному поглибленні картини, і він у дальших полотнах піде багато далі.

Взявши з усієї епопеї „Потемкіна“ епізод підвозу робітниками провіанту, художник ніби відмовився від вибору кульмінаційного пункту повстання, бо в обраному ним епізоді він відштовхувався від знайомого реального і спостережуваного, це забезпечувало велику життєвість і переконливість рішення.

В дальших роботах Л. Є. Мучник більш рішучо став на шлях складної інтуїції, і, поряд з докumentальністю дасть значну волю історичній уяві.

Раз увійшовши в коло образів революційного флоту, він уже на довгий період з'явлює свою творчість з героїчними фігурами революційних чорноморських матросів. Ці образи стають все більші і зрозуміліші, і, як це часто буває в творчості письменника і художника, Мучник починає себе почувати в оточенні образів цих давнодюючих людей, як серед живих. Він починає розрізняти їх індивідуальні особливості, характери і звички. Дійсно, потрібно було багато фантазії і проникнення в ми-нule, щоб відтворити типи матросів „царського“ Чорноморського флоту, людей атлетичної будови (бо на цю „морську катогру“ брали відбірних, витривалих і сильних людей), характер яких складався під впливом суперечливих сил: суверої муштри, з одного боку, і непокірної волі, яку виховував морякові життя у морі, згуртованому колективу на ізольованому кораблі. Було щось своєрідне в старому матросі, в його манері триматись, в тому, як сиділа на ньому форменка, в тому, як він одягав безкоштирку.

Іноді, втративши надію знайти в натурі типи, що відповідали б внутрішньо відчутим образам, художник жадібно вдивлявся в ілюстрації старих журналів і вицвілі фотографії.

Іноді на фотографії 1905 році, яка зображувала

тисячі моряків команди, що вишикувалися на палубі, на гарматних баштах, на жерлах гармат, на вахтах, художник раптом помічав у гущі два-три гострі, виразні обличчя, які раптом розкривали йому багато чого, підказували типове.

Так художник задумав одне за одним ще два великих полотна про героїчний Чорноморський флот.

В 1935 році написана картина „Повстання на крейсері „Очаков“ під керівництвом лейтенанта Шмідта“. Ні зважаючи на охарактеризований вище метод шукань, художник старанно вивчав історичний матеріал, прагнучи побудувати задум на заснові знання фактичних даних, подій і людей. Він йде в Севастополь, знаходить колишніх учасників повстання, розмовляє з ними, вивчає матеріали в севастопольському музеї Революції. Зокрема, він знайшов рідку фотографію лейтенанта Шмідта, яка багато підказала йому при створенні цього складного образу.

В картині зображеній момент, коли закликаний матросами Шмідт з'явився на корабель і погодився взяти на себе керівництво повстанням. Художник прагнув відбити момент единання Шмідта з матросською масою, підкреслити те характерне, специфічне для цього етапу революції, коли матросська маса, ще недостатньо віряча у свої власні сили, у можливість висунути досвідченого вожака, прагне знайти керівника серед демократично настроеної частини офіцерства.

Бажаючи виділити Шмідта, художник прагнув одночасно не ізольувати його від маси. Він знайшов вихід у тому, що при побудові композиції взяв за основу епізод біля передньої гарматної башти. Таким чином, Шмідт, який звертається до маси, опинився в центрі групи, трохи піднятий над нею. Художник прагнув уникнути одноманітних поз людей, які слухають Шмідта, при чому, довелося б показати багато спин. Виходячи з ідеї неоднорідності повстання, відсутності в ньому цілковитої єдності, він виділив у масі три групи другого плану і підкорену групу першого плану. В центрі — група матросів, охоплених єдиним поривом, оточує Шмідта. Зліва — група тих, що вагаються, справа — група старих кадровиків, матроських старшин, боцманів, серед яких „шпетуни“ і зрадники.

На першому плані переносять і роздають зброю. Ні зважаючи на деяку класичність піраміdalного побудови, велику кількість діагональних ліній, що переплітаються, картина в достатній мірі динамічна. Художник підкреслює настрій моменту живописними засобами: контрастом темного і світлого, грою світла, настроєм грозового неба і неспокійного моря.

Критика вказувала на деякі хиби у цій картині. Особливо суворим (і тому одиобічним) виявився критик Н. Соболевський (журнал „Іскусство“, № 3, стор. 48, 1938 р.). Лаконізм його рецензії межує з відпискою: „Розроблений за всіма правилами академізму сюжет залишає глядача холодним, колористично картина слаба, слабий і малюнок“.

Безсумнівно, критик не утруднив себе глибшим і вдумливішим розглядом картини. А вона вирішена досить темпераментно, фігур, які позують, ієтуральних в ній немає. Якщо в живопису одягу є деяка блідуватість, то в живопису облич, рук, в тінєвих частинах фігур, в пейзажі художників вдалося добитися великої насиченості кольору. Крім того, йому вдалося розв'язати важке завдання — добитися колористичної єдності всієї картини.

Особливо спірним знайшли рішення центрального образу — лейтенанта Шмідта. Говорили, що художник зобразив його надмірним ідеалістом. Але якщо уважно прочитати в матеріалах про Шмідта, в доку-

Л. Мучник. Вантахення.  
Ескіз. Олія. 1924.



менти, ним складені (відозви, звертання, листування), проаналізувати його дії, то вимаються все ж інтелігент-ідеаліст, ширій, чесний, захоплений; але в подіях він розбирався погано, не був достатньо вольовим для революційного організатора. Його підняла маса і він діяв в ім'я маси, не вірячи до кінця в успіх справи. Очолюючи революційне повстання, він одночасно вірить, що, звернувшись до царя, він зможе переконати його не доводити справи до кровопролиття і добровільно дати народові волю.

Знайомлячись з документами, дивлячись на фотографії, де зображена ця бліда людина, з сумними очима інтелігента, Л. Є. Мучник відчув Шмідта таким, яким він був перед царськими суддями, прагнучи взяти всю провину на себе, тільки б вигородити засуджених матросів.

До істотних хіб картинні слід віднести деяку повторності типажу. Тут відбилося те, що художник багато писав „від себе”, не знаходчи бажаних, досить характерних моделей в натури. Колорит картинні при загальних якостях його золотистого тону, не позбавлений „музейної” умовності. І тут, очевидно, дало себе знати те, що в роботі над всією картиною, багато меншу роль грав етюд з натури, ніж в „Потемкіне“.

В цій же картинні намічалася риса, на жаль, неослаблена художником у дальншому творі: зосередженість почуття і психологічна глибина переживання часто замінені зовнішньою жестикуючією і позою, правда тут тільки в окремих фігурах.

Щодо техніки, дуже впевненої і витончені, хотілося б, однак, не тільки захоплення лесировочними прийомами, а й моментами більш сміливого пастозного живопису аля прима, де виявилося б живописний темперамент художника.

В 1938 році, до виставки „20-річчя Червоної Армії“, Л. Є. Мучник пише картину „Загибель ескадри“, в якій уже відбита героїка Чорноморського флоту в епоху громадянської війни.

Зображеній епізод 1918 року — потоплення броненосця „Свободна Россия“. Після укладення Брестського миру німці зайняли Україну, наблизилися до Севастополя. Чорноморська ескадра пішла з Севастополя в Новоросійськ. Для того, щоб вона не ді-

сталася в руки німців і не була повернута проти молодої радянської республіки, В. І. Ленін відав таємний наказ потопити П. Дрібні судна були потоплені в самій Новоросійській бухті, а один із найбільших кораблів Чорноморського флоту, „Свободна Россия“, був виведений в Цемеську бухту, на велику глибину, і тут розстріляний мінами і потоплений. Цю операцію по затопленню проводив міноносець „Керч“, склад команди якого був найбільш свідомим, по-більшовицькому настроєним, а командир діяв разом з комуністами. Потопивши всі судна, „Керч“ затопив і самого себе.

Л. Є. Мучник поїхав у Новоросійськ і на місці оглядав обстановку затоплення, навколоши природу, розмовляв з очевидцями і учасниками. Етюдів пейзажу він не зміг написати, і пейзаж довелося писати по пам’яті. Серед усіх винчених документів великий інтерес являє лист, одержаний художником із Новоросійська. В ньому зафіксоване оповідання очевидця і учасника події. Надзвичайно яскраво і образно передано в листі переживання матроскої маси і робітничого населення Новоросійська, боротьба почуттів, хитання між бажанням виконати революційний наказ і жалем до рідних і любимих кораблів.

Наважу уривок із листа:

„Міноносці виходили на рейд, тримаючи на щоглі сигнал: „Гину, але не здаюсь“. До 4-х годин дня всі військові судна зосередилися на зовнішньому рейді. Тоді з „Керчі“ міною був зірваний міноносець „Фідоніс“. Це послужило сигналом до загального затоплення“.

Далі очевидець описує потоплення „Свободної Росії“:

„Я бачив і чув, як башти 12-дюймових гармат з моторошним брязкотом провалювались у воду, як із усіх клінкетів і кінгстонів били височенні, напористі струмені, як... дихання корабля ставало рідшим і рідшим. Команда „Керчі“ стояла на палубі і співали „Ви жертвою в бою нерівним лягли“, голови усіх непокриті. Чути важкі зітхання, відкашлювання... На березі видно схвилювані обличчя, чути ридання. Робітники підбадьорюють один одного: „Так треба“, „А все таки шкода“, „Сила робітника витягне — дайте час“.

*Л. Мучник. Берег Малого Фонтана. Одеса. Пастель.*



Увечері Новоросійськ одержав радіограму: „Усім, усім, усім. 18-го червня в шість годин вечора загнув, знищивши всі судна, волючи загинути, ніж ганебно здатись, міноносець „Керчъ“.

Саме як трагедія зрозумів Мучник цей сюжет. як трагедія героїчної революційної самопожертви. По-різому переживає маса моряків, зображені на картині, що подію. Є слабі духом, які цілком віддалися горю, є сильні, сповнені віри в необхідність заходу і віри в майбутнє. Такі два крайні полюси переживань подані, з одного боку, у фігурах матроса зліва, який зігнувся, закривши обличчя руками, а з другого боку — в мужній фігури комісара. У всіх інших фігурах ми бачимо всі переходи почуттів і реакцій на подію.

На першому плані — палуба міноносця „Керчъ“, зліва група матросів біля мінного апарату, який тільки що дав залп. Справа — група моряків навколо комісара, вдалини, на фоні гористого берега, тоне, похилившись на бік, зірваний міною броненосець „Свободная Россия“. Спочатку художник намалював біля борту „Керчі“ шлюпку, якою повернулися моряки, що відкрили кінгстони на броненосці. В дальшому він усунув цю деталь, вважаючи, що вона не пасувала з основним центром картини (потоплюванням броненосцем). Художник багато поправляв над композицією цієї картини і над окремими деталями. За рисунками, одержаними в морському музеї, він виготовив макети палуби міноносця „Керчъ“ і мінного апарату, потім, щоб правильно знайти відношення маси людей до корабля, вилішив усю групу з пластиліну.

В композиції художник підкresлює спрямованість усієї групи зліва в сторону головного об'єкта — броненосця, що тоне. Рух лівої групи урівноважується групою справа, що оточує комісара. Потік руху ніби йде мимо цієї групи і нео акцентується. У межах цього загального ритму пози окремих фігур дані різноманітно. З живописного погляду художникові довелося розв'язати складне завдання. Фігури дані силуетами на фоні неба, на якому відображені вічірня зоря (за спогадами очевидця — „останні промені освітлювали дим і пару“), разом з тим фігури майже всі світлі, одягнені в сірі матросські роби. Світлі рефлекси неба і повітря роблять їх ще світлішими. Це привело до деякої монотон-

ності колориту. Є окремі хиби в малюнку деталей фігур.

Великі тематичні картини Мучника викликали численні рецензії радянської критики, а це свідчить про те, що його творчість була об'єктом пильної уваги художньої громадськості і масового глядача. Однак, відгуки ці не однакові. Поряд із негативною характеристикою Соболевського (цитовано вище), ми маємо багато позитивних оцінок, подібних високій оцінці, яку дав критик А. Варшавський (журнал „Знамя“ № 7, липень 1938 року).

Характеризуючи картину „Загибель ескадри“, критик відзначав правду і силу П психологічного рішення. „Вдивляючись в картину, — говорить критик, — ви вгадуєте в художникові тонку чутливість, бачите майстерність в засобах виразу... З великою силою показані переживання кожного з присутніх на суді!“

Відзначаючи ряд хиб, критик підкresлює головне: „Живе, правдиве почуття і те, ясно відчути хвилювання, з яким писав цю картину художник, хвилювання, яке передається і глядачам“.

Відзначимо, що картина „Загибель ескадри“ цілком заслуговує цієї позитивної оцінки, художник клав у неї багато широго почуття. Однак, треба зупинитися на ряді рис, властивих цьому полотну, рис, які художник повинен уважно переглянути у своєму творчому методі.

Насамперед — освітлення картини. Безсумнівно, художникові не вдалося добитися переконливого вираження пленеру, в багатьох частинах картини повітряні рефлекси нанесені поверх локального тону тільки одягу, так, як вони могли бути знайдені по пам'яті у майстерні.

Виразність фігур досягнута іноді засобами зовнішнього виразу — позою, жестом. Однак, ми знаємо, що є вольові фігури, які виражають почуття без зовнішньої експресії (така спроба є в художника у фігури матроса, який, подібно „Угоріно“ Фальгієрі, стиснув зубами власні пальці). Не цілком удалося художникові сковать тут схему побудови своєї композиції, щоб надати їй цілковиту природність.

Всі ці хиби безумовно ставлять перед художником завдання посилити роль етюда з натури і в своїх роботах іти на упертіші шукання характерних мо-



Л. Мункин. Бурк на морі. Олія.



Л. Мунич. Повстання на крейсері „Очаков“ в 1905 році. Олія.

делей у навколошньому житті, як уперто шукали Іх Суріков і Рєпін. Без цього, черпаючи тільки з своєї пам'яті, художник може опинитися перед небезпекою ухилитись в ілюстративність і повторюваність мотивів.

Доброю якістю „Загибелі ескадри“ є те, що Л. Є. Мучник з великою сміливістю взяв кульмінаційний момент події і зумів ясно і образно розказати про нього.

Крім складних тематичних картин художник у ті ж роки, паралельно написав ряд пейзажів на улюблену ним тему моря. В них його приваблювало завдання освітлення неба і води, ритму і руху хвиль і суден. Виявляючи знання і спостереження моря, ці морини не позбавлені узагальнення і декоративності. Найбільш значна з них — „Свіжий вітер“ з баркасом, що навильно спускається з хвилі. Тут динаміка підкреслена чайкою, що летить попереду (картина в Київському музеї).

Зарах художник зайнятий декоративними розписами, над якими працює всі останні роки. Серед них відзначимо фріз в Одеському палаці пioneriv на тему „Минуле і сучасне дітей України“ і цикл декоративних панно для одеського вокзалу на теми Сталінської Конституції і революційної історії міста.

Перша частина циклу художником вже виконана: це прямокутні панно на теми „Право на працю“, „Право на відпочинок“, „Право на навчання“ і „Червона Армія — захисник соціалістичної батьківщини“.

Зарах художник продовжує цю роботу, розробляючи напівциркульні лютні в залі першого класу на теми: „Робітники Одеси ідуть вітати „Петрову“, „Бій з петлюрівцями біля вокзалу“ (1918), „Червона гвардія Одеси виганяє інтервентів“ (1919), „Відновлення транспорту“, „Щаслива країна соціалізму“.

Ескізи усіх цих розписів будуть видані видавництвом „Мистецтво“ в літографії і кольоровій репродукції.

Основною якістю цих розписів є добре знайдений Іх загальний тон і матовий живопис, що гармонійно поєднує Іх із стіною (архітектурно вони недостатньо ув'язані). Найбільш вдалим є панно „Право на працю“, де по-справжньому досягнута святковість і почуття радісного піднесення, найкраща — ліва група колосників).

Однак, у цих панно тип радянської людини надто узагальнений і недостатньо конкретний. Невипадково око глядача з задоволенням відпочиває на фігурах академіка Лисенка і Циціна, знайшовши ці два конкретні образи серед маси облич.

Л. Є. Мучник багато працює над портретом і часто добивається тут вдалих характеристик. Він неодноразово запрошувався до участі в таких циклах, як „Знатні люди України“, „Виставка портретів до 20-річчя комсомолу“ і інші (портрет заслуженої артистки Бугової, портрет комсомольця-червонофлотця).

Художник Л. Є. Мучник цілком у становленні, і рано робити остаточні виставки про його творчість, визначати повністю його місце в радянському мистецтві, зокрема в мистецтві Радянської України. Однак в тому, що Л. Є. Мучник уже здійснив, він виявив себе художником, який глибоко і широ відчуває, прагне до великих історичних тем і вміє вирішувати Іх на високому ідейному рівні.

Леонід Євсейович стоїть на шляху до тієї високої вершини, яка дается тільки невтомними творчими шуканнями, але ми впевнені, що побачимо його серед країці частини радянських художників, які подарують народові чимало талановитих творів.

М. Котляр

## М. В. Ломоносов-мозаїчист

(До 175-річчя з дня смерті)

У квітні місяці цього року вся радянська країна відзначила 175-річчя з дня смерті великого сина російського народу, знаменитого поета і вченого Михайла Васильовича Ломоносова, який у культурному розвитку старої Росії відіграв таку ж гігантську роль, яку Петро I відіграв в історичній долі всієї країни в цілому. Ломоносов був найбільш прямим присвідником і послідовним продовжувачем великих починань Петра в справі корінного культурного перетворення Росії.

Всіх, хто в тій чи іншій мірі цікавився життям цього видатного російського самородка, завжди дивувало незвичайне багатство талантів і обдарувань Ломоносова, нечувана різноманітність галузей, в яких проявляла себе ця справді велика людина, цей справжній син свого народу.

Про дивовижну багатогранність М. В. Ломоносова другий великий син російського народу, О. С. Пушкін, сказав: „Поєднуючи незвичайну силу волі з незвичайною силою розуміння, Ломоносов обійняв усі галузі освіти. Жадоба науки була найсильнішою

пристрастю цієї душі. Історик, ритор, механік, хімік, мінералог, художник і віршотворець — усе він спробував і усе проник“.

Видатний учений, дослідник і аналітик, невтомний експериментатор, пioner точних знань і наукового мислення, з одного боку, і натхненний, захоплений поет, глибоко поетична і художня натура і реальний, дійовий мрійник, з другого боку, — такі, здавалось би, протилежні, але по суті гармонійно єдині і злитні полюси цього могутнього розуму.

Із всього багатого комплексу обдарувань Ломоносова нас зараз цікавить лише один куточок його творчої натури. Нас цікавить Ломоносов-художник, Ломоносов-мозаїчист. Ця надзвичайно цікава галузь роботи великого почесника російської науки, літератури і поезії і досі, не зважаючи на 175 років, які відділяють нас од часу багатогранної його діяльності, залишається недостатньо дослідженою і мало популяризованою серед широких мас. А між тим, саме тепер, в нашу грандіозну епоху величніх справ і починань, коли з особливою настійністю випли-



*M. Ломоносов. Полтавська баталія. Мозаїчне панно. Деталь.*

вають на сцену потреба і потяг до монументальних видів мистецтва, коли у спорудженнях московського метро і в майбутньому Палаці Рад ми воскрешаємо декоративне значення мозаїки, ці роботи М. В. Ломоносова заслуговують вайсерйознішого ставлення і пильної уваги до себе.

Мозаїка, цей найефектніший вид монументального декоративного мистецтва, привезений до нас із Візантії, досяг в Росії свого пишного розквіту в XI—XII ст., як найяскравіший вняв культури велико-князівської Русі (мозаїки Софіївського собору і колишнього Михайлівського монастиря). Нескінчені князівські міжусобиці, навала татарських орд і з'язаний з цим політичний занепад Київської Русі викликають глибокий, тривалий провал у розвитку цього виду мистецтва.

Протягом багатьох сторіч нічого не було чути про мозаїку в Росії; про неї забувають надовго й грувально.

І велика заслуга М. В. Ломоносова в розвитку художньої культури в Росії полягає в тому, що він через п'ять-шість сторіч післяходу з історичноарени Київської Русі знову відроджує і піднімає на серйозну висоту забуте мистецтво мозаїки в нашій країні.

Шкаво відзначити найближчі мотиви, які штовхнули першого російського фізика, хіміка і природознавця взятися за питання художества, питання декоративного мистецтва і мозаїки. Ломоносову доводилося здійснювати свої починання на буквально голому, як кажуть, місці. Російське великосвітське

суспільство середини і другої половини XVIII ст. сяючи зовнішнім бліском і пишнотою, під тощелькою плівкою європейської культури, прищепленою Петром I, залишалося по суті таким же застарілим, азіатсько-неуцьким і тулим, яким воно було ще в боярських умовах при Борисі Годунові чи Олексії Михайловичу. Нелегко було в такому середовищі притягувати смак до науки і знань, нелегко було М. В. Ломоносову схиляти представників цього „суспільства“ до активної підтримки своїх наукових і культуртрегерських планів і задумів. Треба було на конкретній справі переконати це „суспільство“ і змусити його повірити в користь, яку приносять науки і наукові істини. Одною з таких конкретних справ була фабрика виробів із кольорового скла та мозаїки.

Подаючи на ім'я імператриці Єлізавети проби винайдених ним мозаїчних складів, М. В. Ломоносов підносить клопотання, щоб йому була надана урядова допомога для влаштування „фабрики вироблення різноманітних стекол і із них бісеру, пронизок і стекляруса і всяких інших галантерейних речей і уборів, чого ще понад в Росії не роблять, а привозять із за моря велику кількість“. В своїй доповідій записці з цього приводу М. В. Ломоносов дуже прозаично вказує на те, що фабрика може випускати „в продаж мозаїчні столи, кабінети, дзеркальні рами, шкатули, табакерки й інші домашні убори і галантерей“, що „будуть ці заводи самі себе окупати і з часом давати прибуток“ й ін.

Ідея М. В. Ломоносова про подібне використання кольорового скла, над яким учений довгі роки робив свої досліди, зустріла цілий ряд нападів, що були результатом заздрості і злоби одних і тупого нерозуміння інших. Але, дякуючи підтримці мецената-вельможі І. І. Шувалова, всі ці перепони були подолані, і Ломоносову вдалося в Копорському повіті, поблизу села Уст-Рудиці, в 24 кілометрах від Ораніенбаума, побудувати фабрику мозаїк. Тут з допомогою прикомандированих до нього учнів Васильєва і Мельникова він налагодив в 1752–54 роках виробництво смальти і випустив цілий ряд картин, виконаних технікою мозаїки.

Деякі біографи поета твердять, що, організовуючи своє виробництво мозаїчних речей, М. В. Ломоносов мав не стільки художню, скільки наукову мету, бо мозаїчні роботи його були лише ланкою в безкінечному ряді його експериментів над фізичними і хімічними властивостями скла. Виходячи з цього, дехто навіть вважає, що роботи М. В. Ломоносова в галузі мозаїки, в художньому розумінні, носили дилетантський, аматорський характер.

Однак, така думка глибоко помилкова і рішуче протирічить фактам. Вже перша робота початківця-мозаїчиста Ломоносова – невеликий образ Христа, виконаний для дружини І. І. Шувалова (зберігається в кол. Миколо-Малицькому монастирі, поблизу Твері) доводить, що Михайло Васильович, не будучи художником чи малювальником ні за освітою, ні за професією, володів величими природними художніми здібностями, прекрасним вродженим почуттям ліній

і фарби. Передача сюжету в цій роботі, розрахованій на сприйняття з більш-менш віддаленої точки, носить чисто декоративний характер і фіксує увагу глядача лише на основних рисах обличчя. Форми передані мозаїчистом ніби широкими мазками, з допомогою великих кусків смальти, різних тонів і відтінків, підібраних так, що на віддалі вони гармонійно зливаються в один загальний блідо-лесний тон.

До техніки цього образка наближається і один з багатьох, виконаних М. В. Ломоносовим і його фабрикою, портрет Петра I, що зберігався до революції в галереї Петра I в кол. приміщенії Все-союзної Академії наук. Це поясний портрет, який зображує Петра в латах і порфірі із стрічкою ордена Андрія Первозванного на грудях. Портрет виконаний такими ж великими кусками смальти, розташованими майстром на сполуках, розрахованих на далеку віддалі між глядачем і картиною.

В цілому художня творчість Ломоносова-мозаїчиста протікала і розвивалась тим же руслом, яким розвивався весь російський живопис середини XVIII ст. Це, в основному, портретний живопис елізаветинського періоду, створений цілою плеядою іноземних майстрів і попередників Левицького та Боровиковського – Антроповим, Аргуновим-батьком і Рокотовим. Між іншим, в долі останнього М. В. Ломоносов відіграв певну роль: дякуючи знаменитому вченому і поетові, Рокотов став особисто відомим присяжному меценатові елізаветинської епохи графу Шувалову, який взяв діяльніну участь в його художній освіті.



*M. Ломоносов. Голова старого. Мозаїка.*



*M. Ломоносов. Портрет Петра Великого. Мозаїка.*

Немає ніякого сумніву в тому, що під впливом цих майстрів і формувалися в основному художні смаки і засоби самоучки-художника М. В. Ломоносова. Про це переконливо говорять і деякі улюблені ним сполучення тонів і фарб у мозаїках, досить витончена подекуди лінія малюнка, правильна передача портретної схожості і характерних особливостей персонажу.

До нас дійшло в більш-менш збереженому вигляді більше півтора-двох десятків мозаїчних робіт, виконаних самим Ломоносовим і під його керівництвом на Уст-Рудицькій фабриці чи в організованій ним же мозаїчній майстерні при Академії наук. Серед них в тільки три-чотири роботи з релігійними сюжетами, одна велика композиція монументального характеру на видатну історичну тему, а переважна більшість — портрети правлячих осіб і придворних вельмож. Велике число портретів-мозаїк, до півдесятка, присвячена кумірові Ломоносова, великому реформатору Петрові I. Однак, з погляду художнього майже всі портрети Петра I належать до перших років існування мозаїчної фабрики М. В. Ломоносова і значно поступаються своїми художніми і технічними якостями роботам, випущеним в пізніший час.

Серед мозаїк М. В. Ломоносова найбільший інтерес являють портрет Єлизавети Петрівни, виконаний в яскравій, прiemній для ока гамі світlorожевого, опалового і різних відтінків червоного, поданий на глибокому зеленуватому фоні, а також профільний портрет Катерини II, який поряд з прекрасними колористичними даними, вдало підібраним сполученням витончених і скромних тонів, відзначається ще тонкою майстерністю малюнка. Такою ж тонкістю малюнка і благородною манерою подачі сюжета відзначається портрет князя Григорія Орлова, в якому тілесний колір обличчя і біле жабо прекрасно віддаються на фоні червоного насищеної тону каftана. Це одна з кращих робіт мозаїчниста Ломоносова.

Всі ці три портрети, які знаменують собою розв'язок художньої діяльності М. В. Ломоносова, виконані вже не великими, а дрібними кусочками смальти. Тут на зображені немає вже локальних, слабо зв'язаних одна з одною плям, тут краї і природніші переходи від одного тону до другого. Незрівнінно нижчі своїми художніми якостями портрети Петра III, Катерини I, фельдмаршала Шувалова, графа Воронцова й ін.

Манерою свого виконання якось окремо від усіх інших робіт, випущених фабрикою і мозаїчиою майстернею Ломоносова, стоїть прекрасна за малюнком і передачею світлотіні і півтонів голова старика. В цій голові немає і натяку на декоративність, властиву всім іншим мозаїкам М. В. Ломоносова. Техніка виконання II (дрібненесенькі кусочки смальти, в деяких місцях непомітні навіть для неозброєного ока) викликає асоціацію не з мозаїкою, а швидше

з соковитим живописом реалістичних портретів, писаних олією в дусі реалістичної школи.

Величезний інтерес для нашого часу являють собою монументальні мозаїки на різні сюжети з життя і діяльності Петра I, що намічалися для пам'ятника-монумента над гробницею імператора у Петропавлівській церкви. Пам'ятник цей не був здійснений, а із задуманих для нього 10 мозаїк виконана і доведена була до кінця лише одна — „Полтавська баталія“. Це колосальна композиція довжиною в 6,5 метра і заввишки в 4,5 метра, поверхня II становить біля 30 кв. футів. Картина зображує, очевидно, найбільший розпал Полтавського бою. На передньому плані — Петро мчить на коні, за ним — найближчі соратники його — Брюс, Шереметьєв, Меншиков і Голіцин. Різко відмінні одна від одної індивідуальні характеристики обличч, правильна і життева передача рухів фігур на передньому плані, достатня для батального сюжету глибина перспективи, м'які переходи між окремими тонами і плямами — все це говорить про майстерність не тільки автора ескізу, а й самих мозаїчистів. Між іншим, деякі дослідники висловлюють припущення, що ескіз цієї складної композиції в значній частині своїй також належить М. В. Ломоносову.

Друга, аналогічна попередній за своїм розміром, композиція для пам'ятника-монумента Петрові I під назвою „Азовське взяття“ була тільки почата.

Монументальна композиція „Полтавська баталія“, закінчена М. В. Ломоносовим за рік до смерті, була лебединюю піснею в його художній творчості.

Перші роки після смерті великогоченого Уст-Рудицькій фабриці випустила всього лише два-три портрети, в тому числі описану вище голову старика. Створені величезними зусиллями і ентузіазмом Ломоносова, фабрика і мозаїчна майстерня при Академії наук, позбавлені необхідної підтримки й уваги, занепали, заглухли і незабаром зовсім припинили своє існування.

В історії розвитку російської мозаїки знову утворюється глибокий провал на півтораста з лишком років. Цей провал тягся аж до наших прекрасних днів, коли велике соціалістичне будівництво закликає мозаїку, це старовинне і благородне декоративне мистецтво, до життя, до служіння, звільненому від всіх путь, радянському народу. Мозаїками прикрашаються плафони станції московського метро, мозаїчне панно повинно прикрасити стіну за столом президії в сесійному залі Верховної Ради УРСР, спеціальна експериментальна майстерня по мозаїці відкривається при будівництві Палацу Рад у Москві.

Питання про радянську мозаїку ставиться, як актуальна художня проблема сьогоднішнього дня. І ми вважаємо, що пильне вивчення спадщини, залишеної Ломоносовим-мозаїчнистом, може й повинно зіграти немалу роль в успішному розв'язанні цієї проблеми.

*Mих. Бабат*

# Образ Чайковського

(До 100-річчя з дня народження композитора)

В цьому році радянська країна відзначає сторіччя з дня народження Петра Ілліча Чайковського. Увага всієї громадськості прикована до натхненної творчості геніального майстра, до його незабутнього образу.

Іконографія П. І. Чайковського не дуже багата, якщо мати на увазі художні зображення; поряд з великою кількістю фотографічних знімків, зроблених в різні періоди життя великого композитора, є всього лише кілька значних художніх портретів Чайковського.

В 1879 році з'явився у VI томі збірника „Наши деятели“ (видання Баумана) портрет Чайковського, гравірований на сталі. Виконаний по фотографії, він не являє самостійного іконографічного інтересу. Багато цікавіші більш пізні офортні портрети Чайковського. Перший із них, роботи В. Боброва, належить до 1886 року. Гравер зобразив на одному листі п'ять найвидатніших композиторів: в середині вміщений портрет Глінки, вгорі — портрети Даргоміжського і Серова, внизу — Антона Рубінштейна і Чайковського. Пізніше Бобров виконав портрет Чайковського окремо, в тій же техніці.

З погляду складності роботи Боброва не зовсім задовільна. Вдаліший і живіший офорт, зроблений в 1901 році М. Рундальцевим. Це великий лист, який має в першому стані відбитків, так звану, ремарку (на нижньому полі) — мініатюрний портрет Глінки. Ніяких підписів, крім олівцевого автографа гравера, на перших відбитках офорту немає. На відбитках другого стану ремарка (портрет Глінки) відсутня; в підпис: „Ор. 14.—Грав. М. Рундальцев—П. Чайковський (друкований автограф) і адрес видавця Фельтена.

В тому ж 1901 році портрет Чайковського виконав офортист Я. Андреев, який дав невелике погрудне зображення (без всяких підписів).

Видатний гравер-педагог В. В. Мате також награвував портрет прославленого композитора. Його офорт зображує Чайковського сидячим біля столу, на який він сперся лівою рукою.

У порівнянні з фотоматеріалом, який існує, ці портрети дають мало нового, творчо-самобутнього; вони швидше можуть цікавити нас, як твори графічного мистецтва, а не оригінальні іконографічні явища.

Найвидатнішим портретом Чайковського треба визнати роботу Н. Д. Кузнецова. Учень І. Н. Крамского, Кузнецов був переконаним послідовником реалістичної школи, що прагнула сполучити документальність портретного зображення з психологічною правдивістю.

Будучи сучасником Чайковського, Кузнецов, на відміну від Рундальцева і Андреєва, які були змушені задоволитися фотоматеріалом, мав можливість писати Чайковського з натури, в 1893 році. Це дозволило йому створити глибоко продуману характеристику композитора.

Кузнецов зобразив Чайковського стоячим біля столу (фігура показана по пояс); правою рукою композитор обирається на ноти, які лежать край столу. Його голова трохи накинена вперед; очі уважно і пильно дивляться на глядача. На обличчі ясно виражений відбиток творчих дум і хвилювань.



П. І. Чайковський. Портрет роботи худ. М. Д. Кузнецова. Одеса. 1893 р.

Перед нами Чайковський, який уже здійснив величезну музичальну роботу, створив свої безсмертні опери і симфонії, Чайковський, що стоїть на вершині слави.

1893 рік — останній рік життя композитора — ознаменувався появлением його безсмертної „Шостої симфонії“, яку Ігор Глебов (народний артист Б. В. Асаф’єв) назавв „єдиною після Бетховена справжньою симфонією“.

Цю симфонію, як і багато інших творів Чайковського, високо оцінив В. І. Ленін. В одному із своїх листів до матері він повідомляв: „Недавно були вперше за цю зиму в хорошому концерті і зали-

шились дуже вдоволені особливо останньою симфонією Чайковського (*Symphonie pathétique*)<sup>1</sup>.

В кузнецівському портреті відзначається характерна для Чайковського задумливість, елегійність. В ньому виражене почуття скорботи, що так часто володіло композитором. Ця скорбота була наслідком



П. І. Чайковський. Портрет роботи Германа Катша (1900 роки).

гнітючого протиріччя, що лежало в основі творчої долі Чайковського: протиріччя полягало в тому, що в умовах глухої реакції, в епоху політичного

<sup>1</sup> Лист від 4 лютого 1903 року з Лондона («Листи до рідних», стор. 289—290).

лихоліття, геніальні обдарування Чайковського не могло з'явитися в мистецтві звільненої соціальної енергії. Туга Чайковського, так правильно відбита Кузнецовим, була викликана скованістю його могутніх сил, безплідною мрією про краще майбутнє, якого він не діждав.

В скульптурі прекрасний образ Чайковського створений В. А. Беклемішевим. Творчість цього скульптора в цілому була ні особливо близькою по формі, ні оригінальною за задумом. Його обдарування не піднімалося над мистецтвом його учителя, Лаверецького.

Але у Беклемішева були окремі удачі, і, безсумнівно, одна з кращих його робіт (якщо не найкраща)—скульптура Чайковського. Ця скульптура, сюжатку відлита в гіпсі, була повторена Беклемішевим у мармуру (мармурова статуя Чайковського знаходиться в фойє Ленінградської державної ордена Леніна консерваторії).

Беклемішев зобразив композитора сидячим у кріслі, в глибокій задумливості; це не пасивна задумливість відпочинку, а стан творчого роздуму. В обличчі Петра Ілліча хорошо відбита лірика його душі, ніби оповитої світом мелодійних звучань.

Голова, трохи схиlena вправо, спирається на руки, точіше—на кінці пальців; на коліні композитора лежить партитура, пальці лівої руки відбивають на ній такт.

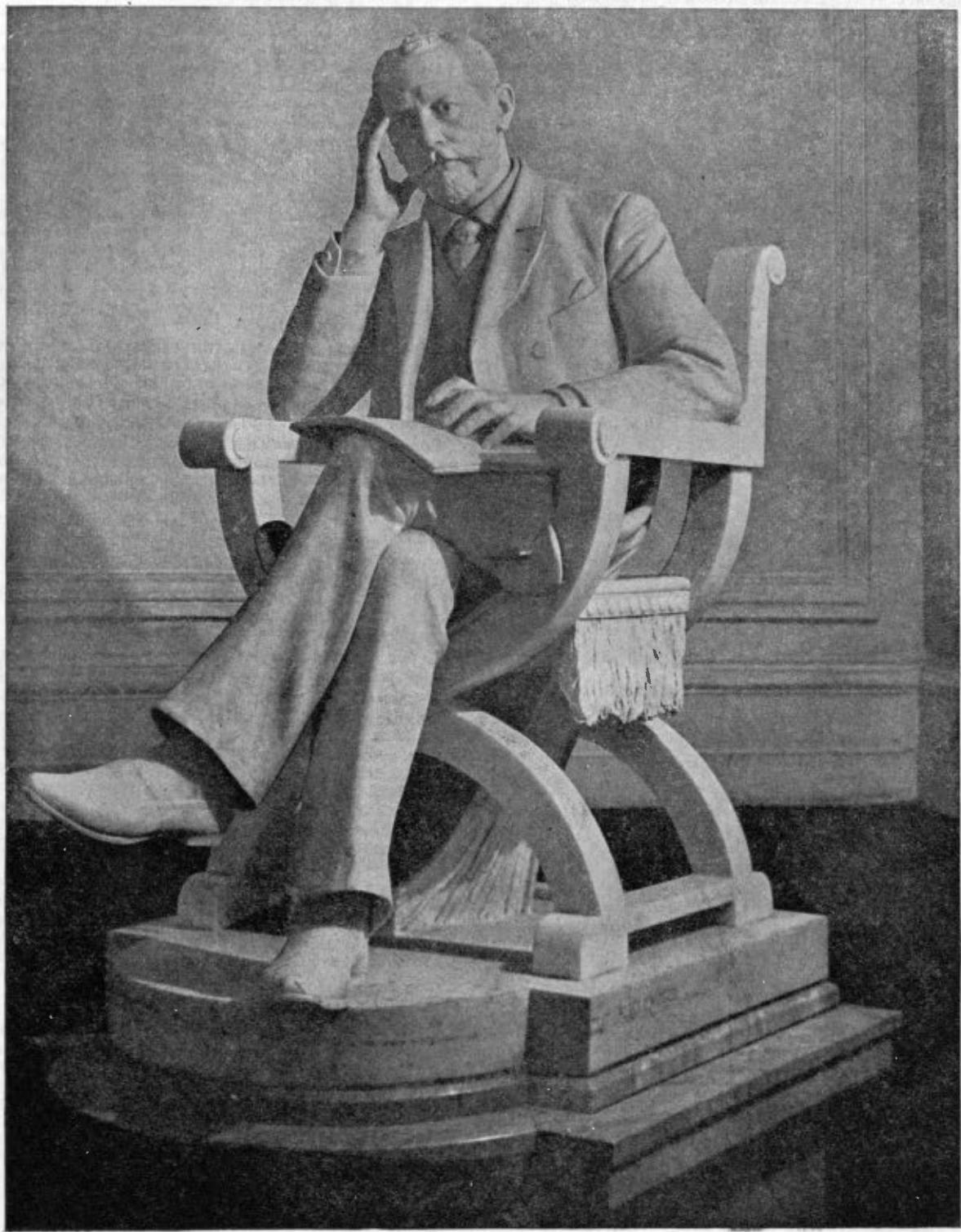
Портрети Чайковського не раз виконувались іноземними художниками у зв'язку з його гастролями за кордоном і пізніше, після його смерті. Більша частина цих портретів зроблена по фотографіях і заслуговує уваги тільки як доказ величезної популярності Чайковського не лише на батьківщині, а й за рубежем.

Серед іноземних робіт можна відзначити, як один із найбільш вдалих, портрет роботи Германа Катша.

В наш час портрети Чайковського неодноразово друкувалися у зв'язку з виданням його творів або книг, йому присвячених. Відзначимо графічні портрети композитора, зроблені С. В. Чехоніним і О. Л. Делла-Вос-Кардовською. Недавно художниця-скульптор П. Н. Шурига виконала великий бюст Чайковського, призначений для масового поширення. Безсумнівно, що ювілейні дні викличуть появлення нових портретів Чайковського в живопису, графіці і скульптурі.

Якщо розуміти проблему образу не вузько іконографічно, а мати на увазі творчий образ Чайковського, як творця музичальних творів, що одержали сценічну інтерпретацію, то слід врахувати різноманітні за задумом, часто дуже багаті по формі, постави його опер і балетів. В них близьку виявили свою майстерність такі видатні театральні декоратори, як А. Я. Головін, Александров, Н. Бенуа, В. В. Дмитрієв, М. П. Бобішев і інші. Ця тема, однак, виходить за межі нашого нарису, присвяченого безпосередньо образу самого композитора.

Е. Голлербах



П. І. Чайковський. Скульптура В. Беклемішева. Мармур.

## Е. Ф. Голлербах

(До 25-річчя літературно-наукової і громадської діяльності)

Ім'я Еріха Федоровича Голлербаха широко відоме нашій громадськості. Постійно працюючи в Ленінграді, в одному з найбільших центрів нашої художньої культури, тов. Голлербах проявив себе невтомним трудівником радянського мистецтва. Сформувавшись як мистецтвознавець перед самою революцією (в пресі почав виступати з 1915 року), він з перших же днів радянської влади широко розгорнув свою діяльність.

В особі Еріха Федоровича художня громадськість Ленінграда завжди мала і має одного з найактивніших працівників. Ленінградські видавництва, музеї, Академія мистецтв і інші керуючі художньою культурою установи добре знають з роботою тов. Голлербаха. Але популярність Еріха Федоровича виходить далеко за межі Ленінграда. Його знають художники всього Радянського Союзу, знають музеїні працівники, всі працівники мистецтвознавчого фронту, всі ті, хто цікавиться художньою культурою.

В основі такої популярності Е. Ф. Голлербаха лежить величезна праця, вкладена ним у справу радянського мистецтвознавства. За 25 років своєї науково-літературної діяльності він опублікував понад 40 книг і біля 609 статей з різних питань мистецтвознавства, художньої промисловості й ін. Майже немає такої галузі нашої культури, якої не торкається б. Е. Ф. Голлербах у своїх літературних працях і усіх виступах.

Еріх Федорович є також одним із активних авторів нашого журналу. У травні ц. р. сповнилося 25 років його плодотворної діяльності в галузі молодого радянського мистецтвознавства. Побажаємо ж Еріху Федоровичу довгого і плодотворного життя.



Е. Голлербах. Портрет роботи Н. Радлова.  
Сангіна.

## Бібліографія

Д. Недович. Поліклет. Ізд. „Іскусство”. М.—Л. 1939, стр. 106. XVI табл., ц. 5 руб. 75 к. Тираж 5000.

Література з античного мистецтва російською мовою ніколи не була багатою і радянські мистецтвознавці, вірніше сказати, інші видавництва досі нічого майже не зробили для її збагачення. А втім, інтерес до художньої спадщини античності у нас дуже великий; відомо бо, як високо цінували Пігеніальні вожді революційного пролетаріату Енгельс і Маркс.

Монографія Недовича йде назустріч цьому інтересові радянського читача. В невимушено популярній формі викладено в ній відомості, що їх може дати сучасна наука про одного з найбільших майстрів золотого віку мистецтва Елади, аналізовано окремі приписані Поліклетові твори і визначено його місце в художньо-історичному процесі.

В цілому робота Недовича справляє не погане враження широтою постановки питань, намаганням

зв'язати мистецькі явища з факторами загально-культурного і зокрема економічного порядку, але, звичайно, від недоліків вона далеко не вільна.

Сполучення сугубо академічної аргументації, іноді потрібної авторові для з'ясування окремих питань з інведенням фактів, що їх знання треба було б підрозумівати в читача, який, взагалі здатний зацікавитися цими питаннями, надає структурі книжки Недовича певну невітриманість...

В той час, як окремі сторінки неиначе розраховані на фахівця- класика, на інших мова йде, напр., про те, що „Спарта або Лакедемон займає південно-західний кут Пелопонеса“ і подаються такі дані про громадсько-державний устрій Спарти, що мусять бути відомі кожному школяреві. Проте, завдання радянської науки становлять перед автором, який звінк до традиційних методів і форм наукового

викладу чималі труднощі, надто в ділянці, яка, бувши досі монополією вузького кола „образних“, став у нас здобутком широкого загалу. Цими труднощами і пояснюються і виправдається згаданий різний в викладі Недовича.

Дуже спірна як з методологічного боку, так і по суті характеристика, що надає Недович молодому Поліклетові. Поліклет, твердить автор, за ранню добу свого життя був „вузьким індивідуалістом“ (стор. 43), „лішився на світі букою (!) і, як маніак, возився тільки з одною, що захопила його, проблемою архітектоніки людського тіла“ (стор. 45). Своє твердження Недович намагається довести аналізом однеї з ранніх робіт Поліклета — статуї Київська — атлета переможця на Олімпійських змаганнях. „Цей хлопчик,— пише Недович,— надто замкнений в себе, егоцентричний, його тіло самотнє в просторі і немає ніяких ознак, що десь, і певно десь поруч є інші тіла йому подібних. В своїй виключності цей переможець мало соціальний... він надто замкнений в своєму жесті“ (стор. 43—44). „Замкнена в себе... заняті собою, до глядача не звертається і думки його не питає“ також і Амазона (стор. 37).

В пізніших творах, в Діадумені, Доріфорі тощо, Поліклет, за Недовичем, „значно виріс, звільнився від шир суб'єктивізму, кинув бути маніаком суворого відокремленості індивіда“ (стор. 44). Порівнюючи до Київська, Діадумен, напр., „не ізоляється од юрби, він в неї входить, свідомий своєї героїчної ролі... це становиться завдяки надзвичайній стрункості всієї композиції статуї... все в ній спокійно, замкнено в себе, але ця замкненість—це спокій не пасивний, як у Амазоні, а активний“ і т. ін. і т. ін.

Згадану зміну в характері творів Поліклета автор пояснює зміною оточення, переїздом художника

з консервативно-провінціального Аргоса в передові Афіни, „столична атмосфера яких не могла на нього не вплинути“ і де він „демократизувався“. Це так, але чому саме „замкненість“ Діадумена активніша від замкненості Київська і чи бачить Недович якісь „ознаки“, що „поруч з першим в інші тіла йому подібних“, відсутність яких послужила йому для наведеної характеристики другого, на ці питання відповіді не дається.

Краще від інших вдався авторові розділ, що трактує питання про канон Поліклета. Тут хочеться зауважити тільки з приводу, на нашу думку, неправильного перекладу вислову, що приписується Поліклетові древнє-грецьким механіком Філоном: „Успіх (художнього твору — С. Г.) становиться багатим словесними відношеннями, при чому перша-ліпша дрібниця може його порушити“ (стор. 51 та 93). Рідко вживане грецьке слово ει, що тут передано через „успіх“ в даному разі слід би передати словом „краса“. Сполучене з іншими, словечко ει часто, і цілком правильно, так і передається, напр., ευδίπτος — гарнобудований, ευφόνος — гарноголосий, ειδακτύλος — гарноперстий (з гарними пучками) тощо. Отже, в мистецтві поняття краси зовсім не евівалентне успіхові і в наведеному вислові Поліклет безумовно міг мати на увазі тільки перше.

Нарис Недовича супроводять в вигляді окремого додатку уривки античних текстів, що так чи так стосуються до Поліклета. Підбір цих уривків, зроблений за schuttquellen Овербека належить Лосеву. Це матеріал добре відомий кожному фахівцеві-мистецтвознавцеві, а в популярній публікації здається нам зовсім зайвим.

С. Гіляров

## Неопублікований лист К. О. Трутовського

Серед листування відомих російських і українських художників з київськими меценатами Терещенками (ці листи є в фондах державного Українського музею народного мистецтва) нами виявлений лист художника-академіка К. О. Трутовського (1826—1893), який публікується нижче.

Трутовський все своє творче життя художника найтісніше зв'язав з Україною, з українським народом, створивши велику кількість високохудожніх творів на теми з життя та побуту українського народу, а також пейзажів мальовничої України.

Тому він з таким живим інтересом поставився до звістки про створення в Києві школи малювання, бажаючи взяти активну участь у цій справі.

17 квітня 1883 року.

Я. Затенацький.

Ласкавий пане Миколо Артемовичу!

Із Москви мені повідомили, що з Вашої ініціативи і на Ваші пожертвування в Києві улаштовується школа малювання, в якій відчувається справжня необхідність, бо цей край дуже зручний і вигідний для такої школи як по клімату, так

і по народності, що дає багатий матеріал для художніх творів.

Не знаю, наскільки я відомий Вам як художник,—особисто ж мене знають Федір Артемович і Семен Артемович, у яких є і мої твори, а також і Микола Васильович Неврев, який, як мені повідомили, зараз гостє у Вас.

Я був би дуже щасливий, якби мені було надане місце завідувача цією школою. Всю мою художню діяльність я присвятив Малоросії і люблю цей край.

Десять років я був інспектором у Московському училищі живопису, ваяння і зодчества і тому знайомий з педагогічною діяльністю школи живопису.

Звертаючись до Вас з найпокірнішим проханням вшанувати мене повідомленням, чи можу я надіятись на одержання цього місця, яке цілком відповідає моїм нахилам, і, займаючи яке, я сподіваюсь принести посильну користь мистецтву, якому служу все мое життя.

З щирою пошаною маю бути  
Ваш покірний слуга  
академік К. Трутовський.

який став би надбанням усієї нашої великої батьківщини.

У зв'язку з підготовкою до декади білоруського мистецтва і ювілею виставкою „Ленін—Сталін—організатори білоруської державності” значна маса скульпторів і живописців Мінська, Гомеля, Вітебська, а також західних областей БРСР активно працюють над тим, щоб поповнити картинний фонд БРСР справжніми творами мистецтва.

Цим самим художники БРСР виконують благородну місію, поставлену перед інтелігенцією в Третій Сталінській П'ятирічці, — бути пропагандистами високих ідей комунізму.

І. Рубінштейн,  
голова Спілки радянських художників БРСР,  
орденоносець

## Пам'яті С. П. Яремича

Із смертю Степана Петровича Яремича (1869—1939) радянське мистецтвознавство втратило одного з своїх видатних діячів. Обдарований художник (живописець-пейзажист і малювальник), Степан Петрович був і видатним спеціалістом в питаннях музеевидавства і реставрації. Його праці в галузі історії російського і західно-європейського мистецтва являють істотний вклад в нашу мистецтвознавчу літературу.

Професіональну художню освіту Степан Петрович одержав у Києві, в малювальній школі М. І. Мурашка, в 1887—1890 рр. В кінці 80-х років він зблизився з Врубелем, В. Д. Замірайлом і іншими художниками, які жили тоді в Києві.

Під керівництвом Врубеля С. П. Яремич брав участь в роботах по розпису Володимирського собору в Києві. Ескізи Врубеля для цього собору Яремич завжди вважав „капітальною сторінкою російського живопису”; багато іншче ставив він роботи В. М. Васнецова, знаходячи, що в них художник не виявив самостійності, а цілком скористувався прийомами Врубеля.

З 1891 до 1894 р. Яремич учився в Н. Н. Ге, з яким його зв'язували дружні відносини. В 1897 році він жив разом із Врубелем на хуторі Ге в Чернігівській губернії. Тут написав портрет Н. І. Петрункевича, з якою в той час писав портрет і Ге. В 900-х роках Яремич брав діяльну участь у київському журналі „Іскусство“ (вид. Кульженка) і в ряді інших журналів (в яких іноді друкував свої статті і дописи під псевдонімом С. Петрова або під ініціалами С. П.).

З виникненням журналу „Старі годи“ він увійшов в число співробітників цього мистецтвознавчого органу.

Ставши членом товариства „Мир искусства“, серед членів якого в Степана Петровича було багато друзів, він експонував свої роботи на його виставках. Протягом кількох років Яремич жив в Парижі, де захоплювався колекціонуванням малюнків старих майстрів і швидко набув у цій галузі великих знань і досвіду. Природжене чуття, безпомилкова інтуїція і почуття стилю допомогли йому стати одним із кращих знавців старинного графічного мистецтва. Його пильне око виявляло в крамничках парижських антикварів і букиністів такі шедеври, мимо яких люди, що мало в цьому тяміли, проходили байдуже, вважаючи їх „дешевкою“ і „мотлохом“.

Настала Велика Жовтнева соціалістична революція. С. П. Яремич був у числі передових діячів радянського музеївого будівництва. Коли в кінці 1918 р. і на початку 1919 р. почалося поповнення складу працівників держ. Ермітажу новими, висококваліфікованими співробітниками, Степан Петрович був висунутий на посаду охоронця відділу гравюр, який входив тоді до складу картинної галереї, очолюваної О. Н. Бенуа. В 1920 році Яремичу був доручений відділ малюнків держ. Ермітажу (загідовання від-

ділом гравюр перейшло до Г. С. Верейського). Цим відділом Степан Петрович завідував до 1928 року, коли перейшов на посаду завідувача реставраційного відділу, передавши свою попередню посаду М. В. Доброклонському.

На початку 1930-х років Яремич одержав звання професора держ. Ермітажу по відділу історії західно-європейського мистецтва. Залишивши безпосереднє керівництво реставраційним відділом, Степан Петрович продовжував доглядати за реставраційною роботою в обов'язках постійного консультанта. Ні одна значна реставрація, ні одна відповідальна експертиза не обходилася без авторитетної участі Яремича. Він був членом експертно-закупочної комісії при антикваріаті Держторту, а потім, в 1930-х роках, членом експертно-закупочної комісії при Комітеті в справах мистецтв.

Літературна спадщина С. П. Яремича невелика, але дуже змістовна. Крім ряду статей про художників групи „Мир искусства“ і про старих майстрів, йому належить монографія про Врубеля (вид. „Києвець“, 1912) і капітальне дослідження про Академію мистецтв, яке вийшло в збірнику „Російська академічна школа в XVIII ст.“ (1934). Спільно з О. Д. Форш він написав книгу про П. П. Чистякова,чителя трьох поколінь російських художників (видання комітету попул. художн. вид., 1930 р.).

В 1936 році Академія мистецтв видала малюнки В. А. Серова з нарисом Яремича.

В останні роки свого життя Степан Петрович підготував ряд робіт, які ще не опубліковані. З них найвидатніша — дослідження про прекрасного художника XVIII ст. І. А. Ерменева вихованця Академії мистецтв. Яремичу удалося знайти невідомі роботи цього історичного живописця, який жив у Парижі в роки французької буржуазної революції, і виявити матеріали, що показують Ерменева, як дуже значну творчу особу. Зараз підготовлені до друку призначенні для збірників держ. Ермітажу статті Яремича про одну з картин Ван-Дейка (із зібрання Строганова) і про художника Джорджа Доу.

Після смерті Степана Петровича в Ермітажі поступив архів покійного і зібрана ним колекція малюнків. Зараз ця колекція вже не відповідає тому описанню, яке колись дав ій О. Н. Бенуа в „Старих годах“: багато чого Яремичем було ліквідовано в різний час, багато листів надійшли інаново. Але і в теперішньому своему складі ця колекція являє музейний інтерес: в ній біля 200 малюнків західно-європейських майстрів і біля двох тисяч малюнків російських художників (російська графіка буде передана російському музею).

В історії музеївого і колекціонерського життя, навіть ширше — в історії російської живописної культури, ім'я С. П. Яремича не повинно і не може бути забуте.

Е. Голлербах

Ціна 3 крб.

## З М І С Т

	Стор.
Пленум ЦК КП(б)У . . . . .	1
В світлі великих завдань . . . . .	2
М. ГУДЗОВИЧ — Іван Іванович Труш . . . . .	10
I. АВГУСТ — Про „французів“ . . . . .	14
М. КОТЛЯР — Леонід Євсейович Мучник . . . . .	17
М. БАБАТ — М. В. Ломоносов-мозаїчист . . . . .	24
Е. ГОЛЛЕРБАХ — Образ Чайковського . . . . .	28
Е. Ф. Голлербах . . . . .	31
БІБЛІОГРАФІЯ. Проф. С. ГІЛЯРОВ — Д. Недович. Поліклет. Ізд. „Іскусство“ . . . . .	31
Неопублікований лист К. Трутовського . . . . .	32

На 1-ій сторінці обгортки:

Б. КРЮКОВ. Захопили ворога. Олія.

На 2-ій і 3-ій сторінці обгортки:

Хроніка. М. РУБІНШТЕЙН, орденоносець. Творчість білоруських  
скульпторів.

Е. ГОЛЛЕРБАХ. Пам'яті С. П. Яремича.

**ДОДАТКИ:**

Політbüро ЦК КП(б)У.

Л. МУЧНИК. Підвіз провіанту панцерникові „Потемкін“  
в 1905 р. Олія.

Видає: Державне видавництво „Мистецтво“  
Адрес редакції: Київ, вул. Воровського, 22

Редактор Г. Радіонов  
Коректор М. Степняк

Уповнов. Головіту № 8208. Зам. № 277. Тираж 1500. Папір: 62×94 см. Друк. арк. 4, пап. 2. В папер. арк. 94.000 літ.  
Здано до друку 25 IV 1940 р. Підписано до друку 13 VI 1940 р.  
Фабрика художнього друку Державного Видавництва „Мистецтво“. Харків, Пушкінська вул. № 44