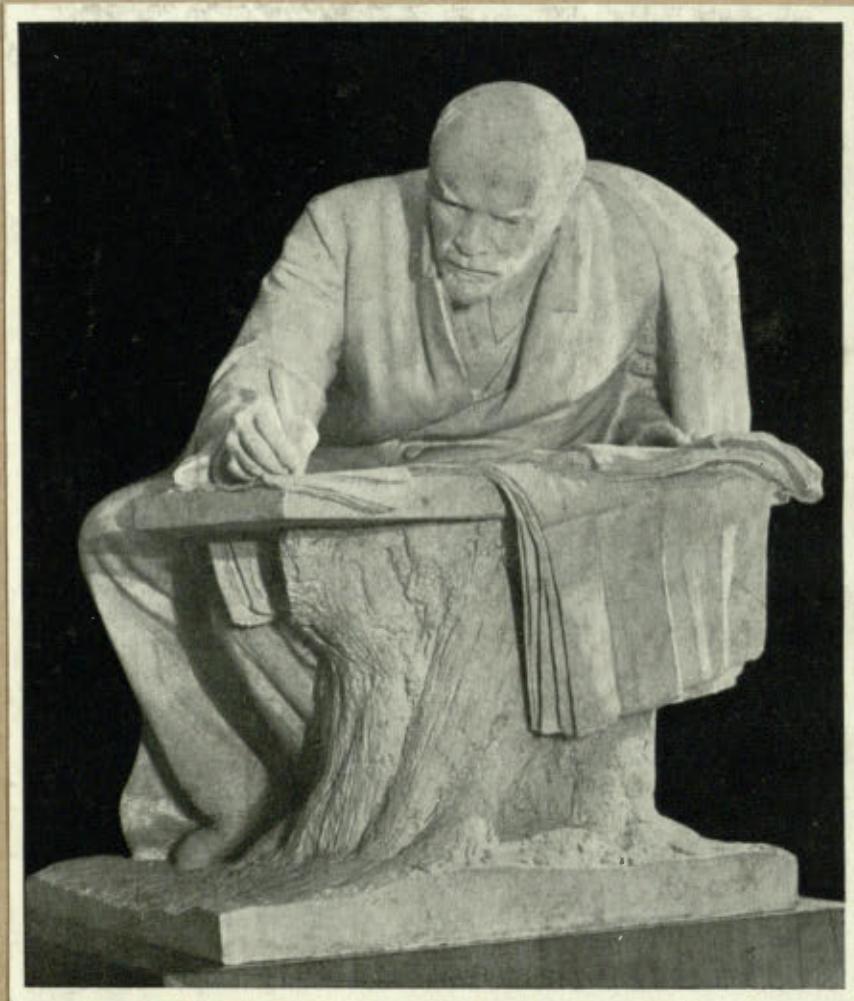


3259.

Свас/0

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО



№ 1

СІЧЕНЬ

1941

По майстернях художників

Підготовка до виставки «Ленін, Сталін і Україна»

Як працюють київські художники над відповідальним завданням — вчасно дати на виставку майстерно виконані ідейно насычені твори?

Скульптор М. Гельман працює над однофігурною композицією, що зветься „Матрос Матюшенко“. Вона відображає момент, коли Матюшенко, підвішши однou рукою над головою рушницю, а другою роблячи енергійний жест, закликає матросів приєднуватись до повстання. Ескіз виконано гіпсом, розміром до 30 сант. заввишки. Тов. Гельман зробив вже два етюди до скульптури, що має бути в натуральну величину.

Скульптор Г. Петрашевич зробила два ескізи, один (в глині), що зветься „Три геройні“ (Гризодубова, Осипенко, Раскова), і другий — Ленін (в гіпсі). Перший ескіз, до 30 сант. заввишки зображає трьох наших славетних лоточниць, що йдуть поряд і розмовляють. Гіпсовий ескіз „Ленін“ показує нам великого вождя в сидячій позі, з киїжкою на колінах, коли він, одірвавшись від книжки, дивиться перед собою в глибокій задумі. Композиція задумана в психологічному плані.

Тов. Петрашевич ще не робила етюдів до своїх робіт, гадає поїхати в Москву і там побачитись з льотчицями, яких до цього часу вона вивчала лише по матеріалах і фото.

Художник С. Єржиківський показав два ескізи і два портрети. Один ескіз зветься „Бесіда товариша Сталіна з червоноармійцями на польському фронті“. Художник поставив перед собою в цій картині психологічне завдання, тобто показати настрій бійців перед боєм, виразити почуття готовності до бою. Тому він підкреслює цю настроєність моментом часу і обстановкою, бо бесіда відбувається вночі і при світлі вогнища.

В ескізі „Окопна правда“ художник показує один із моментів перших днів революції на фронти під час імперіалістичної війни, коли ще стара організація армії не порушена, але між солдатами діє більшовицька пропаганда. Поміж солдатами іде старий генерал, за ним адъютант з георгієм в петлиці. З одного боку стоять солдати і в їх позах, обличчях виражено ставлення до начальства; з правої боку декілька солдатів сидять на землі, один з них з газетою, яку він не ховає, а держить перед собою.

Художник ще не робив етюдів до своїх картин, і нам здається, вже пора їх робити, бо його композиції багато фігурні і потребують величезної праці.

Портрети аристів Донця і Кадмановича ще не закінчені, але початі.

Темою ескіза художника Д. Сударика являється „Загибель начдива Пархоменка“. Пізня осінь. Похмуре дощове небо. Темний, безрадісний пейзаж. Тачанка ледве рухається, бо комі стомлені; Пархоменко стоїть на тачанці, його товариші відстрілюються від махновців. Через кілька хвилин Пархоменко впаде під кулями бандитів. Художник багато працює над удосконаленням композиції картини, і він показав цілій

альбом з великою кількістю варіацій основної композиції. Тепер художник переносить ескіз на картон вуглем і запасається деяким реквізитом, щоб писати етюди.

У художника П. Носко є два ескізи: „Окопна Правда“ та „Ленін і Сталін в Смольному“. „Окопна Правда“ — в двох варіантах, зокрема в малюнкові олівцем, що його було приято Москвою, як ілюстрацію до Короткого курсу історії ВКП(б). Ескіз показує один з тих епізодів на фронти імперіалістичної війни, коли солдатам царської армії доводилося ще критися з більшовицькою літературою.

Другий ескіз — „Ленін і Сталін в Смольному“ зображує Сталіна, що тільки но увійшов у кімнату і щось говорить до Леніна, який слухає його з великою увагою. Обидві постаті і обличчя виражаютъ момент напруження і серйозності становища, — і цьому враженню сприяє до того ж і час (ніч, лампа на столі, тіні).

Художник Хижняк має вже не лише ескіз, а й почату картину. Він — один з небагатьох, що вже приступили до картини. Його тема — „Товарищ Сталін в хаті селянина на польському фронті“.

Сталін сидить на лавці і, сміючись, простягає руки до двох маленьких дітей, що їх підводить до нього молода мати, селянка. За столом сидить Ворошилов, біля нього стоїть Будьонний. Обидва теж сміються, дивлячись на цю сцену. Біля вікна в глибині хати сидить червоноармієць-зв'язківець, що веде розмову польовим телефоном.

Художник Елев зробив ескіз, що зветься „Письменник М. Островський пише роман „Як гартувалась сталь““. Письменник сидить за столом обличчям до глядача і пише в характерній для сліпого позі. Його сестра стоїть біля нього, спираючись одною рукою на стілець, на якому сидить брат, другою — на стіл. Влітку художник гадає відвідати будинок-музей М. Островського, що, можливо, підкаже йому нові варіанти розв'язання образа письменника. Отже це мусить бути психологічна портретна композиція.

У художника Гончарука — ескіз, що зображує Леніна і Сталіна в Смольному під час розгляду плану Петрограда (з метою очевидно, вироблення плану повстання). Ленін сидить, Сталін стоїть біля нього, обидва дивляться на картину. Сталін щось показує на картині.

* * *

Відвідавши майстерні восьми художників, ми бачимо, що мало хто з них відішов від ескізу в напрямі до картини, і це показує на тенденцію художників відкладати працю над картиною, мовляв: часу ще багато.

Ця тенденція загрозлива, бо вона не кладе межі цьому відкладанню справи. Багато перешкоджає праці художників над картинами брак потрібного реквізиту тощо. Цій справі повинні допомогти такі організації, як спілка художників і Управління в справах мистецтв.

No inv. 3259.



ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

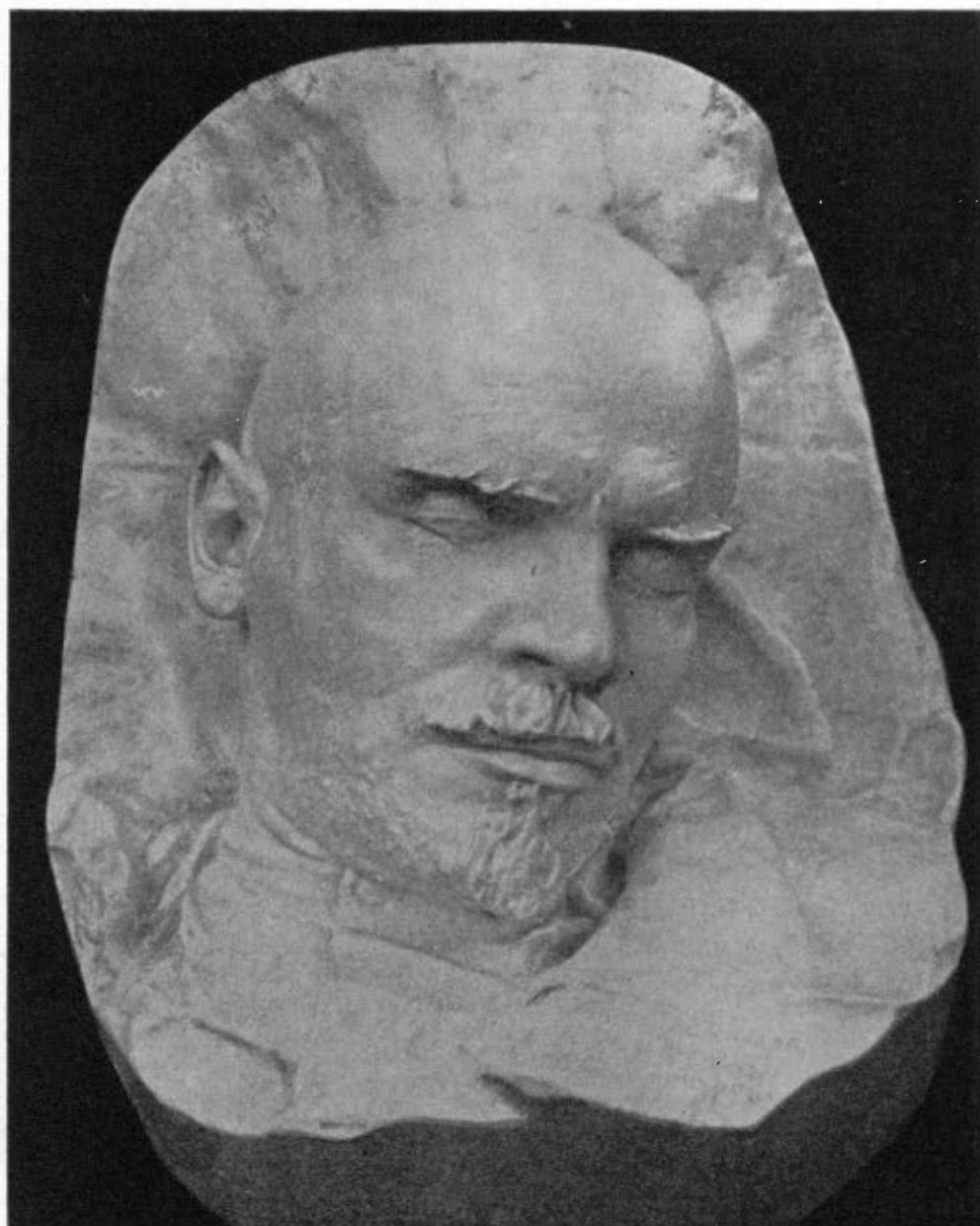
ОРГАН УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РАДНАРКОМІ УРСР
ТА СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

РІК ВИДАННЯ ЧЕТВЕРТИЙ

№ 1

СІЧЕНЬ

1941



Маска, знята з В. І. Леніна скульптором С. Меркуровим.

Про мистецтвознавчу критику і бібліографію

Чудний розподіл праці

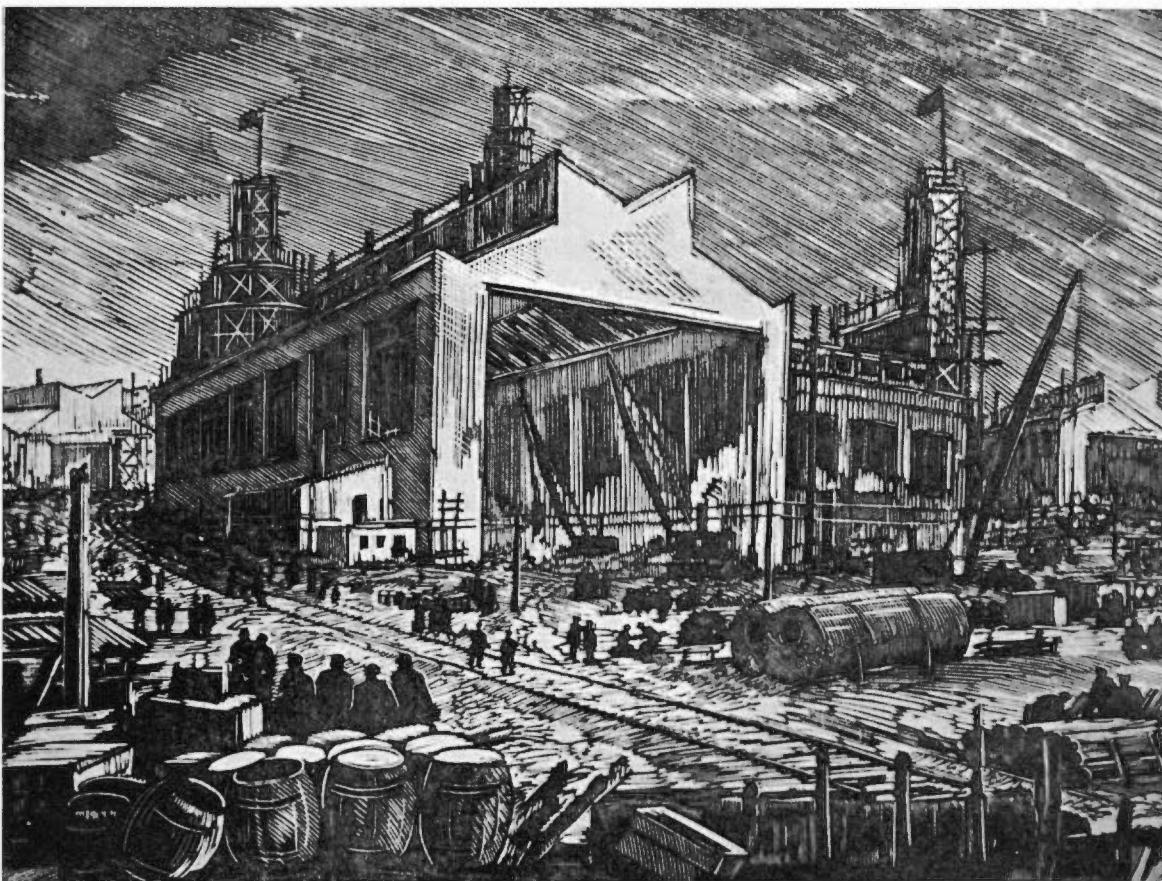
В минулому 1940 році ЦК ВКП(б) відмітив істотний недолік в періодичній пресі, який полягав у тім, що „за останній час зі сторінок більшості газет і журналів зовсім зникли літературно-критичні матеріали”. („Правда” від 22/XII 1940 р.). Особливо це стосувалося літературно-мистецької критики: більшість критиків займалася історією літератури, зовсім не приділяючи уваги радянській літературі—літературі сьогоднішнього дня. Зазначений недолік нашої преси, особливо мистецької, негативно позначився і на постановці критико-бібліографічної справи. Все це не так давно примусило Центральний Комітет ВКП(б) прийняти спеціальну постанову про літературну критику і бібліографію.

Ці недоліки нашої преси в повній мірі типові і для наших мистецтвознавчих журналів. Наша мистецтвознавча преса, на жаль, також не приділяє достатньої уваги в останній час аналізові і критиці сучасного радянського мистецтва, і ще гірше стойть справа з бібліографією: її просто нема в московських мистецтвознавчих журналах, а в нашому журналі вона подається лише від часу. Ці журнали в останні роки відзначаються дялким академізмом, в них є багато розмов естетствуючих мистецтвознавців і критиків. Ми маємо своєрідний і невідомо на чому заснований „розподіл праці”: старі досвідчені мистецтвознавці окопались в архівах, в музеїчних пам'ятках, вивчають лише спадщину і гадають, очевидно, негідним для себе спустітися з висот свого „Олімпа“ на молодий живий ґрунт радянського мистецтва; лише деякі молоді мистецтвознавці, що не мають ще достатнього досвіду, взяли на свої плечі відповідальнє завдання аналізу, критики сучасного радянського мистецтва. Але ще гірше те, що багато хто примирився і гадає, що такий розподіл праці є цілком природний і законний: спадщина, кажуть вони, потребує для свого вивчення багато досвіду й знання—отже за неї і беруться посивілі мистецтвознавці; радянське мистецтво живе і розвивається перед нами і тут все ясно, немає особливих труднощів для розуміння його,—отже ним займаються молоді мистецтвознавці.

Одяй „природний“ розподіл праці, ці розмови ні на чому не засновані. Як раз навпаки: далеко легше писати вчені розвідки про будьякий етап спадщини світового мистецтва, аніж писати про молоде радянське мистецтво. І справді: про будьякий етап мистецької спадщини існує величезна література, тут багато дечого уже переспівано, багато дечого вже стверджено, канонізовано. Ті, що пишуть, наприклад, про мистецтво



B. Крихацький. Прихід тракторів в село. Радянський Схід. Кол'юровий олівець. Акварель.
З ілюстрацій до короткого курсу історії ВКП(б).



*К. Козловський. Будівництво Харківського тракторного заводу. Гравюра на дереві.
З ілюстрацій до короткого курсу історії ВКП(б).*

стародавнього Сходу, античного світу, Ренесансу, про таких титанів, як Рембрандт, Веласкез, про корифеїв імпресіонізму, про геніальних російських майстрів минулого,—часто—густо лише повторюють один одного. Я зовсім не хочу цим сказати, що в галузі вивчення мистецької спадщини уже все зроблено і що нашим мистецтвознавцям там уже нічого робити. Навпаки, саме тому, що в цій галузі уже багато робилось і робиться чужими руками, руками дворянських і буржуазних ідеалістичних мистецтвознавців,—саме тому тут і є чим займатися і радянському мистецтвознавству, старому і молодому. Але ж, повторюю, писати про це все ж легше, аніж писати про радянське мистецтво. Легше хоч би тому, що уже є величезна література, легше вже і тому, що це все—є мистецтво минулого. Писати про сучасне мистецтво завжди булодалеко трудніше, ніж писати про мистецтво минулого. Перегорнута сторінка історії легше помітна, аніж сьогоднішня її сторінка,—це загальновідомо.

В своєму розвитку мистецтво підкоряється певним закономірностям—тим більше складним, чим складніша дана суспільна система, специфіку якої мистецтво завжди відбиває. Тому вивчати мистецтво, наприклад, капіталізму теоретично далеко трудніше, а інші вивчати мистецтво будь-якої іншої суспільної системи, що існувала до нього. Радянська суспільна система має свої специфічні закономірності, цілком несхожі на закономірності класових систем минулого. Мистецтво радянської системи підкоряється складнішим закономірностям, аніж ті закономірності, яким підкорялось мистецтво минулого.

Ось чому вивчати мистецтво радянського сьогодні далеко трудніше, ніж вивчати мистецьку спадщину. І тому зазначені розподіл праці поміж наших мистецтвознавців на вивчаючих спадщину—старих знавців і вивчаючих радянське мистецтво—молодь,—є необґрунтованим.

Є і ще одна причина, яка заважає писати про радянське мистецтво: це відсутність у деяких мистецтвознавців громадянської мужності. Писати про спадщину—значить писати про покійників. Мати справу з покійниками даліко спокійніше, аніж мати справу з живими. Це завжди так було. І чи не цим пояснюється той симптоматичний факт, що деякі досвідчені мистецтвознавці забезпечили собі спокійну старість розкладуванням і перекладуванням давно зотлілих кісток майстрів минулого? Вони „умили руки“ від піклування за молоде радянське мистецтво, залишивши цю справу своїм молодшим і малодосвідченим товаришам.

Є й інша причина: це недостатній зв'язок з живою радянською дійсністю. Писати про художників сьогоднішнього дня—це значить бути публіцистом. Такої метаморфози мистецтвознавець ніколи не зробить, коли



П. Носко. „Окопная правда“. Олівець. З ілюстрацій до короткого курсу історії ВКП(б).

він не зв'язаний міцно з усім радянським життям. Багато мистецтвознавців лише в наслідок певної відірваності від сучасності не спроможні писати про радянського художника. А ті з них, що зв'язані з цією дійсністю (а таких не мало), і значить розуміють радянське мистецтво і могли б про нього писати, бояться порушити професіональний етикет. Вони бояться, щоб Ім не сказали: „Як же це так, Іван Іванович, ви до цього часу писали про голландський натюрморт, а тут раптом почали писати про радянський пейзаж?“ Одним словом, серед мистецтвознавців, як і серед людей ученого професії взагалі, існує професіональна „етика“: не берись за те, що не є твоєю вузькою спеціальністю.

Мистецтвознавець, який не вивчає законів розвитку радянського мистецтва, ніколи повноцінно не зrozуміє законів розвитку мистецтва минулого. Методологічно це цілком зрозуміло: наше мистецтво розвивається на більш високому соціальному базисі, ніж мистецтво минулих епох. Це мистецтво, як і вся радянська культура, означає дальший і незрівняно більш високий етап розвитку світового мистецтва. Лише грунтovanно вивчивши історію розвитку радянського мистецтва, що налічує за собою майже 25 років, — а такий період часу в історії мистецтва вважається солідним, — можна більш міцно і впевнено вивчити закони розвитку мистецтва минулих часів. Карл Маркс, лише грунтovanно вивчивши таємниці розвитку сучасного йому товарно-капіталістичного суспільства, зміг відкрити таємниці розвитку всіх суспільств, що раніше існували. Такий метод був не випадковий,—про це сам Маркс говорить досить багато.

У нас, на Україні, старих і досвідчених знавців мистецтва—одиниці, але й вони, як правило, радянським мистецтвом не займаються, цілком віддавши вивченю спадщини. Що написав професор С. О. Гляров, кращий знавець на Україні мистецтва Заходу—про радянське мистецтво? Дві — три газетні замітки—і все. Що сказала В. А. Кульженко, яка щодня виступає публічно, — по питаннях радянського мистецтва? Що написав В. Денисов по радянському мистецтву, який колись систематично виступав у пресі з мистецтвознавчими статтями поряд з А. В. Луначарським, Фріче і ін.? Є дехто з „стариків“ в Одесі, Харкові, які також зайняті вивченням лише спадщини.

Чому долею всіх цих і Ім подібних мистецтвознавців повинно бути вивчення лише спадщини? Що, Ім менш доступні матеріали радянського мистецтва, інші спадщина минулого, або одне заважає другому?

* * *

Партія наша закликає старих спеціалістів серйозно взятися за справу бібліографії, популяризувати хорошу книгу в широких масах, сказати своє слово спеціаліста про погані книги. У нас видається багато книг по мистецтву, серед яких є багато хороших, але й немало поганіх видань. Проте, у нас, як в нашому

журналі, так і в московських: „Іскусство”, „Творчество” і ін. бібліографія відсутня. Необхідно, щоб за цю справу взялися всі спеціалісти, особливо професура наших художніх вузів. Партія наша закликає спеціалістів популяризувати знання в радянському народі. Це стосується в такій же мірі і питань популяризації мистецтвознавчих знань.

Дещо про публіцистику

Марксизм завжди приділяє і приділяє виняткову увагу публіцистиці. Абстрактне теоретизування, що уникає гострих злободенних питань суспільства, завжди було чуже йому. Класики марксизму завжди вміли найскладнішим теоретичним питанням надати гостро відточеної форми публіцистики. Найскладніші питання теоретичної економії, філософії, природознавства, політики виражалися в неперевершенній формі публіцистики, завжди бойової, принципальної і глибоко партійної. Досить указати щодо цього на ряд їх геніальних праць — „Капітал” Маркса, „Анти-Дюрінг”, „Діалектика природи” Енгельса, „Матеріалізм і емпіріокритицизм” Леніна, „Марксизм і національно-колоніальне питання” Сталіна. Марксизму чуже поняття непрохідної безодні між суто науковим мисленням і популяризаторсько-публіцистичним, — безодні, властва буржуазному способу мислення. Воно і зрозуміло; марксизм має історичну місію викрити експлуататорське капіталістичне суспільство, покликати і очолити трудящі маси, щоб покінчти з цим ладом, збудувати нове, комуністичне суспільство. Звідси і бойова партійна і глибоко публіцистична мова марксизму, мова народу.

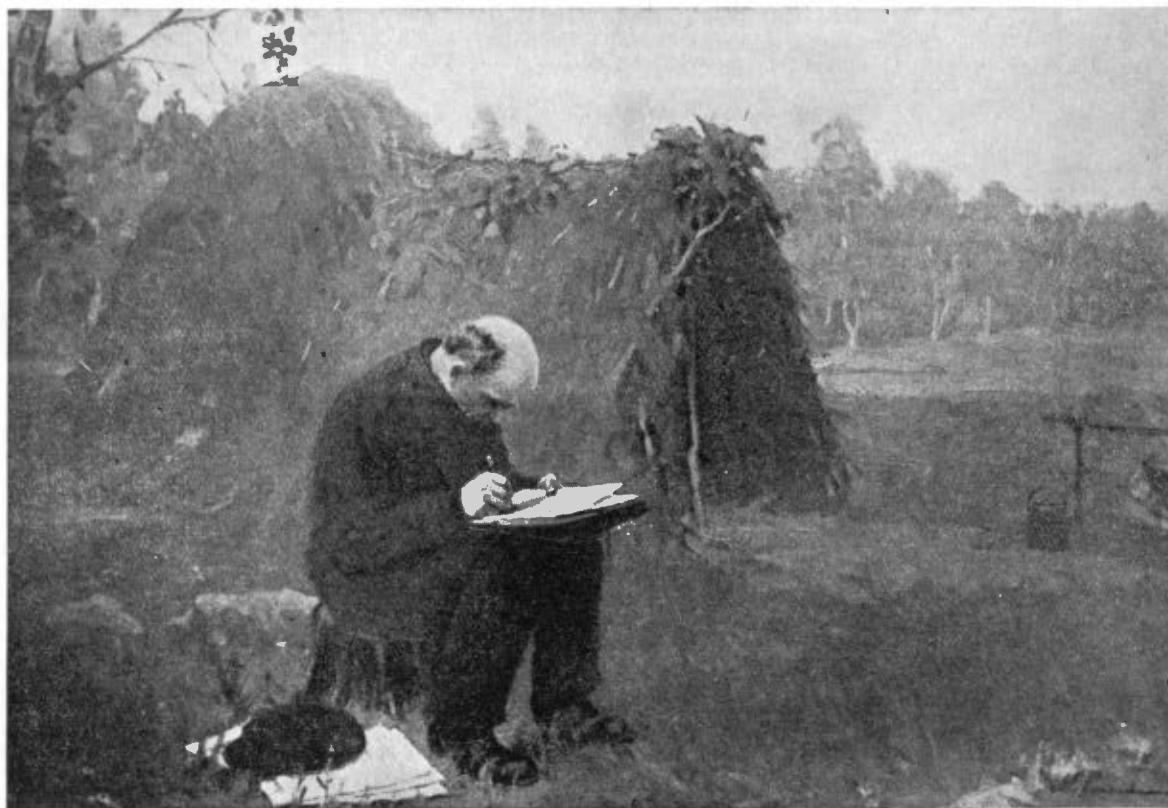
В пору своєї революційної юності, коли буржуазія боролася за знищення феодалізму і зміцнення своїх історичних прав, вона теж мала свою бойову публіцистичну мову — мову Вольтера, Гольбаха, Гельвеція, Дідро. Але в міру того, як буржуазія стала відчувати передсмертне биття свого пульсу, вона стає „абстрактно” мислячою. За висотами теоретичної абстракції, в такій же мірі далекими від буття, як і від істини, вона стала ховати таємницю своєї неминучої загибелі. Мова її стає заумною, незрозумілою народові. Це — „вчена” мова. Зате її „публіцистикою” займається інша каста — банда неосвічених, продажних шахрайів.

І в повсякденному нашому житті ми маємо прекрасну школу публіцистики, це — партійна преса, насамперед, „Правда”, і взагалі мова передової радянської журналістики. Ми маємо цю школу в усіх виступах керівників нашої партії і уряду. Між тим, наші літературні і особливо мистецтвознавчі журнали за останній час почали наповнюватися статтями, далекими від більшовицької пристрасності, наукової глибини. Замість того, щоб закликати професіональних мистецтвознавців зйті з висот академічних абстракцій до справжньої більшовицької публіцистики, зайнятися популяризацією радянського мистецтва, журнали наші виховують навіть в своїх молодих авторах, що пишуть часто інегогані публіцистичні статті по радянському мистецтву, звичку до естетизированої фразеології. Чого тільки не начитаєшся в писаннях подібних авторів, що прагнуть вийти „в люди”? Партія говорить, що „до оцінки літературних творів треба підходити, насамперед, з точки зору великих завдань будівництва комунізму, з точки зору інтересів нашої соціалістичної батьківщини”. („Правда” від 22 грудня 1940 р.). Під цим кутом зору треба аналізувати не тільки тематичні твори, але й пейзаж, інатюроморт, всю творчість художника, його майстерність.

Г. Радіонов



М. Іванов. Розгром селянами поміщицьких маєтків на Україні. Олівець.
З ілюстрацій до короткого курсу історії ВКП(б).



M. Соколов. Ленін у Розливі. 1917 рік. Олія

Образи Леніна і Сталіна в образотворчому мистецтві

Грандіозна епоха соціалістичного будівництва країни Рад знаменує новий етап розвитку образу В. І. Леніна в образотворчому мистецтві. В цей час створюються перші картини, в яких образ Леніна розкривається в безпосередній єдиності з образом Сталіна, з'являються перші роботи на тему „Ленін—Сталін”.

Розкриваючи тему „Ленін—Сталін”, художник розв’язує творче завдання надзвичайної складності. Ленін і Сталін — невідокремлювані. Ленін і Сталін — єдине зосередження найбільших ідейних і емоціональних сил багатоміліонних мас всього величезного духовного світу народу. Нікому і ніколи не розв’язати цього величезного естетичного завдання без глибокого освоєння спадщини минулого. Але і найповніше використання художнього досвіду найбільших прогресивних епох є недостатнім. Весь досвід передового мистецтва минулого повинен служити тут лише відправною точкою для шукань нових шляхів художнього відтворення дійсності.

Ленін і Сталін невідокремлювані. Єдина їх безстрашна думка, єдина їх всеперемагаюча воля, вони

єдині в своїй священній ненависті до світу пригнічення, єдині в своїй безкрайній любові до трудящого людства. Ale всередині цієї єдності які могутні індивідуальності! Так художник повинен в одному творі дати два позитивних образи, які зображують один і той же ідейний світ і не повторюють один одного. Такого завдання мистецтво не знало на всьому шляху свого розвитку.

Велике історичне значення теми „Ленін—Сталін” з нестримною силою привокує до себе художню думку країни Рад. До цієї теми звертаються майстри всіх видів образотворчого мистецтва. Над темою „Ленін—Сталін” працюють художники з досвідом десятиріч і ті, що лише вступають на шлях самостійної творчості.

В 1938 р. I. E. Грабар, який ввійшов в радянське мистецтво уже в розквіті своєї творчості, створює картину „Ленін і Сталін приймають ходоків”. Б. В. Йогансон, який почав свою художню діяльність в десятиріччя, яке передувало Великій Жовтневій соціалістичній революції, пише свій холст „Ленін і Сталін у Смольному”, до 1939 р. належить вели-

чезне полотно „Ленін і Сталін на II з'їзді Рад“ О. М. Самохвалова, мистецтво якого народилося в Жовтневі роки. В тому ж 1939 р. дипломант Російської Академії художеств П. Белоусов подає композицію „Зустріч Леніна і Сталіна в 1917 р. на квартирі робітника“, а в Київському художньому інституті Марія Давид представляє дипломну роботу — скульптурну групу „Ленін і Сталін“.

Тема „Ленін — Сталін“ стає спільною для мистецтва всіх народів країни Рад. В 1938—1939 рр. з'являються роботи на тему „Ленін і Сталін“ на виставках України, Білорусії, Грузії і Вірменії. Серед виставлених робіт були такі значні твори, як скульптурні групи З. І. Азгура (Білорусія), „Ленін і Сталін“ Ю. І. Белостоцького, Г. Л. Пивоварова, Е. М. Фрідмана (Україна), „Ленін і Сталін в Горках“.

На підступах до розв'язання великої і складної теми „Ленін — Сталін“ стоять в якійсь мірі роботи К. Ф. Юона „Другий з'їзд Рад“, А. Моравова „Ленін на путі до Петрограду“ і робота М. Соколова на цю ж тему. В усіх цих роботах показані поруч Ленін і Сталін в значніх моментах історії більшовицької партії і пролетарської революції. Але тема „Ленін — Сталін“ — це тема про велике співробітництво вождів, тема про їх глибоку духовну спорідненість, тема „Сталін — продовжувач Леніна“. Розв'язати цю тему значить об'єднати зображення Леніна і Сталіна в одне образне ціле, це значить розкрити образи вождів в їх тісній і нерозривній єдності.

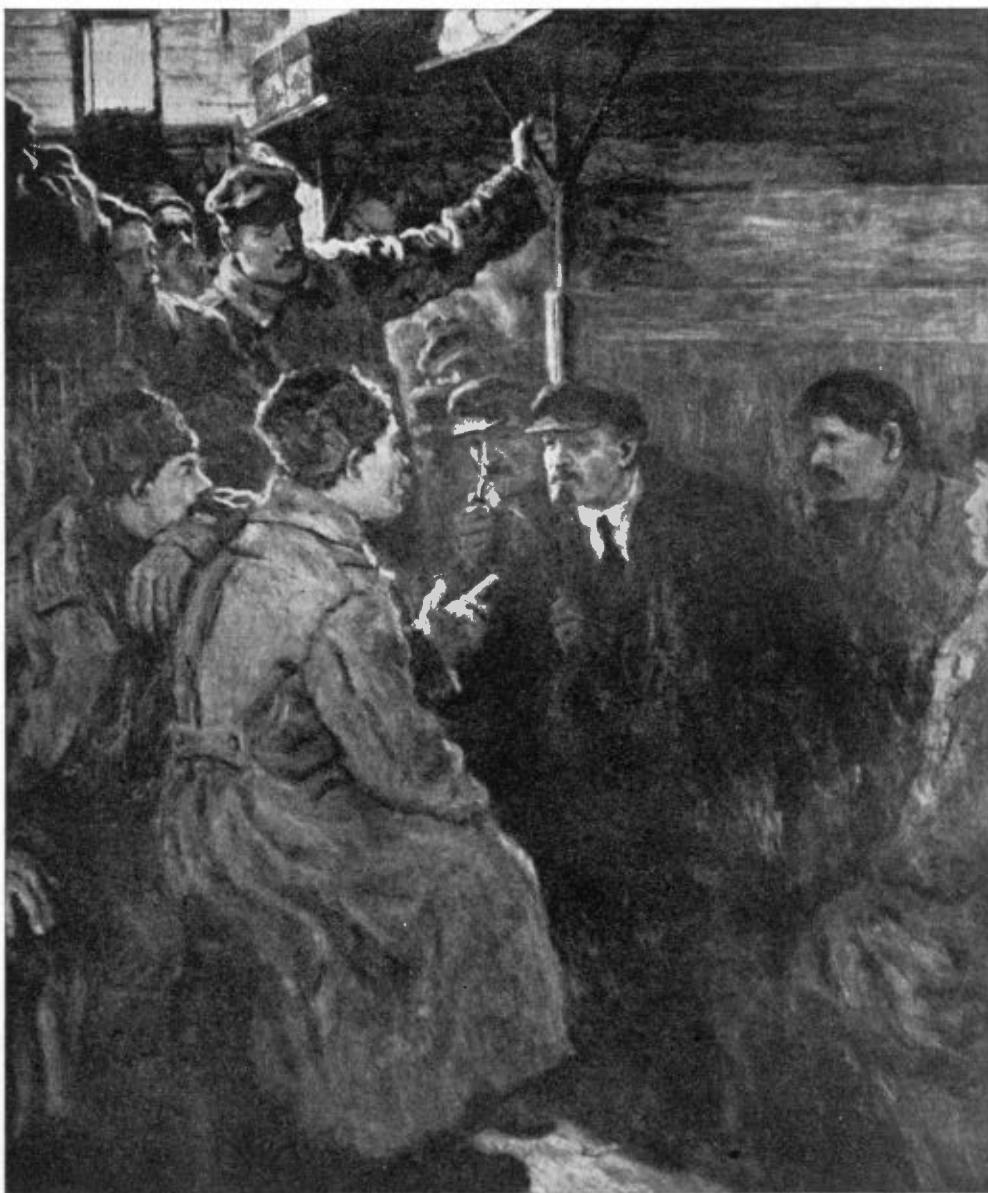
На велику ідейно-художню висоту піднесено розв'язання теми „Ленін — Сталін“ в роботах Б. В. Йогансона „Ленін і Сталін в Смольному“ і О. М. Самохвалова „Ленін і Сталін на II з'їзді Рад“. Ці роботи

підтверджують думку про те, що справжня історична картина про вождів соціалістичної революції не може не бути і сторінкою літопису революції, тобто вона не може не дати образів величі і героїзму революційного народу. Така картина повинна неминуче стати картиною про вождів і народ.

Надзвичайна значність теми „Ленін і Сталін в Смольному“ приводить художника Б. Йогансона до поглиблення всіх засобів виразу. Композиційна ясність і лаконічність, що відрізняють перші дві роботи Б. В. Йогансона, досягають в цій картині найбільшого виразу. Тут нема ніяких побутових деталей (наприклад, інститутська овальна табличка „Класна дама“ та ін.), які присутні в багатьох роботах на цю ж тему, нема ніяких частковостей, що створюють емпіричну правдоподібність, але тут є велика правда роботи в цілому з точки зору історичного смислу зображеного. В дні перед 25 жовтня Смольний все більше стає центром, звідки виходили і куди сходилися всі витки наростаючих подій. У вирішальний момент повстання народ відчуває усю силу безпосереднього керівництва справжніх пролетарських вождів. Протягом всієї ночі перед повстанням і в день повстання до Леніна і Сталіна в Смольний пробивалися гіганські потоки людей. До відтворення цього руху мас до вождів, до створення образу вождів у нерозривному зв'язку з революційним народом у напруженій революційний момент спрямовує Б. В. Йогансон всі засоби художнього виразу. Свое полотно художник з краю в край заповнє людьми, на ньому не лишилося найменшого вільного простору. Люди щільно оточили Леніна і Сталіна. В цій композиційній побудові вже виражені ті почуття, з яких згодом ство-



П. Васильєв. Ленін на I Всеросійському з'їзді Рад Робітничих і Солдатських Депутатів.
1917 рік. Туш, перо.



А. Моравов.
Ленін на путь
до Петрограда.
1917 рік. Олія.

рилися взаємовідносини між соціалістичним народом і його армією. Зосереджені обличчя вождів. Сувора рішучість у зорах прибулих. Навколо напружена атмосфера великого історичного часу. Художник великих колористичних можливостей Б. В. Йогансон доходить в кольоровій побудові цієї своєї роботи до самообмеження: тут дуже скруплено його впевнені і музи фарби.

Роботу О. М. Самохвалова „Ленін і Сталін на II з'яді Рад“ відзначає ряд інших особливостей. Перша — принциповий історизм цього твору. Тема „Ленін і Сталін“ розв'язана художником у світлі історичних перспектив розвитку соціалістичної революції, в світлі історичної долі народу. Далі в своїй роботі над створенням образу художник суворо і до кінця послідовно іде від ідейного змісту до засобів художнього виразу. Нарешті, на своєму шляху до прозоріття образу О. М. Самохвалов рішуче

відмовляється від зовнішньо підкресленої характерності в ім'я створення характеру: художник прағне до внутрішнього зображення образу і в самій суті його і в усій його конкретності в даній зображуваний момент.

Ці основні особливості обумовлюють всю структуру твору: вибір сюжетного моменту, композиційну побудову, всі елементи зображенувальної трактовки основної ідеї.

Картина Самохвалова зображує вождів в історичний вечір їх першої зустрічі з народом після перемоги соціалістичної революції. Ленін в супроводі Сталіна, Свердлова і Дзержинського ввійшов у переволнений народом зал і прямує до трибуни, щоб оголосити перед народом декрети про мир і землю, що втілюють вікові народні мрії.

О. М. Горький говорить про Леніна: „Він, як ніхто, умів мовчати про таємні бурі в своїй душі“. Ці слова



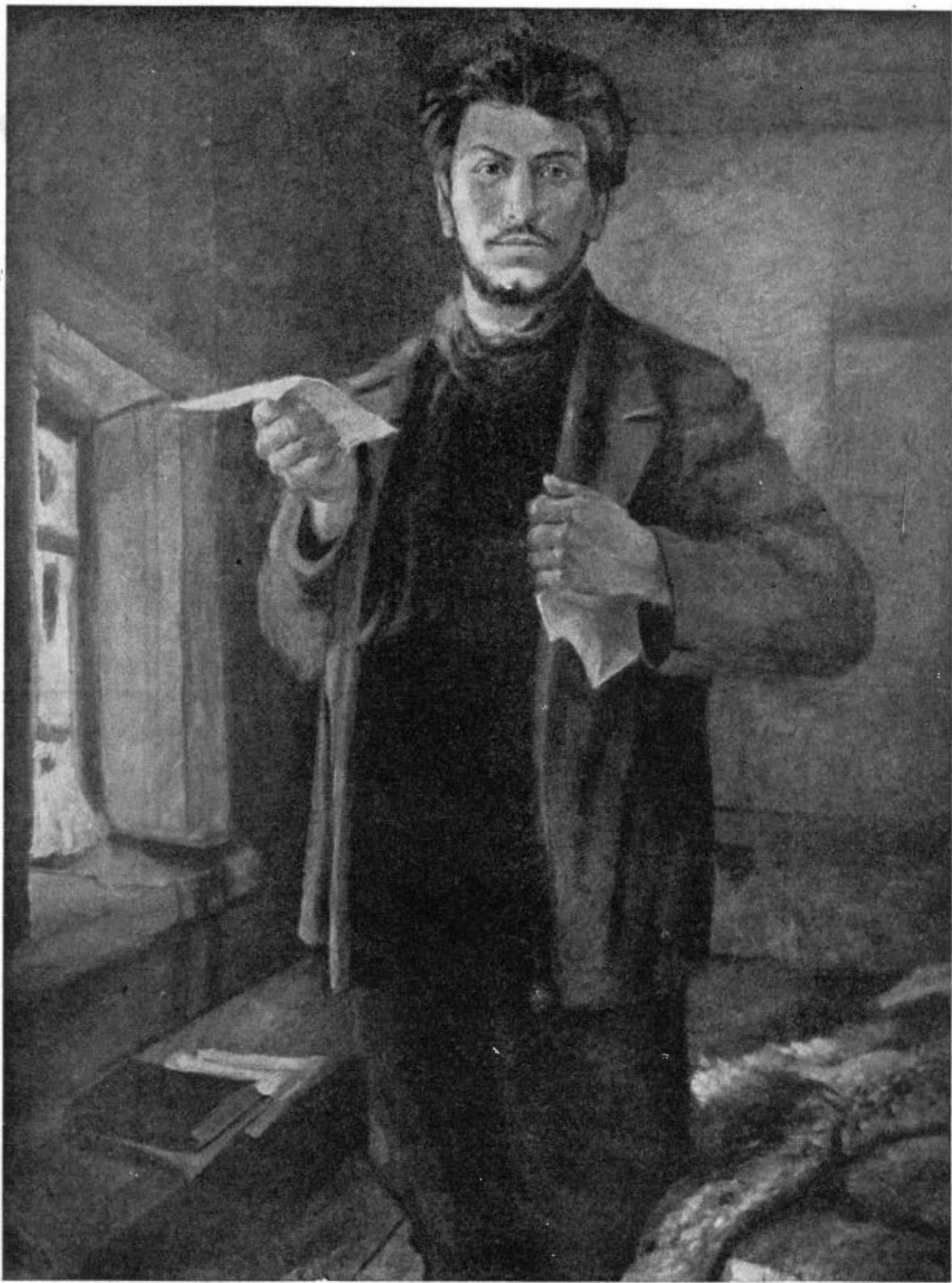
Н. Карповський.
Ленін на ІІ конгресі
Комінтерну. Олія.

великого художника, який багато років мав близькі відносини з Леніним, багато зобов'язують майстра, що працює над створенням образу Леніна в напружені драматичні хвилини його життя і діяльності. В першу чергу слова видатного письменника вимагають від майстра значного художнього такту. Ця вимога стала з особливою силою перед Самохваловим в його роботі над образом В. І. Леніна в розглядуваній картині. Вождь партії більшовиків усе своє життя боровся за цей вирішальний час. Він знов, що цей час прийде, він чекав його приходу, і ось цей час настав. Для художника, який прагне до внутрішнього глибокого розкриття теми про Леніна, цей знамений час перемоги соціалістичної революції є не тільки темою про Леніна в момент найвищого виявлення гіантської могутності його генія вождя, але й темою про Леніна в момент його величезної людської схильованості. Самохвалов знайшов по-

трібний художній такт. Важке творче завдання знаходить пластичного виразу складнішої гами переважань вождя, психологічних процесів, що відбуваються в ньому, художник розв'язав з надзвичайною лаконічністю, в зосередженні цілеспрямованості Леніна, в русі найглибших почуттів, величних думок на його обличчі. Простота композиції, її лаконізм особливо позначився в жесті лівої руки Леніна. Зосереджений на своїх найглибших переживаннях, над цею зустріччю з народом у історичний час перемоги революції, на наступній доповіді про важливіші питання життя народу — миру і землі, — Ленін лівою рукою, відкинутою назад в бік ідучого за ним Сталіна, ніби бажає відчути його близькість. До моменту Великої Жовтневої соціалістичної революції Сталін мав за собою два десятиріччя більшовицької революційної роботи, що не знала жодної миті відходу від Леніна, два десятиріччя, протягом



Й. В. Сталін та О. М. Горький. Скульптура робітника А. Круглова. Гінс.
Виставка „Ленін і Сталін в самодіяльному мистецтві“.



Й. В. Сталін одержує в Новий-Уді першого листа від В. І. Леніна в 1903 р.
Робота заслуженого діяча мистецтв БМ АРСР Ол. Тіміна.
Виставка творів художників Бурят-Монгольської АРСР в Москві.

яких він стояв поряд з Леніним, найтвірдішим будівником більшовицької партії. І в дні вирішальних в історії класових боїв Жовтня 1917 р. тісне співробітництво Леніна — Сталіна, що створилося в жовтневі роки, виявилося з усією повнотою, виявилася вся органічність, вся глибина ідейного споріднення обох вождів — це виражено глибоко змістовним жестом руки Леніна.

В своїй роботі над втіленням образу Сталіна Самохвалов залишається вірним тому ж методу побудови образу: лаконічність композиції, відмовлення від шукань зовнішньої характерності, прагнення до внутрішньої характеристики. Геніальний майстер літературного портрета О. М. Горський, відкриваючи 17 серпня 1934 р. перший з'їзд радянських письменників, сказав: „Ми виступаємо в країні, освітлений генієм Володимира Ільїча Леніна, в країні, де немовля і чудодійно працює залізна воля Йосифа Сталіна“. „Залізна воля“ — вона народжується у великому людському серці, вона завжди йде в парі з могутнimi людськими почуттями, вона не відокремлена від безстрашної людської думки. Все це Самохвалов намагається виразити в непохитній сталінській постаті, в пластичній виразності силуета, в могутньому ракурсі його голови, в спрямованості його погляду, в його руках, сповнених піклуванням і дбайливої уваги до Леніна, що йде попереду.

Глибоко змістовне кольорове розв'язання полотна. Червоні плями прапорів, пурпурово-яскравий бархат доріжки, різної сили і глибини червоний колір пов'язок і хусток — вся ця кольорова різноманітність об'єднана яскравим електричним світлом люстр, золотисто-жовте сяйво яких панує в усій композиції, пронизує її повітряне середовище, сповіває постаті людей. В цій непорушній на всій площині величезного полотна цілості, монолітності кольорової гами живе з усією повнотою живописного життя основна ідея твору про нерозривність вождів і маси в їхному революційному поріві. Колористична монолітність полотна, зливаючи народ і його вождів у історичний час перемоги соціалістичної революції в єдиний монументальний образ історичної величини, кладе основу монументалізму полотна.

Величезне полотно Самохвалова містить чималу кількість постатей майже натуральної величини. В цій своїй роботі над образом маси, народу, художник іде через характеристики окремих і представників. Образ маси складається з знайдених майстром характеристик окремих індивідуумів, що створюють І. Цей прийом, з логічною послідовністю і різноманітністю застосуваний художником, лежить в основі розв'язання ним найважчого естетичного завдання — створення образу героїчного народу, що творив найбільший переворот, який будьколи знала історія. В обличчі червоногвардійки, яка підноситься над масою, в зосередженому обличчі червоногвардійця в папасі вліво від Леніна, в монолітній постаті пораненого бійця, який підвіся назустріч вождям, в чітких профілях червоноармійця і матроса ліворуч від Леніна — характеристика цільність, спільна для людей жовтневих бійців і індивідуальна своєрідність окремих їх представників. Ці образи збільшують пізнавальну силу твору, вони відкривають перспективу дальнього розвитку народних мас в білі соціалізму.

Першою скульптурою на тему „Ленін — Сталін“ є група „Ленін і Сталін в Горках“ (1936 р.), роботи українських скульпторів Ю. І. Белостоцького, Г. Л. Пивоварова і Е. М. Фрідмана. Тісне співробітництво Леніна і Сталіна, що має лише єдиний приклад в минулому в дружбі К. Маркса і Ф. Енгельса, є не тільки явище історичного і політичного плану соціалістості вождів. Величезне історичне значення

цеї дружби і явища нових комуністичних людських відносин, і як виразу глибоких почуттів нової соціалістичної людини. Ось тому таке цінне поетичне сприйняття згаданими авторами теми „Ленін — Сталін“, І ліричне розв'язання ними, що виразилося в групуванні двох постатей, в безпосередній близькості одна до одної, в композиційній деталі — руках руки Леніна, що лежать за спиною Сталіна. Яке все це споріднене поетичній творчості народу про вождів. Ця спорідненість ще більше поглибується яскравим виявленням в скульптурі класичного початку, закладеного в сталінській постаті, що дозволяє авторам виразити силу, таку характерну для його обличчя і яка в уявленні народу нерозривно зв'язана з усім його образом.

В одному ряді з розглянуту темою по спорідненості поетичної творчості народу про вождів стоять статуя „Ленін і Сталін“ З. І. Азгура (Білорусія). Сталін — продовжуач Леніна — така ідеяна основа роботи З. І. Азгура. Ленін сильним рухом простягнутої вперед руки показує шлях. Сталін, злегка підівівши голову вгору, вдвигається в далечину — такий сюжет. Скульптор не дає будьякого конкретного моменту життя вождів. Будучи по всьому складу своєї творчості майстром портрета, З. І. Азгур і в цьому творі не виходить за межі своєї стихії — портрета. Але значність форм, її одухотвореність, її окріленість дозволяє йому дати в портретному образі великий ідеально-філософський, узагальнюючого характеру твір. Як у билинній творчості народу реалістичні теми знаходять легендарно-романтичний вираз, так у роботі З. І. Азгура гармонійно поєднується глибоко реалістичний зміст з романтикою в образних засобах. Яскрава романтична образність надає особливої чіткості і повноти реалістичному твердженню про духовну спорідненість великих вождів. Окріленість, одухотвореність форм, простота і ясність композиції, що урочисто стверджує ритм скульптурних мас і об'ємів, виражают велич вождів у формах, що наближаються до оспівування їх народною поезією, створюють героїчний образ, близький по своему поетичному пафосу до народного епосу про вождів.

В графіці першим починає працювати над темою „Ленін — Сталін“ видатний український графік В. І. Касіян. Але важкий і складний був шлях В. І. Касіяна до образу вождів. Причина цих труднощів — у біографії художника. З перших років своєї творчості В. І. Касіян присвячує своє мистецтво пролетаріату. Уродженець Західної України, художник в своїх ранніх роботах створював сповнені драматизму, пройняті сувереною реалістичною правдою образи найжорстокіших зліднів і капіталістичної експлуатації. В своїх кращих роботах того часу: „В шуканнях роботи“ (1924 р.), „Робітнича сім'я“, „Викинуті“ „Безробітні“, „Робітники на Заході“ (1925 р.) В. І. Касіян підносить зображення окремої групи безробітних або голодаючих до показу величезного лиха, якого зазнають трудящі маси капіталістичного Заходу. Він прагне показати безробіття, голод, як явища страшні свою неминучістю в капіталістичному світі. Прибувши в 1927 р. в Радянський Союз, В. І. Касіян стає на важкий шлях художнього освоєння нового світу, що відкрився перед ним. Він з перших днів заглибується в радянську тематику, невтомно працює над створенням образів нових людей країни соціалізму: „Боець Перекола“, „Арсенальці“ — героїчні образи борців за радянську землю — перші значні роботи В. І. Касіяна на його новому шляху. Після кількох років роботи над радянською тематикою В. І. Касіян в 1931 р. створює гравюру „Соціалістичне будівництво“ — Ленін і Сталін указують шляхи до соціалізму масі робітників і селян. Художник віль-

ний від умовності істилізації, які майже канонізовані в графіці, художник великої емоціональної сили і безпосередньої виразності, він в даному разі пише твір, в якому все умовне: умовний типаж маси, умовна постать Леніна, що підноситься над масою гіантським силуетом, умовні заводські будинки, що замикають композицію. Різностронній майстер, надзвичайно різноманітний в своїх творчих прийомах, володіючий всіма видами графіки, В. І. Касян переходить від одної техніки до іншої в шуканнях нових засобів виразу образів вождів. Офорт 1934 р. „Ленін“ — одне з кращих графічних зображень його, а потім з'явилася акварель „Приїзд Леніна в Петроград“ (1940 р.).

Вирізана в 1933 р. В. А. Фаворським гравюра „Маркс, Енгельс, Ленін, Сталін“, як і гравюра А. Гончарова „Ленін — Сталін“, вирізана в 1934 році, являють собою групові портрети, але ці обидві роботи надто узагальнені. Робота В. А. Фаворського має значення лише як перша спроба дати єдиний художній образ найвеличніших учителів світового пролетаріату. Гравюра П. Староносова „Ленін і Сталін в Krakovі“ являє собою портретну композицію.

1912—1913 рр.—найважливіший період в історії російського робітничого класу, його більшовицької партії. В цей період робітничий клас і його партія пройшли підготовку до тих історичних іспитів, які настали з початком імперіалістичної війни 1914 р. і перед якими не встояла жодна партія II Інтернаціоналу. В цій підготовці відіграла величезну роль більшовицька „Правда“, керована Леніним і Сталіним. „Правда“ на листі Староносова не композиційний аксесуар, а істотний елемент композиції. Спокійний, плавний штрих аркуша, рівний тон надають великої значності зображеному моменту. В другій роботі Староносова „Ленін і Сталін“ обговорюють план розгрому Денікіна” єдність образу виникає з того найближчого змісту, яким сповнений жест сталінської руки, що вказує на карті Росії кільце блокади, з того відгуку, який він знаходить в чіткому профілі Леніна, що вимальовується на фоні цієї ж карти і його сповненої спокою постаті.

В роботах П. В. Васильєва відзначається малюнок, що зображує Леніна і Сталіна в моменти Жовтневого повстання. Цей малюнок показує вождів Жовтня, коли вони на самоті про щось радяться. Можливо тут перед нами історичний момент, коли Ленін, який щойно повернувся в Петроград зного останнього підпілля, протягом кількох годин радився з Сталіним про підготовку повстання. Можливо якийсь інший момент, коли в дні Жовтня обидва вожді в безпосе-



*В. І. Ленін та Й. В. Сталін в Горках в 1922 році.
Робота худ. Сварога. Олія.*

редій близькості один до одного щось обдумували, вирішували. Важливо лише те, що художник знайшов потрібні композиційні засоби для виразу органічної злитості думок, волі і бажання обох вождів у великі дні Жовтня.

Ми не вичерпали в короткому огляді навіть частини творів ведучих художників Радянського Союзу. В Білорусі відкрилася виставка, присвячена боротьбі білоруського народу під керівництвом Леніна і Сталіна за нове, щасливе життя — комунізм. Аналогічна виставка була відкрита у Вірменії. Зміст такої ж виставки грузинських художників у Москві років два тому досить відомий. В кожній з цих виставок є твори, що відображають образи великих вождів. Майже нема художника в нашій країні, якого б не хвилювали образи геніальних людей — Леніна і Сталіна. Все зроблене нашими художниками щодо цього є лише початком.

I. Рабинович

Створити українську Академію мистецтв¹

Про систему художньої освіти на Україні

Завдяки величезній увазі партії і уряду до підготовки кадрів працівників мистецтв у нашій країні, молоді радянські музиканти, актори, художники — вихованці радянських навчальних закладів — завоювали заслужену славу найправдивішому, справді народному радянському мистецтву.

Однак, не зважаючи на наявність значних успіхів, справу підготовки нових молодих радянських кадрів у галузі мистецтва, особливо в світлі завдань третьої п'ятирічки, — все ще не можна визнати зразковою.

В наслідок недостатньої уваги до художніх навчальних закладів з боку Наркомосу УРСР, у віданні якого до 1936 року перебувало мистецтво, а також в наслідок недооцінки значення цієї справи і недостатнього керівництва нею до 1938 р. з боку Всесоюзного Комітету і Управління в справах мистецтв при РНК УРСР, сітка навчальних закладів розвивалась стихійно, не забезпечувалась заздалегідь матеріальною базою і викладацькими кадрами.

Сама підготовка ще в значачній мірі і тепер не підпорядкована будьякому плану і не відповідає вимогам у кадрах потрібних спеціальностей; в навчальних планах середніх навчальних закладів були зведені нанівець загальноосвітні і соціально-економічні дисципліни, а у вузах — українська мова і література та теоретичні дисципліни, з'язані з вивченням історії національного українського мистецтва. В наслідок цього мав місце штучний розрив у вивченні історії російського і українського образотворчого мистецтва, з одного боку, і в організаційному відношенні між середньою і вищою художньою освітою — з другого. Була доведена до дуже нездовільного стану матеріальна база всіх художніх навчальних закладів. Організація навчального процесу не була підпорядкована певним науково-обґрунтованим настановам, була відсутня хоч трохи певна система освіти.

Через відсутність певної системи художньої освіти, в якій були б враховані специфічні особливості і умови підготовки відповідних кадрів, в сітці навчальних закладів Комітету в справах мистецтв спостерігається великий різноманітний видів художньої освіти: художні інститути, Академії художеств, училища на базі десятирічки, училища на базі 7 класів середньої школи, художні десятирічки, студії і т. д.

За останні півтора року Всесоюзний Комітет і Українське управління мистецтв вжили ряд заходів щодо поліпшення справи підготовки кадрів для різних галузей мистецтва: створено відділ при Управлінні, якому підпорядковано всі навчальні заклади, раніше розкиплені по галузевих відділах; розроблено стабільні навчальні плани і програми до них; по середніх навчальних закладах передбачено обов'язкове проходження загальноосвітніх дисциплін в обсязі десятирічки, по вищих — проходження основ марксизму-ленінізму і спеціальних теоретичних дисциплін.

Значних успіхів вдалося добитися в справі змінення керівного і професорсько-викладацького складу художніх навчальних закладів. На керівну роботу висунуті кваліфіковані спеціалісти: доцент т. Штільман — директором Київського Художнього інституту, доцент тов. Август — директором Харківського інституту, скульптор тов. Футерман — директором Київської художньої десятирічки, скульптор тов. Козо-

доєв — директором Ворошиловградського художнього училища. В наших художніх вузах і школах працюють такі чудові художники — майстри педагогічної справи, як академік Самокиш, доктори мистецтвознавчих наук, заслужені діячі мистецтва професори Ф. Г. Кричевський і В. Г. Кричевський, професори Шовкуненко, Шаронов, Трохименко, Прохоров, Козік, Гельман, Теннер і інші, що забезпечило значне піднесення якості навчання студентів і різке поліпшення всієї навчально-виробничої роботи навчальних закладів.

Захист дипломних робіт в листопаді 1940 р. дипломантами живописного і скульптурного факультетів Київського художнього інституту показав високу якість переважної кількості дипломних робіт випускників. Такі дипломні роботи, як „Перехід частин 11-ої армії через астраханські піски“ — Леонова, „Тов. Ленін і Крупська в селі Шушенському“ — Фрейдіна, „Зустріч переможців“ — Отрощенка, „Полювання“ — Волобуєва, „Любов“ — Драченка, „Колгоспниця-мотоциклістка“ — Хитрової заслужено дістали відмінну оцінку Державної екзаменаційної комісії. Крім відмінних робіт, також високо оцінені роботи дипломантів: Цибульника — „О. М. Горький на плотах по Волзі“, Пономарівої — портрет „Маті“, Вайнреба — „Розвідка“, Колеги — „Проводи партизана“, Тітової — „Після роботи“, Волковінської — „Знатна льонарка“, „О. М. Горький“ — Коробкової і ін. Всі перелічені роботи дипломантів зроблені свіжо, правдиво і свідчать про досить високу культуру молодих митців. На жаль, з 27 представлених дипломних робіт 4 виявилися слабими і їх автори не одержали звання художника.

Рік-у-рік ростуть асигнування уряду на підготовку кадрів. Так у 1938 р. вони становили 22.801 тис. крб., в 1939 р. — 27.221 тис. крб., в 1940 р. — 29.100 тис. крб.

Тепер сітка художніх навчальних закладів УРСР має такий вигляд: два художніх вузи в Києві і Харкові, які деякою мірою дублюють профілем один одного, п'ять художніх училищ, з яких чотири на базі 7 класів середньої школи і одно (одеське) на десятирічній освітній базі, чотири художньо-промислових училища, одна художня десятирічка в Києві.

Початкова ланка художньої освіти, за винятком кількох десятків образотворчих студій при клубах, майже відсутня.

За останній рік досягнуті певні успіхи у відродженні художньо-промислової освіти на Україні шляхом організації чотирьох художньо-промислових училищ у Києві, Львові, Косові і Вижніці.

Однак, не зважаючи на наявність деяких успіхів, залишається все ж нероз'язним і на сьогоднішній день основне питання про створення стрункого, правильно організованого, збудованого на основі суверої наступності, обліку специфічних умов і потреби підготовки кадрів художників — система художньої освіти.

Ця система, як нам здається на основі вивчення певного досвіду підготовки кадрів, повинна бути організована так:

Успішність розвитку образотворчої освіти базується на загальному культурному рості мас. Середня загальноосвітня школа і для образотворчої освіти є першою основною ланкою. Від постановки викладання малювання в загальноосвітній школі залежить загальний рівень художньої культури всіх, хто закінчує її.

¹ Порядком обговорення.



Кароль Коссак. Зустріч на містку. Акварель.

Між тим стан образотворчої дисципліни в загальній середній школі аж ніяк не можна визнати задовільним.

У школах і дитячих садках системи Наркомосу і досі не приділяється належної уваги викладанню малювання і ліпки. Ця важливіша справа не забезпечена ні часом, ні викладацькими кадрами. Так, наприклад, навчальним планом масових шкіл на викладання малювання передбачено по 2 години на шестиденку з 1 по 6 клас включно. Але в зв'язку з тим, що в початкових школах і в перших 4-х класах середньої школи в кожному класі викладає всі предмети один учител, який аж ніяк не є художником, можна з певністю сказати, що в перших 4 класах малювання фактично не викладається. Залишається на малювання по 2 години на шестиденку в 5 і 6 класах середньої і неповної середньої школи.

Не кажучи вже про те, що за 86 годин протягом 2 років неможливо навчити учнів навіть елементарній техніці малювання, необхідно вказати, що школам не вистачає понад 50 проц. потрібних педагогів по малюванню, а наявний склад педагогів слабо кваліфікований і неспроможний забезпечити належну постановку викладання.

За даними Наркомосу УРСР, з 2043 чол. наявних викладачів малювання є: з вищою педагогічною освітою — 25,9%, з вищою спеціальною освітою — 14%, з середньою педагогічною освітою — 31,5%, з середньою спеціальною освітою — 18,9%, з незакінченою вищою спеціальною освітою — 9,7%.

З наведених цифр видно, що коло 60% педагогів з вищою і середньою педагогічною освітою не мають відповідної спеціальної підготовки для викладання образотворчих дисциплін у школі. Отже нам необхідно добиватися рішучого поліпшення викладання образотворчих дисциплін у середній школі. Малювання як навчальний предмет мусить бути визнане з точки зору його загальноосвітнього значення — рівноцінним всім іншим навчальним дисциплінам, що входять в навчальний табель середньої школи. Для цього необхідно, щоб Наркомос відновив кількість годин на малювання, які відводились на цю дисципліну в радянській школі до 1933 р., а саме: в перших і других класах — по 5 годин на місяць (36—38 годин на рік), в третіх, четвертих, п'ятих і шостих класах — по 8 годин на місяць (70—76 годин на рік), в сьомих, восьмих і дев'ятих класах по 5 годин на місяць (36—38 год. на рік), як мінімум.

Особливо обдарованим дітям повинна бути надана можливість або переходу (там, де це можливо) в спеціальні художні школи, або навчання в дитячих художніх школах для підготовки в художні училища і вузи. Гурток образотворчого мистецтва при середній загальноосвітній школі має бути першим етапом відбору з середовища учнів обдарованих дітей, які мають дані для художньої спеціалізації в майбутньому.

Початковим ступенем професіональної художньої освіти повинні бути дитячі художні школи, що готують кадри для вступу в художні училища. Навчання в них відбувається паралельно з учибою в загальноосвітній школі. В дитячу художню школу повинні прийматися школярі з 11 до 15 років, і для особливо обдарованих дітей 9—12 років можуть бути створені підготовчі дитячі групи. Тривалість навчання — 4 роки.

Поряд з дитячими художніми школами сітка художньої профосвіти повинна передбачати і спеці-

альний вид школи типу Київської художньої дитячої із образотворчим ухилом для навчання тих обдарованих дітей, яких, на думку викладачів образотворчих дисциплін в загальноосвітніх і дитячій художній школах, слід було б поставити в умові систематичної підготовки до дальшої образотворчої спеціалізації. Такі школи є розташовані в крупніших центрах України: Одесі, Харкові, Львові.

Наступним ступенем середньої художньої освіти в галузі образотворчого мистецтва має бути художнє училище, що готує спеціалістів з закінченою середньою художньою освітою. Художнє училище повинно передбачати чотири ухили: живописно-педагогічний, театрально-декоративний, скульптурний і в деяких — графічний. Тут слід розв'язати питання загальноосвітньої бази (7 або 10 класів середньої школи), щоб ліквідувати строкатість в цьому питанні і планувати підготовку кадрів відповідно до потреби в них.

Паралельно з художніми школами в системі художньої освіти мають дістати відповідне місце спеціальні художньо-промислові училища, що мають свою метою підготовку художників-виробничиків для галузей промисловості: деревообробної, живописно-поліграфічної, текстильної, керамічної, металобудівної, скульптурної і ін.

Тим, хто закінчив художньо-промислові училища і виявив виняткові здібності та творчу ініціативу, має бути надана можливість дальншого удосконалення і база для науково-дослідницької роботи в художньо-промисловому інституті. Організацію такого інституту треба завершити до початку 1941—42 навчального року у Львові, на базі місцевого художньо-промислового училища.

І, нарешті, для планомірного використання творчих і наукових здобутків в області образотворчих мистецтв, з метою всебічного сприяння високому розвиткові художньої творчості і культурному піднесенію широких мас трудящих, для об'єднання видатних діячів в галузі творчої практики, теорії і історії образотворчих мистецтв — треба в Києві створити Українську Академію художеств. Базою Академії мають стати Київський і Харківський художні інститути.

В чому полягають основні висновки з системи художнього виховання:

Поперше, ми звертаємо увагу на те, що піднесення художньої культури в країні значною мірою залежить від постановки художнього виховання в нашій образотворчій школі. Подруге, — нове в пропонованій системі образотворчого виховання полягає в відновленні і дальншому розвитку майже повністю ліквідованої спеціальної сітки училищ закладів, що готують художньо-промислові кадри; потрете — встановлюється єдиний строк навчання і певний віковий склад тих, кого приймають в художні училища заклади; почетверте — встановлюється спадковий зв'язок нижчої, середньої і вищої освіти, поп'яте — визначається чіткий профіль того, кого треба готувати.

Життя показує, що реорганізація системи художньої освіти назріла і що за умов правильного її здійснення ми доб'ємося ще значніших успіхів.

Б. Акулов

Нач. відділу училищ закладів Управління
в справах мистецтв при РНК УРСР

Живописець гуцульщини Кароль Коссак

Лист з Станіслава

В кількох десятках кілометрів за містом Станіславом, від станції Надвірної, болотиста рівнина рівномірно переходить у вкриті смерековими лісами горби. З станції відкривається чудовий краєвид на лісисті Карпати. Нерівними лавами, одна вище другої, з химерно вирізьбленими краями голубуть гірські хребти. Чим далі вище і прозоріше, зливаючись з блакитто неба, здіймаються гірські громади, а над ними при ясному сонці, ніби плаває в повітрі білий пух укритих снігом верховин, снігом, що не тане і в літню спеку вабить прохолодою і ніжними тонами фарб.

Поміж стрімчаками верховин і в зелених полонинах розташувався мальовничий край — понад рік тому звільнена спід шляхетського ярма своєрідна і цікава окоплиця української землі — радянська Гуцульщина.

Зиваючись поміж горами, бурхливо несучи поміж камінням свої гомінливі, спінені води, прорізує Гуцульщину з півночі на південь гірська річка Прут, що зачинається десь з потоків і водоспадів Чорногор. Вздовж річки розташувалися тартаки, каменярні, культурні центри Гуцульщини, навпереди голубій, химерно поплутаний стрічці Прута біжать чорні рейки залізниці, обриваючись аж на Угорському кордоні.

В селах і містечках Гуцульщини після звільнення краю Червоную Армію почалося бурхливе творче життя. Діставши одібрани у панів землі, пасовиська і ліси, вільні українські горці-гуцули співають вільних пісень, могутнім струменем прорвалася стримувана всілякими заборонами польської влади художня творчість обдарованого, талановитого народу.

Художники-самоуки: косівські килимарі, яблунівські, микуличинські, деметинські різьбарі, вишівальниці, чеканщики, інкрустатори, пістинські ганчарі і професіональні художники Гуцульщини віддають свій талант відтворенню художніх багатств народу, зображенням мальовничої карпатської природи і звільненої праці гуцула, збагачують скарби народного мистецтва, спільно творять національне формою, соціалістичне змістом українське мистецтво. Простежити розвиток творчості гуцульських художників-самоукив і професіоналів, сприяти йому й скерувати в правильне річище — іневідкладне і вдячне завдання мистецької критики, дослідників.

І чим швидше, чим більше з'явиться в пресі присвячених творчості художників Гуцульщини монографій, статей, тим корисніше буде це для розквіту багатогранного і своєрідного мистецтва одної з найбільш мальовничих і найменш досліджених окоплиць Радянської України.

Автор цього невеличкого нарису не претендує на охоплення теми про творчість гуцульських художників, він лише хоче розповісти про свої враження від зустрічі з одним з професіональних художників-живописців Гуцульщини Каролем Коссаком, що постійно живе і працює в одному з гірських центрів Гуцульщини — Татарові над Прутом (Станіславська область) в оточенні живописної природи і побуту, що так і проситься на полотно.

В книжкових кіосках Львова, Станіслава, Дрогобича і Коломиї можна придбати невеликі акварельні образки-листівки з серії „Гуцули в дорозі“. Пензлем художника зафіксовані в легких світлих тонах, кількома мазками, типи, одяг і побут гірських хліборобів, скотарів, лісорубів. Художник дуже вдало відбув

назву свого циклу для зображення побуту й етнографії Гуцульщини — „Гуцули в дорозі“. Справді, гуцул більшу частину свого життя провадив в дорозі. Розкидані в гірських полонинах, іноді за кілька кілометрів одна від одної, гуцульські оселі сполучалися за допомогою кінного транспорту.

Зима, літо, весна, осінь. Одягнені в мальовничі киреї „гдні“, в трикутні шапки з китицею вгорі, в шкіряних постолах і вовняних панчохах — узимку, у вигаптовані мальовничими візерунками сорочки, обгорнені стрічками „кресані“ (брилі) — у чоловіків, в строкаті запаски і хустки — жінки в літку, в незмінному за всякої сезону киптарі (кожушку до пояса без рукавів), пересуваються гуцули то на простих гринджолах, то на важких з високими колесами гарбах, а здебільшого — верхи. Чоловіки і жінки, молоді і старі — однаково добре вершники. Чи з важкими круглими колодами смерек до тартаку, чи з барилами води для лісорубів, каменярів, чи з бербеницями бринзи з гірських пасовиськ, чи в місто до крамниці, лікарні, в гості до сусіда пересуваються гуцули на своїх маленьких місцевих гірських кониках, осідланих у розписані, прикрашені різьбою дерев'яні кульбаки, вкриті плахтою. Ізда верхи така звична справа для жінок, що часто можна бачити гуцулку, яка, їдучи на коні, пряде на веретені.

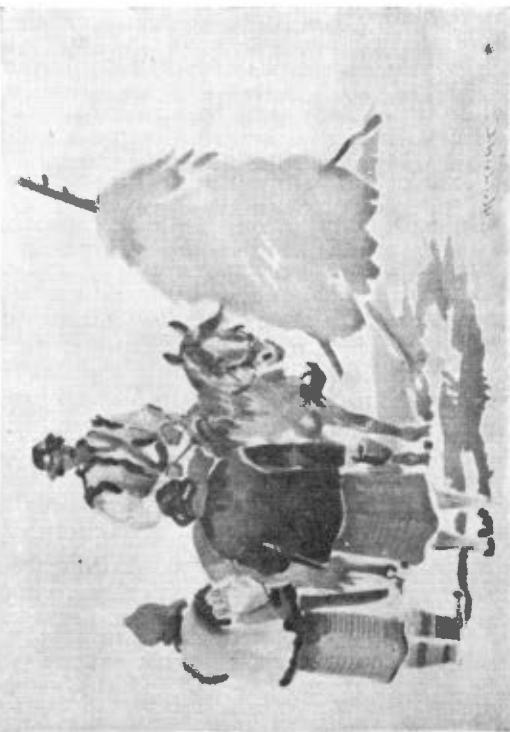
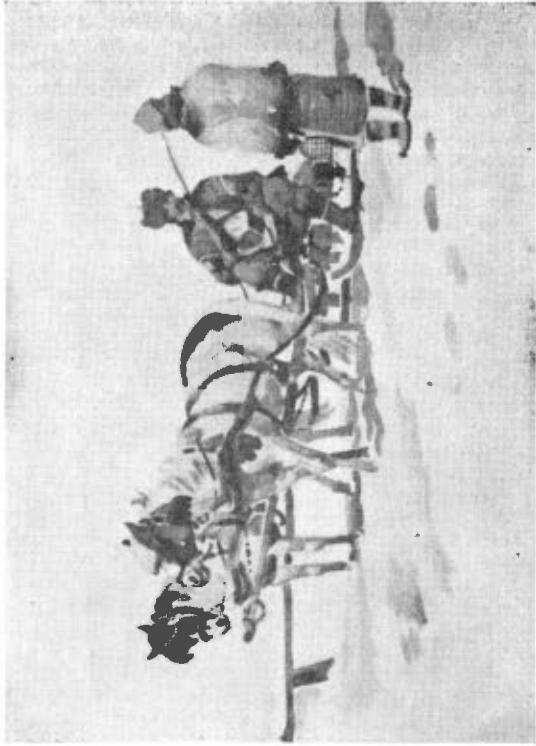
Хатній реманент — скрині, цеберки, барила, миски — все розписане чи вирізьблене своєрідним орнаментом, усе з дерева, немов залишки якоїсь незареєстрованої в історії людства „дерев'яної доби“.

Все це художник яскраво відтворює в ніжних світлих тонах акварелі, кількома мазками свого пензля, без натуралістичних подробиць, фотографування. Ось на одному малюнку гордий легінь (парубок) на вороному коні в пишно уквітаному кресані з пером, на другій — легінь розмовляє з дівчиною, що несе воду у відрі, а ось ще — старий дід з онуком мчать зимою на гринджолах, вершниця, вбрана в киптар, запаску, в червоній хустці з хутряною начинкою, мисливці і заробітчани, що пересуваються в усіку пору по малігіджених крутих гірських стежках, через полонини, потоки й гірські хребти.

Одна, дві, рідше три постаті, шматок неба з легкою хмаринкою, один-два штрихи стежки, чи дороги, іноді копіца сіна складена по-гуцульському, загороджена жердинами з дерев'яним чотирьохскітним „стоком“ — накріттям на чотирьох високих кілках, іноді церковна брама, хата — це все, що характеризує обстановку, пейзаж. Усі будівлі — дерев'яні з характерною ознакою гуцульської архітектури — з загнутими ріжками дахами, двома скатами. Часом пейзаж доповнює гірський орел, або кала (яструб), що кружляє в повітрі з непорушно розпростертими крилами, ще якінебудь деталі — і образки готові. Нічого зайвого, ніяких подробиць, відсутній фон, рамка, переважно жанрові ескізи зроблені самим пензлем чистою фарбою, без попереднього зарисування олівцем.

Художник Коссак має „вірює око“ і свою техніку акварельного живопису довів до досконалості. Він ніколи не виправляє своїх малюнків, вони виливаються готові, виношенні в уяві, часто скоплені на ходу.

Улюблений жанр, об'єкт творчості художника — анімалістична, він любить малювати звірів, тварин, переважно коней. Коні на його образках живі, ді-



Кароль Косак. Гуцули в дорогі. Акварель.

намічні, різноманітні, ніби наділені індивідуальними рисами, портретні. Любов до зображення коней у Коссака спадкова від прадіда — гуцульського селянина. Переїшла в спадщину від художника світової слави Юлія Коссака — діда Кароля Стефановича, переднята в дядька (батькового брата) Войцеха Коссака, одного з авторів славнозвісної панорами „Бій при Ратславиці“ у Львові.

Кароль Стефанович Коссак народився 1896 року у Львові в родині художника. Змалку, Кароль привався до малювання. Студіював у дядька свого Войцеха Коссака, потім учився в Академії мистецтв у Відні і Krakov. В дозрілому віці працював учителем малювання в гімназії у Львові. Художники у Польщі не користувалися державною підтримкою. Навіть відомим художникам доводилося працювати вчителями, приказчиками, майрами у підрядчиках. Виставки влаштовувались рідко. Приватний продаж картин не давав змоги жити з своєї праці. Писали про художників рідко. Коссак не може похвалитися жодною докладною монографією чи рецензією на свої твори. Іноді щастливо виставили свої твори на організований товариством художників приватній виставці. Груба, примітивна критика грошовитої черні, претензійні смаки. Хочеш жити з мальства, мусиш потрафляти грубим, невибагливим смакам купців, поміщиків.

Не минуло й року від приходу радянської влади на Гуцульщину, але Коссак встиг за цей час зробити більше, ніж в інші роки, і швидше, ніж коли, добитися визнання, популярності серед глядачів. Картини Кароля Коссака придбані обласним Будинком народної творчості, станіславським Будинком Червоної Армії, відібрани для всесоюзної виставки „Ленін, Сталін і Україна“.

В станіславському обласному Будинку народної творчості цілий зал відведені роботам місцевих професіональних художників, що відтворюють побут і природу Гуцульщини. Виділяються акварелі Коссака, олійні полотна Дубрави, Росмуса, Валодмана, ескізи театральних декорацій Сабалія, портрети, пейзажі обдарованих художників, що свідчать про наявність на Станіславщині досить міцного і чималого активу художників.

Організувати їх творчість, зробити громадський перегляд картин, з'язати художників з видавництвами, театраторами, клубами, допомогти їм творчо зростати — невідкладна справа і Спілки радянських художників, і Управління в справах мистецтв при Раднаркомі УРСР. Досі в цій справі мало зроблено. Художники західних областей розгорощені, використовуються часто не відповідно до їх можливостей різними промартілями, що заштамповануть їх творчість на кустарних виробах. Будинки народної творчості змішують професіональних художників і самоту.

уків, не роблячи між ними різниці. Багатьом художникам треба допомогти позбутись впливу естетської школи буржуазного мистецтва, формалізму, „стилізаторства“ в підході до народних сюжетів, до етнографії.

* * *

В чепурному двохповерховому будиночку над шумливим Прутом у містечку Татарові, Станіславської області, постійно живе художник Коссак, проводячи час то в своїй невеличкій майстерні в горах, то на дорогах, спостерігаючи життя і побут гуцулів, червоноармійців-прикордонників. Нам довелося протягом півторамісячного перебування в Татарові кілька раз відвідати художника, бачити його продукцію, процес творення окремих картин і малюнків.

За останній час з'явилися нові сюжети в творчості Кароля Коссака — побут Червоної Армії. Ось група прикордонників просувається гірськими стежками, на фоні стримчастих скель Чорногори, дівчина розмовляє з червоноармійцем-прикордонником. Ось червоноармійці - визволителі в гостях у гуцульському селищі. Живописні групи, радісні обличчя, світлі барви. Серед більших робіт відзначається картина „Зустріч Червоної Армії на Гуцульщині“. Добре знання матеріалу, своєрідна композиція, чуття кольору дало змогу художнику передати оригінально й свіжо радість гуцульського народу, любов до своїх визволителів.

Багато ескізів, малюнків, зарисовок: кавалерія, артилерія в поході, обізд кордону, червоноармійці на привалі, на маневрах, прикордонні дозори, окремі характерні постаті — все виконано з чималою професіональною майстерністю, але відчувається все ж брак сюжетної композиції, замало в них думки, суб'єктивного ставлення художника, що надає часом і невеличким образкам особливої теплоти і краси.

Працюючи в своєму жанрі, художник Коссак може і повинен поширити свою тематику, коло своїх образів. Для цього не треба замикатися рамками містечка і його околиць. Велика радянська країна, радість соціалістичного життя, нове відродження життя трудящих західних областей — чи не широке поле художньої діяльності! Багато користі може принести художник видавництву дитячої літератури як майстерний ілюстратор казок, фантастики, в якій він досяг близкучого поєдання сюжету з колоритом, м'яким гумором і тонкою технікою живопису.

Цим нарисом ми хочемо хоч трохи познайомити художню громадськість з талановитим художником звільненої околиці Радянської України — Гуцульщини, щоб згодом, так би мовити, перекинути місток через північний Прут з далекого гірського містечка у великий променістий світ радянського мистецтва.

M. Ятко

Мистецтво Бурят-Монгольського народу

Лист з Москви

Народна творчість Бурят-Монгольської АРСР має вікові традиції. Словами О. Горького можна сказати, що „основоположниками мистецтва були ковалі і златоковалі... різьбарі по дереву, ремісники“. Коріння народної творчості йдуть вглиб історії. Роботи по металу (карбування, філігрань, насічка, гравіювання), роботи по дереву (різьба, рельєфи, об'ємна скульптура), вишивка, тисиення на шкірі і т. д. — все це

такі види народно-художніх ремесел, які були знайомі бурят-монголам ще в глибокій давнині, а в XVII—XVIII ст. процвітали в цій країні. Уже в давно минулі часи народ-скотар і кочовник складав свої епічні перекази билин про легендарних Баторів (богатирів) і тоді ж створював просту, але переконливу орнаментовку.

Продовжуючи працювати в галузі традиційних



Ол. Тімін. Заслужений діяч мистецтв БМ АРСР. Колгоспниця за роботою. Етюд. Олія.



Ч. Сампілов. Народний художник БМ АРСР, орденомоносець. Зустріч вершника з автомобілем. Олія.

видів народної творчості, окрім майстри Бурят-Монгольської республіки рік-у-рік не тільки удосконалюють техніку, а й стають по-новому осмислюти національний орнамент, вкраплюючи в нього образи і символи близькі і зрозумілі нашій сучасності, насичуючи свої окремі роботи соціалістичним змістом.

З творчою удосконаленістю колгоспник Цирендилик Цибиков виконав кілька робіт по сріблу. Кращими з них є ніж в срібній карбованій оправі, де на окремих пластинах оправи і на ручці майстер оповідає про Всесоюзну сільськогосподарську виставку, і трубка для тютюну з кришкою, з викарбуваними на оправі емблемами: п'ятикутна зірка, серп і молот.

Притягає увагу витонченістю ювелірної обробки робота чеканщика колгоспу ім. Комінтерну Шагжі Бадмаєва „гу“ (срібний футляр з викарбуваним орнаментом). Чудова „шімхурче“ (підвіска з туалетними речами на ланцюжку), як і інші найтонші філіграні і викарбувані роботи на сріблі, зроблені робітником МТС Доржі Чагдуровим, нагородженим орденом „Знак пошани“.

Не менш цікаві вироби з дерева колгоспника Байнова — пластина з ажурним візерунком, пластичні, переконливі „Колгоспні рисаки“ колгоспника Соднома Бадеева, пластини-панно Дашиєва, Нараєва і ін.

Майстериці вишивки Ханда Сампілова і Софія Ажигірова надіслали на виставку тематичні вишивки нитками („Бурятка“ — Сампілової і „В. І. Ленін і Й. В. Сталін“ — Ажигірової). Портрети вождів, так само, як і портрет жінки, обрамлені в'яззю національного візерунка.

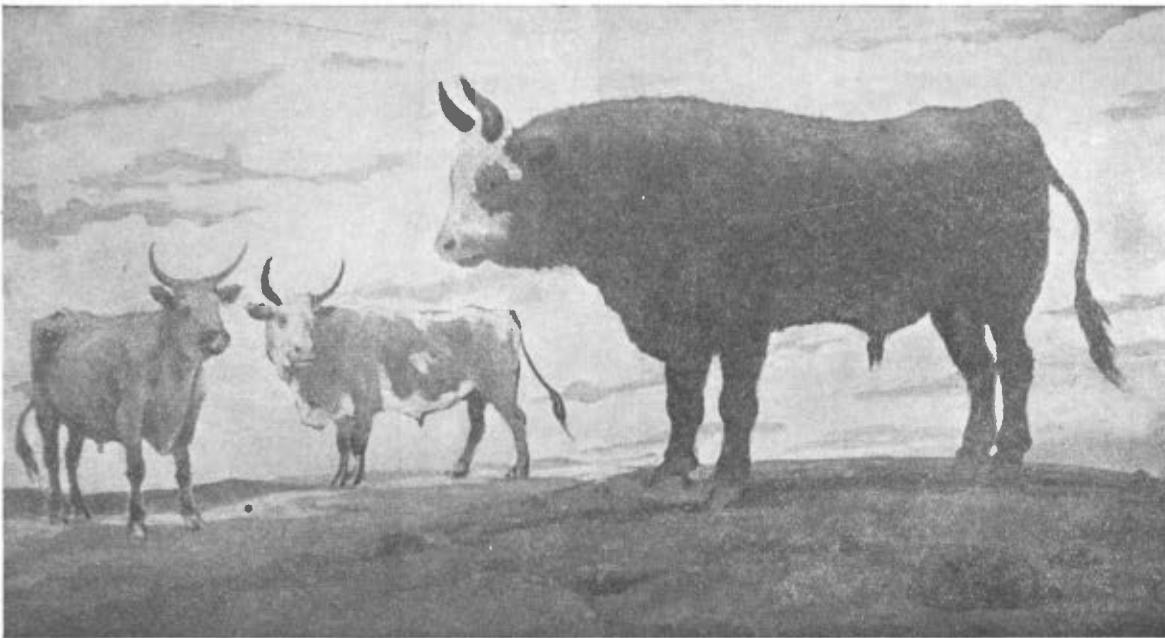
Прекрасні таблиці бурят-монгольських національних орнаментів, зарисовані експедицією Спілки радянських художників, і окремі таблиці орнаментів, перероблені художниками Ч. Сампіловим, Р. Мордичеевим

і Г. Павловим. Ці таблиці свідчать про багату, різноманітну узоротворчість бурят-монгольського народу. Найрізноманітніший домашній посуд, побутові речі в республіці прикрашуються орнаментом, пластинами або (особливо речі туалету) цілком робляться з металу. Ножі, військова зброя, сідла, кресала, прикраси для зачіски, трубки і т. д. і т. п. — речі, що обов'язково покриваються карбованням або гравіюванням візерунком, обов'язково орнаментуються.

Узоротворчість, орнаментальне мистецтво Бурят-Монгольського народу мають своїм джерелом символи родоплемінного господарства. Віками вироблялися локальні образи-символи, в своїй первозданній суті розповідаючи про сіту худобу, про соїце, про гірські вершини, про воду, про майдрання народу-скотаря, народу-ковчовника. Китайське і індо-тібетське мистецтво, що проникло в Бурят-Монголію з шаманізмом, мало на народу творчість свій вплив. Але разом з деякими позитивними моментами (інтенсифікація кольорових початків орнаментики, композиція), індо-тібетське мистецтво, підпорядковане релігійному культу, відогравало і велику негативну роль в житті дореволюційної народної творчості Бурят-Монголії.

Розглядаючи ряд унікальних творів майстрів народної творчості, можна помітити в них одну істотну особливість. Не зважаючи на те, що ці речі зроблені старими (віком) художниками, вони цілком виражують молоді, життєствердні ідеї нашого часу.

Якщо народна творчість Бурят-Монголії має свою вікову історію, то професіональне образотворче мистецтво молоде молодістю революції і налічує неповні двадцять років свого розвитку. Можна констатувати один позитивний факт в житті цього молодого мистецтва: його не торкнулося згубне дихання форма-



Ц. Сампілов. Народний художник БМ АРСР, орденоносець. Віл. Оля.

лізму, воно розвивалося і розвивається як мистецтво реалістичне.

Старійшиною цеху живописців республіки є народний художник Бурят-Монгольської АРСР, орденоносець Циренджап Сампілов—обдарований пейзажист і анімаліст. Найсильнішими роботами цього художника-реаліста є відома широкому колу глядачів лірично-тонка картина „Любов у степу“ (1935 р.), композиція „Арканщик“ (1938 р.) і ряд етюдів та малюнків звірів і тварин. Велика багатофігурна композиція Ц. Сампілова „В'їзд партізанів“ (1940 р.) не рівно зроблена в малюнку. Є недоробленість і в другій його дуже цікавій задумом і привабливій в плані розкриття природи картині „Племферма колгоспу“ (1939 р.). Ц. Сампілов, який прекрасно вивчив звічі звірів і тварин, закоханий в природу своєї країни, служить прикладом для талановитих художників бурят-монгольського народу.

Треба сказати, що не тільки Ц. Сампілов, але й жоден з художників республіки не залишається байдужим до найскладніших, серйозних і животрепетних тем. Шкода, що іноді бувають випадки творчих „непопадань“, „холостих пострілів“, коли окремі живописці більше займаються побутовоописанням і фіксуванням фактів і менше — створенням образів узагальнюючих полотен. І все ж, не зважаючи на окремі зрыви, більшість робіт виставки говорить про те, що художники Бурят-Монголії живуть повноцінним творчим життям разом з своєю країною, разом з своїм народом. Побут, життя, природу Бурят-Монголії художники знають і люблять, і в своїх роботах прагнуть оспівати вільне життя бурят-монгольського народу на вільній землі.

На виставці в Москві є три основних тематичних розділи: образи воїдів революції і знатні люди Бурят-Монголії, побут народу і природа (пейзажі). Кілька історичних композицій доповнюють ці розділи.

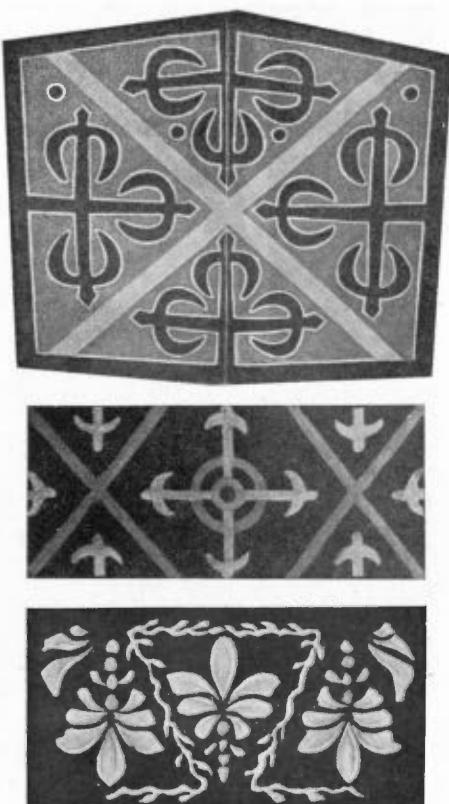
Тематика експонованих речей досить різноманітна.

Великі багатофігурні композиції, які цікаві і запам'ятовуються тематично, але які не завжди рівноцінні якістю, не завжди сильні майстерністю виставили: Ц. Сампілов — „В'їзд партізанів“ (1940 р.), заслужений діяч мистецтв Бурят-Монгольської РСР, орденоносець О. Тімін „Збір ясаку“ (1940 р.), А. Окладніков „Декабристи в Селенченську“ (1940 р.). Ажігіров — величезне полотно „Панорама парово-вагонного заводу“ (1940 р.) і т. д. Змістовний і портретний розділ виставки. Художники прагнуть зобразити і образи воїдів революції і знатних людей свого народу. З портретних композицій особливо слід відзначити картину О. Тіміна „Товарищ Сталін одержує перший лист від В. І. Леніна в Новій Уді в 1903 р.“ (1939 р.), роботу заслуженого діяча мистецтв Бурят-Монгольської АРСР орденоносця Г. Павлова „Портрет заслуженого артиста Бурят-Монгольської АРСР У. Г. Генінова“ (1938 р.), полотно молодого художника, студента Московського державного інституту мистецтв Дугар Дарші Тудунова „Портрет заслуженого діяча мистецтв Бурят-Монгольської АРСР Г. Е. Павлова“ (1940 р.), художника А. Окладнікова „Портрет Героя Радянського Союзу Г. А. Гармаєва“ (1940 р.), роботу О. Тіміна „Портрет Тюрюханової — депутати Верховної Ради Бурят-Монгольської АРСР“ (1940 р.) та ряд інших картин.

Нарешті, ледве не найбільшим по кількості творів і, в усікому разі, найцікавішим є розділ, де художники мовою кольору, лінії і форм оспінюють побут, життя і природу своєї рідної країни.

І найдосконалішими в цьому розділі є згадані вже роботи Ц. Сампілова. Скільки хвилювання і радості відчуваєш, розглядаючи його сміливі і лаконічні в своїй, простоті і правдивості зарисовки звірів і тварин („Вовк“, „Коза“, „Воли“ і інші малюнки).

Такі полотна і етюди Ц. Сампілова, як „Віл“ (1935 р.), „Рисак Мудрець“ (1939 р.), „Воли“ (1940 р.), „Вівці і кози в дворі“ (1940 р.) і інші є опоетизова-



Одна з 28 таблиць народного орнаменту.



Содном Бадеев. Народний майстер. Колгоспні рисаки. Панно. Дерево.



Нирендэжан Самбулов. Народный художник Бурят-Монгольской АРСР. орденоносець. Арканчик. Оляя.

ними живописними оповіданнями про людей, природу і тварин Бурят-Монголії. Ц. Сампілов, безумовно, найцікавіший художник Бурят-Монгольської АРСР з своїм виробленим роками, живописним почерком. Як ми вже зазначали, слабіші, ніж пейзажні і анімалістичні речі, у художника його великі композиції. І ось тут позначається ще й недостатність знань в галузі малюнка і до якоїсь міри недостатнє вміння створити складну композиційно картину.

Ц. Сампілову, а ще в більшій мірі іншим, більш молодим і менш досвідченим художникам Бурят-Монголії, необхідно серйозніше і вдумливіше працювати над оволодінням малюнком, пам'ятаючи слова Енгра, що „малюнок — це чесність мистецтва”, і сміливіше та завзятіше працювати над створенням повноцінного реалістичного образу через складну композицію, через картину. Відхід від етюдизму (не забиваючи, звичайно, етюду) і перехід до композиції — одне з завдань, що стоять перед мистецтвом Бурят-Монголії. Художникам треба багато і наполегливо вчитися, удосконалювати свою майстерність, навромежувати знання, серйозно працювати над освоєнням

малюнка, композиції, живописної техніки. Твори, експоновані на виставці, говорять про великий, непінний ріст талановитих художників. Водночас в окремих випадках вони ще не досконалі і ставлять великі серйозні питання про навчання.

Молодому образотворчому мистецтву Бурят-Монголії, у якого є головне — невитрачені сили і потяг до великого мистецтва соціалістичного реалізму, треба наполегливо перемагати ті недоліки, які поки що йому іноді заважають в його рості.

Рівнятися на класичні зразки живопису, на кращі твори радянських художників, наполегливо працювати над майстерністю живописця і рисувальника — ось що на черзі.

Чудові вказівки Леніна — „Завдання полягає в тому, щоб учитися” — цілком стосується до людей, які продемонстрували на виставці, що в середовищі бурят-монгольського народу невичерпне джерело талантів, які підносять мистецтво і народну творчість Бурят-Монгольської АРСР на нові висоти.

М. Соболевський

Художник-реаліст Порфирій Мартинович

Серед українських художників минулого століття ім'я Порфирія Денисовича Мартиновича посідає видатне місце. Та невелика кількість робіт, що залишилась нам у спадщину, привертає до себе увагу своєю досконалістю і свідчить про великий хист і високу професіональність художника.

Належачи до старішої генерації талановитих українських митців, як академіки Микола Самокиш та Сергій Васильківський, Опанас Сластион, Мартинович працював як художник порівняно недовгий час (70 і 80 роки минулого століття).

* * *

Народився Мартинович 25 лютого 1856 року в селі Стрюківці на Полтавщині в сім'ї урядовця Полтавської консисторії. Згодом батьки художника переїхали до Костянтинограда (тепер Красноград, Харківської області), де й провів Порфирій Денисович більшу частину свого життя.

Малювати за власним його свідченням, почав дуже рано, використовуючи все, що траплялося під руку: вугіль, олівець, крейду.



П. Мартинович. Малюнок. Олівець. 1884. Державний музей українського мистецтва в Києві.
Публікується вперше.



*П. Мартинович. Малюнок. Олівець. 1864. Державний музей українського мистецтва в Києві.
Публікується вперше.*

Але більш серйозно малюванням Мартинович зайнявся вже в Харкові, куди його 11-літнім юнаком одвіз батько для навчання в гімназії.

Тоді в Харкові працювало багато художників на чолі з одним із учнів Брюллова Дмитром Безперчим, який, подібно до інших учнів його (Шевченка, Василя Штериберга, Івана Сошенка, Аполона Мокрицького та ін.), по закінченні Академії основною тематикою своєї творчості обрав життя України.

Безперчий мав великий вплив на художню молодь Харкова, викладаючи малювання в місцевих гімназіях. Серед величезної кількості його безпосередніх учнів ми знаходимо імена таких художників, як Семирядський, Беклемішев, Михайло Ткаченко та інші.

Переважно виконані аквареллю жанрові роботи Безперчого, в яких подано різні побутові сценки, типи, вплинули на Мартиновича. Про це каже й сам художник в листі до Опанаса Сластиона: „Скопіював я, крім якихсь акварельних квіток, відому популярну в ті часи в Харкові картину „Сватання на Гончарівці“. Її приписували пензлеві Безперчого, що дуже добре малював аквареллю види та типи Харківщини“. Про вплив Безперчого на цей період творчості не раз говорив Порфирій Денисович і в приватних розмовах.

На той час при Харківському університеті існувала невеличка, але досить пристойна картина галерея.

Безжурно проведене дитинство серед мальовничої природи Полтавщини, велики ярмарки, які щороку відбувались в Костянтинограді, де вешталось чимало цікавого місцевого і приїжджого люду, сцени з народного життя, що ними ще з дитинства захоплювався Мартинович, лірики і кобзарі, яких так багато було на тих ярмарках і які співали старовинні думи та пісні, всякі вироби з глини, дерева, розмаїті вишивки, що їх продавали тут, просто розкладши на землі, старі чумаки, що проїздом зупинялися на батьківському подвір'ї і розповідали про всяку всячину, нарешті, копіювання робіт до певної міри жанрово-етнографічного характеру таких художників, як той же Безперчий або Кость Трутовський, — все це з юнацьких років визначило характер дальнішої творчості художника.

Навчався Мартинович в Харкові у багатьох художників, серед яких слід відмітити Дометія Ланевського та Чумакова.

Роботи цього періоду виконані переважно аквареллю, гуашшю та олівцем. Звичайно великої формальної майстерності в цих роботах ми не знайдемо, хоча вони й свідчать про добре опанування техніки акварелі та гуаші.

Проте, в них приваблює інший бік, інші якості, а саме — їхня надзвичайна душевна простота, яка пов'язується з великою емоційною насыченістю. Вміння розкрити психологічну суть зображені людини та властива Мартиновичу спостережливість згодом широко розвинулись і виявились в усому своєму блиску в цілій серії портретів.

То були переважно роботи невеликого розміру. Про тематику творів цього доакадемічного періоду можна мати уявлення з їхніх навз: „Хатня сварка“, „Запорожець, що люльку закурює“, „Сватання на Гончарівці“, „На бандурі грає“ і т. ін. Найхарактерніша з них „Хатня сварка“, в якій зображене досить буденний момент. Жінка щось енергійно доводить чоловікові, а той, видно знаючи непокірний її характер, притих, пересилуючи гнів. Скомпанована вона досить вміло. Обличчя та одяг подані трохи в узагальненому вигляді.

Окрімін першими успіхами Мартинович твердо вирішив стати художником і, щоб вступити до Академії мистецтв, восени 1873 р. переїздить до Петербурга.

* * *

Дореформна поміщицько-дворянська Академія мистецтва з її штатом престарілих професорів, наскрізь насычена традиціями зовні близкучого, офіціального, академічного класицизму, не відповідала тим вимогам до мистецтва, що їх ставила демократично настроена різночинна інтелігенція.

Вплив революціонерів-демократів Чернишевського, Белінського та Добролюбова широко позначився на сфері мистецького життя. Їх роботами захоплювалась передова мистецька молодь колишнього Санкт-Петербурга і провінції.

Різко змінюється погляд на призначення і мету мистецтва. Твердження старої Академії — „мистецтво як самоціль“ відкидається і висувається нове — „мистецтво на служіння народові“. 9 листопада 1863 р. купка „перших хоробрих“ слухачів покинула стіни Академії, оголосивши її боротьбу, і утворила згодом „товариство пересувних виставок“.

На чолі цього руху, його ідейним і організаційним керівником став великий російський художник, реаліст-демократ І. Крамський, який відіграв велику і вдачу роль в житті Мартиновича.

Академія — штаб офіційного мистецтва — на чолі з страхітливим генералом Ісаевим, відчуваючи в сюхиткість свого становища, всіма засобами боролась з проявами демократичного реалістичного мистецтва як у своїх стінах, так

і зовні. Органічний потяг багатьох її тодішніх слухачів (серед яких був і П. Д. Мартинович) до реалістичного мистецтва став причиною глибоко ідейного розходження їх з академічною професурою та начальством.

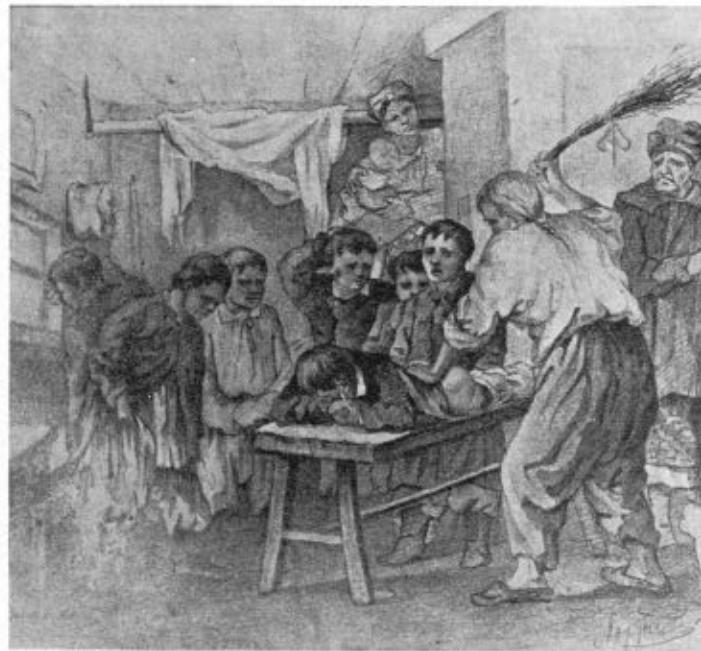
Мартинович зближується з „передвижниками“ Крамським та іншими. Цілком природний інтерес до творчості рідного національно поневоленого народу, повязаний з ідеєю служіння народові, властиво для революційно-демократичного мистецтва 60-х років, приводить Мартиновича до знайомства з видатними культурними силами того часу, взагалі, і з українськими, зокрема, а саме: Лисенком, Кропивницьким, Драгомановим, Костомаровим, Чубинським та іншими. Ці знайомства привели до захоплення Мартиновича етнографією, яка згодом стала справою його життя. Правда, Мартинович в українському національно-визвольному русі різко не відрізняв революційно-демократичних елементів від буржуазно-націоналістичних, не розуміючи реакційної суті та обмеженості діячів типу Антоновича і йому подібних. Додержуючись демократичних настанов у творенні національної культури, він за зовнішньою подібністю шляхів боротьби за українську культуру, що провадилася різними класовими верствами у своїх інтересах, проглядів діаметрально протилежну класову суть останніх.

Переборюючи величезні труднощі, обумовлені колонізаторською національною політикою царського уряду, українське мистецтво того часу підіймається до висот, завоюючи передовими представниками великої культури братського російського народу.

Міцніє українська поезія, виведена Шевченком на широкий шлях. Краї традиції українського театру Котляревського знайшли відгук у театрі Кропивницького та братів Тобілевичів. З новою силою зазвучала українська народна пісня в творчості Миколи Лисенка. Цілій ряд

учених ретельно працює над дослідженням питань з історії України, етнографії, фольклору тощо. Художні роботи Шевченка вплинули на багатьох слухачів Академії того часу. В стінах самої Академії мистецтва створюється на той час гурток студентів — майбутніх видатних українських художників, до якого, крім Мартиновича, входять О. Сластьон, М. Самокиш, С. Васильківський та інші.

Звідси нам стає зрозумілим той винятковий інтерес Мартиновича до українського села, до його типажу. З вищесказаного стають також зрозумілими моменти творчості Мартиновича, які свідчать про безпосередній вплив „передвижників“.



П. Мартинович. Сцена з кріпацького життя. Малюнок. Олівець. 1878. Державний музей українського мистецтва в Києві. Публікується вперше.

Академічні „примірні“ були швидко засвоєні Мартиновичем, який ще до вступу в Академію був добре підготовлений з малюнка, акварельного живопису та почасті з живопису олійними фарбами.

1875 року він уже в натурному класі, де за свої малюнки часто одержував перші номери, срібні медалі та інші відзнаки.

Слід відмітити, що Мартинович, перевірюючи в Академії, майже завжди уникав виконання щомісячних завдань з композиції. Біблійські мотиви і теми з древньої та середньовічної історії не відповідали творчим пориванням художника. Змушений все ж зробити такого роду композицію на біблійську тему „Пророк Даниїл боронить Сусану“, Мартинович трактує її по-своєму, відходячи від класичних настанов і подаючи по-дію в суто жанровому плані.

Серед учасників діл Мартинович вміщує українського селянина, підстриженого під кружало, те ж саме маємо і з іншими персонажами, в яких ні краплині не лишилося від офіціального академічного трактування; навпаки,—вони подані зовсім реалістично. Малюнок виконаний з великою майстерністю і експресією.

Композиція викликала захоплення учнів Академії—товарищів Мартиновича. Цілком протилежне враження вона спровокає на „академічну раду“.

Не зважаючи на великі здібності Мартиновича, академічна рада почала всіляко обходити відзнаками його роботи, часто кривдаючи вільноподібного слухача.

Другою картиною, яка вкрай зіпсуvalа і без того загострені відносини Мартиновича з керівництвом Академії, були так звані „Казьонки“.

Художник Сластьон в своїй книзі спогадів про Мартиновича яскраво описує жахливі умови життя бідніших слухачів Академії, через які загинуло чимало талановитих юнаків.

Мартинович вирішив зобразити це. Картина була написана і експоювана на одній з виставок „передвижників“. Вона мала гучний успіх.

Це був свого роду викривальний документ великої важливи. Стурбоване академічне начальство поспішило зняти з виставки, якщо не саму картину, то хоча б підпіс на ній, що свідчив про „добре піклування“



П. Мартинович. Епізод з козацьких війн. Малюнок. Олівець. 1878. Державний музей українського мистецтва в Києві. Публікується вперше.

та догляд за студентами „Імператорської Академії художеств“.

Написана вона у звичайній для Мартиновича темій гамі, яка завдала йому стільки клопоту і від якої він, не зважаючи на всі намагання, рідко відходив.

Як і більшість представників академічної школи переднього Мартиновича покоління, так і ті, що працювали за його навчання в Академії (напр., його вчителі, професори Вілевальд, Нейф та Плешанов), ставили у своєму живопису на передній план форму, часто зовсім нехтуючи кольором в сучасному розумінні цього слова.

Кольористичні шукання Заходу на той час ще не долинули до Петербурга. Група художників, що об'єдналась в товариство пересувних виставок, теж не приділяла достатньої уваги проблемі кольору, іноді зо-

всім недооцінюючи формальної сторони твору. Отож перенесення центру уваги з формальної сторони, твору на його ідейний бік в мистецтві 60-х років спочатку загальмувало дальший розвиток живописної мови та майстерності багатьох сучасників Мартиновича. Мартинович, як і найпередовіші художники-реалісти, його сучасники — Крамской і Репін, шукаючи живописної правдивості, не міг примиритися з невідповідністю, яка існувала між реальним світом, напоєним ніжнішими переливами кольорів, і обмежено темною палітурою академістів. Він намагався самотужки розв'язати ці питання, ціле літо проводячи на етюдах. Але без справжньої допомоги та керівництва не зміг досягти належних наслідків. Звідси — гірке почуття неможливості втілити сонячне звучання навколошньої природи в своїх творах. Звідси — невдоволеність кольором свого живопису та безкінечні безрезультатні шукання.

Співучні Мартиновича, видатні живописці Сергій Васильківський та Микола Самокиш удосконалювали свою живописну культуру вже по закінчені Академії на Заході.

Безперечно, Мартинович, крім великого таланту рисувальника, мав і видатні здібності живописця, про що свідчать окремі його роботи, як, наприклад, „Портрет соборного дяка“.

Після смерті батька в 1875 р. Мартинович опинився в надзвичайно скрутному матеріальному ста-

новиці і змушений був часто переривати своє навчання в Академії. Зліднене життя крапля по краплі підточувало його сили. Це, а також напружені взаємовідносини з Академією після виставлення „Казьонок”, змусили його перейти на становище вільного слухача. Це був початок кінця його художньої діяльності. В результаті нерви художника не витримали і він захворів.

О. Крамській і товариши влаштували Мартиновича до лікарні, де він пробув мало не рік. Видужавши, поїхав до Костянтинограда.

В архіві Мартиновича зберігаються цікаві листи О. Крамського до матері Порфирія Денисовича, в яких, повідомляючи про хворобу сина, Крамський пише: „Вашему сину нужны средства к жизни во все время, пока он учится. Пока он имел кое-какие средства, он шел вперед, успевал, и, казалось, немного ему осталось, чтобы стать художником. Но вот уже два года, как он страшно бедствует, скрывая это от всех, терпит такую нужду, что не дай бог. Наконец, стал задумываться, и вот чем это разрешилось. Дорога художника — самая трудная дорога, а вначале ужасна, если он не имеет средств” (Лист О. Крамського до А. А. Мартиновича від 3/XII 1880 р.).

Крамський високо розцінював здібності Мартиновича, якому він, як і його дружина, позував для портрета і допомагав матеріально.

В листі до А. Мартиновича від 25 листопада 1880 р. Крамський пише: „От себя могу прибавить, что сын ваш по таланту своему заслуживает лучшей участи, чем это выпало на долю”.

Через деякий час Мартинович знову приїздить до Петербурга з сестрою Олександрою, яка мала вступити до Академії мистецтв.

Знову ті ж турботи, ті ж труднощі, і Мартинович вдруге психічно захворів.

Крамський радить матері: „Лучше всего, разумеется, было бы, если бы его отсыда кто-нибудь взял на родину, с тем, чтобы он остался там навсегда, так как, очевидно, ему Петербург вреден”. (Лист О. Крамського до А. Мартиновича від 11/XI 1882 р.).

Повернувшись до Костянтинограда, Мартинович залишається там до своєї смерті.

* * *

Другий період творчості Мартиновича, а саме петербургський, є найплодотворнішим і найцікавішим в його художній спадщині.

Улюбленою технікою на той час стає малюнок олівцем або вуглем. Акварель та гуаш, якими так багато працювали Мартинович до вступу в Академію, замінюють олійні фарби.

Малюки цього періоду вражают плавністю ліній, майстерною ліпкою форм, тонкими переливами світла й тіні.

По своїй майстерності, влучності характеристики вони часто не поступаються перед малюнками великих сучасників Мартиновича — Крамського, Репіна і інших. Працює в цей час Мартинович надзвичайно багато, напрежено. Повертаючись до Академії з літніх канікул, Мартинович завжди привозить з собою величезні папки, заповнені десятками й сотнями малюнків, етюдів, начерків.

Особливий інтерес Мартиновича привертає до себе старі українські села — Вереміївка, Вороньків, Опішня та інші. В цих селах на той час ще збереглися вображення XVII і XVIII століть, ще збереглися в устах народу давні перекази та пісні, дідівські звичаї, старі хати, комори та інші будівлі. Тут він і починає робити свої етнографічні записи, які згодом публікує.

Цінність робіт Мартиновича полягає саме у вмінні взяти з навколошнього характерне, найбільш типове.

Він, як ніхто, терпеливо вмів спостерігати цікавих йому людей, вдало підмічати їхні характерні риси. І неначе згустком всіх цих спостережень були його зарисовки та великі портрети.

Саме в цей період Мартинович створює свої кращі живописні портрети: портрет соборного дяка в Костянтинограді та Федора Мигала з Вереміївки (1878 р.). Глибоке проникнення в психологію зображеного людини, загальна реалістична трактовка, висока живописна майстерність роблять їх одним з найкращих зразків портретного жанру мистецтва України кінця минулого століття. Особливо це стосується „Портрета соборного дяка”, який перегукується з репінським чугуївським „Протодияконом”, написаним на рік раніше.

В цей же період у Петербурзі він створює цілу серію портретів олівцем. З особливим близком розкривається майстерність Мартиновича-рисувальника в портретах „Студент Академії мистецтв Кожушко” та „Митрополичий повар Козодуб”. Зроблені вони в живописній, але стриманій манері.

З кількох автопортретів того періоду — кращий з них, зроблений у 1876 р.

Мартинович, наслідуючи в своїх портретах роботах старших майстрів, зображує людину відірвано від оточення. З глибини зосереджено дивиться на нас Кожушко. Також з глибини портрета посміхається, примірживши маленькі очі, свиноподібний Козодуб. Фон портретів майже завжди умовний, двомірний, часто за фон править сама фактура чистого паперу. Композиція портретів рідко повторюється; ми зустрічаємо і портрет голови, і погруддя, і поколінний портрет. Вирази обличчя, не зважаючи на всю різноманітність, загалом спокійні, урівноважені. Тут спостерігається вплив старих сучасників Крамського та Перова.

Все раніше сказане про петербургські портрети стосується також і чудової серії сільських портретів, зроблених під час подорожі по селах України.

Перед нами розкривається ціла галерея типів старого села: тут і народні співці-лірники, кобзарі; тут і зморщені діди, що, убравшись у святкові стрі, відпочивають під гарячими проміннями сонця; тут і старий чумак з старанно накрученого на вухо чуприною; тут і молодці, і хлопці і т. ін.

Слід відмітити, що Мартинович, шукаючи найбільш чистих, на його думку, і характерних рис українського народного мистецтва, потрапивши саме до сіл, де зберігся старий уклад життя, і не придливши належної уваги все дальшому і ширшому класовому розшаруванню, сприймає його як щось однорідне, ціле. Звідси деяка ідеїчність в трактуванні сучасного йому села.

Найкращим з цієї серії є зроблений олівцем портрет Федора Мигала (1880 р.).

Багато з цих портретів, крім мистецької, являють собою і історичну цінність. Наприклад, зарисовки відомих кобзарів Івана Кравченка (Крюковського) та Тихона Магадина.

Під безпосереднім впливом „передвижників” зроблений у тій же Вереміївці невеликий етюд „В канцелярії волосного пристава”. Це після „Казьонок” друга робота Мартиновича, яка яскраво свідчить про його зв’язки з мистецтвом „передвижників”.

В цей же період Мартинович багато працює над ілюстраціями. Він створює серію ілюстрацій до лірницьких пісень, ілюструє „Думу про трьох братів Озівських“. Ці малюнки були виготовлені в 1875 р. для етнографічних вечорів, влаштованих М. В. Лисенком в Петербурзі, на яких співав відомий кобзар Остап Вересай. Вдаліші з них — ілюстрації до лірницьких пісень. Композиції в основному мало фі-



В. Савін. Портрет сина. Олія.

гурні — дві, найбільше чотири фігури. Характерна відсутність тяжіння до трьохмірності, умовність в трактуванні планів. Загальна композиція урівноважена. Гострі драматичні ситуації не приваблюють Мартиновича, переважають спокійні, трохи ідилічні сцени, насычені великом ліризмом.

Мартинович один з перших повністю ілюструє „Енеїду“ Котляревського. Не всі з цих ілюстрацій досконалі з формального боку, деякі зовсім слабо скомпоновані, особливо багатофігурні. Але кілька малюнків з цієї серії піднімаються до рівня великого творця „Енеїди“, наприклад, повний життя та м'якого гумору „танець Енея з Дідоною“.

Мартинович уривками продовжує малювати приблизно до 1890 р. Цікаві, повні експресії малюнки виконані в петербургській миколаївській лікарні для психічно хворих. Видужавши, Мартинович ще деякий час не може відмовитись від малювання. Він збирає матеріали про українську народну архітектуру, невелику частину якого він згодом публікує в полтавських газетах. З величезної кількості робіт Мартиновича збереглось на сьогоднішній день трохи більше двох сотень. Решта розгубилась. Починаючи з 1890 р., Мартинович не малює, а тільки збирає свої роботи. В листі до М. І. Мурашка, у якого знаходилась частина його робіт, він пише: „Я думаю собрати все свої рисунки для того, чтобы впоследствии удобнее издать их“ (архів Мартиновича, лист від 25/X 90 р.).

Але зібрати їх так і не пощастило. Багато робіт залишилось у Мурашка, в його школі і потім невідомо куди зникли. Багато робіт переховувалось у Васильківського та інших художників. Значна кількість їх, певно, ще й досі знаходиться в приватних колекціях і невеликих провінційних музеях.

Починаючи з 900 років, виникає серйозний інтерес до творчості художника. Влаштовуються ретроспективні виставки, що освітлюють його творчість: полтавська (1903 р.), київська (1911 р.), костянтиноградська постійна при музеї та харківська в 1930 р.

Помер Мартинович взимку 1933 р.

* * *

Окремі мистецтвознавці часто обвинувачували Мартиновича в натуралізмі і побутовізмі. Елементи останнього ми знаходимо в деяких, особливо ранніх, роботах Мартиновича. Щодо натуралізму, то проти цього визначення свідчить велика кількість малюнків, що Їх робив Мартинович з пам'яті, пригадуючи цікаві типи і моменти. Цінність творчості Мартиновича полягає в реалістичності її настанов, у великій майстерності його портретів та малюнків, в його демократичному підході до завдання мистецтва. Мартинович близький нам як художник, що своєрідно відобразив в українському мистецтві демократичне піднесення 60-х років.

Ю. Нельговський

Крах естетизму

1. Ідеологія і доля „Мира искусства“.

В історії російської художньої культури є період (він приблизно збігається з двома останніми десятиччами старого режиму), відзначений діяльністю „Мира искусства“, колись впливової художньої організації.

Вся історія, вся доля „Мира искусства“ — наочний і виразний доказ безсилля естетизму, який бажає стати або здаватися світоглядом. З поваленням старого режиму, з загибеллю буржуазно-дворянського ладу влав і естетизм. Правда історії і вигадка мистецтва стали в трагічну суперечність: „Мир искусства“ розглядав світ як „уявлення“, забувши про його „волю“. Боротьба за стиль велася з повним забуттям того, що стиль, як і свідомість, обумовлений буттям, і що стиль, вирощений у ветхій оранжерії, над якою вже нависла гроза й буря, так само приречений на загибель, як і сама оранжерея.

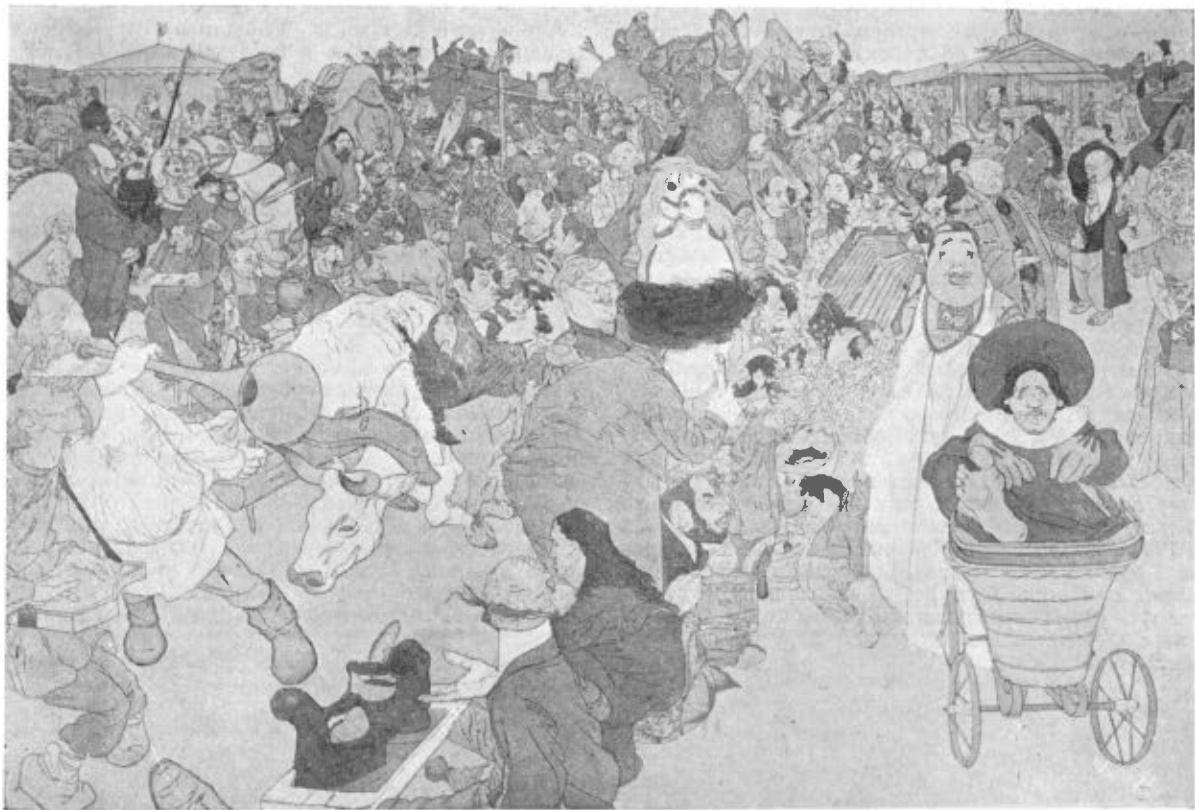
Сорок років відокремлюють нас від доби виникнення групи художників „Мир искусства“ і одніменного журналу. З того часу багато що грунтівно змінилося в художньому житті нашої країни. На зміну буржуазній естетиці прийшло нове розуміння мистецтва, висунувші соціалістичний реалізм як основу радянського мистецтва.

„Мир искусства“ відійшов у минуле і втратив майже всякий вплив на долю нашого мистецтва. Його місце і значення в історії російської культури були піддані переоцінці. З роками стало виразніше співвідношення заслуг і вад „Мира искусства“, стали оче-

видніші його помилки й заблуди. Виникши в свій час як опозиція академізму і „передвижництву“ (особливо епігонам другого), проголосивши свободу художнього світогляду, „Мир искусства“ справді був скований естетичною програмою, став — може, непомітно для себе — слухняним наймитом тих класів, смаків і схильності яких відбилися в психоідеології і продукції „Мира искусства“, — а саме дворянсько-бюрократичних і капіталістичних кіл.

Визнаючи значення „соціального замовлення“, що виходило від цих класів, не можна, проте, погодитися з вульгарно-соціологічною схемою, яку пропонує в книзі „Мир искусства“ (1934) Н. І. Соколова: вона поділяє „мирискусників“ на ідеологів буржуазної інтелігенції і ідеологів промислової буржуазії. Перших вона називає „ретроспективними мрійниками“, що догоджували буржуазній державності: до них вона відносить Олександра Бенуа, Сомова, Бакста, Лавсере, Добужинського і до них же приєднує двох діячів, які ніколи не були художниками, але відігравали видатну роль в „Мирі искусства“ — Дягілєва і Філософова. Вони оголошуються основним ядром „Мира искусства“, ніби „чужим для всіх видів реалістичного освоєння світу“ (?).

У книзі Соколової розглядаються тільки вони, тільки їх творчість. Художники, що не влазять на соколовську полічу, опинилися за бортом „Мира искусства“: Серов і Коровін як „ідеологи великої промислової буржуазії“, Врубель як романтик і містик; Білібін, Стelleцький, Поленова і Рябушкін — як „націоналісти“; інші видатні учасники „Мира искусства“ винвали з соколовської схеми з невідомих



Базар ХХ століття. Карикатура П. Щербова.

Зліва направо: Реріх (граф на гусях), Стасов (з трубкою), Брешко-Брешковський (з куркою в руці), Боткін (військовий лікар), Боткіна (дивиться в лорнет), поруч з нею—Бенуа (граф на цитрі), Гінцбург, Браз, Сомов; Дягілев („мамка“) везе в колясці Малівціна; праворуч вдалені—Тенішева (зі спини); посередині внизу — Гриценко і Єлізавета Бем.

причин. Очевидно, Соколова не зуміла вигадати відповідні рубрики для таких видатних і типових „мірискусників“, як Головін, Кустодієв, Петров-Водкін, Остроумова-Лебедєва, Реріх, Замирайло і ін. Не вмістилися в її схему і інші художники: Чехонін, Нарбут, Мітрохін, скульптори Обер, Трубецької, Голубкіна і ін.

Історія „Мира искусства“ зв’язана не тільки з художником, а й з літературним рухом 900-х років. На межі XIX і ХХ століття у російському мистецтві дихнуло чимсь зовсім новим, нечуваним. Проявилися далечінні, несподівано заглибилося недавно таке мілке русло наших літературних і художніх „течій“,—але русло це лишалося дуже вузьким: для великого корабля, що несе в собі народні маси, воно було недоступнім.

Відмітимо, що, чи вільно чи невільно, „Мир искусства“ і „символісти“ йшли поруч, — „сучасничали“, любили і ревіювали взаємно.

Переходимо до конкретних речей: хіба можна, кажучи про Врубеля, не згадати його чудесний портрет Брюсова, хіба Сомова можна уявити без його прозорих, таких ніжних і легких, портретів Блока (нехай мало складного), Кузьміна і Сологуба, хіба не пам’ятний портрет Белого роботи Бакста і т. д.?

Ідеологія „Мира искусства“ зародилася наприкінці 90-х років під впливом французьких романтиків

і символістів. Бенуа і Дягілев в декларативних редакційних статтях обстоювали „божественність“ художника і абсолютну свободу мистецтва. „Творчі почуття“ були оголошені „єдиною реальністю на землі“; „єдиною функцією“ мистецтва стверджувалась насолода, „знаряддям мистецтва“ визнавалась краса.

Бенуа боявся одразу засудити реалізм і в 1898 р. написав статтю (не надруковану), в якій виступав за реалізм і сюжетність, вважаючи можливим відродження їх на основі „якогось ширшого світосприймання, ніж те, що лежало в основі мистецтва „передвижників“ на чолі з Вол. Маковським“. До позиції Бенуа примикали Лансере, Яреміч, Серов. Іншу, більш бойовою групу, склонну до крайностей, складали Бенуа і літературні співробітники „Мира искусства“. Це не заважало тій чи іншій групі іноді хибувати на аполітичність, реакційність і еклектизм. Бакст, виконавши марку „Мира искусства“ (змінену пізніше, в 1910 р., Е. Лансере) з малюком орла, трактував її в листі до Бенуа (1898) як символ „царственного орлиного мистецтва“. Він писав: „Мир искусства“ вище всього земного, біля зірок, там воно царє гордово, таємничо і самітно, як орел на верхіві сніговому“.

В цій ідеології не важко пізнати відгуки суб’єктивізму Барреса, художнього абсолютизму Т. Готье і Ш. Бодлера, війовничого ідеалізму французьких

неоромантиків і модерністів. Ми згадуємо лозунги Готье: „мистецтво для мистецтва”, „все виходить від форми”, „все корисне — потворне”. Олександр Бенуа міг би сказати про себе, як Готье, що він, насамперед, людина, „*roug qui le monde visible existe*”, що він „ні чорвоний, ні білий і навіть не трикольоровий, — він ніякий і помічає революцію тільки, коли кулі розбивають шибки”. Не даремно Бенуа втік за кордон від першої російської революції 1905 р., не даремно він ухилився від участі в соціалістичному будівництві в епоху Великої пролетарської революції і емігрував.

Чим же пояснити, що „Мир искусства”, колись дуже потужний і впливовий диктатор художньої моди на протязі двох десятиріч, що мав свій власний орган (правда, малотиражний — 1000 примірників, але дуже бойовий), а пізніше ще гучніший „рупор” в „Речі“ (де друкував свої статті Бенуа), — захитався і розсипався при першому подиху революційної бурі?

Ідеалістичний світогляд керівників „Мира искусства“, їх індивідуалістична ідеологія, їх естетичні смаки і економічні інтереси опинилися з початком Великої Жовтневої революції в катакстрофічному стані: нічого спільног між ними і соціалістичним будівництвом, нічого спільног між ними і революційною тактикою, основанаю на марксизм-ленінізмі, не було

і не могло бути. В добу Жовтня „Мир искусства“ був ні до чого; його керівники вирішили тікати, „посипавши попелом голову”. При цьому „Мир искусства“ і не подумав спалити те, чому поклонявся і поклонитися тому, що палив, — ні, алегоричний попіл самовигнання не був жертвеним...

„Хто не з нами, той проти нас...“ Непростимою виною керівників „Мира искусства“ була їх втеча за кордон. На початку і в середині 20-х років з Ленінграда виїхали за кордон найвидатніші представники „Мира искусства“ — Олександр Бенуа, Сомов, Добужинський, Чехонін, Серебрякова. Ще раніше за кордоном осіли Бакст, Коровін, Олександр Яковлев, Лукомський, Судейкін і Білібін (останній у 1936 р. повернувся в Ленінград). Отже, основне ядро „Мира искусства“ в роки великого соціалістичного будівництва опинилося за кордоном.

В СРСР лишилися тільки Головін, Кустодієв, Петров-Водкін і Замірайло (нині покійні), Лансере, Остроумова-Лебедєва, Мігрюхін і кілька майстрів меншого масштабу, що належали до молодшого покоління „Мира искусства“.

Ще в передвоєнні роки „Мир искусства“ почав втрачати своє „лице“, ставав дедалі більш безпринциповим. У своїх спогадах Бенуа писав, що в 1910 р. спроба відродити „Мир искусства“ привела до того, що „відродилася сама тільки видимість“. Але йому



П. Щербов. Базар ХХ століття. Деталь. Ліворуч (на першому плані) — Остроухов, в центрі унизу — Серов.

здавалося, що в минулому „Мира искусства“ були „поклади справжнього ідеалізму, невижитої істини, реальних можливостей і благотворної людяності“.

„Істина“, може, і не вижита, але „Мир искусства“ вижив себе цілком. Він виявив неспроможність прийняття і втілити нові форми життя, діла і дні, людей і подій радянської епохи. „Вікно в Європу“, колись прорубане „мирискусниками“, стало ім дверима для втечі на Захід. Але і в еміграції „Мир искусства“ не зумів ні зібрати свої лави, ні організувати творчу перемогу. Падіння естетизму визначало падіння художнього угрупування, що йшло під прaporом „самодовілючого мистецтва“: „Мир искусства“ давно вже не емігрант, а покійник.

Проте, у цього покійника були чималі заслуги. Найкращі з майстрів „Мира искусства“ створили в роки свого творчого розквіту безліч творів, які досі експонуються по наших музеях і складають невіднину, цінну і помітну частину нашого художнього надбання.

Сила справжнього мистецтва невичерпна, і чарівність його безмежна. З цієї художньої спадщини, яку лишили нам естети, ретроспективісти, стилізатори, ми можемо і повинні взяти найкраще, найцінніше. Належним аналізом, коментарем і корективами треба відокремити плевела від пшеници, треба відсіяти життезадатні зерна від змертвілих. Спадщина „Мира искусства“, очищена від тимчасових і випадкових „гримас“, може ввійти в скарбницю радянської культури. В реторті мистецтвознавського аналізу слід випарити отруту естетизму, знешкодити отруену мікстуру модернізму, дезодорувати її, звільнити від запахів салонно-будуарної парфюмерії.

Саме в цьому, а зовсім не в суцільному запереченні, не в зневажливому відкиданні „Мира искусства“ і полягає завдання радянських мистецтвознавців, екскурсоводів і музеїв працівників. Зводити всі розмови про „Мир искусства“ до насмішок і ганьби, визначає пропонувати радянському читачеві і глядачеві каміні замість хліба. „Мир искусства“ був замощений не тільки каменем. У ньому були й живучі паростки високого, справжнього мистецтва, іх було чимало, і треба не викорчовувати, а дбайливо вирощувати найкращі, найбільш життезадатні ростки.

2. Історія розвитку „Мира искусства“ (перший і другий періоди).

Історія „Мира искусства“ розпадається на кілька періодів. Перший починається з 1898 р. і триває одночасно з існуванням одноіменного журналу. З 1904 по 1910 „Мир искусства“ не виступав самостійно (за винятком одного випадку). В 1910 р. він відродився і існував до початку соціалістичної революції. Третій період з'явується з першими роками радянської ери. Він відрізняється двома великими виставками і кількома персональними експозиціями, що виявили виразне розходження між „Миром искусства“ і світом революційної дійсності. Аполітичні і ретроспективні настрої „Мира искусства“ стали особливо очевидними, еклектичний характер виставок ще посилився. Четвертий період можна назвати захоронним: вже не під прaporом „Мира искусства“, а під незвичним знаком „Русского искусства“ властовувалися у Парижі і інших містах Західної Європи виставки праць колишніх учасників „Мира искусства“.

Початковий період діяльності „Мира искусства“ (1898 – 1903) був найбільш бойовим і змістовним. Перший виступ „Мира искусства“ відбувся під ви-

падковою назвою „Выставка русских и финляндских художников“. Це було в січні 1890 р.

В жовтні того ж року вийшов у світ перший номер журналу „Мир искусства“. Журнал підтримували меценати – княгиня Тенішева, яка, за словами, Бенуа, „прагнула благородної слави“, і „шалений“ Савва Мамонтов. Керував журналом С. П. Дягілев, якого Бенуа характеризує як „фанатика діла“, але скильного до „козакування“, „фатовства“, „пихи“ і „панського самодурства“.

В мемуарах Андрея Белого („Межу двух революций“ 1934) знаходимо правильне формулювання ролей Бенуа і Дягілєва: „О. М. був... головним політиком; Дягілев був імпресаріо, антрепренер, режисер“... Бенуа давав, так сказати, постановочний текст; від його елегантних статей... залежав стиль виставок Дягілєва, стиль декорацій балету, стиль хореографії“.

„Передвижники“ і споріднені з ними художники дивилися на новий журнал згори. Репін, що спочатку погодився був брати участь в журналі, незабаром став на різко ворожу до нього позицію. Природно, що великий живописець-реаліст не міг співчувати естетизму і „декадансу“. Славетну полеміку „Мира искусства“ з Репіним тепер якось дивно і ніякovo перечитувати, – стільки в ній взаємного нерозуміння.

Виставки і журнал „Мир искусства“ з першого року існування викликали немало різко негативних відгуків у пресі. Виразником іронічного ставлення художників-реалістів до молодих новаторів став зокрема цікавий карикатурист П. Щербов, що придумав для нового угрупування уділіве прізвіску „Мор искусства“. В журналі „Шут“ (1998 р.) з'явилися рисунки, що пародіювали „спрощений“ спосіб застосування мистецтва до промисловості: випад був склерованій проти „Мора искусства“ — „спеціального органу мистецтва недоношеного“.

Але славетна групова карикатура П. Щербова „Базар ХХ віку“¹ (вид. Голіке і Вільборг) яка зображувала російський художній світ на межі XIX і ХХ віків, доводить, що цей художник-сатирик враховував велику питому вагу нової групи: головні представники „Мира искусства“ тут зображені на першому плані, далеко більшими, ніж багато інших знатних майстрів.

Тенішева і Мамонтов незабаром відійшли від журналу „Мир искусства“. Справи Мамонтова на той час похитнулися. На Тенішеву вплинули почасти ідеїного ворог „мирискусників“ Адріан Прахов, почасти – відливі карикатури Щербова. Зокрема Щербов зобразив, як Тенішева купує декоративне панно Брубеля: великосвітська меценатка була перетворена в почварну бабу, що купує у продавця дрантя Дягілєва укривало за карбованець. На іншій карикатурі вона виступала у вигляді корови, яку доів Дягілев.

Але журнал встояв: Серов виклопотав казенну субсидію. Крім того, „Мир искусства“ підтримали деякі друзі редакції. В 1899 р. журнал „Мир искусства“ влаштував велику міжнародну виставку, на якій з'явилися праці Ренуара, Дега, Уїстлера, Рафаеллі, Лібермана, Ленбаха, Кар'єра і ін., поруч з працями російських майстрів. Далі „Мир искусства“ обмежувався виставками творів своїх членів, що виставляли картини без жюрі, і сторонніх експонентів, праці яких проходили через жюрі.

На четвертій виставці „Мира искусства“ в 1902 р. з'явилися праці групи молодих москвичів – Павла Кузнецова, Сапунова, Ларіонова. В 1903 р. відбулась

¹ Дів. репродукцію цієї карикатури, виданої в свій час величезною хромолітографією, яка давно стала винятковою рідкістю (вона була видана в дуже обмеженій кількості при-мінників).

остання виставка „Мира искусства“ першого періоду. 1904 р. був останнім роком існування журналу.¹

Причиною припинення виставок почали був не-вдалий склад виставки 1903 р., почали намір злити виставки „Мира искусства“ з московською групою „36 художників“ і з „Союзом русських художників“. В 1906 р. з ініціативи Дягілева відбулася ще одна виставка „Мира искусства“, але вона була випадковим явищем. Основною базою виступів „Мира искусства“ стали в період 1904—1910 р. р. виставки „Союза русських художників“.

В 1910 р. в „Союзі“ стався розкол між значною частиною москвичів і петербургською групою. Деякі критичні виступи Бенуа москвичі трактували як порушення товариської етики. Після зауваження йому про це Бенуа вийшов з „Союзу“, а за ним пішли і його найближчі друзі. Тоді виник план відродження „Мира искусства“. Але, як писав у своїх спогадах О. М. Бенуа, „відродилась сама тільки видимість“. Непогодженість в основній групі, втрата авангардної позиції, застарілість ідеології „Мира искусства“, — все це дуже змінило характер виставок і всієї організації в цілому. „Центр ваги“ художнього життя на цей час перейшов з Петербурга в Москву, де мистецтво було під опікою великої промислової буржуазії.

З 1906 р. почався цикл виступів російського театру за кордоном: Дягілев розгорнув у Парижі ряд спектаклів, в оформленні яких брали участь Бенуа, Головін, Коровін, Бакст, Періх. Вистави мали величезний успіх. Естетизм „Мира искусства“ тут був показаний як грандіозна інсценівка. Це була перемога, але перемога зовнішня, ілюзорна, без глибоких завойовань. Бенуа писав: „Ми йшли в бій во славу російської зброй“. Справді, це була особлива форма реклами. Не даремно дирекція кол. імператорських театрів багато чого взяла з досвіду дягілевської антрепризи в плані оформлення спектаклів.

Успіх „Мира искусства“ тривав і в другий період — з кінця 1910 р. по 1916 р., вже без участі Дягілева. В 1910 р. товариство очолював Періх при секретарі Добужинському. Крім них, у комітет товариства входили О. М. Бенуа і О. Е. Браз.

Перед відродженням „Мира искусства“ С. К. Маковський відштував велику видатну виставку „Салон“, яка була по суті розширеною виставкою „Мира искусства“ з зачлененням багатьох нових учасників (зокрема Петрова-Водкіна). Загальне число учасників виставки „Мира искусства“ в 1910—1916 р. р. досягло 230; за цей час було експоновано 7,5 тисяч творів. За 6 років товариство відштувало 13 виставок (7 в Петрограді і 6 у Москві), не лічачи виступів в провінції і за кордоном, а також посмертних виставок членів „Мира искусства“ і благодійних аукціонів. Разом з ними налічується до 30 виступів, тобто в середньому до 5 виступів на рік.

В 1911 р. у приміщені „Аполлон“ відбулась ви-

ставка Стеллецького, своєрідного реставратора російської старовини. В тому ж році у Вільні була влаштована посмертна виставка Чурляніса, перевезена потім в Москву і Петербург. На петербургській виставці 1913 р. з'явились такі шедеври Серова як портрети Орлової, Цетлін і ін., а також портрет Іди Рубінштейн, що викликав гостру дискусію (Репін не хотів вірити, що автор цього портрета — Серов).

На московській виставці в 1912 р. з'явилося нашуміле „Купання червоного коня“ Петрова-Водкіна, багато нових праць Періха (36 творів), Кустодієва і ін. Тоді ж було виставлено 49 творів передчасно загинулого дуже обдарованого Сапунова. На восьмій виставці „Нового общества художників“ показано було 162 праці Врубеля.

Відзначимо далі, що виставка 1913 р. широко показала творчість Чехоніна, Серебрякової, Альтмана, Бориса Григор'єва і інших молодих майстрів.

В „пам'ятному календарі“ „Мира искусства“ на 1913 р. припадають чотири анекдотичні випадки: 1) при обговоренні питання про присудження премій імені Куїнджі „Общество Куїнджи“ спнило свій вибір на Петрова-Водкіні і... Бодаревському; 2) на виборах в Академії мистецтв звання академіка дістав Сомов (всього лише з перевагою в один голос) — художник з європейською славою одержав на 5 голосів менше, ніж мало відомий В. Беляєв; 3) при виборах викладача історії мистецтв в Академії Сабанеєва дістав 32 голоса, Олександр Бенуа — 4, Ігор Грабар — 1; 4) дуже талановитий Борис Григор'єв не був допущений до конкурсної виставки в Академії і його постановили „не числити в списках“ тих, хто складав іспити.

Кілька виставок відбулося напередодні і в роки війни, після чого в діяльності товариства настало затишія. Виставка воєнного періоду мала особливий матеріальний успіх у зв'язку з виникненням особливої породи „нувороїшв“, ділків, спекулянтів, поставників, які мали величезні прибутки на війні. В ці роки замкнулося коло, почате меценатством Тенишевої і Мамонтова. Наступні роки привели нововинних багатіїв до розорення, а „Мир искусства“ — до остаточного розкладу.

Знамено, що тоді ж припинив існування найвидатніший орган російського естетства, художній журнал „Аполлон“ (жовтень 1909 р.—1917 р.), який був пропагандистом „Мира искусства“ і друкував на своїх сторінках монографічні статті про художників цієї групи.²

Треба відзначити, що в 1915 р. в „Мир искусства“ влився „Бубновий валет“ — це була, звичайно, перемога, але, мабуть, піррова...

(Закінчення в наступному номері).

Е. Голлербах.

¹ Журнал „Мир искусства“, в деякій мірі, знайшов собі продовження в журналі „Золотое руно“ (1906—1909), який присвятив окремі номери Врубелю, Сомову, Борисову-Мусатову, Баксту, О. Бенуа, Нестерову, Періху, Кузнецову і Лансере. Далі — з жовтня 1909 р. до кінця 1917 р. органом „Мирискусников“ почали бути журнал „Аполлон“. Але в обох журналах Бенуа вже не був диктатором, а Дягілев взагалі нічого не мав з ними спільногого.

² Далі література про окремих майстрів „Мира искусства“ стала спеціальністю кол. видавництва „Євгеніївської общини“ — Комітету популяризації художніх видань, який випустив книги про Серова, Бенуа, Сомова, Періха. Дві брошури про Замірайла і Серебрякову вийшли в видавництві „Аквілон“. Автором всіх цих хвалівних і досить поверхових за стилем і тоном нарисів був художній критик напряму „Мира искусства“, співробітник „Старих годів“, музейний працівник і вібі «адьютант» Бенуа — Сергій Ерист.

Ціна 3 крб.

З МІСТ

	Стор.
Г. РАДІОНОВ — Про мистецтвознавчу критику і бібліографію .	2
I. РАБІНОВИЧ — Образи Леніна і Сталіна в образотворчому мистецтві	6
B. АКУЛОВ — Створити українську Академію мистецтв. Про систему художньої освіти на Україні.	14
M. ЯТКО — Живописець Гуцульщини Кароль Коссак	16
M. СОБОЛЕВСЬКИЙ — Мистецтво Бурят-Монгольського народу	18
Ю. НЕЛЬГОВСЬКИЙ — Художник-реаліст Порфирій Мартинович	24
E. ГОЛЛЕРБАХ — Крах естетизму.	29
На 1-й стор. обгортки:	
B. I. Ленін в Разливі в 1917 р. Скульптор Пінчук.	
На 2-й стор. обгортки:	
ПО МАЙСТЕРНЯХ ХУДОЖНИКІВ.	
Підготовка до виставки „Ленін, Сталін і Україна“.	
КОЛЬОРОВІ ДОДАТКИ:	
КАРОЛЬ КОССАК — Зустріч на містку. Акварель.	
ВІКТОР САВІН — Портрет сина. Олія.	

ПОПРАВКА

В статті „Народна творчість Західних областей України“ („Образотворче мистецтво“ № 12) слід читати: „Ці, ніби жиєві свідки мовою колорів і геометричних ліній розповідали про гіркі сльози і кров, яскраво пролиті українцями в боротьбі за свою волю і розкріпачення, про підневельну, рабську працю на польських поміщиків-магнатів і капіталістів“ і т. д.

Видає: Державне видавництво „Мистецтво“.

Редактор Г. П. Радіонов

Адрес редакції: Київ, вул. Воровського, 22.

(Журнал „Изобразительное искусство“ на украинском языке)
БФ 621. Зам. № 968. Тираж 1^о50. Друк. арк. 4, автор. 6,3. В 1 друк. арк. 63. т. літ.
Підписано до друку 3/II 1941 р.
Фабрика художнього друку Державного вид-ва „Мистецтво“, Харків. Пушкінська вул. № 44.