

3261.

(2a) 10

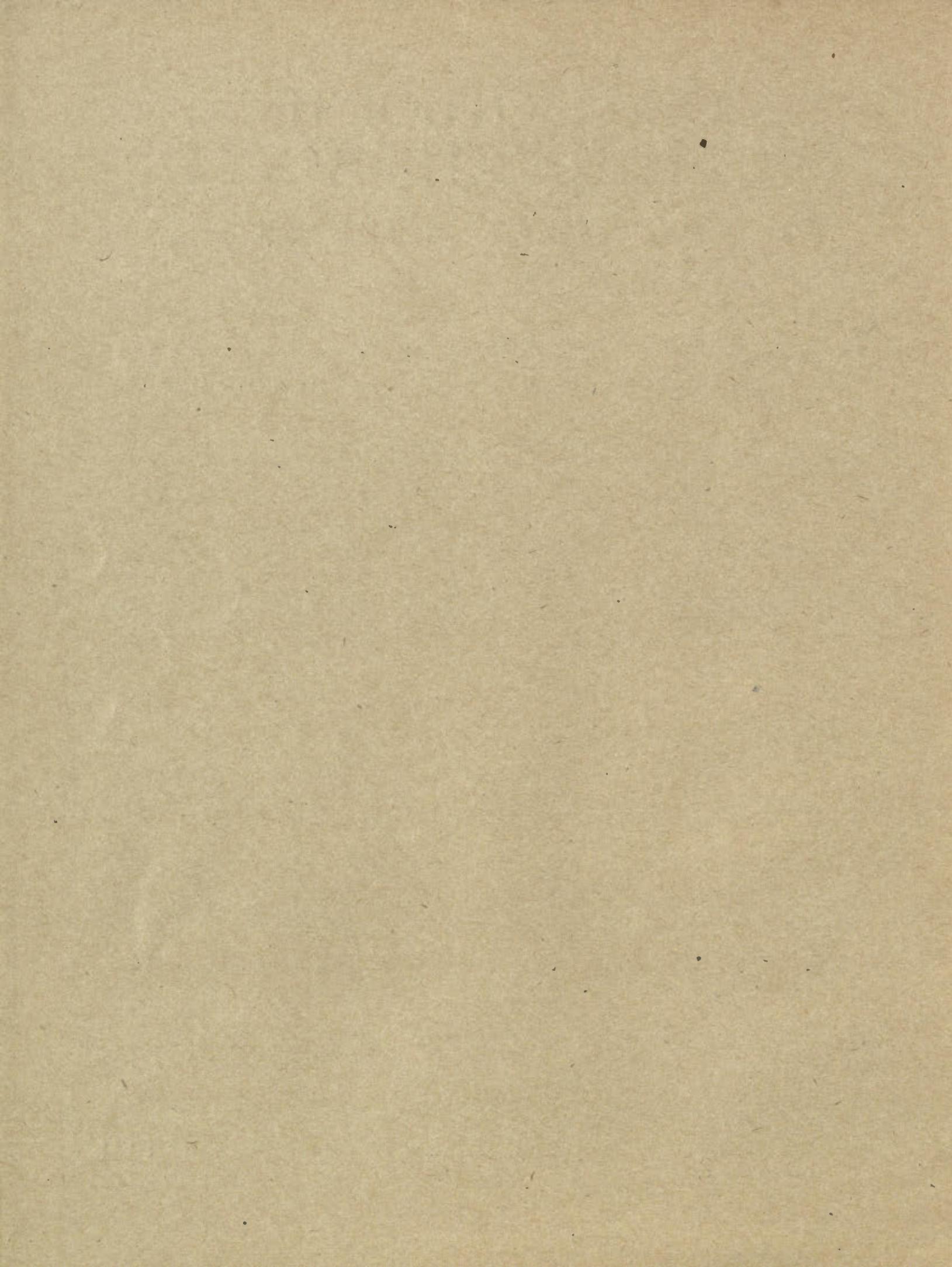
ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО



№ 3

БЕРЕЗЕНЬ

1941





ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

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

РІК ВИДАННЯ ЧЕТВЕРТИЙ

№ 3

БЕРЕЗЕНЬ

1941

Лауреати Сталінських премій

Радянський уряд в означення шестидесятиріччя Йосифа Віссаріоновича Сталіна встановив щорічні премії за видатні роботи в області науки, літератури, мистецтва, за кращі винаходи. Присудження Раднаркомом СРСР сталінських премій за видатні роботи в області мистецтва і літератури, виконані за останні 6—7 років, стало всенародним святом і торжеством радянської культури і викликало радісне захоплення серед радянських діячів мистецтва і літератури, радісне піднесення і захоплення всього багатомільйонного радянського народу.

В списку лауреатів Сталінських премій представлена тільки кращі з кращих. Тут імена всенародно відомих художників і письменників. Тут тільки найвидатніші. І все ж один тільки перелік цих імен чудових письменників, художників, аристів, скульпторів, музикантів, архітекторів і прекрасних творів, написаних лише за останні роки,— сповнюють наші серця великою радією і гордістю. Вони законні, ці радість і гордість. Як багато вже досягнуто, які величезні духовні багатства вже створені радянською країною. Які неосяжні можливості розквіту культури відкрила перемога Великої Жовтневої соціалістичної революції в СРСР.

В цій мудрій постанові уряду СРСР про присудження Сталінських премій виявилась найавторитетніша, об'єктивна державна оцінка успіхів радянської культури. Виходячи з інтересів радянської держави і радянського народу, його боротьби за комунізм, уряд СРСР відзначив преміями досягнення, які рухають вперед нашу науку, наше мистецтво, допомагають нам в будівництві нового життя, в боротьбі за перемогу комунізму і які спрямовані на виховання в народі патріотичних почуттів і беззахідної віданості батьківщині. Присудженням Сталінських премій народ відзначає успіхи своїх художників, їх талановитість, їх творче дерзання, їх високу майстерність, їх відданість справі комунізму. Це повинно насижити радянських художників, зодчих, скульпторів на боротьбу за дальші успіхи радянського мистецтва. Їх завдання нести в народ героїчне мистецтво життєвої правди, що виховує в народі почуття мужності і благородства, полум'яного радянського патріотизму, беззахідної віданості батьківщині і партії Леніна—Сталіна. Це мистецтво радісне і глибоко людяне, сповнене любові до своєї батьківщини і ненависті до Північного, повинно запалювати радянський народ на боротьбу за остаточну перемогу соціалізму. Радісне і натхненне, воно живиться життедайними соками народної творчості.

Ніде і ніколи мистецтво не мало таких сприятливих умов для свого розвитку, як у нашій країні, ніде і ніколи художники і люди мистецтва не були оточені такою увагою і піклуванням. Радянський уряд створює всі умови для справжнього розквіту мистецтва. Керівники партії, уряду і особисто товариш Сталін приділяють мистецтву і його діячам величезну увагу.

На це піклування радянська художня інтелігенція відповість новими творами, що помножать духовні багатства нашої батьківщини, змінюючи тим самим її сили, її могутність. У великому змаганні двох систем—системи капіталізму і системи соціалізму—радянське мистецтво повинно також служити зброєю в цій боротьбі, що прославляє і стверджує соціалізм. Епоха боротьби за комунізм повинна стати епохою соціалістичного Відродження в мистецтві, бо тільки соціалізм створює умови для повного розквіту всіх народних талантів»,—писала „Правда“.

В бойовому авангарді діячів соціалістичної культури, в почесному списку лауреатів Сталінських премій стоять імена любих радянським народом художників, чиї твори завоювали всенародне визнання. Це імена Олександра Михайловича Герасимова, Бориса Володимировича Йогансона, Михайла Васильовича Нестерова, Сергія Дмитровича Меркуріова, Віри Гнатівни Мухіної, Ігоря Емануїловича Грабаря, удостоених урядом СРСР премії першого ступеня. Це також імена Василя Петровича Ефанова, Миколи Семеновича Самокиша, Мартіоса Сергійовича Сар'яна, Іраклія Мойсейовича Тойізе, Федора Федоровича Федоровського, Володимира Йосиповича Інгала і Веніаміна Яковлевича Боголюбова, Силована Якимовича Какабадзе, Матвія Генріховича Манізера, Миколи Васильовича Томського, удостоених премії другого ступеня.

Серед лауреатів Сталінських премій представлені видатні діячі мистецтв народів СРСР, в тому числі і видатні діячі українського радянського мистецтва і архітектури: В. Г. Заболотний — автор прекрасного будинку Верховної Ради УРСР, старий баталіст М. С. Самокиши, а також скульптор М. Г. Манізер, діяльність якого тісно пов'язана з успіхами української радянської скульптури. Він особливо широко відомий в СРСР, як автор прекрасних пам'ятників Тарасу Григоровичу Шевченкові.

Присудження Сталінських премій показало всьому світові, які великі наші успіхи в області культури і науки. Але визнання цих успіхів аж ніяк не означає, що ми можемо хоча б на одну хвилину забути, що вони повинні бути ще більшими, і що далеко не всі галузі образотворчого мистецтва УРСР і далеко не всі наші майстри прийшли до цього огляду з достойними подарунками матері—вітчизні. Ні, це далеко не так. Перед нашими майстрами живопису і скульптури, які покищо в боргу перед народом і країною, постає завдання,—розгорнувшись творче змагання, прийти до присудження премій в наступному році з достойними творами.

Присудження премій—це не тільки підведення підсумків, але і заклик до далішої, ще плодотворнішої роботи.

Почуття величезного піднесення перекидає радянська інтелігенція, і її погляди спрямовані до того, чиє ім'я носять присуджені премії — до величішої людини нашого часу.

Сталін! „Це ім'я джерело сил,—писали лауреати Сталінських премій в своєму листі,— воно окрілює думку, кличе до нових вершин творчості, вчить дерзати і перемагати“. З іменем Сталіна, несучи його світлий образ у своему серці, радянські художники прийдуть до нових творчих перемог.

Виконаємо історичні рішення партії

З величезним задоволенням зустрів наш народ рішення XVIII Всесоюзної конференції ВКП(б), що недавно закінчилася. Обговоривши основні успіхи і хиби в роботі промисловості і транспорту, докладно викладені в доповіді тов. Маленкова, конференція, на основі підведеніх господарських підсумків 1940 року, схвалила прийнятій ЦК ВКП(б) і РНК СРСР державний план розвитку народного господарства СРСР на 1941 р. Величезними цифровими даними ілюстрований зміст цього плану в доповіді тов. Вознесенського. В плані намічених робіт на 1941 р. по СРСР передбачено будівництво 2.955 нових і розширення існуючих промислових підприємств. В цьому будівництві соціалістичного господарства вперше братимуть участь і народи прибалтійських радянських республік.

Економіка Радянської України набуде ще більшого, порівняно з 1940 р., розмаху: капіталовкладення в П.господарство в 1941 р. зросте на 76%, питома вага української промисловості в СРСР становила в 1940 р., наприклад по виплавці чавуну 61,6%, сталі—47,3%, по видобутку залізної руди—63,3%. Завдяки великому капіталовкладенню в 1941 р. обсяг української промисловості зросте ще більше.

Щоб здійснити будівну програму 1941 року, треба рішуче покінчити з хибами в роботі промисловості і транспорту. „Насамперед треба безумовно ліквідувати байдуже ставлення партійних організацій до стану промисловості і транспорту і рішуче повернути увагу парторганізацій в бік максимального піклування про потреби інтересів промисловості і транспорту“. (З резолюції по доповіді тов. Маленкова, прийнятій XVIII Всесоюзною конференцією ВКП(б).

Трудящі неосіжного Радянського Союзу, керовані комуністичною партією і П.вождем товарищем Сталіним, проявлять потрібну організованість і енергію, щоб з честю виконати історичні рішення XVIII партконференції. Кожий радянський патріот повинен і буде боротися за успішне виконання господарської програми радянської держави на 1941 р., яка ще більше змінить могутність нашого народу, ще більше змінить обороноздатність радянської країни. „Ми повинні міцно пам'ятати, що дальший економічний розвітків і зміцнення військової могутності нашої країни залежать від неухильного розвитку соціалістичної промисловості і транспорту. Тому ми повинні зробити все для виконання історичних рішень XVIII Всесоюзної конференції ВКП(б), які озброяли нашу партію і радянський народ для нових перемог комунізму“ (З доповіді секретаря ЦК КП(б)У тов. М. О. Бурмистенка на зборах активу київської організації КП(б)У від 10—11/III-1941 р. про підсумки XVIII партконференції ВКП(б).

Найважливішим завданням кожного радянського громадянина є докладне вивчення і проведення в житті рішень XVIII партконференції ВКП(б). Для нас, художників, ці рішення мають не менше значення, ніж для трудящих промисловості і транспорту. Художники також зобов'язані боротися за викоренення численних неполадок в своїй творчій роботі. Специфічна особливість творчої праці не дає права художникам безвідповідально ставитися до взятих перед державою зобов'язань. На підставі невірно зрозумілого положення, що художник повинен працювати лише по натхненню,— коли хоче і як хоче,— багато художників працюють мало над виконанням своїх робіт по договорах. Є, на жаль, і такі серед них, у яких „творчий порив“ далі одержання авансу не пішов. Вони користуються псевдогуманістично установами, що керують ними і які не притягають художників до судової відповідальності за порушення державних договорів, або несумісно іх виконують, пішути твори похапливо напередодні виставки. Що твори, породжені при такому ставленні до справи, будуть мало вдалими або зовсім іневірною зразом, що вказає „художники“. „Ну, що ж, спіткала творча невдача. Невже художник за це мусить нести відповідальність“—міркують ці люди, перед „доконаним фактом“. Нічого доводити загальновідомі істини, що чим більше обдарований художник, тим більше він працездатний, тим більше він і димогливий до себе. Художник, який халатно ставиться до своєї праці, насамперед карає себе самого: наш загальнодержавний принцип оплачувати працю по її кількості і якості, по ступені користності, в такій же мірі стосується і праці художників, як і праці всіх радянських громадян. Художник, який нічого творчого не дає або дає брак,—не є художником. Таким „майстрам“ треба забороняти обивати пороги Управління в справах мистецтв і правління Спілки художників за авансами і „творчою допомогою“. Це випадкові в мистецтві люди, і організації, що видають їм державні гроші, роблять злочин.

В аспекті рішень XVIII партконференції ВКП(б) Управлінню в справах мистецтв і правлінню Спілки художників необхідно грунтovно переглянути всі підвидомчі Ім ділянки художньої культури. Треба організувати якийсь нагляд над працею художників, над тим, хто з них і що робить, організувати необхідну допомогу одним і присікти неробство інших.

В області нашої художньої культури є виробничі підприємства, як от: скульптурні майстерні, виробничі артілі, видавничі заклади, музеї. Необхідно переглянути їх діяльність в розрізі вимог партії і уряду. Наші скульптурні майстерні нерідко виготовляють кричущий брак, але дирекція цих майстерень, що складається найчастіше з людей, зовсім не компетентних, ніякої відповідальності не несе. В наших музеях утримується величезна кількість людей на посадах директорів, наукових працівників, екскурсоводів, багато з яких ніякого відношення до мистецтва не мають і не мають. Тому в переважній більшості наших художніх музеїв абсолютно ніякої наукової роботи не провадилося і не провадиться. Треба переглянути склад цих людей і замінити їх повноцінними, зайнятися підготовкою кадрів у цій галузі. При Спілці художників України уже півроку існує видавництво, воно має обширну видавничу програму, має, як і треба, штат людей, які акуратно одержують зарплатню. Нічого це видавництво досі не видало—порожній його видавничий портфель. Правлінню Спілки треба серйозно зайнятися і цією справою, і, коли вона варта,—а, на наш погляд,—вона безумовно варта,—треба поставити її як слід. Потрібно поставити на чолі його спеціалістів, а не любителів. В багатьох містах України є якісь художні артілі, що мають пряме відношення до художнього оформлення побуту. Як працюють артілі, що вони виготовляють—ніколи і ніхто цими питаннями не займався. А між тим навіть самі художники, які працюють в них, дивляться на працю в цій галузі, як на „халтуру“. І продукція, що випускається цими артілями, теж межує з халтурою. Чи варто доводити, що побут нашого народу вимагає повноцінного художнього оформлення, а не засмічення халтурою.

Все тут зазначене вимагає рішучого втручання з боку установ і осіб, що керують фронтом образотворчих мистецтв. Немало відповідальності вказані завдання і зокрема справи художньої промисловості покладають і на партійну організацію Спілки художників України. Наша партійна організація, покликана відіграти серйозну виховну і політичну роль серед художників України, досі мало займається творчою працею художників, а питання, подібні зазначеним вище, її ніколи не цікавили. Не може і не повинна стояти наша партійна організація остою на болях питань українського радянського мистецтва.

Рішення XVIII конференції ВКП(б) покладають на нашу партійну організацію відповідальні державні завдання. Ці завдання набувають для нас ще більшого значення перед підготовкою до відповідальнішої виставки — „Ленін, Сталін і Україна“. Для успішного створення цієї виставки треба усунути багато недоліків в організації праці художників.

* * *

З рішень XVIII партійної конференції випливає немало творчих завдань для художників. Величезна будівна програма 1941 року, обговорена на цій конференції, буде виконуватися активно всіма трудящими. Пафос праці, який наш народ виявляє при виконанні завдань соціалістичної індустриалізації, проявляється повсюдно трудящими соціалістичної батьківщини, які активно взялися за виконання виробничого плану 1941 року. Обов'язком і честю художників є відбити в повноцінних образах загальний трудовий ентузіазм народу.

За активну і дружину роботу по виконанню рішень XVIII Всесоюзної конференції ВКП(б)!



О. Герасимов. Сталін і Ворошилов у Кремлі. Оля. 1938. Присуджено Сталінську премію першого ступеня.

Відповідальний іспит перед народом

Підготовка до виставки „Ленін, Сталін і Україна“¹

Радянське образотворче мистецтво за останні роки переживало складний процес внутрішньої перебудови, суть якої полягала в боротьбі за остаточну перемогу принципів соціалістичного реалізму. На Україні, де образотворча діяльність по-рівняно довгий час була засмічена різними пройдисвітами з націоналістичного табору, які широко культивували формалізм, боротьба за принципи соціалістичного реалізму ішла повільнішими темпами. По-справжньому вона розгорнулась тільки з 1938 року, коли ЦК КП(б)У очолив найближчий соратник великого Сталіна — Микита Сергійович Хрущов. Саме тоді постала ідея організації виставки „Ленін, Сталін і Україна“, ідея, яка зумовила дальші шляхи українського радянського мистецтва. Вона рішуче поставила перед художниками питання боротьби за справжні висоти українського радянського мистецтва, за мистецтво, яке мовою художніх образів виявляє передові ідеї нашого часу, нашого героїчного радянського народу. Це відразу дало зміст і напрямок роботи колективу українських художників, з'єднало їх в єдиному стремліні: підправдиво, в повноцінних, хвилюючих художніх образах розповісти глядачеві про квітучу соціалістичну Україну, яка з кожним днем зростає під непереможним прaporом Леніна—Сталіна.

З великом ентузіазмом художники взялись для роботи, бо хіба ж є почесніше завдання для художника, як відтворення образів найвидатніших геніїв людства — Леніна і Сталіна. Для народу імена цих вождів тісно звязані з героїчними образами революції і соціалістичного будівництва.

В розумінні мистецтва наш народ далеко випередив усі „дооцені норми“, як випередив він їх і в інших областях матеріального й інтелектуального життя. Варто вдуматися в ці факти — і мимоволі приходиш до висновку, що наші художники ще й на сьогодні перебувають у великому боргу перед партією, перед своїм народом. Ми ще дуже відстаемо від вимог нашого життя, і ті безперечні успіхи, якіми дійшли, не дають нам жодних підстав для зазнайства і самозаспокоєння.

І справді, коли усвідомити повсякденний трудовий героїзм нашого народу в усіх галузях радянського бурхливого життя, згадаеш десятки і сотні герой, які, не шкодуючи свого життя, з ім’ям великого Сталіна на вулах перемагали стратосферу, Північний полюс, розгромили білофінських бандитів, що зазіхали на священну недоторканість нашої вітчизни; коли згадаеш герой визвольних походів Червоної Армії в Західну Україну та Білорусь, на Дунай і переконаєшся, як мало все це відбіто в наших творах, — стає соромно за наших художників. Я впевнений у тому, що кожний художник, намагаючись усвідомити своє місце в нашому житті, не раз думав про те, що в творчості ми не завжди достатньо показуємо себе патріотами соціалістичної батьківщини, свого героїчного і талановитого народу.

Ми цим зовсім не хочемо зводити творчість усіх художників до злободеного репортажу, а твори живопису і скульптури — до нашвидку спечених агіток. Припустімо: сьогодні відбулася якась знаменна подія — а завтра вже давай твір, гідний цієї події. Звичайно, такі вимоги могли б привести до спрощенства, вульгаризаторства та профанації в мистецтві, що в корені ворожі напрямкові радянського соціалістичного мистецтва.

Повноцінним художнім твором може бути тільки той, який є наслідком великої, впертої роботи художника над образом, досить виношеним і глибоко внутрішньо відчутим.

Образотворче мистецтво має в своєму розпоряджені чимало надзвичайно сильних форм і засобів оперативно, злободенно реагувати на ті чи інші події. Прикладом може бути наш революційний плакат часів громадянської війни. Це був перший і найскрівіший зразок мистецтва. Хто з вас не пригадує тих полусямних образів, що їх створили радянські плакатисти! Хвилюючих образів, що закликали на боротьбу в ім’я батьківщини, в ім’я революції! Скороминає чверть віку від того часу. За цей період радянські художники зуміли дати і твори

великої форми, насичені глибоким революційним змістом. В цілому немало зроблено цілого, гарного. Все воно досить перевірено суворим іспитом часу і зараз показане в Третьяковці на виставці, яка демонструє успіхи, здобуті за два десятиріччя в боротьбі за перемогу соціалістичного реалізму.

Реально оцінюючи наші досягнення і можливості, ми вправі вимагати і вимагаємо від митців брати нові й нові висоти творчості. Часто буває так, що художник, написавши одну-две картини, добре за своїм змістом і художньою формою, запокоється і в наслідок припиняється і творчий ріст такого митця. На жаль, це стосується в першу чергу нашого молодняка і декого з художників середнього покоління. Щоб не бути голосівним, наведу деякі приклади. Кілька років тому художник Мучник дав цікавий твір „Підвіс провіантів повсталому панцернику „Потьомкіну“. Наступна його картина — „Повстання на крейсері „Очаков“ не була для художника кроком вперед, а ряд останніх картин, що його репродуктувало видавництво „Мистецтво“, викликає дуже серйозні побоювання за дальший на-прямок в розвитку тов. Мучника.

Багатьом відомий перший варіант картини художника Азовського „Шевченко в засланні“ (постать поета на скелі). Ця річ, не зважаючи на деякі недоліки, мала непогані якості і дістала позитивні відгуки глядачів. Але картини „Кармелюк“, „Шевченко серед киргизів“ не були кроком вперед в порівнянні з попереднім твором. А коли зважити, що після цих робіт минуло понад два роки „тиші“ в творчості тов. Азовського, то постає закономірне питання: що думає художник робити далі і, зокрема, до виставки „Ленін, Сталін і Україна“, не спрімігши досі навіть під взятий аванс розробити ескізу.

Художник Світличний (Харків), який подавав немалі надії, створивши свого часу цікаві роботи, наприклад, „Сінокос“, „Відпочинок колпоспійні бригади в полі“, — за останні роки не дав жодного більш-менш значного твору. Те ж саме можна сказати і про такого здібного художника, як тов. Беркович, творча активність якого не помітна за останні роки.

Подібні приклади можна було б множити і множити, але це не зовсім приемне заняття. Залишимо це на совісті ще багатьох незгаданих товаришів. Додамо лише від себе, що радянському художникові не зовсім личить жити з попереднього, засłużеного по праву чи випадкового, творчого успіху. Зараз, як ніколи, ми вимагаємо, щоб художник своєю сьогоднішньою працею виправдовував свою високе звання і ту пошану, якою оточує нас радянський народ. За минулі заслуги кожному художникові віддамо належне, подякуємо, а за творчу інерність, за відставання — завжди б’ють.

Обмишувши суперечки і часто безплідні дискусії про малі і великі форми мистецтва, ми вимагаємо від художників великих творів — не в розумінні розмірів, а в постановці і в розвязанні глибоких проблемних питань нашої сучасності. Нам потрібні не великі полотна з безліччю постатей, виконані з почуттям художника-поденника, бліді, поверхові, безідейні і бездушні за своїм змістом. Нам потрібні твори, великі своїм задумом, незалежно від того, живопис чи графіка, монументальна чи станкова скульптура. Ми вправі вимагати від наших художників, щоб їх твори самі промовляли про них, як про інженерів людських душ, передових, свідомих громадян радянського суспільства. Подивіться на наші виставки: яке мізерне місце в них займає оборонна тематика, показ героїкі соціалістичного труда, показ нових якостей радянської людини.

Чи не час уже багатьом нам замислитися над тим, що на періодичних виставках занадто велике місце займають етюди і що окремі художники надто вже захопилися етюдами, забули про те, що основним для нас має бути спрямування на картини. Я зовсім не думаю виступати проти етюду. Але я загострюю це питання тому, що для декого з художників етюд став самоціллю, а не засобом роботи над картиною.

Ще гірше, коли етюдність стає ширмою творчої неповноцінності художника. На жаль, в цьому для багатьох художників — гірка істинна, і пояснюється вона знову ж таки недо-

¹ З доповіді на IV пленумі Спілки радянських художників.

статнім нашим органічним зв'язком з життям. Ми мало буваємо на наших заводах, у колгоспах, в частинах Червоної Армії, а коли й буваємо, то мало вивчаємо життя і людей, мало спостерігаємо характерні для даної стадії розвитку нашої країни сторони.

Не погано було б багатьом із нас повчитися у декого з старших художників. Коли, наприклад, Верещагіну потрібно було написати картину, ніякі труднощі й перешкоди не могли його зупинити. Він їхав у Середню Азію, на Балкани, на Далекий Схід, замін з армією роблячи великі переходи. І все це для того, щоб бачити російського солдата, вивчити його звичай, побут і дії. Добрий приклад працьовитості, самовідданого служіння мистецтву подає заслужений діяч мистецтв, орденоносець М. Самокиш, який щодня, з ранку до ночі не кидає пензля, глибоко вивчає матеріали, звязані з його роботою над твором.

А хіба метод роботи багатьох передвижників, насамперед, Репіна, Сурікова, Левітана, Касаткіна, не заслуговує на увагу наших художників! Коли Касаткін писав свою „Зміну в шахті“, він довго жив у Донбасі, в самій гущі гірників, спостерігав найдрібніші характерні риси їх життя. І тому образи, створені ним з горінням і хвильованням, вражают глядача своєю глибиною, правдивістю.

Передвижники працювали в ту епоху, коли художник не міг розраховувати на державну підтримку і здебільшого залежав від приватного меценатства. В нашій країні художникам створені найсприятливіші умови для поглибленої творчої роботи. Шкода тільки, що ці умови недостатньо нами використовуються. Про це потрібно говорити, бо через непереборену інертність окремих художників наше образотворче мистецтво ще відстає від вимог життя, від все зростаючих культурних запитів нашого народу.

За дорученням урядового комітету, жюрі виставки провело велику кропітку роботу. Це була попередня робота, чорнова, і тому найважчі і найскладніша. Тут довелося ще й виправляти помилки, допущені попереднім керівництвом ІЗО відділу Управління в справах мистецтв при складанні плану виставки, і це досить негативно відбилось на творчості ряду художників.

Перш ніж перейти до конкретної характеристики творчості художників за оглянутими ескізами, я вважаю за необхідне пограти на загальній характеристиці провідних наших колективів, особливо на тих моментах, що не могли пройти повз увагу членів жюрі. В цілому не можна закинути українським художникам обвинувачення у відсутності творчої активності в підготовці до виставки. Можна без вагань сказати, що виставка в великий мірі стала поштовхом до подальшого активного політичного і творчого життя. Безліч ескізів, пропозицій, поданих на розгляд жюрі, величезна кількість зустрічей з авторами, змістовні бесіди і консультації — ось показники творчого піднесення в масі українських художників.

Почуваючи себе в боргу перед партією, своїм народом, українські художники прагнуть відобразити у своїх творах найширше коло глибоких інтересів радянського народу. Усвідомлення митцями свого громадянського обов'язку, прагнення вкласти частку своєї творчої праці в загальну справу — надзвичайно велике. Стверджуючи цей безсумнівний факт, водночас треба вказати, що така активність нерівна і неповсюдна. В ціому легко переконатись, коли взяти до уваги колективи кіївських, харківських та одеських художників.

Київські мають всі дані для того, щоб зайняти провідне місце в художньому житті України, подібно до того, як в РРФСР провідне місце займають московські. На жаль, цього почесного місця київляни ще не завоювали. В ціому, безумовно, провінція не тільки самих художників, а й правління нашої спілки, його парторганізації та Управління в справах мистецтв, які не змогли по-справжньому організувати колектив художників столиці України.

Порядком самокритики треба визнати, що ми недосить при-дляємо уваги нашим периферійним творчим організаціям. Я маю на увазі Одесу. Під час роботи жюрі ми мали змогу переконатись, що переважна більшість одеських художників перебуває в стані застою, гостро помітна відсутність справжньої політико-виховної роботи, а звідси зниження творчого тонусу. Між тим, Одеса має непогані художні традиції. Можна назвати імена визначних українських художників, як, наприклад, Костанді, Дворнікова, Головкова, формування і творчість яких звязані з Одесою. Нарешті, можна назвати імена видатних радянських художників, вихідців з одеського колективу: заслуженого діяча мистецтв О. О. Шовкуненка, професора Волокідіна, Заузе, скульптора Страхова та багато інших.

А проте, трапилось так, що одеський колектив художників на сьогодні мало чим може нас порадувати і по суті перетворився на „художню провінцію“ в справжньому розумінні цього поняття.

Дехто іронічно називає колектив одеських художників артіллю „Тихе життя“. Але справа тут не в іронії, а в тому, що треба глибоко проаналізувати цей стан і в спільніх наших інтересах — відродити творчу активність художників, відродити ті непогані традиції художнього життя Одеси, які протягом останніх років були занедбані в наслідок відсутності потрібної уваги до одеських художників як з боку спілки, так і з боку ізованілі Управління в справах мистецтв. Не в кращому стані й інші периферійні колективи: Дніпропетровська, Ворошиловграда, Полтави.

Виставка „Ленін, Сталін і Україна“ не є справою лише колективів Києва, Харкова. Це справа загальна і стосується всіх художників Радянської України. Завдання наше — приділити увагу цим вузьким місцям у підготовці до виставки. Для цього потрібно мобілізувати всі наші сили і засоби, всіх критиків, мистецтвознавців, нашу мистецьку пресу для посилення критико-публіцистичної роботи. Треба добитися також того, щоб цій справі приділялася належна увага партійно-радянської преси в цілому.

Протягом останніх чотирьох місяців 1940 року було проведено 28 засідань жюрі виставки в Києві, Харкові, Одесі. Крім того, немала робота проведена місцевим жюрі по огляді ескізів у Харкові, Одесі. Всього нами було переглянуто 1278 ескізів і допоміжних робіт, з них: у Києві — 573, у Харкові — 398, в Одесі — 283, по інших містах — 29.

Наскільки високі вимоги ставило жюрі перед художниками — можна бачити з того, що з переглянутих 1278 робіт затверджено всього 492, при чому досить значна частина з них прийнята умовно, з тим, щоб після доробок за вказівками жюрі вони були подані на повторний перегляд.

Відхилено зовсім 786 робіт. Це дуже великий процент браку, який треба віднести за рахунок наявності в середовищі художників чималого числа якщо не випадкових на цій ділянці людей, то таких, що недостатньо усвідомлюють всю політичну wagу поставленого перед ними завдання. Дехто живе ще й досі старими споживачськими настроїми, які, на жаль, довго підігрівались колишнім проводом ІЗО відділу Управління в справах мистецтв. Характерне щодо цього в декількох бажання взяти аванс і нашвидку проштовхнути будьякий ескіз, щоб гарантувати собі черговий аванс.

Були й такі, що на розгляд жюрі подавали ескізи, виконані 2—3 роки тому, ескізи, що готовувались на всяких інших замовленнях і в свій час уже були відхилені. Роботи ці припали вже пілом, але автори не соромлячись, рискували попробувати здати раз щастя, розраховуючи на минулу, традиційну побажливість жюрі. Вони вперто доводили, що подібний твір повністю відповідає тематичному планові виставки. З такими „шукачами щастя“ у нас розмова була дуже коротка.

Друга група невдах, на жаль, є дуже численна: це люди, які, будучи професійно малоозброєними, вирішили „вийти“ на відповідальних темах. Не маючи в своему багажі ні одної картини, більше того — не беручи участі в періодичних художніх виставках, при повній відсутності будьякого професійного досвіду, — вони розраховували ще й тепер проіхатись на відповідальних темах.

Минула практика багата на приклади, коли неповноцінним творам давалось місце на наших виставках. Занадто багато робілося знижок на актуальну тему. Дехто врахував цей досить сумний для нашого мистецтва досвід і немало цим зловживав. Ми знаємо неподійні випадки, коли такі, з дозволу сказати, художники намагалися своїх художніх творів поставити рядом з творами справжніх, визначних майстрів радянського мистецтва, на тій тільки підставі, що вони взяли тему з образами вождів. Інколи справа доходила до кур'озів. Коли, наприклад, автор такого твору недвозначно запитував жюрі: „Що, вам не подобається актуальність теми? Чи може ви проти образу вождів?“ А те, що звульгаризована й опошлена висока тема, близька серцю кожного трудачого, — це його зовсім не обходило.

Жюрі врахувало цей сумний досвід минулого і дуже вперто проводило лінію боротьби за художню якість. Чим відповідала тема, особливо там, де є образи вождів робітничого класу, тим вищі вимоги. Дуже часто обговорювали такі ескізи перетворювалось у всеобщу консультацію художника. Коли жюрі було переконане, що художник не справиться з складною темою, — ескіз відхилявся, і радили такому товаришу пerekлючатись на посильне для нього завдання.



Г. Сайтальський і К. Трохименко.



Ф. Кричевський.



М. Шаронов.

Зарисовки З. Толкачова на IV пленумі Спілки радянських художників України.

Одним з найвідрадініших фактів, констатованих жюрі при огляді ескізів, є майже цілковита відсутність формалістичного підходу до розв'язання теми. Можна з певністю сказати, що українське образотворче мистецтво в основному перебороло формалізм і якщо не добило його зовсім, то принаймні поклаво на обидві лопатки. Звичайно, не виключена і така можливість, що окрім наївні особи може і плекають марні надії відродити формалістичне штукарство, але це надто безглузді мрії.

„Мистецтво,— писав Горький,— насамперед має бути ясне і просте, значення його надто велике і важливе для того, щоб з ним могли мати місце „чудацтва“. Мистецтво існує не для художника, а для життя, і не художники зробили геніями Рафаеля і Веласкеза, Ван-Дейка і Гідо-Рені, не художники оцінили Й. Іванова. Мистецтво оцінюють люди життя, ті, хто чекає від мистецтва відкриття і повчання“.

Так само, як і від формалістів, ми не чекаємо „відкриття і повчання“ від бездушних творів натуралістів. Ленін і Сталін участь художників відображати дійсність в ІІ революційному русі, бачити красу в повсякденному житті, в наших людях, у праці, в оточуючій нас природі. Художник-натураліст, сприймаючи зовнішню сторону дійсності, ковзаючи по поверхні явищ, не може розповісти правду про глибокий внутрішній зміст соціалістичного оточення. Не послаблюючи надалі жорсткої боротьби з будьякими залишками формалізму, нам необхідно добити остаточно і його спільника — натуралізм; тим більше, що протягом попередніх років справжня боротьба проти натуралізму не велась, і це давало можливість окремим натуралістам пристосуватись і діяти під вивіскою реалістів.

Найкращий спосіб боротьби проти формалізму і натуралізму — це боротьба за остаточну перемогу методу соціалістичного реалізму. Основна маса українських радянських художників вже стала на цей шлях. Але поверховості, схематизму, верхоглядства в нас — хоч віdbavlyaj. В одних це йде за рахунок обмеженого кругозору та браку загальної культури, без чого взагалі неможливо уявити собі радянського художника; в інших — за рахунок недосить відповідального підходу до своєї роботи, недооцінки ІІ державного значення. Дехто ігнорує основу образотворчого мистецтва — реалістичне зображення натури.

Окремі наші художники мало знають історію людства і, зокрема, історичне минуле свого народу. В цьому жюрі переважається при розгляді ескізів історичного жанру. Мало ознайомитися з тою чи іншою подією за якимсь одним літературним джерелом. Коли Пушкін працював над „Історієй Пугачовського бунта“, він перегорнув гори архівних матеріалів. Це дало йому можливість відчути епоху, людей, звичай та інше, що він збирався описувати. Так само працювали такі визначні історичні живописці, як Суріков, Репін, Сергій Іванов, Васицев та інші. Непогано було б товаришам, які беруться за історичний жанр, запастися деякою скромністю і піти на вчуху до згаданих майстрів, гідних всілякого наслідування.

Не все гаразд і тоді, коли наші художники беруться за теми близькі не тільки хронологічно, але й ідейно. Для ілюстрацій розберемо один сюжет. Кінець імперіалістичної війни. „Окопна правда“... Кілька авторів подали ескізи на цю тему. І дивно те, що всі, ніби змовившись, розв'язали що тему однаково. В центрі фронтовик читає газету з чітко виведеним написом

„Окопная правда“. Навколо нього — група солдатів — слухають. Поодаль — неодмінно бачимо розлотовану постать офіцера, який направляється до групи. Ось і вся глибина творчого задуму.

Художники підійшли сугубо ілюстративно, „не мудрствуя лукаво“, і дуже нашвидку розв'язали тему. Основного — значення „Окопной правды“ для солдатів — в цих ескізах не видно. Сила „Окопної правди“ полягала в тому, що вона пробуджувала революційну класову свідомість, підносила її на хвилю назріваючої революції. Твір на тему „Окопная правда“ має розкрити назрівання революційного вибуху. Автори недосить це усвідомили.

Винятком може бути ескіз художника Єржківського, який зумів піти далі і глибше такого прямолінійно-ілюстративного підходу (коли газета, то обов'язково, мовляв, читають). Тов. Єржківський поставив своїм завданням показати „Окопну правду“ в дії і, звичайно, зробив правильно. В його трактуванні наявіть не видно газети. По окопу проходить знервованій генерал, який відчув, що тут, крім нього, є якась сила, могутніша за нього і вона керує поведінкою солдатів.

Другий приклад: художник Клюк подав ескіз „Вступ Червоної Армії в м. Одесу“. Через міст спокійно йдуть червоні частини, тачанки, кіннота. А попід мостом з таким же спокоєм „відступають“ французькі інтервенти. Переобтяжені генерали несуть по кілька чемоданів. Без будьякої паніки поруч з генералами на флангонах, наче на прогуллянку виїжджають генеральські фаворитки... Автор вперто намагався переконати жюри, що він, як корінний одесит, — „очевидець“ такого симбіозу червоних з французькими інтервентами. Жюрі змушене було відхилити таку „одеську“ інтерпретацію, свідком якої нібито був тов. Клюк, як задум антиісторичний, неправдивий. Жюрі зробило все від нього залежне, щоб такі, з дозволу скласти, твори дали першінського ескізу не пішли.

В багатьох поданих ескізах вражала певна одноманітність трактування образів вождів і народних героїв. Подаючи їх у штабі, художник обов'язково на першому плані кладе карту, в яку центральна постать композиції показує пальцем або щось креслити на ній олівцем. Навколо — ті ж самі, всім відомі атрибути: кулеметні бинди, бляшані чайники, польові сумки та ін. Коли місце дії переноситься на позиції — дещо змінюються, але ж знову командирі розглядає карту, головний персонаж твору показує одною рукою вперед, а в другій тримає біонель. Все це, безумовно, могло мати місце в житті, але ці художні засоби досить обмежені, зовнішні і, нарешті, вони перетворюються в якийсь трафарет, ні в якій мірі недостатній, щоб показати всю велич наших вождів.

Не зовнішні, заучені жести, а глибоке внутрішнє розкриття дій і поведінки, в якій передусім виявляється велич наших проводірів — їх великий гуманізм і відданість народові. Саме цього наші художники повинні вчитися на кращих зразках радянської літературні і кіно. Такі твори, як „Чоловек с ружьем“, „Правда“, „Ленін в Октябрі“, „Хлеб“, „Яков Свердлов“, „Кремльські куранти“ та інші, дають ключ до правильного розуміння і показу в мистецтві образів наших вождів. Ці твори захоплюють нашого глядача, бо вони позбавлені будьякої надуманості, офіційності. Вожді показані в людському оточенні і з людськими переживаннями.



Б. Рогансон. На старому уральському засоді. Олія. 1937. Присуджено Сталінську премію першого ступеня.

В цьому плані ми маємо вже окремі досить вдалі спроби українських художників. Тов. Глухов працює над творами "Червоний Дундіч" і "Товариш Сталін по дорозі на Заходній фронт". Розв'язує він свою тему надзвичайно просто, правдиво і переконливо. Художник показує товариша Сталіна в дружній розмові з вождя з червоноармійцями. Ні карт, ні біоноклів, ні простягнутих вперед рук тут ми не бачимо.

Тов. Толкачов в подібному плані розв'язує тему: „Товариш Сталін у Смольному в Жовтневі дні”. Досить цікаво трактує образ товариша Сталіна художник Хижняк в картині „Товариш Сталін на польському фронті”. Ніякого фронту художник не показує. Дія відбувається в бідній селянській хаті, куди зайшли відпочити товарищи Сталін, Ворошилов і Будьонний. Тут, у рідному середовищі, вони близькі, дорогі гості, свідки щастя матері, що милується з перших кроків своєї дитини. Товариш Сталін ніжно простягнув руки назустріч дитині; вона сміло йде до нього. Картина оповита теплим, ліричним настроєм. І коли художник вдало доведе до кінця цей задум—він, безумовно, матиме успіх у нашого глядача.

Тут немає змоги детально зупинитися на характеристіці багатьох ескізів і розпочатих творів, які по-справжньому порадували жюрі глибиною й оригінальністю задуму та своїм художнім рівнем. А тому обмежимось прізвищем тих художників, які вже зараз заслуговують на увагу. Мова йде про тт. Дайца, Дерегуса, Ержиківського, Жеваго, Касіяна, Костецького, Кручакова, Літінського, Любимського, Овчинікова, Білостоцького, Пивоварова, Фрідмана, Савіна, Світильського, Сударика, Страхова, Трохименка, Іванова М. та багатьох інших. Особливо треба підкреслити той відрадний факт, що випускники Київського художнього інституту подали досить пристойні ескізи для відбору на виставку. Ці ескізи свідчать, що Спілка радянських художників одержала здорове, талановите поповнення.

Кілька слів про розвиток нашого українського радянського пейзажу. В загальному процесі розвитку реалістичного мистецтва велике місце посідає пейзаж. Особливого значення він набрав у 30-х роках XIX століття, коли плеяда французьких художників вийшла з майстерень і пішла на лоно природи, поріднилася з нею, відчула її красу і створила такі чудові пейзажі своєї країни, які стали надалі провідними для творчості багатьох художників наступних часів. І ніхто вже з художників не обмінав і не обмінає тепер цю чудову спадщину. Коро, Руссо, Шаз, Добіньї, Дюпрем — ця геніальна плеяда барбізонців,— всі вони були закохані в природу і відобразили її з великою любов'ю. В їх творах немає навіть і сліду якої-небудь байдужості чи виладковості.

Пригадаю і таких, не менш видатних поетів пейзажу, як Саврасов, Левітан, Шишкін, Васильківський, Светославський, Бурачек. В їх творчості ми відчуваємо подих епохи, ліричний настрій, бачимо велику досконалість живописних прийомів. У своїх творах вони зуміли показати почуття свого народу до природи, до П краси. Але шлях розвитку реалістичного пейзажу в наші часи безперечно має бути відмінним від шляхів попередніх. В мистецтві буржуазному траплялось те, що художники ішли в природу, тікаючи від суспільства, стаючи на шлях пасивної боротьби з неприємною дійсністю. Але не такими мають бути шляхи радянського пейзажу радянських художників. Ствердження нового життя, нових від-

чуттів, пісні про чудову країну, показ всієї барвистості, всієї незрівняної краси нашої батьківщини — ось наше завдання. Світлим, радісним оком поглянути треба на природу, бо якими очима глянемеш на неї — такою її відобразиш її в своєму творі. Того суму, того важкого настрою, який просякає пейзажі дореволюційного часу, не може бути в творчості наших художників. Щодо цього до пейзажної спадщини треба підходити дуже і дуже обережно, брати тільки те, що співзвучне нашій дійсності. А наша дісність зовсім інша. Наша дійсність — це радість, щастя боротьби, наша дійсність — світле, комуністичне життя. Відображаймо ж цю дійсність у мальовничих пейзажах, багатобарвних картинах, а не в випадкових „етюдах“, які ще зустрічаються в наших пейзажистів! Треба не спрошувати питання розвитку пейзажного мистецтва, не думати, що пейзаж є щось таке легке і другорядне. Ні, написати пейзаж у дійсному і глибокому розумінні цього слова — це не всякому дано, і не всякий це зможе. А в нас склалася така невірна думка, що коли не зробиш портрет, не напишеш картину, то пейзаж обов'язково вийде. З великим здивуванням зустрічали наши пейзажисти вимогу жиরі подати ескіз майбутнього пейзажу, — мовляв, для виконання пейзажу ніяких ескізів робити непотрібно. Треба відмовитись від схематичного показу природи, не занижувати тонусу життя в ній, не по-бездарному, в сиро-брудних тонах показувати чудову нашу природу. А буває так, що на полотнах наших художників, будинки, ніби ящики, дерева нагадують висохлі будяки тощо. Чому ж має ще місце така пародія на нашу чудову природу, на наші нові, соціалістичні лани, на наше чудове небо, на наші прекрасні нові міста? Від таких, пробачте на слові, пейзажів треба рішуче відмовитись і не загромаджувати нашої виставки бездушними етюдами. Треба вперто працювати над створенням образів, що дісно відбивають красу нашої чудової батьківщини, де навіть сонце по-новому сяє!

Декілька слів про портрет. Нема чого й казати, що в усі епохи найпрогресивнішого розвитку мистецтва портрет — зображення людини — займало значне місце в творчості художників. Можна налічти десятки імен художників, які залишили людству чудову галерею портретів. По них ми вивчаємо історію, по них ми можемо вловити всі характерні риси, властиві представникам того або іншого класу, певної епохи. Художники всіх часів з гордістю виконували завдання суспільства — залишити прийдешнім вікам образи видатних діячів свого часу. Іноді художники створювали не тільки портрет, а певний тип, який залишається в віках таким, яким його зобразив художник. Найхарактернішим щодо цього є творчість геніального російського художника І. Ю. Рєпіна. Велика заслуга Рєпіна полягає в тому, що він створив чудову по своїй майстерності і внутрішньому змісту цілу серію портретів, у яких з'єдналися в єдине ціле типовість і портретна схожість, глибока ідея і велика майстерність.

схожості, глибока ідея і велика мандрівництво.

У великому боргу перед народом наші українські художники. Для них першочерговим завданням має стати створеннягалерей портретів видатних людей нашої батьківщини. За 25 років в число передових людей суспільства наш народ, наша соціалістична країна висунула стільки справжніх геройів і героїнь в усіх областях нашого багатогранного комуністичного життя, що про таке жодне суспільство досі не могло й думати. І головне полягає тут у тому, що наші герої, наш



M. Komar.



В. Чуваков.



С. Басодін.

Зарисовки З. Толкачова на IV пленумі Спілки радянських художників України

видатні діячі ще вчора були зовсім невідомі, а сьогодні імена їх знає і шанує вся країна.

Громадський суспільний обов'язок кожного художника створити образи великих людей великої епохи Леніна-Сталіна. За високу якість творів, за всебічне розкриття нових характерних рис людини нашого часу — ось за що мусять боротися художники Радянської України, пишучи портрети. Наше мистецтво має велику спадщину, прекрасне минуле. Але треба знати, що мистецтво нашої нової ери має бути значно вищим, глибшим, ідейним як і новий суспільний лад — комунізм вищий за попередні.

Зупинююся трохи на роботі наших скульпторів. Скульптори Радянської України займають значне місце серед усього творчого колективу художників. Ми сподіваємося, що воїни на виставку "Ленін, Сталін і Україна" дадуть повноцінні твори в усіх галузях скульптури як монументальної, так і станкової. Але треба вказати на те, що деякі з скульпторів захопилися, так би мовнти, "монументалізмом", гадаючи чи чим більший твір за розміром, тим дійовіший він і кращий. Ми не проти великих розмірів, але не треба ставити перед собою завдання — тільки розміри. Згадаймо нашу спадщину — і відразу пerekонемося в тому, що не завжди великі розміри відповідають величності і монументальності.

Творча практика деяких наших скульпторів за попередні роки наочно довела, що великі розміри іноді приводять тільки до псування такого матеріалу, як гіпс. На українській виставці зараз можна знайти тонки гіпсу, який лежить, нікому не потрібний. Було б ще добре, якби це був гіпс придатний до роботи. Але це просто скульптурний брак, з яким не знаєш, що й робити. Треба рішуче боротися з цим браком. Слід звернути особливу увагу на те, щоб скульптурні твори виконувалися не тільки в обмеженому матеріалі, як гіпс, а й дозволити виконання творів у різних інших матеріалах, наприклад, дерево, теракота, бронза, мармур тощо. Цим ми збагатимо нашу виставку, зробимо її різноманітнішою і цікавішою. Справа тепер полягає в тому, щоб подати на виставку високоякісні твори, великі твори, але не тільки за розміром, а й за змістом, ідеальною наскіченістю, за їх високою художньою майстерністю.

За роки Радянської влади народна творчість незрівнянно зросла. З кожним днем поповнюються ряди талановитих майстрів народного мистецтва, які в своїх творах відбивають радісне життя звільненого народу.

Велика Сталінська Конституція дала можливість всім народам розвивати своє національне за формою і соціалістичне за змістом мистецтво. Народне мистецтво Радянської України, маючи надзвичайно високі художні традиції, поповнило тепер свої ряди великим числом талановитих майстрів західних областей України, Станіслава, Львова, Чернівців, які довгий час перебували під ярмом польської шляхти та румунських бояр. Пішеним квітом розцвіло тут мистецтво завдяки великій увазі й піклуванню більшовицької партії та радянського уряду.

Творчість майстрів народного мистецтва має бути представлена на ювілейній виставці разом з високоякісними творами митців-професіоналів. З цією метою Управління в справах мистецтв при РНК УРСР та Спілка радянських художників України повинні залучити до участі у виставці кращих майстрів народного мистецтва, які можуть показати свої голелени,

майоліку, різьбу на дереві, фарфорові та фаянсові вироби; найкращі зразки художнього шиття та гаптування, які будуть не тільки експонатами виставки, а й чудовою окрасою всіх заїздів виставки.

Для виконання цього завдання потрібно створити найкращі умови для безперебійної роботи майстрів народного мистецтва, які готуватимуть свої твори для виставки. Незабаром жюрі організує зустріч з народними майстрами для обміну творчими планами. Там же воїни одержать замовлення.

Виконуючи твори для ювілейної виставки, художники повинні звернути особливу увагу на технологічний процес. Не можна обміннати тут і такого прикого факту, як занадто низька якість фарб, що часто змушує художника витрачати куди більше часу для досягнення того чи іншого живописного наслідку. Але цей наслідок навряд чи може задоволити його. Особливо це стосується ясних кольорів, які швидко вицвітають, не дають потрібного ефекту, бо айліни, які є в багатьох фарбах, шкідливо відбиваються на всьому процесі живопису.

Треба нам також звернути увагу і на те, з яким уміннями ми користуємося фарбами, як підготовляємо ґрунт для полотна. Серед художників панує така думка, яка безумовно має собі вправдання, що стійкість творів живопису обернено пропорціональна їх давності, тобто чим раніше написані твори, тим довше вони не псуються. Відомі приклади, коли картина старого майстра, написана 400—500 років тому, побувала в реставрації один-два рази. А от твори сучасних художників за 5—10 років свого існування перебувають у реставрації майже з року в рік.

Особливо уваги наших художників вимагає технологічний процес живопису. Треба вивчати техніку старих майстрів, знати досконало, які фарби можна змішувати, який кращий ґрунт, турбуватися про те, щоб твір художника існував як найдовше.

Від уміння користуватися всіма живописними матеріалами у великій мірі залежить якість твору. Треба мати на увазі усіх художників, які готують свої твори до виставки "Ленін, Сталін і Україна", що кращі з цих творів мають уйти в загальну скарбницю радянського образотворчого мистецтва і прикрашати залі музею Радянської України. Ці твори відчутимуть наші майбутні покоління.

Основним завданням у роботі жюрі комітету виставки "Ленін, Сталін і Україна" буде систематична перевірка виконання творів художниками, нагляд за всім процесом роботи художника, який забезпечив би своєчасне виправлення хиб і контроль за ходом виконання твору. До цієї роботи жюрі приступило вже в січні 1941 року і має деякі наслідки по перевірці роботи київських художників. Ще не всі твори художників перевірені, але вже видно, що з підготовкою до виставки не все гаразд.

Деякі художники вже приступили до виконання свого твору, деякі провели підготовчу роботу, але є й такі, що аванси одержали ще в липні минулого року, а ще й досі нічого не починали робити. Звичайно, подекуди тут можна зважити на, так звані, об'єктивні умови, але в великій мірі провина падає і на самих художників. Тут ми ще зустрічаемо погану стару традицію, яку пора вже виправити з корінням із практики радянських художників. Це несерйозне ставлення до справи



Фільберт.



Г. Петрашевич.



С. Ткаченко.

Зарисовки З. Толкачова на IV пленумі Спілки радянських художників України.



М. Гельман працює над бюстом народного артиста республіки М. І. Донця до виставки „Ленін, Сталін і Україна”.

державної ваги, безвідповідальне ставлення до державних коштів, що даються на виготовлення мистецьких творів у досить значній кількості. Оглянуто за січень роботи 30 художників, 14 чоловік з них зовсім не приступали навіть до підготовчих робіт.

Отже, як бачимо, підготовка до виставки іде покищо не гладко,—працюють деякі товариші поволі, не поспішаючи, без потрібного горяння, по-казенному. Час, нарешті, відмовився від цих волячих „темпів“. Наша дійсність не дозволяє художникам відставати, бо чого не зробиш за рік чи півтора, те вже важко буде надолужити. Хай не розуміють мене спрошено. Я добре розумію, що творчий процес художника цілком відмінний від процесу якось механічної роботи, але кожний художник мусить зрозуміти, що для створення дійсно високоякісного твору необхідна тривала і вперта повсякденна робота, бо досі ще нічого невідомо про повноцінні твори мистецтва, які виготовлялися би одним махом руки. Надія на легкий успіх, відкладання на останні дні приведе тільки до зризу. Слід пам'ятати про те, що вже в 1941 році переважна кількість творів для виставки мають бути закінчені.

Одним з дійових засобів успішної підготовки до виставки, дальнього піднесення творчості художників УРСР мусить бути розгортання соціалістичного змагання між художниками. Всі галузі нашого соціалістичного будівництва тепер охоплені великим рухом змагання. В нашій країні змагаються всі: металурги, гірники, текстильніки, вчені, письменники, педагоги. Соціалістичні методи праці—це здобуток всього радянського народу. Але з цього могутнього руху якось випали наші художники. Ми повинні на всю широчину організувати соціалістичне змагання митців. Взяти на себе соціалістичне зобов'язання перед народом, працювати найкраще, дати твори, гідні нашої батьківщини,—це громадський обов'язок кожного

з художників. Всі свої зусилля підпорядкувати единій меті—не залишатись у боргу перед державою, а всіма силами додогтися виконання високоякісних творів. У цьому нам допоможе розгортання соціалістичного змагання.

Хай творчий колектив столиці Радянської України викличе на змагання колективи інших міст. А колективу київських художників треба вперто боротись, багато попрошуати, щоб дійсно заслужити звання передового колективу. Наші творчі бригади живописців, скульпторів також повинні викликати одна одну на змагання. А ми маємо вже кілька таких творчих бригад по всіх містах України. Нещодавно склалась нова творча бригада художників Ворошиловграда. Це молоді талановиті художники, які ще в минулому році закінчили вуз і тепер приступили до дружної, колективної творчої праці. І ми впевнені в тому, що вони, об'єднавшися, досягнуть найкращих творчих наслідків.

Я закликаю вас, товариші художники, включитись у могутній рух соціалістичного змагання, яке допоможе нам вийти переможцями у великій справі— дальшому розвитку соціалістичного мистецтва. Художники Києва, Харкова, Одеси, художники Донбаса, Львова у змаганні виведуть вперед відстаючих і самі стануть ще сильнішими. Соціалістичним ставленням до творчого процесу художники Радянської України доб'ються того, що вийдуть в передові ряди інженерів людських душ. А носити це звання—не кожному дано, на нього можуть розраховувати тільки ті, хто дійсно перебудовує людську психіку в соціалістичному дусі.

Міцній і бадьорий творчий колектив художників Радянської України дійсно стане передовим і виконає свій почесний і відповідальний обов'язок перед партією, урядом, перед усім народом і дасть на виставку „Ленін, Сталін і Україна“ високохудожні твори, гідні нашої соціалістичної батьківщини.

70-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЗАСЛУЖЕНОГО ДІЯЧА МИСТЕЦТВ М. Г. БУРАЧЕКА

М. Г. БУРАЧЕК
Заслужений діяч мистецтв

„Секрет“ творчості

Лабораторія моєї творчості мені самому здається дуже простою: подобається мені той чи інший мотив — я беру палітру, фарби, пензлі і малюю. Для цього, природно, треба вміти малювати і відрізняти кольори: де сине, де червоне, жовте, зелене і т. п., та ще відтінки цих основних барв. Так робить кожний художник.

Правда, кожний художник, коли він не ремісник, мусить мати в мистецтві свій, так би мовити, „почерк“, своє обличчя, характер, і тоді його не сплутаеш з іншим художником. Це залежить від особистих, кожному художникові властивих, як людині, уподобань, психічні настроїв, симпатій. Ось чому, мабуть, і задають художникам питання про таємниці їхньої художньої творчості.

Давно ще в Києві я зупинився біля вітрини якоїсь крамниці, де було виставлено кілька картин. Серед цих творів я побачив досить велику картину, підписану моїм учнем. Картина була взагалі дуже нездала і претенцізна.

Я подумав, що треба буде „намилити“ авторові. Як раз тоді з дверей крамниці вийшов сам автор картин. Він трохи зняковів, побачивши мене, але поцікавився моїм враженням від його твору. Я висловив авторові як професор свое обурення: як можна виставляти таке невдале полотно, таку „ляшню з синькою“!

— Я цілком погоджуся з вашим зауваженням. Але — професоре — купують! Це був 1919 рік.

І потім так довірливо просунув свою руку під мою і тоном дружньої інтимності запитав мене:

— Товариш професоре, скажіть, будь ласка, в чому секрет ваших фарб, вашого колориту?

Я відсахнувся від свого співбесіданка і подивився з цікавістю на нього збоку.

— Слухайте, мій любий! Ви ж людина освічена, закінчили університет... Взагалі, вважаю вас людиною культурною. І раптом задаєте такі, вибачте, безглазі запитання. Про які секрети ви говорите? Якби були секрети, то не було б мистецтва. Фарби у мене такі самі, як у вас, і колорит залежить не від них, а від уміння користуватися ними. А це дается довгою роботою, вивченням природи, широю любов'ю до неї, постійним спостереженням П явищ. Ось весь мій „секрет“. Витовчуйте око і будете художником. Бачити ясно — не значить бачити правдиво. Тому то в кожного художника — своя правда, своє відчуття природи. І кожний художник, хоч і по-своєму бачить натуру, але ззовсім язаний говорити хай свою мовою, та все ж таки зрозуміло і переконливо про те, що він бачив.

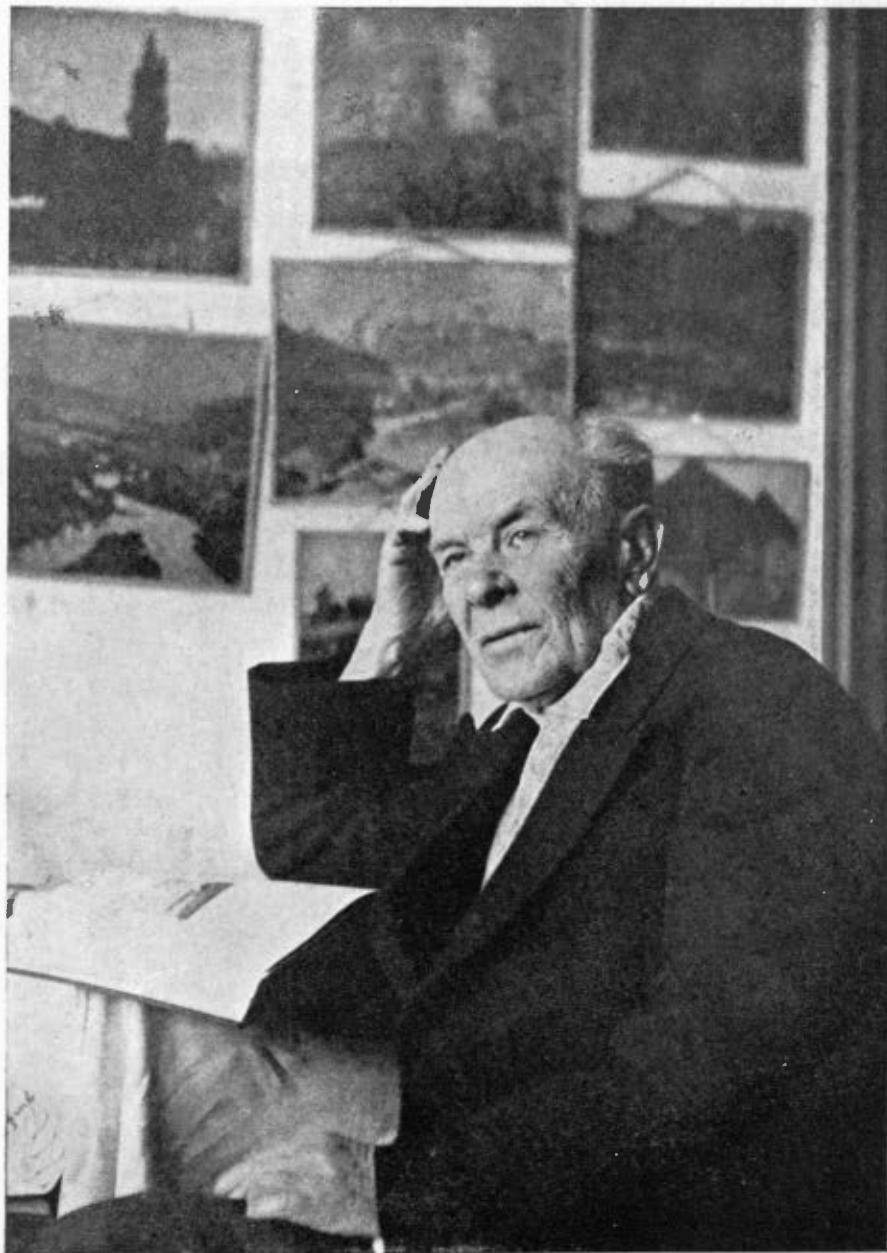
... Іншого разу мене здивувала група художників:

— Ви, професоре, мабуть, пишете французькими фарбами?

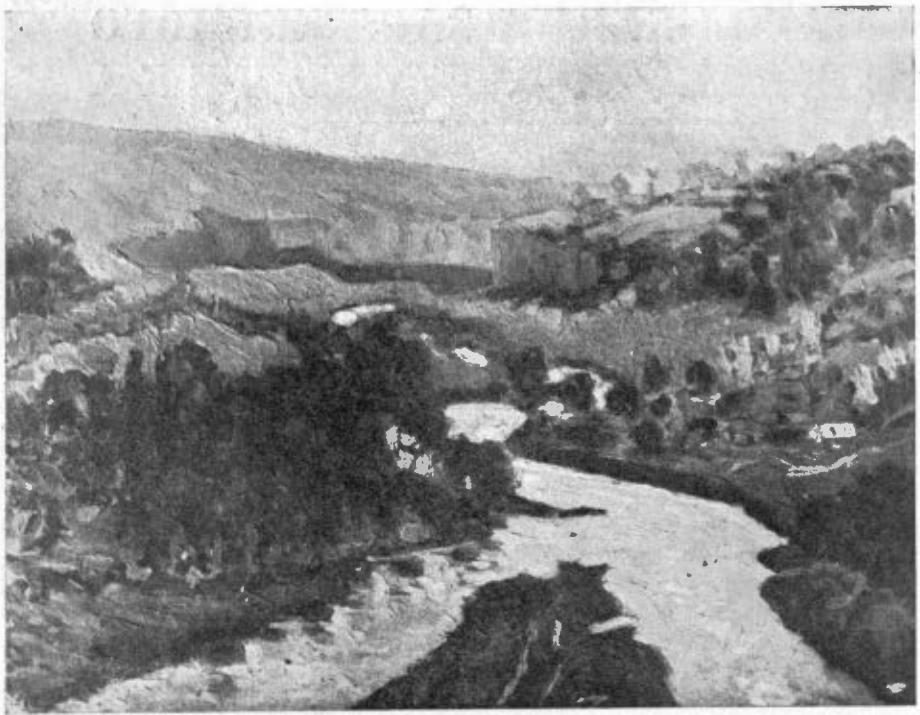
— Ні, я маю нашими фарбами.
Мені недовірливо зауважили:
— Нашими фарбами не можна досягти такої яскравості, таких нюансів, такого колориту.

— Товариші, справа не в фарбах, а в вивченні природи, в щирості та правдивості її відображення, у постійній наполегливій роботі.

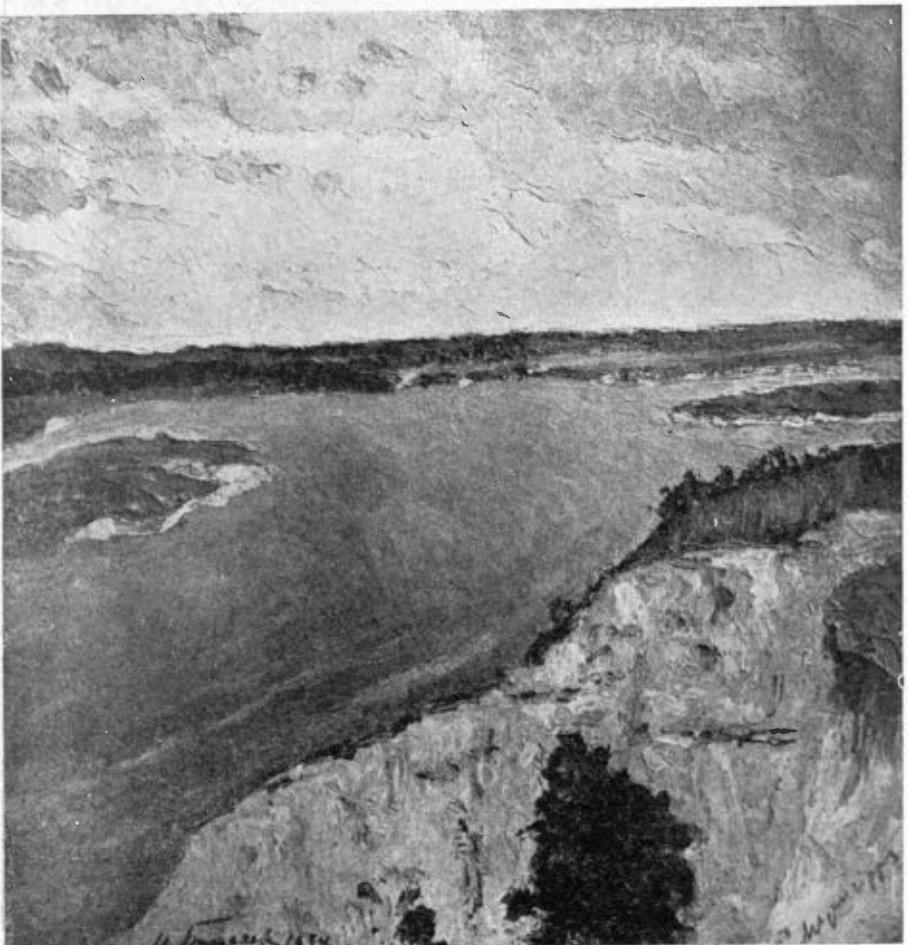
Не знаю, чи мое з'ясування переконало



Микола Григорович Бурачек. Фото 1941 р.



М. Г. [Бурачек. В околицях Кам'янця. Олія.



М. Г. Бурачек. Вечір перед дощем. Олія.

моїх співбесідників, але, здається, в них залишилось переконання, що я вживаю таки французьких фарб.

Що ж сказати про лабораторію моєї творчості?

Я завжди був реалістом, завжди, від самого раннього дитинства любив життя, любив природу. До моєї реалістичної творчості вороже ставилися всякі формалісти. Як реаліст, я з іронією ставився до всяких „ізмів“, що, як пошесті, завладніли на початку революції образотворчим мистецтвом, прикриваючись своєю удаваною революційністю.

Для мене всі ці „ізмічні“ напрямки були якоюсь хворобою, чимсь ненормальним. Таке „мистецтво“ відкидало справжнє реалістичне мистецтво, забувало про красу життя, про його радощі і страждання. Таке „мистецтво“ пишалося тим, що воно незрозуміле для мас... „Заумні“ його твори не могли хвилювати, не давали людям насолоди, радості, почуття якогось щастя. Це було навіть не мистецтво для мистецтва, а хіба для трюку й існувало воно для „избраних“. Мінці цих „ізмів“ кохали в своєму мистецтві самих себе, свою вигадку, свою абсурдність.

Взагалі я працюю на натурі, і моя майстерня—переважно поле, ліс, річка берег моря тощо. Малюю і в спеку і в дощ, в осінню погоду і по пояс у снігу. Рідше малюю вдома по етюдах і рисунках, зроблених з натури.

Виходячи на натуру, я шукаю мотив, який би зробив на мене сильніше враження, давав би певний настрій, викликав би в мене творчі емоції, любов до нього, хвильування.

Насамперед, я мушу відшукати форму, композицію, а в ній намічаю головні і подробні, але так, щоб усе разом створювало одне ціле, тобто картину. Кохаюся я в природі, люблю кожний її шматок, форму, освітлення, колорит. Все це хвілює мене, дає мені глибокі переживання, почуття радості, щастя. І я хочу передати на малюнку мої переживання: тоді мені здається, що я вперше бачу цю красу, і стою перед природою, як неук; забиваю своє знання, бо воно здається мертвим у порівнянні з натурою. З'являється переконання, що таких фарб, таких форм ніхто і я сам ще не бачив.. І я, як голодний, кидаюся до пейзажів, фарб і наївно, широ, в напруженому творчому пориві і стараюся змалювати те враження, яке я дістав від явища природи. Влерто шукаю тон, нечаке інтуїтивно сполучаю фарбу з фарбою (природно, що мені допомагає мое знання, практика) і радію, коли добуюся, нарешті, потрібного мені тону, колориту.

Адже у такий момент, момент неспокійний, хвилюючий, я не маю якогось мірника, якоєв ваги, щоб зачепити той чи іншої фарб на пензель в певній пропорції, а сполучаю їх інтуїтивно, напісвідомо; набираю на пензель стільки фарб, скільки потрібно для передачі певного колору. Я думаю, що це трапляється з кожним художником. Коли пробуєш скласти цей тон уже вдома, спокійно, знаючи, від якого сполучення фарб склав цей тон, тоді дуже трудно знайти ті пропорції, результатом яких є потрібний тон.

Також дуже люблю я небо. Воно для мене є основою тональності всієї картини; воно мусить жити разом з землею,

яка виступає на фоні його своїми формами, предметами, рослинами. Я б'юся над небом, вишукую його тримтячі відтінки, величність хмар, прозорість і глибину неба... Часом я посилюю його тон, хоч зберігаю завжди його загальну тональність. Це роблю я тоді, коли небо само по собі не грає головної ролі, а служить лише фоном для освітленої сонцем землі — для хат, квітів, дерев та ін.

Люблю воду, її тримтячість, її хвилювання, відзеркалювання в ній дерев, білої хатини, простір і могутність водних просторів — Дніпра, моря...

Мене часто називають імпресіоністом, але я тільки пленерист, хоч не цураюся деяких набутків імпресіонізму.

Дуже рідко я закінчу роботу на натурі остаточно, не вертаючись більше до неї. Це не етюд, це річ зовсім закінчена і композиційно і в колориті, — більш мені нема чого сказати в ній. Але постійно, вертаючись додому з незакінченою роботою з натури, я беруся за картину, щоб закінчити її, обробити так, щоб передати в малюнку те своє враження, яке запало в мою уяву, в мою душу. Хочу завжди бути правдивим і щирим, хоч би й кострубатим.

Також ставлюся я і до картин, які маю по етюдах натури, вдома, і не випускаю їх спід пензля, поки не скажу собі — це так, що дійсно передає мое враження...

Що торкається впливів інших майстрів, які мені подобалися (наприклад, мої професори: Станіславський, Рущиць; школа барбізонців, Коро, Тернер, Констельб, Серов, Левітан), то я ніколи їх не наслідував, а брав у них лише те, що було потрібне мені.

Коли говорили про мої досягнення в мистецтві або про майстерність, то й досягнення й майстерність з'явилися результатом довголітньої впертої роботи, розчарувань, навіть одчаю. Бувало так, що робота „не витанцюється“, не задоволяє мене самого. Які прикрі хвиlinи, дні переживав я! Воїн доводили до одчаю, до сліз! Але я дотримувався того чудового принципу, який так влучно висловив В. І. Ленін: „вчитися, вчитися і ще раз вчитися“. І я знову брався за пензлі, за фарби, ставав до мольберту і, знемагаючи, вчився у цілющої природи. І, мені здається, чомусь таки вчився.

Отже, любов до природи, постійна робота з натури, віра в себе, тобто непоплитне стремління виявити своє світосприймання, свою любов до природи, — ось вся „лабораторія“ моєї творчості. В ній нема секретів, рецептів та інших таємниць.

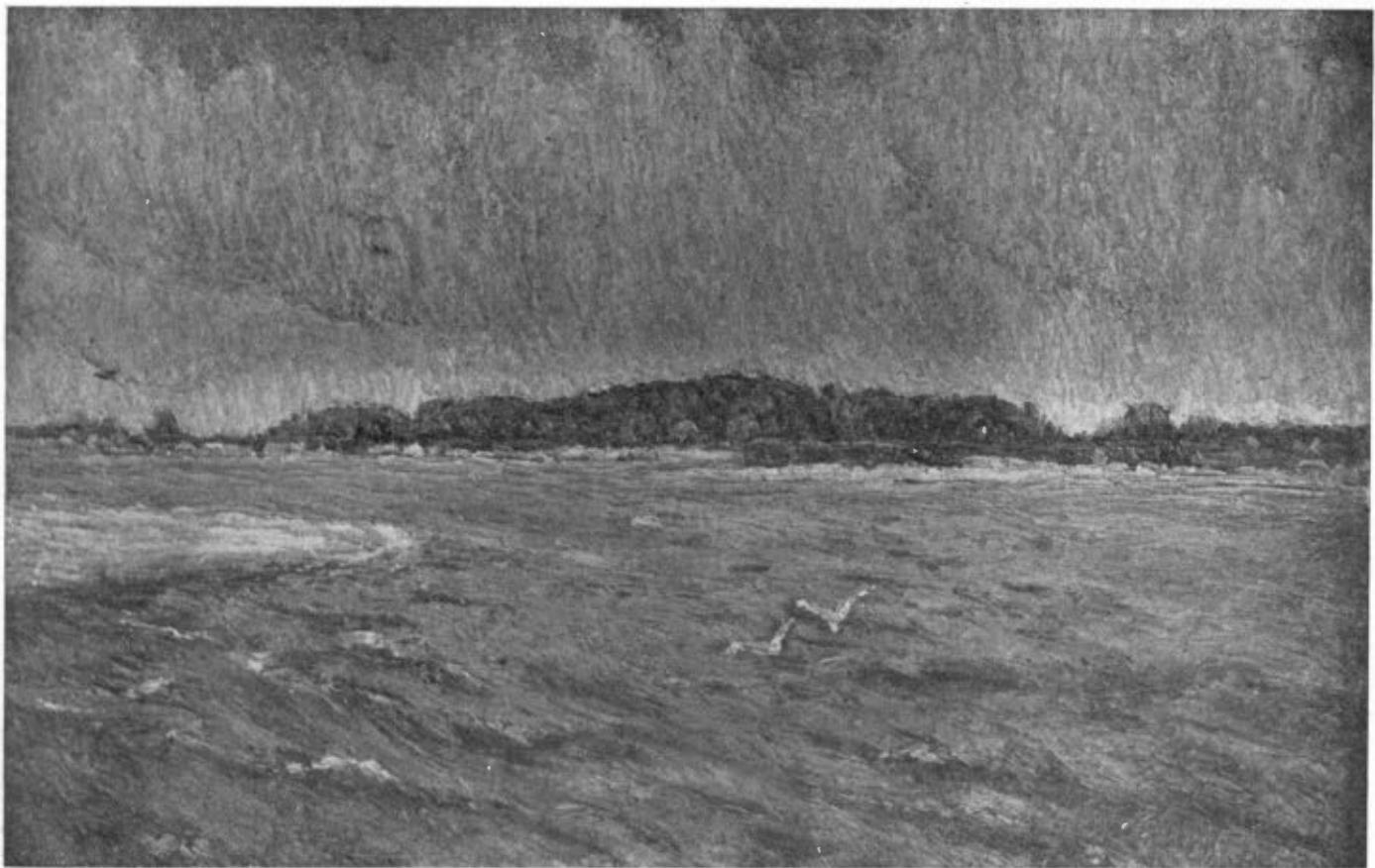
Становище українського образотворчого мистецтва, зокрема українського пейзажу в дореволюційну добу було дуже жалюгідним. Та й, правду кажучи, українське мистецтво фактично не існувало. Україна була колонією, і царський уряд зовсім не давав про культурні потреби країни. Правда, були поодинокі художники-українці, які робили деякі спроби покласти хоч би перші підвалини для українського мистецтва. Але політичні й економічні умови того часу не сприяли таким спробам, і художники відходили від творчої роботи і ставали по школах та гімназіях вчителями „рисования и чистописания“, в країному разі — викладачами в художніх школах Одеси, Києва,



М. Г. Бурачек. Ранок на Дніпрі. Олія.



М. Г. Бурачек. Місячна ніч на Дніпрі. Олія.



М. Г. Бурачек. Осінній день на Дніпрі. Олія.

Миргорода. Кому ж не щастило — переходили на роботу в газетах, рисували етикетки для цукерок, „гуталіну” тощо. Ale і в ті „передісторичні” часи в пейзажному живопису виявилося кілька талановитих художників-пейзажистів.

Першим справжнім українським пейзажистом треба назвати великого Кобзаря — Тараса Григоровича Шевченка. Всім відомі тяжкі умови життя геніального поета України, що не дозволили йому повністю виявити свій видатний талант художника. Ale ті краєвиди, що дійшли до нас, як спадщина художника, виконані пензлем або олівцем, і зараз вражають нас своєю ширістю, простотою, глибокою любов'ю і розумінням рідної природи.

Серед пейзажистів України видатне місце займає талановитий художник С. І. Васильківський. На виставках у Петербурзі, Москві його твори займали почесне місце. В цих краєвидах Васильківського Україна—завжди така солодко мила, красива, що вважається картиною, де мусить жити щастя, мрія й безтурботність. Вмілій, тоjkий майстер Васильківський не бачив або не хотів побачити за красою природи України суровість життя в ній, землю, політу кров'ю і потом Пхліборобів, чумаків, кріпаків, що разом із зліденими ремісниками боролися проти всяких гнобителів.

Чудовий поетичний талант виявив

Г. П. Світлицький у своїх пейзажах. Особливо тонкі по настрою його ночі, білі березки.

Симпатичним колористичним пейзажистом давніо показав себе В. Г. Кричевський, що присвячує свою творчість, головним чином, яскравій природі Криму, яку передає дуже поетично.

28 років тому помер прекрасний пейзажист П. О. Левченко—прекрасний живописець, витончений колорист. Його хати, корчми, вітряки—це своєрідні кольорові поеми.

Назву ще одного видатного пейзажиста, теж старшої генерації,—поета галицької землі, тепер возз'єднаної з рідною Україною,—Івана Труша. Це художник європейського рівня.

Хоч творчість художника М. Я. Козика не обмежується лише краєвидами, але я вважаю його фактично пейзажистом. Виконані ним пейзажі дуже й дуже хороши. Хоча воини трохи суворі, але сердечні, щирі, прості й далекі від усякої солодкості.

Під сильним впливом голландських і, фланандських митців знаходиться український художник-пейзажист О. К. Симонов. Його твори—винятково композиційні і нагадують багато в чому старих майстрів.

Тепер, за радянської влади, коли партія і великий вождь трудящих товариш Сталін таk широ піклуються про культурні по-

треби народів нашого Союзу, Україна може сміло говорити про українське мистецтво і про український пейзаж.

Вивчення географічних, кліматичних особливостей певної країни, П краси допомагає поглибленню знання про людей цієї країни, їхнього характеру, вдачі. Тепер майже щодня зростають молоді таланти українського образотворчого мистецтва. І список художників-пейзажистів налічує чимало видатних талантів, серед яких такі тонкі, чутливі художники, як Жеваго, Любимський, Волобуев, Рибальченко. А як розвинувся після революції талант немолодого вже художника Хворостецького, що дає такі чудові краєвиди зимового Києва!

Скільки в українському мистецтві з'явилося прекрасних графіків (ім часто доводиться мати справу з краєвидом), як, наприклад, Касіян, Пащенко, Козловський, Дайц, Дерегус, Глухов, Довгаль та багато інших!

На зміну нам, старшому поколінню, іде новий загін молодих художників, виховані під теплим сонцем Сталінської Конституції, в теплих обіймах піклування великого людинолюбця Йосифа Вискаріоновича Сталіна.

Нема мистецтва старого і нового. Мистецтво, коли воно відбиває в своїх творах передові думки, мрії, ідеї людей певної епохи,—вічне.

Пейзажі М. Г. Бурачека

Серед уявлень, створюваних собі людьми, як вказував Карл Маркс, найвізначніше місце займають уявлення, звязані з відносинам людей і природи. В голові художника ці уявлення втілюються в пейзаж. Пейзажем, чи написаним на полотні, чи описаним словами, художник виявляє своє ставлення до природи. Пейзажем він виражає одну з сторін людського буття, один з моментів дійсності.

Довгий історичний шлях розвитку пейзажу. Минуло багато часу від перших спроб зображення елементів природи до виділення пейзажу в самостійний жанр. Змінювалось ставлення людей до природи — змінювався і пейзаж.

Багато займалася проблемою пейзажу в мистецтві теоретична думка. Дехто гавдав, що пейзаж є вираз особливого почуття природи, яке є в людині і якому властивий особливий шлях розвитку, що

залежить то від національних, то від кліматичних, то від історичних умов¹.

Пейзажем називали стилі у мистецтві, розуміючи під ним художнє сприймання світу, як повітряного і світлового простору. Намагалися навіть конструктувати особливий пейзажний світогляд, властивий ніби деяким художникам. Пейзажем у цьому смислі ставали: „Спляча Венера“ Джорджоне, „Сусанна“ Тінторетто, „Даная“ Тіціана, „Оголена Маха“ Гойї і т. д.²

Найчастіше до пейзажу підходили, як до вузького жанру в живопису, як до зображення природи. У відповідності з цим пейзаж дістав дальшу класифікацію за родами і видами. Говорилося про пейзаж архітектурний, сільський, міський, індустриальний, морський, лісний і т. д.

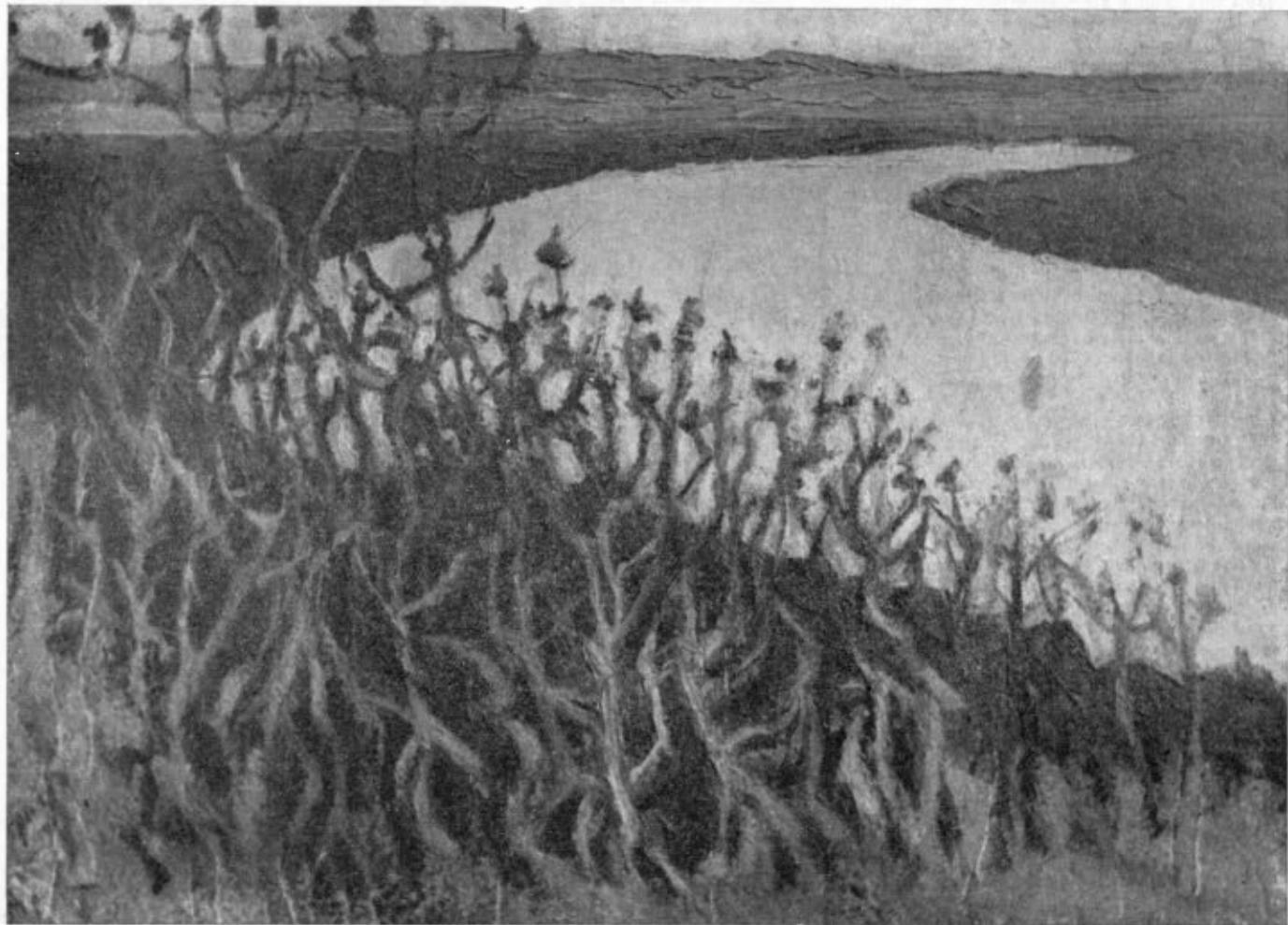
¹ Срб. A. Biese, *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*, Lpz 1926.

² Див., наприклад, статтю Н. Тарабукіна „Печать и революция“, 1927 р., кн. 5.

Ставлення до природи і уявлення, з ним зв'язані, переплетені у мисленні з уявленням щодо ставлення людей один до одного, тобто суспільних відносин, і з уявленнями щодо особистих властивостей самої людини. Розглядаючи пейзаж як результат образної переробки уявлень про ставлення людини до природи, ми тим самим встановлюємо його тісний зв'язок з іншими уявленнями (оскільки мислення ціле). Справжній художник, незалежно від об'єкту зображення завжди втілює в своєму творі єдність свого світосприймання у широкому смислі цього слова.

* * *

Ось чому, міркуючи про творчість М. Г. Бурачека, не можна обмежуватися встановленням того факту, що він переважно пише зображення природи. В них він виражає не тільки своє ставлення до



М. Г. Бурачек. Будяки. Олія.

природи, але й весь комплекс уявлень людини. Щодо цього пейзажі М. Г. Бурачека — це справжні картини, в яких на першому плані думка, свідомо впроваджувана художником до свідомості глядача.

* * *

Надзвичайна ясність сприймання, досягнута мудрим умінням приковувати увагу глядача, полегшує художнику його завдання — переконати, захопити, примусити повірити. Якщо перекласти сказане на професіональну мову, то це означатиме наявність дуже високої композиційної культури майстра. Адже основний смисл композиції картини і полягає в тому, щоб організовувати сприймання у глядача, зупинити його перед картиною.

М. Г. Бурачек майже завжди пише з натури, проте левова доля його роботи над пейзажем припадає на композицію. Художник уміє в самій природі вибрати те, що найбільше відповідає його творчому задумові. Він уміє примусити природу говорити її власною мовою, але викладати думки людини. Найважливіша якість майстра — виняткова активність його пейзажів. Завдяки цьому картини М. Г. Бурачека захоплюючі і тому гарні.

Коли говорять про виховну роль мистецтва, то іноді гадають, що пейзаж такої ролі відограти не може. Це глибока помилка. Одною з найсерйозніших проблем виховання людини є розвиток його естетичного смаку, розвиток у нього розуміння краси світу, його гармонії, величині і всеосяжності широчини життєвого начала.

Коли пейзаж створюється як картина, а не як аматорський образ природи, коли в ньому наявна багата думка і всебічність сприймання світу, — тоді він пре-красне знаряддя виховання.

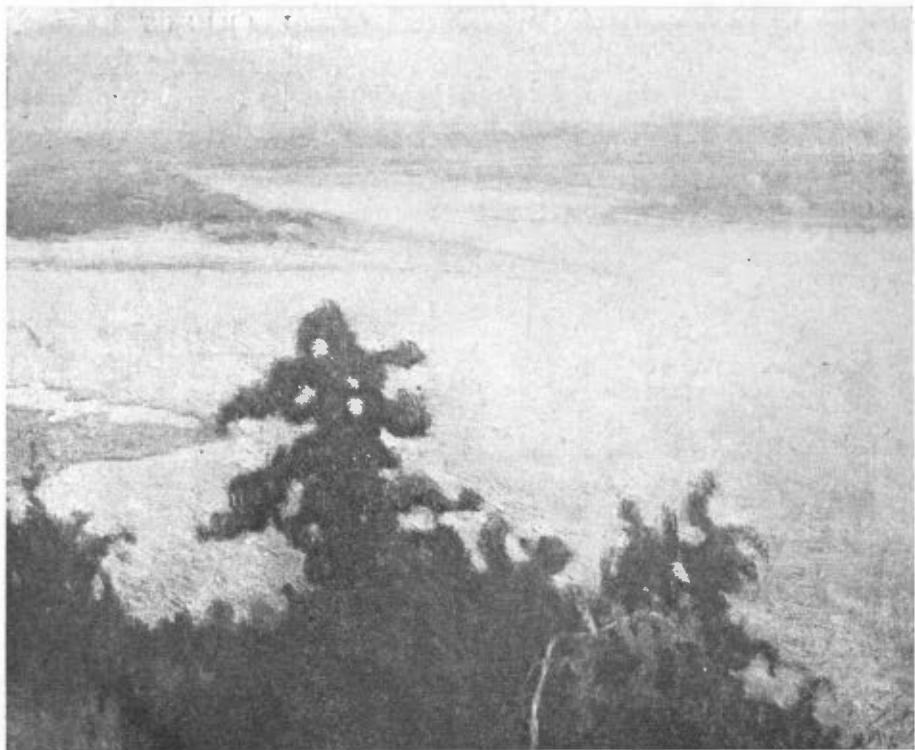
Запалюючи глядача красою своїх пейзажів, М. Г. Бурачек уміє донести до нього не тільки емоціональне своє напруження, не тільки настрій, але й примушує глядача замислитись над переживанням, до якого підвів його художник.

Велика цінність справжнього твору полягає в здатності пробудити активну думку й активну емоцію глядача. Картина М. Г. Бурачека це властиве. Саме тому творчість Бурачека досить міцно закріпилася на сторінках історії українського мистецтва.

Національні риси в мистецтві, можливо, не проявляються ніде більше з такою яскравістю, як у пейзажі того серйозного типу, про який я говорив вище. Які б не були професіональні джерела, які б не були художні впливи, — творчість художника, що працює над пейзажем, завжди буде забарвлена в характерні, національні тони.

Співець української природи М. Бурачек передає її не тільки з пізнавальних позицій. Він далекий, як ми бачили, від пасивної спогляданості. Його картини пройняті тими емоціями, які визначають характер українського народу. Всі, хто любить творчість М. Г. Бурачека, відмічають поетичність і ліричність його творів, чудову барвистість і життерадісність його робіт, відмічають особливе його поетизування української природи, неповторної і єдиної.

Милуючись пейзажами Бурачека, згадуєш чудові українські пісні, народну творчість, яка зароджувалася ще згоді, коли принадна українська природа оспі-



М. Г. Бурачек. Дніпро здаля. Олія.



М. Г. Бурачек. Хати на горбку. Олія.



М. Г. Бурачек. Повітка. Олія.

вувалась народом, переломлюючись через призму фантастичних уявлень. Майстерно вміли народні творці виразити характером своєї природи характер народу, характер його героя.

Колорит картин М. Г. Бурачека близький українському народові не тільки правдивістю відображення колориту нашої природи, а й принципіальним розв'язанням своєї тональної гами. Світла, барвиста, чиста, незакаламучена фальшивим „французьким“ флером, гама Бурачека споріднена з гамою українського народного килима, розмалювання, народної кераміки і т. д. Тут, звичайно, немає ніяких штучних запозичень, ніякого штучного пристосованцтва. Тут справжня внутрішня спорідненість переживань, внутрішня близькість, що визначається народними джерелами творчості, глибокою любов'ю до своєї батьківщини. Що ці процеси дуже глибокі і змістовні, внутрішні процеси і що їх не знайти в зовнішніх, формальних елементах, — це підтверджується тим, що М. Г. Бурачек у своїх картинах дуже далекий від примітивності: Його пейзажі — під серйозного оволодіння передовою культурою живопису. Він широко сприйняв і глибоко вивчив все краще, що дав світовий живопис. Він черпав з скарбниці віків майстерність, передовий досвід і знання. Лише на цій базі художник зміг розказати свою мовою свої думки і передати свої переживання.

Творче обличчя М. Г. Бурачека настільки індивідуальне, що мarnі були спроби встановити його художніх „родичів“. Лише поверховий спостерігач став би порівнювати Бурачека з Левітаном або Куїнджі. Щодо цього далеко цікавіше було б устанавіти риси відмінності у Бурачека і, наприклад, Куїнджі в трактуванні української природи. Я думаю, що довелось би визнати, що Куїнджі у своїх українських пейзажах стоїть далі від української природи, аніж Бурачек.

* * *

З легкої руки О. Бенуа і в російську критику проникла точка зору на пейзаж, як на випадково нейтральний жанр, користуючись яким найлегше можна розв'язувати чисто живописні завдання.

Не випадкове і те, що всі „передові“ типові занепадницькі формалістичні, декадентські течії живопису орієнтувалися в своїх „вправах“ з чистого живопису на пейзаж.

Радянська критика давно викрила цю шкідливу і ворожу нам точку зору. Однак, відгуки подібного підходу до пейзажу можна ще подекуди зустріти на наших виставках, коли художники в гонитві за розв'язанням формальних завдань створюють абстрактні студії, примушуючи нас милуватися „красивим живописом“. Була висунута навіть особлива „проблема живописності“, їй присвячено було багато критичних статей і дискусій. Прикриваючись тезисом про необхідність розмовляти на професіональні теми і розробляти професіональні (читай — формальні) проблеми, деякі художники і критики намагалися на ділі ствердити законоімірність безсюжетного, беззмістового (в прямому смислі слова) живопису. Пора внести ясність у наше ставлення до пейзажу.

Мені здається, що творчість М. Г. Бурачека дозволяє сформулювати наші ви-



М. Г. Бурачек. Золота осінь. Олія.

моги. Основний смисл пейзажу полягає не в милуванні абстрактними живописними відношеннями, не в естетському смакуванні красот живопису, а в передачі красот природи, з усією властивою їй глибокою змістовністю, заплідненою думкою людини, думкою художника. Саме таке розуміння пейзажу характерне для М. Бурачека. Він знає, що техніка в руках художника — лише засіб, а не ціль. Погано, коли глядач перше своє враження дістає від того, як зроблено, а не від того, що сказано.

В зв'язку з цим важливо відмітити, що не меншим ворогом справжнього художнього твору є також байдужість художника до об'єкту зображення. Активність художника полягає і в тому, щоб відповідним сюжетним добором виправдати свою думку. Вибір сюжету (або мотиву) в пейзажі зумовлений завданням, яке собі поставив художник не з формальних міркувань, а залежно від змісту картини. В роботах М. Бурачека я майже завжди бачу цей зв'язок між сюжетом зображення і причиною його написання.

Пейзаж — образна реалізація уявлень людини. Цим визначається і його емоціональне навантаження і його пізнаваль-

ний смисл та значення. Більша частина пейзажів XIX століття носила в собі, проте, риси чисто споглядального пізнання. Причини цього ясні, вони лежать в умовах художньої творчості і становища мистецтва в той час.

Радянський пейзаж, природно, не може миритися з пасивною споглядальністю як основою світогляду художника. До радянського художника в повній мірі можуть бути віднесені слова К. Маркса про те, що й досі „філософи лише по-різному пояснювали світ, але справа полягає в тому, щоб змінити його“.

Природа, підкорена людині, збагачена її трудом, повніше і значніше розкриває свою красу. Звідси вилівається вимога, щоб зображення природи, або інакше кажучи, щоб пейзаж був діловим, кликав уперед, до нового, далішого пізнання, щоб він звеличував дух людини. Якщо М. Бурачек у своїх роботах повністю й не розв'язав цього трудного завдання, все ж не можна не вказати на його спроби в цьому напрямку. Я можу нагадати хоча б про його чудовий Кам'янець-Подільський цикл, де він прагнув підмітити життєву основу історії місцевості та її історичну долю.

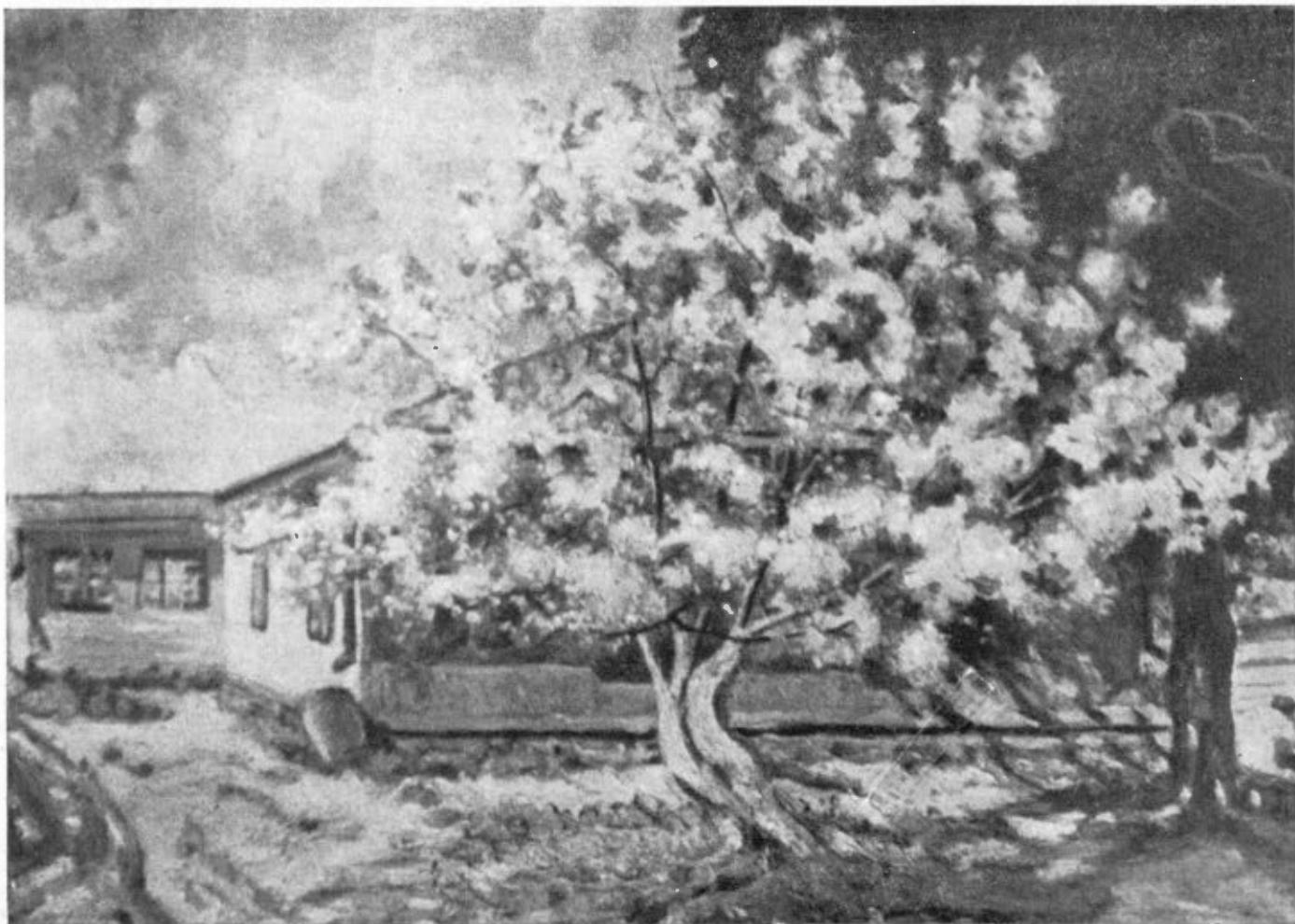
Ми не зовсім правильно называемо пейзаж жанром,— він ширший за це поняття. Жанр — це по суті категорія не стільки тематична, скільки стилістична. Тому слід говорити про жанри самого пейзажу.

Цілком мисливий пейзаж епічний, пейзаж трагічний, драматичний, поетичний і навіть розповідний. Мистецтво минулого не вичерпало всіх цих жанрів, кожний з них розвинуватиметься в майбутньому.

В світлі цієї класифікації не можна обмежувати творчість М. Бурачека тільки поетичним жанром. В ряді своїх робіт художник показав і глибину епічної мудрості в природі.

* * *

Такі побіжні думки про пейзаж, що виникли в зв'язку з пильнішим ознайомленням із творчістю прекрасного художника Радянської України М. Г. Бурачека. Вчитися умінню розуміти природу, відчувати її красу, заглиблюватися в пізнавання світу, вчитися умінню запалити глядача і дати йому величезну естетичну насолоду,— учитися цьому треба у Миколи Григоровича Бурачека.



М. Г. Бурачек. Яблуня в цвіту. Олія.



M. Самокин. Переход через Сиваш. Олія. 1935. Присуджено Сталінській премію другого ступеня.



М. Г. Бурачек. Зима в Карпатах. Олія.

Проф. С. ПРОХОРОВ
Заслужений діяч мистецтв

Співець української природи

Є в нас талановитий художник, який глибоко любить природу. Твори його переконливо зображують поетичні красоти України, П сліпучо-гаряче сонце, безмежні колгоспні поля і сади, що пробуджують у серці глядача радісне почуття життя і ніжну любов до цієї чудової рідної природи. Таким художником, безперечно, є заслужений діяч мистецтв Микола Григорович Бурачек.

Не можна в короткій замітці перелічити твори пеизеля талановитого художника і тим більше — зробити їм належну оцінку. Для цього потрібна спеціальна велика монографія, яка, безперечно, і з'явиться в найближчий час. А в цій невеликій замітці я хочу тільки сказати, що все, що створено поважним ювіляром в області українського пейзажу, надовго залишиться в пам'яті і є великим художнім вкладом в українське образотворче мистецтво. Хочеться також сказати кілька слів про саме основне, що характеризує ці твори щодо їх впливу на глядача.

Разом з глибоким проникненням у само-

суть рідної природи художник уміє бачити і майстерно передає всю різноманітну сукупність кольорових відношень у вибраному мотиві. Підкорюючи П композиційно-творчій переробці, художник створює натхненні твори повні задушевної лірики. Будучи реалістом, стверджуючи у своїй творчості правду і красу природи, Микола Григорович критично використовує спадщину, колористичні, світлові досягнення імпресіоністів, що, в сполученні з його особистим великим почуттям колориту і майстерності, примушує так правдиво, красиво і по-молодому звучати його роботи. І не тільки такими загальними близкучими якостями майстра пейзажу має вимірюватися велика громадська фігура Миколи Григоровича. Цього далеко недосить.

Необхідно також відмітити його, як видатного художника-педагога. Автор цих рядків мав щастя працювати одночасно з шановним ювіляром у Харківському художньому інституті, де Микола Григорович був професором живопису. Це був справжній чесний радянський працівник-

педагог, який віддавав свій величезний досвід і талант нашим молодим художнім кадрам. І досі колишні студенти, які користувалися його компетентним керівництвом і вказівками, з великою вдячністю згадують Миколу Григоровича, як чуйного педагога, що вмів дати цінну пораду і вказівки, яких потребував студент, щоб виправити свої помилки в роботі. При чому ці поради і вказівки відзначалися величним тактом і винятковою сердечністю. Не зважаючи на категоричність вимог, вони ніколи не залишили у студента почуття пригніченості авторитетом професора, а навпаки учень починав відчувати в собі подвійну силу для переморення труднощів навчання. Так умів підійти професор Бурачек до студента в критичний момент роботи останнього.

Микола Григорович викликає у нас почуття глибокої пошани і любові до його прекрасного мистецтва. І хочеться від усієї душі побажати здоров'я і сил дорогому співцю української природи для дальшої творчої роботи.



М. Г. Бурачек. Сніг у жовтні. Олія.

Проф. В. КАСІЯН

Знавець образотворчої спадщини Шевченка

Серед багатьох сучасних знавців творчості великого художника Тараса Шевченка ім'я Миколи Григоровича Бурачека займає особливе місце. Він один з перших українських радянських художників і працівників мистецтва взагалі мав можливість докладно ознайомитися з мистецтвом і графікою нашого великого народного поета і художника.

З перших років Радянської влади на Україні Микола Григорович виступає на сторінках газет („Вісті“ та ін.) з публіцистичними статтями, присвяченими звичайно березневим шевченківським дням, популяризуючи своїм запальним словом творчість художника Шевченка, що довгі роки була мало відома широким масам і навіть... багатьом художникам.

Працюючи з 1931 року художником-консультантом при інституті Тараса Шевченка в Харкові, Микола Григорович провів значну роботу в справі розшукування і концентрації художніх творів поета, розсіяних по різних місцях Радянського Союзу. Завдяки його авторитетним порадам вперше вдалося розставити зібрану малярську і графічну спадщину Шевченка в хронологічному порядку, відповідно до основних періодів життя і творчості поета. Ця робота була основою, на якій розгорталася пізніше нова експозиція в галереї картин Т. Шевченка в Харкові та виставок у Києві й Каневі, організованих у зв'язку з 125-річним ювілеєм поета в 1939 році.

Кожна виявлена робота Шевченка спо-

чатку проходила через руки Миколи Григоровича, який старанно вивчав її, визначаючи за матеріалами попередніх даних і різних зіставлень правдоподібну атрибуцію щодо періодизації творів. Лише після цього їх виставляли для огляду.

Цей докладний аналіз робіт Шевченка дозволив Миколі Григоровичу зробити деякі узагальнення. Вони містяться в окремих доповідях популярного й науково-дослідного порядку (наприклад, доповідь в інституті Шевченка про серію сепій „Блудний син“); в окремих статтях, надрукованих в радянській пресі (наприклад, стаття про Шевченка-художника в „Большой советской энциклопедии“, написана Бурачеком, але підписана людиною, що в той час випадково займала пост ди-

ректора інституту Шевченка); у статті „Великий художник“ у журналі „Маларство і скульптура“ за 1939 рік, № 5 і 6; нарешті, у відомій монографії „Великий народний художник“, випущеній видавництвом „Мистецтво“ до ювілейних днів у 1939 році.

Як прекрасний публіцист Микола Григорович не минав жодної нагоди, яка давала йому можливість розповісти про мальську творчість нашого великого поета. Не зважаючи на поважні літа і нездужання, він часто виступав з доповідями, давав консультації, брав участь у жюрі, виставках та різних заходах, з'яzenих з популяризацією художньої спадщини Шевченка івшануванням його пам'яті в Києві, Харкові і Каневі. Скрізь, де була можливість прославити дороге ім'я художника Шевченка, Микола Григорович робив це з властивим йому молодечним запалом і пристрасті.

До його авторитетної думки прислухались і прислухаються всі, хто так чи інакше мав або має справу з образотворчою спадщиною Шевченка. Так було і під час організації конкурсу на кращий проект пам'ятника поету в Харкові, шев-

ченківських виставок і в редагуванні ювілейного альбома автолітографій харківських художників „Тарас Шевченко“. Так і тепер: Микола Григорович — постійний член науково-технічної ради галереї картин Т. Шевченка у Харкові, а також відповідальний редактор VII і VIII томів академічного видання творів Шевченка. В цих томах має бути вміщена вся образотворча спадщина Тараса Григоровича, і саме тут знання Миколи Григоровича знайдуть своє повне застосування.

В часи, коли в образотворчому мистецтві Радянської України в значній мірі шкодили формалісти різних порід, що нехтували мальською творчістю Шевченка, Микола Григорович зумів відстояти реалістичну цінність і високу ідейну силу Шевченкової спадщини.

Треба було бачити гордість, з якою Микола Григорович саме в ті часи в харківській галереї картин Шевченка демонстрував творчість великого сина українського народу перед різними закордонними делегаціями, щоб зрозуміти і відчути його палку любов до творчості нашого поета.

Ця гордість за Шевченка, ентузіазм і горіння в процесі роботи над дослідженням його праць, вдумливість і витривалість передавалися й тим, кому доводилося працювати під керівництвом Миколи Григоровича (наприклад, тт. Галайчук і Мацапура, які тепер успішно досліджують творчість художника Шевченка).

Як майстер краєвидів української природи, Микола Григорович дав низку чудових образів Дніпра, Шевченкової гори, старого надмогильного пам'ятника, готелю біля могили Шевченка в Каневі й інші подібні роботи, що є справжньою красою наших музеїв.

Глибока ерудиція в області шевченко-зиства, широка віданість справі правдивого висвітлювання творчості Шевченка та спостережливе око й почуття майстра-живописця є запорукою того, що наше шевченкознавство і наше мальство злагатяться новими цінними творами, що вийдуть спід пера і пензля нашого ювіляра. На шляху до цього бажаємо Миколі Григоровичу багато сил і здоров'я.



М. Г. Бурачек. Дорога пізньої осені. Олія.

Митець життєствердження

П'ятнадцять років тому я вперше зустрівся з Миколою Григоровичем. Зустрічався з ним досить часто протягом усього цього часу, і всі ці зустрічі для мене — незабутні.

Чудова людина — людина великого оптимізму і життєрадісності; прекрасний художник, у творчості своїй так само оптимістичний і життєстверджуючий. Я не знаю, що більше в ньому приваблює — людина чи художник. Це в ньому непророзільне. В гостях у нього я завжди розмовляю з двома Бурачеками — одним, який сидить переді мною, і другим — у скромних багетах на стінах. Вони для мене однакові, нічим один від одного не відрізняються. Вони розмовляють зі мною про одне й однаковим голосом.

За довгі роки свого життя Микола Григорович об'їздив свій край вздовж віপерек. Художник закоханий у нього,

і образ рідного краю в етюдах, в дорожніх нотатках, в картинах говорить мені про любов до вітчизни, про любов до свого народу — повновладного господаря цієї чудової землі. Співцем великої батьківщини своєї був художник і буде ним завжди.

Не стіниою прикрасою; не об'єктом формально-живописних вправ є пейзаж для М. Г. Бурачека. Образ батьківщини в пейзажі — ось основа творчості, мета життя пейзажиста Бурачека. І через напоєний сонячним світлом його пейзаж, земля, кров'ю кращих синів її рясно полита, кров'ю тою від віковічної неволі, від зліднів і хижих чужих рук відвоювана, стає ще милішою, ще дорожчою.

Ось основне, що я виношу з кожної моєї зустрічі з художником-людиною Миколою Григоровичем.

Простота і ширість і безумовна любов

до того, над чим працюєш,— ось друга риса творчості і творчих настанов цього майстра, які не могли не впливати на мене і моїх товаришів-однолітків. Ми уважно прислухалися до його порад, підтвердженнях роботами.

Формально-живописна сторона робіт М. Г. Бурачека так само впливалася на нас, і вплив цей скоро позначився на нашій роботі над зображенням кольорової палітри. В часи моїх перших зустрічей з Миколою Григоровичем, у період всіляких формалістичних „шукань“, кожен з нас мав свого бога — починаючи від Леже і Брака і кінчаючи представниками горезвісної АХЧУ. І, здавалося б, можна було сподіватись на „бурачеват“? Але деликатність і чуйне ставлення Миколи Григоровича до молодих, підростаючих художників не дозволяли цього. Він учив усому, з чого складається живопис, але



М. Г. Бурачек. Яблунева алея. Олія.



M. Г. Бурачек. Порцелянова осінь. Олія.

нікого не вчив наслідувати його манери, ніколи нікого не натаскував з живопису Бурачека. І навіть незначні спроби підробитись під Бурачека зустрічали в нього різкий опір і висміювання.

Багато часу минуло від моїх перших зустрічей з Миколою Григоровичем — зустрічей школяра з відомим майстром. Минули мої роки шкільного навчання і перших кроків на власному творчому шляху, але завжди в наших зустрічах я черпав багато потрібного для моєї роботи.

Люблю я цього справжнього художника за його оптимізм, за надзвичайну

життерадісність і внутрішню, підкорючу молодість. І вміє він якось по-своєму передати це іншому. Оптимізм його заражає.

Обізнаність Миколи Григоровича з питаннями, зв'язаними з творчістю Т. Г. Шевченка, не може обминути ніхто. Він перший розкрив мені й багатьом моїм товаришам все багатство, всю глибину творчості великого генія українського народу. Володіючи невичерпним матеріалом, М. Г. Бурачек ділиться ним радо і широко.

Вже старий він. Хворіє часто, мало

з дому виходить, бо важко йому на п'ятирій поверх дряпатись. Але працею заузято, не звертаючи уваги на хвороби і лікарські заборони. Любить, як і раніш, свою справу, любить наш радянський народ, любить молодим своїм серцем рідину землю, закоханим поетом якої по праву зветься.

Всім досвідом, заснованим на багаторічній праці, всім своїм культурним надбанням, радістю праці ділиться з нами, молодими, яких любить і на яких надії покладає. І ми його шануємо і так само щиро любимо від усього серця.



В. Єфимов. Нездабутна зустріч. Олія. 1938. Присуджено Сталінській премію другого ступеня.

Останні шевченківські автопортрети

В 1860 році Шевченко створив велику серію автопортретів. Це переважно офорті. Вони надзвичайно різноманітні, як по трактовці образу, так і по формальному, технічному виконанню.

Аналіз цих аркушів розкриває причини створення такої кількості автопортретів.

Немає ніякого сумніву, що позуочні сам собі, Шевченко мав можливість найкраще здійснювати свої художньо-технічні шукання. Він міняв композицію: ось майже поколінний композиційний портрет, на якому видно і руки (портрет з бородою, в кожусі і шапці), ось „офіційний“ портрет (з монограмою, про нього К. Ф. Юнге пише у своїх спогадах, що він найбільше відповідав моделі), ось по-грудний портрет, а ось Шевченко зобразив себе сидящим на стільці. Він розмайтив технічні прийоми: один з автопортретів дійшов до нас у двох станах — на чорному, затемненому рулеткою, фоні і на світлому, з енергійною штриховою з правого боку. В двох станах дійшов до нас і автопортрет на стільці. Він варіював освітлення — давав то бічне, то лобове, то рембрандтівське — в автопортреті зі свічкою.

Але крім сухо формальних шукань на створення цілої серії автопортретів штовхали його і прагнення передати найрізноманітніші психологічні стани свого обличчя. Кожен автопортрет дає щось нове, цілком оригінальне, неповторне в розкритті внутрішнього обличчя художника.

Водночас з цими офортами Шевченко створює і два автопортрети олійними фарбами — два свої останні автопортрети.

1860 рік був для Шевченка роком особливо активної творчої діяльності. Того року вийшли з друку „Кобзар“, „Гайдамаки“, „Кобзар“ у перекладах російських поетів. Спід його гравірувальної голки вийшли чи не найкращі офорті. Шевченко виступав на літературних читаннях у Пасажі, і ці виступи мали величезний успіх, перетворюючись на демонстрацію любові до поета з боку кращих представників тогочасної російської інтелігенції. Після десятирічного заслання Шевченко відгукувався на кожну більш-менш значну культурну подію. Активною мистецькою діяльністю, пройнятою духом непримиреної боротьби за правду, Шевченко показував, що роки заслання не зломили його, стверджував те, про що заявив у своєму „Журналі“: „Все это неисповедимое горе, все роды унижения и поругания прошли, как будто не касаясь меня. Малейшего следа не оставили... Мне кажется, что я точно тот же, что был и десять лет назад. Ни одна черта в моем внутреннем образе не изменилась.“ (Запис від 20 червня 1857 року).

І коли восени 1860 року в Академії відкрилася велика виставка, Шевченко не проминув нагоди продемонструвати свої останні досягнення в галузі мальства і гравюри. Він показав на виставці три офорті — „Вірсавію“ з К. Брюллова, „Дуб“ з А. Мещерського і „Ліс“ з М. Лебедєва, а також автопортрет олійними фарбами.

В „Северной пчеле“ 24 вересня 1860 року з'явився огляд виставки, в якому

знаходимо оцінку Шевченкових творів. Треба сказати, що автор огляду недосить добре поставився до свого завдання: офорті з пейзажів Мещерського і Лебедєва він назвав чомусь портретами цих художників, які ніби виконані Шевченком. Це надзвичайно обурilo Тараса Григоровича, і він збрився навіть спробувати огляд „Северной пчели“: серед його паперів збереглася чорнетка проекту цього спростування.

Не зважаючи на неточності, огляд „Северной пчели“ цікавий для нас описом автопортрета. „Мистецьке виконання цього портрета — прекрасне, — писав автор огляду, — лише подібності не зовсім вражає, як то буває, коли художник змушений вловлювати вираз та риси не інакше, як з дзеркала. При всьому цьому Шевченко змалював себе не в справжньому своєму вигляді. Він, скромний і миролюбивий художник, змалював себе в українських смушках і свиті, і тому іноді раптом лунали з задніх рядів публіки голоси: „Чи то Палій, чи то Дороженко, чи Сагайдачний?“ Дехто з першого погляду, через свою несвідомість,

приймав цей портрет чи не за копію з відомого портрета, здається, Яна Собеського. Панові Шевченку бракувало тільки булави, але матічна сила його — в його пері, олівці та пензлі“.

Цей автопортрет купила з виставки велика княгиня Олена Павлівна — сестра Олександра II. Це дало підставу декому з біографів Шевченка створити легенду про те, що нібін „августійша гуманістка“, відома своїм „широким співчуттям справі еманципації селян“, купуючи автопортрет Шевченка, „висловила своє співчуття до долі поета“.

А автопортрет на ціліх 75 років зник тоді з поля зору дослідників.

Збереглося повідомлення, надіслане Шевченку:

„Господин Шевченко приглашается по-жаловать в канцелярию Государыни великой княгини Елены Павловны в Михайловском дворце в пятницу 25 сего ноября от 11 до 2-х часов для получения денег, следующих за купленный Ея императорским высочеством портрет. 23 ноября 1860 года“.

На цьому документі є приписка, зро-



Т. Г. Шевченко. Автопортрет. Олія. 1861. Центральний музей Т. Г. Шевченка в Києві.

блена рукою В. М. Лазаревського: „Цей портрет Шевченко писан був им же и предполагался к лотерее. Выручка предназначалась на полезные издания. Великая княгиня купила его на выставке за 200 руб.—вместо него Шевченко написал другой, который принадлежит мне. Этот последний разыгран был в лотерею (20 билетов по 10 руб.),—выиграл его архитектор Ал-др Ив. Резанов (впоследствии ректор Акад. художеств) и подарил мне. В. Л. 1861”.

А. М. Лазаревський у своїх спогадах—„Послений день житні Т. Г. Шевченко” писав: „Январь и февраль просидел он почти безвиходно в комнате, изредка только посещая коротких знакомых. В это время он продолжал заниматься гравированием, писал копию со своего портрета, бывшего на выставке”.

В акад. Ол. Новицького була фотопродукція з останнього автопортрета Шевченка (1861 р.), на звороті якої рукою В. М. Лазаревського було написано: „Подлинний (портрет) его же работы, куплен на выставке в. кн. Еленой Павловной за 200 руб. Копия разыграна в лотерею в кружке близких Тарасу людей (20 билетов по 10 руб.). Выиграл архитектор А. Ив. Резанов и подарил мне”.

Кілька років тому Н. Смірнов-Сокольський (Москва) придбав у людей, близь-

ких до родини Ф. П. Толстого, автопортрет Шевченка.

Оригінальність і висока майстерність виконання автопортрета не можуть не вразити навіть побіжного глядача. Портрет написаний у золотаво-коричневій рембрандтівській гамі. Голова художника немов оповита густим золотим туманом. Ефектним рембрандтівським освітленням (пучок яскравого проміння, що падає з правого боку, освітлює чоло, щоку, ніс, лівий бік обличчя затемнений) Шевченко досяг надзвичайно правдивої, рельєфної обличчя.

Але ще більше вражає вигляд, у якому себе зобразив художник: він у високій зсунутій набакір смушковій шапці, спід якої кучерявиться волосся. Крізь розпахнуту свиту видно чумацьку сорочку, комірець якої пов'язаний яскравою червоною стрічкою. Густі довгі вуса звисають мало не на груди.

Дивлячись на цей автопортрет згадуєш любов Рембрандта зображати себе в найнесподіваніших костюмах. Але у Рембрандта ці пишні маскаради в автопортретах тридцятих років мали підкреслити радісне піднесення художника, його задоволення життям: майстер був тоді в зеніті слави.

У Шевченка ж цей несподіваний костюм має зовсім інше значення.

Бажанням бути і відчувати себе молодим від кожної деталі цього автопортрету. Зовні це, справді, молодий козак. І тільки очі Шевченка, з виразом глибокого суму, трохи подериуті навіть сльозою, викривають трагічну суть цього маскараду. Вони розкривають перед глядачем страхи трагедію молодого душою, але надломленого фізично художника.

І. Я. Айзеншток, що вперше опублікував цей портрет в „Літературному наслідстві“ (№ 19—21, 1935), базуючись на тому, що він придбаний у людей близьких до родини Толстих, висловив думку, що це є автопортрет, придбаний великою княгинею. Згадуючи опис автопортрета в „Северній пчелі“ не можна не погодитися з І. Я. Айзенштоком. „Козацьке“ вбрания Шевченка, яке ми бачимо на цьому автопортреті, і викликало тоді таке здивовання неглибокого автора огляду. Цілком вірогідно і те, що велика княгиня придбала портрет не тому, що цікавилася долею поета, а тому, що на це П. нащтовхнув Ф. П. Толстой (або, вірніше, А. І. Толстая, що, як, відомо, була фрейліною двору), які добре знали матеріальні зліди Шевченка. Купивши портрет, велика княгиня, цілком очевидно, навіть не поцікавилася ним і він просто з виставки перейшов до Толстих.

Шевченко, який гадав цей портрет передати на користь видає для недільних шкіл (в той час він працював над своїм „Букварем Южнорусским“ і питанням народної освіти його глибоко цікавили) написав інший.

Позбавлені можливості дослідити портрет, придбаний великою княгинею, збиті з шляху невірними свідченнями Лазаревських, Ол. Новицького, а слідом за ним і інші дослідники помилково вважали, що Шевченко зробив автокопію з портрета, придбаного княгинею.

Той новий—передсмертний—автопортрет є цілком самостійним твором.

Шевченко зобразив себе на ньому в кожусі і шапці. Вся його постать тоне в мороку. Темний, майже чорний колорит (пишучи портрет, Шевченко дуже широком користувався асфальтом) ще більше підкреслює, загальний похмурий настрій твору. Яскраве проміння, кинуте з правого боку, вириває з темряви тільки лоб, очі і праву щоку. Подібно до Рембрандта, який часто, особливо в останній період творчості, зосереджував світло на основі, вирішній точці твору, Шевченко в трьох своїх останніх автопортретах (1859 року, що дійшов до нас у копії К. Флавицького, 1860 року і 1861 року) концентрує освітлення на найвиразніших місцях портрету¹. Чоло і очі несуть тут найбільше психологічне „навантаження“ і тому Шевченко освітлює саме ці місця портрету.

Печать тяжких життєвих випробувань лежить на всьому обличчі поета. Глибока вертикальна зморшка — свідчення довгих дум — перерізає чоло. Художник дивиться на вас розуміючим поглядом своїх всевидящих очей.

Ніхто, хіба тільки Рембрандт в своєму останньому автопортреті, не зображав своєї старості з такою нещадною правдою, як Шевченко.

¹ Цікаво відзначити, що в цих автопортретах Шевченко вперше в своїй практиці живописця наблизився до Рембрандта; досі риси рембрандтізму виразно відчувалися лише в його графічних творах і сепіях.



7. Г. Шевченко. Автопортрет. Олія. 1861. Збірка Н. Смірнова-Сокольського (Москва).

Московський щоденник

I

В цьому номері нашого щоденника зупинимось на подіях, що відбулися приблизно протягом другої половини 1940 року і початку 1941 року. За цей час було показано кілька виставок, відбувся ряд конференцій. Підведені підсумки деякої роботи, виявилися імена майстрів лауреатів Сталінських премій. Відкрилась підсумкова «Виставка кращих творів радянських художників» і підготовлена до відкриття виставка — «Ілюстрації до історії ВКП(б)». Постараємося бути коротким і точним в розгляді та критичному аналізі ряду явищ нашого московського життя.

Вже традиційним стає влаштування групових виставок. Цією хорошою традицією відзначив початок своєї виставочної діяльності виставочний зал оргкомітету Спілки радянських художників СРСР, який надав своє приміщення п'яти майстрам живопису: І. Грабарю, А. Осмеркіну, П. Покаржевському, Г. Ряжському та Г. Шегалю. На виставці з 24 листопада по 16 грудня демонструвалися творчі досягнення в основному двох останніх років. Різні за живописним почерком з яскраво вираженими індивідуальностями, з особливими для кожного тематичними і пластичними прагненнями, художники рівноцінні або, вірніше, рівнозначні в одному: у пристрастності реалістичного ствердження та образного сприймання світу. Кожний із них по-своєму і неповторно цільно, до кінця ставши на шлях соціалістичного реалізму, праця розв'язувала завдання створення великого стилю радянського живопису.

Найстарший за творчою практикою — заслужений діяч мистецтв, орденоносець І. Грабар, мабуть серед цієї групи художників, — як це не парадоксально, — є також наймолодший за живописним темпераментом, за колористичною силою своїх робіт. Чудовий пленерний пейзаж «Оттаявшая дорожка» (1940 р.) — пронизаний світлом, ще раз переконує, що в особі І. Грабаря радянський живопис має сильного, пантейстично закоханого в природу художника. Соковіт і дзвінкі по колориту натюрморти: «Чайные розы» (1940 р.), «Розы на синем фоне» (1940 р.) та ін. Меніш вдалий груповий портрет «Подруги» (1940 р.), трохи жорсткуватий і холодніший інтимізований «Портрет Ем. Ярославского» (1940 р.).

Визнаний, вдумливий пейзажист — професор живопису А. О. Осмеркін, свое-рідне обдаровання якого підкріплена серйозними знаннями художньої спадщини і глибоким вивченням природи. Він експонував цілий ряд пейзажів і кілька натюрмортів, написаних за останні два роки в основному в Криму і в середньо-російській смозі. Художник уміє тоналістю, тонким живописним нюансуванням виразити своєрідність і настрій цих кутків природи, які він змальовує.

Характерні в цьому плані такі його пейзажі, як «Ветли. Закат» (1940) — витриманий в рожево-сріблястій гамі, «Середень. Ивы» (1939) — пейзаж, пронизаний світлом; ясні, плеєнерні кримські роботи: «Крым. Ореанда» (1940), «Утро» (1939) та інші.

В А. Осмеркіна є одна якість, що відрізняє його від багатьох художників. Він уміє робити пейзаж-картину. Своє безпосереднє ставлення до природи, свою сквильованість він прагне підкорити композиції, створюючи не етюди, а викінчені станкові твори, в яких узагальнює, типізує бачене і спостережене. Примітні щодо роз'язання цих серйозних завдань такі полотна А. Осмеркіна, як «У бакенщика» (1939), «Серебристые тополи», «Закат» (1940) і кримські роботи, в яких художник знайшов почуття міри при передачі красот кримської природи.

Ім'я професора живопису П. Покаржевського нам найбільш і насамперед відоме, як ім'я художника батального живопису. На цій виставці П. Покаржевський постає перед нами в трохи новому і тому незвичайному аспекті пейзажиста і майстра портрета. «Письмо і. Портрет жінки художника» (обидва 1940 р.) — це дві роботи, в яких художник прагне розкрити образ людини. По суті це передні етюди, в яких не виявлене ще ставлення майстра до портретованих. Речі ці писані без великої сквильованості і цікаві більше як лабораторії шукання. Деяка сухуватість живописної манери П. Покаржевського («Свантєя» — 1938 р., «В саду» — 1940 р.) іде від зайвого раціоналізму і це трохи знижує якісну добrotність його полотен. Ale треба сказати, що ця сухуватість відсутня там, де художник перестає «мудрствувати лукаво», де він набирає великого творчого розгону. Теплі, органічні в колірі і в настрої «Левкон» (1940) і, особливо, «Цикламени» (1940) — переконливе підтвердження цьому.

В радянському живопису професор Г. Ряжський по праву займає одне з провідних місць як художник образу нової людини. В його картинах «Председательница», «Делегатка» (роботи ці — на «Виставці кращих творів») та інших з великою живописною переконливістю розкриті типові риси нових, волевих людей нашого героїчного часу. На виставці художник знову показав кілька полотен портретного жанру і ряд робіт пейзажного циклу.

Центральною роботою художника, та й одною з найсильніших на всій виставці, є його жанрова річ «С покойником» (1940). У цій картині художник сміло та образно показує глядачеві тип молодої жінки, беззувітно відданої своїй, маленький справі. Картина написана з великим живописним тактом, просто і правдиво. Добре дивитися і на залишок сонцем пейзаж через деяку приглушенність першого плану і на дівчину, що йде на глядача.

Чудово виліплений «Автопортрет» (1940). Натюрморт і, особливо, пейзаж в художника іноді ще дещо сирі за ко-

льором. Він не завжди ще знаходить правильний колористичний ключ до природи. Проте, у всьому пейзажному циклі відчувається хороше життєверджуюче звучання. Насамперед хочеться окремо відмітити радісний, сонячний пейзаж «Утро на річці» (1940) і дуже тонке за живописом невелике полотно «Утро» (1939).

Найповіше на виставці був представлений, зокрема, кримською серією етюдів, професор-живописець Г. Шегаль, добре відомий глядачам своїм монументальним полотном «Вождь, учитель, друг». Шукаючий художник, т. Шегаль у кримській серії вперше за всі роки свого творчого шляху показав себе як великий колорист і лірик. Такі його етюди «Вечером в Саре», «Ай-Петри в тучах», «На пляжі», «Алупка-Сара» (все 1940 р.), «В татарській деревні» (1939) та інші, які за свою поетичну змістовністю і цілістю є серйозною творчою удачею для художника.

Віддаючи належне майстерності і живописній обдарованості цих п'яти крупних художників, я мушу сказати, що в їх творчості мене найбільше привертає величезний потяг до життя. Це життєверджуюче радісне начало і дає можливість їм бути не тільки письменниками побуту, але й поетами нашої соціалістичної батьківщини і нової радянської людини.

Коротко ще про творчість найстарішого нашого баталіста, якого недавно вся художня громадськість тепло шанувала в звязку з 80-річчям з дня народження (1860 р.) і 55-річчям творчої діяльності.

Серед наших художників, мабуть, нема жодного, який може зрівнятися як майстер батального живопису з М. Самокишем. Першокласний майстр, чудовий композитор і колорист, — М. Самокиць, безсумнівно — провідний майстер цеху баталістів. Недаремно жодне крупне починання (зокрема грандіозна панорама «Штурм Перекопу») не обходиться без участі в ньому М. Самокиша.

На виставці було експоновано більше 170 робіт художника. Виставка ознайомила глядачів із дореволюційними творами художника, з великим циклом речей, у яких він з непослабленою, а вірніше — з новою силою і творчою досконалістю оспівує героїку громадянської війни та історичних перемог Червоної Армії.

Якщо раніше, в 1904—1905 рр., коли спеціальний кореспондент з фронту російсько-японської війни, навязаної російському народові царським самодержавством, стався поки що лише фіксувати в своїх мальюнках будні цієї війни і життя російського солдата; якщо в роки імперіалістичної війни (1915) на фронті професор Академії мистецтв М. Самокиць з групою студентів, не зважаючи на все своє бажання, не зміг узагальнити батальний матеріал, то Велика соціалістична революція дала всі можливості академіку батального жанру з нових позицій стверджувати і композиційну майстерність і узагальнену типізовану соціалістичну спрямованість його живопису. Художник



O. Дейнека. Жіночі збори. Олія.

береться і доводить до кінця роботи над групою великих батальних полотен, в яких разом з великою життєвою правдою реалістично переконливо показана сувора романтика боїв за Жовтень. Найвдалішою і найсильнішою картиною в цьому циклі є „Атака буденновської кавалерії” — полотно, в якому з граничною графічністю і живописною гостротою передана динаміка бою. Цікава за портретним трактуванням і друга картина цього ж циклу „Н. Щорс в бою под Черніговом”. Запам’ятовуються і такі монументальні тематичні полотна, як „Переправа через Сиваш”, один з незданих творів — „Бой у озера Хасан”, „Бегство врангелевцев” та інші.

Кузнецький міст — це до деякої міри центр художнього життя Москви. Тут, крім виставочного залу оргкомітету Спілки радянських художників СРСР, міститься і зал Московського товариства художників, де в грудні-січні відбулися вже дві цікаві виставки: персональна виставка заслуженого діяча мистецтв П. Кузнецова і „Перша звітна МТХ (контрактантів)”.

Навколо виставки П. Кузнецова розпалилась велика дискусія. Немало було людей, які майже повністю заперечували його творчість, а з другого боку — багато було і захисників, поборників живопису цього, безумовно, інтересного художника. Слід хоча б коротко проаналізувати шлях пройдений П. Кузнецовим,

для того, щоб усвідомити його місце в сучасному мистецтві.

Поклонник свого фантасмагоричного Сходу П. Кузнецов у дореволюційні роки був зачарований містеріями кольору, барвистості і довго був у цьому полоні. Ми пам’ятаємо східні міражі, безплідні любування вигаданим світом у художника в період „Голубої рози”. Революція зближила цього живописця з природою, з життям. Багато передумав П. Кузнецов за роки революції. І коли брати персональну виставку художника, на якій були показані роботи останніх шести років, то можна простежити і той шлях, яким ішов він протягом цих останніх років, і процес своєрідного творчого переозброєння.

Насамперед варто відмітити, що, не зрівнянно від П. Кузнецова „Голубої рози”, П. Кузнецов останнього періоду своєї творчості вперше, — хай ще іноді трохи недосконало, — береться за розкриття образу людини, за портретний живопис. На виставці було кілька портретів: „А. А. Замков”, „Е. Бебутова”, „Артистка Массалитінова и Кемпер” та інші. Безумовно, ці портрети — великий крок вперед від тих абстрагованих людських зображень, які були в художника раніше. Але в портретах, експонованих на виставках, нема ні належної гостроти живописної характеристики, ні переконливої спостережливості, ні психологічної глибини.

Гостріше, матеріальніше і своєрідніше має художник природу. Майстер декоративного, барвистого натюрморту, художник показав на виставці поетичні за кольоровимюансуванням полотна, в яких він оспівує багатства природи. „Цветы”, „Яблоки” та інші картини цього циклу — удача П. Кузнецова. Варто зупинитися окремо на оптимістичних, радісних за тоналістю пейзажах мічурінського циклу: „Цветущие яблони”, „Сад” та інші. Але там, де художник береться за багатофігурні жанрові композиції, — знову відчувається нарочитість установок тільки на кольорові узагальнення.

Майстер колориту, природжений живописець, інтимний лірик кольорокомпозицій П. Кузнецов занадто інфантильний у малюнку, в перспективі, і в цьому лихо для художника, бо не може бути полночинності у ствердженні реалістичної образності світу, в тому, до чого прагне цей шукаючий, не закоснілій в канонах і догмах знайденого живописного почерку художник.

* * *

Декоративне, явно дискусійне велике полотно О. Дейнеки — художника-експериментатора, який прокладає і вишукує для себе постійно нові й нові шляхи в реалістичному живопису; полотно, що зображає битву козацької кінноти з панською шляхтою повне суворої романтики, живописної різноманітності, осінньої не-

годи, кольорової пристрасності і... статики, а не динаміки бую,— мабуть правильно зміяло центральне місце на виставці Московського товариства художників.

Частина творів, виконаних художниками для товариства, не потрапили на цю звітну виставку, бо були прийняті для експозиції на „Виставку кращих творів радянських художників“ Г. Т. Г. В числі цих робіт виявилися картини: П. Соколова-Скаля — „Побег І. Сталіна из сибирської ссылки“, Б. Йогансона — „Ленін и Сталін в Смольному“, П. Котова — „Заветы Ленина“ та інші. Але й ті роботи, які були на виставці Московського товариства художників, дають можливість говорити про поступний рух мистецтва. Більшість художників розв'язують серйозні завдання побудови тематичної картини, і в багатьох є безперечні успіхи. Так, романтичне, повне зачарування літньої ночі нове полотно А. Пластова „Ночное“ — добрий живописний успіх художника, який росте з кожним твором.

Як завжди, добротні, переконливі і лірично-теплі пейзажі заслуженого діяча мистецтв В. Балнищукого-Біруля, Н. Беляніна, К. Шестакова. Дуже свіже полотно В. Турецького „Утро“, марини Г. Нісського, В. Штранхі та інших. Менш цікаве полотно Ф. Невежіна „Годи реакції“ — історична робота, яка занадто засущено повторює стару тему, не один уже раз використану і розв'язану цим обдарованим, вдумливим живописцем. Та й С. Чуйков у своїй роботі „Охотник с беркутом“ знову повторює себе, свої, хай поетичні, але вже заштамповани образи.

Серйозне питання, розв'язання якого багато де в чому ще попереду, поставлене було перед творчими спілками художників та архітекторів виставками виробів художньої промисловості, розгорнутими в кількох місцях (виставочні зали оргкомітету Спілки радянських ху-

дожників СРСР — скло, фарфор, дерево, художні вироби Львівського інституту; приміщення Центрального Будинку працівників мистецтв — мебель, художні тканини, майоліка; музей образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна — відоме каслинське чавунне літво; виставочний будинок МОСРХ — робота над оформленням інтер'єра — фарфор, фаянс; і, нарешті, приміщення Управління будівництвом Палацу Рад — художньо-обробні матеріали).

Що показали ці виставки, які відбулися між 23 грудня і 10 січня? Які роботи особливо привернули увагу маси глядачів, а головне — які проблеми поставлені ними?

Насамперед, розглядаючи матеріали виставок (в сукупності було експоновано не менше 3000 робіт), вражається диспропорцією, яка існує в художній промисловості. Є сотні і тисячі унікальних художніх речей, які могли б з успіхом прикрашати побут радянської людини, підвищувати естетичні смаки багатоміліонних мас населення. Але, на превеликий жаль, майже все, що ми бачили, — поки що лише зразки експериментальної роботи; а споживачеві ідути речі гірші, нижчої художньої якості. В оформленні побуту сильні традиції міщанських „німф“, коcість і шаблон.

Виставки з граничною переконливістю показали, що стан виробництва дійсно повноцінних художніх виробів з фарфору, скла, дерева, тканин, металу і т. п. треба різко змінити, покращивши якість речей, що їх випускає промисловість. На виставках було немало робіт, місце яким можна дати і в музеях, і в житлі радянської людини, і в будинках культури та в радянських палацах.

Художники і майстри, які працюють по фарфору і фаянсу (так звана „мала“ скульптура і посуд), посилено розвивають справу створення художнього фарфору і фаянсу, почату їх попередниками. На виставках були показані роботи таких відомих майстрів, як Н. Єфімов, Сотников, Данько, Матвеев та багато інших —

скульпторів, що роками працюють у фарфоровій та фаянсовій промисловості. Успішно випробовують свої творчі сили в роботі з таким капризним матеріалом, як фарфор, живописці Агаян, Леонов та інші. Десятки і сотні речей, досконало виконаних художниками, — монументальні фонтани, мініатюрні шахмати, портрети, жанри, анімалістичні роботи, чайні сервізи, вази, вазони і т. п. — з великою переконливістю свідчать про справжній розквіт виробництва художніх виробів з фарфору і фаянсу на таких заводах і фабриках, як ленінградський ім. Ломоносова, конаківський ім. Калініна, Дулевський, Дмитровський та ін.

Трудним, але напрочуд вдачним матеріалом для художньої обробки є скло. Виробництво предметів з художнього скла тепер налагоджується в Ленінграді, де працює вже експериментальний цех. Художнє керівництво цехом здійснює скульптор-орденосець В. Мухіна, науково-технологічне — член-кореспондент Академії наук СРСР проф. Н. Качалов. За рисунками і формами Мухіної, художників Успенського, Тирса та інших створений уже ряд цікавих зразків, які передбачається пустити в серійне виробництво. Крім зразків експериментального цеху, на виставках демонструвалися також виконані речі заводів Гуся-Хрустального, Дядькова і „Красного гиганта“.

Як вже відмічав, на виставках були показані зразки художніх декоративних тканин, кераміка, майоліка, килими, ескізи інтер'єрів. Серед художників, які плодотворно працюють над тканинами, слід відмітити таких, як Райнер, Назаревська, Прибильська, Машковська, Агаян та інші.

Окремо слід зупинитися на художніх виробах з металу. Виставка ім. О. Пушкіна (роботи в глині) з вичерпною повнотою продемонструвала продукцію ряду уральських заводів і насамперед Каслинського. Експонати — ажурні гратки, ворота, жанрова скульптура, портрети тощо, — виконані у XVIII — XIX століттях, свідчать про чудові властивості чавунного літва. Не поступаються перед старими роботами і багато нових творів, створених каслинцями в наш час. Чудові за моделюванням, за пластичністю анімалістичні роботи П. Єфімова „Олень“, Баландіна „Бизон“. Переконливі портретні зображення В. І. Леніна, Й. В. Сталіна, С. М. Кірова, виконані за моделями крупніших скульпторів Москви і Ленінграда.

Доводиться пошкодувати, що на цих виставках майже не демонструвалися роботи чудових майстрів української творчості, таких, як кераміст І. Гончар, килимниця Н. Вовк та багато інших, роботи яких в тканинах, килимах і т. п. прикрашають багато музеїв і побутову обстановку радянських людей.

Виставки художньої промисловості, як я відмічав вище, були зв'язані з роботами пленуму Спілки радянських архітекторів і наради при оргкомітеті Спілки радянських художників СРСР. Друга частина моєго щоденника буде присвячена короткому звітові про пленум, нараду і конференції графіків та скульпторів, що відбулися трохи раніше.



Г. Шегаль. Розстріл бологвардійцями залізничників у Кизелі. в 1919 р. Олія.

Пам'яті Степана Меліксетовича Агаджаняна

(1868—1940)

Не буде перебільшеннем сказати, що в особі народного художника Вірменії С. М. Агаджаняна наша країна втратила не тільки одного з найстаріших, але й одного з своїх видатних реалістів. В живопису Вірменії творчість Степана Меліксетовича займає особливе місце, встановлюючи живий зв'язок між прогресивними традиціями національного реалізму, відображеннями в творах А. Овнатаняна (1809—1882 рр.) і С. Нерсесяна (1820—1884 рр.), і сучасним мистецтвом.

Живописна майстерність Агаджаняна в перші роки свого становлення (1900—1904) співзвучна революційно-демократичній літературі вірменського народу XIX століття. У портретному жанрі художника закладений той гуманізм, який так яскраво одухотворив чудові поетичні витвори Ованеса Туманяна. С. М. Агаджанян був тим вірменським живописцем і портретистом, який усією своєю творчістю показав не тільки споконвічні традиції реалістичного мистецтва свого народу, але й наочно продемонстрував, насільки багате нове, радянське реалістичне мистецтво в своему прекрасному і своєрідному національному проявленні.

С. М. Агаджанян народився в 1868 році в м. Шуші в сім'ї кравця, де були міцні прости, патріархальні звичаї, де з дитинства виховувалась скромність і задушевна простота художника, де формувалися його демократичні погляди на життя. Після закінчення міської школи в Шуші, проживання в Баку, поїздки в Середню Азію Агаджанян, за згодою свого дядька А. Кочаряна, приїжджає до нього в Марсель. За наполегливу пораду художника Аме, вчиться кілька років у марсельській студії живопису.

Потім приходить час Парижа, навчання в Академії Жюльєна, робота в Бенжамена Констана і Жан-Поль Лоранса—видатних представників французької реалістичної школи. Дуже багато дав молодому Агаджаняну Лувр з його збірками Рембрандта, Делакруа, Курбе, які особливо його захоплювали. В Парижі, коли припинилася допомога дядька Аслана, що повернувся до Вірменії, Агаджаняну довелося буквально жебрувати. З неймовірними зусиллями, перетерпівши великих злідій, він закінчив академію в 1900 році і вийшов із Франції в рідну Шушу.

Агаджанян повернувся до Вірменії художником європейської вчущі, але вільним від всякого модернізму, епігонства пізнішого французького мистецтва. Він прибув сюди професіональним живописцем, завзятим прибічником демократичності мистецтва, яскравим представником реалізму. Перебування в Шуші і Баку (1900—1903 рр.), в Ростові-на-Дону (1903—1920 рр.)—це нібі другий період у творчості Агаджаняна.

Доводилося писати вивіски, шукати шматок хліба, бідувати, дивувати старих батьків тим, що художник з європейською освітою може тільки величезною працею заробити гроші на прожиток, коротше—пройти „капіталістичну школу“ прини-

ження творчості. Але в цей час виріс і зміцнів художник Агаджанян, майстер серйозного і задушевного портрета, не офіціального, „доходного“, а портрета рядової людини. Ці двадцять років по суті були роками одної теми: чудовий „Портрет матері художника“ (1900 р.), „Кузнецкая“ (1904 р.), „Портрет столяра“ (1910 р.), „Портрет робітника“ (1915 р.), ряд портретів художників, „Рибалка“ (1919 р.) та ін.

Основний об'єкт творчості Агаджаняна—народ. З художнього боку портретний жанр цих років відзначається глибокими, темними тонами, які ніби нагадують образи Г. Успенського або Острівського; ствердженням справжньої людянності образу, рисами надзвичайно життєвого, як у С. Нерсесяна; підходу до змалювання соціального елементу в портреті. Портрет Агаджаняна—глибоко національний. В ньому показаний вірменський народ у задушевній і правдивій образності.

В 1920 р., після радянізації Вірменії художник повертається на свою батьківщину і оселяється в Еревані, де поряд з великою творчою роботою протягом десятиріч керує класами живопису в художньому училищі. За його безпосередньою участю відбувається консолідація сил національного реалістичного мистецтва. Величезна більшість сучасних молодих живописців і графіків Вірменії пройшли школу Агаджаняна. Органічно, невідривно ввійшов у мистецтво Радянської Вірменії її народний художник С. М. Агаджанян, який дістав це високе звання за свою творчу і педагогічну діяльність.

Справжній розквіт майстерності Степана Меліксетовича припадає на наш, радянський час. Він створює десятки портретів діячів науки та мистецтва, комсомольців і стахановців, пише цікаві портрети товарища Сталіна (1938 р.) і Сурена Спандаряна (1936 р.). Спеціально працює він в Баку над серією портретів видатних представників азербайджанського народу. Новий естетичний принцип звучить у роботах художника післяреволюційної епохи. Образ людини позбавляється тоді „сумності“ глибоких, темних тонів, які раніше характеризували живопис Агаджаняна. Поглиблюючи чудову сердечність і гуманістичність образів російської та вірменської реалістичної традиції, підкреслено ним з перших років роботи, художник вміє бачити і нові якості, нове обличчя радянської людини. Такі його портрети: азербайджанської льотчиці Мамедбекової (1936 р.), знатної доярки М. С. Фріч (1938 р.) та ін.

Творчість С. М. Агаджаняна в початковій своїй фазі виявляє своє глибоке споріднення з російським живописом другої половини XIX століття. Його живопис останніх років—це видатне явище в області радянського реалістичного портрета.

Понад сорок років народний художник Вірменії, орденоносець Степан Меліксетович Агаджанян був задушевним, вдумливим, щирим портретистом свого народу. Велика заслуга. Велика честь!

Мистецький календар

В. І. СУРІКОВ

(До 25-річчя з дня смерті)

Творчість Сурікова, одного з найбільших майстрів світового історичного живопису, належить до числа чудових явищ російської художньої культури. Вона ознаменувала собою кращу пору розвитку реалістичного мистецтва 80-х років, що боролася за народність, за нову національну тематику. Реалізм стверджувався в мистецтві в боротьбі з абстрактною, ідеалістичною естетикою дворянської Академії. В другій половині XIX століття художники створюють свої організації, незалежні від Академії художеств.

В боротьбі за високу осмисленість художньої праці передові російські художники Крамской, Антокольський, Рєпін різко критикують сучасне їм західно-європейське мистецтво за безідеальність і формалізм. В цю епоху занепаду і розкладу бур-

жуального мистецтва російське революційно-демократичне мистецтво дало твори величезної сили, глибокої ідейної спрямованості і надзвичайно високої моральної вимогливості художника до своєї творчості. Ці моменти особливо дають себе відчуття в творчості Сурікова, чиї традиції соціалістичне мистецтво СРСР бере як свою дорогоцінну художню спадщину. Твори Сурікова в повній мірі можна віднести до тих великих і високих зразків мистецтва, які навіки залишаються надбанням народу.

Закінчивши в 1875 р. Академію художеств, Суріков відмовився від закордонного відрядження в 1876 р. і переїхав до Москви, яка глибоко хвилювала його творчу уяву. Тут змінилося і остаточно склалося обдаровання Сурікова.

Чудовий майстер російського пейзажу, оригінальний портретист, автор найточніших акварелей, Суріков найбільш повно і яскраво проявив себе в галузі історичного живопису. Тема історичної долі народу в усьому своєму обсязі була під силу тільки найвидатнішим представникам демократичної лінії в російському мистецтві, до числа яких в галузі живопису, насамперед, належать Репін і Суріков.

Суріков — неперевершений майстер монументальних історичних композицій, що вражають надзвичайною широтою художнього задуму, глубиною почуття, проникливістю і силою реалістичного трактування образів російського минулого, а також високо поетичним підходом до історичної теми. Риси оригінального і яскравого обдаровання позначилися уже в першій великій картині Сурікова „Утро стрелецкой казни“ (1881 р.). На відміну від більшості своїх попередників, Суріков не обмежується зовнішньою побутовою або етнографічною характеристикою подій, він прагне передати дух епохи, показати її історичний зміст. Зображену трагічний кінець стрілецького війська, Суріков дає широке історичне узагальнення, створюючи сповнений глибочезного драматизму образ старої дoreформеної Русі XVII ст., що протестує проти петровських перетворень, насаджуваних жорстокими методами, і прагне утриматися на пройдених шляхах історичного розвитку. Сповсіна величезної сили емоціонального впливу, картина Сурікова, виставлена на дев'ятій пересувній виставці, притягнула загальну увагу. Могутня хвиля громадського визнання піднесла Сурікова в розряд передових, справді народних художників. Успіх „Утра стрелецкой казни“ приніс Сурікову славу і матеріальну забезпеченість: картину придбав відомий меценат П. М. Третьяков.

В творчості Сурікова знаходили відбиток політичні ідеали того масового демократичного руху, на гребені якого піднімалося і досягало вершин свого розвитку російське реалістичне мистецтво 80-х років. Загибелення Сурікова історію не було відходом від своєї дійсності, від її насущних завдань і розумових інтересів. Творчість його в певій мірі відбила сучасні йому соціально-економічний, ідеино-філософський і релігійний світогляди.

Глибоке знання народного життя, любов до батьківщини, почуття живого звязку минулого з сучасним і майбутнім свого народу полегшувало йому розуміння і проникливе зображення російської старовини. Вивчаючи епоху Петра I, Суріков зіткнувся з яскравою і сильною особою державного соратника Петра — Олександра Меньшикова. „Меньшиков в Березове“ (1883 р.) вражає глубиною і тонкістю психологічних характеристик, зрілістю живописної майстерності. В цій композиції Сурікова переплітаються спогади про далеке дитинство в Сибіру з тими страшними роками, коли заслання і страти були звичайним явницем російської дійсності. „Меньшикова“ зустріло велике розходження думок і оцінок, проте П. М. Третьяков придбав картину для своєї галереї.

В зимку 1883 р. Суріков вперше поїхав за кордон. В Італії він вивчав старих венеціанців — великих майстрів колориту Тінторетто, Веронеза, Тіціана; в музеях Франції привернули його увагу Делакруа, Бастіен Лепаж, Коро. Але світ ідей і образів російського минулого не залишає Сурікова і закордоном. Крізь різноманітний строй закордонних вражень Суріков проносить трагічний образ розколіньці — боярині Морозової. На сторінках дорожного альбома Сурікова збереглися начерки композиції „Боярина Морозової“. Повернувшись до Москви, Суріков приступає до здійснення нового творчого задуму, продиктованого йому дійсністю 80-х рр. Росія Сурікова була сповнена сектантських рухів у народі, що проводжували ідеї розколу, як форму масового політичного протесту. Догматичний зміст „старої віри“ не мав ваги для Сурікова. Таємниця його творчого горіння в „Боярина Морозової“ пояснювалася різко опозиційним характером розколівничого руху. Розкол як широкий соціальний рух, вістря якого спрямоване було проти гніту бюрократичної державності, взагалі відограв деяку роль в історії розвитку демократичних ідей в Росії.

В художньому відношенні „Боярина Морозова“ (1887) являла собою чудову подію 80-х рр., попереджуючи країці реалістичні шукання в галузі „мистецтва світла і кольору“. Від приглушеного попелясто-сінього колориту „Утра“ Суріков пришов до глибоких самоцівітних фарб „Меньшикова в Березове“. „Боярина Морозової“ уже являє собою цілий оркестр повновзвучних світлих тонів. Цей геніальний твір яскраво свідчить про величезне живописне обдаровання Сурікова, про силу

їого характерного пензля, про „грубий і нещадний його реалізм“, як висловлюється один з його критиків. „Боярина Морозова“ стала предметом своєрідного паломництва серед народовольців, робітників і студентів. Трагічний образ закутої в ланцюги еретички, поданий у Сурікова, як образ пристрасного борця за ідею. Героїчний пафос жеста, емоціональна красномовність образу Морозової набували глибокого політичного змісту.

Росія Сурікова була великою тюрмою народів. Її небо, за образним висловом Мусорського, було закрите „сіро-сініми жандармськими штанами“. Ворогуючи з офіціальною Росією, Суріков шукав в історії шляхів і форм боротьби з деспотичним ладом. Сибір з її вільнополубним козацтвом, що часто бунтувало, виховала в Сурікові ідеали історичних типів.

Ледве закінчивши роботу над „Морозової“, Суріков прагне здійснити новий грандіозний задум — монументальну композицію, присвячену рухові Степана Разіна; перший натхнений начерк, винятковий по силі почуття і краси, належить до 1887 р. Але глухий час відняв у Сурікова віру в свою справу, а без глибокої ідеї переконаності він не міг працювати. В 1893 р. Суріков виставив на пересувній виставці „Взятие сінного городка“, що зображує старовинну російську розвагу.

Але незабаром Сурікова знову захоплює героїка російської історії. На відміну від історичних живописців минулого він стверджує нову концепцію історії, розуміючи її як результат творчості народних мас. Підносячись над загальним рівнем історичного мишення епохи, Суріков однаково відходить і від вузькості жанрової трактовки історичної теми і від умовностей академічного її розуміння: ідеалізація типів, шаблонність засобів. Вперше в історії російського мистецтва Суріков здійснюючи грандіозне завдання повноцінної історичної картини, заування нового психологічно-виразного розкриття історичної теми. Народний натовп просто неба — ось основний композиційний мотив майже всіх картин Сурікова. Перемагаючи концепцію передвижників, які бачили в російському народі лише страждальника і мученика, Суріков побачив в ньому потенційального революціонера і героя. В історії великого російського народу художника приваблюють насичені дією героїчні історії, словнені неприборканої енергії, беззавітної мужності. Він зображує не тільки заслання і страти, але завоювання, походи. Починаючи з 1892 р., Суріков працює над „Покорением Сибири Ермаком“ (1895 р., Рос. музей). З майстерністю великого і натхненого поета Суріков відтворив не тільки похід Ермака, але й дух билинного переказу про нього, поширеного в Сибіру.

Не зважаючи на виняткову могутність своєї творчої фантазії, Суріков, як справжній реаліст, пристрасно шукав натуру, психологічно і соціально близьку задуманім образам, старанно вивчав історичний матеріал і наїві місце історичної події. Щоб написати „Переход Суворова через Альпи“ (1899 р., Російський музей), Суріков поїхав у Швейцарію. Весь „жальвій“ романтизм цього героїчного переходу художник дає відчуття, зобразивши зміну різних емоцій і психічних станів.

В 1901 р. Суріков знову повертається до образу Разіна, що хвилював його в 1887 р. Безліч етюдів і ескізів показують довгий шлях шукання повноцінного реалістичного образу. Революційне піднесення 1905 р. допомогло Сурікову закінчити картину, не зважаючи на реакцію, що почалася після розгрому революції. Суріков виставив „Разіна“ в 1907 р. на пересувній виставці. Але вимогливий до себе художник не був ним задоволений. Незабаром Суріков вийшов з „Товариства пересувних виставок“, членом якого він був з 1881 р. 1900 — 1910 рр. проходять під знаком дрібних робіт, портретів, а головним чином, дивовижних по тонкості і красі акварелей.

В творчості Сурікова знайшов яскраве відображення суперечливий, темний, мужичний демократизм, найгрубіший, але й найглибіший“ (Ленін, твори т. XI, стор. 461), не освітлений скільких небудь розвиненою політичною свідомістю. Суріков бачив, що „ратъ поднімається іенсчнілімая, сила в ней скажеться несокрушимая“ (Некрасов). Він належав до того чудового покоління російських художників слова і пензля, чие мужне мистецтво здійснювало ідеїну і психологічну підготовку мас до революції. В історію мистецтва Суріков ввійшов як класик російського реалізму, як глибоко національний художник, тісно зв'язаний з народом, і який зумів втілити його думки, почуття і прагнення в незабутніх образах.

6. Котова

Критика і бібліографія

Ю. Колпінський. „Образ человека в искусстве“, „Древняя Греция“. М.—Л. 1939, вид. „Искусство“, ст. 116; 15 табл. Фототипій. Тираж 500 прим., ц. 15 крб.

Це скоріше альбом, ніж книга. Тексту тільки 50 сторінок; решта — репродукції: 70 цинкографій і 15 фототипій на окремих вкладних аркушах. Основна цінність такого видання, зокрема для художника, має полягати в ілюстративній його частині; але треба просто мовити, — в цій частині воно вкрай незадовільне. Кліше збиті, брудні, що гірше за все, — рясніють найгрубішою ретушшю. Ретуш випловлює втрачені деталі репродукції, по-своєму виправлює змазану форму, не зупиняючися навіть перед тим, щоб домалювати обличчя, яке не вийшло (мал. 50 „Давид“ — Донаелот) або вставити очі, відсутні в оригіналі (мал. 43—46 „голова філософа“). В репродукції т. зв. „Купальниці“ Рембрандта рука ретушера старанно на-вела трикутник під закаченням подолом жінки, що входить у воду. Добір репродукцій взагалі ніби випадковий. Темі, формульовані заголовком книги, вони не завжди відповідають (напр., мал. 66, 67 „Таманський сфинкс“), скількинебудь суцільної уяви про образ людини в грецькому мистецтві не дають, а до тексту часто зовсім не стосуються (приклад мал. 53 і 54 „Гал, що забиває свою дружину“ або мал. 51, 52 „Сатир“ Пракситея). Проте немає репродукцій інших пам'ятників, що в тексті згадуються (напр., „Хлопчика з гусем“ Боета тощо).

Щодо текста, який автор досить претенціозно називає „дослідженням“ (ст. 45), — це типовий зразок тієї наукообразної словесності, що іноді править у нас за „мистецтвознавство“.

З чотирьох розділів, на які розпадається виклад, тільки перші два безпосередньо зв'язані з темою; третій, що трактує про трагічне в грецькому мистецтві, і четвертий, де мова йде про „бытовой жанр искусства“ (І) древней Греции — просто притягнені до неї, незалежні від теми етюди.

До свого завдання автор підійшов дещо однією і не зовсім продумано. Його цікавить, „как трактовалася в греческом искусстве человеческая индивидуальность“ (ст. 6). Наміочучи етапи розвитку індивідуального моменту в грецькій пластиці од „сверхличних“ (як він висловлюється), „родових“ образів Аполлона Тенейського і Доріффа, через пройняті почуттям, але фізіологічно узагальнені образи IV ст. до гостро характеризованих портретів доби елізму, тов. Колпінський не робить нічого нового і його концепція в цілому особливих заперечень не викликає. Але спроби простежити цей індивідуальний момент в „ідеальних“ (в розумінні узагальнення) творах майстрів IV століття спровадяє неприємне враження незgrabним протиріччям словесних формулювань. Так, на стор. 21, в Тегейській голові Скопаса автор бачить „патетическую, напряженную индивидуальность“, „своеобразную, одухотворенную, неповторимую выразительность“ і в той же час заявляє, що голова ця „лишена индивидуальных особенностей“. Про Ніку Самофракійську на стор. 18 в одному і тому ж абзаці читаємо, що вона „конечно не была индивидуализирована“ і що „образ ее полон большой индивидуальной выразительности“.

Можна навести чимало подібних незрозумілих формулювань, що скоріше заховують, ніж розкривають думку автора. Що визначає, прикладом, таке твердження на стор. 37-й:

„От той трактовки, которая дана в бюсте філософа до нового понимания человеческой индивидуальности, которое разовьется в буржуазно-капиталистическом обществе только один шаг. Но этот шаг античное искусство не сумело сделать. Искусству необходимо было пройти через несколько веков средневековья, чтобы ценой потери чувства, потери целостной гармоничности образа человека овладеть передачей всей его сложной индивидуальности“.

Як це „чувство“ загублено було мистецтвом на шляху через середньовіччя й чому ця „потеря“ допомогла йому опанувати передачею людської індивідуальності? — зовсім незрозуміло.

Не будемо входити в більш докладний розбір, на який вряд чи і заслуговує нідбала і непродумана робота т. Колпінського, підкреслимо тільки деякі огірхи, що межують з оговірками або описками, для спеціаліста, проте, досить красномовні.

Кажучи про бюст Перікла, що приписують Кресилові, т. Колпінський висловлюється так: „Лицо Перікла не более выразительно и не больше помогает раскрытию духовного облика, чем любая другая часть его тела“ (ст. 19). Які ж, запитуємо, „части тела“ має тут на увазі т. Колпінський? Адже твір, про який він тут каже — тільки бюст. Або ще: чому географічні назви, зв'язані з певними, дуже відомими пам'ятками мистецтва Егіна і Тенея автор уживає у множині „Егіни“,

„Тенеї“ (Аполлон из Теней“ ст. 13), „Храм Афины в Эгинах“ (ст. 34)? Чому, так звану, Болонську голову, в якій дехто з антикознавців, в тому числі і т. Колпінський, вбачає копію з Афіни Лемпії Фідія, він називає „бюстом“ (ст. 35)? На якій підставі грецьке слово „етос“ (ethos) пояснює він як „состояние близкое к состоянию пафоса в нашем смысле“ (ст. 18)? Адже в дійсності цей термін в грецькому ужитку, не визначаючи ніякого „состояния“, визначав лише певний нравственный закон, нормативне начало в діяльноті людини.

І, нарешті, „опечатки“: — „Саломин“ замість „Саламін“ (ст. 18), „калакография“ замість „калокагатія“ (ст. 21), „части „идеала“ замість „части тела“, „кантои“ замість „фронтон“ (мал. 15 і 16) і т. д. і т. д.

В цілому як з художнього, так і з наукового і з літературного боку — недоброякісна продукція.

Проф. С. Гіляров

А. О. Рилов. Воспоминания. Під редакцією М. А. Сергеєва. Державне видавництво „Искусство“, Л.—М. 1940. Стор. 232. Ціна в оправі 29 крб.

Спогаді відомого пейзажиста Аркадія Олександровича Рилова, який помер літом 1939 року, — великий вклад в мемуарну літературу. Вони виходять далеко за межі біографічного кола їх автора. Це оповідання про майже півсторічну смугу художнього життя нашої країни, починаючи з 80-х років XIX століття, коли вісімнадцятичесмююю Юнаком Рилов переступив поріг петербурзької школи малювання Штігліца, і кінчаючи останніми роками його життя (помер в 1939 р.).

Сувора краса Північі і побутовий уклад напівпролетарської інтелігентської сім'ї поклали глибокий відбиток на все духовне обличчя художника. Він на все життя полюбив російську природу, російський пейзаж, тварин і птахів, полювання і рибальство з нічними поїздками, кострами і пригодами.

Із спогадів стають зрозумілішими основні моменти в розвитку творчості Рилова — захоплення школою К. Я. Крижицького (в доакадемічний період), А. І. Куїндžі і — трохи пізніше — І. І. Левітана. Від Левітана Рилов успадкував традиції реалістичного пейзажу, м'якість колориту і особливий, властивий глибоким поетичним натурам ліризм. З Куїндžі Рилова зв'язували не тільки відносини учня і вчителя, але й глибока дружба, що тривала до самої смерті Куїндžі.

„Архіп Іванович, — говорить Рилов про Куїндžі, — не давав нам захоплюватися якимнебудь модним напрямком або окремим художником. Тільки з природи треба черпати враження, тільки на етюдах з натури — вчитися живопису... В картині має бути „внутрішнє“, — любив говорити він, — тобто думка, художній зміст. Композиція і техніка мають бути підкорені цьому внутрішньому“ (стор. 70).

На своєму життєвому шляху А. О. Рилов зустрічався з рядом видатних художників. Поряд із спогадами про К. Я. Крижицького та А. І. Куїндžі, до яких він ставився побожно, Рилов детально розповідає про свої зустрічі з М. В. Нестеровим, А. П. Остроумово-Лебедевою, В. С. Сварогом, Е. Е. Ессеоном (колишнім ректором Академії мистецтв) та ін. З дореволюційних діячів художнього світу теплій відзив дає автор спогадів про Н. К. Перея і С. П. Дягілева — одного з організаторів „Мира искусства“.

А. О. Рилов був безпосереднім учасником Лютневої і Великої Жовтневої революції. Він ще був одним з перших професорів Академії мистецтв післявітневого періоду, коли замість академії були організовані Вищі художньо-технічні майстерні (ВХУТЕМАС). Не без суму і гумору згадує автор про ці роки перебудови вищого художнього учищового закладу. „Прорідними“ професорами в ці роки були В. Е. Татлій з його девізом — „Конструкція, об'єм і матеріал“ і М. В. Матюшин — з теорією „расширенного смотрения“.

З літературного боку спогади А. О. Рилова відзначаються тими ж високими якостями, що характеризують його як майстра пейзажа — м'якого проникливого художника, такого ж широкого в слові, як і в фарбах. Його спогади в однаковій мірі зацікавлють і художника і нашого передового читача.

У статтях, які передують спогадам, М. В. Нестеров і А. П. Остроумово-Лебедєва розказали про свої зустрічі з А. О. Рилевим, а Н. Е. Радлов у своїй статті дав Рилову загальну характеристику як художнику і людині.

Книга багато ілюстрована роботами А. О. Рилова (частина з них подана у вигляді окремих троххользових вклейок) і видана в чудовому технічному оформленні Г. В. Семенової. Н. Ніколаєв

З М І С Т

Стор.

| | |
|--|---|
| Лауреати Сталінських премій | 1 |
| Виконаємо історичні рішення партії | 2 |
| О. ПАЩЕНКО — Відповіdalний іспит перед народом. Підготовка до виставки „Ленін, Сталін і Україна“ | 4 |

70-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЗАСЛУЖЕНОГО ДІЯЧА МИСТЕЦТВ

М. Г. БУРАЧЕКА

| | |
|--|----|
| М. Г. БУРАЧЕК — „Секрет“ творчості | 11 |
| I. АВГУСТ — Пейзажі М. Г. Бурачека | 15 |
| С. ПРОХОРОВ, проф., заслужений діяч мистецтв — Співець української природи | 20 |
| В. КАСІЯН, проф.— Знавець образотворчої спадщини Шевченка | 21 |
| М. ДЕРЕГУС — Митець життествердження | 23 |
| Л. ВЛАДИЧ — Останні шевченківські автопортрети | 26 |
| М. СОБОЛЕВСЬКИЙ — Московський щоденник | 28 |
| В. ЧЕПЕЛЄВ — Пам'яті Степана Мелікsetовича Агаджаняна | 31 |

Мистецький календар

| | |
|---|----|
| Є. КОТОВА — В. І. Суріков. До 25-річчя з дня смерті | 31 |
|---|----|

На 1-й стор. обгортки — М. Г. Бурачек. Пейзаж. Олія.

На 3-й стор. обгортки — Критика і бібліографія.

С. ГЛЯРОВ, проф.— Ю. Колпинский. „Образ человека в искусстве“, „Древняя Греция“.

Н. НІКОЛАЄВ — А. Рылов. Воспоминания.

Кольорові додатки:

О. ГЕРАСИМОВ — Сталін і Ворошилов у Кремлі. Олія. 1938.

Б. ЙОГАНСОН — На старому уральському заводі. Олія. 1937.

М. САМОКИШ — Перехід через Сиваш. Олія. 1935.

В. ЄФАНОВ — Незабутня зустріч. Олія. 1938.

Видає: Державне видавництво „Мистецтво“.

Редактор Г. П. Радіонов.

Адрес редакції: Київ, вул. Воровського, 22.