

3260.

С2ас/0

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО



№ 2

ЛЮТИЙ

1941

Хроніка

Підготовка до виставки „Ленін, Сталін і Україна“

В цьому місяці, як і в попередньому, редакція проводжувала відвідування майстерень художників з метою ознайомлення з станом підготовки їх до виставки „Ленін, Сталін і Україна“.

У художника *Безуглого* ми бачили ескіз, що зображає розгром польської кавалерії шостою кавбригадою тов. Тимошенка. На першому плані збились докупи троє коней з вершниками: один кінь упав, придавивши поляка, другий—здійнявся вгору з бійцем Червоної Армії, що б'є шаблею поляка на третьому коні. За цією групою—кіннота в битві.

Художник уже почав працювати над своєю темою: він зробив біля десятка етюдів коней (з них 6—олівцем і 4 олією), а також варіанти композиції центральної групи. Ми могли б порадити художнику таке: якомога уникнути шаблонного розташування вершників, що майже канонізувалось у нашому батальному живопису; зобразити того коня, що впав, в менш драматичному вигляді, бо його відкинуті ноги і вся поза одразу притягає до себе увагу глядача і відвертає її від центральної постаті; точно встановити, де буде світло—на задньому чи на передньому плані; зберегти єдність колориту і не впасти в строкатість, що часто-густо псує багатофігурні композиції і надає їм розмальованого вигляду.

Художник тепер старанно вивчає коня, але не треба йому забувати про головне—про людину.

Художник *Кияненко* показав ескіз „Трипільська трагедія“. Рано вранці, на високім березі Дніпра на першому плані показана група комсомольців з лівого боку, а з правого—група бандітів Зеленого. Між групами—Зелений на коні. Другий варіант ескізу подає ту ж сцену без Зеленого. В групі комсомольців один стоїть прямо, кудись вдивлячись, другий—лежить на землі, решта—стоїть далі: Центральна фігура і обличчя юнака мають показати героїчний спокій перед смертю, якусь замисленість в цей останній час життя.

Крім цих ескізів художник показав 4—5 останніх робіт (і всі незакінчені), що демонструють колористичні шукання художника. Ці роботи, дійсно, ефектні, з гучними кольорами, що нагадують почасті архіпівську або коровінську манеру. Ці кольори ще не досить поєднані. Ці вправи ведуть художника в бік від його ескізу „Трипільська трагедія“, бо в цій картині тональність повинна бути дуже стриманою, а кольори—низьких тембрів, як цього вимагає сама тема. Крім того, в його картині повинна відіграти велику роль композиція, розташування фігур, вираз облич. їх типові чи індивідуальні характеристики. Це все вимагає строгого малюнка, перш за все старанного студіювання форми.

Художник помилується, думаючи, ніби він готовується до своєї картини, коли пише життерадісну, здорову, лукаву жінку в платку, який ніби обгортає її полу-м'ям, або імпресіоністичний портрет—свій і своєї дружини.

Художник *Мамолат* має працювати над картиною „Зустріч т. Тимошенка з родичами і знайомими на батьківщині“.

На першому плані, на дворі—стіл; зліва по той бік сидить тов. Тимошенко в профіль, справа—сидять двоє селян і щось йому розповідають, трохи остронь стоїть жінка, біля неї діти. Світло—сонячний день—на задньому плані. Що ж художник хоче

показати тут, крім простої ілюстрації? З одного боку (як і він каже) контраст між бідними селянами, на яких ще почувається слід колишнього гніту, і могутнім сином великої країни, що піднявся до найвищих посад, і з другого боку, самі обставини (пленер) підказують колористичне розв'язання завдання.

Художник ще не брався за грунтовне розроблення композиції і взагалі ще зовсім не відійшов від свого ескізу, який перебуває, так би мовити, в своїй ембріональній стадії.

У художника *Прахової* ми бачили ескіз, що подає нам сцену в дитячих яслах. На ескізі—коло десятка дітей (частина їх на першому плані) і дві виховательки. Одна бере дитину на руки, а друга—годує дітей. Сцена, як така, не позбавлена інтересу, хоч, на нашу думку, висувати на перший план клітину з дітьми не зовсім доцільно, бо це якось зразу привертає до себе увагу і затушковує психологічний бік виховання. Чи не доцільніше було б висунути на перший план виховательку, що має тимчасово замінити дитині матір, і на цьому центральному образі зосередити увагу глядача, а все інше подати вже як аксесуари, як обстановку, на фоні якої відбувається вся сцена?

Ескіз свідчить про емпіричний підхід до теми; бо він є ніщо інше, як повторення начерку з натури, що його зробила художник в дитячих яслах. Художник *Прахова* ще не розробляла своєї теми ні композиційно, ні окремих моментів, гадаючи зробити це вже повесій цього року. Ми ж думаємо, що над композиційними варіантами можна було б попрактикати вже й тепер.

Художник *Рейтенбург* має завдання написати портрет Оксани Іваненко і Марії Миронець—українських письменниць. За деякі обставин тов. *Рейтенбург* не могла розпочати роботу над портретами. Однак, ми гадаємо, що деяку підготовчу роботу можна було б провадити вже й тепер.

У нас часто-густо пишуть портрет зразу фарбами, ледве іакресливши вуглем або олівцем загальний риси моделі. Потім в процесі роботи йдуть безконечні виправлення. Не відкидаючи в принципі й цього методу, ми все ж таки гадаємо, що попередні шкіци і нариси олівцем або вуглем частково з моделі частково з пам'яті, а також композиційні варіанти були б дуже корисні, особливо для такого художника, як тов. *Рейтенбург*, яка ще не має великого досвіду в портретній справі. Проте, таких підготовчих робіт ми у тов. *Рейтенбург* не бачили.

Художник *Хворостецький* показав ескіз, що відображає сучасне культурне радянське село (с. Чапаєвка). На цьому пейзажі видно площа з громадськими будинками, на площі—пам'ятник Леніну, в глибині—стадіон. Вихідний день. Прогулюється молодь, на ганку літні люди читають газети, грає оркестр. Цей ескіз, який, здається, художник робив з натури, на нашу думку, не зовсім вдалий: бюст Леніна стоїть якось збоку, одним словом, це портрет кутка села з трохи випадковою точкою зору. Образ може і навіть повинен бути синтетичним, узагальненим. З цього погляду композиційні варіанти, навіть тепер і без натури, могли б бути дуже корисними для дальнішої роботи художника і тому саме йому треба чекати літа, щоб працювати над своєю темою.

Лінійка № 3260.



ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

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

РІК ВИДАННЯ ЧЕТВЕРТИЙ

№ 2

ЛЮТИЙ

1941



З. Толкачов. Товариші К. Ворошилов та О. Пархоменко в бою.
Ілюстрація до книги П. Панча „Олександр Пархоменко“.

Видатний полководець

4 лютого ц. р. трудящі величого Радянського Союзу одностайно відзначили 60-річний ювілей з дня народження видатного революційного полководця, вірного соратника Леніна і Сталіна, одного з крупніших організаторів і керівників непереможної Червоної Армії—Клиmentа Єфремовича Ворошилова. Його залізна воля, безмежна відданість справі робітничого класу виковувались у великих класових битвах за знищенння прогнилого царського буржуазно-поміщицького ладу, за побудову суспільної системи—вікової мрії передового людства — комунізму.

Перше бойове хрещення дістает Ворошилов ще юнаком у класових боях пролетаріату Донбаса — крупнішого промислового центру РСФР. З ранніх років, ставши на важкий шлях професіонального революціонера, Климент Єфремович зазнає безперервного гоніння з боку царських сатрапів, багато разів арештовується, засилается до Сибіру. Але ніколи і ні за яких умов не припиняє він своєї революційної боротьби.

В організації озброєних сил диктатури пролетаріату тов. Ворошилов бере найактивнішу участь. З перших днів Жовтиєвої соціалістичної революції партія і радянський уряд направляють його на найвідповідальніші ділянки боротьби з контрреволюцією. Боротьба з німецькими інтервентами, героїчний похід до Царицина, оборона його під керівництвом товариша Сталіна, організація Першої Кінної армії, яка вкрила себе невмируючою славою в розгромі банд Денікіна, білополяків, Врангеля, ліквідація кронштадського заколоту, — такі найкрупніші віхи бойового шляху революційного полководця Ворошилова.

Для нас, українських художників, має особливе значення бойове минуле тов. Ворошилова також тим, що воно в значній мірі з'язане з Україною. Тут, на Радянській Україні провів свої перші роки державної діяльності Климент Єфремович, широко проявляючи своє велике обдаровання організатора і пролетарського полководця, державного діяча, одного з організаторів нашої партії.

Після закінчення громадянської війни Климент Єфремович бере найдіяльнішу участь в нашему державному будівництві, у зміцненні озброєних сил радянського народу. Після смерті М. В. Фрунзе Климент Єфремович стає на чолі озброєних сил нашої країни, беззастінно віддаючи себе зміцненню могутності Червоної Армії, кордонів нашої батьківщини.

Під керівництвом тов. Ворошилова славна Червона Армія міціє і далі зміцнюється, оснащується передовою бойовою технікою. Під його керівництвом Червона Армія громила всіх ворогів, звідки б вони не пробували зазіхнути на наші священні кордони. Під керівництвом Першого Маршала Радянського Союзу Червона Армія визволила від експлуататорів народи Західної України і Західної Білорусії, розгромила білофінів, визволила народи прибалтійських країн, народи Бесарабії, Північної Буковини.

Великий бойовий шлях, пройдений К. Є. Ворошиловим,—це шлях багатий на епізоди, достойні монументальних художніх творів. Такий шлях має невичерпні джерела для творчості художників-баталістів, історико-революційної тематики і взагалі тематики високопатріотичної своїм змістом.

Художники Радянського Союзу давно працюють над образом цієї видатної людини нашої епохи. Відомі картини покійних Грекова та І. Бродського, а також М. Авілова, А. П. Бубнова, Карєва, Модорова, Сварога, Денісовського та багатьох інших. У скульптурі широко відома робота одеського скульптора Тениера — „К. Є. Ворошилов на коні“. Графіка також створила ряд творів, які вдало відбивають цей чудовий образ. В цій області відомі роботи П. Староносова, С. Бойма та інших. Є ряд вдалих робіт і українських (особливо харківських) графіків: академіка Самокиша, Даїца та інших.

І все ж, зроблене в цій області далеко не відповідає вимогам нашого народу, який палко любить свого маршала. Життя і діяльність К. Є. Ворошилова з'язані з усією героїчною історією Червоної Армії, її перемогами, її повсякденним зростанням і зміцненням. Тому трактувати образ тов. Ворошилова — значить для художника знайти такі художні засоби, щоб у цьому образі передати бойовий дух і міць Червоної Армії, одним з найкращих богатирів якої є Климент Єфремович.

Образ наших видатних полководців, таких як Ворошилов, Будьонний, Тимошенко є втіленням бойової моці нашого багатоміліонного народу. Достойно відбити такі образи в мистецтві — справа величезної суспільної ваги, справа великої патріотичної значимості. За змалювання таких образів повинні взятися наші кращі художні сили. Особливо величезне завдання в створенні таких образів стоїть перед художньою громадськістю України.

На Україні нема такого куточка, де б Червона Армія не проявляла свого величезного героїзму в роки громадянської війни. Образи її бойових керівників — Фрунзе, Ворошилова, Будьонного, Щорса, Боженка, Котовського, які громили контрреволюцію під проводом Леніна і Сталіна, добре запам'ятав український народ і склав про них чудові пісні, легенди, відображаючи подвиги героїв в усій своїй творчості.

Перед колективом українських художників, які готовуються до відповідальної виставки — „Ленін, Сталін і Україна“, постало величезне завдання: достойно показати в своїх творах бойове минуле Червоної Армії, бойове минуле одного з кращих її полководців — К. Є. Ворошилова. Необхідно найталановитішим художникам взятися за тематику з епохи громадянської війни, докласти максимум зусиль, щоб вивчити бойовий шлях тов. Ворошилова і відобразити цей шлях, повний героїчних епізодів, боротьби і перемог над численними ворогами.

Климент Єфремович — активний ініціатор художників, які працюють над оборонною тематикою. Відома близька його участь у творчій роботі покійних Грекова, І. Бродського, відоме його піклування про створення крупних панорам, присвячених бойовому минулому Червоної Армії, про організацію великих всесоюзних виставок — „15 років РСЧА та Флоту“, „20 років РСЧА та Флоту“. Це ще більше зобов'язує художників виконати свій обов'язок перед славною Червоною Армією — достойно зобразити її бойове минуле.

Хай ще довгі роки живе і працює на славу Червоної Армії і всього нашого народу любимий син нашої більшовицької партії, вірний учень Леніна і Сталіна — Перший Маршал Радянського Союзу Климент Єфремович Ворошилов!



Й. Дайц. Товариші Фрунзе, Ворошилов і Будьонний під Перекопом. Автолітографія з альбому „Ленін, Сталін і Україна“.



М. Самокиши, заслужений діяч мистецтв, орденоносець Товариші Ворошилов і Будьонний в бою з білополяками. Туш, перо. З альбому „Ленін, Сталін і Україна“.

IV Пленум Спілки Радянських художників України

Незрівнянно від минулих пленумів нашої Спілки, які супроводжувалися гризнею і лайками між делегатами пленуму та бездіяльним правлінням Спілки, коли важливі творчі проблеми тонули в пилу безплідних словесних змагань про те, „хто винен” і „за що винен”, незрівнянно від усього цього наш IV пленум пройшов на високому ідейному принципіальному діловому рівні. Такий пленум є справжньою і великою вагою подією в творчому житті художників України. Така підготовка і проведення пленуму свідчать, насамперед, про те, що правління нашої творчої Спілки, його керівні працівники покінчили з розхитаністю і безладдям, що панували в роботі правління Спілки від часу її заснування.

До того ж цей пленум має, так би мовити, етапне значення у творчості українських художників. Якщо на минулих пленумах лише боязко і здебільшого випадково ставилися питання, звязані з підготовкою до відповідальнішої виставки „Ленін, Сталін і Україна”, то даний пленум по суті в центрі уваги мав це основне питання творчості наших художників. Йому й була присвячена цікава у всіх відношеннях, серйозно продумана доповідь голови правління Спілки тов. А. С. Пащенка. Хоча його обширна доповідь носить трохи вузьку назву: „Звіт про роботу жюрі по виставці „Ленін, Сталін і Україна” за 1940 рік, тов. Пащенко по суті дав грунтovий аналіз стану образотворчого мистецтва України, розкрив основні недоліки в творчості художників, відмітив потенційні можливості нашого мистецтва, намітив конкретні завдання творчих кadrів в зв'язку з підготовлюваною виставкою, зв'язаною з іменами вождів нашого народу.

Ми не будемо викладати змісту цієї доповіді, бо в наступному номері нашого журналу вона буде надрукована. Ми зупинимося на найцікавіших виступах по цій доповіді і на характеристиці обговорення доповіді С. Е. Раєвського „Про стан мистецтвознавства і критики на Україні” та співдоповіді Г. Радіонова про стан нашого журналу.

В дебатах, що розгорнулися на порядок деяний пленуму, брали участь секретар ЦК КП(б)У по пропаганді Й. Г. Лисенко, заступник голови Раднаркому УРСР Ф. А. Редько, заслужений діяч мистецтв, орденоносець О. Довженко, ряд художників, в тому числі львівських. Ті, хто виступав, торкалися основних питань творчості українських художників в зв'язку з підготовкою до такої відповідальної виставки, як виставка „Ленін, Сталін і Україна”.

Нам, насамперед, хочеться зупинитися на ряді цікавих положень, висловлених секретарем ЦК КП(б)У по пропаганді тов. Й. Г. Лисенком, які мають винятково важливе значення для нашої художньої громадськості. Тов. Лисенко відмітив характерну особливість у творчості наших художників за останні роки, що полягає в тому, що художники звичайно показують, які права дає Сталінська Конституція, зовсім забуваючи при цьому про обов'язки громадян нашої республіки, про їх обов'язки захищати нашу країну від ворогів, підвищувати продуктивність праці, зміцнювати нашу державу. А це значить, що художники в своїй творчості відстають від ряду найкардинальніших питань життя нашої держави.

Хіба не підтверджує дану думку тов. Лисенка зміст наших виставок?! Хіба не підійшли наші художники до висвітлення великої Сталінської епохи, головним чином, з одного лиш боку — з боку прав народних, виражених в Сталінській Конституції. Пісні молоді, яка повертається з роботи, розумний відпочинок, фізкультура, учоба, танці, народні гуляння, забави щасливової радянської дітвори, щаслива старість, рівноправ'я жінок і т. д. і т. п. в тому ж дусі — ось основні теми останніх років, подані нашими художниками, старими і молодими. Само собою розуміється, ніхто не стане заперечувати необхідності цих тем у творчості наших художників, ніхто не ляєв і не ляятиме їх за ці теми. Вони потрібні і у великий кількості і країці якості. Ale велики права, дані народові Сталінською Конституцією, передбачають і великі обов'язки народу перед державою, перед самим собою. Це обов'язки захисту держави, недоторканості кордонів країни, постійної мобілізаційної готовності. Бойовий, непримирений до ворогів патріотизм, дух самовіданості і нещадності до ворогів, де б вони не піднімали свої хижі голови, ось що необхідно виховувати в нашему народі багатими засобами мистецтва.

А до чого зводиться зміст „батальних” творів наших художників за останні роки, як не до голого патріотизму! „Окупанти на Україні”, „Катування комуністів у контрреволюції”, „Смерть партизана”, „Розстріл робітників денікінцями”, „Смерть Щорса”, „Смерть Боженка” — ось, значною мірою, оборонні теми наших виставок останніх п'яти років. Смерть, ворожі катування, стоїчі витривалість, геройчний опір революціонерів — ось лише якими якостями фігурує наш народ на „патріотичних” полотнах наших художників.

А де народ — богатир, де народ, який у кривавих битвах громив і програв своїх численних іноземних ворогів? Де народ, який організував найбільшу державну територію? Де народ, — народ російський, український, білоруський, де всі народи великої Радянської держави, які зробили соціалістичну революцію, знищили численні полчища світової контрреволюції? Де нечуваний в історії людства революційний героїзм цих народів? Цього майже немає в творчості наших художників.

Ми не проти зображення героїчної смерті країнів нашого народу, що пали в боротьбі з ворогами. Ale хіба тільки цим боком має відбиватися бойовий дух нашого народу в творчості радянських художників? Хіба не більшого вимагає від нас бушуюче кривавими битвами капіталістичне оточення?

Ось чому наведене висловлювання секретаря ЦК КП(б)У тов. Й. Г. Лисенка має виняткове значення тепер, коли художники України готуються відобразити героїзм українського народу, проявленій під керівництвом геніальних вождів Леніна і Сталіна.

Але наш народ виявляє героїзм і в умовах мирного трудового життя. Всемірно заохочувати і цей героїзм — обов'язок всього радянського мистецтва. Проте, ми не бачимо жодного твору на наших українських виставках, що закликав би до цього героїзму. Трохи плакатів, та й то не завжди вдалих, — ось і все, що зроблено в цій області. Шілком правильно порушив і це питання на нашему пленумі тов. Й. Г. Лисенко. Герой соціалістичної праці мають знайти своє образне втілення у творах художників з такою ж силою, як і герой в боях з ворогами, бо героїзм у соціалістичному труді має таку ж патріотичну значимість, як і героїзм у бою.



Худ. І. І. Бродський. Марина Радянського Сокол К. є. Воротилов на ліжній прогулці. Полотно. Олія.

Дуже серйозним пороком наших художників за останній час є штамп у розумінні образу, в композиційній побудові твору, навіть у виборі типажу, в манері трактування, особливо помітний у багатьох штампів при розв'язанні найважливіших, політично відповідальних тем, що показує попередній перегляд ескізів до виставки „Ленін, Сталін і Україна“. На це також звернув увагу пленуму тов. Лисенко. Доля провини в цьому лежить і на самих жюрі, які недостатньо звертали увагу на шаблонність, штамп у розв'язанні відповідальних тем; не менша провина лежить і на самій критиці, на мистецтвознавстві, які не боролися як слід з таким шкідливим явищем у нашому мистецтві.

В аспекті вказаного серйозне значення має заклик тов. Лисенка до художників: „Кожний художник може йти своєю лінією. Ми не повинні його здавати, навпаки, хай кожний іде своїм шляхом до соціалістичного реалізму“. Адже соціалістичний реалізм зовсім не означає творчого нівелювання художників. Він означає безмежну різноманітність творчих індивідуальностей. А ми забуваємо це, нерідко підкоряючи шукання художника смакам окремих, хай і солідних художників з числа членів жюрі.

В тісному зв'язку з викладеним знаходиться і даліше питання, якого торкнувся тов. Й. Г. Лисенко — правда в мистецтві. Мистецтво любить правду, не терпить ніякої брехні. Це постійний заклик кращих представників людства. На цьому принципі будеться і соціалістичний реалізм. Але показати правду в мистецтві — значить показати типове, найпередовіше, найпрогресивніше. Цього вимагав Белінський, Чернишевський, цього вимагає і марксистська естетика. Проте, як правильно відмітили тов. Лисенко і О. П. Довженко, хіба ми маемо, наприклад, справжній радянський український пейзаж, багатий, красивий, пейзаж на якому б позначився вплив нових, соціалістичних відносин людей, нової форми праці, заснованих на колективних началах і наївишій техніці. Такий пейзаж мало хто малював з наших художників. А це значить: на полотнах пейзажистів мало правди про соціалістичну дійсність. Життя змінилося докорінно, інакшим стало обличчя нашого пейзажу. А художники, ідучи слідами старої, дрібно-буржуазної естетики, продовжують малювати „живописні“ кущики, закинені дерев’яні місточки, перекошені огорожі — останні рештки старого „ідилічного“ пейзажу. Щодо цього мають глибоку рацију тв. Й. Г. Лисенко і О. П. Довженко, коли вони закликали художників з трибуни пленуму дати до виставки „Ленін, Сталін і Україна“ справжній радянський український пейзаж.

Та ж хiba — невміння показати типове, правдиве — стосується і до портрета, про який говорив зокрема О. П. Довженко. Звичайно, ті з наших художників, які не вміють ще малювати картини, беруться за портрет, гадаючи, очевидно, що це — легший вид творчості. Але не здобувши успіху і тут, вони зовсім починають обвинувачувати „натуру“: „такий-то письменник, такий-то академік, орденоносець, герой і т. д.“ відмовляються позувати... Люди такого масштабу Репіну, Серову позували, а нам позувати відмовляються,— звідси і відсутність портретного мистецтва — ось смисл скарг цих горе-портретистів. Тут те ж саме, що і в жанрі: слабі художники часто-густо прикриваються високою ідейністю взятої тематики. Цим недоукам треба спочатку навчитися малювати, а не скаржитися на знатних людей. Не допоможе.

Проте, в нас є великі майстри, які пишуть і можуть писати портрети. Ось Ім і до лиця писати портрети радянських людей — великих і „малих“. Але портрети у нас пишуть мало, а справжнього портрета, портрета, який відбиває дух епохи, в нас ще нема. Рішучий поворот має бути в цій важливій області мистецтва в процесі підготовки до виставки „Ленін, Сталін і Україна“.

Всі відмічені творчі питання можуть бути розв'язані за одної умови, якщо наші художники груитовоно попрацюють над свою ідеальною оздобленістю, над підвищенням своєї загальній і спеціальної культури. „Тепер, як ніколи, потрібно поставити питання про піднесення ідейного і культурного рівня наших радянських художників. Не може бути так, що художник не був у курсі справ літератури, нашого мистецтва“, — сказав тов. Й. Г. Лисенко. Великі творчі проблеми, поставлені життям перед нашими художниками, не матимуть достойного нашої героїчної епохи розв'язання, якщо художники будуть відставати у своїй ідейній оздобленісті, у своїй загальній і спеціальній культурі. Правдійна наша творчі спілки, яке тільки почало налагоджувати політико-виховну роботу серед художників, повинно врахувати ці питання, працювати над повсякденним іх здійсненням, бо від цього залежатиме і те, наскільки розв'яжуть майстри нашого мистецтва поставлені перед ними завдання.

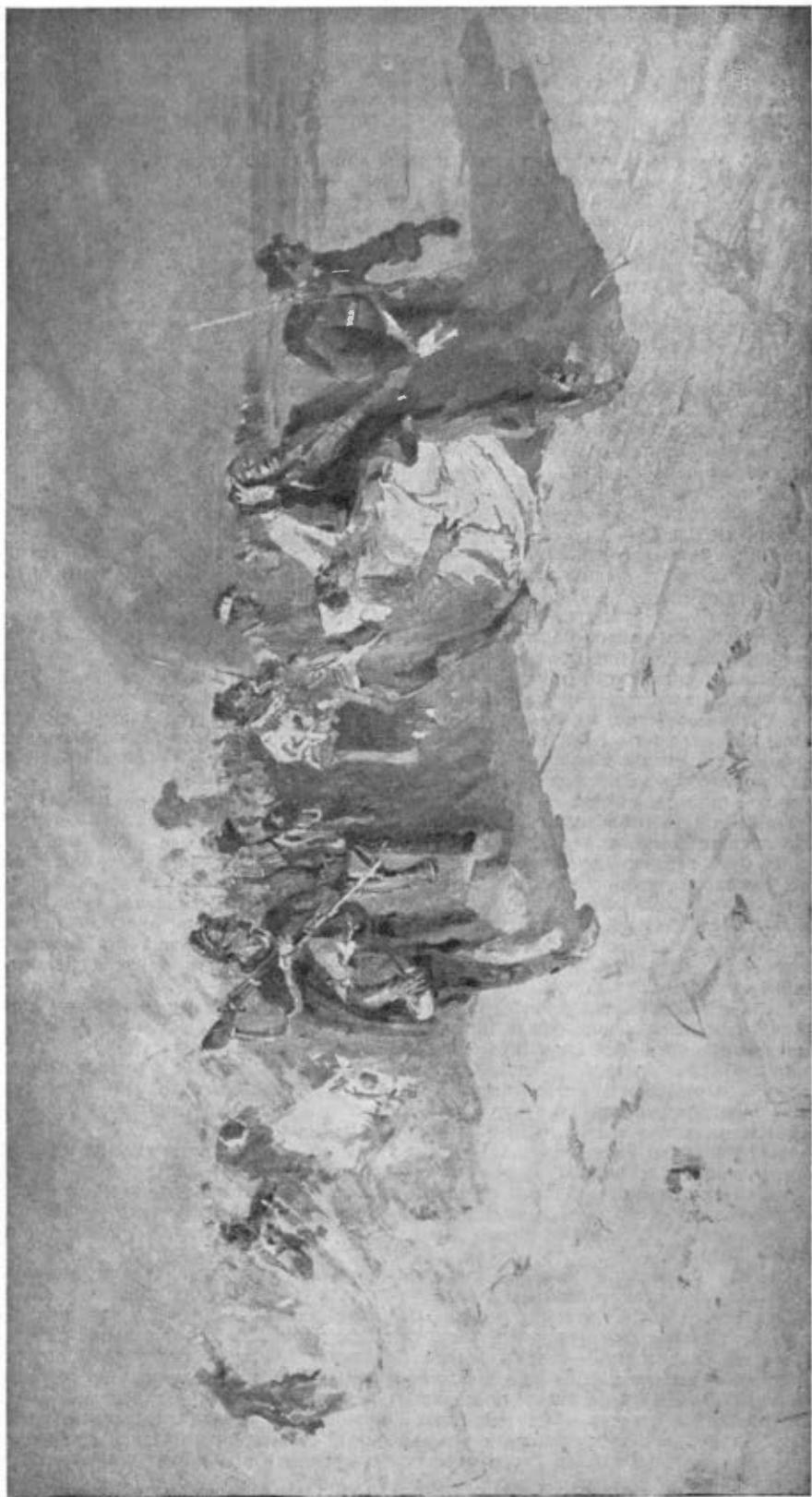
На виступах інших товаришів по доповіді А. С. Пащенка ми зупинимося пізніше. В кількох словах хочеться охарактеризувати обговорення решти питань порядку дня.

В аспекті поставлених перед художниками грандіозної важливості творчих завдань, у зв'язку з підготовкою до двайвідповідальнішої виставки „Ленін, Сталін і Україна“, яка підведе підсумки нашого мистецтва за двадцять п'ять років, завдання нашого молодого мистецтвознавства і критики набирають особливої значимості. Звідси особливий інтерес для пленуму, а також і для всієї нашої художньої громадськості набрало питання про статі мистецтвознавства і критики на Україні.

На пленумі були принципові виступи, в яких в основному правильно критикувались недоліки журналу, давалися важливі пропозиції. Насамперед, цілком правильно критикував журнал заступник голови Раднаркому УРСР тов. Редько за відсутність достатньої уваги до основних питань українського мистецтва, за те, що журнал пілентується щодо цього ще в хвості. Правильно дорікав він за інезалучення до журналу, як авторів, провідних художників України, за повну неувагу до народної творчості України, до питань художньої промисловості.

З делегатів пленуму грутовній критиці недоліків журналу та видавництва „Мистецтво“ піддали тов. Толкачов, який відмітив стандартність оформлення журналу; В. Чувілов піддав різкій критиці ряд статей у журналі, слабих за своїм науковим рівнем. З інших виступів цікаві думки висловили критики Котляр (Одеса) і Вебер (Львів). Все це, розуміється, редакція повинна в своїй дальшій роботі врахувати.

Журнал наш має ще чимало хиб — далеко більше, ніж вказувалося на пленумі. І невеликий фалаїзі українських критиків та мистецтвознавців слід допомогти редакції зробити журнал повноцінним органом нашого мистецтва, який може бути на висоті поставлених перед художниками завдань. Докір журналові — це докір не тільки редакції, а й авторі. Тому всім нам, і працівникам редакції, і авторам, треба врахувати побажання пленуму і також, як і художникам, а можливо ще й більше, працювати над підвищеннем свого ідейного і культурного рівня. Про нас, як і про художників, судитимуть за мірою корисності нашої діяльності.



Г. Леонов. Переход 11-ой армии через астраханский степень. Оляя. 1940.



I. Химпоса. Колхосница-мотоциклистка. Олія. 1940.



B. Вайнреб. Розвідка. Олія. 1940.

Дипломанти Київського художнього інституту

Восени 1939 р. українська громадськість була ознайомлена з першим захистом дипломних робіт студентів Київського художнього інституту. Цей знаменний подій в житті нашої художньої громадськості був присвячений і спеціальний номер нашого журналу (№ 8, 1939 р.), в якому давалася оцінка кожній з дипломних робіт.

Минув рік, і в кінці листопада 1940 р. Київський художній інститут знову став перед лицем радянської громадськості з публічним захистом творів молодих художників, які вступають в самостійне творче життя.

Рік у житті мистецтва — строк невеликий і переворотів за такий період в цій складній галузі чекати не можна. І все ж найменші зміни у першій-ліпшій галузі мистецтва, поява будь-якого оригінального твору, інколи навіть незалежно від ступеня талановитості самого художника, нерідко є симптоматичним. Рік, в усякому разі, може засвідчити стабільність або в ледве вловимій формі зрушення, що почалося і яке кінець-кінем може завершитися цілим переворотом у мистецтві. Тому такий мізерний, здавалось би, відрізок часу, як рік, заслужує уваги мистецтвознавчої думки, тим більше коли йдеться про

дипломні твори, кожний з яких представляє самостійну творчу особу.

Що ж відбивають розглядувані нами в цій статті дипломні роботи студентів вказаного інституту? Про яке зрушения свідчать ці роботи? Куди еволюціонує наша основна покицько і найстарша у нас на Україні кузня художньої культури — Київський художній інститут? Що в Практиці підготовки художніх кадрів ми повинні привітати — що засудити?

Перше, що впадає в око, — це глибока ідейність і психологічна наскіченість всіх дипломних робіт, що ми спостерігали і в попередніх дипломних роботах цього інституту. Ця обставина свідчить про те, що керівництво інституту, партійна і комсомольська організації цього вузу становлять ідеологічно міцний колектив, який правильно розуміє своє відповідальніше завдання в справі підготовки радянського художника. Студенти інституту виховуються в дусі розуміння величі нашої епохи, в дусі героїчного минулого і сучасного, в дусі розуміння різноманітності нашої радянської дійсності. Їм прищеплюється справжнє почуття життя.

Це і відбилося на дипломних роботах. З 28 робіт, що представляють 27 дипломників, 9 мають оборонну

тематику, 4 — історико-революційну, 11 — відбивають різноманітність побуту радянського народу, 4 — портрети, вперше в цьому інституті представлені як дипломні роботи.

Такий зміст цих дипломних робіт. Їх другою особливістю є повна самостійність і в більшості випадків — цілковита оригінальність авторів цих робіт у трактуванні своїх тем, сюжетів. Ні у кого не запозичати, нікого сліпо не наслідувати, дій самостійно, спираючись на набуту культуру, — такий девіз дипломантів інституту, — девіз, від якого ще далекі, на жаль, багато наших професіональних художників.

В своїй більшості розглядувані роботи свідчать також про неухильний ріст художньої культури, майстерності у вихованців інституту. В цьому наочно переконується, порівнюючи роботи даних дипломантів з попередніми.

Все це стосується позитивного боку розглядуваного питання.

Перейдімо до типових недоліків. Все негативне, відмічене нами в свій час у роботах колишніх дипломантів, відтворено на „розширеній основі“ в роботах теперішніх дипломників. Тут ще більше помітно прагнення вразити розміром своїх полотен, численністю зображеніх осіб. Звісні яскравіше видний основний порок попередніх дипломних робіт: сирість, незакінченість більшості робіт і навіть повна ескізність деяких з них. Колosalні полотна (які рідко бачиш навіть на виставках професіональних художників), разюча масовість зображуваних сцен і

повна недопрацьованість картинн в цілому. І це стосується майже всіх полотен. Причина такого стану, що в більшості своїй знецінє прекрасно початі твори, полягає в самій системі підготовки до дипломних робіт. Три чверті відведеного для дипломних робіт часу іде у студента на збирання і вивчення бутафорного, історичного і іншого фактичного матеріалу, який молодий художник повинен опанувати при писанні картини. Звичайно, треба привчити майбутнього художника серйозно ставитись до своїх творчих шукань. З другого боку, ніяк не можна миритися з становом, коли в результаті одної третини часу, що залишилася в розпорядженні дипломанта, буде представлений як дипломна робота зовсім сирій твір — ескіз...

Таке становище знецінє роботу інституту над своїми вихованцями, утруднює і роботу державної екзаменаційної комісії у визначеній ступені підготовки майбутнього художника, бо, хто знає, що вийшло б з даного дипломного твору, коли б він був закінчений. Він міг би показати в особі дипломанта великого майстра, але міг би показати і недоука, який не може дотягнути твір до його мисливської закінченості. Ось чому інституту треба рішуче покінчити з цим основним пороком, що загрожує перейти в традицію.

Чому, питается, дипломант повинен обов'язково брати теми, звязані з Поволжем, далеким Сибіром, витрачати на вивчення цих місцевостей і звязаніх з ними історичних подій значну частину свого часу,



A. Нестеренко. Проводи партизана. Олія. 1940.

а на захист подати цілком сиру роботу? Чому б не привчати завтрашнього українського художника шукати для першого свого самостійного виступу матеріал в самій Україні, в її багатому революційному минулому, в І величному сьогодні і в ІІ мальовничому пейзажі. Адже завданням Інституту є готувати не тільки радянських художників, але й зокрема художників Радянської України, які люблять, вивчають і зображеню побутового свого славного народу, його героїчне минуле, мальовничу природу. Невже керівництво Інституту забуває про те, що радянське мистецтво, соціалістичне по змісту, повинно мати національну форму. Сумнівно, чи можна досягнути цієї форми, не будучи безпосередньо зв'язаним з усім минулим і теперішнім українського народу, його побутом, просторами його полів і ін. Інституту треба повернутися обличчям до української тематики, щоб у дипломних роботах вона не була випадковою, як тепер.

Після всього сказаного ми передємо до короткої характеристики основних дипломних робіт.

Як і попередні дипломники, теперішні дипломанти подали декілька полотен з зображеннями Леніна. Але серед них, що намагалися відобразити образ геніального Ільїча, повною вдачею увінчалася робота лише Ю. С. Фрейдіна; „В. Ленін і Н. Крупська в Шушенському”, „Ленін—трибун”, „Ленін—вождь”, „Ленін—масн” — ці і подібні теми є звичайними в радянському мистецтві.

На фоні широкого безлюдного сибірського простору, пізньою для цього краю весною, показалися дві постаті інтелігентних людей, що зовні нічим не відрізнялися від таких же людей свого часу. Поява цих одиноких інтелігентів у диких сибірських степах не здивувала місцевих старожилів—селян, які добре знали про те, що вимушенні жителі їх суворої краєреволюціонери. А серед них ці дві постаті інтелігентів були незвичайні: в одній з них ми пізнаємо знайомі риси Ільїча; в другій з великим трудом розрізняємо риси молодої Надії Костянтинівни Крупської, яка назавжди з'язала своє життя з генієм людства Леніним. Вони—молоді,—повні життя, енергії і непопулярності волі до боротьби за майбутнє щастя людства, пройшлися зеленою степом, читали книжку, ділилися своєю великою ідеєю і, намиливавшись одноманітною красою цих степів, нарвали польових квітів і повертаються назад. Але тут їх зупинила група селян—мисливців, вони відзнали Леніна і відкривають йому свое селянське горе.

Чим вони невдоволені? На безземелля вони скажитися не можуть. Землі тут багато, і поміщика нібито тут поблизу нема. Чи не ті це селяни, які страждаючи від безземелля і „в шуканнях щастя”, покинули віками насижені хати своєї на Україні і в інших місцях „Російської імперії” і переселилися в далекий, непривітний Сибір? Не маючи худоби і сільськогосподарського інвентаря, ці селяни одразу потрапляли в повну кабалу до сибірського куркульства. Залишалося якнебудь промишляти полюванням на дичину. Про цю, очевидно, недобру долю свою розповідають вони Ільїчу, який уважно їх слухає. Крупська сповнена співчуття до цих нещасних людей, які здичавіли в тяжкій боротьбі за існування.

Два почуття виникають і асоціюються від цієї картини: почуття революційної лірики, романтики, виражені в образах Леніна і Крупської, взятих на фоні безмежних зеленоючих просторів, і почуття вікової тяжби народу, розв'язати яку Ленін мав історичну місію. Тому в цій картині сполучаються риси об разу Леніна — людини і Леніна — революційного вождя.

Композиційно побудована картина вдало. Селя-

нин, що стоїть спиною до глядача і бесідує з Леніним, доповнений другою постатю селянина, що стоїть поруч, повернути обличчям до глядача. Обличчя цього другого виражає сум і злобу за селянську недолю. Ці дві постаті вдало доповнюють одна одну. Інші уважно дивляться на Леніна. Психологічна характеристика сцені художнику цілком удалася. Композиційний недолік, нам здається, є в розміщенні постаті хлопчика на передньому плані: він більше всіх до глядача, намагається дивитися на Леніна через плече розмовляючого старика, спина якого ніби за словлею Йому Леніна. Малюнок міцний, живопис свідчить про зрілість художника, який вміє тональність картини підпорядковувати зображеній дії: в пейзажі виражена лірніка і байдорий оптимізм, це імпонує відчутту образа: Ленін—людина, Ленін—вождь, визволитель народів від вікового рабства. Важливо відмітити, що пейзаж цей не надуманий, а вивчений художником на місці заслання Леніна в 1900 р. в Сибіру.

Така в загальних рисах ця дуже вдала картина, що в числі шести дипломних робіт одержала оцінку „відмінно”. Вона діє на глядача поступово і, розстаючись з нею, довго зберігає в пам'яті бачені тут образи.

Зовсім інше почуття викликає картина Г. А. Леонова „Перехід 11-ї армії через Астраханські степи”. Коли картина Фрейдіна займає глядача логічно побудованим оповіданням про подію, що відбувається, і слідом за почуттям швидко приковує до себе і розсудок глядача, то картина Леонова, зразу ж вразивши вас своїм потрясаючим драматизмом, на мить ніби приголомшує глядача, який питает себе: що за разюче видовище?! Хто ці гнані страшною стихією природи—ураганним вітром, що здійняв у повітря колосальну хмару піску? Звідки і куди? Яке велике їх страждання в цьому безлюдному степу, де все живе знищене бушуючими пісками і неймовірно паличним сонcem! Якою великою ідеєю охоплені ці люди, які, не зважаючи на повне виснаження своїх сил, нестримним поривом прагнуть вперед?.. І лише уважно розглядаючи окремі постаті переднього плану картини, бачиш, що це — бійці Червоної Армії! Вони проводять складну операцию: за всяку ціну ім треба подолати простір, час, стихію, всі труднощі і досягнути наміченої мети.

На передньому плані чотири бійці несуть на ногах хворого, очевидно пораненого, командира. Чи усвідомлює він щоугубдь? Чи спроможний дати розпорядження своїм бійцям? Навряд. Праворуч від нього—боєць. Він тримає однією рукою гвинтівку на плечі прикладом униз, а в лівій — порожню флягу. Він дав останній ковтк води своєму вмираючому товарищеві — командиру і безнадійним поглядом дивиться на його страждання.

Страждання і воля до мети проходять через всю масу цих людей і знаходить свій яскравий вираз в двох передніх постатях, що несуть хворого командрів. Один з них (ліворуч) концентрує на собі весь відчай і муки цих людей. Схопившись рукою за відкинуту назад голову, заплюшивши втомлені очі, злегка відкривши засмаглі губи, ось-ось впаде. Другий з них міцно ступає на землю, його погляд вперед, міцно стиснутий кулак свідчать про тверду волю, рішучість, енергію. Гострота страждання цих людей підкреслена трактуванням коня на передньому плані. Він схилив голову до землі, ніби шукаючи порятунку від спеки і піску, що його переслідують, і ледве пересуває ноги. Проте верблюд — цей цар пустинь, гордо підняв голову (на задньому плані), йому звична ця стихія. Загальний колорит картини, її пейзаж гостро підкреслюють героїчний драматизм обстановки.



Ю. Фрейдін. В. І. Ленік та Н. К. Крупська в с. Шушенському. Олія. 1940.

Безперечно, в особі Леонова ми маємо художника величезних почуттів, великого образного мислення, художника, який у випадковому епізоді вміє показати колosalну епопею революційної боротьби, страждань і перемог. Вирахити в такій мірі, героїзм Червоної Армії в умовах таких тяжких страждань удається не багатьом. Ця картина, не зважаючи на її страшний драматизм,— байдрова, оптимістична, викликає у радянського патріота схиляння перед такими людьми, яких зобразив Леонов.

Залишається дуже шкодувати тільки про одне: картина розв'язана лише ескізо, художник її не встиг закінчити. Судячи навіть по такому ескізному стану, художник має достатню культуру, майстерність, щоб довести картину до стану мисливої закінченості. Ми не маємо сумніву, що якби Леонов допрацював свою картину, вона висунула б його в ряди найкращих радянських художників.

Після героїко-драматичної епопеї, так солідно, хоч і в ескізіні формі, представленої на полотні Г. Леонова, ми переносимося в інший світ, в інший час нашого життя, де героями є сестри і дочки тих, кого зобразив Леонов. Ми говоримо про чудовий твір Тамари Хітрово— „Колгоспниця-мотоциклістка“.

Десь на околиці села, біля невеликого будиночка, краечком представленого на картині, обабіч широкого шляху зібралися молоді колгоспниці у вільний від польових робіт час, можливо, в святковий день. Вони вступили в нове життя, невідоме раїш ні Ім, ні їх батькам, дідам, нікому і ніколи. Це життя їм ставить свої завдання, нелегкі. Вони вимагають немало енергії для їх розв'язання. Сільське господарство, що існує тисячоліттями на важкій праці селянина, тепер повинно бути механізоване. Треба освоїти високу техніку.

Ось і зібралися вони, молоді й життерадісні, вчитися керувати мотоциклетом. В ролі інструктора виступає молодий командир Червоної Армії, який, можливо, на своєму ж мотоциклі, навчає цих колгоспників. І прямо перед глядачем, в центрі картини розкривається задум талановитої художниці. Ось вона, хвацько прокатившись на машині по рівному шляху, досягнувши належної дистанції, швидко промчала назад, до подруг і інструктора, які з трепетом



A. Коробкова. М. Горький. Глина. 1940.

чекали Й. Вона зупинила машину і допитливо дивиться в очі інструктора: „Чи склада іспит?“ Відповідь ми читаемо в жестах командира, який поспішає Й привітати, і в радісних обличчях Й подруг. Такий зміст картини.

Праця, героїка, перемога! Логічна формула та сама, що і у Леонова. Тільки без страждань, без драматизму. Ті розв'язували свої завдання при одних історичних умовах, ці — при інших. Там — кривава боротьба за ствердження нового життя, тут — торжество перемігшого життя. Там бушуюча стихія, що перемагається надлюдськими зусиллями, тут — ясний сонячний день, квітуча в своїй барвистій різноманітності природа.

Різні часи, різні умови, різні образи. Але люди ті ж самі.

Композиційне розв'язання картини цілком вдале. Нема перевантаженості, нема поз і жестів, що повторюються. Кожна постать посаджена природно, правдиво. Психологічна характеристика осіб життєва, без надуманих ліній і жестів, трафаретних ефектів. Все в міру. Малюнок міцний. Але сила твору — в колosalній живописності. Сміливо можна твердити, що т. Хітрова — видатного живописного обдаровання художник. Колористичне Й чуття разюче. Картина Й побудована на двох плямах: жовтувато-світлій на другому і зеленувато-коричневій на першому плані. Але як чудово гармонійно з'язані ці плями, як тонко нюансовані кожні деталі в межах цих плям, як струнко звуччий Й живопис в цілому. Яка сміливість і водночас скромність Й мазка, який бурхливий темперамент і водночас яка зібраність і методичність. Всі ознаки великого таланту.

Звичайно, цей складний твір не позбавлений і недоліків. На передньому плані в правому кутку — два хлопчаки, сидячи грають з собачкою. Ця сценка протирічить основному змісту картини: хлопчаків зовсім не цікавить мотоциклет, що підкотився майже до їхніх ніг. Навряд чи в такий момент вони вважають за краще пустувати з собачкою. Очевидно, ці хлопчаки діяють, щоб заповнити цей порожній куток. Є хиби і в малюнку. Наприклад, у жінок, що стоять праворуч командира, дуже маленькі голівки. Але прекрасно намальована картина робить ледве вловними ці недоліки. Це особливість справді художнього твору, непозбавленого недоліків.

Серед дипломантів ми зустрічаемо знайомого нам і Є. Волобуєва, який зазнав невдачі минулого разу і роботу якого державна екзаменаційна комісія не прийняла в 1939 р. Дуже вже примітивно була розв'язана його картина — „Колгоспники-мисливці“. Безпорадність композиції і вражаюча примітивність в малюнку, в колориті, в усій культурі живопису. Це був жалюгідний твір, що стояв нижче рівня творів середніх самоуків. Йому дали рік часу до чергового захисту студентами дипломних робіт.

Що може представити за рік в свое вилучення, як вихованця інституту і завтрашнього художника, цей невдаха? Таке запитання виникло у кожного, хто був присутній на минулому захисті його дипломної роботи.

Минув рік і Є. Волобуев знову став перед лицем державної екзаменаційної комісії і величезної аудиторії людей, які в більшості своїй знають і пам'ятають його.

В трохи іншій композиції та сама картина „Колгоспники-мисливці“, але яка метаморфоза! Що є спільного між Волобуевим — автором минулой дипломної картини і Волобуевим — автором теперішньої картини? — Нічого!

Перед нами живописець величезного обдарування. Це — живописець насамперед. Саме живописному началу він підпорядковує всі свої шукання і в композиції, і в малюнку, і навіть в сюжеті. Прагнення до психологічної експресії, що ми бачили в роботах Фрейдіна, Леонова, Хітрової і багатьох інших дипломних творах, чуже йому. Він виходить від живописної плями і її самодостатній силі підпорядковує все. Тому і люди в його картині, хоч і представлени на першому плані, трактовані загально: на них приємно дивитися, але вони не заражають. Судячи по віртуозно

написаному пейзажу картини, до якого люди додані просто як красиві плями, — Волобуев природжений пейзажист. Про це свідчать і його прекрасні етюди до картини.

Підійшовши до своєї, хоч і жанрової картини, як пейзажист, Волобуев блискуче справився з живописною стороною свого завдання. Спробуй він, як минулого разу, намагатися розчленувати обличчя зображеніх людей на анатомічні тонкощі, щоб добитися в наслідок потрібного психологічного ефекту, а без такого розчленування добитися цього не можна, він вдався бы зннову, як і минулого разу, — в жалюгідний примітивний натурализм. Зрозумівши свою силу і слабість, він пішов іншим шляхом. Цей шлях відкрив у ньому блискучого пейзажиста. Чи зверне Волобуев з цього шляху на тернистий для нього шлях жанрових шукань — ми не знаємо. Він молодий, і коли за рік зазнав такого перетворення, то що може бути з ним попереуду?

Картина ця також визнана незакінченою. Але вона не сира. Оркестровка фарб з самого початку додержана вдало, всі компоненти картини добре згармоновані, і тому більш закінчене в цій картині відрізняється від менш закінченого лише більшим звучанням, не викликаючи звичайного в таких випадках дисонаансу.

Приклад Волобуєва перекошливо показує, як обережно треба підходити до художника-початківця, як серйозно треба вивчати дані його таланту в стінах самого інституту, щоб з самого початку направити початківця-художника по найбільш сприйнятливому для його обдарування шляху.

З вкритого снігом узлісся, зображеного в картині Волобуєва, ми переносимося на заліяту літнім сонцем величезну міську площа, справа оточену морем.



В. Цибульник. М. Гор'кий на плотах. Олія. 1940.

Перед нами колosalна панорама святково одягнүтих людей—молоді переважно. Справа і зліва розступився натовп, сповнений захоплення: ідути переможці фізкультурних змагань. Твердо і гордо ступає ця група молодих, здорових тілом і духом людей в купальніх костюмах, обшроених веслами, осипаних квітами. Радісно зустрічає їх натовп. Хлопчаки—одні біжать попереду переможців, ніби змагаючись з ними, інші—біжать назустріч їм.

Така сюжетна будова картини С. В. Отрошенка: „Зустріч переможців“. Загальний радості моменту відповідає яскрава сонячна погода, що знайшла свій вираз в надто підкresленій світлій гамі всієї картини. На перший погляд картина ця спровадяє враження величезного декоративного панно, виконаного майстром, добре знайомим з палітою імпресіоністів. Витримана в світлій гамі, вона здається на перший погляд трохи плоскісною, позбавленою глибини, і лише вдивившись в неї більш уважно, побачиш, що вона не позбавлена основного атрибути імпресіонізму—планеру. Цей метод визначав в основному розв’язання картини лише в II кольоро-світловій стороні. Хоча в цих, пройнятих яскравим світлом, постатях почувався і міцний академічний малюнок, трактування форми дане все ж умовно: воно підпорядковано основній концепції живописця, при мінімумі характеристики постатей досягти максимуму лаконізму і колористичної єдності. Тому психологічна характеристика персонажів дана лише натяком. Більш міцне студіювання порушило б тут загальний колорит.

Серед двох з половиною десятків живописних робіт дипломників ця картина своєю живописною специфікою стоїть зовсім окремо. Вона, в числі дуже не-багатьох з цих картин, вражає одразу, не глибиною психологічного ефекту, як картина Леонова, не буйною, але дуже зібраною живописністю, як картина Хітрової, вона вражає, як фейерверк своїм близком, сонячністю, барвистістю і торжествуючою радістю публіки. Щоб краще досягти результатів, художник посилює рефлекс, не впадаючи однак в банальність.

Як істотну хибу картини треба відмітити деяку розбільність кольору, результати прагнення підпорядкувати картину вказаний вище живописній концепції. Від цього картина здається дещо анемічною. Вона в числі кращих робіт заслужено оцінена на „відмінно“.

Останній з дипломних творів, що одержав вищу оцінку „відмінно“,—картина Т. П. Драченка „Любов“. Шойно закінчився трудовий день на колгоспному полі. Залишаючи колосисті хліба до завтрашнього дня, колгоспники збираються додому. Двоє поспішили вперед—молодий хлопець і дівчина. Вони вже на дорозі. З властивою юнацькому віку боязкістю, він ледве доторкається рукою до руки дівчини, ніби побоюючись до неї наблизитися. Трохи нахилившись в і бік, він чекає відповіді на несміливо поставлене запитання. Вона збентежена...

Тема ця заідждана в усіх галузях мистецтв відтоді, як вони емансилювались від релігії і стали громадянськими. В усі епохи вона виражала специфіку морального укладу суспільства. В умовах буржуазного суспільства тема ця набуває солодко-місцянського присмаку, а згодом вироджується в грубий еротизм. В нашому мистецтві, що віддає перевагу соціально-загостреній темі, цій темі довгий час не приділяли місця. І лише за останні роки, в звязку з появою на наших виставках побутового жанру, стали потроху приділяти увагу і цій темі. У нас надто мало творів такого роду, щоб можна було робити будьякі узагальнення. Щождо цієї картини ми повинні відмітити її дуже вдале розв’язання як в композиційному, психологічному, так і в живописному відношенні. Дуже

вдало взятий і вечірній пейзаж, що добре відповідає основному задуму картини. Вона викликає деяку асоціацію з прекрасною картиною Бастьєна Лепажа „Сільська любов“. Шкода тільки, що передній план пейзажу, особливо правий кут картини, не зроблений по етюдах. І все ж і цей твір заслужено дістив свою високу оцінку, завоювавши право своєму автору вступити в самостійне творче життя.

Оригінально задумана, але дуже спірно розв’язана картина В. М. Вайнреба „Розвідка“. Величезне по-лотно зображує на передньому плані двох богатирів Червоної Армії—командира і, очевидно, його ординарца, або молодшого командира. Вони вийшли в розвідку місцевості, дізнатися про противника. Зустрічні селяни дають їм потрібні відомості. В цей момент їх став доганяти загін червоноармійців, що йшли з розвідчиками. Сюжет нерідкий в нашому історико-батальному живопису. Як же розв’язав його В. Вайнреб? По всіх даних він розраховував на монументальність образу. Командир скомпонований таким чином, що голова його майже впирається у верхній край рами, а ноги коня—в інший край. При низькому до того ж горизонті цей вершинник дійсно створює враження монументально-епічного образу. Його спокійна поза, впертий і впевнений погляд в бік гаданого противника, рішучий жест його руки лише посилюють це враження. Цьому ж сприяє його богатирський кінь, який скористався нагодою напитися води з калюжі. І ординарець не в жалюгідній позі „чого зволите?“. І він має богатирський вигляд і кінь його цьому імпонує. Все це лише посилює монументальність. Кольорове розв’язання (сталінський колір) вершників також підпорядковане цьому; цьому ж підпорядковане трактування форми: ніби все це вилито з чавуну.

Проте, ця дуже добре задумана картина не приведена до колористичної єдності: небо витримано в жовтувато-оранжевому тоні. Земля—в коричневому. Коні—в чавунно-сірому і т. д. Замість органічної цілості колориту, всі ці вказані елементи зв’язані одним з одним механічно. Вершники, особливо їх коні, недобролені у формі. Цей бік свого завдання художник намагався компенсувати умовно знайденою тональністю, в якій зроблені коні і вершники. В силу цього кінь ординарца, наприклад, спровадяє враження вирізаного з картону, а так само і бурка ординарца. Очевидно, художнику здавалось, що така лінійна чіткість контурів посилює монументальність.

Відсутність міцного студіювання форми, умовна локалізація тональності значно послаблюють цільність картини цього здібного майстра.

З числа хороших робіт відмітимо картину і В. Цибульника: „М. Горький на плотах“.

На плотах, що пливуть по Волзі, розташувалося кілька чоловік. Вони уважно слухають молоду людину, що розповідає їм про якісі події. Оповідання таке цікаве, що в якій би позі не застигли слухачі, вони відрівталися від нього не можуть. Здивувати чимнебудь цих бездомних людей не так легко. Оповідання дійсно мусить бути дуже цікавим.

Хто ж цей юнак, силует якого чітко виражений на фоні неба? Коли б художник сам не дав назву цій картині, уважний глядач, знайомий з життям і творчістю Горького, сам скаже: „Це, очевидно, Максим Горький в юності“. Це лише доказує, що молодий живописець Цибульник правильно розкрив задуману тему. Треба відмітити, що розташування постатей, характеристика типажу дуже вдала. Один, втомлений тривалою подорожжю, слухає лежачи; другий—в якомусь екстазі від оповідання: він так напружено слухає, що забув, певно, про спійману рибу; третій лежить непорушно; четвертий, не послаблюючи уваги,



Т. Драченко. Любовь. Олія. 1940.

закурює... Цей останній — один з тих, що у Репіна в „Бурлаках на Волзі” тягне канат на передньому плані.

Тиха погода, дзеркально-рівна поверхня широкої Волги — моменти, що посилюють задум картини: слухання оповідання. Тільки на небі, гнані зловісним вітром, повільно стягаються хмари. Буде бура. Розповідач інезвичайний, „Буревісник” грядущих подій...

Все добре виражено в цій картині. Живописні дані І автора теж високі. Тому лишається шкодувати, що картина трохи не закінчена.

Іванов в своїй картині „Ленін і Крупська в гостях у селян” показав хороші дані в почутті кольору, в трактуванні форми, хоча картина його нерівноцінна в колориті окремих своїх частин: ліва частина написана сильніше, з якимсь архіповським темпераментом. Явно не вдався йому образ Леніна: обличчя плоске, ніби вирізане і наклеене на полотно. Другий дефект — перевантаженість композиції, багато постатей дано тільки для того, щоб заповнити площину, без особливої для того потреби.

Хорошу побутову сценку, правдиву в композиційному і психологічному відношенні, дав Г. К. Титов — „Після роботи”. В живопису молодий художник так само виявляє серйозну культуру. Картина теж далека від закінченості.

Т. І. Старосельська взяла тему дещо незвичайну в нашому живопису, але яка стала звичайною в нашому житті — „Колгоспний театр”. Молоді колгоспники — учасники драматичного гуртка взялися постаратися „Отелло” Шекспіра. Смілива затяга. Отелло гримує Дездемону; Яго (в лівому кутку) переживає свою роль. Всі готовуються. Три дівчини не мають відношення до гуртка. Вони лише милуються процесом підготовки гуртківців до виступу. Очевидно, ці дівчата (вони трохи асоціюються з „Веселими діярками” Ф. Кричевського) дані художницею з метою

підкреслити сільську принадлежність гуртка. Непогано побудована композиційно, картина ця в живописному відношенні не рівноцінна в своїх окремих частинах. Лівий бік написаний прямо віртуозно; в правому боці багато ще сирого.

Непогано розв’язана в живописному і композиційному відношенні картина Нестеренка „Проводи партизана”. Насамперед добре написаний пейзаж. Досадне враження спровале старик, що спокійно проходить повз драматичну сцену — прощання партизана з своєю дружиною і дочкою.

На цьому дипломному захисті фігурували і кілька портретів. Це нове в дипломій практиці наших художників вузів, воно заслужує всякого схвалення. Але портрети ці невисокої якості. І якщо є що-будь повчальне в них, то, головним чином, те, що інститут мусить в таких випадках пред’являти далеко більші вимоги, ніж він пред’явив в даному разі. Виняток становить робота Коробкової — голова М. Горького (скульптура). Сміливим імпресіоністичним засобом зроблена, вона добре виявляє характер Горького.

Цим ми закінчуємо огляд кращих робіт дипломантів Київського художнього інституту. Не меншої уваги заслужують і інші більше десятка робіт, в числі яких посередні і чотири непрійняті державною екзаменаційною комісією. До них ми повернемося другим разом.

Як попередній підсумок наших міркувань про молодих художників, що випускаються цим інститутом, знову зазначимо, що інститут знайшов правильні рейки. Його педагогічний персонал в особі досвідчених, знаючих свою справу професорів: Ф. Г. Кричевського, О. О. Шовкуненка, К. Д. Трохименка, М. А. Шаронова, М. І. Гельмана, С. О. Гілярова, П. А. Кульженко і ін., цілком забезпечує підготовку висококваліфікованих художників Радянської України.

Г. Радіонов

Від першоцвіту до врожаю

Огляд молодих талантів на екзамені дипломантів художників справив на нас велике, ясне і радісне враження.

Нам ще дуже в пам’яті роки „духу угасання”, коли холодний формалізм і мертвача бойчуківщина труїла своїм подихом всі живі порівняння і стремління до правді життя, коли за ширмами цих нікому незрозумілих принципів добре почувала себе всяка „бездар”. Саме те було страшно, що ці вбивці талантів і справжні отруювачі дарувань пробиралися у школу і там творили свою мерзенню справу.

Віктор Гюго у своєму славнозвісному романі „Людина, що сміється” розповідає про банду „компрачікосів”, які займалися спотворенням дітей, що їх вони потім показували на ярмарках або торгували ними для своїх особистих цілей. І страшно згадати, що подібні ж „компрачікосі” ще не так давно називались вчителями і професорами, що виховували молоде покоління художників!

Ось про них згадувалось з почуттям гніву і презирства, коли перед нашими очима проходили представники молодої генерації художників, на велике щастя уже звільнені від таких „учителів”.

Страшно подумати, що вийшло би з них, коли б вони були в школі якихнебудь 10-15 років тому! І це щастя для них, бо епоха „магів” і „чарівників” пройшла безповоротно, — і молоді таланти дістали здорову і правильну підготовку для самостійної роботи.

Ось чого важко було не порадуватись цьому щастю, яке привело до сучасного відродження мистецтва.

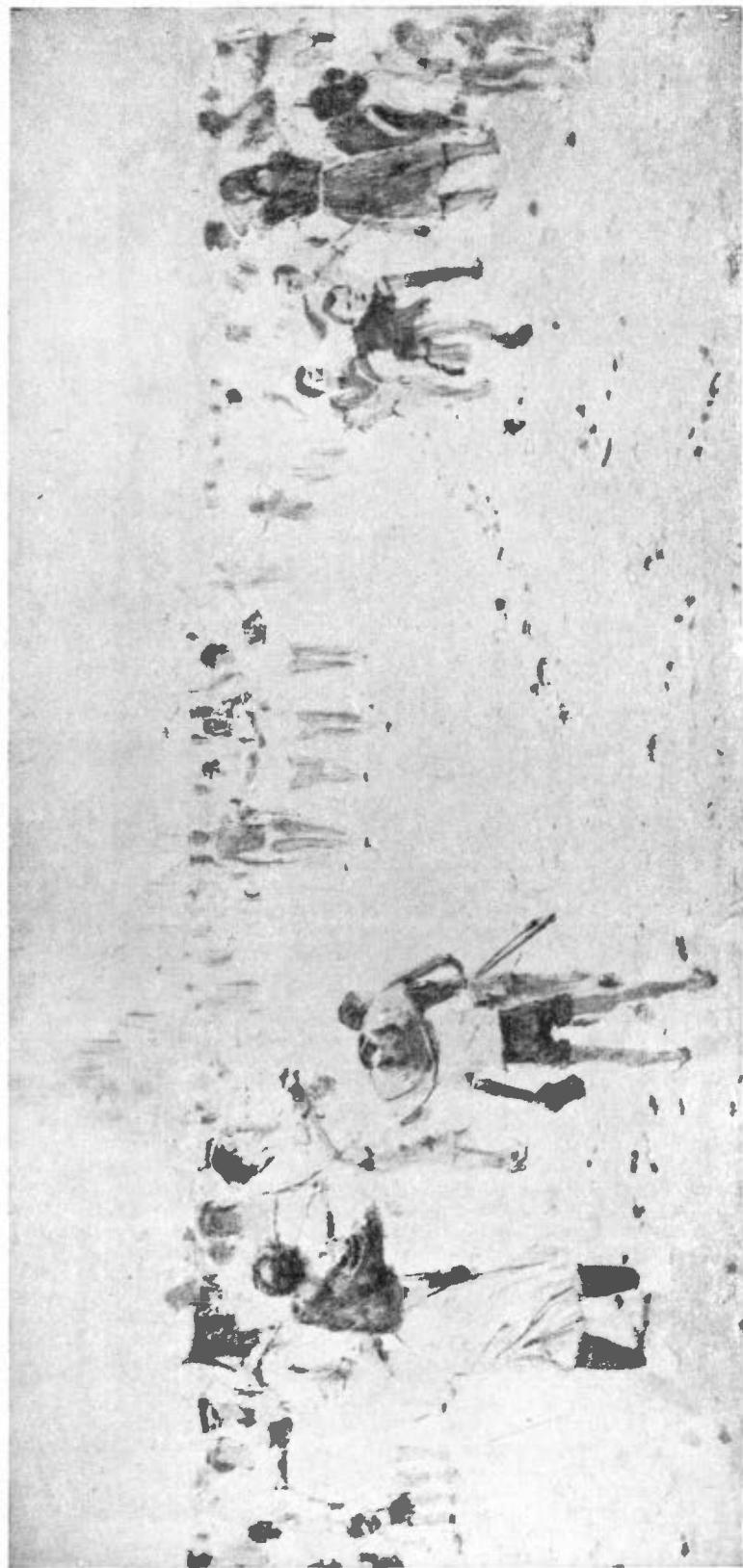
Однак, коли вже всі хвалебні гімні одзвукали, необхідно придивиться до всього дуже уважно, так би мовити, тверезими очима і зробити деякі застережливі зауваження.

Насамперед, треба відмітити майже повну відсутність доброго, інендуманого, справжнього, пишного пейзажу, з прозорими повітряними далями, з величними планами, з багатством світла і тіней.

Не можна назвати пейзажем те, що показав Фрейдін на своїй картині. Ні такої зелені, одноманітної нежиттєвої, ні таких далей, в яких не почувався подих повітря, — у природі немає¹. Так само стойть і справа з Волгою на картині Цибульника. Вона не живе, не дишить і не грає: вона застигла в плямах, яким дуже важко вірити. Ці недоліки треба перемогти. Пейзаж — велике мистецтво. Ним треба оволодіти.

„Жанр” хибне на одноманітність. Нема глибини проникнення в таємний внутрішній світ зображеніх людей. Ось чому так настрильво вглядалися в старичка-іаводчиків в картині Патаці „Арешт робітника”. Ми бачили в ньому натяки на розкриття внутрішньої людини. А це велика і важка справа. По картинах Репіна і Сурікова ми можемо зrozуміти, в якій мірі ця внутрішня людина важливіше тоді матеріальної тілесної оболочки, під якою вона скована.

¹ З цими положеннями автора редакція не згодна.



С. Отрощенко. Зустріч переможців. Оля. 1940.

Без розв'язання цього завдання легко впасти в плакат, в шаблон, в трафарет. На жаль, картини на теми громадянської війни тому і хибують на ці недоліки і часто впадають в трафарет. Ось чому окремо взята постать старика на картині Нестеренка О. „Проводи партизана” цікавіша, аніж основні фігури.

А „колгоспниця-мотоциклістка” на картині Хитрової запоминається як жива істота, що хвілює нас: ми почуваемо її внутрішній світ. В з'язку з цим виникає питання іншого порядку: чи можна так легко, без опанування мистецтвом утворення складного внутрішнього образу, підходити до картин про наших великих геніїв Леніна і Сталіна...

Ми знаємо, скільки творчих мук зазнавав навіть такий майстер як Репін, працюючи над утворенням образів Пушкіна і Шевченка! Хіба він зупинявся на питаннях зовнішнього порядку? Ні, ні, він заглядував глибоко в серце і мозок цих людей і мучився, безсили передати в лініях і фарбах їх думи, почування, тривоги і надії. Ми знаємо, як старанно і обережно працюють ліпші, досвідченіші майстри сцени і екрана над відтворенням образу Леніна... І як рідко вони досягають намічених цілей...

Чи думав про це відповідальність Іванов, помістивши Леніна посеред розмальованих майже „малівінських” селянок, про яких ніхто не скаже, що вони ті самі бідняки, долею яких так цікавився великий гений соціалістичної революції?

І чи пощастило розв'язати це складне завдання тому ж Фрейдіну, про якого ми вже говорили?

Хіба можлива була така „конспіративна” бесіда

Леніна з селянами посеред лугу, коли за кожним його кроком і словом слідкували приставлені до нього шпигуни.

Ми гадаємо, що утворення образу генія повинно бути завершеним художньо-творчого процесу, а не його колискою! В цьому є, здається, провіна керівників, які не зуміли педагогічно підійти до вибору тем для захисту дипломних робіт.

Є ще одне зауваження. Як видно, на анатомію в інституті не звертають належної уваги. Це видно з цілої низки „анатомічних аномалій”, з якими доводиться зустрічатися на картинах молодих художників. Спробуйте поставити на ноги „матір” із життерадісної картини Пономарьової під тою ж назвою.

А поряд з нею витягніть обидві руки у симпатичного героя картини Драченка „Любов”.

Тоді ми побачимо, що у „матері” одна нога значно коротша за другу—хоч постав Її на костилі, а герой картини „Любов” буде „довгоруким”. Його ліва рука анатомічно неправильна. Але захоплений темою, інтимною і ніжною, художник вирішив не звертати уваги на анатомію.

Ось це ті невеличкі зауваження, які ми гадали доцільним зробити. Вони підказані лише бажанням дальнього серйозного успіху і дальнього розвідку наших молодих талантів і дальнього поглиблення навчання в близькому і дорогому нам усім мистецтві.

Ми вітали весінній першоцвіт, але ми мріяли про пішний осінній „збір винограду”. На цім шляху лежить лише одне: мисль і труд!

Bc. Чаговець

Питання художньої промисловості

Жодна галузь мистецтва не користується таким розповсюдженням серед найширших трудящих мас, як вироби художньої промисловості, і водночас жодна галузь не користується такою виключно малою увагою радянської громадськості і насамперед тієї ІІ частини, яка безпосередньо зв'язана з мистецтвом і його проблемами. І тому об'єднаний пленум спілки архітекторів і спілки радянських художників, що відбувся в Москві наприкінці грудня минулого року з питань художньої промисловості, має велике значення для дальній роботи в цій важливій галузі. Значення його в тому, що він допоміг звести в одне ціле ряд питань, які досі порушувались в різний час і тому не мали належного успіху і, подруге — пленум намітив ряд заходів для дальнього розвитку і поліпшення художньої якості виробів художньої промисловості.

Питання художньої промисловості необхідно піднести на велику принципову висоту і по-більшовицькому підійти до їх розв'язання. І передусім це необхідно зробити в галузі художнього оформлення виробів широкого побутового вжитку, тобто речей побуту. Необхідно рішуче відкинути ту зневагу, верхоглядство, яке відчувається не тільки у окремих господарників-спеціалістів, але навіть і художників та цілих організацій, коли йдеться про декоративне мистецтво. Тут забувається основне, що в якій би формі і в яких би матеріалах мистецтво не проявлялось, будь то полотно, мармур, звичайна глина або дерево, воно завжди є мистецтвом, тобто тим фактором в соціальному житті людини, який сприяє формуванню її ідеології, складанню світогляду, росту культурні т. д. „Прикладне” мистецтво щодо цього має виключно велике значення, як мистецтво, розріховане на потребу широких мас споживача.

Тисячі побутових речей своєю формою, орнаментальною прикрасою, всією сукупністю свого художнього оформлення, непомітно і часто поза нашою волею, уже в силу однієї лише звички до них, впливають на розвиток смаків. В одних випадках, коли це дійсно художні речі, вони сприяють культурному і естетичному розвитку споживача, в інших — тягнуть його назад, в болото міщанської звичайноті і пошлості. В одних випадках вони ідеологічно близькі до нас, а в інших — прямо ворожі.

В умовах радянської дійсності, коли на базі високого розвитку колективного життя Ідея корінна ломка всього, що так чи інакше ще тягне до індивідуалістично-міщанського побутового укладу минулого, коли культурний і політичний рівень трудящих не змірно вищий, значення художньої якості побутових речей винятково велике. Водночас в жодній країні, ідеї і ніколо не було таких можливостей, які має наша країна для розвитку художньої промисловості і промислів.

Варто тільки нагадати про Московське метро, щоб переконатися, як високо стоїть у нас декоративне мистецтво і які колосальні можливості має художня промисловість. Велика робота проведена скляною промисловістю в боротьбі за художню і технологічну якість радянського скла. Російський хрусталь по праву зайняв перше місце на міжнародних художніх виставках. Хороші результати дає Тульський фарфоровий завод, який надіслав на виставку під час роботи пленуму архітекторів прекрасні в художньому відношенні речі.

Але це все поодинокі випадки, досягнення окремих підприємств або людей, а масова продукція нашої художньої промисловості в дуже слабій мірі відбиває



Е. Володушев. На поїзданні. Олія. 1940.

ці досягнення. В такій же мірі забуті і прекрасні традиції старих російських майстрів, зразки мистецтва яких ввійшли в історію не тільки російської, але й світової історії мистецтва. На жаль, наша художня промисловість стоїть останньою цієї величезної культурної спадщини і в своїх шуканнях швидше йде лінією використання або старих міщанських трафаретів, або елементів мистецтва Заходу.

Культурний ріст трудящих нашої батьківщини з кожним днем подає все більші і більші вимоги не тільки на дешеві, зручні, але й красиві, художньо виконані побутові речі. Паралельно з цим виникають і інші серйозні завдання. Величезне архітектурне будівництво, яке провадить держава — жилі будинки, клуби, палаці, театри, санаторії і т. д.— з усією горячотою підносять питання про архітектурний інтер'єр, тобто про комплекс цілого ряду речей, що доповнюють і завершують внутрішнє оформлення архітектурних споруд, які створюють в цілому єдиність стилю—мебель, шпалери, освітлювальні прилади і т. д. і т. п.

Будівництво Палацу Рад в цьому відношенні має колosalніше значення. Підняття цілого ряду проблем як художнього порядку, так і суто технологічного, які досі нікого не хвилювали або зовсім були забуті.

В аспекти цих завдань треба вважати абсолютно неінормальним, коли всі організації, причетні до випуску продукції широкого вжитку, що вимагає художнього оформлення, залишені напризволяще, не мають будь-якого контролю, а значить і допомоги над художньою якістю продукції. Нема центра, який би об'єднував ці виробництва, тримав би їх на рівні сучасних завдань мистецтва. Здавалось би, що роль такого об'єднувального органу повинна належати Комітету в справах мистецтв при РНК СРСР, але, на жаль, ми повністю відмітили, що ця галузь мистецтва до останнього часу не користувалася абсолютно ніякою увагою як з боку Комітету, так і його республіканських та обласних управлінь, і коли б комунебудь, наприклад, спало на думку звернутися в цьому питанні до Управління при РНК УРСР, то він би себе відчув ніякovo — адже звернутися там у цій справі нема до кого. При такому стані і спеціальна преса не знаходить ні часу, ні місця для висвітлення питань художньої промисловості, і не дивно, що й проблема кадрів художників-прикладників, не зважаючи на очевидну гостроту, так і лишається покищо тільки проблемою.

* * *

Фарфорфортрест об'єднує дев'ять великих керамічних заводів, що випускають щороку на сотні міліонів карбованців продукції. На всіх цих заводах менше двох десятків художників, але й вони позбавлені мінімальних умов для творчої роботи. В більшості вони туляться десь в куточку цеху, в якійнебудь майстерні, а про лабораторію й мови не може бути. Вони позбавлені можливості спілкуватися з середовищем художників, відвідувати музеї, не мають необхідної літератури і т. д. В таких умовах художники вариться у власному соку, швидко відхидається і нічого хорошого не може дати своєму виробництву.

Але коли ми змушені констатувати, що Укрфарфорфортрест з художньою якістю його продукції дуже поганий і що тут не тільки об'єктивні причини, а також і чисто трестівські тенденції ухилитись від „великих“ питань і звести все до дешевого штампу, то в галузі виготовлення меблі становить тяжчий, ще горячіший. Якість меблів, яку виготовляє Укрмебель на своїх фабриках, не тільки в художньому відношенні, але й в технічному, добре знають споживачі — це поясняє щодо раціонального змісту і антикультурна щодо

художнього змісту мебля. У короткій, але дуже яскравій доповіді на київській нараді було показано наскільки важко в атмосфері голої гонитви за виконанням плану, за штампом, які панують в тресті, не тільки просунути, але й народитися якінебудь думці, спрямовані на поліпшення художніх якостей меблів. Конструкторське бюро, що складається в більшості з плановиків, господарників і т. д., відкідає всікий проект, який хоч трохи може ускладнити виробництво, порушити штамп, стандарт, ігноруються навіть способи механічного оформлення, як наприклад, спосіб штампування в дереві орнаменту, що широко застосовується в Європі. Такий же по суті стан, що і в Укрфарфорфортресті, така ж рутина, те ж небажання рахуватися із з культурним ростом радянського споживача, ні з його попитом, але ще в більш відвертій і грубій формі.

В трохи кращому стані перебуває Укрхудожпромспілка. Її продукція, різноманітна асортиментом, приваблює до себе стилістичністю і багатством художнього оформлення. Пояснюється це тим, що тут ми маємо справу з народним мистецтвом, традиції якого незмірно вирости за роки радянської влади.

І разом з тим, придивляючись до діяльності Укрхудожпромспілки, ми примушені сказати, що висока якість її продукції стосується переважно виставочних її виробів, а щодо масової продукції, то і тут домінують тенденції штампу і міщанської пошлості. Це говорить про те, що по-справжньому керівництвом художнього життя артілей нікто не займається, що Укрхудожпромспілка плentaється в хвості своєї периферії і та краче, що ми маємо, іде за рахунок творчої ініціативи місцевих або майстрів народного мистецтва. Переважає голе діляцтво і гонитва за цифрою плану без врахування основного завдання — боротьби за художню якість своїх виробів. Щороку Укрхудожпромспілка випускає продукції на сто п'ятдесят міліонів карбованців. Величезні прибутки стоять у неї на балансі, дев'яносто тисяч майстрів вона об'єднує в своїх ста двадцяти артілях, і водночас організаційно вона сконструйована таким чином, що місця для художників-спеціалістів не найшлися не тільки в найбільших артілях, але і в самому апараті.

Експериментальна майстерня ледве животіє і значення її для периферії лише формальне. Вона більш кустарна, ніж артілі на місцях, бо ніякої дослідницької роботи, і тим більше пробних дослідів експериментів, вона проводити не може, через відсутність науково підготовлених спеціалістів-художників. Необхідно сказати, що спілка, підраховуючи міліонні прибутки, на всю роботу, зв'язану з заходами науково-дослідницької і художньої роботи, в своєму бюджеті передбачила 60 тисяч карбованців, тобто мізерно малий процент щодо загальної суми обороту спілки. Така ж роль і художньої ради Укрхудожпромспілки. Правовий стан її виключно неясний, рішення її необов'язкові для правління спілки.

При такому стані не дивно, що художня якість масової продукції Укрхудожпромспілки за останні роки значно знизилася, що такі галузі як килимарство і гончарство перебувають в загрозливому стані — втрачаються країні народні, композиційно-орнаментальні традиції.

Розв'язання всіх наболілих питань художньої промисловості у великій мірі спирається на розв'язання питання про кадри спеціалістів-художників. В цій галузі становище виключно тяжке. Кадрів нема, або, вірніше, їх буквально одиниці. Такому стану сприяли два моменти — з одного боку, в силу ставлення до самого питання про художнє оформлення речей по-бути, недооцінки щеї галузі художньої діяльності пройшов процес відпливу спеціалістів, іх переквалі-



Худ. М. Греков. Тачанка. Олія. 1925.

фікація, і, з другого, мабуть, більш основного,— відсутність спеціальної підготовки кадрів художників-прикладників.

До 1929—30 року в УРСР налічувалося три художньо-керамічних технікуми, як вищі навчальні заклади (Миргородський, Межигорський, Кам'янець-Подільський); факультет художньої кераміки при Одеському інституті, кілька факультетів тканини, килимарства, дерева при Київському художньому інституті і кілька профшкол (Миргород, Полтава, Глінськ, Миколаїв). В зв'язку з новим положенням про спеціальні вузи і школи, всі ці навчальні заклади повинні були перейти з відання Наркомосу до відповідних господарських установ. Але їх знайшли потрібним скоротити. Важко тепер визначити причини такого становища, але результат вийшов дуже сумний, бо одна школа в Миргороді, і до того ж ще у віданні якоєві будівіної організації, відділ при Одеському художньому технікумі і технікум у Кролівцях, що ледве животі,— звичайно, ні в якій мірі не можуть задовільнити потреби художньої промисловості в керівних творчих кадрах. Про це говорили всі учасники київської наради, що виступали. Це становище з особливою гостротою підкреслювалося і на московській нараді. Не розв'язавши питання про підготовку творчих кадрів, не можна буде розв'язати і всього комплексу тих завдань, які так невідкладно стали перед художникою промисловості.

Охарактеризоване становище в окремих галузях художньої промисловості УРСР цілком пояснює, наскільки питання декоративного мистецтва актуальні, наскільки невідкладні заходи щодо їх розв'язання. Значення проведених нарад на місцях і московського пленуму, що підсумував їх в своїх постановах, винятково величезне.

Стан художньої промисловості, це— справа не тільки державних органів і господарських установ, це справа усієї радянської громадськості, всієї маси трудящих нашої батьківщини. Потрібний широкий громадський рух, участь громадських організацій і в першу чергу Спілки радянських художників і Спілки

архітекторів, участь кращих наших художників і скульпторів в безпосередній роботі на заводах, фабриках і лабораторіях.

Питання декоративного мистецтва,— це загальні питання радянського мистецтва в усій сукупності його проблем в соціалістичному суспільстві. Це питання єдності форм і змісту, його синтеза як проблеми стилю, питання культури і естетичних прагнень нової людини, що розвиваються в умовах соціалістичного колективного життя. Тільки на такому рівні ми можемо розглядати завдання декоративного і прикладного мистецтва і нашої художньої промисловості, спрямовувати увагу громадськості і творчі сили на боротьбу за високу художність, ідеологічну якість оформлення побутових речей, створення архітектурних інтер'єрів і т. д.

Великого значення в справі розвитку художньої промисловості повинні набути такі заходи, як організація художньо-промислових музеїв. Зокрема, пленум виніс побажання, щоб такий музей був організований і в Києві. Величезна кількість експонатів лежить по фондах одних тільки київських музеїв, вони не використовуються і не можуть бути використані. А між тим, це цінніші зразки минулого, вивчення яких принесло б величезну користь справі розвитку культури, справі розвитку смаку як широких мас народу, так і працівників нашої художньої промисловості.

Всі ці заходи мають велике принципове і практичне значення. Необхідно розгорнути вперту боротьбу проти косності і господарсько-комерційних традицій, що вкоренилися в наших трестах, зайнятих художнім промислом, щоб забезпечити хоч мінімум заходів, зв'язаних з піднесенням художньої якості побутових речей. Питання це давно назріло, і тому тим рішучіше треба взятися за виправлення основних хиб і недоліків. Наша країна має повне право вимагати від виробничників повністю використати ті величезні можливості, які їм надані, і дати продукцію дійсно високої художньої якості.

Л. Калениченко

Перша обласна художня виставка в Полтаві

Обласна художня виставка в Полтаві організована за планом Спілки радянських художників УССР. Вперше після десятирічної перерви, роботи художників Полтави і Полтавської області, представлені на цій виставці, дають можливість ознайомитися з творчою роботою кожного з них, оцінити все те, що зроблено художниками за останній період.

Трудящі Полтавщини цікавляться виставкою, що стала для них значною подією. Виставку посилено відвідують, це говорить про те, що значення художніх виставок на периферії важко переоцінити.

Полтавчани в більшості своїй пейзажисти. Можливо, такій спеціалізації сприяла мальовничість природи Полтавщини, де риси українського пейзажу особливо виразні. Полтавщина багата і різноманітна мотивами пейзажу, від інтимно-ліричного куточка села, щедро прикрашеного зеленню, до широкого могутнього пейзажу, з зарослими лісами, схилами горбів, ярами і неосяжними долинами. Мальовничий і міський пейзаж Полтави, насичений зеленню, скромний і приємний по архітектурі. Вдумливому, люблячому свою справу пейзажисту природа центральної

України дає невичерпний, цікавий матеріал для його творів, незалежно від того, в якій галузі пейзажного живопису він працюватиме (винятком є індустриальний пейзаж, не типовий для Полтавщини).

При ознайомленні з виставкою впадає в око перевага пейзажу і натюрморту.

Жанровий і портретний живопис най slabishii, майже відсутній. Живописна якість цих робіт, загалом, нижча пейзажу і натюрмортів, оцінка ж сил художників говорить про більші, порівняно з цією виставкою, їх можливості і дозволяє сподіватися в дальшому на більш вигідне співвідношення між тематичними роботами і пейзажами.

Величезний недолік виставковому і самих художників — цілковита відсутність на виставці малюнка. Тут є непогані рисувальники, про що свідчать багато живописних робіт.

Крім живопису, експоновано ряд ескізів до театральних постановок, переважно до п'єс класиків. Вносячи різноманітність у виставку, вони цікаві самі по собі і говорять про наслідування хороших традицій.



S. Розенбаум. Зима. Олія.

Другою серйозною недоробленістю є слабий по обсягу розділ прикладного мистецтва, що особливо дивно для Полтави — давнього і значного центра народної творчості і прикладного мистецтва. Ця обставина ще раз підкреслює відсутність планомірної роботи з майстрами народного мистецтва, відсутність організації, яка б творчо об'єднувала їх, кваліфікованої наукової допомоги. Всі ці питання якнайшвидше повинна розв'язати організація в Полтавському художньому музеї великої відділу або самостійного музею народного мистецтва.

Дуже цікаво і важливо те, що у виставці вперше взяли участь талановиті молоді художники, які недавно вийшли з рядів самоуків.

Переходячи до аналізу творів окремих художників, не можна не згадати про найбільш цінну рису всіх без винятку робіт: про велику щирість. Нема пози, нема бажання „хващко” написати пейзаж, натюрморт, близиuti „потрясаючою” технікою для того тільки, щоб виділитися серед своїх сусідів, голосно заявити про свою оригінальність. „Не мудрствути лукаво”, не ставлячи заумних завдань, не пишаючись віртуозністю мазка, не бажаючи нікого „здивувати”, художники просто і тверезо писали так, як уміли і відчували.

* * *

С. А. Розенбаум досвідчений майстер, який уже цілком склався і має хорошу школу. Чіткий і точний малюнок Розенбаума, звичайно досить сильно дета-

лізований, ніколи не збитий і не знищений в процесі писання фарбами. Тов. Розенбаум розуміється і знає смак в малюнку. Уважно розглядаючи деталі пейзажу, художник ніколи не забуває про велике, ціле, про загальне. Збереженню цього загального допомагає вміння вибирати мотив, скомпонувати і збудувати картину, виділити в ній головне, добре, ставлячись до зображеного, проникаючи в його характер. Працюючи над пейзажем, Розенбаум вдається до легкої стилізації форм, що становить одну з особливостей художника. Засіб цей до певної міри рискований. Є стилізація і стилізація: досвідчений майстер-реаліст, що ніби упорядковує за допомогою невеликої стилізації деякі деталі і зберігає при цьому вірність натури, не робить ніякого гріха, а іноді добивається великої виразності. Художник же, що приховує гріхи малюнка вдалою стилізацією, — явище іншого порядку. В роботах Розенбаума двох останніх років уже помітно відмовлення від зайвої стилізації; в інших велика свобода малюнка при цілковитому збереженні його чіткості і своєрідності.

Колорит Розенбаума ясний і чистий. В ньому також сталися значні зміни: любов до тонального живопису з застосуванням спокійних сіруватих тонів змінювалася захопленням яскравістю, різкими, часом сирими фарбами. Нові його роботи ніби примирили обидва ці начала. Зберігаючи чистоту колору, художник, вміло варіюючи силу тону, старається писати тонально. Це добре помітно в картині „Молоді осики”, витриманий в голубуватому тоні, дуже поетичний, що добре



Г. Мацокін. Повідь. Оля.

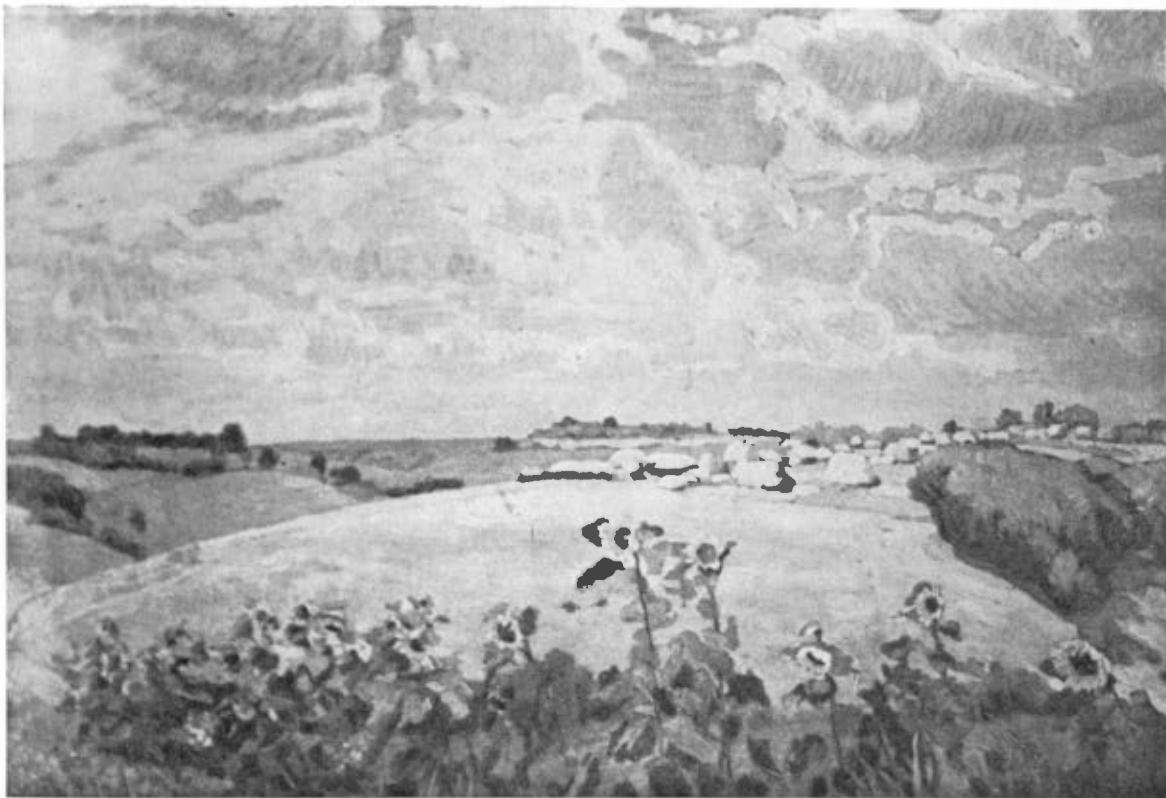
передає літній післяполуденний час. Вона хороша по малюнку, що вірно характеризує форму молодих струнких дерев. Розенбаум дуже любить і добре знає дерева, вони в його картинах ніколи не позбавлені характеру. Мереживна плутанина тонких віт, крізь яку просвічують будинки в сірий день, або осяяні м'яким сонячним світлом — мотив типовий для Полтави — дуже частий в роботах Розенбаума, і в них, як у пейзажах з широкими полтавськими долинами, привабливими і вигадливими по малюнку, Розенбаум доходить до образної передачі широкого українського пейзажу, українського міста. Показовими щодо цього є такі картини, як „Зима“ і „Зимовий ранок“, околиці Полтави. В першій добре показаний широкий простір, яскравий сонячний день, глибина; почувається чисте морозне повітря.

В картині є помилки: не зовсім вірно знайдено відношення кольору кущів на першому плані до кольору стовбурів дерев і стін на останньому плані. Дуже ліричний і хороший по комориту пейзаж „Зимовий ранок“. В картині, написаній цілком з настури, розвязане дуже важке завдання. Розсияне сонячне світло, що пробивається крізь морозну іму, лягає смугами на свіжий сніг. На фоні жовтуватого неба маси дерев, опушенні інеем, набирають легкого фіялкового відтінку; все в картині підпорядковано сріблясто-фіялкуватому тону. Обидва пейзажі сповнені ясного, спокійного і бадьюного настрою, про красу зимового морозяного дня вони говорять дуже простою і поетичною мовою.

Художник М. А. Донцов працює виключно в галузі натюрморту і пейзажу. Важливіше місце в його

роботах посідають квіти. Крім завдання кольорового, звичайно, дуже важкого і складного, перед художником, що пише квіти, стоїть ще одне завдання — зберегти свіжість квітки, передати відчуття її вологості, життя. Вишукуючи нюанси, відтінки, властиві квітці, він підкреслює їх і, працюючи роздільним легким мазком, передає тонкі вібрації кольору і світла, надаючи своїм роботам великої живості. Крім квітів, у натюрмортах Донцова беруть участь найрізноманітніші по кольору і фактурі предмети: фарфор, скло, тканини, фрукти, перламутр і т. д. В кожній з робіт почувається прагнення до чистого кольору, використання всіх можливостей фарби, властивих ій кольорових якостей.

Натюрморти Донцова не завжди матеріальні, іноді носять відбиток простого милування красивими живописними кольоросполученнями. Донцов багато працює над передачею світла і повітря, вивчаючи засоби імпресіоністів. З метою вивчення взаємодії повітря, світла зображеннями предметами, художник іноді ставить натюрморти на фоні освітленого вікна, тим самим ускладнюючи завдання. Мотив такого роду в „Букеті бульденежів“, витриманому в сріблясто-блакитувастій гамі, говорить про добре зіяння світла і повітря, про правильне відчуття обсягу. Подібний же мотив в букеті айстр. Сильні рожеві, фіялкові, ясночервоні квіти букету добре з'язані з золотистим світлим фоном. В цій роботі, написаній свіжо, темпераментно, густою, пастозною технікою, хочеться бачити більш суворий малюнок, більш виразний слаугет. Не менш легкі натюрморти, написані при звичайному кімнатному світлі. Блакит-



I. Орлов. Пейзаж з соняшниками. Олія.

нувато-фіялковий колір, що переважає в цих натюрмортах, прокладений дуже тонко, майже притиркою по білому ґрунту і потім оживленій легкими плямами додаткового кольору. Це звичайний засіб, імпресіоністичний в своїй основі, яким художник передає прохолоду повітря кімнати. Тонке письмо сполучається з густим пастозним накладанням фарби, що надає поверхні робіт Донцова різноманітну і живу фактуру. Легкий мазок художника імпонує в ряді його робіт, але не можна не помітити, що в останніх натюрмортах легка робота пензля переходить в пряму недбалість, неохайність техніки, в нехтування дисципліни мазка. Це справляє неприємне враження, так само, як і недбалість, неправильність, часом явне ігнорування малюнка, що призводить до втрати характеру, до зниження майстерності.

Більш тверді по малюнку пейзажі Доццова, які по живопису стоять поруч з натюрмортами. Дуже хороший етюд „Ліс в Бруссії“, з могутими стовбурами дерев на першому плані. В етюді добре і вільно написана зелень; густа і насичена, вона легко переходить в легкі блакитнуваті відтінки останнього плану. Все тут матеріальне, місце, зроблене хорошою впевненою технікою. Виразний, інтересний по мотиву кавказький пейзаж, написаний Доцзовим по етюду „Храм повітря“ в Кісловодську. В цій роботі добре збережений і підкреслений локальний колір окремих частин пейзажу, узагальнений і вірний малюнок.

Всі роботи Доццова говорять про вивчення імпресіоністів. Про користь критичного засвоєння уроків імпресіоністів говорити не дов-

диться. Хочеться тільки побажати Доццову не підходити до цього однобічно, шукати нових, різноманітніших кольорових завдань і способів розв'язання повітря, і кольору. Практика багатьох досвідчених колористів говорить, що не в одному фіялково-блакитному вібральному кольорі—ключ до передачі повітря, світла і простору, цей же колір превалює в роботах Доццова, як ледве не єдиний спосіб досягнення повітряності. І створюється враження, що до всякого нового мотиву художник підходить з задалегідь готовою мірою, з задалегідь відомою палітою. Слід було б Доццову, аналізуючи, вишукуючи причини тих або інших кольорових і світлових явищ, не підкорятися повністю аналітичному методу, давати більше волі почуттям, не підміняючи їх аналізом. Звичка аналізувати всяке явище привела Доццова до того, що його пейзажі, при всіх їх формальних достоїнствах, часто позбавлені настрою, мало емоціональні, розсудкові.

Художник П. М. Горобець працює переважно над невеликими етюдами пейзажів. На виставці представлено понад 50 його робіт. В цьому помилка художника, бо увагу глядача важко організувати такою кількістю невеликих речей. Улюблений мотив Горобця — живописні береги р. Ворскли, з свіжою зеленню, світлими піщаними берегами, залитими сонцем, іноді в сірий день, надвечір. Яскрава українська осінь, куточки живописних сіл і інші мотиви знаходять своє зображення в етюдах Горобця. Вони свідчать про велику жадібність художника до мотиву, про енергійні шукання його, про велику любов до природи.

Працюючи над пейзажем, Горобець вишукує краси-
вий мотив, цікавий не тільки кольором, світлом,
формою, але і обов'язково з чисто сюжетного боку.
В робочому етюді остання умова не обов'язкова, у
Горобця ж це викликається особливістю його роботи,
що майже завжди обмежується писанням з натури
невеликих гайків, які художник намагається швидко
довести до стану закінченості. Тут є певна небезпека
приближності, поверхової передачі видимого. Нам
уявляється правильне розуміння етюду, як роботи
навчально-пізнавальної. З цього погляду етюд не
повинен мати характер приблизно благополуч-
ної роботи, доведеної до видимого закінчення. Або
швидкий начерк, де вірно взяті кольорові відношен-
ня, — поверховий запис враження, потрібний худож-
нику в роботі над картиною, або штудійована в де-
кілька і багато сеансів робота. В тому й іншому
випадку потрібна чіткість завдання й зв'язані з ним
шукання. Намагаючись передати певний стан при-
роди в якусь пору року і доби, т. Горобець прағне
зробити це найбільш виразними засобами, з яких
основним є для нього яскравий, доводжуваний до
максимальної звучності, локальний колір і світло.
З метою досягнення цієї звучності Горобець часто
пише мастихіном, бо поверховість живопису масти-
хіном має велику силу відбитку, фарба стає більш
яскравою. Техніка Горобця полягає в накладанні дріб-
них роздільних мазків, в змішуванні фарб прямо на
поверхні етюду. Це створює масу яскравих кольоро-
вих іскр, що в сумі своїй мають дати сильну гру
кольору. Художникові вдається досягти значної на-

сичності кольору, особливо там, де техніка найменш
подрібнена, де мазок ширший, кольорова пляма
менш розбита. Якість же кольору в етюдах, написаних
мастихіном, не завжди однакова. Художник мало
дбає про складання кольору на палітрі, часто пере-
носячи сиру або трохи розбавлену фарбу безпосе-
редньо на полотно. Складається враження великої
звучності кольору, а між тим локальність його роз-
бити дрібними різноварвними мазочками і при імпре-
сіоністичності способу нема повітряності і легкості
кольору. Останній план часто написаний так щільно,
як і перший, зовсім однаковою технікою, не йде
вглиб, а тримається близько перед очима. В цьому
виявилася велика небезпека роботи мастихіном, що
привчає до легкого досягнення живописної види-
мості, відчуває від моделювання, від малюнка.

Етюди Горобця написані пейзажем, більш серйозно
нарисовані, більш проникливі й серйозні. Таким є
етюд „На заході“ з добре вловленим загальним
тоном, вдало переданою глибиною. Хороші його
„Сутінки“ — дуже ліричні й приемні по колориту.
З написаних мастихіном справжнім етюдом можна
назвати „Верби“, — етюд з трьома-четирма сміливими
взятими плямами. Типовою етюдою роботою є його
„Берези восени“. В ній дещо сируватий золотисто-
оранжевий колір листя. В цілому ж це свіжа й ви-
разна робота. З зимових етюдів Горобця найбільш
цикавий — „Сніг іде“, написаний швидко, з вірно
й добре взятими відношеннями. Хороший загаль-
ним сріблястим тоном етюд „Срібляста річка“. В ньому
немає настирливих кольорових кусків, зелений колір



M. Домцов. Ліс у Бруші. Олія.



I. Гопкало. Юний талант. Олія.

знайдено добре й правдиво; техніка роботи мастаком грунтовно збила в ньому малюнок.

Тов. Горобець знає й любить природу, його творчість радісна, оптимістична, він багато працював з натури, але, нам здається, не глибоко вивчив П.

Художник Орлов дуже давно вже працює в галузі пейзажного й жанрового живопису. На виставці чотири жанрових його картини. Інтерес художника до нової тематики в галузі жанру становить основну його рису. Всі його роботи свіжі й цікаві по темі, але з професіонального боку виконані надто нерівно. Картина „Перед іспитами“ дуже показова тепер для творчості Орлова. Вона зображує піонерку біля відчиненого вікна, за яким розлігся яскравий весняний пейзаж: квітучі яблуні, бузок і блакитне небо. Пейзаж за вікном написаний далеко краще, життєвіше, ніж передній план. Постать дівчинки намальована погано, жорстка по живопису, погано написано тіло. Робота спроявляє враження декоративності, завдяки сполученню яскравих і великих кольорових плям. Разом з тим, художник прагнув передати глибину й повітряність, матеріальність, фактуру кожного предмету. Та ж декоративність властива й іншим великим роботам Орлова, з яких найбільш умовно декоративно трактований „Сонячний парк“ у Полтаві, з дуже яскравими, на повну силу взятими плямами квітів й зеленію на останньому плані. Зовсім інше враження спроявляє добре скомпонованій, вдало взятий пейзаж з соняшниками. Дуже світливий і повітряний, він добре передає настрій українського пейзажу, його особливості. Ця робота стримана й серйозна по колориту,

непогано намальована й виліплена, доводить, що художниківі легко позбавитись недоліків колориту. На тематичних роботах Орлова безперечно позначилась відсутність натури. Цим пояснюється схематичність постатей в „Сонячному парку“ і в „Городах Донбаса“.

І. А. Гопкало довгий час займався клубною оформленувальною роботою, що відривала його від систематичних занять живописом. Велика упертість і непогана початкова підготовка рисувальника за короткий час допомогли художниківі досягти значних успіхів. Це особливо помітно в його портретних роботах. Пейзажі Гопкала відзначаються хорошою організацією колориту, почуттям мірні в кольорі. Пейзажі Гопкала представлені на виставці, говорять про цінну якість — відсутність завченості гами, про шукання різноманітних кольорових розв’язань. Найбільш цікавий пейзаж з вербами, хай дещо пересиджений, але зроблений вдумливо й серйозно. Складніший колір суцільної маси верб на другому й третьому плані взятий дуже вірно. Верба на першому плані об’ємна, хороша по фактурі, приємно виділяється на фоні дерев другого плану. Пейзаж відзначається великою зібраністю, легко дивиться, сприймається весь в цілому, приємний його загальний сіро-зелений тона. Цінність його ще в тому, що тут вдало вибрано мотив, який добре характеризує у країніську природу. В інших пейзажах, при всіх їх достоїнствах, відчуваються сліди чініхосу впливів, ніби художники, працюючи над картиною, не звільнився від впливу творів, що колись бачив і які гостро запам’яталися. Може тому в деяких з них немає глибини настрою

і вони справляють враження написаних, без проникнення в натуру.

Цікавий акварельний ескіз Гопкала — „Юний талант“. Спритний хлопчикською декламує, забравшись на стіл, при напруженій увазі групи дітей, що стояли біля „артиста“. Батько командир відірвався від читання й з посмішкою поглядає на малого. До кімнати ввійшла матір і зупинилася в дверях, не бажаючи перебивати виступ. Тепло й широ зроблений, ескіз може послужити матеріалом для хорошої картини.

Художник Н. А. Стан систематично почав працювати недавно. Уважно, вдумливо ставиться до натури. Його етюди скромні, професіональні по виконанню, в них не видно гонитви за „карколомними“ кольоровими ефектами. Незалежно від обраного сюжету тов. Стан розв'язує свої етюди тонально, з допомогою дуже різноманітної, але завжди стриманої палітри. Почуття кольору й тону у Стана дуже тонке, мотив обрано вдало, в ньому взято найголовніше, й відчувається, що художник намагався проникнути глибше за оболонку видимого, добре зрозуміти індівидуальну особливість обраного мотиву. Крихітний етюд „На узлісці“ написаний складними тонко вишуканими й старанно складеними фарбами. В ньому немає ж натяку на сирий колір, він добре витриманий в загальному тепловому тоні. Про цю роботу, де природа передана дуже правдиво, не скажеш, як і чим вона написана". Етюд ліричний, що відзначає роботи тов. Стана взагалі: в ньому відчувається щось від вивчення „Барбізонців“. Відсутність у Стана серйозної школи поєднується на якості його малюнка, часто іnevпневненого, а також на техніці — в ряді робіт нетвердої й несміливої. Здається, що художник боїться влучного, впевненого мазка, подрібнюючи свій почерк. Ця невпевненість менш помітна в його останніх етюдах, зроблених більш соковито й широко. Велика увага, приділювана Станом загальному тону, інколи заважає йому: художник цурається сильної контрасної плями, хоч би й найсуворіше підпорядкованої загальному тону картини.

Молодий художник Ц. В. Хитъко разом з рядом пейзажних етюдів виставив ескіз „Товариш Сталін на Царинському фронті“. Досить свіжий по фарбах, ескіз надзвичайно слабий по малюнку й композиції. Кидаяться в очі елементарні помилки в малюнку, пропорціях, перспективі, повітряній і лінійній.

На виставці експоновані роботи самодіяльних художників-робітників А. Г. Черкаса і Г. Н. Мацокіна. В творчості обох багато спільного: велика скромність, уміле користування невеликими кольоровими засобами, відсутність гонитви за „красивою картиною“, вміння бачити велику красу в малому. Залишається пошкодувати про ранню смерть талановитого молодого художника Мацокіна, автора оригінального свіжого етюду „Повідь“. Тов. Черкас любить природу з усією непосередністю людини, що не знала „школи“, й з усім здоров'ям, властивим культурному інтелігентному робітникові. Він добре вміє дивитися й бачити. Правильному розвиткові Черкаса немало сприяє як його художнє чуття, так і значна, не всім молодим художникам властива, начинаність з питань мистецтва. При всій несміливості колористичних шукань у художника в його роботах завжди відчувається справжній колір. В останніх своїх роботах Черкас віходить від своєї попередньої скупої сіруватої гами й шукає яскравості тону. Це дается йому не легко, що видно з „Осеннього етюду“. „Пізня осінь“ повна настрою, тут відчувається помітний вплив Серова. Етюд написаний широко, не по-аматорському, добре дивиться. Завдяки вірно знайденому загальному тону, дуже преміні в ньому по кольору фігури

коней. Тонкий по колориту етюд „Вітряний день“. Тов. Черкасу треба більше малювати, час уже йому ставити більш складні завдання.

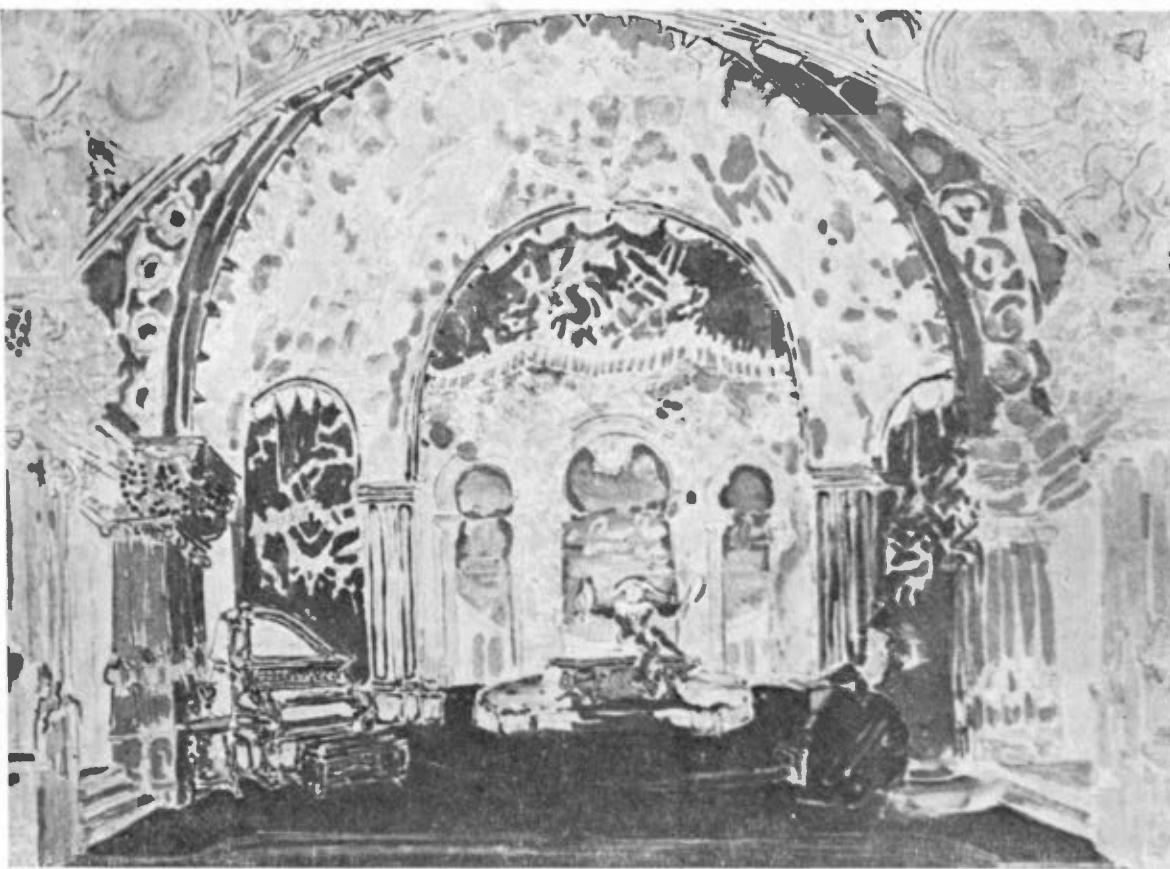
Роботи колгоспниці К. Білокур, П панно з квітами притягають цілком виятковою детальністю виконання. Кожна квітка намальована й написана з майже ботанічною точністю й разом з тим дещо стилізована. Панно написано ясими чистими фарбами, вони не строкаті, добре організовані по колориту. При всій натуральності кольорів Білокур ці панно в якісі мірі споріднені народному декоративному живопису на скрижіах; при найзагальнішому огляді їх пригадується барвінний розпис сільських хат, живопис Петриківки, тонкістю ж своєї роботи ці роботи Пере-кликаються з палешанами. Творчість Білокур безперечно вимагає серйозної уваги й підтримки.

З робіт художника Ратімова заслуговує на увагу етюд в Сорочинцях — живописна річ, срібляста і ясна по колориту. Ілюстративні роботи Ратімова досить слабі по малюнку.

Делкий подив викликають роботи тов. Піаніди — молодого художника, студента Харківського художнього інституту. Людина, безперечно, дуже здібна, він надто захопився модною „широтою письма“. Зайва хващість мазка в гонитві за живописністю, бажання досягти майстерності відразу, без попереднього упертої і кропіткого завоювання й, завжди призводило до поверховості.

Архітектор К. В. Мощенко дав на виставку ряд проектів кінімів, інтер'єрів, різб'яних виробів, кераміки. Кожна робота Мощенка говорить про глибоке знання українського народного орнаменту, про велику любов до народного мистецтва, про талановите застосування і використання народних мотивів. Особливо хороши проекти керамічних виробів. В їх оформленні застосований орнамент народних писанок, що добре уживається з поверхнею і формою ганчарних виробів. Прийнятно вважати шкідливим перенесення орнаменту з однієї галузі до іншої. Це справедливо в більшості випадків, але не щодо даного: орнамент писанок, крім спільніх рис з орнаментом керамічним, також як і останній, прекрасно пристосований до сферичної форми; по своему ж багатству соковитості й чистоті стилю орнамент писанки не заслуговує на забуття. Хочеться сказати ще про колір в роботах Мощенка. Він добре відчуває чистоту й благородство кольорових сполучень, властивих українському народному орнаменту, що особливо яскраво виявилися в народному орнаменті Полтавщини.

Ескізи оформлення театральних постановок художника театру ім. Гоголя т. Самбура, насамперед, відзначаються справжньою театральністю. В своїй роботі Самбур далекий від простого влаштування зручного й красивого фону для актора. Намагаючись у кожній поставі відчути й передати епоху і стиль, Самбур шукає образного розв'язання спектаклю, щоб у декораціях, наприклад, до „Слуги двох господ“ Гольдоні передати образ Венеції тієї епохи, щоб кольорове й композиційне розв'язання відповідало б самому духові п'єси. З цього погляду вдалі ескізи до „Двадцятої ночі“ Шекспіра. Велика порталана арка в стилі пізнього Ренесансу, біла, з багатими ліпними прикрасами, що служить рамою цілого спектаклю, завіси з багатством живопису й орнаменту, надають всюму оформленню особливої легкості, ажурності і вишуканості, що прекрасно відповідає вишуканості шекспірівської комедії, легкості й мови. Разом з тим оформлення не подрібнєо, великі площини і плями не розбиті й сувро тримаються в межах загального, переважаючого кольору, чим зберігається монументальність оформлення. Ескіз до „Іванова“ — Чехова



Л. Самбур. Ескіз декорації до „Дванадцятої ночі“ В. Шекспіра. Акварель. Гуаш.

розв'язується художником в сіро-фіялковому сутінковому тоні, пожавленому плямами багряних осінніх квітів і золотого листя. Російські берези, частина старого дерев'яного будинку з наївою колоною, за ним в присмерку ставок і парк, на першому плані самотня, ніби забута садова фігура. Це, безперечно, один з кращих ескізів художника по глибині почуття і проникливості, розумінню „чеховського“ смутку.

Тривога досягається тут чорними силуетами кипарисів, на сутінковому небі, напівзруйнованою стрільчастою аркою і неясною білою масою цвітіння пам'ятників в глибині. Всі ці деталі надають пейзажу лиховісного відтінку. Тов. Самбур добре естетично вихована людина з тонким смаком і живописним чуттям. Трапляються випадки, коли питання формально естетичного порядку надто захоплюють художника, коли естетичний бік роботи превалює.

В цьому є небезпека. Недоліком Самбура є відсутність сильного малюнка, що, звичайно, поправно, а також недостатня в останній час увага до природи, відсутність роботи з натурою, що, на наш погляд, для театрального художника досить важливо. Це доводиться й тими труднощами, які відчуває т. Самбур в постановках українських п'єс з українським пейзажем. Самбуру треба згадати, що великі майстри театральних оформлень, його „вчителі“ — художники „Мира искусства“, приділяли вивченю природи найсерйознішу увагу, а також і те, що, вивчаючи ви-

ключно шедеври цих майстрів, можна впасти в однобокість, втратити свою творчу індивідуальність і новизну.

Такі враження від робіт учасників виставки. В аналізі їх не випадково головну увагу приділено питанням майстерності, бо більшість робіт носить етюдний характер, виставка не має певної теми, а має на меті показати роботу художників за останні роки.

Досягнення художників значні. Головним чином, це стосується майстерності, в якій видні шукання нових шляхів, досліди. Аналізуючи професіональний бік, треба з усією одвертістю заявiti, що значна частина полтавських живописців має достатні дані для розв'язання великих тем, зокрема в пейзажі.

Дореволюційне мистецтво налічує небагато пейзажистів, для яких український пейзаж становив серйозне явніще, а не „малоросійську екзотику“.

Проникнення в суть, в „душу“ української природи, на жаль, властиві небагатьом і в наші дні. Щиріх, справді лірічних пейзажів ще небагато. Зрозуміло, що від українських пейзажистів громадськість зажадає образного втілення в живопису української природи. Це найбільше стосується і полтавчан, що мають під руками в найвищій мірі вдачний матеріал — природу соціалістичної Полтавщини.

В. Лапа

Крах естетизму¹

2. Головні сили „Мира искусства“ і їх розстановка

В „Мире искусства“ можна відрізняти кілька напрямів. Насамперед слід виділити групу ранніх учасників „Мира искусства“, серед яких були Серов, Нестеров, Маліavin, Левітан, Коровін, Врубель, скульптори Обер, Трубецької і Голубкіна. Ще в 1898 р. преса охрестила „мирискусників“ (з непорозуміння і неуцтва) „декадентами“, хоч, як зауважує Бенуа в своїх спогадах, Серов, Маліavin і Левітан були „безперечні здоровила“, та й інші не хибували на навмисне занепадництво. В основному це — представники художнього реалізму. Найбільш активним реалістом-психологом був Серов; Нестеров і Врубель схилялися до містичності, Коровін і Маліavin тяглися до імпресіонізму, але здорове реалістичне зерно было у всіх цих майстрів. Майстерність Серова не можна скідати з рахівниць „Мира искусства“ хочби тому, що він до кінця життя не зраджував виставок цієї групи. Творчість цього великого майстра жила й розвивалася в тісному зв’язку з долею „Мира искусства“. Ні до якої іншої групи його віднести не можна. Замовчувати його близькість до „Мира искусства“ (як робить, наприклад, Соколова), помилково і навряд чи сумісно.

Інша видатна група, що належала також до „першого кола“ „Мира искусства“, складалася з ретроспективістів: Бенуа, Сомов, Бакст,—Лансере, Періх, Головін,—Добужинський, Білібін, Стelleцький,—Якунчикова, Поленова, Остроумова. До цієї групи можна додучити Чурлянса і Богаєвського, Браза, Грабаря і Яремчика, які приєдналися до „Мира искусства“ трохи пізніше.

До другого кола „мирискусників“ слід віднести Гауша, Кустодієва і Петрова-Бодіна, Сапунова і Судейкіна, Замірайла і Ульянова, П. Кузнецова і Сар’яна, декораторів Ансельда і Шервашидзе, графіків Нарбута, Чехоніна, Шарлеманя, Чемберса, Міррохіна і Круглікову, архітекторів Фоміна і Лукомського, скульпторів Коненкова і Матвеєва. Сюди ж можна віднести Кардовського, який хоч стояв поза „Миром искусства“, але був близький до нього духом. Нарешті, можна відзначити ще трете коло „Мира искусства“, що виникло перед самою війною і в роки війни, в епоху розширення і певної безпринциповості „Мира искусства“. До правого, найбільш реалістичного крила цього третього кола можна віднести Олександра Яковлєва, З. Серебрякову і Верещагіна; трохи лівіш слід поставити Натана Альтмана.

Питання про „типовість“ слід роз’язувати незалежно від питання про „приналежність“ і так само незалежно від ступеня значення. Найвпливовішою фігурою — в плані ідеологічному — був на протязі всієї історії „Мира искусства“ Олександр Бенуа.

Бенуа вважав мистецтво 60-х років „суцільним ляпасом Аполлону“, „міщанським неподобством“. В своїй „Історії русської живописі“ (1901) він виявив крайню нетерпимість до „передвижництва“. Провідного майстра шестидесятників Перова Бенуа осуджував за погане малювання, за „жорсткий живопис“. Епігонів „передвижництва“ він висміював за те, що вони „за рецентом батьків продовжують плакатися на різнома-

нітні сумні обставини російського життя“. Поруч з цим, Бенуа воявав проти Академії, проти раціоналізму академічного мистецтва, обстоюючи ліричне, суб’єктивне трактування дійсності і сенсualістичне розуміння мистецтва. З цього погляду він нападав на Давіда, Брюллова і подібних майстрів. Але, обстоюючи індивідуалізм і естетство, Бенуа почував нетривкість того світогляду, про перемогу якого він так піклувався.

У своїй художній критиці Бенуа виявляв скильність до „смакових“ оцінок, до естетичного гурманства: чи не він був одним із тих, хто непомітно для себе дискредитував естетизм як світогляд?

Художня практика „Мира искусства“ в основному зводилася до зображення пам’ятників стародворянської культури, до вихвалення краси барочного і ампірного Петербурга і його околиць, до зображення Версая, до відтворення людей і побуту XVII, XVIII і початку XIX століття. У працях Бенуа, Добужинського, Сомова, Лансере, Остроумової перед нами проходять саме ці мотиви. Перша російська революція викинула у „мирискусників“ ряд відгуків, але вони звелися до якогось мінімуму революційних настроїв. Глибше за інших був схвильований революцією Серов (згадаємо його „Солдатушек“, його карикатуру на Миколу II і ін.). Лансере, Добужинський, Кустодієв, Чехонін, Білібін і ін. брали участь в сатиричних журналах 1905 р. („Жупел“, „Адская почта“), але цим і вичерпується революційне піднесення „Мира искусства“. Інтереси художників цієї групи диктували їм суб’єктивний бунт — протест буржуазної інтелігенції проти царського режиму — в ім’я особистої свободи, яку вони розуміли в міщанському дусі, але зовсім не в ім’я перемоги пролетаріату.

На початок другого періоду „Мира искусства“ в основному в складі цієї організації сили перегрупувались. На цей час вже не стало Врубеля (він умер в 1910 р., а ще раніше згас у психічній хворобі). Трубецької назавжди оселилася в Італії, Нестеров і Коровін одійшли від „Мира искусства“, Головін занурився в театральну роботу.

З приводу виставки „Мира искусства“ 1911 року О. Бенуа писав в „Речі“ (№ 6, 7 січня): „Головні основи нової групи: Серов, Сомов, Періх, Добужинський, Лансере, Сапунов, Кустодієв, Остроумова, Маліavin, Стelleцький і Грабар. Їх я й називаю майстрами, які цілком знайшли себе і не slabnuty“.

Ретроспективні елементи в творчості „Мира искусства“ в цю епоху не тільки не зникли, але навіть поширилися, коли виключити реалістів Серова, Грабаря і ще 2-3 імені. У графіці Лансере, Нарбута і Добужинського, в живописі Бенуа, Сомова і Судейкіна, в архітектурних пейзажах Лукомського мінливання старовиною, як і раніше, становило домінуючий мотив.

В 1911 р. „Мир искусства“ втратив свою найбільшу силу — вмер В. О. Серов, і місце його в рядах „Мира искусства“ лишилося назавжди порожнім: нікого, рівного Серову, „Мир искусства“ в дальншому вже не висунув.

Якщо ідеологія „Мира искусства“ мала своїм джерелом, як я вже вказував, французьку естетику, то художня практика спиралася скоріше на німецькі традиції, із яких на мистецтво французів. Для Бенуа і деяких його співників велике значення мав Менцель, хоч ніхто з них не досягнув глибини менцелівського реалізму. У великий пошані був у них Арнольд Беклін. Для графіків „Мира искусства“ вели-

¹ Закінчення. Початок див. „Образотворче мистецтво“ № 1, 1941.



П. Щербов. Базар ХХ століття. Деталь. У центрі—Каразін, праворуч унизу Богданов-Бельський (з лампадою).

чезну роль відіграла мюнхенська школа, журнал „Симпліцисмус“, роботи Преторуса і Орліка, а також деяких англійців, особливо Бердслі. Відсутність грунтового зв’язку з новим французьким живописом відбився пізніше в тій боротьбі, яку вів Бенуа з російськими футурістами і сезаністами, а ще пізніше, в емігрантський період це відчутно виявилося в байдужості французів до творчості „мирискусників“.

Впливи, яких зазнали вожді „Мира искусства“, дуже різноманітні.

Крім названих майстрів, слід згадати російських портретистів XVIII століття (показаних Дяглевим на історичній виставці 1905 р.), німецькі дерев’яні гравюри XVI століття, літографії 1830-х років. Поруч з цим „зарахаючий“ вплив мали на „мирискусників“ і такі різноманітні шари художнього минулого, як крітська архаїка, новгородські фрески, класицизм Пуссена і Лорренса, російські лубки і кустарні іграшки.

Творчий метод найтиповіших „мирискусників“ зводився до переробки і перекроювання найрізноманітніших стилів, до відшукування художніх образів у минулому, а не в сучасному. Мистецтво такого роду не могло бути довговічним в умовах наближення революції.

8. „Мир искусства“ в епоху Великої Жовтневої соціалістичної революції

(Третій період в СРСР і четвертий за кордоном)

Виросла за роки війни безпринциповість „Мира искусства“, викликана боєзною засудження за відсталість і гуртківщину, включення в склад виставок одверто чужих за напрямом експонатів привели до того, що „Мир искусства“ до початку революційної епохи став зібранням еклектиків, скільких підтримували кожне молоде обдаровання, якщо воно співчуває основним завітом „Мира искусства“. Створилося якесь „всеприймання“, що обіцяло повну знеособіку. „Мир искусства“ наче виправдав „макабристичний“ лозунг Ф. Сологуба:

Приемы мир многообразный
И многоцветный — и умри.

Прийнявши в своє коло багато різноманітного і різноідейного, „Мир искусства“ був приречений на агонію. Нова, грунтовно перебудована Росія зняла „Мир искусства“ з п’єдестала. Від Бенуа давно вже відійшла роль „Христофора Колумба“ естетики або роль



П. Щербов. Базар ХХ століття. Деталь. На коні — Васнєцов; за хвостом коня тримається Несторов.

„Пушкіна художньої критики”. Ренесанс російського мистецтва, задуманий ще в 1898 р., не відбувся: російське мистецтво не пішло на службу голому естетизму.

В 1922 р. „Мир искусства” зробив спробу об’єднати свої лави на великій виставці, що мала показати, що у „Мира искусства” є ще порох у порохівницях».

На цій виставці з’явилися гості, але дуже претензійні портрети Анненкова, графіка Добужинського і Конашевича, фарфор Чехоніна, чудові акварелі Остроумової, ряд нарядних портретів Серебрякової, вдалі пейзажі і портрети Кустодієва,—але, що дуже характерно для позиції „Мира искусства”, не з’явилось ні найменшого відбитку грандіозних революційних подій, які переживала країна.

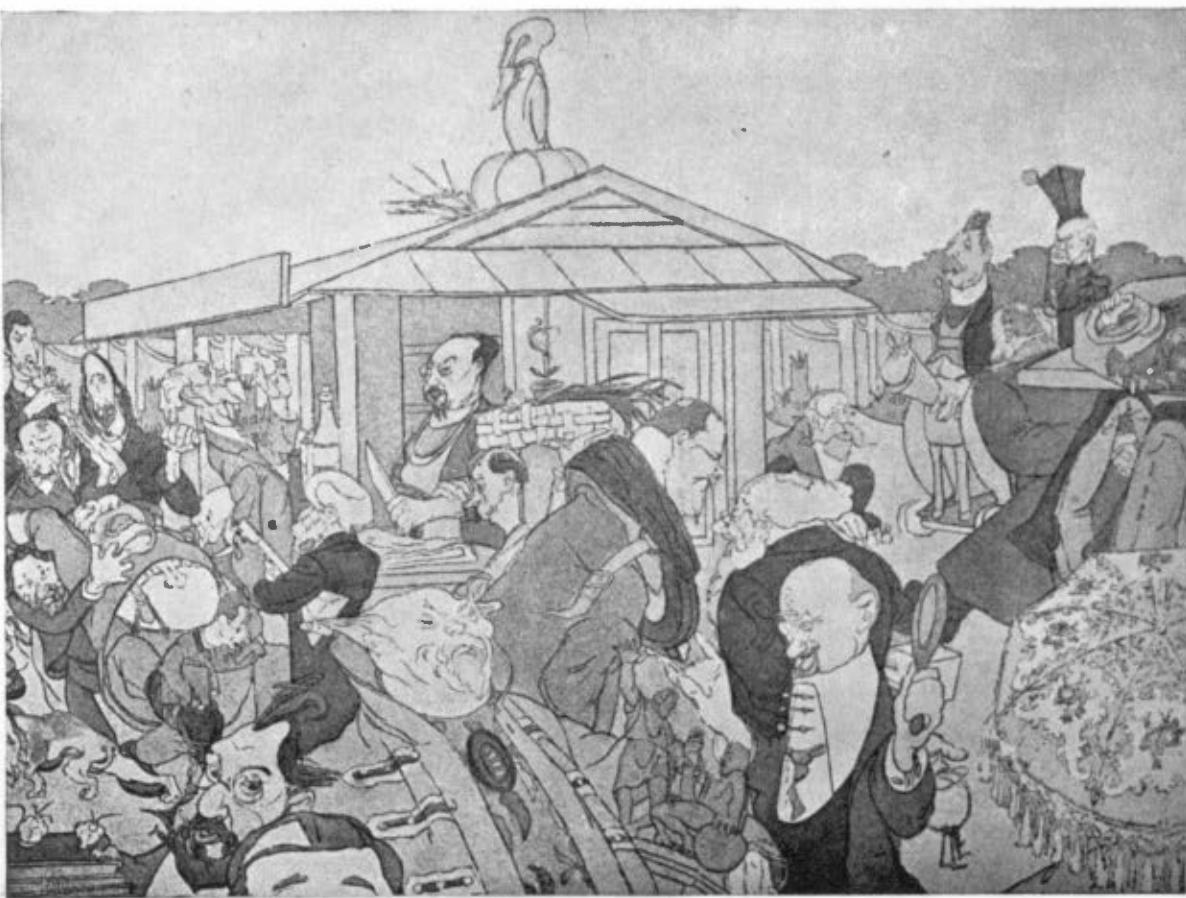
Така ж „аполітична” була виставка 1924 р. в Анічковому палаці — остання „лебедині пісні” „Мира искусства”. Тут були пейзажі О. Бенуа, кілька прекрасних робіт Головіна, різноманітна графіка Добужинського, портрети Остроумової, Серебрякової, Нерадовського і ін., але революційна сучасність, як і раніше, не була шик показана (коли не зважати на єдиний портрет В.І. Леніна, виконаний Чехоніним).

Потяг „мирикусників” за кордон — явище не випадкове. Всі їх культура була наскрізь західницька, у неї не було коріння в російському побуті. Вождям

„Мира искусства” завжди бракувало справжнього патріотизму і національної гордості. В роки Великої Жовтневої соціалістичної революції Ім стало „незручно”, „незатишно” в нових умовах. Вони проміняли батьківщину на чужі краї. Це не тільки не врятувало „Мира искусства” від творчого зубожіння, але ще підсилюло крах естетизму, яким живились „мирикусники”.

У книзі Л. Нікуліна „Семь морей” (1936) є розділ під назвою „Рассказ об искусстве для искусства”, де зображені російські художники, що живе в Парижі.

„У старій Росії у художника була слава, його високо цінили міліонери-меценати і так званий великий світ”. В Парижі він теж прославився, згадка про славетну подорож на автомобілях по Африці змушує припускати, що Нікулін мав на увазі нині покійного Олександра Яковлєва, який брав участь в експедиції Сітроена. Але „портретної схожості” автор не переслідує, і не в цьому справа, а справа в тому, що під впливом кризису і депресії художник опинився без діла і побачив, що його майстерність нікому не потрібна. Він став мізантропом, почав малювати портрети живих у вигляді трупів, досягаючи разючої схожості. Він жив серед трупів. Нарешті, він написав свій власний портрет у вигляді мерця і повісився прямо проти цього автопортрета, лишивши записку всього в три слова „Мистецтво ради мистецтва”.



П. Щербов. Базар ХХ століття. Деталь. Ліворуч — Репін (зігнувся під ношою); Чистяков (з балалайкою). Праворуч унизу — Грабар (з люстрем).

Це оповідання глибоко символічне. Воно говорить, що мистецтво, відірване від життя, від мас, від ідейності стає мертвимою, самоцільною майстерністю, що матеріальний успіх художника, який живлять капіталісти, зникає, мов дим, разом з банкрутоством капіталістів. Служіння естетизму стає самозубним. Перед нами наче алегорія, що розповідає про долю „Мира искусства“ в цілому.

Група учасників „Мира искусства“, що колись стояла в авангарді російського художнього життя (або точніше, претендувала на роль авангарду) опинилася майже інепомітною на загальному фоні парижського художнього життя.

Парижани ледве згадували з часів дягілевської антрепризи імена художників, які робили декорації для спектаклів російського балету — Олександра Бенуа, Бакста, Коровіна і ін. Бенуа на деякий час зайняв амплуа театрального декоратора, але далі переїшов на літературну роботу, на художньо-критичні статті.

Константин Коровін зробив дві постави в 1929—1931 рр., що мали деякий успіх, але далі не діставав театральної роботи і зайнявся масовою продукцією одноманітних етюдів, зображаючи „Зимки“ і „Трійки“ для американських і англійських туристів.

Не оцінили французи і віртуозності графіки Чехо-

ніна. Влаштована ним в „Осінньому салоні“ виставка не мала сподіваного успіху. Ні книжково-графічної роботи, ні замовлень на фарфор Чехонін у Франції не мав, хоч його роботи радянського періоду в свій час користувалися успіхом на міжнародних виставках. Це явніше дуже характерне і симптоматичне: поки Чехонін жив у Радянському Союзі і його творчість відбивала живі враження революційної дійсності, він творив речі оригінальні і видатні (хочби який часом був спірний його „радянський ампір“); за кордоном він „видохся“.

У чужій країні йому лишалося живитися тільки переслівами колишніх натхнень і — ці пересліви виявилися не „поживими“. Чехонін мусив мобілізувати свої комерційні здібності: він згадав про винахід радянського професора Туркіна (вмер на початку радянської епохи), що знайшов спосіб одночасного багатокольорового друкування по матерії (з однієї форми). Чехонін, якому в свій час Туркін показував цей винахід, вирішив воскресити ідею покійного дослідника і ніби „перевинайшов“ туркінський спосіб. Патент на цей винахід він продав у Німеччині. Там же він раптово вмер (з хвороби серця).

Ніякого враження не справив у Паризі Добужинський, що опинився там на становищі безробітного. Злидні змусили його залишити Францію і переїхати

в Ковно (Литва), де він зайняв пост директора місцевої Академії мистецтв. Але цей „почесний“ пост був мало втішним. Роль „першого художника в країні“, як виявилось, була помпезна тільки в номінальному розумінні, а не в творчому. Добужинський переконався, що становище „першого на селі“ в Ковно не краще місця „останнього в місті“ (в Парижі).

Навіть такі майстри, як Олександр Яковлев, Судейкін і Сорін, що один час мали успіх у Парижі, мусили перекинутися на заробітки в Америку, спокушені, очевидно, „лаврами“ Реріха, який став американським громадянином. За словами Білібіна, парижани були дуже здивовані тим, що Олександр Яковлев, учасник двох сістроєнівських експедицій (в Африку і Азію), французький громадянин, кавалер ордена почесного легіону, раптом перекочував в Америку, в Бостон, де став професором Академії імені Карнегі.

Причину цього переселення слід шукати, звичайно, все в тому ж кризисі, що окопив Західну Європу.

Костянтин Сомов (недавно вмер в Парижі), який вважався серед „мирискусників“ майстром першого рангу, нічим не зумів привабити французів. Його, як і багатьох інших російських художників, чиї імення колись сяяли на всю дореволюційну Росію, французи майже не знають.

Скульптор і живописець Стеллецький опинився за кордоном в дуже скрутному становищі. Художній критик Сергій Маковський, що колись керував журналом „Аполлон“, перешов на конторську роботу Колишній охоронитель Ермітажу Трубников вдався до спекуляцій антикварними речами. Недавно він вдав книгу спогадів під загадковальною і трагічною назвою „От Эрмитажа до бараколки“.

Коли перегортаєш каталоги останніх виставок „Русского искусства“ в Парижі, коли бачиш, що Олександр Бенуа пише все той же Петергоф (з пам'яті, або копіючи себе), Добужинський — того ж фальконетівського „Петра“, Лаховський — „Псков“ (знову таки з пам'яті), Стеллецький зображує Москву XVII століття і т. д., і т. д. — почуваеш, що крім спогадів у цих людей нічого не лишилось. Пасеєстичні медитації, сум за неповоротним, квіти, натюр-морти, жіноче тіло, кутки Парижа і знов натюр-морти — от головний, основний зміст російських, або краще „колишніх російських“ виставок у Парижі.

Колись все це було „на своєму місці“ і навіть „дуже приемно“. В імператорському Санкт-Петербурзі, у передвоєнні роки це було природно і зрозуміло. Але кому потрібна трансплантація застарілого шматка російської художньої культури — пересадження відмерлого шматочка старої Росії на тіло досвідчені Франції, яка „бачила всякого“, яка сама по собі розмальована з голови до п'ят силами власних живописців? Чи є щось сумніве для мистецтва, інж люб'язні передмови французьких мистецтвознавців (в каталогах виставок), які ввічливо приховують глибоку байдужість, що може від позіхання звихнути їх породисті, але крихкі гальські щелепи?.. Хіба не страшно усвідомлювати художників, що йому нема чого сказати про свою вітчизну, крім зворушливих, але жалюгідних „реконструкцій“, болісно-приємних спогадів про „Мідного вершника“, про засніжені вулиці Пскова, або просто про те, „як хороши, как свежи были рози“?.. А Коровінський „Нічний Париж“ — нескінчені переспіви однієї теми — хіба це не зачароване коло?

Батьківщина мститься за себе тим, хто відійшов від неї, розлука з нею ураже їх творчим безсиллям, засуджує на безплідність.

Для найтипівіших „мирискусників“ характерне переважання гедоністичних інтересів над патріотичними почуттями. З цього погляду дуже показові вагання, які панують, за свідоцтвом того ж Білібіна, над Костянтином Коровіним. Коровін часто сумує за батьківщиною і мріє про повернення, розмірковуючи на цю тему, скріпкує: „Але Париж — це все-таки Париж!“ В цьому виявляється відданість тому буржуазному ладу життя, тому європейському комфорту, крихіткі якого (і то не завжди) припадають закордонним художникам.

Деякі російські художники, живши за кордоном, вже усвідомили потребу працювати в СРСР, брати участь у будовому будівництві соціалістичної культури: повернулись Альтман, Білібін, Фальк.

Найбагатший зміст оновленого життя нашої країни, захоплююча різноманітність нашого будівництва, героїчні типи нових людей Сталінської епохи — можуть і повинні притягти до себе творчі сили, якщо вони захочуть повноправно уйти в славну родину радянських майстрів мистецтва.

Е. Голлербах

Ціна 3 крб.

З М І С Т

	Стор.
Видатний полководець	2
IV пленум Спілки радянських художників України	4
Г. РАДІОНОВ — Дипломанти Київського художнього інституту	8
Вс. ЧАГОВЕЦЬ — Від першоцвіту до урожаю	16
Л. КАЛЄНИЧЕНКО — Питання художньої промисловості . . . ,	18
В. ЛАПА — Перша обласна художня виставка в Полтаві . . .	21
Е. ГОЛЕРБАХ — Крах естетизму. Закінчення	29

На 1-й стор. обгортки:

Г. Теннер. К. Є. Ворошилов на коні. Фарфор.

На 2-й стор. обгортки:

ХРОНІКА. Підготовка до виставки „Ленін, Сталін і Україна“.

КОЛЬОРОВІ ДОДАТКИ:

І. БРОДСЬКИЙ — Тов. Ворошилов на лижній прогулянці. Олія.

М. ГРЕКОВ — Тачанка. Олія.

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

Редактор Г. П. Радіонов.

(Журнал „Изобразительное искусство“ на украинском языке)
БФ 862. Зам. № 38. Тираж 1500. Друк. арк. 4, автор. 6,3. В 1 друк. арк. 63 т. літ.
Підписано до друку 4/III 1941 р.
Фабрика художнього друку Державного вид-ва „Мистецтво“, Харків, Пушкінська вул. № 44.