Рк Щ10
023

О-23

Образотворче
мистецтво

5025

24 Вклад

-1-

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

Шифр Рк Щ10 О-23 Інв.№ 2483505

Автор

Назва Образотворче мистецтво : Альманах...

МІсце,рІк видання М., Х., 1934.

КІл-ть стор. 319 с.

-"- окр. листІв

-"- ІлюстрацІй

-"- карт

-"- схем

Том частина вип. 2

Конволют

ПримІтка: 13.05.94 Бе

О. ОКК
35 ... 216
ГПБ УК

Щ 10 Я 43
023

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ і СКУЛЬПТОРІВ УСРР

ЗА РЕДАКЦІЄЮ
М. ДАРАГАНА, Б. КРАТКА,
В. СЕДЛЯРА, А. ПЕТРИЦЬКОГО,
Є. ХОЛОСТЕНКА (відпов. редактор)

2483505
5085
Рк

Державна
Ре... ська
БІБЛ... УРСР
КПРС

альманах 2

„МИСТЕЦТВО“
КИЇВ — ХАРКІВ 1934

Редактор групи Д. Грудина. Техредактор А. Розенберг. Художник С. Наленінська. Коректг. Г. Йовенко.

Головліт № 4133. Зам. № 1011. Тираж 1.000. Друк. арк. 20. Паперов. 10. Знаків в 1 пап. арк. 98.000. Здано до друку 7 VI — 34 р. Підписано до друку 5-XI — 34 р. Папір 72×110 см. 80 кгр. Книжкова ф-ка Партвидаву ЦК КП(б)У. Київ, Сінний майдан, 14.

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КПРС
-3-



С. М. КИРОВ

Рукою класового ворога забито в Смольному товариша Кірова, палкого трибуна революції, улюбленця партії і робітничого класу, гідного учня і кращого друга великого Сталіна, що все своє життя віддав справі боротьби за комунізм — щастя трудящих. Цей мерзенний злочин вчинила контрреволюційна білогвардійська зінов'євська група. Вражені загибеллю Кірова, радянські художники УСРР глибоко сумують з приводу цієї тяжкої втрати. Світлий, чарівний образ Кірова, безмежно відданого справі комунізму, любимого друга трудящих і експлуатованих усього світу, людини світлого розуму і великого людського серця, що палко ненавидів класового ворога, експлуататорів, повинен бути і буде збережений у мармурі, граніті, бронзі, фресці, картині радянськими художниками для майбутніх поколінь. Великий прапор — прапор партії Леніна—Сталіна, під яким усе своє прекрасне, яскраве життя боровся і загинув на посту С. М. Кіров, — радянські художники піднесуть іще вище, вони ще більше посилять свою пильність до класового ворога, ще тісніше згуртуються навколо комуністичної партії і великого Сталіна.

Державна [illegible] Трудового
Черв[illegible] Пра[illegible]ра
Республіканська бібліотека
УСРР імені К[illegible]ЗС

НА ПІДНЕСЕННІ

РАДЯНСЬКЕ мистецтво України вступило в смугу інтенсивного творчого росту. Художники, скульптори заглибились у творчу роботу, вони в масі наполегливо шукають можливостей і шляхів до якнайдосконалішої форми й образної виразної мови, яка допомогла б передати те, що їх хвилює, передати правдиво теми боротьби й соціалістичного будівництва, дати твори високої ідейно-політичної й художньої якості.

Велетенські успіхи соціалістичного будівництва в СРСР, ріст соціалістичної культури й нового прекрасного життя в цілому розкривають захоплюючі й грандіозні перспективи перед кожним чесним художником.

На фоні гниючої капіталістичної культури вони стають ще яскравіші і, як маяк, освітлюють шлях, показують перспективу тим художникам, які йдуть до робітничого класу в країнах капіталу, яким ясна вже безвихідність для творчості в умовах капіталістичної системи, в умовах фашистського режиму.

Ось це прекрасне й радісне почуття і свідомість велетенських можливостей для розвитку справжньої творчості, яке відчуває художник, коли він бере активну участь у будівництві нового життя, стало вже надбанням маси художників. Тільки в цій активній участі у великій перебудові життя і розкриваються максимальні можливості для виявлення кожної творчої індивідуальності: «Я не став жебраком, — казав у своєму виступі на Всесоюзному з'їзді письменників Ю. Олеша. — Багатство, яким я володів, залишилось, багатство, що виявляється в знанні, що світ з його травами, зорями, фарбами — прекрасний і що робила його поганим влада грошей, влада людини над людиною. Він був фантастичним і несправедливим, цей світ, при владі грошей. Тепер, вперше в історії культури, він став реальним

і справедливим». Ці самі процеси ми маємо і в галузі образотворчого мистецтва. Багатство майстрів залишилося при них. Вся їх умілість, вся їх пристрасть до професіонально-майстерно виконаних речей, довгі шукання в галузі опанування «секретів» майстерності і різноманітних технік, все знання, приміром, фрески М. Бойчуком, яке не знаходило собі гідного застосування в садибі приватного власника, відгодованого магната (й примушувало там лише гостріше відчувати внутрішню спустошеність такого мистецтва й свого мистецького життя), — вперше в умовах соціалістичного будівництва одержало можливість реалізації.

Світ, який видавався фантастичним і несправедливим, який вимальовувався як кошмар, від якого треба було тікати в світ «ідеального» мистецтва минулого, в світ ілюзій і міража, — вперше став «реальним і справедливим». Поганим, гидким і несправедливим намагалась його зробити зокрема всяка буржуазно-націоналістична наволоч, ці вішателі робітників і селян, які встановлювали «владу грошей», експлуатацію людини людиною, які продавали Радянську Україну оптом і вроздріб різноманітним інтервентам. Це вони хотіли відібрати радість справжньої творчості, радість творення н о в о г о, замінюючи його «відродженням», реставрацією забризканих кров'ю кріпаків різних гетьманських палаців, монастирів, гетьманських портретів і ікон.

Отже, радянські художники відчувають велику радість творчості. Ця радість творчості, цей інтенсивний творчий ріст радянського мистецтва, що черпає свої сили в зв'язку з багатомільйонними масами трудящих, — все це зв'язане з р о з г р о м о м н а ц і о н а л і с т и ч н и х е л е м е н т і в, все це було наслідком в е л и ч е з н о ї т в о р ч о ї р о б о т и, п р о в е д е н о ї КП(б)У й в цій ділянці. Контрреволюційні націоналістичні елементи, ці гниди з штанів польського пана й німецького юнкера, капіталіста й поміщика, це вони намагались відірвати Україну від великого Радянського Союзу, це вони намагались затримати потужний ріст радянської культури, це вони відбирали радість творчості, одухотвореної великими ідеями, збиваючи іноді окремих художників на чужі шляхи, на б е з п л і д н е формалістичне трюкацтво, яке так добре маскувало націоналістичну спрямованість творчості. Кращі художники із старшого покоління іноді почували внутрішню спустошеність свого формалістського шляху і такої педагогічної роботи, але їм бракувало рішучості до останнього часу вирватися з цього формалістського полону. Націоналістичні елементи

тягли й молоді кадри в багнисті болота формалізму й націоналізму, засівши свого часу в художніх вишах.

Але художня школа на Україні у той період, коли нею керував контрреволюціонер Врона, не становила собою якогось виключного явища.

Яскраві прояви формалізму, націоналізму ми мали у практиці значної кількості художників. В ділянці образотворчого мистецтва ми мали своєрідні «Березілі» (коли мати на увазі «Березіль» за керівництва Курбаса). Творчість низки художників відзначалась специфічною трактовкою зображеного, специфічним видінням світу. На їхніх творах з'явилися якісь особливі кажани, фантастичні й дивовижні змії, величезні комахи (напр., на роботах Шехтмана), на портретах гарячково блищали очі, і цей погляд був звернений у потойбічне, він не бачив навколишнього реального світу. Цей реальний світ вставав часто перед таким художником лише як зіставлення фактур і об'ємів, умовних кольорових плям, як нагромадження якихось дивовижних речей. На міцній землі росло і квітло прекрасне життя, росли заводи й фабрики, трактор починав піднімати колгоспне поле. Партія розгромила кубла контрреволюційного націоналізму, але наслідки діяльності націоналістичних елементів ще не зовсім переборені, так само, як і сліди формалістської «науки» в молодих кадрах художників. Ще не викорчовані до кінця рештки всіх націоналістичних елементів.

В процесі розгорнутої боротьби і будівництва, що точилися навкруги, багато хто з художників-формалістів висунули голову з своїх формалістських наметів, під заслоною яких іноді квітнула націоналістична ідеологія, і що більше й пильніше вони вдивлялися в навколишнє, то більше це примушувало їх придивлятися — тих насамперед, хто давно нудьгував за великим мистецтвом. Вони заглядали в історію мистецтва і знали, що мистецтво може бути іншим, ніж те, яке оточувало їх у період навчання на початку нашого століття. Але в міазмах формалістського багна, у відірваності від широких мас не вирости квітам справжнього мистецтва, яскравого, ідейно насиченого.

І вони, ці кращі люди з художників, свідомість яких формувало старе суспільство, впевнено ступили на твердий грунт, піднялась основна маса художників, чиє формалістичне мистецтво так дивувало трудящі маси на останніх виставках НКО. Історична постанова ЦК

ВКП(б) про перебудову літ.-худ. організації від 23-IV—1932 р. відкрила нові величезні можливості творчої перебудови перед радянськими художниками. Розгром контрреволюційних націоналістичних елементів, розгорнута боротьба проти всяких класово ворожих впливів, проти бойчукізму, формалізму були потужним поштовхом до звільнення від усього того, що сковувало творчий розвиток, зокрема зростання справжньої художньої культури мистця, його майстерності. І що глибше радянські художники, які йдуть в єдиних шерегах за проводом партії, ставитимуть перед собою основні проблеми (зокрема питання культурної й мистецької спадщини), що активніше братимуть вони участь у будівництві нового життя, пильно вдивляючись у нього очима художника, то скоріше вони прийдуть до нових творчих успіхів, до опанування повноцінної майстерності. Події останнього часу яскраво свідчать про це все. Стоячи на хисткому грунті формалізму, ці питання (питання змісту, форми, методу) брались художниками мілкіше, засвоювали якийнебудь зовнішній прийом; мали часто місце різноманітна формалістська творчість, наслідування й переспіви занепадницького мистецтва. Для цих переспівів треба не так-то й багато. Складніша річ дати правдиве відображення реального світу в своїй творчості. А цей реальний світ — це класова боротьба, боротьба пролетаріату за проводом комуністичної партії за краще життя, проти паскудства й мерзоти старого капіталістичного суспільства. Планове будівництво цього нового життя вже здійснюється на одній шостій частині земної кулі. «Реальність наших програм, наших планів — це ми з вами», — читаємо на одному плакаті. Образ цих людей став перед художником, але вони, ці люди, реальні, їх не можна висмоктати з пальця, їх не можна подати як схему. І от художники заглибились у вивчення цієї нової реальної людини і добре зробили. Вона не потрібна була для формалістських видінь і викрутасів, але вона є основа в показі процесів боротьби і соціалістичного будівництва, життя і побуту робітника й колгоспника. Гостро постало питання про натуру, бо без глибокого знання і збагачення себе роботою над натурою творчість художника обертається на стилізацію, від неї верне через її обмеженість. Про все це глибоко і яскраво говорили тов. Затонський В. П. у промові, яку ми опубліковуємо в цьому номері альманаха, і т. Хвиля А. А. у доповіді, яка була опублікована у № 1 альманаха, про це мова йде і в звертанні Орг-

бюра СРХ і С до художників УСРР (див. документацію). Про інтенсивний ріст радянського мистецтва яскраво свідчать факти. Звернімось до найвизначніших подій. Досить назвати конкурс на пам'ятник Т. Г. Шевченкові, виставку ескізів законтрактованих НКО УСРР художників до наступної виставки, яку буде відкрито в січні 1935 р., реорганізацію справи художньої освіти, роботу, яка розгорнулась над оформленням Палаців Піонерів у Києві й Харкові (які створюються за ініціативою т. Постишева П. П.), поставлення низки монументальних пам'ятників, значну роботу, розгорнуту коло оформлення нової столиці УСРР — Києва, великі масштаби, яких набула творча активність художників Харкова (зокрема в справі оформлення майданів, парків і вулиць цього міста), безперечне зростання нових кадрів майстрів тощо.

Величезну увагу, віддає ЦК КП(б)У, уряд, персонально тт. Косіор, Постишев, Петровський, Любченко ділянці мистецтва. Розмови секретаря ЦК КП(б)У тов. Попова, голови Раднаркому УСРР тов. Любченка, нач. УВО т. Якіра, Наркома освіти УСРР тов. Затонського з активом художників УСРР, величезна допомога, яку дає уряд художникам, асигнування чималих коштів на придбання художніх творів, збудування спеціальних майстерень для художників і скульпторів у Києві й Харкові, збудування й організація картинної галереї, нарешті створення вперше на Україні періодичного видання по ІЗО, зміцнення зв'язків з культурами братніх радянських республік і перш за все з РСФРР тощо, — все це забезпечує широкий розмах творчого життя Радянської України й інтенсивний ріст соціалістичного мистецтва.

Передумовою цих дальших успіхів мусить бути «безперервне піднесення більшовицької пильності в наших лавах щодо решток класового ворога» (П. Постишев). До дальшого піднесення цієї більшовицької пильності закликав більшовиків України т. Постишев у своїй промові на пленумі Київського Обкому КП(б)У й Облвиконкому 17/X — 34 р., зупиняючись на нових прийомах, які застосовує класовий ворог.

Спиняючись на класовій боротьбі в УСРР, на цих нових прийомах класового ворога, т. Постишев підкреслював, що «все це говорить про потребу особливої пильності, про особливу увагу до всіх фактів, під якими нерідко відразу й не роздивишся справжнього лиця класового ворога, через його тоншу тепер конспірацію».

Тов. Постишев підкреслював далі, що «рештки контрреволюційного троцькізму блокуються тепер у нас на Україні як з українськими націоналістами, так і з російськими великодержавниками»[1].

В ділянці образотворчого мистецтва відомо чимало фактів такого зворушливого блокування. І на цій ділянці троцькісти виступали як передовий загін міжнародної контрреволюції. Відомо, що в «теоріях», які розвивав Врона, ми мали таке щільне поєднання установок контрреволюційного троцькізму й контрреволюційного українського націоналізму.

Відомо, що націоналісти-шкідники, які засіли в свій час у видавництвах (напр., Лебедь М. М.), протаскували книжки, які пропагували троцькістські установки в питаннях культури й мистецтва, в питаннях створення пролетарського мистецтва.

Отже, очистити зокрема ділянку образотворчого мистецтва від усяких решток контрреволюційних троцькістів, українських і великодержавних націоналістів, розгортати далі нещадну боротьбу проти будьяких класово ворожих проявів, безперервно підвищувати більшовицьку пильність — є передумовою до дальшого тут творчого зростання, дальших творчих успіхів.

Величезні завдання лягають на нашу критику й науково-дослідну роботу в галузі мистецтва.

Завдання соціалістичного будівництва, що їх поставив XVII з'їзд ВКП(б), рішуче вимагають перебудови образотворчого фронту, ще активнішої участі радянського мистецтва в боротьбі за побудову безкласового соціалістичного суспільства.

Значення критики й завдання науково-дослідної роботи прекрасно були сформульовані в промові т. Косіора на першому Всеукраїнському з'їзді письменників і т. Постишевим у виступі (5 червня 1934 р.) на сесії ВУАМЛІН'у. Зокрема т. Постишев у своєму виступі підкреслив необхідність зв'язку з практикою, узагальнення досвіду соціалістичного будівництва. Він казав: «Завдання теоретичних працівників, особливо в галузі соціально-економічних наук, полягає в тому, щоб через повсякденний найщільніший зв'язок із соціалістичною практикою узагальнювати та вивчати цінний, позитивний досвід, широко розповсюджувати його, підмічати, підхоплювати нові явища, науково аналізувати їх, роблячи ряд практичних висновків

[1] Див. „Комуніст" за 26 жовтня 1934 р.

із цього аналізу. Сама така теоретична робота може претендувати на те, щоб правити, як говорив т. Сталін, за прожектор для революційної практики. Сама така наукова робота матиме глибоке виховне значення. Ось це, товариші, найважливіше, найголовніше, що не повинно випадати з поля нашого зору ні на одну хвилину» [1].

Ось ці вказівки т. Постишева не повинні випадати з поля нашого зору також ні на одну хвилину. Ця вказівка має величезне принципіальне значення. Відомо, що Маркс і Енгельс у «Німецькій ідеології» писали: «С того, перед чем умозрение останавливается, т. е. с действительной жизни, как-раз и начинается действительная положительная наука, изображение практической деятельности, практического процесса развития людей. Прекращаются фразы о сознании их, место должно занять действительное знание.... В полную противоположность немецкой философии, спускающейся с неба на землю, мы здесь поднимаемся с земли на небо, т. е. мы исходим не из того, что люди говорят, воображают, представляют себе, и не из словесных, мыслимых, воображаемых, представляемых людей, чтобы от них прийти к подлинным людям. Мы исходим из людей действительно деятельных и выводим из их действительного жизненного процесса также и развитие отражений и отзвуков этого жизненного процесса» [2].

Необхідна рішуча боротьба з вульгарним і схематичним уявленням про марксизм, з усяким поверховим «соціологізуванням», з роздачею ярликів, з якими потім повинен ходити той чи інший художник до кінця життя, незалежно від його дальшого розвитку й характеру творчого шляху. Оцю боротьбу з опошленням марксизму необхідно підсилити й довести її до кінця. Необхідно величезну увагу віддати питанням якості, ідейно-політичній і художній якості мистецтва, підсилити боротьбу проти будьяких класово ворожих впливів й проявів. Питання методу соціалістичного реалізму, питання майстерності, питання культурної спадщини — всі ці проблеми стають на весь зріст перед радянським мистецтвом. Розв'язання цих завдань передбачає величезне підвищення художньої культури наших майстрів. Мова мовиться про створення синтетичного мистецтва.

Характеризуючи суть марксистського методу, Ленін писав, що марксизм ставить усі питання «на историческую почву не в смысле

---

[1] Див. „Комуніст" за 18 червня 1934 р.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. „Немецкая идеология", ИМЭЛ, 1933 г., стор. 16, 17.

одного только объяснения прошлого, но и в смысле безбоязненного предвидения будущего и смелой практической деятельности, направленной к его осуществлению»[1]. Оця активно-пізнавальна сторона марксистського методу і практична діяльність, скерована до змінення світу, — це ті риси, що мають бути властиві марксо-ленінській критиці й мистецтвознавству.

Тільки в країні Рад, де росте щасливе й радісне життя, знайшли художники свою батьківщину. Вона, ця батьківщина, розкриває перед нами перспективи, про які писав т. Постишев у своєму привітанні першому Всеукраїнському з'їздові письменників. Тут розквітає творчість художників, які своїм матеріалом мають всю різноманітність життя, тут розквітає справжня культура, зростають нові кадри майстрів з лав пролетаріату, тільки тут культура, мистецтво приступні і є справа мільйонів.

І все краще, що є серед художньої інтеліґенції цілого світу, починає тягнутися й тягнеться до нашої країни — СРСР, цієї батьківщини пролетарів цілого світу, де назавжди покінчено з експлуатацією людини людиною й відкрито якнайширші простори для зростання науки, мистецтва, для розвитку справжньої творчості.

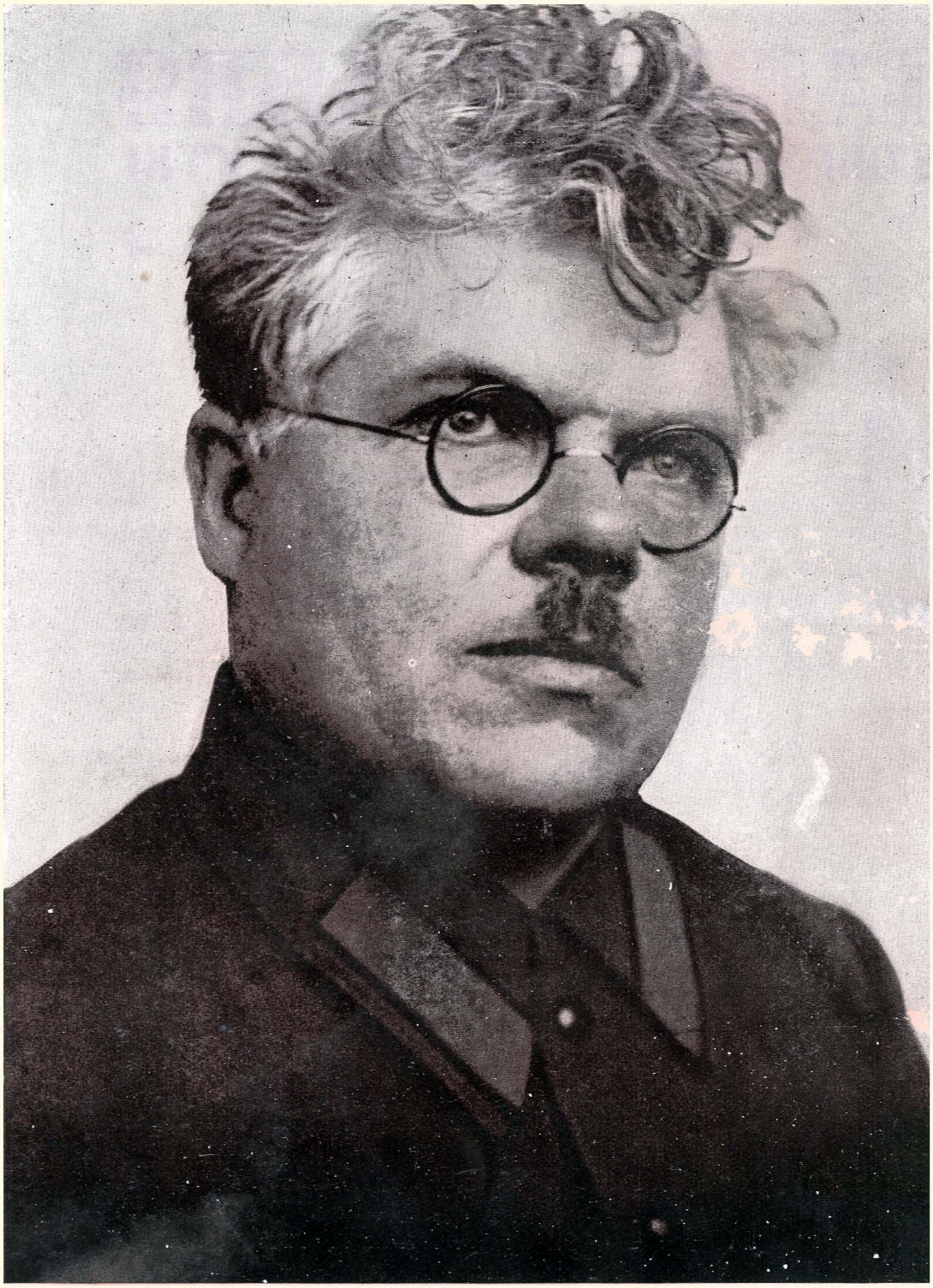
Оспівуймо ж нашу велику батьківщину, її міць, славні подвиги великих її синів у своїх полотнах, своїх фресках, своїх скульптурах і у величних архітектурних спорудах!

Жовтень 1934 р.



Ф. Елліс. Проти гнобителів Китая.

[1] Ст. „Карл Маркс", т. XVIII.



Народній комісар освіти УСРР В. П. Затонський.

НАШІ ЗАВДАННЯ
В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

В. П. ЗАТОНСЬКИЙ

Я НЕ вважаю себе за знавця образотворчого мистецтва, але цілком ясно, яке величезне значення воно має в нашій зростаючій соціалістичній культурі. Проте, треба прямо сказати, що ми справами саме образотворчого мистецтва займалися донедавна надзвичайно мало. Це не значить, що ніхто не займався образотворчим мистецтвом. Коли взяти минуле керівництво Наркомосу, то цій справі приділялося немало уваги, але, як і в інших ланках культурної роботи, скеровували її в класово ворожий бік. Цілком зрозуміло, що при такому напрямку, який був у роботі минулого керівництва НКО, не тільки потурали всяким націоналістичним елементам, що, наприклад, в архітектурі за найкращий вияв свій мали українське барокко, носилися з цим стилем панських маєтків і гетьманських палаців. Подібна лінія, безперечно, відчувалась і в образотворчому мистецтві. Досить пригадати окремі частини розпису Луцьких казарм, виконані М. Бойчуком, в якому, приміром, малювали козака і замість тризуба давали йому в руки п'ятикутну зірку або «радянізували» якусь княгиню з Софіївського собору. Звичайно, такий стан міг існувати недовгий час, бо не можна було в умовах пролетарської диктатури надто довго пропагувати в таких формах; доводилось маскуватися, і ось прекрасним засобом маскування були всілякі формалістичні течії. Те самісіньке, що ми бачили в Курбаса в театрі «Березіль», повну аналогію ми маємо в образотворчому мистецтві. І це зрозуміло. Формалізм завжди був засобом якось відірватися від життя. Формалізм був або виявом класу, що загниває, який в оточенні, в житті, в реальності не бачить виходу, або був машкарою.

І те й друге було в нас на фронті мистецтва. Формалістичні викрутаси завдали нам надзвичайно багато шкоди, вони засмітили, забруднили фронт образотворчого мистецтва, при чому справа не так просто стоїть, що обов'язково всякий формалістичний художник

Промова на першому поширеному пленумі Оргбюра СРХ і С УСРР (29/XI—33 р.).

є шкідник чи, просто кажучи, контрреволюціонер, який маскується,— буває й так, але це зовсім не обов'язково.

Частіше було так, що той чи той художник у тій чи тій галузі мистецтва, в тому числі й образотворчій, може й хотів би, мав бажання підійти до сучасності і дати щось таке, що йшло б у ногу з цією сучасністю, але сказати йому було нічого, і тому наслідки його творчості були непереконливі.

На нараді багато говорили про соціалістичний реалізм — і дійсно в нашій мистецькій культурі провідним методом повинен бути соціалістичний реалізм, тобто щоб наші художники слова й пензля відбивали правдиво нашу соціалістичну дійсність. У нас художники й тут на пленумі клянуться, що вони, мовляв, зараз є соціалістичні реалісти. Але це не так просто. Частина художників зразу опанувати цей метод не може, бо для того, щоб зробити певну художню цінність методом соціалістичного реалізму, необхідно мати крім таланту, майстерності ще відповідний світогляд, як і навпаки, до світогляду ще потрібна і майстерність. Алеж не всякий художник має наш пролетарський світогляд. Над деякими тяжать минулі традиції, минуле виховання. Тут Бойчук розказував нам, якими він шляхами йшов у минулому, згадував про стипендію Андрія Шептицького, паризьку богему і т. ін. Безперечно, це все мало вплив на витворення того напрямку, що ми звемо бойчукізмом. Треба відмітити, що не всякий реалізм є соціалістичний. Ми бачили з вами останню картину Бойчука, де він хоче щось сказати про зв'язок міста й села, про індустріалізацію. Тут і майстерність велика, але не виходить — якийсь примітивізм. Видно, автор ще не розуміє справжньої суті нашої соціалістичної дійсності.

Коли, приміром, Рубенс, Мікель-Анджело чи Рембрандт давали свої твори, коли Рембрандт давав картину побуту й життя сучасного йому бюргера, то в нього був свій міцний кристалізований світогляд. І тому, коли дивишся на його картини, то вони й тепер справляють враження, — вони будуть так само вражати наших нащадків, — хоча вони й малюють чуже нам життя ворожого нам класу. А у нас не лише в тов. Бойчука, а й у тов. Петрицького, коли дивишся на його картину «Штурм», на виображених шахтарів, відчуваєш, що сказати йому нема чого. Бачиш — зібралися шахтарі, всі так симетрично в ряд стали, а бадьорості, радянського запалу нема. Тут, очевидно, недостатньо з вами і над вами працювали. Правда, не завжди можна все зробити агітацією й пропагандою, тому що найкраща агітація й пропаганда це не словесна. Ми надаємо чимале значення словам і нам самим доводиться багато говорити щоденно, — скільки доводиться свого часу витрачати на те, щоб когось переконувати, комусь доводити або розмовою, або письмовно, але основне — це не слова. Основне переконання — це життьова робота, жива практика.

Ми не можемо закидати тому чи тому художнику старої школи як провину те, що він не передбачав Жовтневої революції. Ми не будемо закидати як провину, що той чи той художник не зрозумів відразу Жовтневої революції. Велика більшість старих майстрів уявити собі не могли, щоб це було можливо — диктатура пролетаріату, соцбудівництво. Зрозуміло, що для інтелігентів дуже важко було уявити собі той шлях, який ми пройшли за останні роки, шлях повороту країни до індустріалізації та соціалістичної перебудови села. Художник відчував, що в нього нема майстерні (може й раніш майстерні не було, але він сподівався мати майстерню, а інший і мав). Тоді були фарби, можна було за гроші дістати все потрібне, а тепер і фарб нема, і стій інколи в черзі за гасом, і вони бачили наше життя лише з цього боку. Тих грунтовних процесів, які в нас відбулися, багато з художників не розуміли; на них впливало і не могло не впливати певне оточення, часто класово чуже нам.

Звичайно, коли член партії, дійсний член партії відчуває тиск цього оточення, то як не буде відчувати на собі цього тиску той чи той безпартійний художник, який прекрасно вміє зовнішнє бачити, бачити фарби, нюанси кольору, як же він не буде відчувати цього тиску? Ось через що у багатьох було внутрішнє роздвоєння: він не може не оспівувати соціалізм, і в той самий час у нього почуття пафосу будівництва безпосередньо не відчувається. Тому відбити соцбудівництво в образах багатьом було надзвичайно важко. Чимало художників, які володіють майстерністю, які мають великий капітал майстерності, — а це нам дуже потрібно, — мали внутрішнє роздвоєння. Приймати резолюцію легше, а давати твори, особливо в стилі соціалістичного реалізму важче.

Коли ми говоримо про стиль соціалістичного реалізму, це ні в якому разі не означає, що мусить бути якийсь трафарет, що все мусить бути на одну колодку. Це не є якась художня школа в формальному сенсі. Ми творимо для трудящої маси, ми творимо те, що цій масі зрозуміле. Це ні в якому разі не означає приниження художньої якости. Іноді думають, що література й мистецтво для маси все одно, як колись робили консерви, на яких було написано «народні консерви», себто найгіршого гатунку. Ми, навпаки, слова «трудящі маси» вживаємо й повинні вживати в зовсім іншому, протилежному сенсі. Найвище наше бажання й досягнення в тому, що ми даємо мистецтво в маси, але ця маса зовсім не якісь сірячки, до яких треба ставитись зневажливо, дивитися зверху й давати їй від своїх щедрот якісь недоїдки, мовляв, усе одно не зрозуміє, або намалюємо їм таке, що й самі не розуміємо, хай вони (ці маси трудящих) ламають голови. Ми в малярстві, як і в інших формах мистецтва, повинні творити те, що для маси зрозуміло, пам'ятаючи, що ця наша маса культурна. Підіть зараз на наші фабрики й заводи, скільки там є людей,

не кажу про середню, а й з вищою освітою, — спитайте тих самих робітників і робітниць, колгоспників і колгоспниць. Через 5—6 років ви їх знову не пізнаєте, як зараз ми не пізнаємо тих, яких бачили 5—10 років тому. Культурний рівень трудящих мас надзвичайно зріс, вони вимагають від мистецтва, щоб воно давало не примітивну символіку (хоч ми не проти символіки в плакатах, де вона дуже придатна, і навіть у станковій картині можуть бути іноді елементи символіки, у відповідній пропорції), а справжнього мистецтва, такого мистецтва, яке давало б згусток думок і дій, що справді вибирало б найхарактерніші риси життя, що втілювало б їх у життьових образах.

Чому Рубенс умів дати свої ідеї в життьових образах так, що вони справді живуть на картині, чому багато наших художників цього не можуть? Для того, щоб змогти, мало мати бажання, мало мати хист, розуміння цих процесів, що відбуваються навколо нас, — для цього треба мати ще й уміння, потрібна майстерність. Іноді де в кого цієї майстерності бракує. Коли кому не вистачає уміння узагальнити, уміння підмітити, — той не художник. І іноді такі теж збиваються на формалізм. Отже один формалізм у тих, що маскуються, другий формалізм у тих, кому по суті, грубо кажучи, нічого сказати, — тут нюанси тонші, а буває формалізм у тих, хто не може висловитись вже з інших причин — через брак майстерності. От, приміром, Толкачов намалював картину «Перший з'їзд комсомолу». Чому комсомольці розставлені так чудно? Непереконливо й слабо в цілому виглядає така робота.

Ми повинні сказати це цілком одверто, тим більше, що це люди свої і тут не може бути підозріння, що т. Толкачов якось маскується. Принаймні тоді, коли він писав цю картину, потрібної майстерності він іще не опанував. Якщо вдивишся, приміром, у твори художника Комашка — він, звісно, за соціалістичний реалізм — і я не проти того, але якщо ті твори, які творить Комашко, оце саме і є соціалістичний реалізм, то дякуємо! Ну, я може й не дуже розуміюся на моментах формальних і технічної вправності, але подивишся — нудно стає. (Сміх). А він вам тут розказував, що, мовляв, йому і вчитися вже нічого — такий вчений, такий вчений, що навіть його якийсь РВК преміював. Дуже добре, що РВК його преміював, може дещо в Комашка і є порядне, але т. Комашкові ще вчитись, вчитись і вчитись треба, може що й вийде (сміх), не зарікаємось. Коли взятися серйозно за навчання, відкинувши зазнайство, може що й вийде. У всякому разі, нашим товаришам ні в якому разі не можна зазнаватися і, насамперед, треба вчитися тому, що справа майстерності — це зовсім не формальна справа.

Навпаки, майстерність потрібна неодмінно саме для соціалістичного реалізму, бо коли не буде цієї майстерності, то вийде, як у Шехтмана, щось потворне—і не натуралізм, і не символізм, чорт-зна

що воно таке, у всякому разі така річ, що ми її в коридорах НКОС'у могли виставити, — коридори досить вузькі, народу небагато ходить, — а в галереях не повісимо — соромно, хіба в лабораторії, щоб показати, як не слід писати.

Отже, товариші, ще раз підкреслюю: для того, щоб дати твір в плані соціалістичного реалізму, а не плакатного символізму (в кращому разі плакатного, а то буває й не плакатний, а чорт знає який), — то треба опанувати техніку, при чому вчитися треба і в наших ворогів, і в усіх попередників. Звичайно, Рубенс був представником свого класу, але в Рубенса повчитися треба. І в імпресіоністів можна дещо взяти. Чому не використати їх прийомів? Прекрасно іноді можна використати. І в передвижників можна повчитися. Тут хтось порівняв, наприклад, живопис Сурікова з ватою. Може кому, справді, здається, що сніг у нього як вата. А обличчя в Морозової, наприклад, таке, що подивишся і другий раз хочеться подивитися. У цього самого Сурікова можна повчитися.

Але ще раз підкреслюю: для того, щоб навіть опанувати форму, дати твір саме в стилі соціалістичного реалізму, потрібне внутрішнє переконання, внутрішня бадьорість. Коли, зціпивши зуби, стиснувши кулаки, йдеш вперед і бачиш перспективу, бачиш вихід, то перемагаєш будьякі труднощі.

Тематику необов'язково вибирати, щоб «з червоними прапорами всі йшли». Можуть бути і тіньові сторони життя, їх можна зачепити. Яку хочете тематику вибирайте, але коли підходиш до цієї тематики з такою внутрішньою настановою, тоді, не зважаючи на все, в страшенній запеклій боротьбі з ворогом, якого ненавидиш, — ти без карикатури, без усякого перебільшення даси таке обличчя цього ворога, що плюнуть захочеться, хоча б воно зовнішньо й гарне було. Так само, коли є почуття як до рідного, до свого, до того пролетаря, колгоспника, що будує нове життя, коли ти відтворюєш це як своє рідне, то знайдуться засоби дати його так, що буде справжній твір, а в нас є вже немало справжніх художників. Не знаю, чи дуже великі майстрі, наприклад, т. Карпов, який виставив голову башкіра-колгоспника, чи тов. Турбін — молодий художник, що виставив «Узбецьких дітей», але дивишся на цих узбецьких дітей, і серце радіє. А той дідок-башкір, — на його обличчі справді почувається, що писав наш художник, і почувається, що цей дідусь рідний художникові. Дуже добре виходить, почувається майстерність, підкреслюю, що поруч з формальною основою почувається й внутрішній зміст. Отже, коли є що сказати, то це видно, а коли сказати нічого, тоді скільки декларацій не приймай, скільки не кайся за минуле і скільки не обіцяй за майбутнє — нічого не буде. У багатьох у минулому було роздвоєння, розкол, зневір'я тощо, але саме тепер життя вже досить викристалізоване, вже тепер

видно, що до чого. Ось через що, товариші, наші художники — митці взагалі, не тільки малярі, скульптори, літератори, — для того, щоб самих себе до кінця переконати, повинні тісніше ознайомитися з тим, що твориться в нашій країні. Ось через що художник повинен бувати на заводах, повинен бачити оте нове, що зараз виростає, він повинен побувати в колгоспах, і в хороших колгоспах він побачить нових людей і цим самим свій матеріал. Ми повинні йти в школу, подивитися на школу. Хай художники частіше бувають у наших школах. Там є стільки паростків нового, бадьорого.

Як справа стоїть з підготовкою майбутніх кадрів? Тут т. Федоров цілком правильно про це казав — почувається, що це старий педагог, який болів за цю справу, — безперечно, його треба в НКО ще заслухати, бо справа художнього виховання в школі справді занедбана.

Раніш потрібно ще, правда, готувати кадри викладачів і т. ін., але я думаю, це можна скоріше провести. Справа художнього виховання в нашій школі надзвичайно занедбана, і ми, насамперед, повинні були зайнятися алгеброю Кісельова, тригонометрією Рибкіна, бо коли в школі калічили дітей, то довелося з цього почати. Але тепер уже час подбати й про справу художнього виховання дітей, бо це має величезне значення для нашого майбутнього, величезне значення, навіть суто практичне значення, грубіше сказати, утилітарне значення має. Але не тільки це. Ми вийшли зі старого, іноді дехто оглядається ще назад. Ми переживаємо ще певні труднощі. Правда, життя нашого покоління може найцікавіше, але ті діти, що зараз учаться в семирічці, чотирирічці, їх чекає зовсім інше, ми хочемо виростити з них розвинених людей, і їм ми повинні дати те, чого не мало наше покоління. Крім окремих щасливців-митців, які попали в той чи той спосіб на стипендію, скільки людей до Жовтневої революції мали змогу дістати художню освіту? Одиниці. Ми повинні дати основи наук для мільйонів, і з тих мільйонів знайдуться тисячі, а може й десятки тисяч здібних письменників і поетів, малярів і архітекторів, які зуміли б зробити життя нечувано гарним.

Тут висловлювались деякі проти станкових картин, інші — проти фресок, ще інші — проти малих форм і т. ін. Смішно слухати. Нам потрібні фрески, коли будується великий театр тощо, нам потрібна картина і в галереї, і в тому ж клубі, і в тому ж театрі, і в побуті. Хіба не потрібна картина в меншому масштабі? Потрібна. Аякже. А малі форми мистецтва? Хоча б ободочки на чашці. Хіба ж завжди ми будемо випускати такий «ширпотреб», як оця попільниця — хай він провалиться! (О п л е с к и). Це лише зараз, поки ми бідні й повинні всю основну увагу звертати на паровози, на вагони, на рейки, ми змушені користуватися таким графіном, такою склянкою, які бувають такими, що й у руки гидко взяти. Хіба ж ми можемо надовго на цьому зупинятись?

Усе потрібно — від монументального мистецтва, від малої картини, від фрески до малюнка на склянках, чорнильницях, меблях тощо. Зараз потреба в цьому надзвичайна, і смішно, коли сперечаються, яка галузь найпотрібніша. Хто не вміє писати картину, той говорить, очевидно, що картина непотрібна. Нам усе це потрібне, і вміння Бойчука малювати фрески нам дуже потрібне. А треба сказати, що зробити так, щоб це була фреска — він уміє, а щодо змісту, то доведеться з ним говорити, допомогти йому. Я взяв за приклад Бойчука, як майстра старої школи.

Отже, зараз життя висуває стільки потреб, що нам доведеться зайнятися мистецтвом у цілому. У нас ще і справа художнього виховання в художніх закладах стоїть незадовільно. У школі просто нічого не робилося, а в художніх закладах калічили людей, здібних людей, як це було свого часу, наприклад, у Київському Художньому Інституті.

Справа дуже серйозна, і хоч із запізненням беремось, але зараз ми по-справжньому взялися за це. Я гадаю, що спільними зусиллями ми її витягнемо, бо досвід доводить, що коли більшовицька партія береться за якунебудь ділянку, то не було ще досі так, щоб її не витягували. «Немає таких фортець, яких більшовики не могли б здобути» (Сталін). Насамперед, треба було витягнути основні господарчі ділянки, а зараз ми підійшли й наблизились до такої основної ділянки, якою стає культурний фронт і, зокрема, мистецтво. Разом з вами ми витягнемо і тут. (Тривалі оплески).

2483505



Ф. Елліс. За радянський Китай.
(До ст. Б. Терновця „Фред Елліс").

Державна ордена Трудового Червоного Прапора Республіканська бібліотека УРСР ім. [illegible]РС -3-

Г. І. Б. Ук.



Шк. Корреджіо Аллегрі Антоніо. Етюд. Всеукраїнський художній музей.

ПРО МУЗЕЇ

А. А. ХВИЛЯ

СКИНУВШИ владу поміщиків і капіталістів, Жовтнева революція відібрала у них і передала трудящим величезні музейні багатства. Вона передала трудящим масам пам'ятки культури, великі скарби, що були створені робітниками і селянами і що були раніш у виключному користуванні експлуататорів, паразитів.

Після Жовтневої революції націоналізовано і значно збільшено мережу музеїв.

Зараз на Україні є 86 музеїв; з них 8 музеїв всеукраїнського значення — 4 історичних, 3 художніх і Всеукраїнський Музейний Городок (б. Лавра). Але, не зважаючи на кількісне зростання музеїв, треба сказати, що стан багатьох музеїв і досі надзвичайно загрозливий, що музейна справа взагалі перебуває на Україні в надзвичайно занедбаному стані.

В чому ж полягає причина занедбання музейної справи на Україні?

Основна причина такого нестерпного стану багатьох музеїв полягає в тому, що протягом довгих років керівництво музеями було в руках українських націоналістів, контрреволюціонерів, шкідників, які тут знайшли для себе затишний притулок.

Майже з перших років революції до 1931 року в апараті НКО саме музейною ділянкою керували такі махрові контрреволюціонери-націоналісти, як Яворський, Коник, Озерський, Черняк, Дубровський, Криворотченко і т. ін. Зрозуміло, яку «лінію» вони проводили в керівництві музеями, яке значення надавали вони музеям в справі здійснення своїх контрреволюційних ідей.

Ці контрреволюціонери, використовуючи музейну ділянку для своєї шкідницької роботи, намагаючись отруїти трудящі маси своєю націоналістичною отрутою, порозставляли своїх людей майже у всіх музеях, особливо у найголовніших.

Промова Заст. НКО т. ХВИЛІ А. А. на Всеукраїнській музейній нараді 5 листопада 1934 року.

У Всеукраїнському Музейному Городку заправляв націоналіст Курінний. У Київському Історичному музеї сиділи націоналісти Ернст, Щербаківський. У Київському музеї західного мистецтва працювали контрреволюціонери Врона, Христовий. У Харківському музеї українського мистецтва був контрреволюціонер Таранущенко. Не краще було і в ряді інших музеїв. Ясно, що ці націоналістичні кадри спрямовували науково-дослідчу, теоретичну і експозиційну роботу музеїв так, як це їм вигідно було для здійснення їхніх мерзенних планів.

Науково-дослідча, теоретична «робота» цих націоналістів скерована була на відрив України від Радянського Союзу, на повалення пролетарської диктатури і реставрацію капіталізму, на перетворення України в колонію міжнародного імперіалізму. Все це провадилось під гаслом «европеїзму» української культури, відмінності шляхів розвитку української культури від розвитку культури російської, культури інших народів Радянського Союзу, під гаслом «безбуржуазності» української культури.

Явно націоналістична лінія була відбита майже в усіх музейних експозиціях. Досить нагадати експозиції з історії релігії у Всеукраїнському Музейному Городку. Так само було побудовано виставку історично-побутового відділу Київського Історичного музею. Майже всі виставки, всі експозиційні розробки було побудовано так, щоб перекручувати історію України, показати її як процес розвитку «єдиної української нації», «єдиного українського народу», який, мовляв, завжди являв собою «безбуржуазний» нарід, показати українську культуру як єдину національну буржуазну культуру.

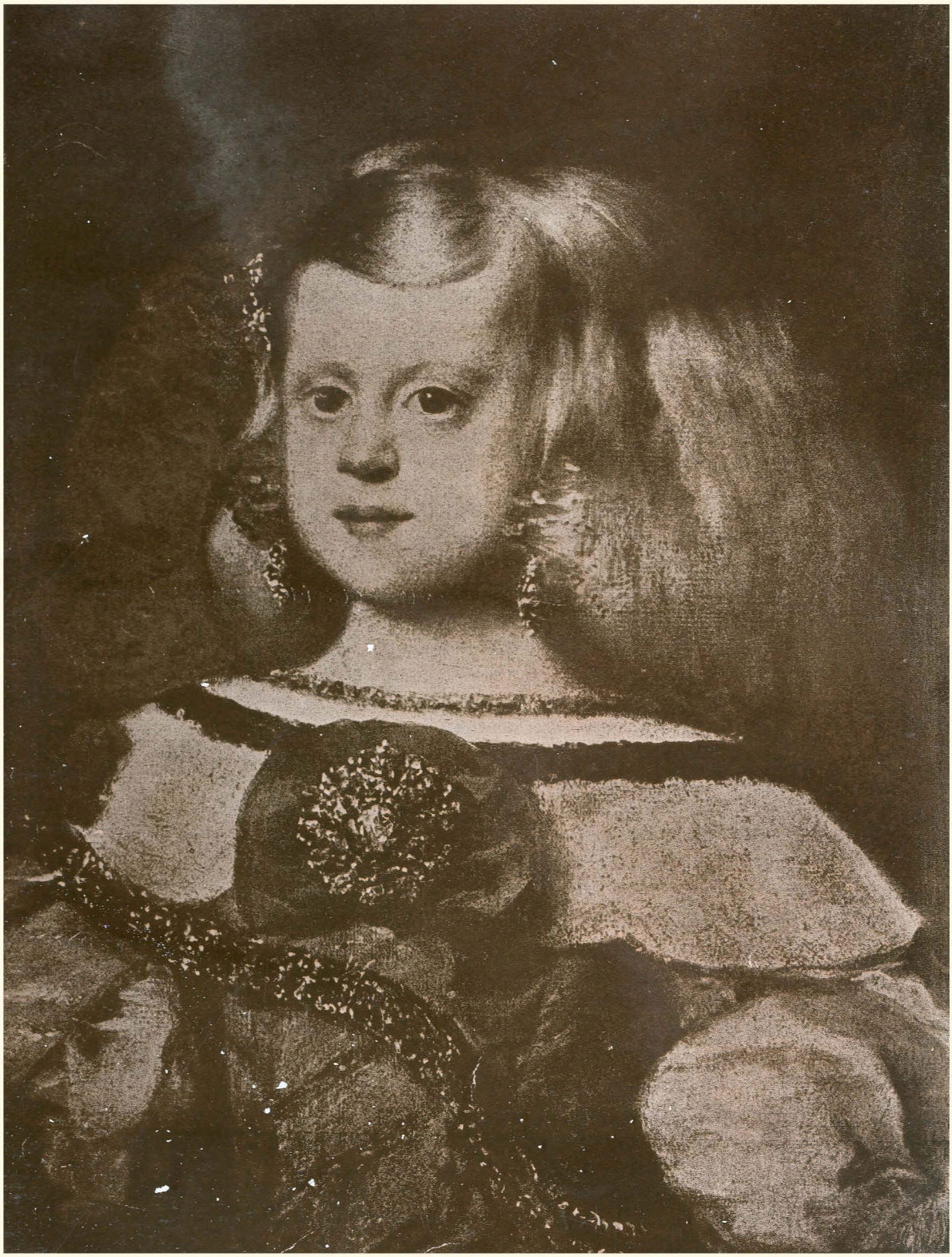
Особливо яскраво була виявлена ця націоналістична лінія в побудові експозицій музею «діячів України».

Тут представників української буржуазії показано як представників єдиного національного фронту, які, мовляв, віддано творили культуру цілого українського народу.

Така сама лінія провадилась в Дніпропетровському, Полтавському і в інших музеях.

Безперечно, націоналістична робота засівших в музеях контрреволюціонерів, шкідників не обмежувалася лише експозиціями, не обмежувалася націоналістичною трактовкою української спадщини або використанням тих чи інших музейних експонатів для своєї мети.

Націоналісти поширювали свої контрреволюційні ідеї і засобами «науково-видавничої діяльності». В їхніх «теоретичних» працях проводилися ті ж самі ідеї «безбуржуазності» української нації. Українська культура протиставлялася російській і українські «діячі» (читай — капіталісти, поміщики і куркулі) висвітлювалися як люди, що, мовляв, робили «загальнонаціональну справу».



Веласкес. Інфанта. (Всеукраїнський художній музей).

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені К.І.Р.С

Це провадилося тими шляхами, що їх увесь час вказував М. Грушевський, який завжди підкреслював єдину, суцільну лінію в розвитку українського народу, безбуржуазність української нації і т. ін.

Ось, наприклад, що писав М. Грушевський в № 5 журнала «Україна» за 1925 рік в статті про «Береження і дослідження побутового і фольклорного матеріалу»:

«Коли поруч Київської Софії, Михайлівського й Кирилівського монастиря, Лаври, Братства, Подільської старої катедри Академії стануть моделі Чернігівського спаса, П'ятниці, Іллі, Канівського св. Юрія, Овруцького св. Василя, Галицького св. Пантелеймона; поруч реставрованої моделі Київських золотих воріт — вежі Холма і Камінця на Лосні, луцькі і каменецькі фортифікації; коло ренесансових і барочних будов львівських Богданова церква суботівська, чернігівський «Мазепин Дім» і все інше монументальне багатство України, аж тоді знайде воно своє історичне освітлення і заразом проречисто засвідчить культурно-історичну єдність української землі й її народу».

Це по суті та ж сама лінія, яку Грушевський часто підкреслював, говорячи про український нарід, як про того орла, що має двоє крил — східне і західне, що серце має у Києві і що в цілому це єдиний організм.

Недарма ще в 1918 році в журналі «Наше минуле», в хроніці зустрічаємо таке місце:

«Самостійна Україна апелює до історії: певними документами вона доказує, що вона має давні права на національне самовизначення, що вона є віками складене ціле, яке добровільно, по договору, з'єдналось з другим (яке також віками склалось) державним і національним цілим — московським царством. Природна річ, що відродження самостійної України тепер викликало збільшення уваги до історії, що історики опинилися в ролі політичних ватажків і що першою турботою молодого, державного Уряду було поширення і грунтовна постановка справи наукової розробки історичних питань».

І далі автор допису пише:

«Ось чому історики українського народу повинні звертати особливо багато уваги на річеві пам'ятки культурної творчості минулого й займатися переважно історією літератури, мистецтва та побуту».

Коли ще в 1918 році підчас гетьмана й перед ним, підчас Центральної Ради українські націоналісти підкреслювали значення музейної справи й відповідним чином висвітлювали історію, то недарма ж вони позалазили в наші музеї і провадили там свою шкідницьку роботу.

М. Грушевський, як відомо, давав «директиви» і в питаннях історії й ці «директиви» українські націоналісти ретельно виконували на музейній ділянці.

Ось що писав М. Грушевський в 1918 році в книзі «На порозі нової України», у розділі «Наша західна орієнтація»:

«... Я між іншим вказував на те, що в порівнянню з народом великоруським український являється народом західної культури — одним з найбільш багатих східними, орієнтальними впливами, але все таки по всьому складу своєї культури й свого духу народом західним»...

Отже, як бачимо, під загальну політичну концепцію, яку посідали Грушевський та інші ватажки буржуазної Центральної Ради, підганялося історію українського народу, щоб виправдати цю «західну орієнтацію»!

У цій же книзі про західну орієнтацію Грушевський далі пише:

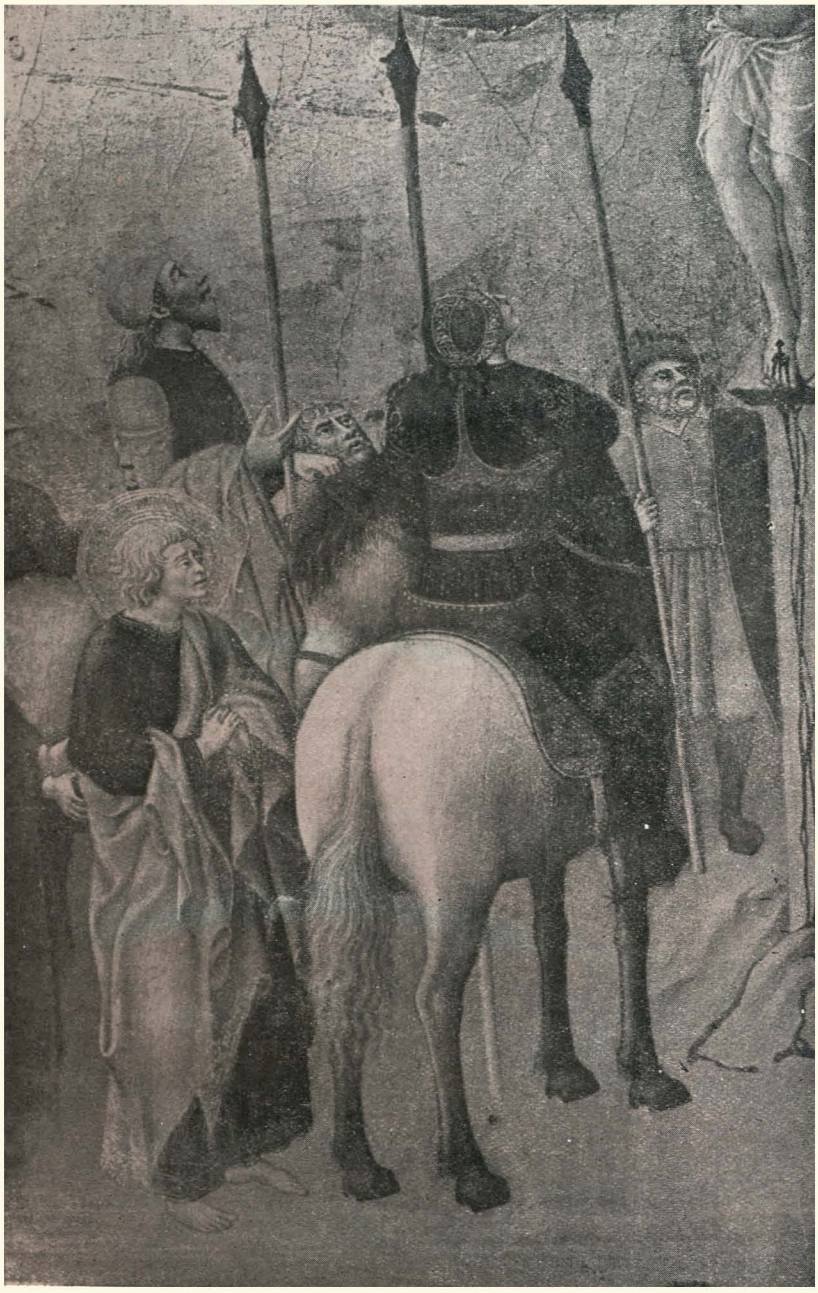
«Таким чином зв'язана тісно і безпосередньо з західною Европою, Німеччиною в першу голову (а дійсно за часів Центральної Ради зв'язок української буржуазії з кайзерівською Німеччиною був тісний і потрібно було фальсифікувати історію. — А. Х.), а дальше з Італією також Україна перейшла, з деяким тільки спізненням, добу італійсько-німецького відродження (ренесансу), німецької реформації й католицької реакції, яка всім тягарем своїм упала на українські землі з кінцем XV в. Таким чином як Московщина все більш розгублювала спадщину, одержану від київської держави, і все глибше поринала в східних, вірніше середньо і північно-азійських впливах, Україна жила одним життям, одними ідеями з заходом. У нього черпала культурні засоби, у нього брала взірці для своєї культури».

Коли після цього взяти «теоретичні» праці націоналістичних ватажків на музейній ділянці України, то ми побачимо, що й тут провадилася ця ж сама лінія безбуржуазності українського народу, давалися настанови про те, що українська культура — европейська, західна, тоді як культура російського народу — це «московська», азіатська; українські «діячі» висвітлювалися як люди, що не були експлуататорами, а робили «єдину загальнонаціональну справу».

Так, наприклад, видана в 1927 році збірка «Український музей», що присвячена члену СВУ Щербаківському, цілком просякнута націоналістичними думками, одверто скерована проти Радянської влади.

В збірці Дніпропетровського музею ми зустрічали націоналістичну пропаганду «Запорізької держави». До речі, треба сказати, що під впливом цієї збірки влітку 1931 року, виголошуючи промову на з'їзді викладачів національного питання, Скрипник намагався довести, що запоріжська січ є прообраз нашої Червоної армії.

Такі ж націоналістичні думки, таку ж лінію проведено й в збірках Київського Історичного музею «Український портрет», «Українське мистецтво», в монографії «Нарбут» за редакцією контрреволюціонера Ернста, в роботах Щербаківського, Козловської і т. ін.



Спінелло Аретіно. Голгофа (деталь). Всеукраїнський художній музей.

Наведених прикладів досить, щоб зрозуміти, куди скеровували українські націоналісти організаційну, виховавчу і теоретичну роботу, зокрема на музейній ділянці. Намагання за всяку ціну повалити, знищити диктатуру пролетаріату, знищити Радянську пролетарську культуру, стягти її розвиток на буржуазні шляхи, віддати на поталу світовому фашизму трудящі маси Радянського Союзу — ось до чого прагнули, вживаючи всіх заходів, ширячи скрізь, де це можливо, націоналістичну отруту, українські фашисти, всі ці українські «діячі», в своїй звірячій зненависті до країни Рад, до трудящих мас, що переможно під проводом партії Леніна будують соціалізм.

Як використовували українські націоналісти все, навіть дрібниці для своєї класово ворожої нам роботи, як демонстрували свою ненависть до нашої радянської сучасності, протиставляючи їй українську минувшину, видно хоча б з того, що розповідає контрреволюціонер Ернст про похорон Нарбута:

«Чудесний весняний день, сонце заливає вулиці, зелені сади й широкі майдани привітного Києва. Вирушив жалібний похід. Хтіли здобути сірих волів, щоб везли за старим українським звичаєм його труну, але не знайшли. Довелося найняти ломового візника, прибрали воза старими українськими килимами, укрили труну червоною китайкою. Спереду йшла військова оркестра, студентки Академії в ясних враннях несли квіти. Вся художня сім'я Києва — за труною».

Так само ховали влітку 1926 року Біляшевського. Запрягли літом у сани пару волів і на санях волами везли по Києву труну Біляшевського.

Ясно, які кадри виховували українські націоналісти, які кадри розставляли вони в наслідок притуплення нашої класової пильності на всіх ділянках і зокрема на ділянці музейній і яку роботу вони провадили.

Останнім часом розбиті, розтрощені націоналістичні недобитки, позбавлені можливості вести свою «теоретичну», «видавничу» роботу, скерували всі свої сили на знищення музейних цінностей, на розвал музеїв, на їх дискредитацію як радянських, виховавчих, наукових закладів.

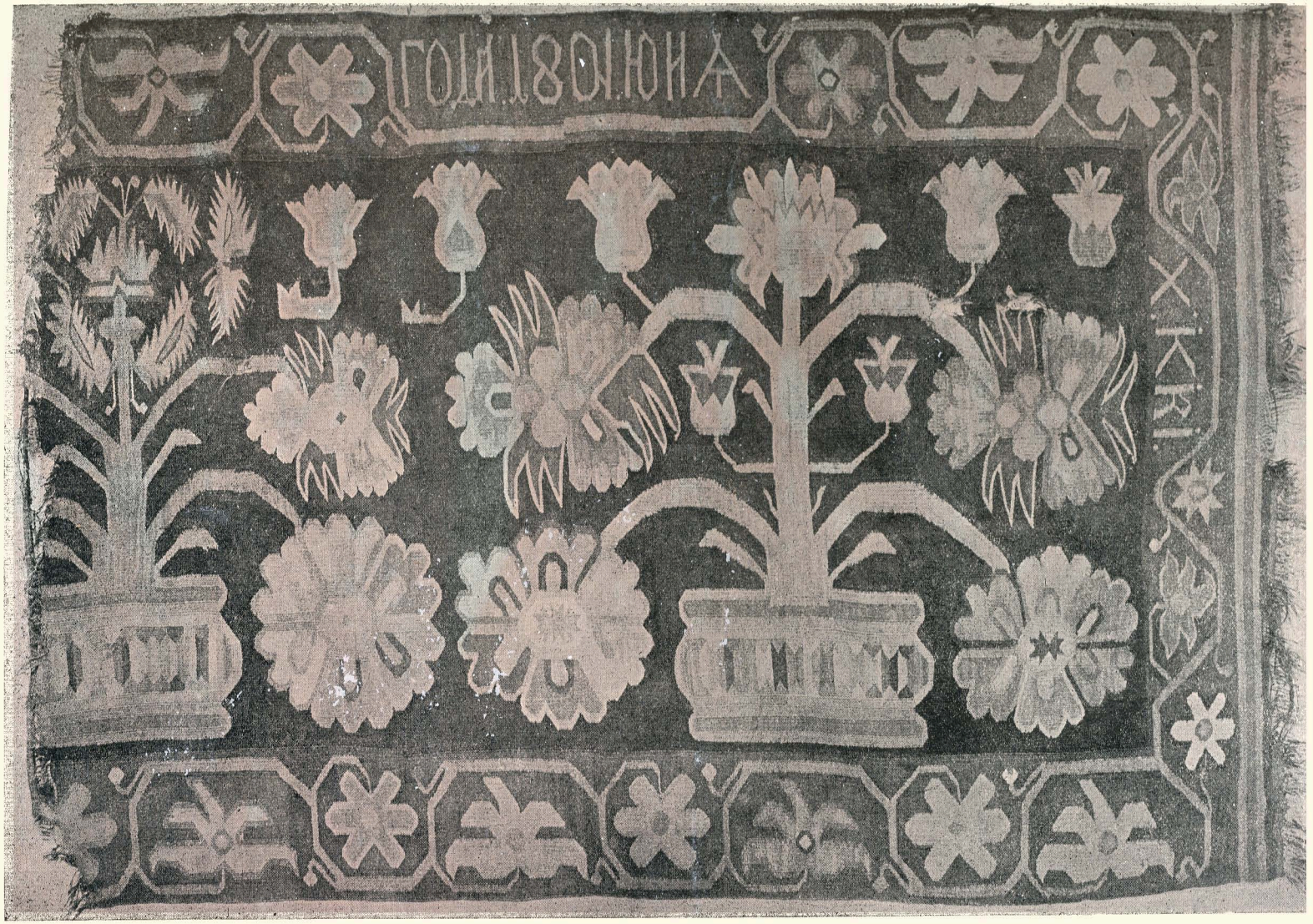
З якими думками підходили націоналісти до збереження пам'яток старовини, що мали вони на увазі навіть активно, нібито працюючи в справі зосередження і збирання нових музейних експонатів, видно з того, що писав Свенціцький у своїй книзі, виданій в 1927 році у Львові:

«... Хоча сьогодні навні гейби завмерло давнє життя богомольців у Лаврі, то після виконання всієї музейно-книгозбірняної праці музейниками і книжниками державного культурно-історичного заповідника, яким проголошена вся Києво-печерська Лавра, до неї попливе широким руслом нова хвиля прочан — поклонників краси.



Килим. (Історичний музей ім. Шевченка).

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КНРС
-3-



Килим. Історичний музей ім. Шевченка в Києві.

І поклоняться вони плодам праці, любування і життя у вічному тих, мощі чиї стільки віків притягали до Київо-лаврських печер безліч богомольного люду, що шукав там замирення душі і укоєння свого болю...

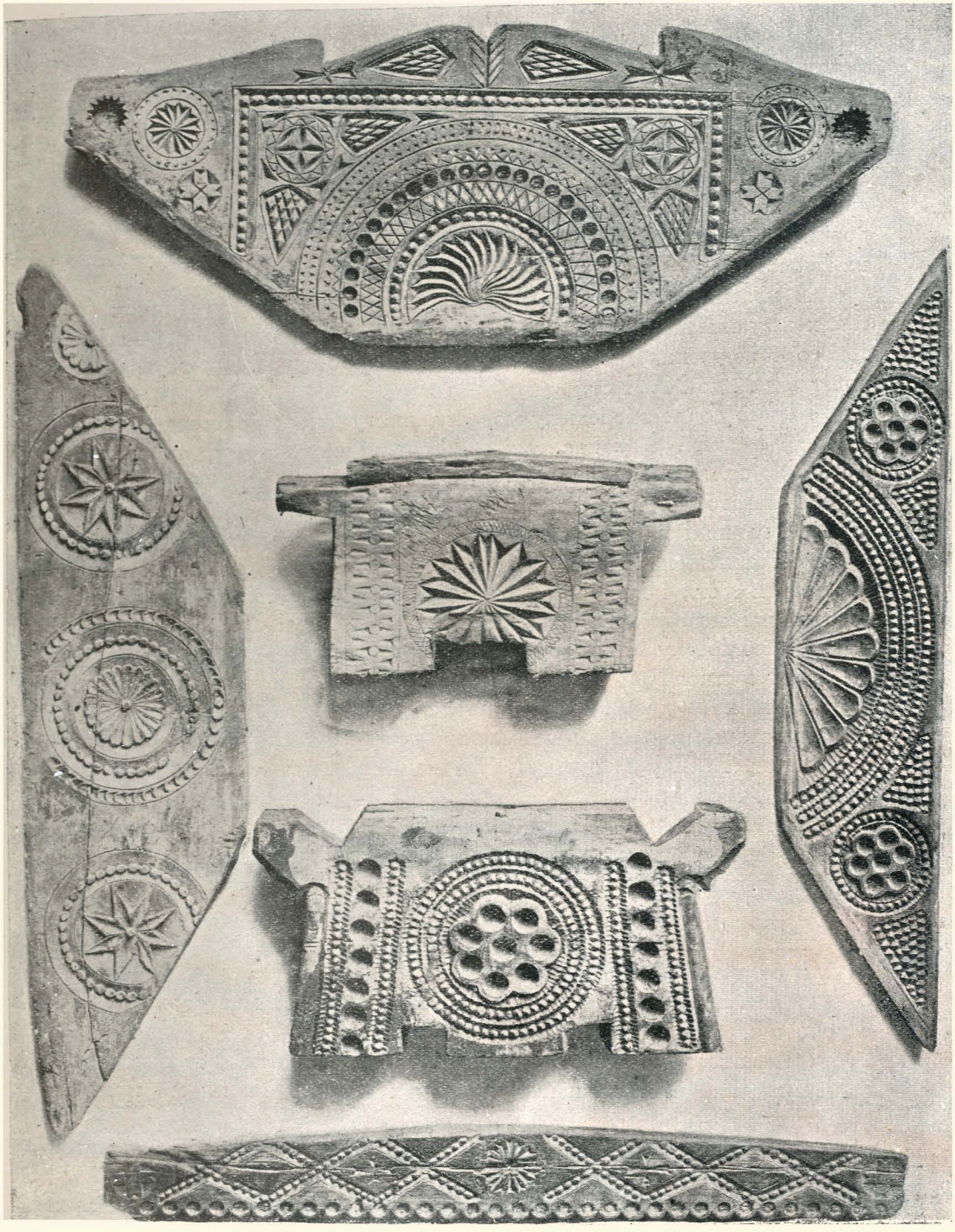
Захоплені притягаючою силою виставленого, забудуть нові прочани свої житейські печалі. Перед їх душевними очима оживуть діла давно минулих літ і вони почують нерозривну зв'язь сучасності з рідною, дорогою, вічно живою минувшиною. І народиться в серцях нових лаврських прочан живий зв'язок з українською культурою, щезне механічне українство, що було наслідком примусової українізації, бо в душах видців живих творів минулих поколінь України народиться органічна зв'язь із людом-землею.

Як в душах слухачів чудових арій безсмертних творів світових композиторів, переданих українським словом визначними артистами, народилася на місце недовіри й нехітів пошана і любов для українського слова, так на вид дорогоцінних і роскішних творів мистецтва давно-минулих віків — покоління України появиться в душах видців свідома пошана і любов для знання, почуття краси і творчого розмаху давніх поколінь України. І згодом змежи тих, що найшли сами себе, коли стояли перед збірками вікодавньої Київо-печерської лаври, вийде... може геній... новий творець нових цінностей у вічності українського життя... А може не на одного видця-гостя прастарих затишних саль — церков сплине із зібраних у них дорогоцінних пам'яток минувшини благодать замирення душі і укоєння ран сердечних... Бо коріння традиції вросли дуже глибоко в наше серце і наше єство. А на отсій підсвідомій традиції держиться зв'язь віків... і зв'язок переживань». (Правопис подається за оригіналом).

Ці рядки показують всю «філософію» тих сподіванок, які покладали українські націоналісти на музеї, показують ту роль, яку повинні були відогравати на Україні музеї, картинні галереї, використання минулої спадщини і т. ін. в планах націоналістів.

Ясно, що ми повинні зараз зробити з цього відповідні висновки, добре усвідомити цю справу й зрозуміти, що недаремно після революції в наших музеях, заповідниках, картинних галереях позасідали цілі отари українських націоналістів. Осіли вони там для того, щоб використати цю могутню зброю для своєї націоналістичної роботи, для боротьби проти трудящих мас.

Побачивши, що трудящі маси, керовані комуністичною партією, розтрощили їх контрреволюційні плани, побачивши, що могутня рука пролетарської диктатури нещадно викриває, вимітає зі всіх ділянок їх кадри, які вони так старанно виховували і розставляли, — українські фашисти, контрреволюціонери, шкідники почали псувати, знищувати музейне майно, музейні експонати. Роблячи ще подекуди спроби протягати в експозиції, в теоретичні праці свої націоналі-



Дерево. Історичний музей ім. Шевченка в Києві.

стичні думки, вони в той же час почали знищувати музейні цінності, заганяти музейні речі в підвали, розбазарювати їх, розвалювати музеї.

Відомо, що в нас на Радянській Україні є величезні музейні скарби, численні музейні збірки, велика кількість пам'яток культури. Так, наприклад, в Києві на території Всеукраїнського Музейного Городка знаходяться такі пам'ятки, як печери X—XI ст., приміщення колишньої церкви «Троїці» XII ст., що добре збереглося, розписане митцями XVII ст. приміщення колишньої церкви «спаса на Берестові» — будівля XII ст.

В музейних фондах маємо такі речі, як 4-ри енкаустичних (писаних восковими фарбами) образи (два з них—V сторіччя—єгипетського походження), мозаїчні візантійські роботи X ст., 40 грецьких робіт від X до XVII ст.

Маємо добре збережену мозаїку, зняту тепер з колишньої Михайлівської церкви. Є у нас такі пам'ятники скульптури, як шиферні плити XI ст. з барельєфами.

Є багато пам'яток письма і друку — колекція дослов'янського письма, глиняні клинописні таблички, єгипетські і грецькі папіруси, грецькі і абисинські рукописи від V до X ст., «Київські глаголичні листки» IX ст., колекція рукописів XV і XVI ст., декілька тисяч оригінальних дощок з гравюрами на дереві і міді XVII і XVIII ст. Маємо бібліотеку стародруку та манускриптів — понад 20 тисяч томів та 5 тисяч фотознімків, колекцію з виключного по цінності шитва і тканини на 9.500 експонатів.

Є величезний фонд нумізматики—до 140 тисяч примірників різних монет. Великі фонди металу і каміння, мідні речі «Десятинної церкви» X ст., величезна збірка гравюр і літографій в кількості 15 тисяч примірників, великі археологічні фонди—до 50 тисяч експонатів, що охоплюють весь час розвитку людства на території України від Палеоліту до XI ст.

Є величезна бібліотека в 20 тисяч томів, що складається з літератури, зібраної за 200 років, та великої кількості літератури XVI і XVII ст. ст.

Є у нас збірки, де представлено майже всі мистецькі школи, є роботи кращих світових майстрів.

Цей список можна було б набагато продовжити. Усе перелічене лише невелика частина наших музейних скарбів, якими ми можемо пишатися.

Наше завдання—зберегти ці речі, привести до порядку музеї й розгорнути як слід їхню роботу.

Нам треба зразу ж взятися за організацію експозиції музейних матеріалів. Це надзвичайно серйозна робота і до неї потрібно підійти як слід.



Миски. Історичний музей ім. Шевченка в Києві.

Ми повинні показати справжню історію трудящих мас України, їхнє життя і боротьбу.

Історичний матеріал, що є в нашому розпорядженні, треба подати так, щоб показати класове обличчя гнобителів українських трудящих мас—гетьманів, націоналістичне, контрреволюційне обличчя українських панів, куркулів.

Одночасно треба показати боротьбу, біль, страждання трудящих мас за часів панування всіх цих гетьманів, старшин, попів і інших «українських діячів». До речі треба сказати, що майже у всіх музеях відсутній якраз цей показ і наукове дослідження життя і боротьби трудящих мас. Українським націоналістам невигідно було висвітлювати цю справу, бо історія, боротьба трудящих мас завжди була спрямована проти них. Вони, навпаки, всіма засобами на всіх ділянках намагалися затушковати, викреслити ці неприємні для себе спогади, намагалися завжди доводити про єдність, цільність, безбуржуазність української нації.

От хоча б взяти, наприклад, українські пісні. Зараз відомо, що українські народні пісні, які говорять про класову боротьбу української бідноти проти панів і куркулів, не вміщено до жодної збірки, які виходили за редакцією Максимовича та інших, хоч пісні ці мають гарний текст і мотиви. Хіба не пояснюється це тим, що ці «редактори»-націоналісти навмисне викидали такі пісні, щоб фальсифікувати історію України в своїх інтересах?

Правдиво подати, освітити з пролетарських позицій минуле українського трудящого народу—це велика і важлива робота.

На жаль треба сказати, що мало хто з музейних працівників приступив до цієї роботи. Перші спроби в цьому напрямку зроблено у Всеукраїнському Музейному Городку. Провадяться розкопи, вивчаються деякі речі і т. ін. Але у нас крім того є величезні багатства, яких ніхто не розробляє, не вивчає.

Хіба не потрібно розробити і вивчити величезний архів Київо-печерської лаври, де є багато матеріалів про повстання, заколоти, пожежі? Хіба не треба показати, що Лавра під знаком хреста і зовнішньою пишністю гнобила, жорстоко експлуатувала трудящі маси, нещадно придушувала їхню боротьбу за визволення? Хіба не можна дати ряд історичних матеріалів про українські степи, про нові міста, які народилися в XIX ст., і т. ін.? Безперечно можна й над цим нам треба почати працювати.

Кілька слів про стан музейних фондів. Ми вже говорили, що багато музейних цінностей попсовано українськими націоналістами. Але в цьому їм добре прислужилися і «ліваки» на музейній ділянці, які, наприклад, вважали, що коли на картині намальовано голу жінку чи Івана Христителя, то хай хоч буде це твір світового значення, його треба «предать анафеме».



Шк. П. Брейгеля. **Селяни в шинку. Всеукраїнський художній музей.**

Ось, наприклад, керівник художнього музею дійшов до того, що картини Рєпіна у нього опинилися у підвалі, блискуча скульптура Антокольського лежить під сходами, а в експозицію дано роботи... з проса. Хіба це не профанація мистецтва, коли світові пам'ятники мистецтва замінюються просяними творами? Ми не маємо права так профанувати мистецтво. Ми не можемо припускати такої халтури в наших музеях. Треба культурно підходити до цієї справи й виховувати широкі трудящі маси не на халтурі, а на кращих зразках культурних надбань людства, на кращих зразках сучасного мистецтва.

Отже, ведучи нещадну боротьбу проти українського націоналізму, як головної небезпеки на даному етапі на Радянській Україні, проти російського великодержавного націоналізму, ми повинні водночас вести боротьбу проти «лівацтва» в музейній справі, бо й воно служить службу тому ж націоналізму.

Треба подбати про стан музейних фондів, про приміщення, в яких вони зберігаються. Часто ці приміщення погані, не пристосовані, недостатні. Такий стан чернігівського, глухівського та деяких інших музеїв. У Полтаві, наприклад, місцеві організації використовують музейні приміщення під гараж, а в садибі зберігають паливо. Миколаївська міськрада збирається перекинути музей з пристосованого приміщення до іншого. Годі говорити про шкідливість такого ставлення до справи.

Та винні в цьому й самі музейні працівники. Дуже мало є прикладів, щоб наші музейні працівники були дійсними борцями за цю справу, щоб дійсно боліли за доручену їм роботу. Дуже мало виявили вони настирливості. Винні безперечно в такому нестерпному стані музеїв і місцеві організації, зокрема органи наросвіти.

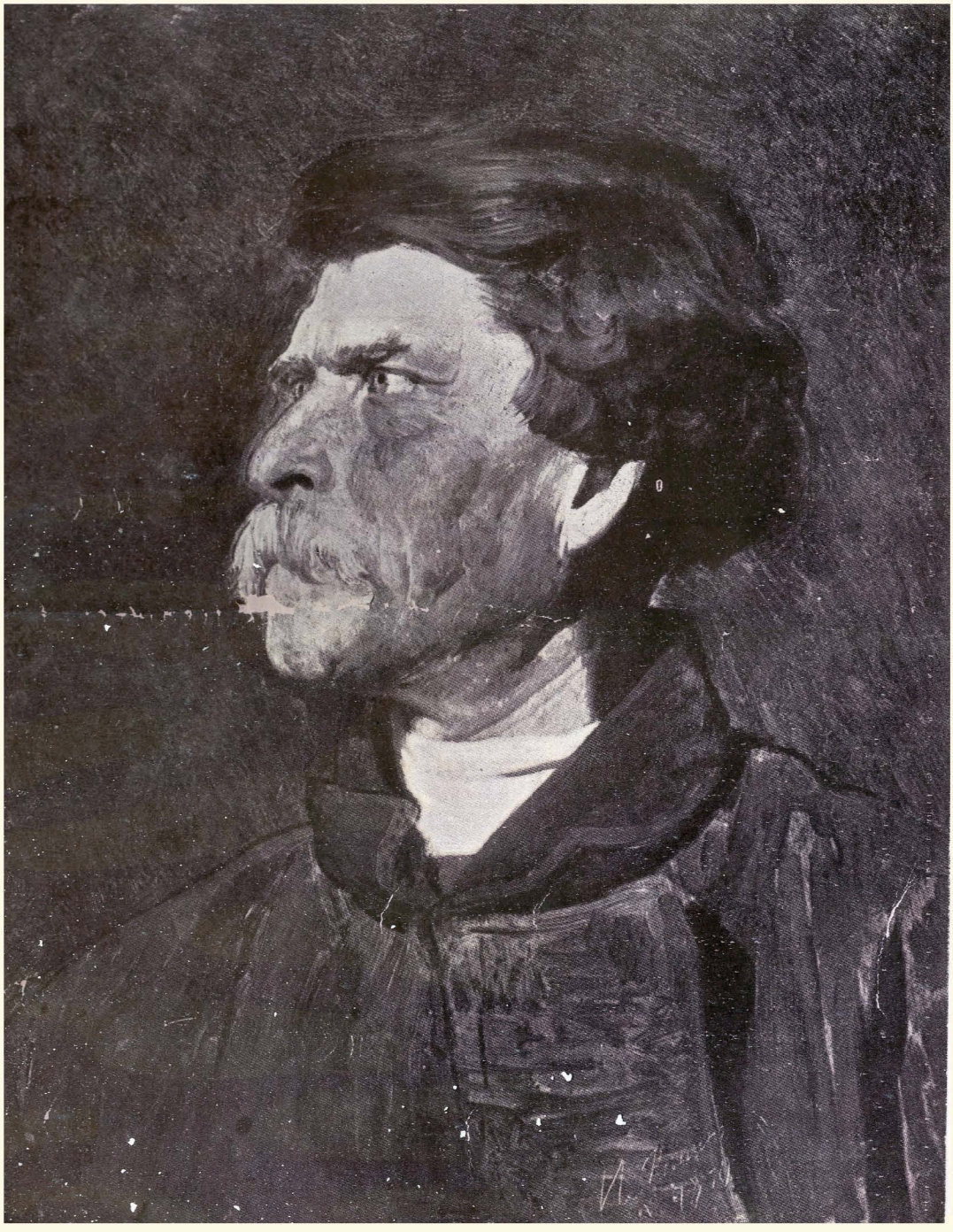
Зараз треба зробити все для того, щоб музейні фонди були приведені до порядку й відповідним чином експоновані. Це є обов'язок кожного музею й за це відповідає персонально його керівник.

Багато працівників музеїв скаржаться на те, що нема відповідної уваги до музеїв з боку громадськості. Це вірно. Потрібної уваги бракувало. Але що зробили самі працівники музеїв, щоб стати ближче до громадськості, щоб звернути на себе її увагу. Не зроблено майже нічого. У нас на Радянській Україні є 150 тисяч вчителів початкової, неповної середньої і середньої школи. В наших школах вчиться біля 5-ти мільйонів учнів. Чому ж до цього часу музеї не поставлено на службу народній освіті? Чому музеї й до цього часу не мають потрібних зв'язків з нашими школами?

Справа безперечно не в тому, щоб написати об'яву про часи роботи музею або навіть надіслати запрошення. А от роботи, скерованої на те, щоб утворити навколо себе актив вчителів, учнів, скликати спеціальну конференцію вчителів, наблизити музеї до школи— такої роботи бракувало. Жоден з керівників музею не може цим



Д. Г. Левицький. Портрет. Всеукраїнський художній музей.



І. Репін. Етюд. (Всеукраїнський художній музей).

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені Кірова
-3-

похвалитися. А цілком ясно, що коли б цих 5 мільйонів дітей залучити до музеїв та разом з ними їх батьків — яка це була б величезна база для роботи! Отже над здійсненням цього треба нашим музейним працівникам заходитися як слід, а не покликатися на відсутність ремонту, коштів і т. ін. і цим прикривати свою бездіяльність.

Потрібна боротьба, енергія, ініціатива, а от цього у багатьох музейних працівників якраз і бракує.

Далі питання про пам'ятки старовини. На Україні є дуже багато і пам'яток старовини і пам'яток пролетарської революції, але ніякої роботи над ними наші музеї зараз не провадять. У всякому разі у нас до цього часу немає серйозних видань, монографій, які свідчили б, що така робота провадиться. Отже треба, щоб кожний музей організував на місці роботу по охороні пам'ятників культури, попрацював над вивченням цих пам'ятників, бо цілком ясно, що музей може розвиватися тільки тоді, коли матиме відповідну базу.

Надзвичайно важливим в роботі музеїв є питання показу народної творчості. Ми пам'ятаємо, що раніше в музеях, у відділі народної творчості були експоновані різні вишивки, кераміка і т. ін. Куди ж все це поділося зараз? Чи не ясно, що такий занедбаний стан відділів народної творчості в музеях грає на руку українським націоналістам, різним контрреволюціонерам, які всіма засобами намагаються показати, що саме за часів радянської влади загинуло українське мистецтво? Ми маємо величезні скарби народної творчості.

Зразки народної творчості треба зібрати, дістати всі ці вишивки, посуд і т. ін. й цією справою мусять занятися наші музеї, щоб в найближчий вже час організувати показ зразків народної творчості.

Нарешті нам треба вже зараз приступити до видавничої роботи.

То не музей, який не має монографій, той не директор музею, який не може організувати видання монографій.

Монографії, путівники — це є обличчя музею, показник наукової і практичної його роботи.

Одним з найважливіших питань у музейній роботі є питання кадрів.

Ясна річ, що ми повинні зміцнювати музеї новими кадрами, організовувати курси, улаштовувати наукові відрядження тощо. Але це не значить, що треба всіх, хто колись працював на музейній ділянці, вигнати з музеїв.

Треба нещадно виганяти, викривати класових ворогів, націоналістів, шкідників, що пробралися в наші музеї, але в той же час ми повинні уважно ставитися до людей, навіть непролетарського походження, які віддано, чесно працюють на цій ділянці, віддають свої знання, свій досвід на користь пролетарській справі.

І.І.І. 33.

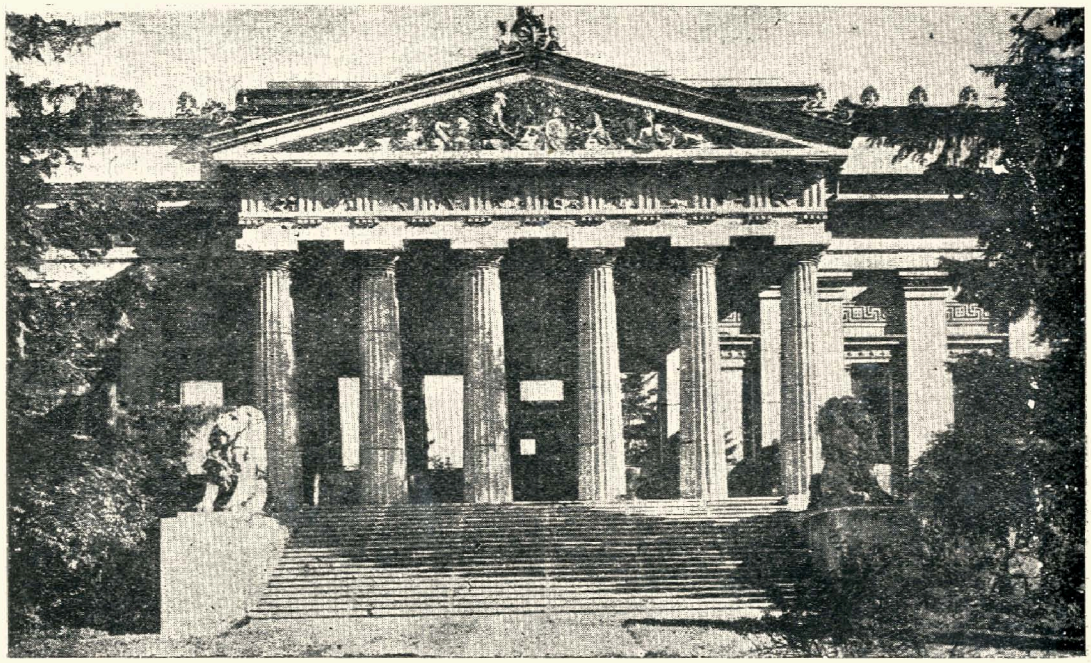
До очищення музейних кадрів від класово ворожих елементів треба підходити надзвичайно уважно, без «лівацьких» заскоків, серйозно підходячи до кожного окремого працівника.

Місцеві партійні і радянські організації, особливо органи народної освіти мають рішуче змінити своє ставлення до музеїв. Вони повинні оточити їх увагою, винести їхню роботу в широкі трудящі маси, зв'язати їх із школою, з учителем.

Перед нами стоїть невідкладне завдання — по бойовому розгорнути роботу над експозицією музейних матеріалів, виробити конкретні форми цієї експозиції, щоб з наукових пролетарських позицій висвітлювати історію України, історію боротьби трудящих. Цьому допоможуть наші радянські монографії, музейні путівники, над виданням яких треба активно працювати.

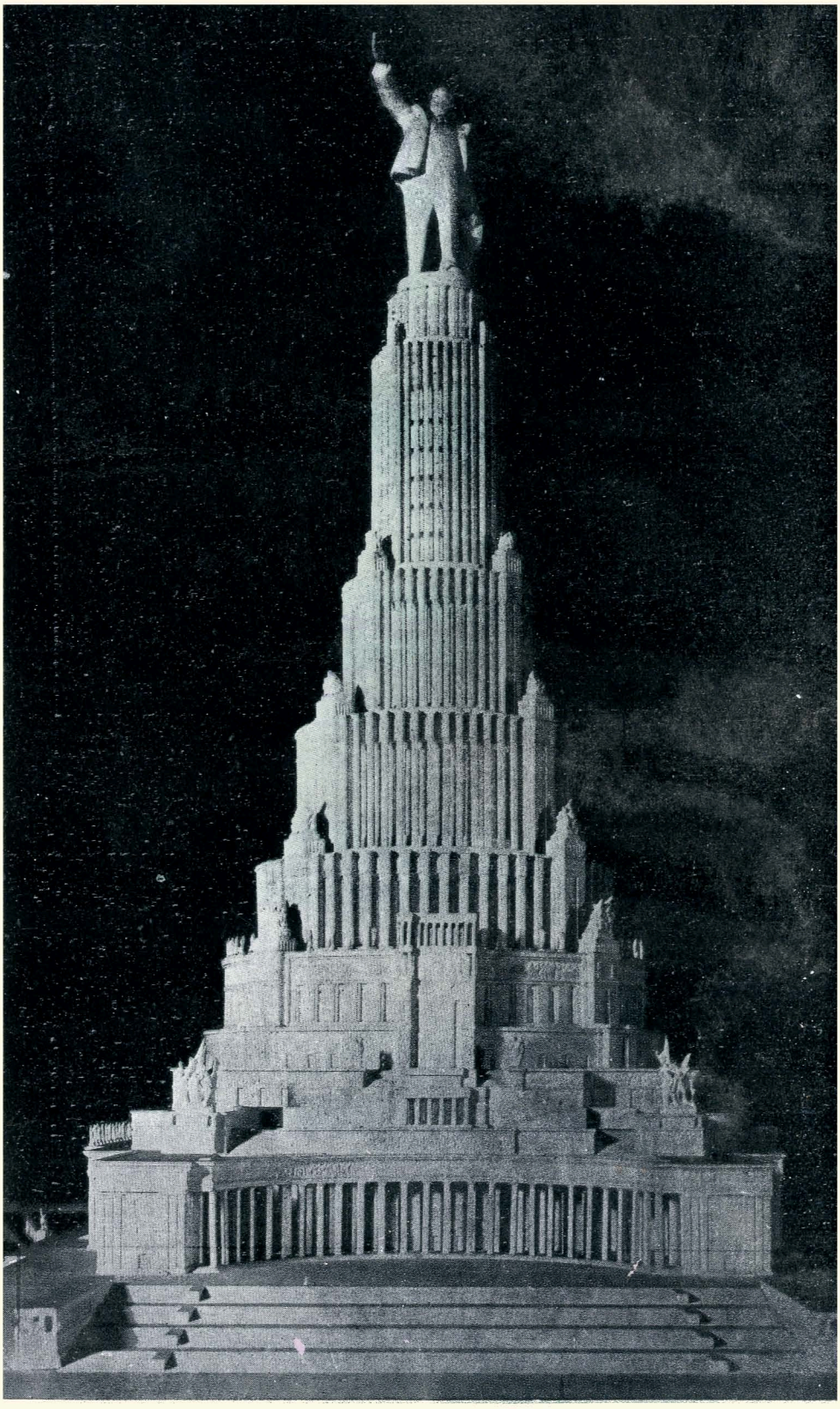
Нещадно борючись проти спроб українських націоналістів, різних класово ворожих елементів використати наші музеї для своєї контрреволюційної роботи, не послаблюючи боротьби проти російського великодержавного шовінізму, ліквідуючи формалізм і «лівацтво» в музейній справі, ми повинні за найкоротший строк піднести музейну справу на незрівняно вищий рівень. Тим ми забезпечимо правдивий показ, вивчення широкими трудящими масами всіх найкращих надбань людства, «скарбів мистецтва, створених на основі експлуатації праці, скарбів, що перебували досі у виключному розпорядженні експлуататорів» (з програми ВКП(б)).

В бурхливому розвитку української пролетарської культури музеї покликані відограти видатну роль.



Всеукраїнський історичний музей ім. Шевченка в Києві.

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені Кірова
-3-



Палац Рад (макет)

ПАЛАЦ РАД

ПОСТАНОВА

РАДИ БУДІВНИЦТВА ПАЛАЦУ РАД ПРИ ПРЕЗИДІЇ ЦВК СОЮЗУ РСР

19 лютого 1934 р.

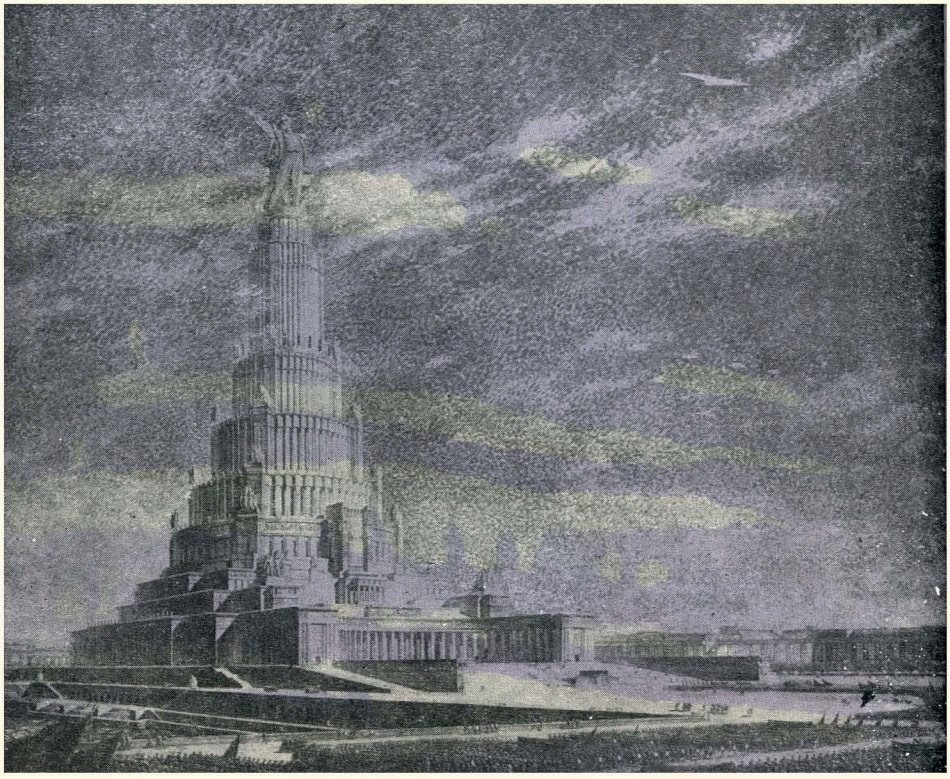
Рада Будівництва Палацу Рад у х в а л ю є:

1. Затвердити й прийняти до виконання архітектурний проект Палацу Рад, складений згідно з ухвалою Ради Будівництва від 10 травня і 4 червня 1933 р. на основі прийнятого по конкурсу проекта архітектора Б. М. Іофана, групою архітекторів у складі професора В. Г. Гельфрейха, архітектора Б. М. Іофана й академіка архітектури В. А. Щуко.

2. Керівництво архітектурно-художньою стороною проектування Палацу Рад покласти на вищевказаних авторів.

3. Запропонувати начальнику будівництва тов. Міхайлову в місячний строк подати свої пропозиції про план і порядок виконання робіт, строк початку робіт і заходи для найбільш успішного їх виконання.

Рада Будівництва Палацу Рад.



Палац Рад (перспектива).

Проект Палацу Рад

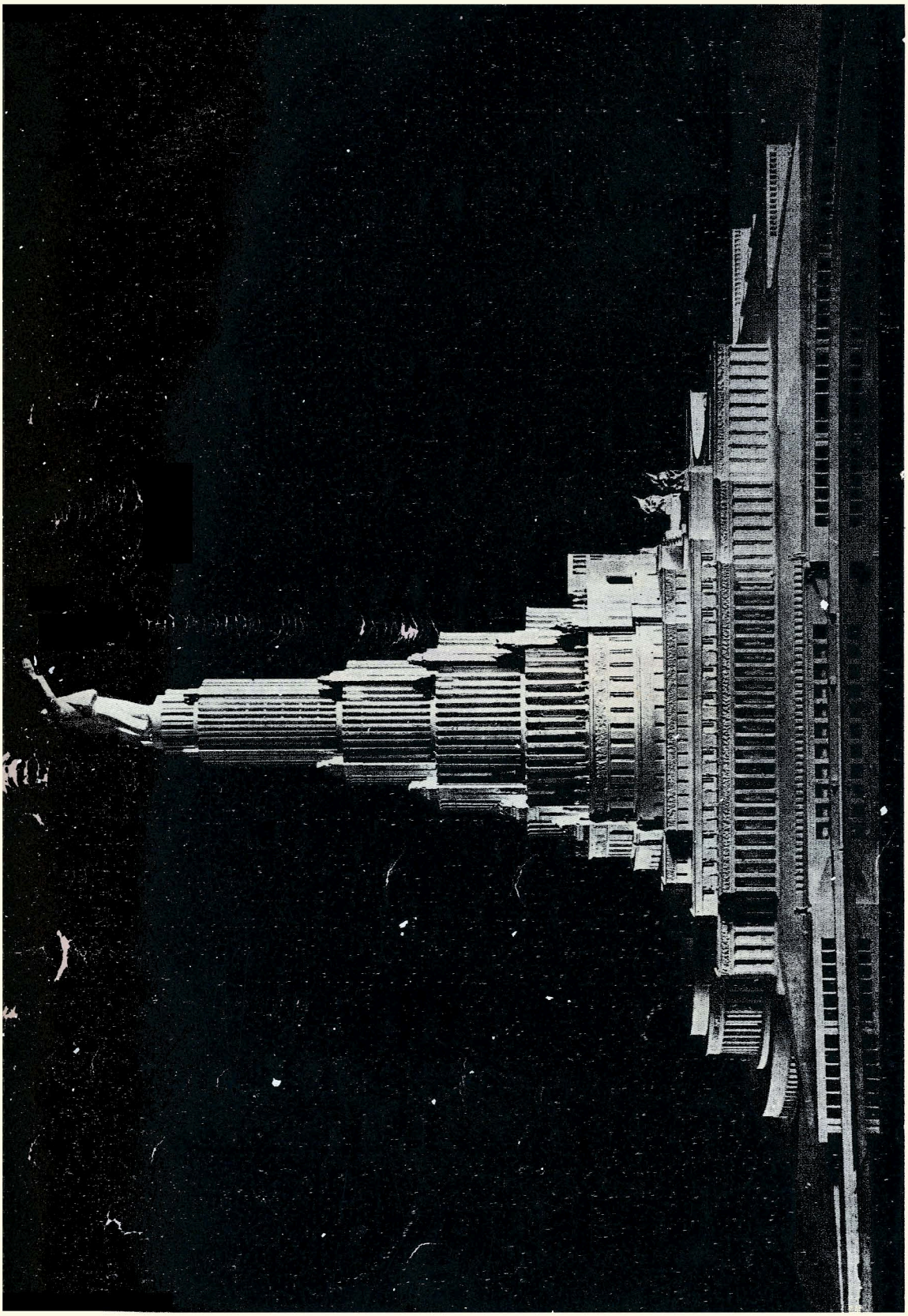
проф. В. Гельфрейх, арх. Б. Іофан, акад. арх. В. Щуко.

I

Цей ескізний проект Палацу Рад складений групою архітекторів — проф. В. Г. Гельфрейхом, арх. Б. М. Іофаном і академіком архітектури В. А. Щуко на основі прийнятого по конкурсу проекта Б. М. Іофана і відповідно до постанов Ради Будівництва Палацу Рад від 10 травня й 4 червня 1933 р.

У постанові Ради Будівництва від 10 травня було вказано, що верхня частина Палацу Рад повинна бути завершена могутньою скульптурою Леніна величиною 50—75 *м* з тим, щоб Палац Рад являв собою вид п'єдестала для фігури Леніна.

У зв'язку з цим доповненням до програми будови в цьому проекті фігуру В. І. Леніна запроектовано вишиною



Палац Рад (макет)

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КПРС
-3-

в 80 *м*, а вишину цілої будови з фігурою, рахуючи від відмітки 11,0 (набережна Москва-ріки), запроектовано 415 метрів.

Палац Рад запроектовано єдиною спорудою з двох основних елементів: великого залу, що вміщає 20.000 чоловік, і малого залу вмістимістю біля 6.000 чоловік.

Великий зал призначено для з'їздів, масових зборів, масових постановок, для проведення революційних свят. Зал має у плані круглу форму, перекриту куполом з місцями для делегатів і відвідувачів, розташованими амфітеатром.

Малий зал призначено для роботи з'їздів, конференцій, урочистих засідань і театральних вистав. Зал має форму півкола з місцями, розташованими амфітеатром без балконів. Обширна сцена міститься на прямій стороні залу, прилягаючи беспосередньо до великого залу, і служить також і для президії.

Приміщення президій великого й малого залів є суміжними і мають між собою сполучення.

Великий зал виситься на п'єдестальному поверсі прямокутної форми, в якому розташовано головний вестибюль і обслуговуючі приміщення. П'єдестальний поверх частково перекрито терасами, сполученими з вулицями пандусами, які служать додатковими підходами, під'їздами до великого залу Палацу Рад. Крім того п'єдестальний поверх зв'язаний сходами з вестибюлями метро і сполучає Палац Рад із станцією метрополітену.

Над великим залом запроектовано приміщення колосальної панорами революції, вище якої розташовано музейні приміщення, що утворюють разом із панорамою висотну композицію, яка служить грандіозним п'єдесталом для велетенської постаті Леніна.

Скульптура Леніна й головний фасад будови обернено до Кремля. З боку останнього в Палац Рад запроектовано широкі монументальні сходи, які можуть служити також трибунами для прийому демонстрацій.

Таким чином, спорудження Палацу Рад в цілому так по своєму внутрішньому змісту, як і у відношенні архітектурно-художнього виразу буде грандіозним і цільним пам'ятником доби переможної боротьби пролетаріату за комунізм, пам'ятником його вождю й творцеві Рад — В. І. Леніну.

●

Палац Рад розміщено на відведеній для нього дільниці таким чином, що головна його вісь (продовжна) направлена паралельно Москва-річці і сполучається з головною віссю запроектованої алеї, що веде до Палацу Рад.

Перед головним фасадом Палацу Рад буде площа, призначена для демонстрацій і яка прилягає з другого боку до Кремля — до Александрівського саду. Фасад Палацу Рад з боку малого залу виходить на іншу площу, розташовану по Соймоновському проїзду. Один боковий фасад Палацу Рад виходить на набережну Москва-ріки, а другий в бік передбаченої нової площі за Волхонкою перед проектованим Інститутом Маркса й Енгельса.

За планом у проекті передбачено роздільні входи й виходи так для великого, як і для малого залів. Ці виходи розподілено на самостійні виходи для членів президії, делегатів, дипкорпуса, преси (чужоземної й радянської), гостей і для обслуговуючого персоналу. Є і цілком відокремлені вестибюлі з гардеробами для перерахованих вище груп так у великому, як і малому залі. Крім того з вестибюлів ведуть в обидва зали окремі сходи для кожної групи до їх місць у цих залах. Крім сходів запроектовано ряд ліфтів. Планами передбачається завантаження великого й малого залів Палацу Рад і зі станцій метрополітена.

Кількістю сходів і гардеробів великий й малий зали забезпечено цілком згідно з програмою.

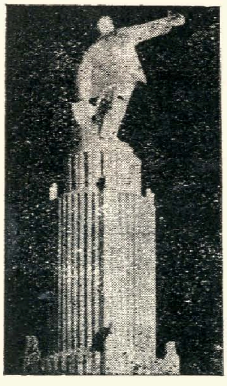
Панорама й музейні приміщення завантажується з допомогою спеціальних ліфтів і підйомників різної швидкості.

Бібліотеку для членів президії і делегатів запроектовано над малим залом.

Група «Б» будови, що складається з 4-х зал загальної вмістимості 1,400 чоловіка, розміщено в кільці навколо малого залу зі своїми спеціальними входами, вестибюлями, гардеробами й сходами.

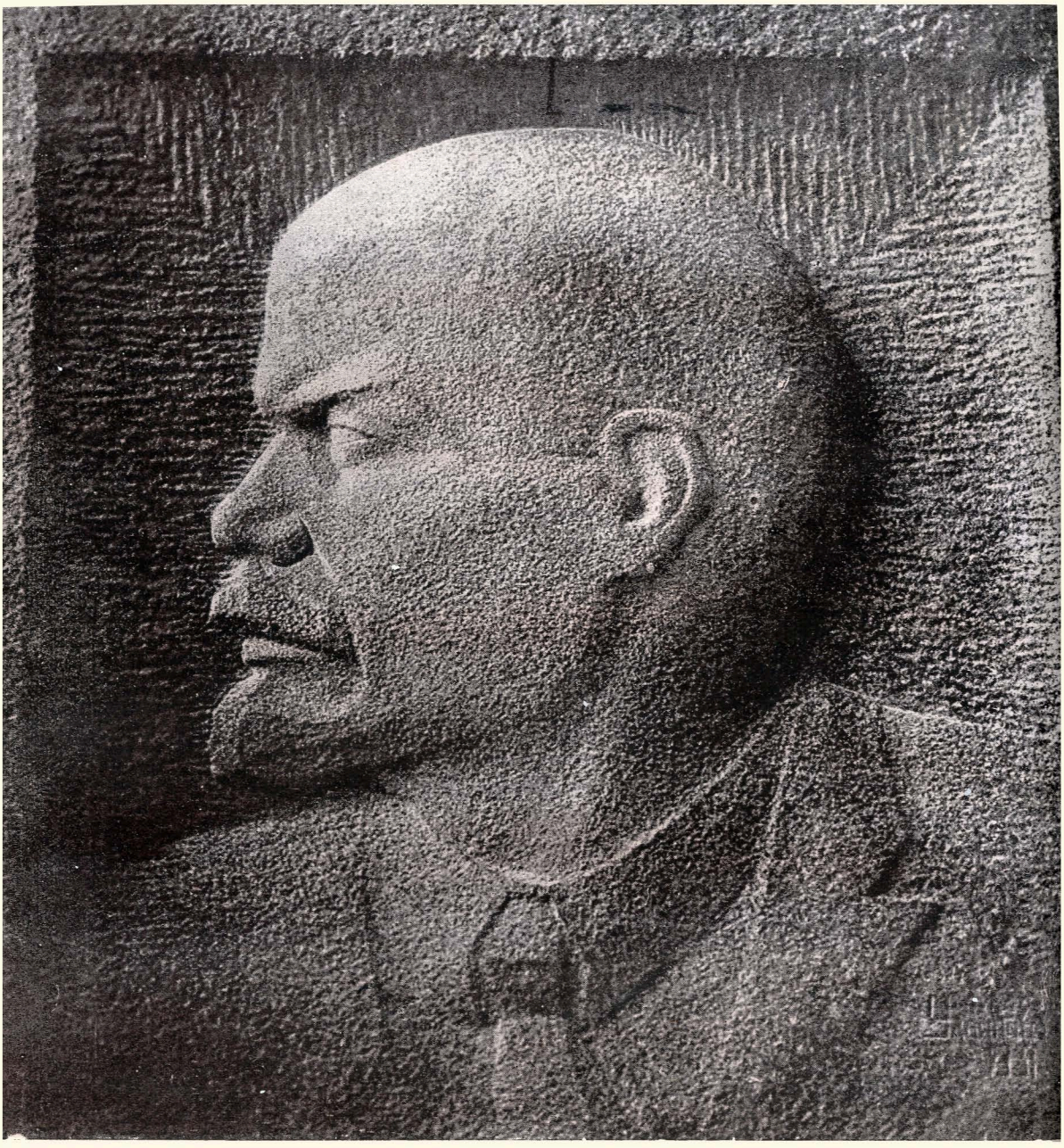
У Палаці Рад передбачено також приміщення для буфетів, призначених для обслуговування президій, делегатів, гостей і обслуговуючого персоналу.

Крім цього на різних висотах розподілено фойє для різних груп, при чому головне фойє для делегатів, яке виходить вікнами на головний фасад, може буде використане як зал для спеціального призначення.



Палац Рад (макет). Деталь.

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КПРС
-3-



П. Ульянов. В. І. Ленін.

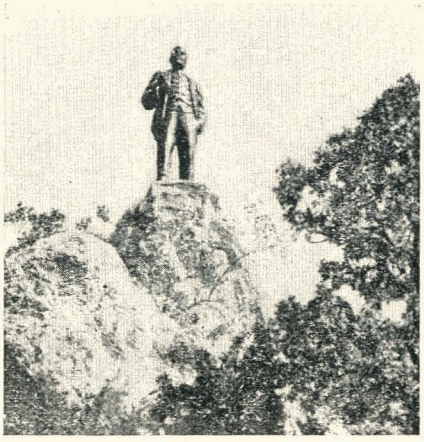
Образ В. І. Леніна в мистецтві радянської України

Г. Мамфлат

Пам'ять про Леніна в свідомості і в серцях трудящих усього світу зв'язана з боротьбою й перемогами пролетаріату, з успіхами переможного соціалістичного будівництва країни Рад. Ленінський прапор, високо піднесений на будівництві нового світлого життя в СРСР, як маяк, показує шлях боротьби пролетарям і пригнобленим усього світу. Отже, образ Леніна, як символ прекрасного майбутнього людства і кращої людини нашої епохи, глибоко лежить у серцях трудящих цілого світу. І невимовне бажання відбити пам'ять про Леніна в художніх образах є один із яскравих виявів глибокої любові до свого вождя. Тубільці далеких північних країн вирізають образ Леніна на кістці, зображення Леніна ми знаходимо на килимах перських кустарів та в стінгазетах китайської Червоної армії, в монументах над переможною стихією Ріона, Волхова і, нарешті, у величному найбільшому пам'ятнику Леніну — Палаці Рад у Москві.

Леніна зображають революційні художники всього світу: японці, мексиканці, німці, французи, італійці, американці, художники СРСР; коротко кажучи, образ Леніна входить невід'ємною частиною в боротьбу пролетаріату і в будівництво нового соціалістичного життя. За рівняючи невеликий період — головно вже після смерті Леніна — ми маємо неосяжний образотворчий матеріал, що характеризує бажання в художній формі дати образ Леніна. Перші зображення Леніна, коли не брати до уваги окремих карикатур та дружніх шаржів переджовтневого періоду, з'являються в час Жовтневої революції. У цей період напруженої боротьби художники мали можливість тільки іноді зарисовувати Леніна, коли він виступав на зборах, нарадах тощо.

Особливо цінний, неповторний матеріал дають нам роботи Н. Андреєва, Н. Альтмана, І. Бродського й ін., що характеризують



Пам'ятник Леніну в Міхорі.



Пам'ятник Леніну в Хабаровську.

величезну енергію і невтомну діяльність Ільїча. Роботи Н. Андреєва й Н. Альтмана («Ленин занимается», «Ленин записывает», «Ленин слушает») — це перші спроби, — правда, ще не такі, яких вимагає значимість теми, — подати живий образ Леніна. Уже й у цих ескізах, а також і зарисовках І. Бродського виявлені деякі властиві Леніну риси, що роблять його образ таким великим і чарівним. Ось Ленін уважно прислухається до промови оратора і, стискуючи в руці олівець, наготувався записувати цікаві місця; Ленін працює — почувається велика напружена робота думки: Ленін увесь поринув у роботу. Але ці окремі, іноді вдалі моменти, які наближають художника до правдивого реалістичного трактування й ідейної значимості образу Леніна, все ж іще не розв'язують проблеми створення образу Леніна.

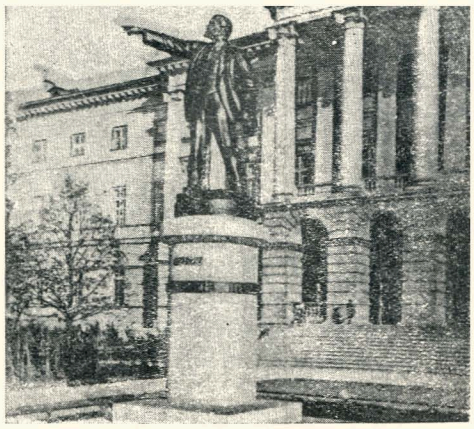
Ми ще не маємо повноцінних пам'ятників Леніну, таких, які відповідали б вимогам, які пролетаріат ставить до зображення своїх вождів, і таких творів, які відбивали б усю багатогранність образу Леніна.

Тут перед художниками велике творче завдання — створити такий образ вождя, щоб «він нарешті був зображений суворими рембрандтівськими фарбами у всій своїй життєвій яскравості» (Карл Маркс [1]). Саме в світлі цих вимог (успішне розв'язання яких є важливий момент у загальному процесі дальшого якісного зростання радянського образотворчого мистецтва) ми ставимо завдання коротко розглянути той матеріал, що стосується зображення Леніна в українському радянському образотворчому мистецтві.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. VIII. ИМЭ, ГИЗ, 1930, стор. 293.



Пам'ятник Леніну в Севастополі.



Пам'ятник Леніну у Смольного (Ленінград).

Ця стаття не претендує на те, щоб її вважали за вичерпний огляд. Ми лише ставимо таке завдання і, маючи на увазі розглянути вперше зібраний і систематизований матеріал, думаємо, що це прислужиться для дальшого наукового всебічного вивчення й розроблення питання про образ Леніна в мистецтві Радянської України.

Матеріал тут маємо великий. Проте його досі, на жаль, ніде не зібрано, не систематизовано. Починаючи з монументальних розписів, пам'ятників, архітектурних проектів, картин, плакатів, книжкової графіки, оформлення масових революційних свят і кінчаючи творчою продукцією нашого самодіяльного мистецтва, скрізь знаходимо ми образ Леніна.

Звернемось, насамперед, до тих художників, що так чи інакше в своїх творах пробували дати образ Леніна.

До перших спроб створити монументальний пам'ятник Леніну треба залічити тимчасовий пам'ятник роботи скульптора Б. Кратка, виконаний в Харкові ще за життя Леніна і поставлений на майдані перед вокзалом у 1920 році. Здається, це взагалі одна з перших спроб створити монументальний пам'ятник Леніну. Працюючи над цим пам'ятником, художник віддав певну данину так званому «лівому» мистецтву, тим мистецьким напрямам, що їх представники якраз у цьому періоді активно виступали іноді з революційними гаслами, хоч творчість їхня часто по суті залишалась незрозумілою і далекою для широких трудящих мас. Отже, не дивно, що художник, вживаючи формалістичних прийомів і способів, «геометричного



Килимок.

спрощення» форм, виявив повну безсилість розв'язати завдання, навіть при очевидній спробі вкласти певний зміст у свій задум цілого пам'ятника.

Тиск формалістичних прийомів закрив перед художником можливість правдиво зобразити Леніна і живий образ перетворився на якусь потворну, бездушну схему в плані псевдо-кубістичної формалістської скульптури. Оскільки все це не відповідало навіть тим найменшим вимогам, які ще в період воєнного комунізму ставились до зображення вождів, цей пам'ятник роботи Кратка скоро був знятий.

Такий характер зображення Леніна не був одинокий. Пізніше, через 3—5 років ми зустрічаємо подібні ж підходи.

Далі ми спинимося на прикладах, що яскраво показують, наскільки такі формалістські підходи й наслідування мистецтва сучасного буржуазного Заходу, ця «мода» несполучна з завданнями пролетарського мистецтва.

На це прекрасно було зважено, наприклад, у тих вимогах, що були поставлені в київському конкурсі ще 1925 року на проект пам'ятника Леніну, де сказано, що «фігура Леніна має бути художнім у реалістичних тонах зображенням, яке віддає схожість. Ця схожість має бути перенесена через багато поколінь неперекрученою в своїй

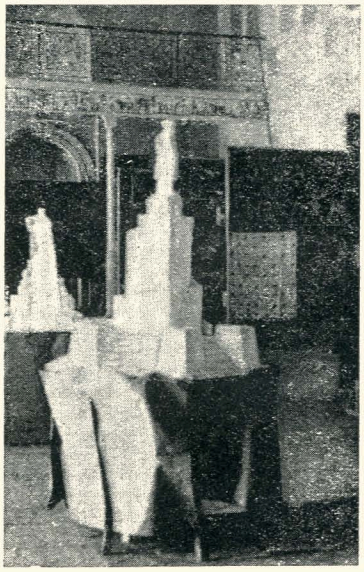


В. І. Ленін. Робота піонера Петрова.

передачі деякими школами, характерними своїми геометричними шуканнями»[1].

Приблизно в тому ж таки 1920 р. на заводі «Художньої індустрії» в Харкові Кратко працює над новим бюстом Леніна. Художник, очевидно, зрозумів, що, користуючись засобами з арсеналу останніх «досягнень» буржуазного мистецтва, розв'язати таку тему

[1] Див. журнал „Факел", № 2, 1925 р.



Виставка проектів пам'ятника
В. І. Леніну (1925).

неможливо. Відкинувши ці «геометричні шукання», художник намагається реалістично подати портрет Леніна. Ця робота цікава як одна з перших спроб дати образ вождя в період найбільш напружених років громадянської війни на Україні.

Наступні роботи українських художників, де ми знаходимо зображення Леніна, відбивають ті загальні моменти, що характерні були для процесу розвитку радянського мистецтва на Україні, на перейдених уже етапах, відображаючи в творчій практиці процес напруженої класової боротьби. Розглядаючи ці роботи, ми знаходимо приклади явно чужого нам трактування образу Леніна, де формалістичне трюкацтво виступає в особливо кричущій суперечності з глибоким змістом самої теми. Дуже виразні зразки такої творчості маємо ми в практиці Київського Художнього Інституту до його реорганізації в 1930 році, де під керівництвом контрреволюційного націоналіста Врони звив собі у свій час тепле кублечко націоналізм і войовничий буржуазний формалізм, що протягом довгого періоду глушив усяку творчу ініціативу, спрямовану на створення справді зрозумілого й любимого масами мистецтва. Відгородивши Київський Художній Інститут китайським муром від вимог бурхливої соціалістичної дійсності, контрреволюціонер Врона, як відомо, намагався спрямовувати наше мистецтво на той шлях, яким ішло і йде до остаточного розкладу буржуазне мистецтво капіталістичного Заходу.



М. Гельман. Жовтень. 1932.

Конкретна практика тут не відставала іноді від цих «теорій» Врони. Заплутавшись у лабіринтах формалізму, окремі художники, беручись розв'язувати ленінську тему, так «образно» її втілювали, що викликали цілком заслужене обурення трудящих з такої творчості. Це обурення яскраво свідчило про надзвичайно шкідливий вплив формалістичних тенденцій, які відбивалися в процесі зростання українського образотворчого мистецтва й зростання окремих художників.

Конкретний приклад, що демонструє деякі способи, взяті з арсеналу останніх «досягнень» буржуазного мистецтва, — з одного боку, а з другого — ілюструє настанови на «відродження рідних українських традицій», які панували в «Українській академії мистецтв», — є проект пам'ятника Леніну роботи Сагайдачного, виконаний з глини в 1923 році. Цілком зрозуміло, що, шукаючи художніх засобів зображення десь у царині негритянського примітиву, який «живив» останнім часом захляле мистецтво буржуазії, та в цих самих «справжніх українських традиціях» і, нарешті, у «фортех дисциплінах», художник дав формалістський ворожий твір. Досить глянути тільки на схематичну й потворну фігуру робітника, щоб переконатися в цьому.

Приблизно тоді ж таки (1923—1924 рр.) виконується великий портрет Леніна, що показує живучість цих «справжніх українських традицій», орієнтацію на мистецтво феодалізму і некритичне використання його прийомів та засобів. Здійснюючи таку лінію на відродження «національних традицій українського мистецтва», одна художниця з майстерні проф. М. Л. Бойчука зробила відомий портрет Леніна для Київського кооперативного інституту. Портрет вражає своєю мертвеністю й іконописною схематичністю, його загальний колорит невиразний, млявий, з тонкими варіаціями сірувато-жовтих кольорів. Обличчя написане в традиційно-суворих тонах, одно слово, тут узято «на прокат»[1] не тільки загальні композиційні прийоми, а навіть спосіб підписувати портрет, широко вживаний у портретному мистецтві феодалізму.

Порушуючи трохи хронологічну послідовність нашого розгляду, необхідно тут таки спинитися ще на одній роботі (1928 р.), яка є продовженням одного й того ж напряму. Це — портрет Леніна, виконаний як частина монументального розпису колгоспного санаторія ім. ВУЦВК на Хаджібеївському лимані в Одесі. Колектив, що виконував розпис, був ще великою мірою переобтяжений «канонами» й певними прийомами, що прикладалися до зображення живої дійсності. Про такі підходи, властиві так званому «бойчукізмові», свідчить і портрет Леніна виконаний тут художником Кисиленком.

Тут художник, що «сміливо» користується прийомами візантійського мистецтва і переносить у свою роботу стилістичні ознаки іконописного живопису, сліпо наслідуючи ці способи, дає Леніна в непорушно застиглій, неприродній позі. «Повчальний» жест правої руки і положення лівої на розгорнутій книзі механічно запозичені з мистецтва минулого. Бувши послідовним до кінця, художник для рами портрета знайшов підхожу восьмикутну форму, що гармоніює з усім задумом і характером твору.

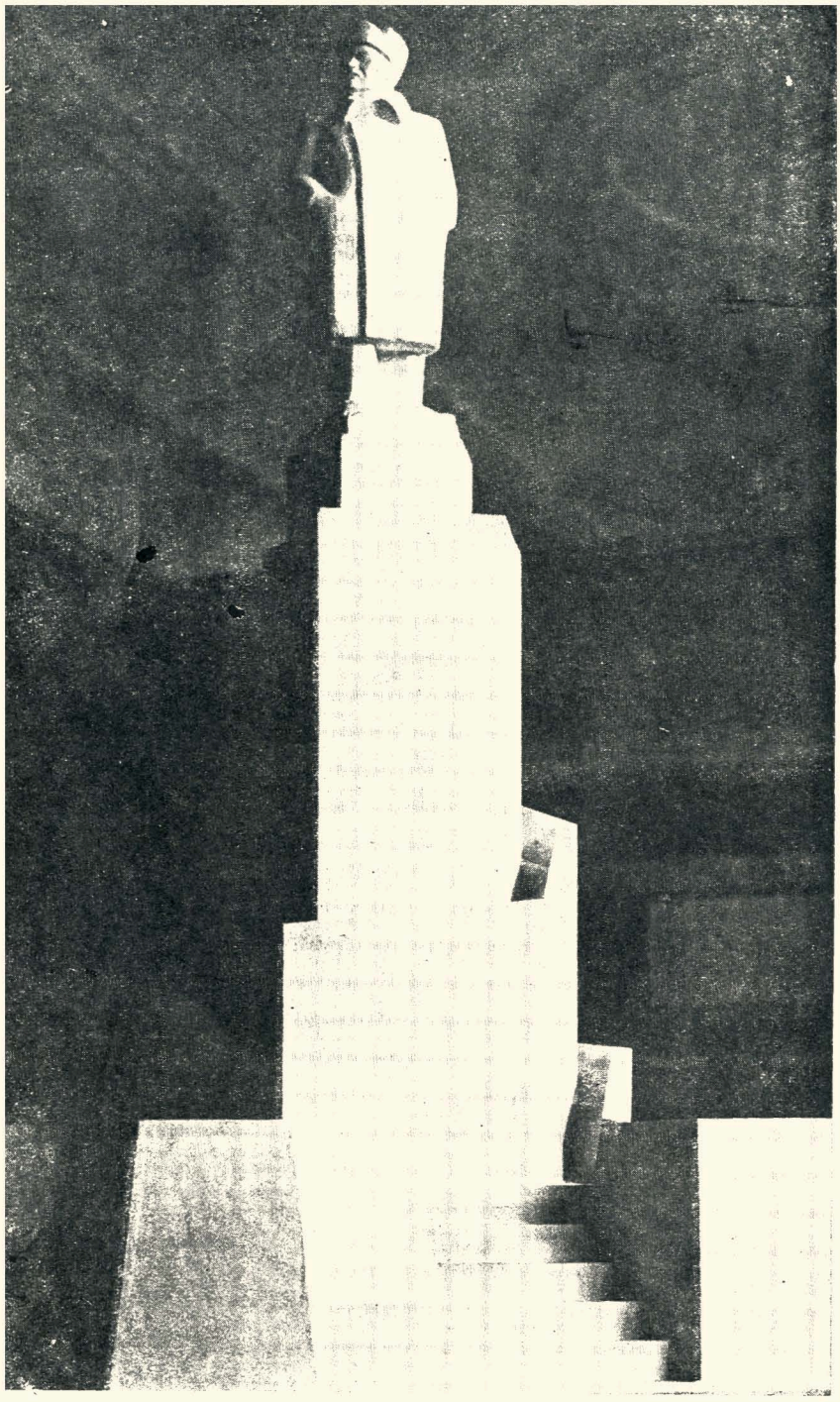
Намагаючись знайти якийсь зв'язок між сучасним і опоетизованим у дусі буржуазного націоналізму історичним минулим, такі художники скочувалися на ворожі пролетаріатові позиції, відривалися від практичних завдань активної участі в соціалістичному будівництві. У наслідок цього з'явились такі «преображення» і всяка стилізація під ікону, де не тільки зникає вся правдивість зображуваного, але вже недозволенно перекручено образ вождя.

Київський конкурс на пам'ятник Леніну, організований у 1925 році, притяг увагу багатьох художників та молоді і разом з тим показав усю неспроможність і вбогість задуму тих, що бралися розв'язувати це завдання з позицій формалізму та абстрактного розумування. Крім проекта скульптора Меркурова й окремих

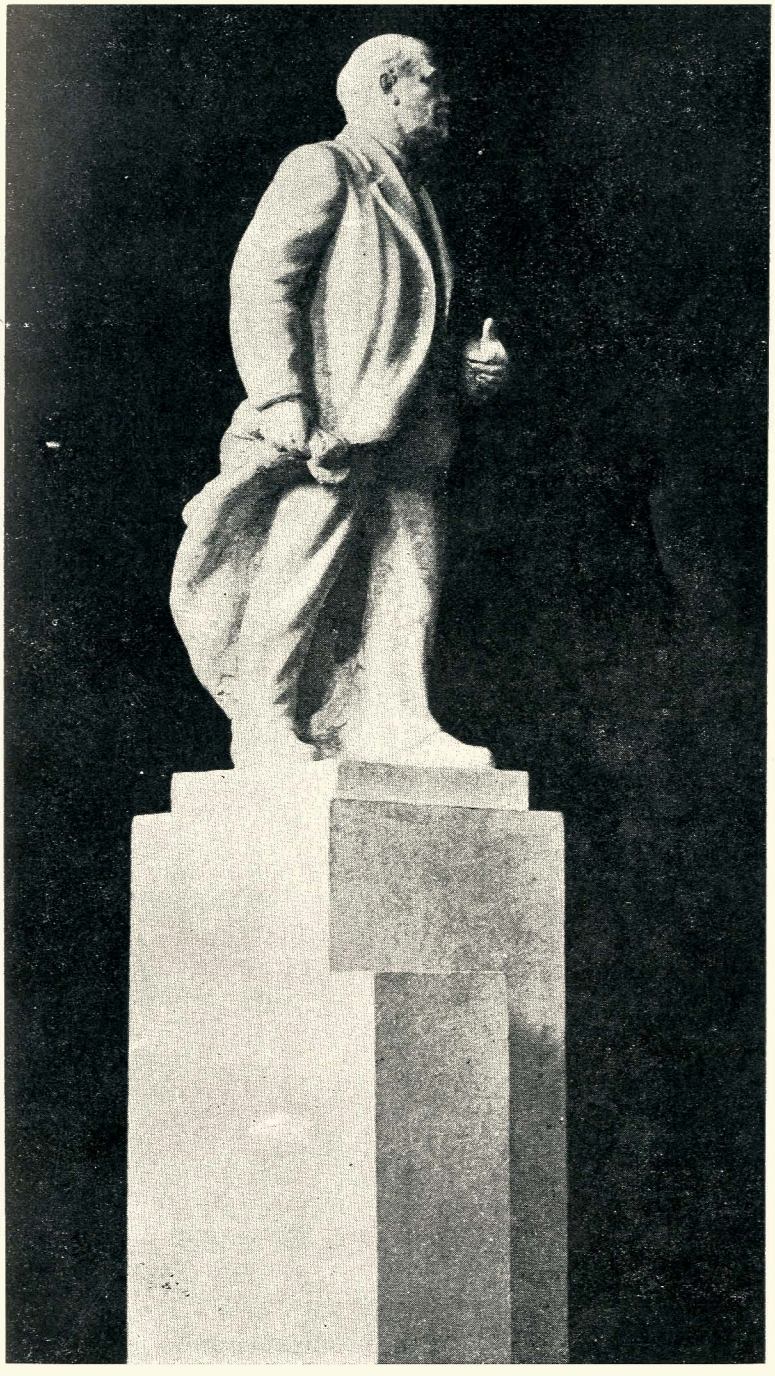
[1] Вислів т. Маца.



КХІ. Проект пам'ятника В. І. Леніну для Києва (конкурс 1925 р.).



К. Х. І. Проект пам'ятника В. І. Леніну для Києва (конкурс 1925 р.).



С. Меркуров. Проект пам'ятника В. І. Леніну для Києва (конкурс 1925 р.). Деталь.

позитивних моментів у поодиноких проектах, усі вісім проектів, поданих на конкурс головно Київським Художнім Інститутом, вийшли мало задовільними. Ось один із прикладів. Художники взяли цілий комплекс моментів, що характеризують Леніна як вождя. Наприклад: Ленін і диктатура пролетаріату, Ленін і селянство і, нарешті, Ленін звертається до молоді, закликає її стати справжніми будівниками комуністичного суспільства. Очевидно, такий широкий підхід потребував відповідного образного розгортання теми. На ділі вийшло зовсім навпаки. Всі багаті можливості, що були в таких спробах синтетичного монументального підходу до розв'язання образу вождя, не були реалізовані. Всі поставлені завдання розв'язані були простим списуванням ленінських цитат — з докладним зазначенням, звідки їх узято, і написаних на величезній дошці — в центрі композиції. Схематичні, мертві фігури робітника і селянина з невідомими знаряддями виробництва в руках, які (знаряддя) викликають природне здивування, звичайно, дуже далекі від реальних робітників і трудящих селян нашої країни, що будують соціалізм. Ці постаті на проекті своїм виглядом більше нагадують «кам'яних баб» далекої минувшини, не зважаючи на те, що проти подібних небезпек вчасно застерігали конкурсні вимоги. Ще менш «вдалі» барельєфи по обидва боки п'єдестала цього проекта. Тут — знеособлені, «примітивні» фігурки, якась поверхова стилізація замість реального показу живих конкретних людей. У наслідок такого поверхового, чужого нам формалістичного підходу маємо яскравий приклад виняткової обмеженості художніх засобів виразу, голе декларування замість художнього емоціонального образу і надзвичайно низьку художню якість усього твору.

Незабаром (у 1927 р.) відбулась перша всеукраїнська виставка АХЧУ. Серед експонатів цієї виставки було погруддя Леніна роботи Кавалерідзе. Це було погруддя, зроблене значною мірою ще в плані формалістичних шукань та згаданого вище «геометричного» спрощення форм. Після цієї виставки зображення Леніна ми бачимо на всеукраїнській виставці НКО (робота Пальмова, перші роботи Толкачова). Композиція Пальмова, що була виставлена на всеукраїнській виставці «10 років Жовтня», продовжує лінію формалістичних шукань ще далі. Художник показує вождя і масу, якій цей вождь вказує шлях. Задум сам по собі непоганий. Але що зробив з ним художник? Він подає, наприклад, робітників навколо Леніна якимись дегенератами, з потворно деформованими обличчями.

Окремо треба говорити про роботи Меллера та Єрмілова. Перший з учнями оформляв ленінські кімнати в Київському музеї революції (1925 — 26 рр.), другий працював над своєрідними меморіальними дошками з датою смерті Леніна (1927 — 28 рр.). В цих роботах особливо відбивається тенденція до схоластичного розумування. Це вже одчайдушний формалізм. Суха геометрія тут витискує



Ф. Кричевський. В. І. Ленін.

Державна ордена Трудового Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КПРС
-3-

мистецтво. Це тоскні наслідки типово-формалістичних, конструктивістичних підходів і розв'язань.

Нарешті, кажучи про зразки плакатного мистецтва цього періоду, можна обмежитись лише поодинокими прикладами. Коли поминути окремі мальовані плакати воєнного комунізму, то найвдаліший з усієї практики українських художників плакат, який дає сильний і яскравий образ Леніна — організатора Жовтневої перемоги, це безперечно — плакат А. Страхова «Ленін», виконаний в 1924 році. Своєю лаконічністю і чіткістю ця робота А. Страхова наближається до кращих зразків плаката, який дав період воєнного комунізму, коли плакати своєю зрозумілою та яскравою мовою так просто і переконливо «говорили» про великі ідеї й діла. Фігура Леніна, що підноситься в енергійному русі над автомобілями, перевантаженими озброєними пролетарями, створює запам'ятливий, вражаючий образ Леніна як геніального організатора й проводиря Жовтневої революції. На жаль, наші українські радянські художники, зокрема ті, що працюють у галузі плаката, взагалі дуже мало попрацювали над образом Леніна. Про це свідчить і слаба участь в останньому (1934 р.) всесоюзну і всеукраїнському конкурсах на ленінський плакат.

Усі розглянуті нами зразки зображення Леніна, що припадають приблизно на перше десятиріччя радянської влади на Україні, лише частково відбивають спроби художників зобразити Леніна як вождя мас. Художники ще не підносяться до широких синтетичних узагальнень, вони не зосереджують ще своєї уваги на важливих історичних моментах, що особливо яскраво і повно відтіняють гігантську фігуру Леніна, вождя партії, мудрого кермача пролетарської революції, надхненика революційної боротьби в усьому світі. Образ Леніна сприймається художниками ще ізольовано від глибоких соціальних процесів і зрушень, маса, що завжди стояла у Леніна в центрі всього, випадає з поля зору художників, багатогранна діяльність Леніна не відбита в цих творах.

У тих таки роботах, де Леніна подано як вождя мас, художники ще не зовсім звільнилися від чужого нам розуміння ролі вождя як сильної особистості, що протистоїть колективові, з одного боку, а з другого, показуючи Леніна в революційній дії разом з масами і на чолі мас, вони (художники) часто не можуть подолати схематичності та спрощенства. У творах, які з'явились наступними роками (1928—30), ми, при наявності формалістського тлумачення ленінської тематики, про що говорили вище, маємо все ж уже й безперечні досягнення. Щодо задуму, найвиразніша, звичайно, є ленінська серія художника Толкачова. Образ Леніна на минулих етапах розвитку українського образотворчого мистецтва, відбиваючи світорозуміння та ідеологію художників різних класових груп, у Толкачова кристалізується по-новому. З'явився художник, який інакше



З. Толкачов. Ленінський призов (з серії „Ленін — маса"). 1928 р.

підійшов до свого завдання, роботи якого перейняті великим чуттям, який прагне створити узагальнений, емоціонально-вражаючий образ.

У своїх роботах, не позбавлених ще певної умовності та «символічності», Толкачов намагається розв'язати проблему великих

художніх узагальнень. Не випадково художник опрацьовував свою ленінську серію під загальною назвою «Ленін — маса». Над ленінською серією Толкачов почав працювати у період готування до розгорнутого соціалістичного наступу на всьому фронті проти капіталістичних елементів. Загострення класової боротьби в країні активізувало небувалою мірою всі форми соціальної практики пролетаріату.

Перед мистецтвом поставлені були нові завдання — ще активніше брати участь у соціалістичній перебудові країни. Росли й міцніли творчі кадри пролетарського мистецтва. Серія «Ленін — маса» ще не цілком досконала, але вона позначена справжньою революційною змістовністю, вона є показник росту цих нових кадрів художників і разом труднощів цього росту. Художник поставив собі завдання показати Леніна на чолі пролетаріату всього світу, який став до боротьби. Індуси, німці, китайці, японці нестримним потоком, маючи на чолі як прапор Леніна, кидаються на штурм капіталу. Підкреслюючи й висуваючи цю основну думку, художник свідомо уникає зайвої деталізації, він поділяє всю композицію на кілька частин і цим намагається показати Леніна найвсебічніше в революційній дії. Але здійснено це ще способом в значній мірі механічного об'єднання різних положень і дій, що значно знижує дійову емоціональну силу образу.

Простіша, проникливіша й глибша «Велика туга»: робітники коло домовини свого вождя і вчителя, мужні, трохи зажурені обличчя, ритмічно спадають полотнища спущених прапорів. Усе це позбавлене зайвої деталізації й переобтяження різними аксесуарами. Художник тут виступає не як пасивний спостерігач. Уся ця робота перейнята великим чуттям. Він вводить у композицію декілька прапорів, невелику кількість фігур — тільки те, що допоможе зосередити увагу глядача на основну. Вона переносить глядача до пам'ятних січневих днів 1924 р., коли серце Леніна назавжди перестало битися.

У зображенні замаху на Леніна Толкачова цікавить завдання підкреслити міжнародну солідарність пролетаріату і показати цілковиту історичну приреченість контрреволюційних недобитків, що підняли на Леніна руку. Але це покищо тільки схематично накиданий ескіз задуму.

Замах на Леніна подає й художник Комар, картина якого була виставлена на 3-й виставці НКО. Картина Комара на виставці цілком заслужено була негативно зустрінута глядачем. Театральщина, стилізаторські прийоми і якісь дивовижні особи, що мали являти робітників, умовний колорит, тоскна схематика тощо, — все це ставить цю роботу Комара серед тих невдалих творів, що перекручують дану тему.



О. Барсен (колгоспник-самоук). Шлях комунізму.

Намаганням широко підійти до даної теми характеризуються деякі твори самодіяльного мистецтва. Звичайно, тут дуже багато ще наівного, і деякі роботи просто безпорадні з погляду опанування художньої майстерності, але їм властива часто глибока внутрішня змістовність. Один із прикладів, де виступає таке «протиріччя», — картина «Ленін», що зображає Леніна, який вказує шлях до комунізму (1932 р.), — робота батрака-самоука. Цей художник-самоук[1] хотів показати Леніна як проводиря і показує його так, як це уявлялось очевидно самому авторові. Перед озброєними матросами, робітниками — Ленін. Художник, очевидно, щоб підкреслити роль Леніна як вождя, навмисно робить його багато більшим від усіх, його фігура

[1] Він вступив у 1932 р. до КХІ.



Донбас. Скульптура, виконана ізогуртком. 1930 р.

підноситься з указуючою рукою над озброєною масою. Але на обличчях озброєної молоді, що становить цю масу, розгубленість, вони нерішуче тиснуться один до одного. Вся дія відбувається на майдані якогось невеликого міста. В глибині картини підносяться якісь димарі. Все це, розуміється, не створює правдивого і переконливого образу. До цього періоду (1931 р.) належить і барельєф «Марксизм-ленінізм», виконаний студентами КХІ — груповий портрет Маркса — Енгельса — Леніна — Сталіна, одна із взагалі перших спроб дати суцільний образ учителів робітничого класу.

Монументальні скульптурні зображення Леніна також повинні притягти пильну увагу художників, які працюють у цій галузі, тим більше, що відомі нам зразки своїм задумом і художніми якостями ще далеко не досконалі. Слід тільки нагадати те величезне значення, якого надавав Ленін скульптурним зображенням, кажучи про т. зв. «монументальну пропаганду» і зазнаючи, що «за ще важливіші від написів я вважаю пам'ятники, бюсти або цілі фігури, може барельєфи, групи»[1]. І тут таки Ленін підкреслював: «Важливо, щоб вони були приступні для мас, важливо, щоб вони впадали в око»[2].

У численних критичних оглядах, де говориться про образ Леніна в образотворчому мистецтві, вже відзначався той факт, що розроблення п'єдестала пам'ятників Леніну є різноманітніше в розумінні вияву творчої ініціативи, ніж подання самої фігури Леніна — в невеликих варіаціях вона повторюється майже однаково на багатьох

[1] Див. „Ленин и искусство". Мемуары Составил Еф. Добин. Ком. Акад., Ин. ЛИИ, 1934 р., ст. 218.

[2] Там же.

пам'ятниках. Конкретні приклади потверджують це. Ось Ленін на панцернику (архітектор Щуко), пам'ятник Леніну біля Фінляндського вокзала, Ленін на кулі, Ленін на мармуровій колоні (пам'ятник Леніну біля Смольного), решта просто на випадкових, перероблених п'єдесталах, що залишились від старих пам'ятників. На всіх них фігура Леніна подана з простягненою вперед рукою, якою Ленін вказує шлях або закликає.

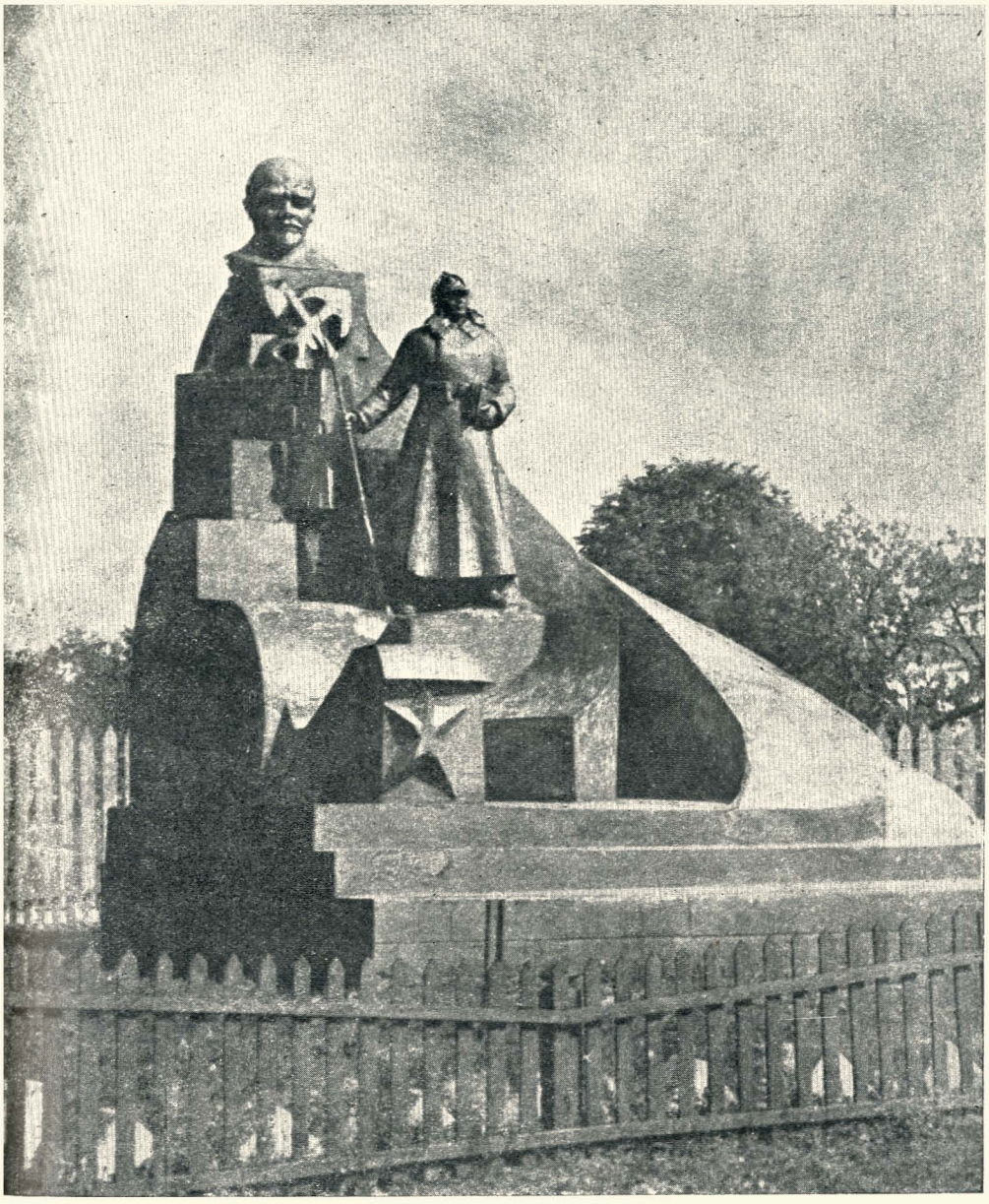
Спробу, правда, зовсім невдалу, знайти нові шляхи трактування самої фігури Леніна, його жеста маємо ми в колективній роботі бригади молодих скульпторів, що споруджували пам'ятник Леніну в Новоград-Волинську (1931—32 р.).

Тут Ленін зображається з піднятою, стисненою в кулак рукою, закинутою за голову, ніби замахується. Ліва рука спущена вниз по тулубу, голова нахилена, зроблена надто слабко, мало схожа і скоріше виявляє байдужість та пасивність, що аж ніяк не властиві живому, рухливому обличчю Леніна. Вся фігура в цілому вражає своєю нежиттєвістю, суперечить тій революційній пристрасті, яка властива була Леніну. Нарешті, надзвичайно низька художня якість цього пам'ятника, неприйнятного в цілому, якоїсь типової халтури.

В останній час (1932—1933 рр.) було створено ряд праць, присвячених ленінській тематиці. Ми маємо на увазі роботи скульптора Ульянова (барельєф «В. І. Ленін», якого він зробив декілька варіантів), роботу М. Гельмана («Жовтень») і бюст Леніна для Щербинівського Палацу Культури Б. Кратка. Найзначнішою з цих праць є барельєф П. Ульянова.

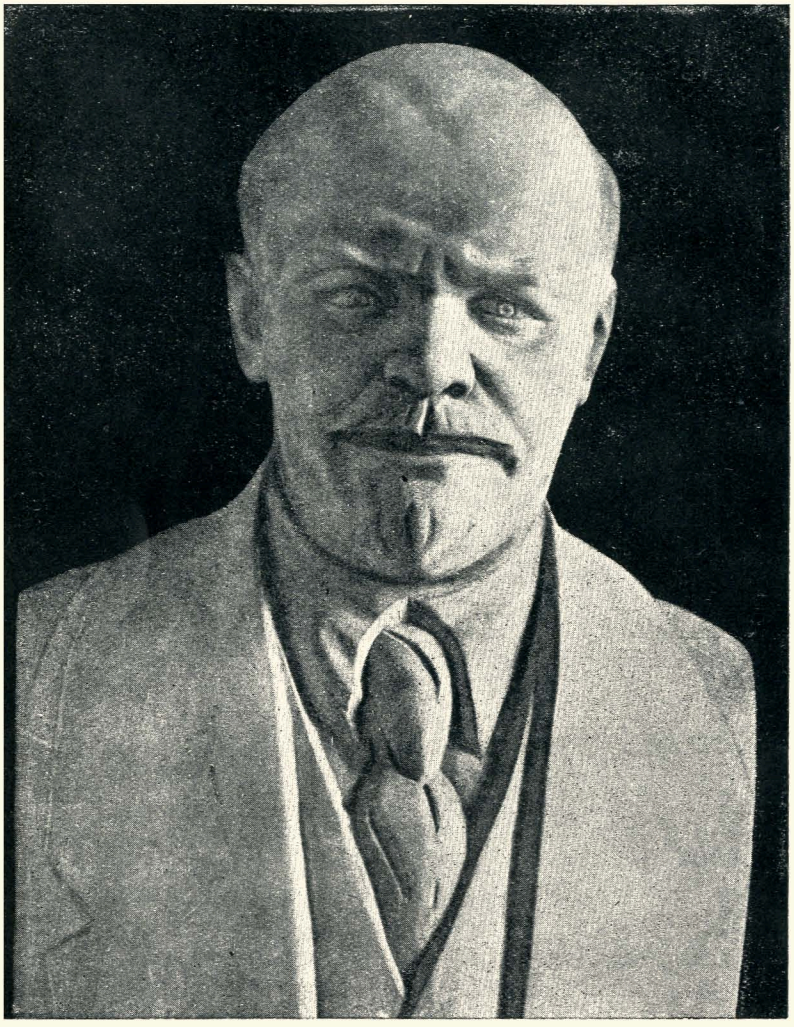
Слід ще відзначити низку цікавих проектів, що були подані на конкурс, оголошений міською радою Дніпропетровська на пам'ятник Леніну. Серед цих проектів ми зустрічаємо проекти А. Страхова, К. Бульдіна і М. Дарагана, Б. Іванова, Муравіна й ін. Цей конкурс ще не закінчений, тому на розгляді окремих проектів можна буде зупинитись тільки після того, як вони будуть остаточно викінчені, приймаючи на увагу ухвали журі конкурсу тощо.

Нарешті, треба спинитися на багатющому матеріалі нашого самодіяльного мистецтва, що показує швидке зростання і зміцнення художніх кадрів самодіяльної творчості пролетарських та колгоспних мас. Провадячи величезну роботу на всіх ділянках нашого будівництва, армія робітничих, червоноармійських, колгоспних художників, не перестаючи ганьбить опортуністів усіх мастей, ледарів, шкурників та прогульників, високо підносить ленінський прапор, і завдання кожного такого художника є відбити образ Леніна на цьому прапорі. Робітники, колгоспники, червоноармійці, піонери є автори численних ленінських портретів, пам'ятників, плакатів, малюнків, що ввійшли вже в залізний фонд нашого самодіяльного мистецтва. Образотворчі гуртки Донбасу творять цілі пам'ятники, використовуючи для цього



М. Дробот. Пам'ятник Леніну в Києві.

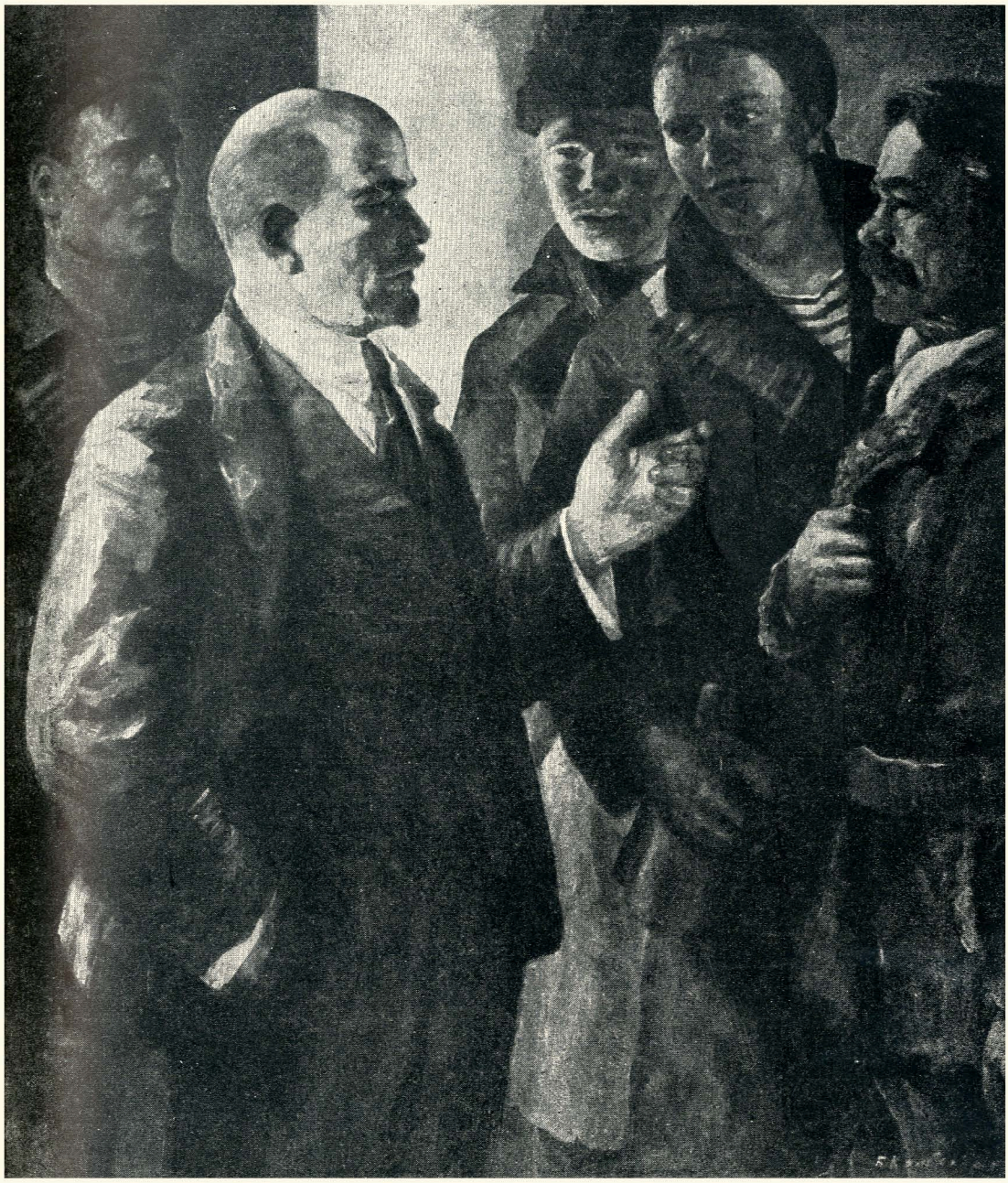
як матеріал антрацит і породи (Горлівка). Колгоспні художники творять своєрідну мозаїку, використовуючи для цього зерно всіх сортів і відтінків. У 1925 році в Києві червоноармійці С. Журавльов та М. Дробот збудували цілий пам'ятник «Заветы Ленина»: на п'еде-



Ткаченко (робітник заводу ім. Лепсе). В. І. Ленін. 1925 р.

сталі червоноармієць та бюст Леніна; червоноармієць з гвинтівкою і книгою.

Бюсти Леніна виливають з металу, вирізують з дерева, портрети набирають з друкарських знаків робітники друкарень і т. д. Тут велика різноманітність матеріалу і багатство творчих задумів. Якщо не завжди такі твори художньо-майстерні, то вони завжди пройняті глибоким і щирим почуттям, а цього, найголовнішого, часто бракує багатьом, вище розглянутим нами, роботам кваліфікованих наших майстрів. Приклад — бюст Леніна, вирізаний з дерева київським робітником з заводу ім. Лепсе тов. Ткаченком. Роботу зроблено тоді, коли



Б. І. Крюков. В. І. Ленін



Б. Іванов, Фрідман, Паробіченко. Проект пам'ятника В. І. Леніну для м. Дніпропетровська

тут таки, в Києві, особливо пишно розквітали махрові формалістичні нацдемівські теорії та теорійки і практика, які отруювали свідомість молодих художніх кадрів.

У роботі т. Ткаченка важливим є бажання подати Леніна зрозумілою реалістичною художньою мовою. Чіткість та виразність думки і зрозумілість художньої мови в таких роботах — головне і найважливіше.

Другий художник, зображаючи Леніна, намагається вкласти в свою композицію певний зміст і задумує свою тему як колективний портрет, що має відобразити великих учителів робітничого класу. Йому ясно, що марксизм-ленінізм це — єдине ціле, що Маркс і Енгельс заклали фундамент будівлі Комуністичного Інтернаціоналу, що Ленін будівлю цю безперестанно і наполегливо будував. Ось чому поруч Леніна автор малює портрети Маркса й Енгельса і прикрашає свою композицію з трьох портретів такими написами:

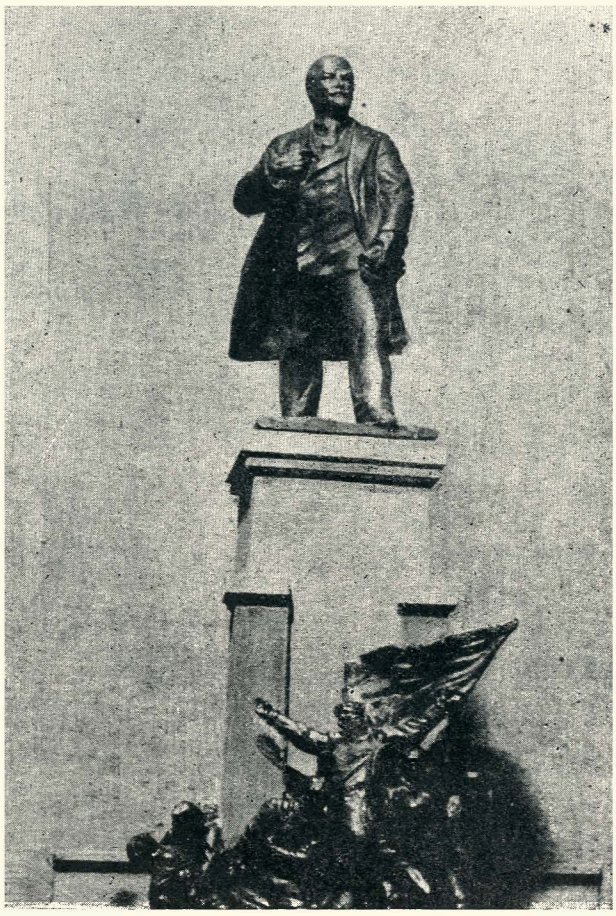


Б. Кратко. В. І. Ленін. 1933 р.

вгорі — «Комуністичний Інтернаціонал, внизу — «Пролетарі всіх країн, єднайтеся». Справу Маркса — Леніна продовжив і продовжує Сталін, і художник, зображаючи на прапорі цих великих учителів робітничого класу, показує Сталіна як продовжувача справи Леніна.

Є й не такі вдалі роботи. Ось наприклад проект пам'ятника Леніну (Донбас). Думка, звичайно, була в автора оригінальна, нова, а образ вийшов неправдивий, — змазується революційна активна роль мас, які показані слабкими і немічними, нездатними відгукнутись на заклик вождя. Фігура Леніна на трибуні, енергійна і рухлива, ще більше підкреслює пасивність та нерішучість «влиплих» у п'єдестал фігур. Автор, безперечно, хотів показати Леніна другом і вчителем усіх пригноблених, але саме цього й немає в його роботі.

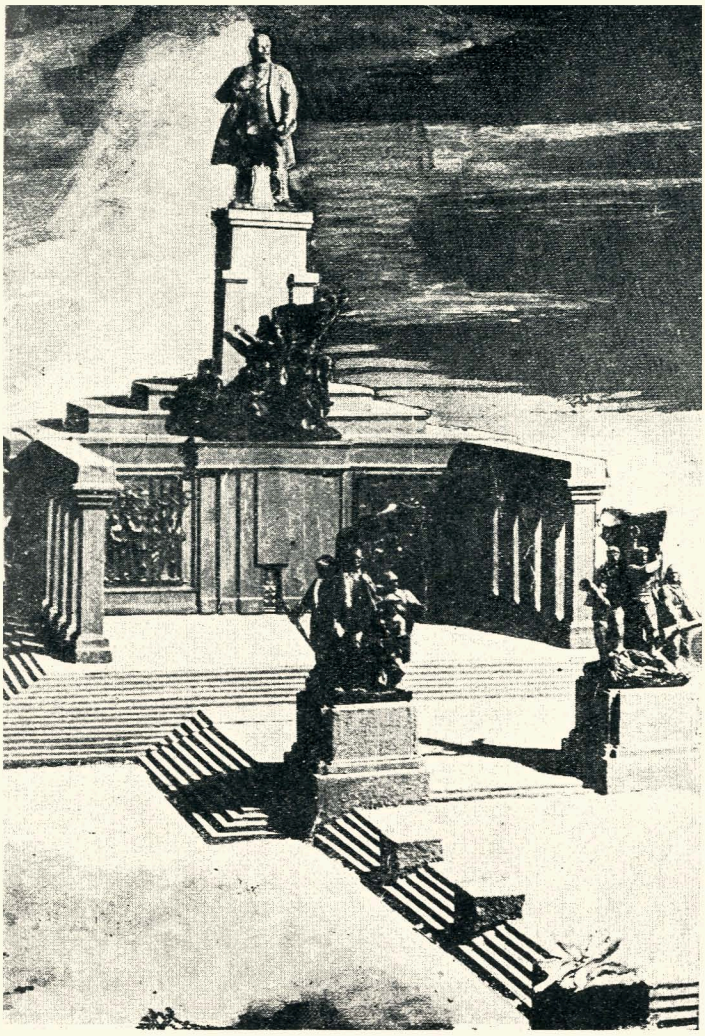
Не зважаючи на всі хиби, навіть на окремі невдачі художників самодіяльного мистецтва, ми цю творчість мусимо знати й вивчати її, бо вона є прояв щирого почуття та великої любові до свого вождя, виявлених засобами мистецтва, а водночас демонструє і творче зростання широких трудящих мас.



К. Бульдін, М. Дараган. Проект пам'ятника В. І. Леніну для м. Дніпропетровська. Деталь.

Підсумовуючи цей невеликий матеріал, необхідно зробити деякі висновки. Надаючи величезного значення мистецтву, завдання якого полягає в соціалістичному вихованні широких трудящих мас і нових поколінь молоді, Ленін, як відомо, особливо гостро виступав у тих випадках, коли «сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавалось за нечто новое, и под видом чисто-пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхестественное и несуразное» (Ленін, XXIV, стор. 276). По суті, це — характеристика буржуазної й дрібнобуржуазної ідеалістичної сутності «лівого» мистецтва.

«Але спочатку це було природно і, можливо, простимо і не може бути поставлене за вину широкому рухові, і я сподіваюсь що



К. Бульдін, М. Дараган. Проект пам'ятника В. І. Леніну для м. Дніпропетровська (макет). 1934 р.

ми все ж таки, кінець-кінцем, з цього вилазимо і виліземо»[1]. Саме в такому ленінському висвітленні питань розвитку і зростання пролетарської культури й мистецтва ми повинні розуміти й оцінювати виникнення перших пам'ятників Леніну (Кратко Б.) у радянському українському образотворчому мистецтві, відзначених ще «несвідомою пошаною до художньої моди, яка панує на Заході» (Ленін)[2]. Але.

[1] В. Ленін, Речь на I Всесоюзном съезде по дошкольному образованию, т. XXIV, ст. 276.

[2] Див. „Ленин и искусство". Мемуары. Составил Еф. Добин. Ком. Акад., Ин. ЛИИ, 1934 г., ст. 216.

якщо «спочатку це було природно і, можливо, простимо» (там же) і зумовлювалось зокрема нестачею пролетарських кадрів у галузі культури та мистецтва й відсутністю належної творчої перебудови старшого покоління майстрів, коли була «сила виходців з буржуазної інтелігенції, яка часто-густо освітні заклади селян і робітників розглядала як найзручніше поприще для своїх особистих вигадок у галузі філософії чи в галузі культури»[1], — то дальша практика деяких українських художників, що пробували свої сили в тому чи іншому трактуванні ленінського образу, поруч безперечних успіхів, свідчить також у практиці окремих художників, як Пальмов, «бойчукістів» про підсилення формалізму, який часто був і є засіб маскувати націоналістичну спрямованість творчості (як це мало місце, напр., у Сагайдачного).

У зв'язку з викриттям і розгромом усіх націоналістичних троцькистських контрреволюційних елементів на фронті мистецтва — що було величезним стимулом до нового творчого піднесення—перед майстрами радянського мистецтва постають великі й складні проблеми, питання загального світоглядного порядку, тобто питання життєвості й дійовості їх мистецтва. І тут необхідно ще і ще раз звернутись до вивчення й засвоєння поглядів і висловлювань основоположників марксизму-ленінізму в питаннях культури й мистецтва.

«Чому нам треба відвертатись від справді прекрасного, відмовлятися від нього як від вихідного пункта для дальшого розвитку лише на тій підставі, що воно «старе»?[2] Ці слова Леніна, як їх передає К. Цеткін у відомих своїх спогадах, сказані під час найбільшої активності всяких «ниспровергателей» у малярстві, набирають тепер особливої значимості. Адже не можна в період буйного розквіту справді прекрасного життя, величезного культурного зростання багатомільйонної маси трудящих залишатись байдужим до питань якості образотворчої художньої мови. Не можна не вимагати від художника наполегливої сумлінної роботи над картиною, скульптурою, барельєфом, такої роботи, щоб його твори витримали численні «видання», увійшли б у фонд нової соціалістичної культури визволеного людства, глибоко хвилюючими, що дивують своєю майстерністю, бувши дорогоцінними документами і гідними пам'ятниками нашої великої епохи.

Розквіт заможного, культурного, щасливого життя, будівництво небачених у світі споруд громадського призначення тощо являють величезне поле діяльності для архітекторів, художників, скульпторів. Їхня спільна робота має втілювати в реальність те, про що міг лише мріяти Ленін у перші роки існування радянської влади.

---

[1] В. Ленін, т. XXIV, ст. 276.

[2] Див. „Ленин и искусство". Мемуары. Составил Еф. Добин, Ком. Акад., Ин. ЛИИ, 1934 г., ст. 216.



К. Бульдін. В. І. Ленін 1934 р.

Кажучи про монументальну пропаганду, про фрески, скульптури, барельєфи, Ленін, як відомо, вважав тоді за цілком можливе і необхідне здійснити на практиці, здавалося б, «утопічні передбачення» Кампанелли (які зовсім не видавались Леніну наївними), що прикрасив стіни своїх фантастичних соціалістичних міст фресками, «які є для молоді наочна лекція з природознавства, історії, викликають громадське почуття, — одно слово, беруть участь у справі освіти, виховання нових поколінь»[1].

[1] Див. „Ленин и искусство". Мемуары. Составил Еф. Добин. Ком. Акад., Ин. ЛИИ, 1934 р., ст. 218.



А. Страхов. Проект пам'ятника В. І. Леніну для м. Дніпропетровська 1934 р. (деталь макета).



А. Резніченко. Під прапором Леніна. 1934 р.

Отже, бойове агітаційне мистецтво перших років Жовтня вже тоді Ленін скеровував у русло широких історичних перспектив створення монументального мистецтва й разом з цим активної участі цього мистецтва в боротьбі пролетаріату, в побудові безкласового соціалістичного суспільства.

Наполегливо працюючи над образом Леніна, розв'язуючи це завдання, українські радянські художники повинні особливу увагу звернути на наявну практику й досягнення в створенні образу Леніна в мистецтві братніх республік і насамперед РСФРР, а також у твор-

чості революційних художників цілого світу. У роботах ряду художників Москви і Ленінграда ми маємо вже значні кроки в розв'язанні цього завдання. Роботи художників Герасимова, Бродського, Соколова, Грабаря, Андреєва й ін. заслуговують на пильну увагу художників Радянської України [1].

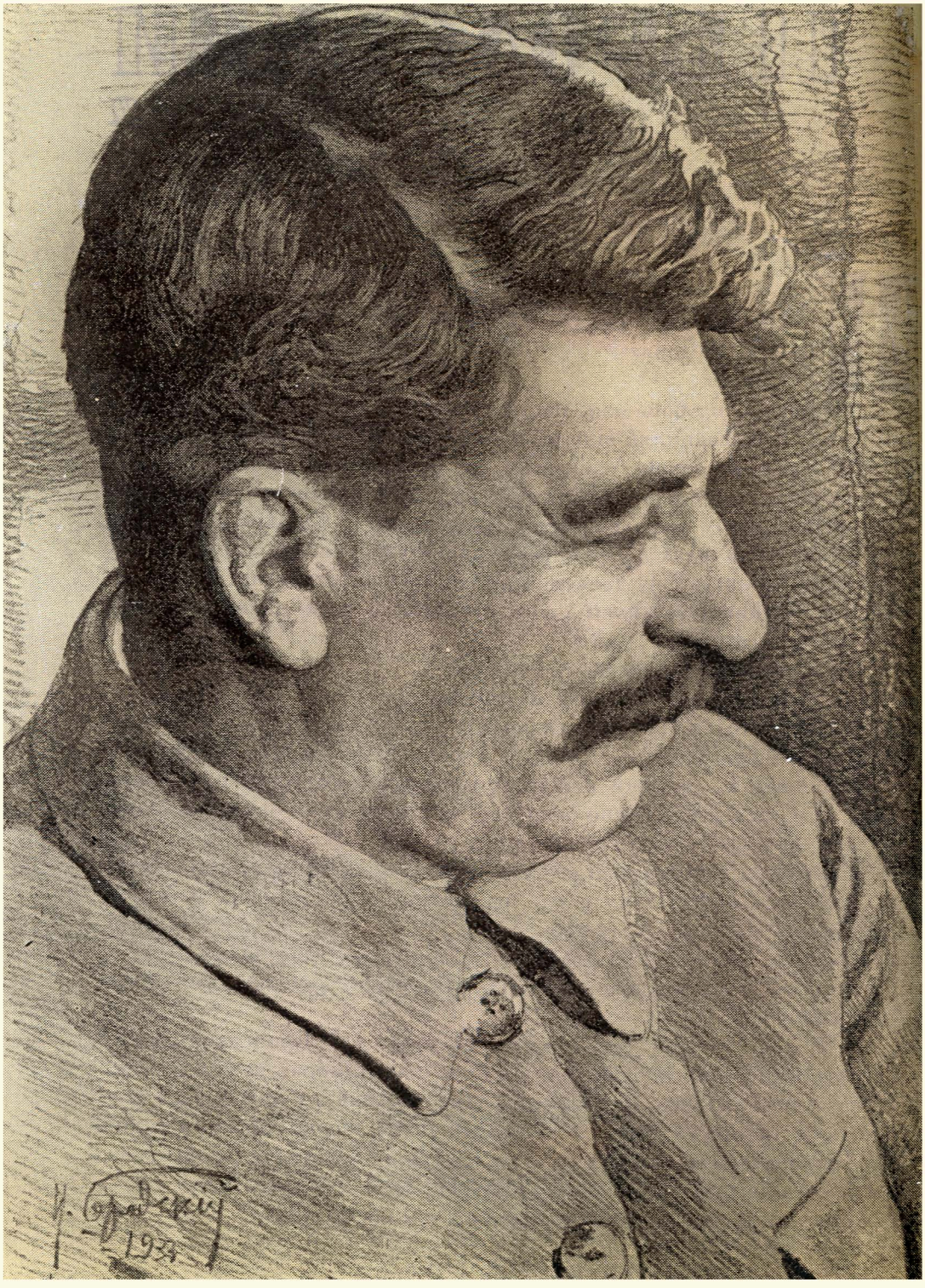
Цілком зрозуміло, що серед того кращого, що створює і створить нове соціалістичне мистецтво, відбиваючи велику визвольну боротьбу пролетаріату і соціалістичну перебудову нашої батьківщини, центральне місце належатиме картинам, фрескам, барельєфам із зображенням найкращої людини нашої доби — великого Леніна.

Покищо ми не маємо ще таких повноцінних творів і пам'ятників, що давали б справжній образ Леніна. І якщо говорити про те, що створення гідних монументальних пам'ятників, які цілком відповідали б значенню В. І. Леніна, є поки справа майбутнього, то наше завдання — це майбутнє наблизити.



П. Горілий. Плакат. 1933 р.

[1] Після того, як ця статья була написана, з'явились нові твори, що зображають В. І. Леніна. З цих нових творів, які слід розглянути окремо, треба відзначити портрет В. І. Леніна, виконаний проф. Ф. Г. Кричевським.



І. Бродський. Й. В. Сталін.

І. І. БРОДСЬКИЙ

К. Ц.

НАПРИКІНЦІ травня 1934 р. радянська громадськість шанувала І. І. Бродського у зв'язку з 30-літтям його художньої діяльності.

«Большой и любимый мастер советского искусства» (Стецький) [1], І. І. Бродський, як відомо, нагороджений найвищою нагородою в країні Рад — орденом Леніна. Те, що Бродський є одним з перших радянських художників, творчість і художня діяльність якого була відзначена урядом цією високою нагородою, — є цілком природно, і про це свідчить шлях цього майстра, який створив ряд монументальних творів на актуальну тематику пролетарської революції й соціалістичного будівництва, який своєю творчістю бере активну участь у боротьбі робітничого класу.

І це шанування, і численні привітання, одержані І. І. Бродським, яскраво свідчать про ту увагу й любов, якими трудящі радянської країни оточують с в о ї х художників.

Творчий шлях цього — одного з найширше відомих робітникам і колгоспникам Радянської країни художників заслуговує на всіляку увагу. Тим часом необхідно визнати, що досі дуже мало зроблено для того, щоб цей шлях вивчити.

Жовтнева революція відограла величезну роль в усьому житті Бродського. Він був одним з тих небагатьох найкрупніших майстрів дореволюційного періоду, що одразу ж після Жовтня прилучилися до пролетарської революції і віддали свій талант, свій досвід, свою майстерність відображенню героїчної боротьби робітничого класу і його вождів.

У своїх спогадах «Як я малював Леніна» І. І. Бродський писав: «Жовтневий переворот з перших же його днів глибоко захопив мене. Мені одразу стало ясно, що ганебно для сучасника, а тим більше для художника, поминути байдуже ті великі події, що не днями, а годинами розвивались у нас перед очима» (Див. «Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников», ГИЗ, 1928). І він щиро каже далі: «І, охоплений якимсь звичайно невластивим мені ентузіазмом, в ті

[1] Див. „Литературный Ленинград", № 25, 1934 р.



І. Бродський. Виступ В. І. Леніна на проводах частин Червоної армії на польський фронт (куток виставки „15 років РСЧА“ у Києві).

місяці я якось особливо глибоко реагував на все, що відбувається» (там же).

І. І. Бродський писав, що йому «стало ясно, що ганебно для сучасника, а тим більше для художника, поминути байдуже великі події», боротьбу, що розгорнулася перед його очима, боротьбу за світле майбутнє людства. Тим часом далеко не всі художники розуміли й почували т а к, як Бродський. Їх Жовтнева революція аж ніяк не захоплювала. Ці художники або відсиджувались у своїх садибах, або продовжували свої формалістичні фокуси, або писали всякі

Державна ордена Трудового Червоного Прапора Республіканська бібліотека УРСР імені Леніна КДРС
-3-



І. Бродський. Ленін на Путіловському заводі.

картинки типу «Хрусталь предгорий так прекрасен» тощо, вибираючи «нейтральну тематику», не кажучи вже про тих, що пішли до ворожого табору.

Приклад Бродського показує, які величезні перспективи для творчості відкрились, коли він розв'язав для себе це основне питання, коли він прилучився до боротьби робітничого класу і визначив своє місце в цій боротьбі і в будівництві нового життя.

У своїй автобіографії він писав: «Жовтнева революція відкрила мені широкий горизонт і дала можливість здійснити величезні композиції. З одного боку, індивідуальний портрет, що зображає окремих діячів нашої великої доби будівництва соціалізму, а з другого — великі композиції в цілому повинні, на мою думку, відбити героїчну боротьбу пролетаріату, створити пам'ятник доби пролетарської революції, так би мовити, «колективний її портрет».

Ідучи цим шляхом, І. І. Бродський прийшов до тих досягнень, що заслужено поставили його в перші ряди на фронті зростаючого радянського мистецтва. Це зв'язано з намаганням художника відбити події пролетарської революції, соціалістичного будівництва, вождів робітничого класу, з прагненням до реалістичної мови, до мистецтва, зрозумілого найширшим трудящим масам. Намагаючись створити високоякісні твори, Бродський, орієнтуючи свою творчість на широкі маси, йдучи цим шляхом, став одним із найпопулярніших художників радянської країни.

Прилучившись засобами свого мистецтва до боротьби робітничого класу, Бродський «особливо глибоко реагував на все, що відбувається», як він писав у своїх спогадах [1]. І в ц ь о м у спрямованні свого мистецтва на службу пролетаріату вся справа, бо це скерування знаходило свій вияв у творчості художника. Між тим всякі формалісти і мистецтвознавці-естети в ті часи воліли краще займатися всякими формалістичними фокусами, маскуючи цим своє неприйняття пролетарської революції. Не відчувши й не розв'язавши для себе цього основного питання, вони, в тих випадках, коли удавались до радянської тематики, до тематики соціалістичного будівництва або до революційної боротьби у минулому й сучасному, давали речі ще дуже непереконливі, позбавлені великого почуття.

Отже, зрозумілість мистецтва для широких трудящих мас, значність ідейно-політичної й художньої його я к о с т і і р е а л і с т и ч н і с т ь художньої мови — ось до чого повинні прагнути художники, коли вони хотять створити твори, які б любили широкі маси трудящих.

Бродський прийшов до пролетарської революції і приніс і віддав їй усе, що мав: свій великий талант, свій досвід, свою майстерність. Тим часом інші художники довгий час свій талант, свою майстерність

[1] Див. „Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников", ГИЗ, 1928.



І. Бродський. Першотравнева демонстрація на проспекті 25 жовтня у Ленінграді.

часто віддавали чужому, ворожому нам класові, займались безплідними формалістичними вправами.

І. І. Бродський перейшов уже довгий шлях служіння своїм мистецтвом пролетарській революції і, раз обравши цей шлях після Жовтня, він уже не сходив з нього.

Приклад Бродського, цього видатного майстра радянського мистецтва, вчить багато дечого і має велике значення. Шанування цього художника показує, що в Радянській країні мистецтво перестало бути приватною справою, що воно стає всенародною справою.

І. Бродський у розквіті своїх творчих сил. Тут немає потреби зупинятися на його біографії й перелічувати його видатні твори, присвячені революційній тематиці. Вони загальновідомі і відзначають його пожовтневий шлях.

Все значення шляху, про який говорилось вище, чудово було сформульовано у тих численних привітаннях, які отримав І. І. Бродський з нагоди 30-тиліття своєї художньої діяльності, в побажаннях йому ще багатьох років плодотворчої праці на полі художнього відображення нашої соціалістичної дійсності.



І. Бродський. Пейзаж.



Фред Елліс.

ФРЕД ЕЛЛІС

Б. ТЕРНОВЕЦ



ЕПОХА загальної кризи імперіалізму є епоха безперервної, чимраз загостренішої боротьби революційного пролетаріату за повалення капіталізму і встановлення пролетарської диктатури. Імперіалістична війна і Жовтнева революція були великою школою політичного виховання мас. Війна розгорнула видовище огидної різанини, масового винищення трудящих, нечуваної розтрати матеріальних цінностей. Найширші народні маси були вкинуті в нужду, доведені до злиднів і страшенних нестатків у той час, як надприбутки потоком золота текли в кишені ділків війни, спекулянтів, постачальників гармат і зброї, амуніції, харчів. Шовіністичний чад і націоналістичне цькування на сторінках капіталістичної преси, кінець-кінцем, переставали впливати на маси. Справжній характер війни, справжня її основа --- боротьба імперіалістичних хижаків за новий переділ світу, чимраз більше й більше оголювалися, спричиняючи наприкінці війни масове загострення революційного руху в усіх охоплених війною країнах. Жовтнева революція, пролетаріат СРСР, що розірвав пута капіталістичного ярма, вказували на єдине правильний, революційний шлях до визволення трудящих. Роки, що минули по скінченні світової імперіалістичної війни, були роками найнапруженіших соціальних відносин, які будьколи бачив світ. Це були роки грандіозних класових сутичок, велетенських страйків, відвертих заколотів і вуличних боїв, збройних повстань як



Ф. Елліс. Геть капіталізм!

на европейському континенті, так і в колоніальних країнах. У Баварії, Угорщині виникають радянські республіки; радянські райони в Китаї, не зважаючи на жорстокі атаки китайської і міжнародної буржуазії, не лише відбивають усі походи мілітаристів, а й поширюють безперервно територію свого впливу. Світова економічна криза захитала самі підвалини капіталістичної системи, спричиняючи нечуване щодо інтенсивності й тривалості скорочення продукції, піддала злидням безробіття багатомільйонні маси трудящих. Грунт під ногами «хазяїв землі» стає занадто розпеченим. Буржуазія неспроможна більше утримати владу звичайними методами «демократії», обдурюванням мас парламентською говорильнею і переходить у багатьох країнах до методів лютої фашистської диктатури, до методів терору, методів фізичного винищення революційного авангарду пролетаріату. Але «ідея штурму зріє у свідомості мас» (Й. Сталін). Ми стоїмо на порозі величезних історичних подій. Світ підходить до нового туру імперіалістичних воєн і пролетарських революцій.

У політичній боротьбі пролетаріату проти буржуазії виковуються нові кадри революційної й пролетарської інтелігенції. Велетенські успіхи Радянського Союзу, успішне планове будівництво соціалізму в СРСР роблять величезний революціонізуючий вплив як на широкі пролетарські маси, так і на революційні верстви трудової



Ф. Елліс. Гідра капіталізму.



Ф. Елліс. Потвора капіталізму.



Ф. Елліс. Будемо страйкувати!

домість революційних кіл американської інтелігенції. Образність, зрозумілість художньої мови забезпечили мистецтву Елліса великий вплив і поширення, зробили його одним із найулюбленіших художників міжнародного пролетарського фронту мистецтва. Його ім'я стає широко відомим також і в нас, в СРСР, де він працює останніми роками як політичний рисувальник.

Елліс народився в Чікаго, у робітничій родині (1886 р.). Юнаком він працює на бойнях, пізніше — він маляр вивісок. Художня його освіта обмежилася чотирма місяцями навчання, які зміг урвати двадцятилітній Елліс під час довгого страйку на чікагських бойнях. Елліс починає друкувати свої політичні малюнки з 1914 року. Їх тематика ввесь час поширюється — від місцевих тем Елліс упевнено йде до відбивання основних подій світової боротьби пролетаріату. Еволюція його малюнка відбиває політичне зростання художника. Зв'язаний з революційним крилом американського робітничого руху, Елліс з 1924 р. стає членом компартії США, працює відтоді виключно в партійних органах, а з 1927 р. виступає як постійний рисувальник центрального органа партії «Дейлі Уоркер». На цій роботі він перебуває аж до 1930 р., до своєї подорожі в СРСР.

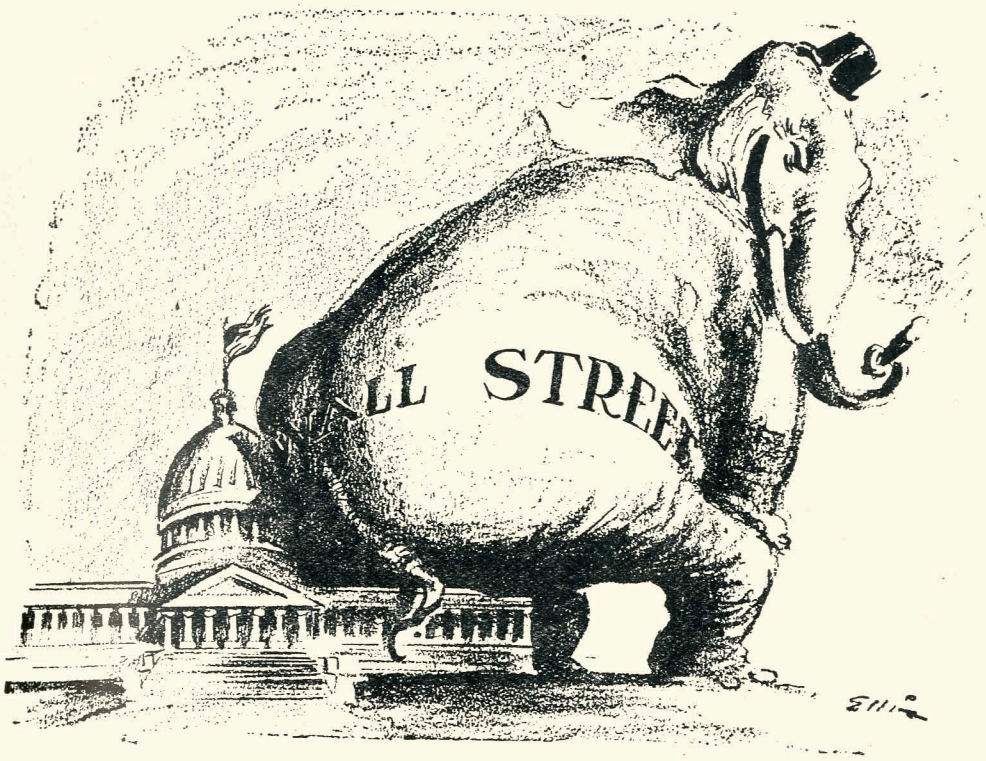


Ф. Елліс. Бум про „розквіт".

У блискучій плеяді американських революційних рисувальників Еллісові належить найвидатніше місце поруч з Майнором, Геллертом, Гроппером і Берком. Найближче стоїть Елліс до Роберта Майнора; він виховувався на його мистецтві, сприйняв від нього традицію міцного реалізму, такого багатого на образність; він наче передає цю традицію далі — молодому Джекобу Беркові, творчість якого являє собою дальшу ланку цього славного ланцюга політичних рисувальників.

Найістотніше в мистецтві Елліса — це партійність, яскрава цілеспрямованість його мистецтва, чітка політична спрямованість, сміливість і сила сатиричного удару.

Мистецтво Елліса йде від змісту. Тема не є щось сторонне, нав'язане художникові зовні. Вона близька йому, він глибоко її переживає, вона породжує виразний образ. Елліс завзято працює над якнайчіткішим, дійовим розкриттям теми. Його робочі блокноти, його



Ф. Елліс У Вашингтоні.

записні книжки повні ескізів первісних наміток, зафіксованих часто на кількох квадратних сантиметрах; далі йде серія етюдів, робота над типажем, різні варіанти композицій. Елліс не боїться нищити, відкидати варіанти, що він їх поступово знаходить. Він працює сміливо, напружено, самовіддано. Щедрість, продуктивна сила його таланту дивовижні. Вони грунтуються на багатій образній фантазії, на чудовій зоровій пам'яті, на здібності почувати й віддавати рух, життя.

Майже всі композиції Елліса наснажені типовою для художника динамікою, яка відрізняє мистецтво Елліса від стриманіших композицій Майнора й монументальних, трохи статичних, образів Берка. Вириваючись із зрадницьких обіймів соціал-фашистів, рине до сонця революції робітник; озброєні рушницями й вилами мчать маси китайських селян, що повстали проти гнобителів; в шаленому поєдинку змагаються нафтові трести, рве ланцюги, що сковують його, пролетар, велетенська постать робітника дужим рухом ставить на земній кулі величезний прапор з емблемою Рад.



Ф. Елліс. Рисунок.

Мистецтво Елліса сповнене пафосом і напруженою боротьбою. І заразом воно повне внутрішньої сили, певності перемоги, повне незламного оптимізму. Елліс — представник молодого класу, що виходить на історичну арену, класу, якому належить майбутнє. Звідси бадьорий тон його мистецтва, його сміливість і сила, що так відрізняють його від експресіоністичного мистецтва дрібнобуржуазної інтелігенції, схильної скоріше підкреслювати страждання, злидні пролетаріату, нездатної (пригадаймо Гросса) дати переконливий образ його мужності і моці. Гросс зображує пролетаря виснаженим, доведеним до крайньої міри злиднів і розпачу; в песимістичному мистецтві Гросса прориваєтся його скепсис, його прихована невіра в переможну роль пролетаріату. Елліс, навпаки, створює образ робітника, повного сил, повного готовості будувати й захищати соціалізм, повного певності остаточної перемоги. І що найголовніше — цей образ Елліса не умовний, театральний образ, а реалістичний образ, створений на основі живих спостережень і вивчення реальної дійсності. Елліс, переїхавши з США, залишається працювати в СРСР,



Ф. Елліс. За владу Рад.

Державна ордена Трудового
Червоного Пра ора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КПРС
-3-



Ф. Елліс. Волю в'язням капіталу!

де повсякденна боротьба робітничого класу на будівництві соціалізму подає стільки прикладів мужності, сили, героїзму, і їх художник втілює в своїх образах.

Мистецтво Елліса реалістичне, його вабить багата, пластична мова форми; як і Майнор, і Берк, Елліс багато де в чому зв'язаний з Дом'є, і це — здоровий зв'язок, це — традиція, підказана революційною свідомістю та вірним класовим інстинктом. Мистецтво політичного сатирика не може замикатися в межах простої фіксації життєвих явищ. Удаючись до прийомів перебільшення й шаржу, не боячись алегорій і символів, воно з несподіваного боку виявляє приховані сторони дійсності; воно віддає суть і сенс соціальних явищ в узагальненому, сконцентрованому образі. Цей образ часто відзначений в Елліса сміливою фантастикою становища, незвичним сполученням деталей, різномасштабністю форм (слон, що уособлює біржу,



Ф. Елліс. Безсилий гнів.

важко сів на будинку Конгресу у Вашінгтоні: нафтові баки, що втілилися в лицарів, які змагаються; надмірно розпухлий живіт хворого на водянку американського капіталізму; криза в образі кістяка смерті тощо), і разом із тим від усіх його деталей віє переконливою правдою, вони віддані в життєвій їх конкретності.

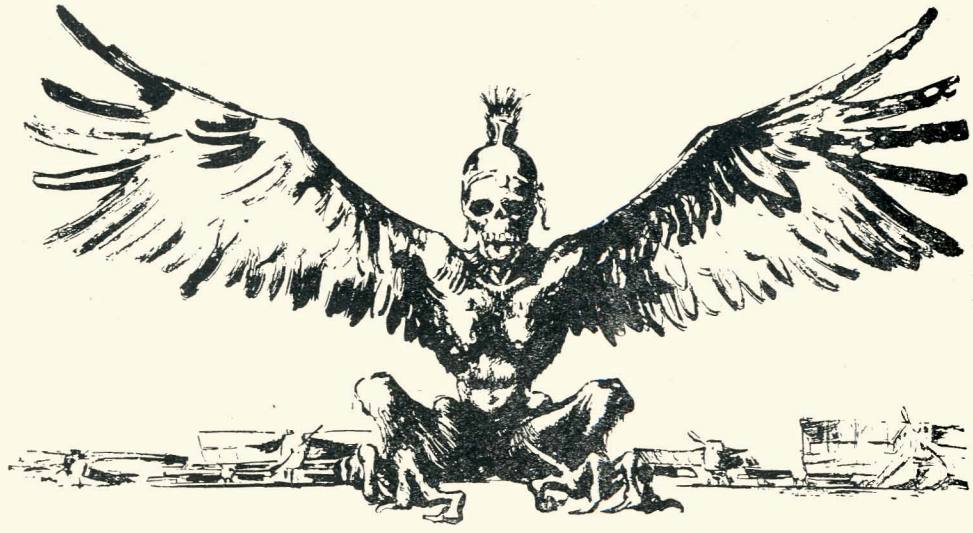
Багата образна фантазія Елліса іноді надає його малюнкам, особливо малюнкам американського періоду, певного відтінку романтизму. Елліс не боїться вживати старий романтичний реквізит: смерть, озброєну косою, кістяк, який ступає, — щоб зобразити голод або лицаря в шоломі й при зброї, відданих, проте, реалістично, — їх легко розуміють, легко розшифровують широкі пролетарські маси.



Ф. Елліс. Під прапором Леніна.



Ф. Елліс. Путьовка в життя.



Ф. Елліс. Імперіалізм відрощує крила.

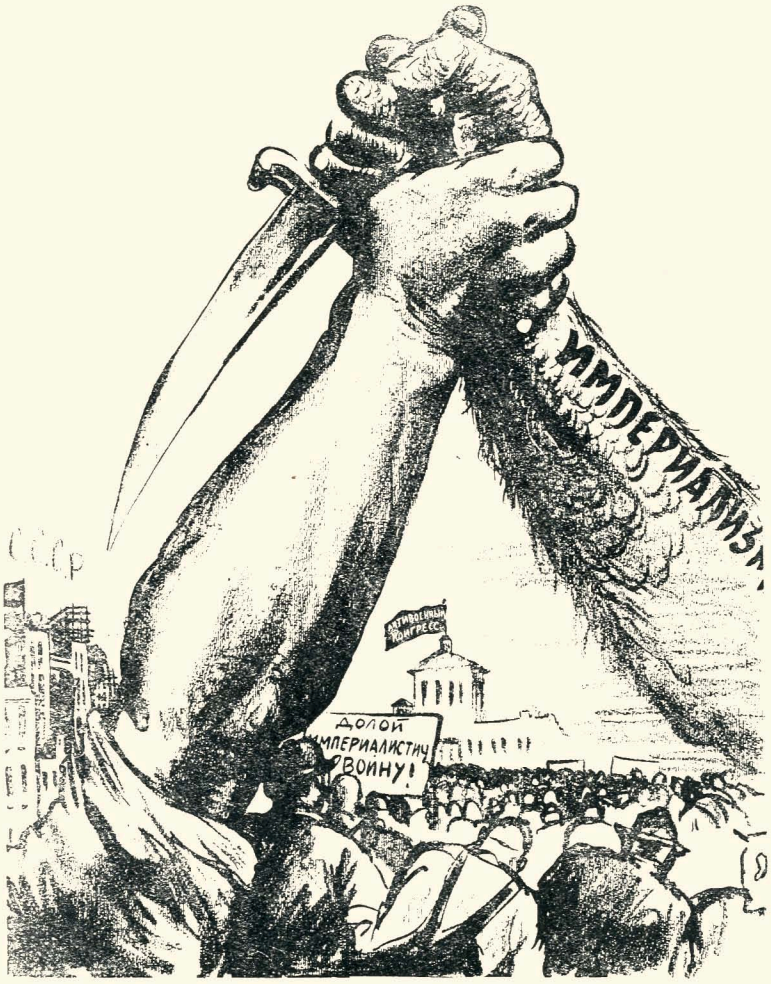
Традиційність цих образів вказує нам на джерела таланту Елліса, вихованого на творчості художників, представників незадоволеної дрібної буржуазії середини й кінця XIX ст.

З цього погляду перебування Елліса в СРСР приводить до підсилення реалістичних елементів, які, проте, завжди панували в його творчості, почерпнутій з конкретної дійсності. Підвищується чіткість зображення, удари стають влучніше скерованими, складну іноді ідею виявляється в іще більш зрозумілих образах. Однак, слід відзначити, що іноді редакційні вказівки, бажання вкласти в малюнок занадто великий літературний зміст, нарешті, сила написів, безперечно, шкодять художникові, заплутують композицію, ослаблюють манеру Елліса, таку лаконічну й виразну. Тут небезпека, від якої хочеться застерегти і Елліса, і його приятелів, що йому радять, бож одна з найцінніших ознак таланту Елліса — це лаконізм, виразність його малюнка. Небагатьма сильними штрихами Елліс віддає рух, малює драматичну ситуацію («Повстання», «Проти гнобителів Китая» тощо). Він гостро схоплює характер руху, йому блискуче вдаються характеристики і соціальний типаж дійових осіб, віддавання пристрастей, почуттів, що охоплюють їх.

Елліс дуже добре малює пензлем. Можна навіть сказати, що створені ним у цій манері малюнки найнапруженіші («Китайська революція», «Геть капіталізм»). Але навряд чи ми помилимося, коли скажемо, що вугіль і м'який олівець є найулюбленіший технічний засіб Елліса. Вони якнайкраще віддають ту м'яку, мальовничу ма-

неру, ту легкість середовища, той природно розгортуваний простір, *в якому* діють постаті Елліса.

Елліс — комуніст. Працюючи як політичний рисувальник у центральному органі компартії США «Дейлі Уоркер», працюючи *тепер* в СРСР в «Труде», Елліс як стежив, так і стежить і відгукується на всі події міжнародного політичного життя, на всі *перипетії* революційної боротьби пролетаріату. Його політична *пильність*, його політична чулість виняткові. Влучним, вражаючим *малюнком* Елліс уміє заплямувати й викрити черговий маневр соціал-*фашистів*, нові «подвиги» фашистських тюремників, уміє зривати



Ф. Елліс. Геть імперіалістичну війну!

машкару лицемірства й святошества з політичного ворога і надати нових сил, нової певності перемоги борцям пролетаріату. Мистецтво Елліса повне бадьорості, воно є заклик до боротьби, гучний заклик до трудящих мас зрозумілою їм, приступною мовою, заклик, який наснажує маси революційною пристрастю.



Ф. Елліс. Страйк на великій індійській дорозі.

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КПРС
-3-



К. Меньє Шахтьорка.

К. МЕНЬЄ

І. РАБІНОВИЧ

І

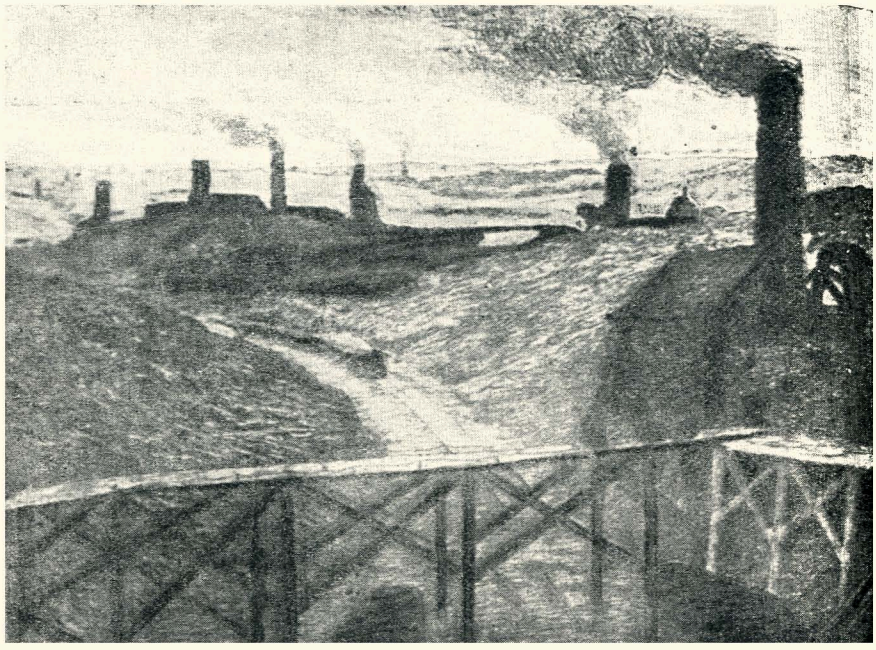
ТВОРЧІСТЬ Меньє — художника, зв'язаного з пролетаріатом 40 роками роботи, багатьма десятками творів, художника, в творах якого образи пролетарів кількісно переважають і в той же час є вершиною всього зробленого ним, — ставить перед нами актуальну проблему.

Основним питанням даної роботи є питання про внутрішній ідейний зміст і суть творчості Меньє. Установлення соціального генезису творчості розуміємо як визначення того, ідеї якого класу і на якому етапі його розвитку виявлено в досліджуваній творчості. І вивчення цієї творчості з боку специфіки мистецтва, аналіз усієї сукупності мистецьких засобів, усіх елементів стилю — все це підпорядковане головному завданню — розкриттю ідейної суті творчості Меньє, її класової основи.

З усіх промислових держав Европи Бельгія найменша. І на цьому клаптику землі в минулому росло й ширшало напружене промислове життя.

Процес капіталістичного розвитку Бельгії почався дуже рано. Уже на початку XIX ст. господарчий процес країни, в якій товарне виробництво процвітало ще з часів середньовіччя, зумовив дальший капіталістичний розвиток. А на час революції 1830 р. була в наявності велика промисловість, що все розвивалася. Обширний вугільний басейн Бельгії, що простягається майже без перерви з заходу на схід через усю країну, на цей час був уже місцем гарячкової промислової діяльності.

У дальшому країна таксамо продовжувала свій поступ на шляху розвитку промисловості. В 1846 р., на який припав перший, що відповідав серйозним вимогам, перепис, у бельгійській промисловості працювало більше півмільйона робітників. І не дивно, що скоро в бельгійській пресі залунав лозунг: «Треба, щоб Бельгія стала першою майстернею континенту». Цей лозунг мав цілковиту під-



К. Менье. Чорна країна.

ставу, зважаючи на тодішній стан цієї країни. На 70 роки минулого віку індустріалізація Бельгії досягла високого ступеня розвитку. Маленька країна висунулася на одне з перших місць серед промислових країн Европи. Величезна кількість промислових підприємств укрила більшу частину країни — вони тяглися майже безперервно.

Ще в 1870 р. в Бельгії нараховувалося 169 кам'яновугільних шахт, з пересічним числом понад 500 робітників на кожну. З цього часу на просторі всього вугільного басейну запанувала кипуча діяльність. А поруч — величезні металургійні і металообробні заводи, що виплавляли понад сто мільйонів пудів чавуну щорічно, який тут же перероблювалося на сталь, залізо, рейки, машини, на рушниці, на гармати. А побіч — велетні скла, найбільші в світі скляні заводи.

Ця кипуча промислова діяльність, що відбувалася на такій малій території, обернула Бельгію на єдину велетенську майстерню, на суцільну арену промислової праці.

І тому не дивно, що вже 30-ті роки стають добою початку соціалістичної пропаганди в Бельгії. У цей час сен-сімоністські місії обійшли всю країну й організували свої проповіді. Маржерон — учасник Бельгійської місії, у своїй промові, виголошеній 10 березня 1831 р. у Льєжі, говорив: «Ми збираємося обійти всі нації на землі,



К. Меньє. Боринаж.

але наше апостольство ми хочемо почати з Бельгії». Агітатори не поминули майже жодного більш-менш населеного пункту. Сен-сімоністська література прибувала цілими транспортами до Бельгії. Деякі з цих книг, в наслідок великого попиту на них, були тут перевидані. У столиці Бельгії — Брюсселі — виходила недільна газета «Бельгійський організатор» з підзаголовком: «Журнал доктрини Сен-Сімона».

Про що ж говорили ці проповідники, що мандрували по Бельгії?

Вони говорили, що «трудяще населення мучиться в найбільших злиднях, у той час як багато неробів живуть, потопаючи в багатстві» [1]. Вони говорили, що «трудяща більшість повинна бути щасливою, без цього ніхто не має права бути щасливим» [2].

Коли 1838 р. послідовники Фур'є також вирушили в путь, щоб нести в світ слово свого вчення, то вони насамперед рушили до Бельгії. Першим прийшов туди найкрасномовніший учень Фур'є — Віктор Консідеран. Він зосередив свою пропаганду головним чином серед людей освічених. Слідом за Консідераном прибув до Бельгії в 1844 р. другий фаланстеріанський промовець — Жан Журне, який ширив свої ідеї серед промислових робітників. Третій пропагандист нової доктрини — Віктор Геннекен викладав погляди фаланстеріанців серед шкільної молоді.

[1] З промови Бельгійської місії, виголошеної 10 березня 1837 р. у Льєжі.

[2] „Бельгійський організатор" № 2.



К. Меньє. Біля тину.

І послідовники Фур'є, говорячи про необхідність перебудувати «суспільство, в якому панують безладдя і зло», висували на перший план становище найчисленнішого класу — пролетаріату.

Нарешті, протягом майже чотирьох років перед революцією 1848 р. Бельгія перша стає ареною пропаганди наукового соціалізму. Вигнаний із Франції, в січні 1845 р. Маркс вирушив до Брюсселя, де і лишається до березня 1848 р. За кілька місяців згодом, туди ж прибуває і Фрідріх Енгельс. Потім до Брюсселя з'їжджається і групується навколо Маркса низка революціонерів, серед яких був ряд видатних пролетарів.

Однодумці Маркса, що виїхали за ним у вигнання, розвинули в Бельгії значну практичну діяльність: вони заснували «Німецький Робітничий Союз», що об'єднував німецьких емігрантів, видавали «Німецьку Брюссельську газету», на сторінках якої друкувалися



К. Менье. На роботу.

Маркс і Енгельс. Завдяки Марксу й Енгельсу у Брюсселі виник комітет «Союзу Комуністів».

У Бельгії було вперше опубліковано памфлет Маркса «Злиденність філософії», що містить основні риси його вчення, тут були читані Марксом прилюдні лекції, частина яких згодом склала брошуру «Наймана праця й капітал», тут же Марксом була виголошена знаменна «Промова про свободу торгівлі».

Треба відзначити, що соціалістична пропаганда не раз торкалася мистецтва, а часом звертала свій заклик безпосередньо до художників.

Журнал сен-сімоністів у Бельгії — «Бельгійський організатор» — ставить своїм завданням покласти край усьому, що суперечить науці, покласти край промисловим кризам і «звільнити мистецтво від маразму, що вбиває його». У другому нумері цього журнала в статті, сповненій обурення з тяжкого становища широких народних мас, серед перерахованих злиднів цих мас,

підкреслюється: «їхні почуття не знають краси мистецтва». Нарешті, серед найбільш ходових у Бельгії книг і брошур сен-сімоністів ми поруч з викладом доктрини Сен-Сімона, поруч з «Листами про релігію й політику» бачимо спеціальну «Відозву до художників».

Сен-Сімон у своєму вченні приділяв значне місце мистецтву. Одна з тез, в яких Сен-Сімон формулював основну ідею своєї доктрини, говорить: «Три великі галузі людської діяльності є: вільні мистецтва, науки й промисловість». Незрівняно менша роль мистецтва в системі Фур'є, але й фаланстеріанські проповідники в Бельгії спиняли свою увагу на соціальному значенні мистецтва. Віктор Консідеран у своїх виступах у Льєжі, переходячи від викладу доктрини до проблем практичного характеру, торкається поряд з наукою й вихованням і мистецтва. Треба також відзначити, що бельгійське мистецтво мало своїх представників серед прихильників Фур'є. Так, серед імен учасників фаланстеріанських конференцій ми бачимо ім'я живописця Фробкгавена і скульптора Гефа[1].

Нарешті, у «Німецькій Брюссельській Газеті» Енгельс, з приводу книги Карла Грюна «Про Гете з людського погляду», опублікував статтю, в якій було вперше широко поставлено питання про відношення мистецтва до великих подій своєї доби. Енгельс докоряє «великому поетові» те, що він погоджувався з тим «жалюгідним», що являла собою тодішня німецька дійсність.

«Мы вообще, — пише Енгельс, — не делаем упреков ни с моральной, ни с партийной, а разве лишь с эстетической и исторической точки зрения...» Енгельс закидає Гете те, що «свое эстетическое чувство он приносил в жертву филистерскому страху перед всяким современным великим историческим движением»[2].

Проповідь сен-сімоністів, а за нею бесіди учнів Фур'є і, нарешті, діяльність Маркса та Енгельса і згрупованих навколо них послідовників, що прибули з різних країн, мали значний вплив у Бельгії. Пролетарські кола, трудова інтелігенція і шкільна молодь з глибокою увагою прислухалися до нових слів.

У 1839 р. Шарль-де-Ку, професор католицького університету в Лувені, у своїй статті «Історія сен-сімонізму» в журналі «Брюссельський огляд» за жовтень говорить: «Від сен-сімонізму лишилися його доктрини про власність, які проникли в робітничі класи більше, ніж це звичайно думають».

У брюссельському «Демократичному огляді» 1846 р. в статті за підписом «Колишній студент» говориться: «З того часу, як Консідеран, найвидатніший апостол нової доктрини, прийшов до нас

---

[1] Нам не пощастило встановити, хто саме з братів Геф — Віллем чи Йозеф.

[2] Ф. Энгельс. Карл Грюн: „О Гете с человеческой точки зрения". К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. V. М.—Л. 1929, стр. 143.



К. Менье. Перед спуском.

і навчив слову Фур'є, наша інтелігенція, приспана католицьким навчанням, прокинулася й потяглася до нового світла».

«За три роки його (Маркса. — І. Р.) брюссельського вигнання, — пише Мерінг, — бельгійська столиця стала свого роду центром комуністичного руху»[1]. А Луї Бертран говорить: «З погляду інтернаціонального соціалізму Брюссель, завдяки присутності там Маркса й Енгельса, був вогнищем надзвичайно пожвавленої діяльності, починаючи з 1845 р. і аж до перших місяців 1848 р.»[2].

Такими були сформовані на базі виробничих відносин Бельгії ідейні і естетичні особливості епохи, коли Менье формувався як соціальна особистість і художник.

---

[1] Ф. Мерингъ. „От утопии к науке". 1924. Стор. 265. Ростов н/Д.

[2] Histoire de la democratie et socialisme en Belgique depuis 1830, par Louis Bertrand. Tome I. Bruxelles—Paris. 1906.



К. Меньє. Відкатчики.



К. Менье. Голова молодого шахтаря.

II

«... организация пролетариев в отдельный класс, а вместе с тем и в политическую партию, ежеминутно разбивается конкуренцией рабочих между собою. Но она возникает снова и снова, каждый раз крепче, сильнее, могущественнее».

К. Маркс и Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии (Сочинения, т. V. М. — Л. 1929, стр. 492).

Коли дослідник творчості Менье звертається від того періоду, коли у художника ще не було свого творчого обличчя, коли художник ще не знайшов свого стилю, до наступного періоду його творчості — він бачить себе в світі зовсім незвичайному для сучасного цьому художнику мистецтва. Нема майже нічого спільного в тематичному відношенні між тими тисячами творів живописців і скульпторів, що виставлялися на художніх виставках усіх европейських столиць останньої чверті XIX в., і тим, що в той же період створював Менье.

Навіть побіжний перегляд каталогів европейських виставок цієї доби дає уявлення про море пейзажів, баталій, портретів, інтер'єрів, натюрмортів, а головне — незчисленних, безконечних зображень жіночого голого тіла.

Характерно, що Камілл Моклер у своїй роботі «Імпресіонізм», даючи перелік творів художників, часто буває змушений відмовитися від перераховування і задовольнятися загальними вказівками:

«численні серії купальниць» (Ренуар), «численні натюрморти» (Густав Кальєбот); «численні інтер'єри» (Едуард Вюілар)[1].

«Каменярі» Курбе; «Праця» Медокса Броуна; «Сучасні циклопи» Менцеля та ще чотири-п'ять творів вичерпують собою всю робітничу тематику мистецтва всього світу аж до 90 рр. минулого століття.

У той же час навіть приблизна статистика встановлює тільки для одного десятиліття 1880 — 90 рр. такий список творів Меньє.

Малярство: 1880 — «На металургійному заводі»; «Котлярі».
1882 — «Відливка сталі»; «Спуск до шахти в Льєжі»; «Тютюнова фабрика в Севільї».
1884 — «Заміна тигля, що лопнув»; «У порту».
1885 — «Спуск до шахти»; «На скляному заводі» (Робітники снідають)».
1887 — «Розвантаження корабля»; «Рудокопи Борінажа».
1889 — «У чорній країні»; «Борінаж»; «Шахтарки»; «Відкатка»; «Вечірнє повернення з шахти».
1890 — «Шахтарі і шахтарки Борінажа».

Скульптура: 1886 — «Молотобоєць».
1887 — «Пудлінговщик, що сидить».
1889 — «Пудлінговщик»; «Шахтарки»; «Жертва шахти».
1890 — «Пудлінговщик»; «Молотобоєць»; «Вантажник антверпенської гавані»; «Склодув».

І не тільки по відношенню до попереднього й сучасного йому мистецтва, але й по відношенню до мистецтва, створюваного сучасниками Меньє після його смерті, і того, що творили ті, що прийшли після нього, Меньє виступає з різко-відмінною тематикою. Ця відміна особливо гостро виступає в скульптурі, що особливо важливо, бо саме скульптура, а не малярство є центром творчості Меньє. Основним стрижнем соціального буття за останні 50 років було зростання активності робітничого класу, зростання його громадського значення, його класової боротьби. Процеси, що визрівали в робітничому класі, стали дійсною основою й вихідним пунктом усіх соціальних рухів доби. Усе це не могло не зробити впливу на буржуазне мистецтво в розумінні епізодичного, хоч би й не частого, звертання художників до робітничих мотивів. Проте, саме в мистецтві скульптури, що була більшою мірою, ніж інші галузі мистецтва, привілеєм заможних класів, цей вплив було помітно найменше.

---

[1] К. Моклер. Импрессионизм. Москва (Року не зазначено).



К. Менье. Робітничий посьолок.

Ми довільно взяли з творчого шляху Менье одрізок часу між 1880—90 рр. Коли ж ми звернемося до років попередніх і пізніших, то побачимо, що довгий творчий шлях Менье з його переважним відбором пролетарських тем являє собою подиву гідну єдність.

Але поняття тематики не вичерпується вибором об'єкту, а містить в собі й ідеологічне перетворення об'єкту, яке визначається соціально-класовим генезисом творчості. Одне й те ж явище об'єктивної дійсності в творчості художників, що відбивають ідеологію різних класових груп, відтворюється по-різному, виступає як різні теми.

Око Сезанна — виразника початку шляху буржуазії до свого ідейного зубоження, ідейного тупіка — застигло на поверхні явища: букет квітів для нього є темою будови квітки і стану її поверхні. Для Ван-Гога вже той же букет або пейзаж є привід для виявлення почуття цілковитої самотності.

Проте, питання про тематику Менье не обмежується переважним добором пролетарської тематики. Тут перед нами в усьому ході розвитку творчості — настановлення на зображення явищ світу пролета-

ріату. Тут не тільки добір з усієї різноманітності дійсності саме цих явищ, але вся дійсність сприймається в перспективній спрямованості, яка робить центральними саме ці явища. Панування пролетарських мотивів у Меньє — в той же час близьке пролетарському трудовому підходу в мистецтві, і це панування відбивається на тематичному усвідомленні художником явищ дійсності. Наростання трудової тематики у Меньє переходить у чітко виявлене трудове сприймання світу.

Уже рання серія картин Меньє з життя траппістів показує, що з усієї складності навколишнього світу праця є основним і визначальним для художника. Але шлях Меньє до цієї трудової тематики проходив через ідеологічні хитання, властиві дрібнобуржуазній інтелігенції. Меньє відправився до монастиря траппістів, шукаючи в їхньому побуті трудових мотивів. Це тим більш яскраво виступає, коли пригадати таке полотно, як «Траппісти за роботою» 1863 р., що належить до цієї серії. Таке хитання в творчості художника є ідеологічним відбитком того, що в 60 рр. певна частина робітничих організацій Бельгії (напр., гентський робітничий союз) виступала під лозунгом: «Бог і закон», що аж до 80 рр. у боротьбі лібералів з клерикалами відсталіша частина робітників ішла за останніми.

Відсталіші члени робітничого класу, іноді й великі його загони, у цей час порушують класову солідарність, несвідомо діють проти інтересів свого класу. Це свідчить про те, що дана частина робітничого класу зазнає іншокласового впливу, що вона перебуває під впливом ворожого класу, це значить, що даний загін класу, що даний окремий пролетар ще не усвідомив своїх класових інтересів або несвідомо зрадив свій клас, відійшов від нього, випав з класу. «Дело не в том, — говорить Маркс, — в чем в данный момент видит свою цель отдельный пролетарий... дело в том, что такое пролетариат на самом деле и что он, согласно своей сущности, исторически будет вынужден делать».

Відзначене вище трудове сприймання світу, просякаючи всю творчість Меньє, з неменшою силою, ніж у творах ранніх, виявляється й у творах пізнього періоду майстра. Так, наприклад, на пам'ятнику Емілю Золя в Парижі, роботи Меньє, з усіх персонажів Золя показано лише робітника й робітницю-мати.

Між тим у літературному доробкові Золя — зокрема циклі «Ругон-Макарів» — виведено промислову й фінансову буржуазію, аристократію, дрібну буржуазію буквально всіх відтінків, селянство, урядовців усіх рангів, духівництво і тільки в трьох з його книг — «Жерміналь», «Труд», «Западня» — панують пролетарські образи.

Іспанія є другою, після Італії, країною, найбільше відвідуваною художниками. І хто з них не сприйняв цю країну як країну пісень,



К. Менье. Тютюнова фабрика в Севільї.

танків та ігор, хто з них, починаючи від Едуарда Мане, не привіз відтіля «Співачок», «Матодорів», «Боя биків». Головним же наслідком відвідання Іспанії Менье (в 1882 р.) є «Тютюнова фабрика в Севільї» з робітницями на першому плані.

І пейзажі Менье лише на перший погляд є тематичним відхиленням, насправді ж вони жодною мірою не поривають основної тематичної лінії його творчості. «У чорній країні», «Борінаж», «Доменні печі» та інші пейзажні роботи показують, що трудова тематика опановує і пейзажним жанром Менье.

З того часу як пейзаж звільнився від службової ролі в композиціях іншого змісту і відокремився як самостійний жанр, ми знаємо ряд відмін пейзажної тематики в залежності від освоєння її новою соціальною групою, або тим же самим угрупованням на новій основі зміненої політичної і економічної ситуації. Сільський пейзаж заміняється загородним краєвидом у вигляді зображень парків, палаців, вілл, краєвидом, який поступається місцем перед міським пейзажем,

в якому показується останні рештки природи — міських бульварів. Нарешті з'являється індустріальний пейзаж: велетенські мости, доки, громади фабрик і заводів. Цей шлях, пройдений народженим у надрах буржуазного суспільства пейзажем, є шляхом буржуазного світогляду, є шляхом, який пройшов клас у боротьбі за своє панування: шляхом від зародження речового світовідчування до фетишизму речей.

Пейзаж Меньє — почорнілі від диму простори, важкі маси надшахтних споруд, що втопають у копоті, ряди присадкуватих різноманітних споруд — однаково далекі так від перших кроків пейзажу — пейзажу сільського, як і від його останнього варіанту, що виявляє апофеоз буржуазного індустріалізму. Пейзажі Меньє — арена пролетарської праці.

Якщо і можна назвати тематично-близькі до творів Меньє інші твори европейського мистецтва середини XIX в., то це — твори поодинокі як у доробкові іхніх авторів, так і в усьому мистецтві доби. Самітно стоять серед сотень творів Менцеля на тему про Фрідріха II його «Сучасні циклопи»; самітно стоїть «Праця» Медокса Броуна серед його «Вільгельма Завойовника», «Короля Ліра й Корделії», «Медового місяця короля Рене» та інших творів. Самітні й «Каменярі» Курбе і «Страйк» Ролля серед творів їхніх авторів, самітні всі ці праці серед мистецтва доби.

Таким чином, коли ми й знаходимо в европейському мистецтві твори своєю тематикою споріднені тематиці Меньє, то це саме ті нечисленні твори, в яких їхні автори відходять від свого тематичного річища і тематичного річища всього сучасного їм мистецтва.

Основна тематична лінія Меньє веде до пролетаріату, — його творчий горизонт у розумінні тематики майже не виходить за межі світу пролетаріату. Те, що лежить за межами цього світу, лише зрідка потрапляє в поле його зору. Нечисленні тематичні відхилення при уважному розгляді виявляються, здебільшого, лише уявними. Усе зроблене Меньє поза цією основною, вірніше кажучи, єдиною його темою є показом інших сторін дійсності через ту саму призму. Включаючи до орбіти свого зображення будьякі життьові явища, Меньє ставить їх в органічний зв'язок з вихідною для нього соціальною стихією — світом робітника.



К. Менье. Голова Пудлінговщика.

III

Художні сприймання Менье були нові, і він повинен був шукати нових засобів виразу для їхнього відтворення. І насамперед у побудову творів вступають нові художні розрахунки, застосовуються принципи ідейної спрямованості.

Художній шлях Менье майже на всьому його протязі лишається в межах світу праці: завод і фабрика, шахта й порт — сфера його творчості, майже єдина арена розгортання дії в його творах. А між тим у побудові його творів ні заводська будова, ні машина ніколи не займає скількинебудь значного місця. Усю композиційну виразність побудовано виключно на людській фігурі, і в загальній композиції їй належить головне значення. На численних багатофігурних барельєфах Менье, на його частих живописних групах — заводський корпус, надшахтні будови служать тільки фоном, на

якому показано робітника, — машина тут подана тільки як точка застосування робочих рук.

Одна з найраніших робіт Меньє на робітничу тему, — уже згадана вище, — написана в Іспанії картина, названа автором «Тютюнова фабрика». Але в творчій організації елементів цього твору, в його композиційній структурі фабрична будова, фабричні прилади цілком відсутні. Усе полотно заповнено робітницями, що заглибилися в свою роботу. Єдність типажу при яскраво виявленій індивідуальності кожного обличчя, спільність положення фігур, спільність ритму трудових рухів — дає картині її композиційну єдність.

На барельєфі «Порт» не дано нічого з усієї складної обстановки життя морського берега великого портового міста, немає корабельної снасті, немає щогл, що стремлять у височінь, — самі лише постаті вантажників, що ходять, несуть, волочать свій вантаж. Ніщо не повинно заважати нашому сприйманню образу робітника в процессі подолання ним тягара праці.

Домінантне положення фігури робітника, відзначене в цьому творі, в дальшому проходить через усі живописні й скульптурні багатофігурні композиції Меньє, при чому цього досягається не абсолютним масштабом людських постатей, а їхнім співвідношенням з простором, в якому вони панують. Фігура робітника тут — усе.

Цілком протилежне ми маємо у Франка Брангвіна й Ганса Балушека, які звертаються час від часу до розробки мотивів промисловості.

Основою композиції Брангвіна є машина, фабричні будови, працююча ж людина у нього — додаток, доповнення композиції. Серед близько 400 офортів, літографій і гравюр Брангвіна є щось із два десятка робіт, що змальовують промисловий світ. Тут вирізняються страхітні силуети, густим переплетенням виступає риштування грандіозних будівель, а десь унизу, коло цих зроблених з граніту й цементу, закутих у залізо й сталь велетнів, як комашня метушаться подібні один на одного й всі безликі робітники — будівники всієї цієї міці. Найхарактерніша робота тут — це офорт «Збудування корабля». Колосальний кістяк судна й мініатюрні фігурки будівників. Вони однозвучні, вони сприймаються у співвідношенні до ними ж споруджуваного велетня. Але й у тих небагатьох роботах Брангвіна, на яких фігури робітників дані крупніші, як от «Пилярі», «Прокладання рейок» тощо, вони все ж залишаються безликими, знеосібленими: їх подано зігнутими під роботою, в цілому ряді інших ракурсів, які увільняють художника від виявлення типажу.

У добу загнивання капіталізму ввесь суспільний розвиток стає в гостру суперечність із подальшим розвитком буржуазії, і остання втрачає здатність сприймання соціального процесу як цілого. Тому



К. Меньє. Шклодув.

виробництво сприймається нею як система технічних зв'язків людей і речей, що визначаються техніко-організаційним боком виробничого процесу. Робітник — один із кількісних додатків, що дає в сумі процес виробництва, — лише момент цього процесу, він звичайна подробиця технічного боку виробництва. Бренгвін не бачить виробничих стосунків, а бачить лише технічний бік капіталістичного виробництва. Тут — соціальні коріння пафосу велетенських монументальних естампів Бренгвіна — пафосу напруженої сили, грандіозності розмірів капіталу, пафосу, який до певного часу приховує від багатьох внутрішнє загнивання капіталізму.

Те ж ми маємо у Ганса Балушека, що так само багато працював у галузі індустріальної тематики. Композиційне панування машини у Балушека дістало свій максимальний вираз у його серії численних картин і рисунків, присвячених залізниці. Тут поруч з потужним

паровозом, з колосом-мостом показаний залізничний робітник — він пригнічений, знищений громаддям машин. У центральній картині залізничної серії Балушека — «Рейки» зовсім немає людини: безконечна сітка рейок, що біжить в усі напрямки і силуети промислових будівель, що владно вимальовуються на горизонті. Свій цикл художник так і назвав: «Шляхи машини».

І в тих небагатьох роботах Балушека, де він намагається показати робітників поза зв'язком з будьякою технічною системою, як от у його картині «Пролетарі» (1900 р.), він розв'язує своє завдання шляхом суцільного знеособлювання: велика частина полотна заповнена головами робітниць, з полотна дивиться сила жіночих облич, але жодне індивідуально не розкрито, перед нами лише багато разів повторена одна й та сама схема жіночого обличчя. Балушек не міг створити образ пролетарки, його маса робітниць являє собою лише кількісне нагромадження.

Тут ріжниця в композиційній волі художників — ріжниця у відношеннях до світу промислової буржуазії та індустріального пролетаріату. Для буржуазного товарово-фетишистського мислення є характерним фетишизування технічного боку процесу виробництва, який витискає з поля зору буржуазного художника соціальний бік того ж процесу. Природно, що тут виступає на перший план машина, а людина є лише деталлю в системі машин, моментом техніки. Відси і її безликість — вона, як елемент техніки, підпорядкований машині, — поза соціальним буттям.

І ще: коли для буржуазії, що володіє засобами виробництва, і людина й машина є рівною мірою такими засобами, то все ж машину цінує вона більше, ніж робітника, бо спрацьованість машини незрівняно більше відчутна для буржуазії, ніж виснаженість робітника.

У цьому поставленні робітника на другий план не абияке значення має почуття страху, що навіває власницьким класам зростання активності робітника, яке все частіше порушує мирну течію життя буржуазного суспільства.

Для Меньє характерно, що у виробничому процесі він бачить насамперед соціальний бік — відносини людей, що процес виробництва у нього завжди подано як прояв організуючої влади людини над машиною, що в сутичці людей і речей люди завжди дістають примат над речами.

Жест руки — один із найбільше вживаних скульпторами композиційний прийом. Піднесена рука, рука простягнена, вказуюча рука, призовна, наказова — основний композиційний момент переважної більшості монументів Европи, починаючи від «Мідного вершника» на березі Неви і до Рюдівської «Марсельєзи» в Парижі. Але справа не тільки в монументах. Не треба бути великим знавцем творчості Родена, щоб напам'ять назвати ряд творів, побудованих на цьому



К. Менье. Жага.

композиційному прийомі. У «Бронзовій добі» все зосереджено в жестах рук, «Останній заклик» являє юнака на колінах з руками, простягненими у вишину, «Жінка-кентавр», «Пристрасне благання», «Іоанн», «Єва», «Громадяни Кале» композиційно побудовано на жестах рук.

Але жест рук майже завжди є виразом індивідуального стану. Надхнена сваволя сильної волі індивідуума, містична загадковість, особисте звеличення, могутність, вищість — ось що втілювали художники в жест. Історія мистецтва знає випадок, коли художник намагався виявити в жесті стан багатьох — ми говоримо про велетенське панно Фердінанда Ходлера «Однодушність» на стіні ратуші Гановера. Ходлер показав епізод з історії доби селянських війн, коли маса німецького селянства і трудової бідноти міст під виглядом вимоги церковної реформи боролася проти феодального ладу з його світською владою церкви. Цей рух, що мав у своїй основі матеріальні класові інтереси працюючих мас, відзначався їхньою стійкістю, їхньою

непохитною волею до боротьби й перемоги. Цю колективну волю і хотів виявити Ходлер у своїй «Однодушності», що являє собою суцільну стіну народної маси з лісом застиглих, піднесених вгору рук.

Цілком чужий цей прийом композиційній структурі Меньє. Він не вдається до цього прийому і в тих творах, в яких, здавалось, він був би як найкраще доречний, як, наприклад, в «Робітникові, що кличе», або — що ще більш знаменно — в «Жертві шахтного газу», де перед нами мати шахтаря, яка схилилася над сином, що загинув від вибуху.

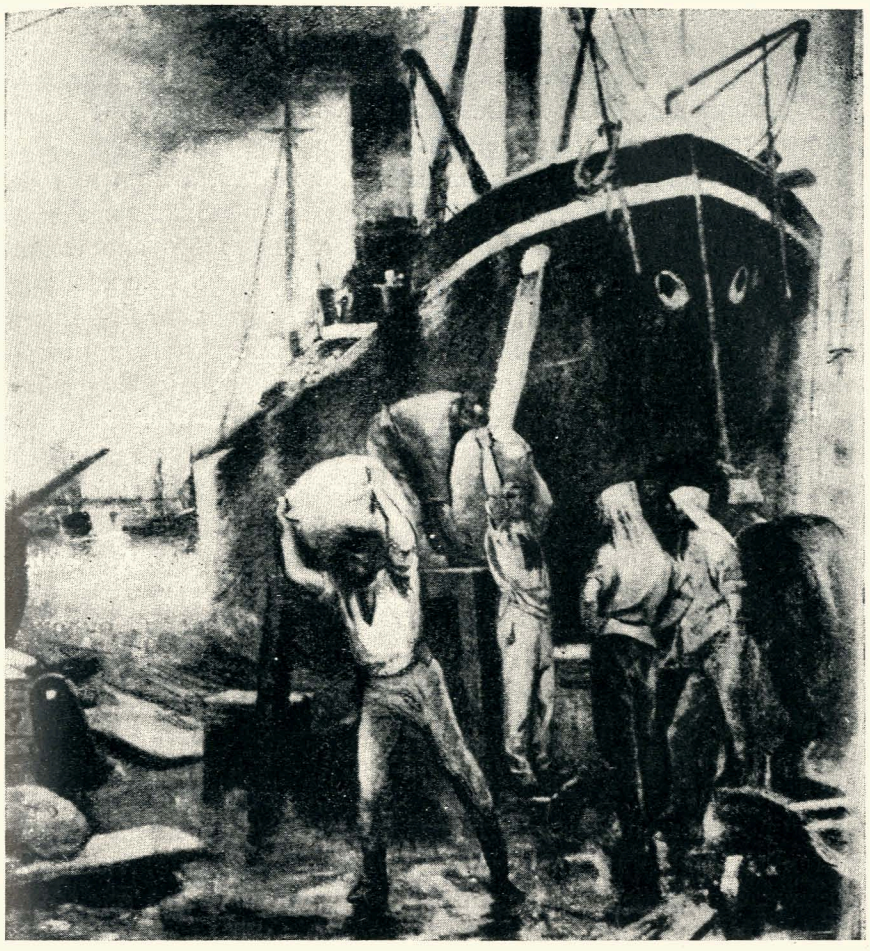
За спиною кожного робітника у Меньє незримо стоїть маса, колектив. Меньє ізолює робітника від колективу, щоб показати окремі сторони життя цілого, щоб дати індивідуальний вираз загальнокласових рис. Рух окремого пролетаря у Меньє є виразом соціальних процесів, що відбуваються всередині робітничого класу. І «Жертва газу» не індивідуальне горе, не родинно-побутова сцена, не драма матері, а драма класу, який щоденно, щогодинно приносить тисячі жертв по всіх кутках капіталістичного світу.

Меньє завжди трактує фігуру окремого пролетаря як організуючий елемент якогось більш широкого цілого. Для Меньє працююча людина — ланка в ланцюзі колективних зусиль, колективних перемог. У кожному робітникові Меньє навіть і тоді, коли його показано ізольовано, відчувається рух і наступ великих робітничих мас. Робітники Меньє в нашій свідомості множаться на мільйони людей.

Нехай окремо стоїть «Питець» Меньє — ми знаємо, що поруч із ним багато таких же, як він, людей з пересохлим від спеки горлом.

Відповідною до соціального буття класу, що дає зміст його творчості, є і манера Меньє розподіляти окремі фігури, манера зв'язувати їх між собою. Порівняймо в цьому відношенні Меньє з Роденом. Нехай для порівняння служать: у Родена — «Громадяни міста Кале», у Меньє — «Вихід із шахти». Основою для групи Родена послужила історична трагедія. У середині XVI в. місто Кале, обложене англійським військом, було змушене через голод здатися. Англійський король згодився помилувати населення при умові, коли шість громадян пожертвують собою для порятунку свого міста. Приречені на страту громадяни повинні були з'явитися до табору обложників з ключами фортеці. Роден, показуючи шестеро людей, що вирішили пожертвувати собою для єдиної мети, дав шість різко відмінних рухів, шість замкнених у собі світів. Ідучи до єдиної долі, керовані єдиним чинником, кожен із шістьох роденівських громадян лишається сам собою. Паралельно поставлені постаті прекрасно виявляють несполученість їхніх переживань при всій їхній однаковій спрямованості.

У своїх «Громадянах Кале» Роден зводить тему історичного жанру до драми характерів кількох індивідуумів; момент історичний



К. Менье. Розвантаження пароплаву.

художньо відступає перед драмою окремої людини. Роден говорив, що його «Громадяни» — живі ланки ланцюга страждань, саможертви. Але Роден не бачив, що це окремі ланки незімкненого ланцюга.

Зауважене тут стосується не тільки «Громадян Кале», а є принципом композиції скульптора. Його твори внутрішньо незв'язані, їхні окремі елементи ніби прагнуть покинути один одного, роз'єднатися, розімкнутися, розбрестися.

У рельєфі Менье — «Вихід із шахти» — всю композиційну побудову скеровано до того, щоб, не порушуючи ясності цілого, на найменшому просторі дати найбільшу кількість людей і, таким чином, знайти максимальний вираз згуртованості показуваних людей. Тут увесь тягар багатогодинної праці в пітьмі виявлено в постаті

переднього робітника, голова якого виступає з площини рельєфа і який, увесь пригнувшися, немов би готуючись до стрибка, стремить назустріч денному світлу. Але фігура цього робітника не відділяється від його товаришів. Напружена динаміка цієї фігури лише завершує рух, що починається там, у невидимій глибині шахти.

Класичне мистецтво знає приклади, коли художник для поліпшення виразу основної ідеї наважується на неможливе: Леонардо да-Вінчі у своїй «Тайній вечері», прагнучи, щоб апостоли, що сидять за столом обабіч Христа, були максимально зближені в одну замкнену групу з учителем, який знаходиться в центрі, — зменшує розміри стола до того, що неможливість розмістити за ним стільки людей цілком очевидна. Так само і Рафаель у картині «Чудесний лов риби» зробив човни неприродно малими і, таким чином, змусив панувати фігури.

Вивчення композиції «Виходу з шахти» Меньє приводить до думки, що й тут художник жертвує реальним заради найбільш яскравого виразу основної ідеї: Меньє вміщає у шахтний вихід неможливу кількість людей.

Те ж саме ми бачимо на рельєфі Меньє «Поворот рудокопів». Вісім постатей рудокопів об'єднані єдиним ритмом їхніх рухів в одне суцільне ціле. Органічно пов'язані між собою, ці вісім фігур зливаються в один монументальний образ.

Було б неприпустимою помилкою вважати, що коріння такого підходу до робітника — у сприйманні пролетарської маси, як недиференційованого примітиву. Передаючи єдність зусиль, об'єднуючи поодинокі волі в єдину, скеровану до єдиної мети волю, Меньє ніколи не показує безликої маси; у нього ніколи не зникають риси окремої фігури. Навіть у найскладніших композиціях Меньє кожна окрема людська одиниця — неповторна особистість. При розчленуванні першого-ліпшого багатофігурного твору Меньє кожна виділена окрема постать або пара і більше фігур нічого не втрачають в яскравості, в повноті й чіткості свого виразу.

Художній твір формує, організує не тільки композиція, в розумінні розміщення зображеного, приведення його до художньої цільності, але й інші елементи мистецького твору, які відграють у ньому певну роль.

Таким елементом у творах Меньє є нагота. І тут більше, ніж у всіх інших композиційних засобах скульптора, ми маємо справу з принципово-відмінною ідейною спрямованістю.

Через увесь розвиток мистецтва виразною лінією проходить зображення людського тіла. Людське тіло в русі, функції його частин є переважним матеріалом для живописця й скульптора в усі часи. Звідси те величезне значення, яке надавалося за багатьох епох художнього розвитку наготі, що відкриває, звільняє рух тіла, посилює

його виразність. Голе людське тіло завжди було значною мистецькою проблемою, і ним оперували в більшості своїх творів найбільші художники майже всіх часів, а в деякі епохи мистецтво й відтворення людської наготи були синонімами.

Голе тіло є класичним мотивом усіх художніх культур, не виключаючи й мистецтва докласової людини. Але соціальні основи наготи міняються в залежності від змін суспільно-економічних формацій і зміни становища класів у середині них. У зв'язку з цими змінами ми бачимо в одні епохи і чоловічу й жіночу наготу, в інші — лише жіночу.

Так, наприклад, у міру того, як приватно-капіталістичні господарчі відносини підносяться у своєму розвиткові і класова нерівність суспільства все більше загострюється, а буржуазне прагнення до нагромадження все більше стає центром життя панівного класу, нагота набуває іншого соціального характеру. У другій половині XIX в., коли капіталізм досягав найбільш повного розвитку, в мистецтві запановує виключно жіноча нагота. Остаточно оформлюється буржуазний погляд на женщину як на товар, на власність, що підлягає заволодінню, посіданню.

Протягом багатьох десятків років художні виставки Европи є виставками жіночої наготи. Спальня, баня — місця, в яких розгортаються дії цих картин. «Дружина Потіфара», «Сусанна у ванні», «Сусанна й старі», «Купальниці», «У ванні», «Вихід з ванни», «Туалет», «За туалетом», — кожну з цих назв ми можемо прочитати на тисячах полотен, під багатьма сотнями бронз і мраморів. Слідом за Кабанелем, Бугро і Бодрі у Франції, Макартом у Німеччині йдуть сотні їм подібних майстрів голих жіночих тіл, явно загострених у бік споживацької цінності.

Поряд із цими виразниками груп великого капіталу художники дрібної буржуазії в своєму прагненні втекти від капіталістичної дійсності йдуть у світ проституції. Такі майстрі, як Тулуз-Лотрек, Константин Гюіс, Фелісьєн Ропс, створюють моторошну галерею проституток, кошмарний літопис потворного зростання проституції в капіталістичному світі. У наслідок — знову виключно жіноча нагота, лише на іншій соціальній основі — іноді протести дрібної буржуазії проти великого капіталу.

На цілком іншому грунті виростає зображення наготи в Менье, яке має цілком іншу ідейну спрямованість. У творчості Менье наготу міцно пов'язано з життєвою функцією робітництва — працею. Нагота рудокопів, металістів, вантажників у Менье має глибоко-соціальний характер. Розв'язуючи і звільняючи рух, нагота у Менье дає пластичний вираз силам, що криються в робітничому класі. І в цьому причина того, що нагота у Менье є органічно необхідною, художньо виправданою в його композиції. І в цьому глибока відмінність наготи

Менье від нечисленних спроб окремих майстрів другої половини XIX в. подати чоловічу наготу в своїх творах. Найяскравішими прикладами тут є твори Ганса Маре «Золотий вік» та Огюста Родена «Віктор Гюго». Образи Маре, взяті з минулих віків, лишаються чужими сучасній свідомості, вони холодні, беземоційні. Нагота Роденівського Гюго непотрібна, невиправдана і тому входить в нашу свідомість як неприйнятна неправда. Нагота ж Менье, віддаляючи все, що перешкоджає повноті сприймання трудових зусиль, опору і перемоги, є дійовим засобом виразу ідейної спрямованості всієї його творчості.

Ідейність зображення наготи у Менье дуже коротко схарактеризовано у В. М. Фріче: «Як колись у Греції IV в., в Італії XV в., у Франції революційної доби нагота (чоловіча) звучала як декларація рівності громадян і політичної свободи, так і голі трудівники Менье несли з собою вістку про нове суспільство, де рівність і свобода на цей раз будуть уже справжніми»[1].

Велика міць побудови — властива образам Менье; їх відзначає виключна сталість[2], спаяність частин, загальна цілосність, злагодженість, завершеність; його лініям чужі надломленість, хапливість, ритмічно стримана їх течія, мова їх завжди чітка. У творах Менье процес очищення від дрібниць, від миготливої різноманітності деталей досягає високого ступеня. Заповнення простору звільнене від скупченості, нагромадженості. Тут пізнається значення простого, обумовленого вибором небагатьох основних форм. Монументальні скульптури Менье самих невеликих розмірів.

Усе це спрямовує дослідника в бік пролетаріату. Тут тисячі людей в один і той же час стають до станків, тут тисячі грудей одночасно напружуються в трудових зусиллях, тисячі рук підпорядковуються однаковому ритму праці; однакове число годин триває їхня праця, майже однакова для всіх і винагорода за цю працю. Тут не знають сутолоки куплі й продажу, не знають хаотичної хапливості, гонитви за прибутком, тут людські взаємовідносини ясні й прості.

У такий спосіб тенденції, виявлені в мистецтві композиції Менье, зв'язані з робітничим класом, а структурні особливості його творів дістають своє з'ясування на цьому грунті.

---

[1] В. М. Фриче, Социология искусства. ГИЗ. Москва, 1929, стр. 141.

[2] Кон-Вінер у своїй „Истории стилей" пише: „Серед сучасних пластиків Менье тонше від усіх відчуває тверду сталість скульптури".



К. Менье. Голова пудлінговщика.

IV

„Именно марксизм, как идеология обученного капитализмом пролетариата, учил и учит неустойчивых интеллигентов различию между эксплуататорской стороной фабрики (дисциплина, основанная на страхе голодной смерти) и ее организующей стороной (дисциплина, основанная на совместном труде, объединенном условиями высокоразвитого технически производства)".

(В. И. Ленин. „Шаг вперед — два шага назад". Сочинения, т. VI, стр. 309. 3 изд.).

У творчості Менье дослідник уже при першому огляді спиняється перед двома цілком протилежними групами образів пролетарів: образів могутніх, сповнених спокійної величі, усвідомлення своєї сили і образів пригнічених, принижених.

Пролетарсько-трудова тематика Менье робить вихідним моментом його мистецтва соціальне, і тільки через нього розкриває він свої образи, тільки в ньому він черпає матеріал для їхньої побудови.

У своїх ущербних образах Меньє ніколи не звертається до таких сил, як «доля», «світова несправедливість». Тут у творах Меньє, як джерело страждань трудящих мас, виступає капіталістична експлуатація. Образ пригніченого пролетаря Меньє — не скривджена життям людина, не обійдений нею невдаха, а виснажений жахливою експлуатацією пролетар. Такими є «Голова пудлінговщика» з характерним відкритим ротом, що говорить про останній ступінь утоми, «Робітниця» (1895 р.) — доведена до стану загнаної шкапи фабрична робітниця. Ущербні образи пролетарів Меньє досягають свого максимального виразу в «Старому шахтарі». Але образ старості завжди викликає асоціації, які при всій своїй різноманітності всі зв'язані з певним періодом у житті організму. У старого, якого зображує Меньє, немає нічого з того, що, здавалось би, більше за все специфічне для образу старості. Тут немає характерного беззубого рота, жодною лінією не підкреслено зігнутість спини. Уся сума образотворчих засобів говорить про те, що в даному образі художник не прагне показати старість як таку, що його цікавить не момент віку, а трудовий стаж, не відбуті строки життя, а тривалість капіталістичної каторги.

Двічі ми зустрічаємо у Меньє смерть робітника, але це не смерть з великої літери, не містичний образ мандрівниці з косою в кощавих руках. «Загиблий товариш» і «Шахтний газ» — зображення жертв капіталістичного виробництва. Порівняйте останній твір із цілком аналогічною по тематиці літографією Кете Кольвіц «Нещасний випадок», що з'явилася через 37 років. У Кольвіц уся лінійна виразність зігнутої спини жінки, що стоїть навколішках, говорить про горе без виходу. Перед нами оплакування, ридання над трупом. Меньє у своїй «Жертві» не поставив жінки навколішки; повний сили встає перед нами її монументальний силует. Перед нами безмежна скорбота, але в цій скорботі багато величі. «Отчаяние, — писав Ленін в 1910 р., — свойственно тем классам, которые гибнут, а класс наемных рабочих неизбежно растет, развивается и крепнет во всяком капиталистическом обществе...»[1]

І в своїх образах моці Меньє не звертається до природної обдарованості. У нього міць є виразом повсякденної творчої роботи, яку з такою витривалістю несе клас пролетарів за мільйонами всіляких верстатів. Образи пролетарів, що усвідомлюють свою силу, беруть свій початок у свідомості людей, для яких активне перемагання матеріалу, перемога над ним — справа кожної години життя. Героїчні образи пролетарів у Меньє — це ті, про яких Плеханов писав: «Це безсумнівно герої. Але це герої особливого роду, особливого гарту... У простоті цього героїзму виявляється більш висока

[1] В. И. Ленин. Л. Н. Толстой и современное рабочее движение. Сочинения, т. XIV, стр. 406, 3 изд.



К. Менье. Жертва шахтного газу.

природа»[1]. Цей героїзм бере свій початок у безстрашній роботі на виробництві, роботі на глибині сотень метрів під землею, в самовладанні людей, що на вишині 40 поверхів крокують по брусах завширшки в п'ять дюймів немов по тротуару.

І розкриття пролетарських образів веде Менье в бік показу образів моці, як провідних. Лишаючись на всьому протязі своєї свідомої художньої діяльності майже виключно в світі пролетарської праці, Менье зображує процес праці незмінно як процес боротьби з мертвою матерією, як процес опанування нею, як процес підкорення машини волі робітника. Показ найтяжчої роботи, найнапруженіших прийомів праці так спрямовано, що момент трудності ніколи не заступає собою моментів опанування, перемоги, моменту активності робітника.

Капіталістичне виробництво звернене до робітника двома сторонами. Тільки з механістичного погляду можна розглядати діяння капіталістичного виробництва на робітника, як процес суто негативний, що не містить у собі жодних позитивних моментів. Це — діалектично негативний процес, що містить у собі поряд із моментами

[1] Г. В. Плеханов. К психологии рабочего движения. Соч., т. XXIV. ГИЗ. 1927.

пригноблення, пригнічення і позитивні елементи. До Меньє художники бачили тільки один бік процесу. Не розуміючи історичних умов соціального пригнічення робітника, вони в тягарі робітника не бачили нічого, крім гніту. У творчості Меньє ми бачимо обидві сторони цього єдиного процесу.

У барельєфах «Індустрія», «Порт», у могутніх фігурах робітників, показаних у моменти важкої праці, робітник поданий як жертва, як об'єкт сил, що його гнітять, які створюють капіталістичне виробництво. І в той же час робітник, показаний як виробник, який загартовується, звикає перемагати. У барельєфі «Поворот углекопів» і «Вихід із шахти» ми вбачаємо виявлення ролі капіталістичного виробництва як сили, що з'єднує, споріднює робітничий клас. Цій ідеї композиції підпорядковано обидва твори. Тут основа композиції лежить у ритмі ліній, що виявляють одночасно втому й устремління. Ця основна лінія, повторюючись у фігурах людей, які йдуть, говорить про те, що тут перед нами не тільки люди, які йдуть поруч, а говорить про те, що позаду них — день спільної праці, що попереду їх чекає спільна побутова обстановка.

Але ідея, що організує художній образ, розкривається нам у всій своїй повноті лише в дослідженні функції образу. Мистецький твір ніколи не включає в собі всю творчу динаміку, що привела до його створення, — ідея, що організує художній образ, виявляється в ньому не як статична, закінчена категорія, а як процес у своєму русі, і вона не може мати повного свого виразу у формі, яка завжди обмежена, замкнена. І тільки вивчення дії твору в порядкові сприймання поширює для дослідника художні межі твору, бо справжній мистецький твір зберігає в собі потенціальні продовження, що надають нашій думці подальший рух і цей рух визначають.

Загальновідомий той величезний вплив, який мали твори Меньє на бельгійських робітників. Меньє не зображував революційної боротьби пролетаріату, але в потужних рухах його бронзових пролетарів, у дужих і сміливих лініях їхніх металевих тіл, у могутніх спинах і гордо-зухвалій поставі ясно видно загрозу, виклик власницькому світові. Це усвідомлювала капіталістична Бельгія, коли вона не припустила поставлення «Пам'ятника Праці» Меньє на одній із площ Брюсселя, не дивлячись на те, що майстер давав країні свою модель безплатно. Це усвідомлював прикажчик своєї буржуазії — король Леопольд, коли він заявив, що не припустить спорудження «Пам'ятника Праці», який неминуче стане стимулом і притяжною силою для страйкарів і робітничих демонстрацій. З остраху перед цим пам'ятником виходив уряд Бельгії, коли в 1911 р. відповів відмовою на пропозицію комітету міжнародної виставки в Римі виставити пам'ятник в Інтернаціональному залі, і тоді, коли він у той же час не показав його в бельгійському павільйоні, посилаючись на те, що нібито для



К. Меньє. З роботи.

пам'ятника в павільйоні не вистачає місця. З такого ж остраху виходила і буржуазія Німеччини, коли вона заперечувала проти проекту спорудити відкинутий Бельгією пам'ятник у німецькій «Чорній країні» — у Рурі.

Про соціальну функцію образів Меньє, про їхнє суспільне значення дає цікавий матеріал обширна література про художника.

При всій гостроті розходження усіх, що писали про Меньє, ми все ж виявляємо одне положення, на якому всі сходяться, що в системі образів Меньє нам подано завтра робітничого класу, вказано, куди росте клас. Франц Мерінг пише про пролетарські образи Меньє: «У цьому робітничому поколінні живе сила, що належить майбутньому» [1]. Та й назвав Мерінг свою статтю про Меньє — «Меньє, як пророк робітника». Цілком подібне ми читаємо в історика бельгійського мистецтва Генрі Гіманса. «Меньє творить не для сучасності, його глибокий і серйозний погляд дивиться в майбутнє» [2]. І Ріхард Мутер у своїй «Історії бельгійського малярства», закінчивши огляд творчості Меньє і переходячи до дальшого викладу, немов би коротко

[1] „Die Neue Zeit". 1904—06, № 21.

[2] H. Hymans. Die Belgische Kunst des XIX Jahrhunderts. 1906.

підсумовуючи сказане, пише: «Чи не вдивляємося ми лише в те, що несе майбутнє?»[1] Еміль Верхарн твердить, що Константин Меньє, це — неспокійне чекання «завтра» не у фразах, а в прийомах багато більш безпосередніх, ясних і гострих, що Меньє вказує, які ідеї ширяться в повітрі, що «Робітник» Меньє це — хтось той, з яким скоро доведеться звести рахунки[2]. І чи бачить Трей в Меньє художника, який відчув робітника як прийдешню суспільну силу, якій судилося визначити історичні перспективи[3], чи говорить І. Шатковський, що типи робітників, створені Меньє, це — типи покоління, якому належить майбутнє[4], — усе це й по суті одне те, тільки сказане різними словами: образи Меньє показують робітничий клас у його переростанні з «класу в собі» в «клас для себе».

Образи моці й величі та образи забитості й приниження в загальній динаміці творчості Меньє не зміняють одні одних, а співіснують. За натовпом андалузьких робітниць в яскраво-радісному одязі («Фабрика в Севільї». 1882) йде «Спуск до шахти» того ж року — стомлені лінії, понурі силуети — похмуре полотно. За майже героїчним образом «Молотобойця» 1886 р. йде слідом «Сидячий пудлінговщик» 1887 р., який дійшов до останнього ступеня тваринної втоми. Тільки два роки відділяють створення «Голови старого шахтаря» — з рисами повного отупіння — від створення іншої голови, повної гордої гідності, залізної рішучості, — «Голови антверпенського вантажника».

Іноді елементи моці й безсилості переплітаються в окремих рисах одного й того самого твору. Уже в «Сидячому пудлінговщику» монументальні лінії звисаючих рук, виявляючи останню втому, говорять водночас про ще далеко не вичерпані запаси енергії. Немає жодної болісно скривленої лінії в тілах трьох робітників на рельєфі «Пудлінговщики», не дивлячись на те, що тут перед нами справжня каторжна праця. На рельєфі «У забої» — тісна й низька виїмка у вугільному шарі. Шахтар працює лежачи на боці. Це єдино можливе для нього положення. Але й у цьому положенні він не скорчився: удари кайла міцні, і тьмяне світло шахтарської лампочки освітлює міцну, надійну спину. Нехай «Вантажник» Меньє має на собі печать каторжної праці, але він прекрасний рівновагою своїх форм, гармонією жесту, монументальністю узагальненого силуету

Слідкуючи за працями Меньє, не важко бачити, що коли на початку його творчості у нього переважають образи забитості й приниження, то з часом починають домінувати образи інші — образи моці й величі. Ці образи заслоняють собою перші, які на кінець

[1] R. Muther. Die Belgische Malerei im XIX Jahrhundert, 1904
[2] Coust. Meunier et son oeuvre. La Plume. Paris. 1903.
[3] Coust. Meunier. Par G. Tieu.
[4] „Wahre Jakob", 1915, № 755.



К. Менье. В забої.

творчості художника зовсім зникають. У «лебединій пісні» Менье, в його «Пам'ятнику Праці», образи моці й величі, злиті в єдине ціле, звучать одним акордом величезної сили.

Буття робітничого класу в другій половині XIX в. визначається двома моментами. Перший — становище робітничого класу — продовжує лишатися самим тяжким. Мізерна заробітна платня, багатогодинний робітний день, політична безправність та й уся складна система експлуатації лишаються у повній силі. Другий — ця доба є добою, коли робітничий клас виступає на історичну арену, становлячись із «класу в собі» «класом для себе». Класове самоусвідомлення, спрямоване на повалення капіталістичного ладу, усвідомлення своєї історичної ролі, як могильника капіталізму і творця соціалістичного суспільства, стає характерною рисою світогляду пролетаріату.

У системі своїх образів Менье соціальну дійсність робітничого класу того часу подає як дві категорії протилежних образів — образів пролетарів слабих, забитих і образів могутніх, певних своєї моці пролетарів.

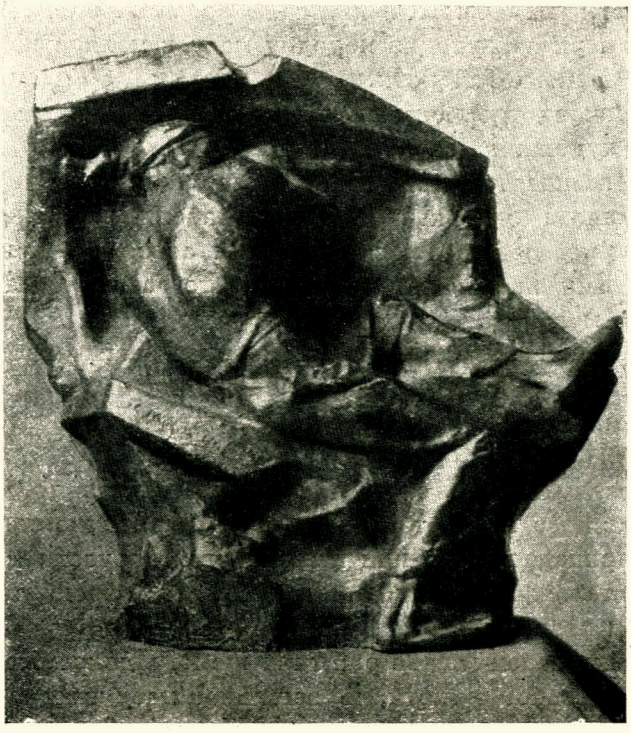
При цьому образ могутнього, певного себе пролетаря росте кількісно, росте і його внутрішнє напруження; він виступає як центральний образ, що проходить через усю творчість художника, він сприймається як провідний.

Менье зображує пролетаріат у його класовому становленні. Сукупність пролетарських образів Менье всією логікою, всім ідейним наснаженням, яке дано в них, говорить про те, що наближається пробудження пролетарської самосвідомості.

Глибокі соціальні процеси, що відбувалися, коли творив Менье, — зростання робітничого класу, зростання його питомої ваги в історичному процесі — знаходять своє відображення в мистецтві, зокрема в творчості Менье. Ці нові явища відбиваються у його мистецтві, його образах, у процесі їхнього створення на всіх його етапах, у всіх його моментах — у доборі явищ світу, суспільної дійсності, в способі групування цих явищ, у прийомах їхнього компонування тощо.



К. Менье. Коваль.



К. Менье. В забої.

V

Коли не рахувати виставленої в 1851 р. двадцятилітнім Менье скульптури «Гірлянда», явно учнівської ще праці, то першим твором Менье є картини 1857 р. — «У лікарні» — сцена смерті на ліжкові в лікарні бідної знеможеної жінки. Одною ж із центральних фігур «Пам'ятника Праці», що завершує творчість художника, є горда своєю соціальною свідомістю робітниця-мати. Між цими двома образами простяглась уся творчість Менье, ці два образи визначають творчий шлях художника, закономірність процесів, що відбувалися в його творчості.

Першим проявом художньої індивідуальності Менье треба вважати залишення ним 1852 р. майстерні свого вчителя Фрекена, скульптора, що виготовляв солодкавих псіхей, німф та «Спійманих амурів». Залишивши Фрекена, Менье відвертається від скульптури, яка ще продовжувала лишатися в царині міфологічних образів, він звертається до малярства, яке стало значно ближче до сучасності, яке виявляло навіть певний інтерес до народних мас, їх життя. У 1852 р. на виставці в Брюсселі з'явилися «Каменярі» Курбе.

У самій Бельгії, починаючи з кінця 40 рр. XIX в., Шарль де-Грю, який твердо й уперто уводив народну масу в малярство, малює свої сцени з життя міської бідноти.

Ранній період творчості Меньє мало відомий. Вальтер Гензель, що відвідав художника за два роки перед його смертю, повідомляє: «Малярство Меньє так далеко розкидано і до того ж у більшості так забуто, що і близькі художника навряд чи можуть вказати місцеперебування небагатьох творів. Сам автор не надає значення цим творам. Він навіть не дозволяє фотографувати ті з них, що потрапили до музеїв»[1].

Андре Фонтен пише: «Жодна картина, написана перед подорожжю до Іспанії (1882), не відкриває його індивідуальності. Їх вигадано розумом. Вони холодні і сухі. На них помітні зусилля. Вони роблені»[2].

А Камілл Лемоньє, що дуже близько стояв до художника і детально знав його твори, так писав про релігійні твори Меньє, більшість яких припадає на ранній період його творчості: «Матеріальні нестатки заставляли Меньє розмальовувати охрою та кіновар'ю розп'яття для церков»[3].

У перших творах Меньє робітник ще не відокремлюється із загальної маси міської бідноти, із загальної маси знедоленого люду. Слідом за згаданою вже картиною «У лікарні» йде «Служниця»,— забита тяжкою працею хатня робітниця, потім «Траппісти на роботі» і тут же «Муки св. Стефана» та інші мотиви християнського мучеництва.

Хитке буття, все навколишнє життя, яке цікавило художника, у Меньє розглядуваного періоду відбивається на системі образів і формальних засобів, відбивається в манері будувати твір, у колориті, особливо ж у композиції.

Усе це цілком може бути перевірене на «Служниці», одному з найхарактерніших творів Меньє даного періоду. Випадкове положення фігури, що сидить серед фону, в який її вміщено, млявість ліній, несталість композиції, сумний коричнявий тон, в який введено сіре, — ось що ще характеризує це полотно. Ми повинні тут, безумовно, дещо віднести на рахунок нестиглої ще майстерності, але від цього показовість твору не міняється.

Бельгія на протязі цілого XIX ст. лишалася країною найбільш тривалого робітного дня, найнижчої заробітної плати, класичною країною пролетарських злиднів. Але найжахливішим періодом в історії бельгійського робітничого класу були 50—60 рр. минулого століття. Навіть офіційні відомості про становище пролетаріату

[1] W. Gensel. C Meunier. Bielefeld u. Leipzig. 1905.

[2] A. Fontaine. C. Meunier. Paris. Рік не зазначено.

[3] C. Lemonier. C. Meunier, sculpteur et peintre. Paris. 1904.



К. Меньє. Коваль.

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КПРС
-3-

в цю добу дають картину такої експлуатації, яка мала місце лише в Англії на початку XIX ст. 15 — 18-годинний робітний день десятирічного шахтаря, один франк на тиждень за 108 годин праці — його заробітна плата; сотні тисяч пролетарів, що заробляють менше, ніж одержує на своє утримання арештант; дворічне тюремне ув'язнення за звертання страйкуючих робітників одного району по братню допомогу до робітників іншого району — ось цифри й факти, що характеризують становище робітничого класу Бельгії тієї доби. Але вичерпну характеристику становища пролетаріату в Бельгії 50—60 рр. дає витяг з документа, опублікованого І Інтернаціоналом 4 травня 1869 року.

«Немає іншої країни в цивілізованому світі, де б так жадібно й ретиво під приводом придушення страйків дбали придушити робітників. Цією в своєму роді єдиною країною є Бельгія, що служить моделлю конституціоналізму для континенту, маленьким раєм для земного владики, капіталіста й попа. Навіть земля не проробляє так правильно своє щорічне обертання, як бельгійський уряд — свої звірства.

«Бельгійський капіталіст чваниться своєю надзвичайною любов'ю до свободи праці. Він такий ревнивий до свободи своїх робітників працювати для нього в усі години їхнього життя, без будьяких винятків для віку й статі, що він завжди запально відкидав фабричні закони, які обмежують робітний день, запроваджені навіть у найвідсталіших країнах. Він здригається від самої лише думки, що звичайний робітник дійшов би до такої розпусти, щоб мріяти про більш високу долю, ніж збагачення свого пана, свого природного повелителя. На його погляд, робітник не тільки завжди повинен лишатися бідарем, виснаженим працею, який одержує мінімум зарплатні, але він хоче ще бачити його рабськи улесливим, пригніченим морально й фізично, таким, щоб він прислужувався перед хазяїном і головним майстром. Звідси його люта злоба до страйків. Для нього страйк є блюзнірством, бунтом рабів, прапором суспільного катаклізму. Дайте тепер до рук цього полохливого й жорстокого капіталіста неподільну й безконтрольну владу, незалежну від громадської влади, — а саме так і відбувається в Бельгії, — і ви перестанете дивуватися з того, що в цій країні шабля, багнет і рушниця регулярно й законно функціонують, як механізми для зниження заробітної платні і підвищення прибутку» [1].

Одним із наслідків цієї потворної експлуатації було те, що в Бельгії, країні, яка переживала такий бурхливий промисловий розвиток, клерикалізм все таки міг стати значною політичною силою і що в боротьбі його з лібералізмом він міг тягти за собою певну

[1] „Базельский конгресс I интернационала". Ін-т Маркса—Енгельса—Леніна. Москва. 1934 р., стор. 107.

частину пролетаріату. Боротьба лібералізму, що заповнює собою всю історію Бельгії за тих десятиріч, які наступили за революцією 1830 р., справді є впертою боротьбою промислової буржуазії, репрезентованої ліберальною партією, з дрібною буржуазією, репрезентованою партією католицькою. Як відомо, частина робітників, доведена до відчаю посиленням експлуатації, зв'язаної з розвитком промислового капіталізму, йшла за клерикалами.

На цьому соціальному грунті й зросла творчість Меньє раннього періоду. У цьому соціальному грунті лежить пояснення того, що Меньє за цього періоду не відокремлює робітника з маси бідноти, що в злиднях народної маси художник ще не бачить нічого, крім злиднів — в її долі він вбачає лише трагедію страждань, що художник часто звертається до релігійних мотивів, до мотивів християнського мучеництва, які, до речі сказати, зрідка проникають і в його творчість наступного періоду.

Злам визначається лише на початку 80 років. У цей час, під впливом остаточного утворення німецької соціал-демократичної робітничої партії на Готському конгресі, у Бельгії розгортається широкий політичний рух робітничого класу. 1875 р. засновується Палац Праці, Федерація брюссельських товариств. 1876 р. робиться спроба створити «Бельгійський Робітничий Союз», засновується «Фламандська робітнича соціалістична партія» в Генті і «Брабантська соціалістична партія» в Брюсселі. Нарешті 1885 р. була заснована «Бельгійська робітнича партія».

Відтоді в творчості Меньє панує робітнича тематика. З'являються твори, що відтворюють кожен день, кожну годину життя робітника і головним чином вуглекопів. Він малює життя вулиці шахтарського селища, молодих шахтарів, що їх проводять поглядами зустрічні робітниці, зустріч закоханої пари. Він малює вуглекопів, що зібралися перед входом до шахти, він малює їх у момент спускання до шахти, працюючих у підземних коридорах, або тих, що присіли для недовгого відпочинку. Він малює картини каторжної праці вуглекопів, малює підземні катастрофи, що несуть з собою багато жертв — шахтарів. «У паровичній», «На фабриці», «На скляному заводі», «Шахтне селище», «Шахтарі», «Спуск до шахти», «По дорозі до шахти», «Поворот з роботи», «Вуглекопи», «Шахтарі й шахтарки», — от назви творів Меньє цього періоду.

Робітнича тематика стає вихідним пунктом творчості Меньє. Весь процес його розвитку є боротьбою за найбільш повне, за найбільш чітке відтворення цієї тематики в образах.

У перший живописний період творчості Меньє ми бачимо в нього ізольовані сцени й епізоди робітничого побуту. Таким є «Робітниче селище»: вулиця, робітничі житла, де-не-де фігури робітників, робітниць. Така й «Служниця» — хатня робітниця в кухні за роботою.

У цей період ми бачимо у Меньє охоплення фактів мало значащих, не характерних, не вирішальних так для руху соціального буття, як і для формування соціального процесу. Такою є картина «Біля тину» — сцена побачення молодого шахтаря з дівчиною — та ряд інших творів.

У цей час ми зустрічаємо у творчості Меньє працю робітника лише як жанрову сцену трудової пролетарської повсякденності. Навіть у такому творі, як «Відкатники» — картині каторжної праці гірняків, — Меньє лишається на поверхні, зовнішності явища... Але виявити тільки факт пригнічення робітника в капіталістичному суспільстві значить нічого не додати до розуміння дійсної суті явища.

Проте вже в межах цього періоду намічається стремління художника охопити явища робітничої дійсності в їхніх соціальних моментах, моментах класово характерних. Уже в межах цього періоду ми бачимо спроби подати не робітничий побут, а б у т т я робітничого класу, не механічну сукупність робітників, а частину робітничого класу. Тут треба вказати на вже згаданих «Одкатчиків», на велике полотно «Перед спуском», з написаними в натуральний розмір робітниками, які чекають своєї черги, щоб зайняти місце в ліфті. Треба вказати на триптих «Праця», три частини якого показують гірняків послідовно: по дорозі до шахти, перед спуском до копальні і підчас виходу звідти. Художник спрямовує свою творчу увагу від відображення сцен пролетарської праці до показу небезпечної праці велетенської армії підземних працівників. Він прагне від фіксування явищ дійсності перейти через концентрування виразності до синтетичного образу.

Намічений уже в межах першого періоду творчості Меньє відхід художника від «побутовізму» завершується повним подоланням його у другому, скульптурному періоді праці Меньє.

Увагу художника відтоді переноситься від селищної вулиці, від «Тину», туди, де складаються основи соціального буття пролетаріату. «Именно фабрика, которая кажется иному одним только пугалом, и представляет из себя ту высшую форму капиталистической кооперации, которая объединила, дисциплинировала пролетариат, научила его организации, поставила его во главе всех остальных слоев трудящегося и эксплоатируемого населения» (В. И. Ленин. «Шаг вперед, два шага назад». Сочинения, т. VI, стр. 309. 3 изд.). Завод і фабрика, шахта й порт — осередки життя пролетаріату, пункти, де пролетаріат створюється, виховується, де складається його специфічність, — завод і фабрика, шахта і порт стають у центрі творчості Меньє.

Ширшаючи, робітнича тематика Меньє робиться все більше поглибленою. Від картини до картини ширшає коло явищ робітничої

дійсності, охоплюване художником. Від домашнього побуту робітника до його суспільної ролі, від індивідуального переживання до соціальної дії, від явищ до процесів — така путь Меньє.

Образ робітника все більше втрачає випадкові риси, складається в повний, чітко виявлений робітничий типаж. Характеристика стає все складнішою, диференціюється так у бік індивідуальної особистості, як і в бік професійний. Вуглекопи, металісти, склодуви й портові робітники, — кожного відзначено своїми професійними особливостями, кожен має свою характеристику, свій вираз.

Так Меньє нерозривно й міцно зв'язує своє мистецтво з робітничим класом. І не дивно, що з середини 80 рр., які були поворотним пунктом в історії робітничого класу, починається новий етап у творчості Меньє.

У цей час пролетаріат всього промислового світу виявив посилену діяльність. Цей всесвітній рух мав у Бельгії свій яскравий вираз. Досить вказати на грандіозний страйк робітників скляних підприємств і кам'яновугільних шахт басейна Шарлеруа 1886 р. Цей страйк при всій його неорганізованості був безумовно революційним виступом. Цей час був кращою порою Бельгійської робітничої партії, яка пізніше завжди відзначалася найбільшим ухилом у бік реформізму й опортунізму. Про цю пору Бельгійської робітничої партії Енгельс у 1887 р. зауважує: «В Бельгии руководство движением перешло от валлонов к фламандцам, которые отвергли прудонизм и значительно усилили движение» [1].

У цей час майже 50-річний Меньє залишає малярство і переходить до скульптури. Цей відхід знаменує собою шукання більш дійового засобу виразу пробуджуваної сили робітничого класу. Скульптура, яка характеризується опуклістю форм, ясністю силуетів, чіткістю співвідношень і реальністю, повнозначністю своїх мас, повнотою об'єму форм, давала ті ресурси, найбільш цінні для повного виразу завдань, що повстали перед художником, яких він так шукав.

1886 р., у період наростання хвилі робітничого руху так у Бельгії, як і в цілій Європі, з'явилася перша скульптура Меньє — «Молотобоєць» — могутній робітник, який спокійно й упевнено стоїть, спираючись на свою виробничу зброю.

Образи пролетарів Меньє набувають великої узагальненої сили: значно збільшується їхня ідейно-художня місткість, вони дають можливість тлумачити багато схожих явищ пролетарської дійсності. Значний матеріал дає в цьому відношенні дослідження скульптур Меньє, в яких він вертається до сюжетів, уже розроблених ним у своїх живописних роботах.

Вивчення проміжних стадій, через які пройшли ці твори в про-

[1] Ф. Энгельс. Жилищный вопрос. Изд. ИМЭ, под ред. В. Адоратского. 1932. Стр. 7.

цесі свого становлення — набросків, етюдів, варіантів, тільки народжуваних силуетів, з'ясовує, що зроблені зміни ні в якому разі не були тільки коректою. Це — глибоко творчі зміни, зв'язані з коливанням задуму та його здійсненням, які скеровані до зміни загальної концепції творів, їхньої ідеології.

Самою цікавою є тут скульптура «Жертва шахтного газу». Підчас перебування Меньє у Фрімері, поблизу Монса, там загинуло від вибуху шахтного газу 115 рудокопів. Надвечір тіла загинулих були витягнені з шахти й покладені в якомусь сараї. Тут Меньє провів багато годин, тут він при тьмяному світлі лампи вугіллям зафіксував у ряді нарисів жахливі подробиці. Цієї ночі в цьому сараї зародилася «Жертва». Меньє розповідає: «Жінка, що послужила мені моделлю, всю ніч пробула в притулкові між мертвих рудокопів. Я ввесь час стежив за нею. У цьому страшному місці стара металася довгі години, болісно вдивляючись у знівечені мертві риси, прагнучи роздивитися в опалених тілах, у витіклих очах, у покривлених ротах дорогі риси».

Спершу із зарисовок цієї ночі виникає рисунок «Гримучий газ». За цим рисунком слідом іде картина «Гекатомба» і, нарешті, бронза «Жертва».

Між цими трьома роботами, крім багатьох підготовчих робіт, лежить ряд варіантів груп і окремих фігур, що мають значення цільних закінчених творів. На вже названому тут рисункові — «Гримучий газ» — перед нами самотній силует жінки, нахиленої над обвугленим до невпізнання трупом рудокопа. На полотні «Гекатомба» — внутрішність великого сарая, тьмяно освітленого ліхтарем, ряди трупів, розкладених на дошках; одних уже загорнено в савани, інші ще в такому вигляді, як їх витягнено з шахти; тут же жінки шиють савани. Між трупами блукає стара. У відчинені двері й вікно в стелі дивиться ніч. Нарешті скульптура «Жертва шахтного газу» — група з двох фігур: струнке могутнє мертве тіло рудокопа й нахилена над ним жінка.

Шлях, перейдений групою «Шахтний газ», показує, де лежить вузловий момент її структурних змін. Відмовлення художника від показу знівеченості жертви, яку ми бачимо на рисункові тієї ж назви, заміна обвугленого тіла, загорненого в лахміття, міцною голою фігурою вбитого, усунення жінок, що шиють савани, та інших побутових деталей, фігуруючих на полотні «Гекатомба», — показує, що художник відштовхується від побутового, від випадкового виразу явища, від епізодичності, прагнучи усвідомити даний нещасливий випадок як момент експлуатації класу пролетарів у капіталістичному виробництві.

Рельєф «Порт», що входить складовою частиною в «Пам'ятник Праці», бере свій початок у картині «Розвантаження пароплава», але

далеко йдучі композиційні зміни, інше розгортання сюжета свідчать про нове засвоєння теми та нове її розкриття, за яким відчувається інше ідейне настановлення, що організує твір.

Пароплав, який панує на полотні «Розвантаження», на рельєфі займає другорядне місце, є лише фоном, на якому показано вантажників. Деталі обстановки порта цілком зникають, люди, що займають лише невелику частину полотна, до останку заповнюють усю площину рельєфу. Ці люди, які на картині розкидані й ідуть у різних напрямках, на рельєфі композиційно пов'язані й рухаються всі в одному напрямкові. На першому варіанті рельєфу один із вантажників лишається поверненим убік від своїх товаришів, він лишається не охопленим загальним зв'язком, випадає з основного, що проходить наскрізь, ритму. Але художник і його усуває, і в останньому варіанті люди рухаються єдиним потоком.

Так само виникають і рельєфи «Індустрія» й «Поворот із шахти». Перший — з більш ранньої картини «Тигель, що лопнув», а другий — з малярського твору тієї ж назви. В обох випадках композиційні зміни скеровано в бік виявлення єдності й взаємообумовленості рухів людей тощо.

Необхідно цілком відкинути всілякі спроби ці зміни в поступовому процесі формування розглянених творів поставити в зв'язок з обмеженістю засобів скульптури. Не треба ходити за прикладами до стін єгипетських гробниць, до фронтонів грецьких храмів. Уже барельєфи самого Менье показують, що у пластиці можна повно виявити дійсність, дати композиційні розв'язання, якнайширшого охоплення, знайти образи, що вмішують в собі найскладніші соціальні явища.

У послідовних перетвореннях низки робіт Менье легко прослідкувати дві основні лінії змін. Перша: елементи побуту, які займають значне місце в перших стадіях творчості, усе більше стушковуються, зникають, а образи робітників усе більше виступають в загальноклясових обрисах. Друге: зменшується сюжетна цікавість у розумінні відтворення епізодичних подій, замість чого образи збагачуються рисами синтетичними.

Ці двоякі зміни є наслідком однієї і тієї ж причини. Поки художник бачить лише одне коло явищ із життя робітника — його страждання, — він робить наголос на деталізації в цьому колі явищ. Коли ж у свідомість художника робітник увіходить як клас і стверджується в ній, у всій складності свого класового буття, — перспективи міняються.

Менье на шляху свого стильового розвитку зазнає впливу соціального досвіду робітничого класу. І динаміка творчості Менье в основному виявляється як відображення рушійних тенденцій у роз-



К. Менье. Порт (деталь).

виткові пролетаріату як класу, етапи його творчості стоять у зв'язку із змінами в класовому бутті пролетаріату, на шляху його переростання з «класу в собі» в «клас для себе».

І цей шлях відбито у динаміці творчості Менье, основній лінії його розвитку.

VI

Коли не рахувати групи майстрів XIV—XVII віків, яка охоплює 7 або 8 чоловіка, від Леонардо до Рембрандта, то можна сміливо сказати, що Константин Меньє — один із небагатьох художників, які найбільше притягали увагу тих, що писали й пишуть про мистецтво.

Число присвячених Меньє книг, журнальних статтей, розділів у загальноісторичних роботах перевищує 150. Крім цього, ми маємо велику кількість часто дуже серйозних висловлювань про художника в роботах з найрізноманітніших питань мистецтва. Майже неможливо

назвати скількинебудь значного імени в літературі про мистецтво останнього півстоліття, яке не стояло б у списках тих, що так або інакше висловлювалися про Меньє.

І це в той час, коли мистецтво Меньє не могло не лякати багатьох буржуазних учених, а багатьох навіть відштовхувати від себе. Так, наприклад, чи міг інакше писати про Меньє Генріх Вельфлін, у якого ми читаємо: «Про наш вік говорять як про вік «реалізму»? Це слово, пройшовши через багато рук, втратило свій первісний сенс. З ним з'єднується тепер щось пролетарське, відображення озлобленої опозиції, що вимагає також місця в мистецтві для потворного й грубого, в силу факту їх існування в світі»[1].

Дослідник цієї літератури не може не помітити однієї риси, що її всю відзначає: якоїсь розгубленості буржуазних авторів перед розглядуваною творчістю, розгубленості, яка часто переходить в явно виявлену непевність. Вельми показовий у цьому відношенні автор монографії про Меньє Ернст Шур, який часто замість того, щоб викладати свої думки й висновки у формі тверджень, вдається до форми запитання.

У своїх висновках він немов би підкреслює, що в його роботі лише поставлено питання про творчість Меньє. Останній рядок книги Шура твердить: «Проблема Меньє — проблема нашого часу»[2]. «Всього кілька років тому померлий художник уже сприймається як класик у своєму величному спокої», — говорить Андрій Левінсон і тут же недоуміває: «Чим же пояснити цей спокій, цю урівноваженість творчості серед художнього розвалу сучасності?»[3]

Але головне, що позначає величезну літературу, яка трактує творчість Меньє, це — незгодження дослідників між собою. Навколо цієї творчості буржуазні дослідники досі продовжують висловлювати найсуперечливіші думки.

Так, наприклад, багато говорилося про тенденційність Меньє, і Ернст Шур, підсумовуючи ці думки, пише: «Меньє підносили до неба, проголосили його апостолом нового мистецтва. Потім наступила реакція, почалася критика. Підкреслювали, що його пластика глибоко просякнена жанровістю, що його форми не строгі, що в його рельєфах переважає ілюстративність, що його мистецтво підпорядковане моральному почуттю — уболіванню». «Чи будемо ми це заперечувати? — питає Шур і відповідає: — З погляду чистого мистецтва Меньє чогось бракує». В. Гаузенштейн додержується протилежного погляду. Він пише: «Найбільш загальним змістом для мистецтва є суспільство. Але справжнє мистецтво поводиться з цим матеріалом

[1] Г. Вельфлин. „Классическое искусство". Вид. „Брокгауз и Ефрон". СПБ. 1912. Стр. 11.

[2] Meunier, ein Problem der Kunst. Von Ernst Schur. Berlin. 1912.

[3] А. Левинсон. К. Меньье. Москва. 1911.



К. Меньє. Порт (ранній варіант).

не з повчальною глибокодумністю, але так, що характер форми визначається соціальними властивостями епохи цілком безпосередньо, без будьякого літературного прошарку, без посередництва соціальної доктрини. У цьому розумінні й великий Меньє, а не завдяки дидактичним питанням, які з нього вичитують»[1].

Треба відзначити також, через його категоричність, і висловлення з цього приводу К. Залевського. Він пише про Меньє: «Це одна з великих історичних особистостей. Його творчість по своєму характеру явище цілком нове в сучасному мистецтві. Воно глибокоідейне, але аж ніяк не тенденційне»[2].

С. Маковський, який у своїх статтях про мистецтво виявляє світовідчування російської промислової буржуазії в період її ідейного банкрутства, пише: «Уся серйозність формули «мистецтво для мистецтва» випливає з довговічності естетичного буття художніх творів, незалежно від будьяких цілей і думок, які були дорогі художникам, що створили їх... Бронза Меньє нове виправдання цієї формули...

---

[1] В. Гаузенштейн. Искусство и общество. Москва. 1923. Стр. 19.

[2] К. Залевский. Индивидуализм в новейшем искусстве. „Вестник Европы". 1914. Май.

Меньє — естетик чистої води. Він тільки зображує, мета його мистецтва зображення само по собі. Він виключно художник. Він зовсім не тенденційний» [1].

У той час, коли одні дослідники звертають особливу увагу на ідеалізацію і навіть героїзацію образів пролетарів у творчості Меньє, інші енергійно заперечують це. Заперечується також багатьома авторами спроба Майер-Грефе, Грауля, Шпрінгера зблизити Меньє з Мілле [2].

Цілком протилежні думки висловлюються дослідниками з приводу аналогії «Жерміналь» Золя — «Рудокопи» Меньє. І в питанні, що є головним у дослідженні стилю, у питанні про класові коріння творчості Меньє ми так само бачимо цілковиту розбіжність думок. Оскільки західноевропейські буржуазні дослідники творчості Меньє неспроможні були дати аналізу її соціально-політичної зумовленості, оскільки вони не йшли далі визначень, позбавлених всякого наукового значення, як, напр., «художник великої людської доби» [3] або «нахил Меньє до соціалізму пояснюється його походженням» [4], — остільки в питанні про класову природу Меньє розглянемо лише те, кількісно невелике, що написано про це марксистами.

Але спершу звернімося до соціал-фашистської критики. От яскравий приклад: Еміль Вандервельде, по своїй соціал-фашистській природі, намагається ізолювати творчість Меньє від усякого впливу пролетаріату. Вся система пролетарських образів Меньє є, на думку Вандервельде, «виявом інстинкту генія, а не виразом свідомої волі». «Барельєфи», «Пам'ятник Праці» Меньє, які дають реалістичне зображення напруженої роботи в шахті, в порту, на заводі, в полі, Вандервельде пояснює як символи чотирьох стихій: вогню, води повітря й землі [5].

Воістину, ніщо не може менше відповідати дійсності, ніж таке твердження. Про це говорить кожен сантиметр чотирьох рельєфів Меньє.

Коли ми звернемося до Г. Плеханова, то побачимо, що він писав: «У бельгійської «інтелігенції» багато гарних намірів, але ці гарні наміри далеко не цілком захищають її від буржуазних впливів. Це, між іншим, легко бачити і на художніх творах групи Меньє, Брека і Бісбрука... Бронза чудово «співає» у них поему бідності і рано пере-

---

[1] С. Маковский. Страницы художественной критики, кн. 1. СПБ. 1909.

[2] I. Meyer-Graefe. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. B. II. Stuttgart. 1924. Einführung in die Kunstgeschichte, von R. Graul. Leipzig. 1923. Die Kunst von 1800 bis Gegenwart, von A. Springer. Stuttgart. 1921.

[3] C. Meunier, von A. Heilmeyer. München. 1905.

[4] Schaffende Arbeit und bildende Kunst, von P. Brandt. Leipzig, 1928.

[5] „Die Neue Geselschaft". 1905, № 2.



К. Менье. Вихід із шахти.

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КПРС
-3-

житих нестатків, але в цій поемі не чути жодної ноти протесту... про жаль кажуть, до жалю закликають статуї Бісбрука, Брека і Меньє»[1].

Франц Мерінг назвав свою статтю про художника — «Меньє як пророк робітника» і закінчує її словами, що стосуються образів робітників Меньє: «У цьому робітничому поколінні живе сила, що належить майбутньому»[2].

Сказане Мерінгом уточнене Фріче. Фріче вважає, що Меньє «у своїх скульптурах виявив свідомість передового пролетаріату»[3]. Нарешті І. Л. Маца бачить у Меньє художника дрібнобуржуазного протесту[4].

Отже, за цими визначеннями Меньє виходить виразником цілої гами класового поділу капіталістичного світу — від панівних класів до передового пролетаріату. Для цієї розбіжності думок характерним є такий факт. Карл Шеффлер випустив 1903 р. книгу про Меньє. Коли ж 1908 р. потрібне стало друге видання цієї роботи, автор заявив, що він тепер незгодний із тим, що він писав про художника раніше. Шеффлер погодився на перевидання книги лише тоді, коли йому було дано можливість додати розділ, в якому було викладено його новий погляд на творчість Меньє.

Уже самий факт глибоких суперечностей в оцінках творчості Меньє говорить про порочність багатьох підходів до цієї творчості, про нерозуміння самих основ її. Так, усі міркування про тенденційність і безтенденційність мають своє пояснення в нерозумінні самої суті творчості Меньє — його відкритого зв'язку з ідеями робітничого класу. Мистецтво Меньє сповнене подихом тенденцій, вони органічно просякають його кращі роботи, визначають їх соціальну спрямованість, вони творчо спрямовують усі його засоби виразу.

Виявити тільки «героїзацію» в прекрасних образах Меньє, значить за героями меча, героями пристрасті й іншими «каліфами на час» буржуазного мистецтва не бачити г е р о і з м у більш високої природи, героїзму на все життя, героїзму пролетаріату в його праці й боротьбі.

Припустити аналогію Меньє — Золя, значить не розрізняти могутніх, спокійних, певних своєї сили пролетарів художника від несамовитої і сліпої у своїй розлюченості зголоднілої юрби романіста.

Ми не будемо спинятися на висловлюваннях Мерінга, Плеханова й Фріче. Спинімося лише на висловлюванні І. Л. Маца, яке є резуль-

---

[1] Г. П л е х а н о в. Пролетарское движение и буржуазное искусство. Сочинения, т. XIV. Москва. 1923.

[2] „Die Neue Zeit", 1904—06, № 21.

[3] В. Ф р и ч е. Очерки социальной истории искусства. Вид. „Новая Москва". 1923. Стр. 65.

[4] И. М а ц а. Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе. Москва. 1930.

татом аналізу стилю ряду художників, до числа яких дослідник включає і Меньє. Це тим більше необхідно зробити, бо висловлювання І. Л. Маца останнє щодо часу.

Вчення В. І. Леніна про імперіалізм як про епоху загнивання капіталізму відкриває очі й на мистецтво цієї доби. У світлі вчення В. І. Леніна мистецтво доби імперіалізму є мистецтвом, що дійшло стану глибокої кризи. Процес безупинного відходу мистецтва від соціально-значимої тематики, все зростаюче звужування охоплення явищ дійсності, здрібнення змісту, замислу прирекли мистецтво на убогість, від якої не може врятувати ніяке багатство форми. Навпаки, формальна іноді досконалість лише збільшує диспропорцію між майстерністю мистецтва і його соціальною значимістю. У світлі ленінського вчення про загнивання капіталізму в період імперіалізму стає ясним, що для того, щоб мистецтво вийшло з тупіка мізерних дрібниць, куди його загнано капіталістичним світом, художникам необхідно збагатитися досвідом висхідного класу — пролетаріату, — запліднитися змістом його життьової практики. Звідси і усвідомлювання становлення пролетарського мистецтва як процесу, що починається з нової тематики, нового змісту і через них прямує до єдності форми й змісту.

Але в основі книги «Мистецтво доби достиглого капіталізму на Заході» І. Л. Маца лежало заперечення ленінського вчення про імперіалізм як про період загнивання капіталізму. Як відомо, дискусія й самокритична доповідь т. Маца з приводу настанов, розвинених у цій та інших роботах, а також і його подальша діяльність показали, що ця робота т. Маца є для нього уже перейденим етапом. Це необхідно підкреслити. Але звернемося до розглядуваної книги. Не ураховуючи соціальних відносин капіталістичного виробництва, беручи лише його технічний бік, лише «організаційний» момент, автор доходить до розуміння імперіалізму як «організованого капіталізму». Такий погляд І. Л. Маца на імперіалізм позбавляв його змоги бачити тупік буржуазного мистецтва, який було заслонено від автора технікоорганізаційним моментом.

Цей же погляд диктував І. Л. Маца підхід до проблеми формування пролетарського мистецтва не з боку його нової тематики, сюжетики, а з боку «методів організації». Така відправна точка І. Л. Маца неминуче повинна була привести його до шукань зачатків пролетарського мистецтва «у формах наближення абстрактного досі мистецтва до матеріальної бази, до знарядь виробництва і «технічної дійсності».[1] Виходячи з такої концепції, І. Л. Маца не міг схопити того принципово-нового, ідейно інакшого, що є в наявності в мистецтві Меньє.

---

[1] И. Маца. „Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе". Москва. 1930.



К. Меньє. **Вантажник.**

Виключна розбіжність думок, виключна суперечливість оцінок, непримиренність цих суперечностей, що кожна з них взаємно виключає іншу, змушує шукати причини цього незвичайного явища в нерозумінні критиками самої основи досліджуваної творчості — його соціальної природи. Про те ж говорить і внутрішній сенс цих висловлювань.

З Меньє треба рахуватися як з відгомоном глибоких змін у соціальній дійсності. Меньє один з перших показав у мистецтві життя й побут пролетарів. Творчість Меньє знаменує собою один з найраніших виявів еволюції художньої думки в бік від буржуазних верств. Тут наявна якась інша класова практика, відображення інших естетичних вимог, які суперечать творчій практиці буржуазії, заперечують її естетичні канони, перемагають їх, поривають з ними. Ця творчість виходить за межі буржуазного мистецтва.



К. Меньє. Молотобоєць.



К. Менье. Індустрія.

VII

Стиль класу проходить історичний процес становлення — і пролетарське мистецтво не є тут винятком. Дістаючи своє повне завершення в соціалістичному мистецтві безкласового суспільства, стиль пролетарського мистецтва своїми корінням йде далеко вглиб ворожого йому буржуазного світу, бере свій початок у складному сплетінні протиріч цього світу, у демократичних й соціалістичних елементах культури попереднього етапу розвитку.

З того моменту, коли робітничий клас починає усвідомлювати себе як клас, протиставлячи себе класові капіталістів, починають оформлюватись основні передумови соціалістичної революції, починають складатися робітнича партія, філософія, наука, мистецтво, як протиставлення філософії, науці, мистецтву капіталістичного суспільства.

На межі першої й другої половини XIX в. пролетаріат капіталістичних країн із об'єкта історії стає її суб'єктом. Про цю добу Енгельс пише: «...нет ничего удивительного, что английский рабочий класс с течением времени стал совсем другим народом, чем английская буржуазия. Буржуазия имеет со всеми другими нациями земли больше

родственного, чем с рабочими, с которыми она живет бок-о-бок. Рабочие говорят на другом диалекте, имеют другие идеи и представления, другие нравы и нравственные принципы, другую религию и политику, чем буржуазия»[1].

Це значить, що пролетаріат починає творити свою культуру в надрах капіталістичного суспільства. Це неодноразово підкреслювалося Марксом, Енгельсом і Леніним як у теоретичних висловлюваннях, так і у висловлюваннях з приводу конкретних явищ. Так, Маркс у листі до Фрейліграта від 23 лютого 1860 р. пише: «Мы оба сознаем, что мы каждый по-своему, пренебрегая всякими частными соображениями и из самых чистых побуждений, годами держали высоко над головами филистеров знамя класса, наиболее работающего и наиболее несчастного»[2]. Слова «каждый по-своему» ясно вказують, що Маркс говорить не про членство Фрейліграта в «Союзі Комуністів», а про ті твори поета, в яких він дійсно є виразником німецького пролетаріату на першому етапі його боротьби за своє звільнення.

А. В. І. Ленін у 1905 р. ставить перед робітничим рухом як завдання дня: «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы»[3]. І далі він говорить: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность. Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата...»[4]

Вчення Маркса — Енгельса — Леніна — Сталіна було, є і буде найяскравішим і найзавершенішим проявом цього пролетарського завтра (що в СРСР будується вже сьогодні). Пролетаріат, його праця, його боротьба посідатимуть провідне місце в мистецтві. Але

---

[1] Ф. Энгельс. Положение рабочего класса в Англии. Сочинения, т. III, стр. 415, ИМЭ, 1929.

[2] Див. ст. Меринга в „Archiv fur die Geschichte des Socialismus u. der Arbeiterbevegung".

[3] В. И. Ленин. Партийная организация и партийная литература. Сочинения, т. VIII. Стр. 387. 3 изд.

[4] Там же, стр. 390.



К. Менье. Індустрія (деталь).

коли в галузі економічній і політичній це нове уже значно раніше було оформлено в чіткі форми, що точно відповідали завданням і спрямованню робітничого руху, то в художній ідеології воно довше лишається неоформленим.

На шляхах цього оформлення ми маємо справу з кількома відмінами. В першу чергу — з творчістю, яка йде в ногу із зростаючим розвитком робітничого руху, далі з творчістю, яка супроводить цей рух, і, нарешті, з певними тенденціями становлення й розвитку пролетарського мистецтва в творчості художників, що відбивають вплив ідеології пролетаріату.

Аналіз головної тематичної лінії Менье, комплексу прийомів, з допомогою яких він організує свій художній світ, розкриття суті його образної системи в її становленні, формуванні й діалектичному розвиткові еволюційної лінії його стильового розвитку показує, що рушійною силою його мистецтва є кінець-кінцем робітничий клас, що стильові особливості його творчості з'ясовуються цим соціальним грунтом. У творчості Менье ми маємо факт становлення нової художньої свідомості, нової творчої орієнтації, вся динаміка розвитку якої

спрямована до робітничої стихії. Але водночас ми бачимо, що творчість Меньє має на шляху свого розвитку настановлення не на відокремлення ізольованої епізодичності явищ з пролетарської дійсності, а на вияв глибоких процесів, що відбувалися в робітничому класі. Проте, до кінця не реалізуючи цього вияву, Меньє спиняється на порозі кульмінаційного пункту тих самих процесів — класової боротьби пролетаріату.

Меньє не відбив боротьби робітничого класу, не відобразив робітничого борця, не кликав до соціального протесту і класової боротьби. У цьому суть інтелігентської помірності й обмеженості творчості художника, який, відбиваючи вплив ідеології пролетаріату, не до кінця порвав з елементами буржуазної ідеології у своїй свідомості й рішуче і до кінця не став засобами свого мистецтва в лави передових борців за справу робітничого класу.

Творчість Меньє тісно пов'язана з епохою розвитку пролетарської свідомості робітничого класу, вона розпочинається в час піднесення робітничого руху середини 80 рр. минулого століття, що мав яскравий вираз і в перших виступах пролетаріату Бельгії. Але рух було скоро покладено «Робітничою партією Бельгії» на «прокрустове ложе» реформізму й опортунізму. З усіх партій другого інтернаціоналу бельгійська партія визначалася завжди найбільшим ухилом у бік всілякого опортунізму й зрадництва. «Всепроникающая постепеновщина» (В. І. Ленін) — цією особливістю всілякого опортунізму була просякнута ціла партія. Стремління до найвужчого й безнадійного практицизму позбавляли рух широких перспектив розвитку революційної боротьби, перспектив, що ведуть до соціальної революції, до перемоги пролетаріату.

І коли могутні, певні своєї сили, образи Меньє показують, що він у своїй творчості, яка супроводила робітничий рух, не пішов шляхом опортуністичної підміни стремління до кінцевих ідей пролетаріату стремлінням до дрібних матеріальних ідеалів, то його образна система, взята в цілому, свідчить, що його мистецтво не проникло в саму суть ідей класу — в його класову боротьбу.

Показуючи тогочасне буття пролетаріату Бельгії, художник з цього показу не зробив послідовно-революційних висновків, які б дали йому змогу побачити єдино-можливий вихід у революційному поваленні цілої капіталістичної системи. І саме тому на мистецтві Меньє лежить відбиток соціальної поміркованості й непослідовності.

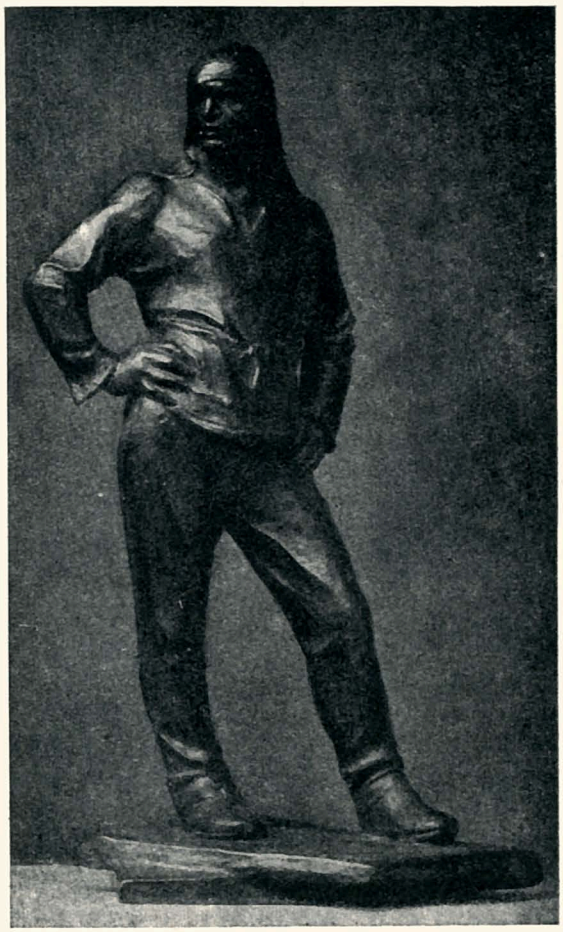
У системі образів Меньє пролетаріат ізольований від складності практики суспільного буття. Рух робітничого класу подано поза будь-якими сутичками з іншими соціальними групами й класами, що йому протистоять. Суперечності показано лише всередині. Робітник у Меньє взятий у його визначеності соціальним оточенням, але це оточення обмежене межами свого класу.

Зобразити ж робітничий клас у його сьогодні так, щоб ясно показати, куди спрямовує свій рух це сьогодні,—значить ясно показати пролетаріат як могильника буржуазного суспільства, показати приреченість цього суспільства і неминучу загибель капіталізму в боротьбі з пролетаріатом, що прокидається до боротьби за повалення капіталістичного ладу.

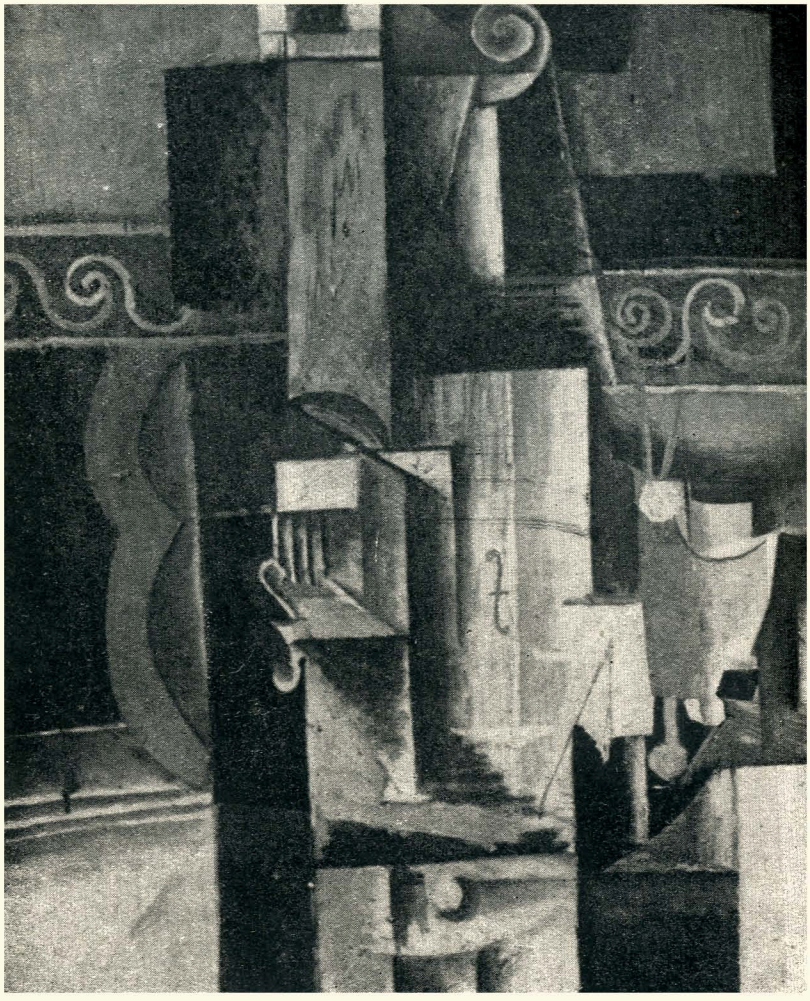
Але класової боротьби пролетаріату в прямому її вияві не відбито у творчості Меньє. Цієї боротьби нема в його мистецтві.

Воно звучить усіма нотами співчуття, звучить іноді образами моці й сили, але немає в ньому яскравого соціального протесту, немає заклику до боротьби.

У своїй образній системі Меньє виділив робітничий клас як нову для буржуазного суспільства категорію, він відмежував його образ, намітивши його класові обриси.



К. Меньє. Вантажник.



Пікассо. Музичні інструменти.

МИСТЕЦТВО ІМПЕРІАЛІЗМУ

Б. НІКОЛАЄВ

МОЖНА твердити, що до світової імперіалістичної війни світовідчування керівних кіл західної буржуазії було пройняте оптимізмом. «Великі технічні перевороти, зв'язані з використанням електричної енергії, винайденням мотору внутрішнього згорання, застосуванням конвеєрів, розвитком автоматичних машин, грандіозними завоюваннями в царині аеролітання й радіозв'язку, що становлять разом технічну революцію XX століття, капіталістичне суспільство розглядало як серію перемог, сяйво й слава яких прикрашають його існування, безперервність яких свідчить про те, що вони насправді є послідовні щаблі історичного прогресу.

«Поняття «прогресу» було одною з основних ідеологічних новин, з якими виступила буржуазія... Поняття «прогресу»... стало пізніше, в XIX ст., ходячою монетою буржуазного мислення»[1].

Це поняття «прогресу», такого очевидного — в очах ідеологів буржуазії — у сфері науково-технічної діяльності, механістично переносили й на інші прояви буржуазної культури, зокрема на сферу мистецтва. Якщо не брати на увагу тимчасових спадів цього оптимізму за доби так званого «декаданса» кінця XIX століття[2], то мусимо визнати, що відчуття «прогресу», віри у внутрішні творчі сили буржуазного суспільства, що спонукають до нових відкрить, перемог,

---

Ця робота написана як вступ до т. III видання „Мастера искусства об искусстве" ва ред. Д. Аркіна і Б. Терновця. Москва. ИЗОГИЗ.

[1] Г. Сокольников. Кризис буржуазной идеологии. „Большевик", 1933, № 7—8, ст. 82—83.

[2] У цьому явищі занепадницьких, песимістичних настроїв наприкінці XIX ст. можна вбачати вияв ідеології тих кіл буржуазного суспільства, що не могли швидко перебудуватися, пристосуватися до ламання життьових стосунків, які були наслідком швидкого розвитку продукційних сил за доби становлення імперіалізму. Насамперед це стосується до інтелігенції, що виявляла настрої дрібної буржуазії й дворянства.

до руху вперед, що це відчуття є невід'ємний елемент у свідомості всіх активних будівників буржуазної мистецької культури доби імперіалізму. Саме воно надавало їм сил протистати хвилі невизнання, провадити безнадійну, на перший погляд, боротьбу проти об'єднаного фронту консерватизму буржуазної громадської думки й буржуазної державності. Дальший розвиток мистецтва, що давав визнання й часто блискучі тріумфи «новаторам», відкинутим спочатку «громадською» думкою, свідчив, за загальною думкою, про справді прогресивний хід розвитку мистецтва; воно бо, пробиваючись крізь товщу зашкарублості, зустрічаючи на своєму шляху перепони успадкованих традицій і смаків, у розмірах, можливо, невідомих науково-технічним діячам, — здавалось, так само швидко, як і точні науки, рухається шляхом «прогресу».

Цей «міф про прогрес», як його дотепно називає Вальдемар Жорж, перетворювався, кінець-кінцем, на якесь аксіоматичне твердження, що розуміється само собою, призводячи до того нестримно-апологетичного ставлення до найновішого мистецтва буржуазії, яке особливо яскраво виявилося в оцінці «провідного» загону мистецтва доби імперіалізму — французького буржуазного мистецтва. Його історію буржуазні дослідники подавали як низку перемог, що «логічно» випливали одна з однієї. Якщо ми звернемося до самих художників, то побачимо, що і Мане, і імпресіоністи, і пуантелісти, і «дикі», і кубісти, — всі вони виступають у позі «завойовників», що відкривають нові світи. Всі вони, і на свою власну думку, і на думку своїх прихильників і наслідувачів, робили нібито нові принципові «кроки наперед», викривали нові можливості, невідомі їхнім попередникам.

Така оцінка розвитку найновішого буржуазного мистецтва, відверта чи прихована, лежить в основі більшості буржуазних мистецтвознавчих концепцій доби імперіалізму (або окремих його ланок). Щоправда, вона ускладняється іноді тим, що критик, відбиваючи консерватизм оточення, іноді схильний заперечувати саме «досягнення» своїх сучасників, які йому ще не зовсім зрозумілі, визнаючи поруч з тим за «прогресивні» всі попередні етапи розвитку. Проте, за повоєнної доби, в короткий період уславленого «процвітання», що збігається з періодом якнайширшого визнання так званих «лівих» течій сучасним буржуазним суспільством, відпадає й ця остання перепона, і «новатори», «революціонери від мистецтва» — Пікассо, Матісс, Брак, Дюфі й ін., що ще не так-то давно були пугалом для буржуазного суспільства, раптом стають улюбленцями моди, приєднуються на рівних правах до сонму освячених історією майстрів буржуазного мистецтва. Це визнання закрашувало мистецьке життя повоєнного Парижа: сучасним угрупованням присвячували виставки, численні монографії, дорогі видання; їхні роботи дуже високо котирувались на ринку, здобували доступ до багатих збірок і, нарешті,



Делакруа. Липневе повстання.

входили в музеї. Ворожа академічна сторона відтиснена була на задні позиції.

Цей тріумфальний хід так званого «лівого» мистецтва можна було спостерігати не в самій лише повоєнній Франції. Надзвичайно характерний, напр., нечувано-збільшений інтерес, виявлений до цього мистецтва протягом останніх десятиліть в Англії і надто в США, що є основний споживач його.

Картина, проте, різко міняється за останні роки. Нечувана щодо своєї гостроти й тривалості світова економічна криза порушила й тут «міф процвітання». Вона спричинила розвал високої кон'юнктури ринку, яка тоді склалася, породила тривалий його застій, масове безробіття серед художників, спричинила падіння цін, крах торговельних галерей, ліквідацію ряду художніх журналів; вплив кризи цим, проте, не обмежувався: він ішов багато глибше. Криза похитнула віру в міцність самої капіталістичної системи, в здатність капіталізму успішно налагодити механізм світового господарства, вона породжувала страх перед майбутнім, що таїть небезпеки нових

соціальних зрушень. Дедалі сильніше приковувало до себе увагу порівняння двох систем. Переможне будівництво соціалізму в СРСР стає постійною загрозою в свідомості буржуазних ідеологів, сповнює їх чимраз більшою тривогою. Обороняючись від чимраз сильнішого обурення широких трудящих мас, швидкого піднесення революційного руху, буржуазія шукає порятунку в фашизації державного ладу, яку переводиться чимраз лютіше.

Величезні спустошення, породжені кризою, розхитують підпори буржуазної свідомості; вона не бачить шляхів дальшого розвитку капіталістичного суспільства, вона стоїть перед видовищем розбиття основних принципів, на яких було основане його «процвітання». Виросши на грунті надзвичайного розвитку продукційних сил, капіталізм, щоб зм'якшити наслідки кризи, змушений боротися проти дальшого зростання цих сил, скорочувати продукцію, нищити випродуковані товари, затримувати розвиток технічних винаходів, мріяти про поворот до старих, примітивних технічних методів і зв'язаних з ними суспільних стосунків. Руйнується, таким чином, сама віра в благодійність «прогресу» в умовах капіталістичного суспільства — руйнується одна з основних підпор ідеології буржуазії.

Симптомом глибокого розворушення, що охопило буржуазну свідомість, є та критика буржуазної культури, ідеї «прогресу», яка дедалі частіше з'являється на сторінках буржуазної преси. Знаменно, що й ідея «процвітання мистецтв» теж зазнає серйозної ревізії. Ми могли б указати, як на найхарактерніші, на виступи Камілла Моклера, Елі Фора й Вальдемара Жоржа. Це — критика, що йде з різних таборів і що бореться різним знаряддям. Критика Вальдемара Жоржа, що фашизується, — знавця сучасного малярства й одного з галасливих письменників у справах мистецтва, — йде глибше, здатна викликати більший резонанс, ніж зойк розпачу Елі Фора чи люта діатриба проти так званого «лівого» мистецтва Камілла Моклера, цього дуже відомого колись письменника, автора однієї з кращих буржуазних монографій про імпресіонізм, нині активного співробітника реакційних «Фігаро», «Амі де пепль» [1].

Камілл Моклер схильний розглядати все «поступове», «новаторське» буржуазне мистецтво як якийсь колосальний блеф, як грандіозну махінацію зацікавлених торгівців; заперечуючи будьяке принципове значення його, Моклер розглядає сучасне мистецьке життя як «фарс сучасного мистецтва» [2].

Ми не ставимо своїм завданням у даній роботі викривати всі

---

[1] Реакційні французькі журнали, видавані відомим фабрикантом пахощів Коті, що уславився своєю ненавистю до більшовиків.

[2] „La farce de l'art vivant" — так зветься збірка статтів Моклера 1928 — 29 рр., видана колекцією „La vie d'aujourd'hui", що швидко витримала десяток видань.



О. Дом'є. Свобода друку (літографія).

грубі пересмикування й інсинуації Моклера, писання якого рясніють шовіністичними, антисемітськими й антирадянськими випадами. Погляди Моклера нас цікавлять насамперед як надзвичайно гостра опозиція концепціям розвитку французького мистецтва, що вже склалися як констатація лінії його спадання й занепаду.

Інакше ставить питання Елі Фор у своїй статті «Агонія малярства». Він констатує, що «велика французька школа» зіграла свою «історичну» роль. «Малярство агонізує. Ще є справжні малярі, ще вони будуть, але саме малярство — це дивне знаряддя індивідуалізму — побите на смерть... Малярство, вигнане з ясних і чітких інтер'єрів, з палаців чи соборів сучасності, що звуться: завод, вокзал, трансатлантичний пароплав, палас-готель, — витискуване поступово із своїх застиглих позицій динамізмом кіна й радіозв'язку, перестало являти собою суспільну корисність. Треба сказати це одверто. Ні, ми його більше не потребуємо». Елі Фор вважає, що малярство й скульптура засуджені на зникнення в найближчому майбутньому, подібно до того, як свого часу перестали існувати мозаіка, фреска й вітраж. Елі Фор вважає, що майбутнє належить кіну, пристосованому до вимог сучасної культури.

Надзвичайно знаменна ця «відхідна» малярству й скульптурі, що пролунала в країні, де, як вважалося, ці мистецтва ще недавно процвітали. Як відзначив Вальдемар Жорж, стаття Фора «таїть у собі глибоку свідомість поразки»[1].

Найбільш розгорнутою критикою, що найдальше йде, є критика «міфу про прогрес» у Вальдемара Жоржа. Якщо простежити ряд його статтей, уміщених у журналі „Formes", а почасти й у журналі „L'Amour de l'Art" за останні роки, то стане дуже ясна лінія розвитку В. Жоржа, поступове уточнення його ідей, загострення формулювань, що приводять його послідовно до оборони фашистської ідеології. У розвиненому вигляді позиція В. Жоржа сформульована в його книзі «Надбання і втрати сучасного мистецтва».

Як Корбюзьє, який бачить порятунок від революції в архітектурі, так і В. Жорж закликає Європу повернутися до культури античності, загрожуючи Інтернаціоналом і загибеллю «людини». Його рецепти явно викривають самі себе; для нас важливо відзначити тут не стільки це безнадійне чіпляння за класику, більше, ніж будьколи, далеку сучасній розкладницькій Європі, скільки ту констатацію краху сучасної мистецької культури, яку примушений дати В. Жорж.

Виступи Вальдемара Жоржа характерні для періоду швидкого наростання революційної ситуації й нечуваного загострення класової боротьби, коли фашизм намагається використати мистецтво як провідника своїх ідей, як одно із своїх активних знарядь; звідси дуже своєрідна й характерна незадоволеність формалістичним мистецтвом, що має обмежене коло впливу.

Італійський, а слідом за ним і німецький фашизм дедалі виразніше ставлять собі завданням створити агітаційне, діюче у фашистському розумінні на маси мистецтво[2].

У період надзвичайного напруження суспільних суперечностей фашизм хоче використати всі засоби, щоб зміцнити свої позиції; звідси своєрідна «боротьба» з формалізмом, з його нібито аполітичністю[3], звідси намагання використати всі форми й методи і «правого», і «лівого» мистецтва для політичної агітації в дусі фашизму.

Як ми бачили вище, концепція «прогресу», «процвітання» най-

---

[1] Див. W. George. „Profits et pertes", стор. 99.

[2] Тут можна було б згадати про незчисленні пам'ятники „героям" фашистської „революції", про монументи „Перемоги", про пам'ятники „Павшим в бою"; про конкурси, оголошувані на створення творів, що відбили б „здобутки" фашистської диктатури; про організації „Виставки фашистської революції" на 10-річчя встановлення фашизму.

[3] Бож „політичність" формалістичного мистецтва має певний політичний зміст — задоволення частини буржуазії досягненим становищем, формами й методами свого панування. У період загострення боротьби, коли настає потреба мобілізувати всі сили буржуазії, такої позиції вже недосить.



О. Дом'є. Повстання.

новішого мистецтва тепер захитана навіть в очах певної частини буржуазних ідеологів.

Як же ми мусимо розцінювати криву розвитку буржуазного мистецтва за доби імперіалізму?

Ми, насамперед, неминуче зіткнемося з гострою відмінністю мистецтва, створюваного «за доби прогресивного капіталізму в Європі, коло 1848—1871 рр.» (В. Ленин. Итоги дискусии о самоопределении. Соч., т. XIX, стр. 244, 3 изд.), від мистецтва доби, названої Леніним добою «реакційного, імперіалістського капіталізму» (там же).

Уже розвинена стадія доби промислового капіталу виявляє найглибші суперечності, що приводило «до підриву основ капіталізму й наближало момент його зруйнування».

«Одночасно з цим відбувався глибокий переворот в усьому побутовому й культурному укладі капіталістичного суспільства: паразитарний розклад рантьєрських груп буржуазії...

Зростаюче на основі дрібної спеціалізації праці, надмірної

потворності міського розвитку й обмеженості сільського життя здрібнення й виродження культурно-ідеологічного життя; нездатність буржуазії, не зважаючи на величезні успіхи природничих наук, створити синтетичний науковий світогляд; ріст ідеалістичних, містичних і релігійних забобонів, — усі ці явища сигналізували наближення історичного кінця капіталістичної системи».

Імперіалізм «загострив виявлення всіх основних тенденцій і законів руху капіталізму, всіх його основних суперечностей і антагонізмів» (з Програми Комінтерну)[1].

Мистецтво імперіалістичної буржуазії, що «гниє за життя», має риси багато де в чому протилежні мистецтву буржуазії початку й середини XIX ст. Буржуазія першої половини століття має ще риси прогресивного, творчого класу; вона бореться з пережитками феодалізму, з пануванням гордовитої аристократії. Паризька Комуна являє собою історичну грань, коли революційний виступ пролетаріату виявив справжній табір контрреволюції. Нова класова позиція буржуазії не могла не відбитися на зміні ідейних її настанов. В усіх галузях буржуазної ідеології дедалі виразніше виявляється її реакційність, її ідейне виродження. Прогресивні риси мистецтва промислової буржуазії обертаються на свою протилежність. Риси розпаду, гниття, риси регресу, виявлені в мистецтві, виступають надзвичайно виразно, особливо за доби загальної кризи капіталізму, що її свідками ми є.

Розвиток мистецтва перестає бути прогресивним, він є, так би мовити, розвиток назад. «... представлять себе всемирную историю идущей гладко и аккуратно вперед, без гигантских иногда скачков назад, недиалектично, ненаучно, неверно»[2].

Процес перетворення основних рис мистецтва буржуазії на свою протилежність намічається, як ми зазначили, вже за доби підготовки імперіалізму, 1870—1900 рр., після Паризької Комуни, коли буржуазія кривавим приборканням повстання пролетаріату виступає на історичній арені як реакційний клас. Ми мусимо бути обережними, проте, щодо спрощенського підходу до питання про загнивання, реакційність буржуазної культури за доби імперіалізму. Треба завжди мати на увазі закон нерівномірності розвитку: ... «окремі верстви буржуазії, окремі країни виявляють за доби імперіалізму з більшою чи меншою силою то одну, то другу з цих тенденцій»[3], тобто тенденцій до загнивання чи швидкого росту капіталізму.

Закон нерівномірності розвитку, що є основний закон діалектики

---

[1] Программа и устав Коммунистического Интернационала. Партиздат, М. 1932. Стр. 11—12.

[2] В. И. Ленин. О брошюре Юниуса. Сочинения, т. XIX, 3 изд., стр. 182.

[3] В. Ленин. „Империализм, как высшая стадия капитализма". Соч., т. XIX, 3 изд., стр. 172.



О. Дом'є, Людина з тачкою.

розвитку буржуазного суспільства доби імперіалізму, виявляється не лише в економічній і політичній[1] сфері, а й у сфері ідеології. Ми бачимо надзвичайну різноманітність процесів конкретного розвитку буржуазної ідеології — в тому числі й мистецтва — в різних країнах; ми бачимо відставання, затримки на певних етапах, швидкий розвиток на інших[2]. Тим то надмірна узагальненість викладу завжди таїть у собі небезпеку схематизації, змазування конкретних рис розвитку.

[1] „Нерівномірність у розвитку його окремих частин (світового господарства. — *Б. Н.*) — в різночасності революції в окремих країнах" (з Програми Комінтерну). Цит. твір, стор. 20.

[2] Тут, певна річ, мова мовиться не про прогресивний розвиток, а про швидкість розвитку класу, що йде по похилій площині, що скочується до своєї загибелі.

Поруч із цим, як вияв загострення суперечностей капіталістичного ладу, треба констатувати й виникнення якісно інших, нових явищ. Ленін підкреслює сполученість «швидкого росту й перестигання, загнивання і народження нового»[1]. Справді, за доби панування гниючої буржуазної культури виникають уже зародки нової культури, нового підходу й тлумачення дійсності, з'являються митці, що виявляють тою чи іншою мірою ідеологію революційного пролетаріату, що виразно бачить суперечності капіталізму, історичну його приреченість, що намагаються використати мистецтво як знаряддя класового наступу пролетаріату, як знаряддя боротьби за революційний вихід з кризи.

* * *

Французька буржуазія у своїй боротьбі з силами феодальної реакції й фінансової аристократії створює у першій половині XIX ст. своє мистецтво, що характеризується чимраз ширшою соціальною тематикою, опануванням нових галузей дійсності. Таким є мистецтво Жеріко, Мілле, Делакруа, Курбе і особливо Дом'є, соціально наснажене мистецтво якого стає за одно з найгостріших політичних знарядь демократичних прошарків буржуазії в боротьбі за новий лад. Прийшовши до влади, встановивши своє панування, буржуазія великою мірою втрачає стимули, що спонукали її в боротьбі за панування, опанувати в мистецтві нові сторони соціальної дійсності. Бойовий характер її мистецтва знижується, в ньому дедалі сильніше починають проглядати риси заспокоєного гедоністичного ставлення до дійсності. Уже в мистецтві Едуарда Мане, поруч із звуженням тематичного змісту, визрівають елементи пасивно-гедоністичного світогляду. Французький імпресіонізм — спроба виявити новими засобами нове, витончене сприйняття світу, яке характеризує «сучасну» буржуазну людину, — відзначається різким зниженням соціальної наснаженості, характеризується своєю настановою на аполітичність, на «позасюжетність». Ми не ставимо собі завданням у цій, досить короткій статті, що аж ніяк не претендує бути історичним нарисом розвитку мистецтва доби імперіалізму, простежити боротьбу й взаємодію різних «течій», «шкіл» буржуазного мистецтва, що виявляли ідеологію різних соціальних груп в умовах щораз іншої історичної ситуації. Не зважаючи на багато суперечностей, не зважаючи на найістотніші відміни в настановах цих різних мистецьких течій, ми можемо констатувати наявність деяких провідних тенденцій, чимраз сильніших у ході історії. Це насамперед — ідейне зубоження мистецтва, це — тенденція дедалі більшого відриву мистецтва від дійсності, послаблення зв'язку з реальністю, зростання антиреалістичних настанов,

[1] В. Ленин. Запись в подготовительных тетрадях к книге „Империализм, как высшая стадия капитализма".



Є. Мане. Розстріл комунарів.

що породжують у мистецтві щораз нові умовності. Мистецтво втрачає суцільність, стає роздрібленим, аналітичним; окремі сторони дійсності, деякі окремі формальні проблеми мистецтва набувають непропорційного значення, викликають до себе фетишистичне ставлення. Що далі, то більше втрачається свідомість суспільної доцільності мистецтва; образний вплив мистецтва знижується, проблему «змісту» витискують суто формалістичні шукання; експериментаторство, самодовільне трюкацтво визначає стиль доби передвоєнного імперіалізму. Не «що», а «як» цікавить художника, не образ, а образотворчі

засоби, вірніше — технологічні процеси мистецтва. Розвивається новаторство заради новаторства. Втрачається скількинебудь нормальне ставлення до мистецтва минулого. Традицію заперечується принципово (футуризм); мистецтво «диких» «кубістів» дає аналогічні настанови. В органі пуристів «Еспрі Нуво» 1921 р. протягом двох номерів провадиться дискусію на тему: «чи слід спалити Лувр?» Коли потім, з остраху перед революцією, буржуазія намагається зміцнити свої позиції всілякими авторитетами і виявляється пильна потреба вдатися до класики, — то «неокласицизм», «неоромантизм», «неореалізм» і інші реставраційні спроби демонструють лише цілковиту неспроможність загниваючого класу сказати нове слово в мистецтві і водночас виявляють неможливість для буржуазії правильно, плодотворчо поставити проблему використання спадщини минулого.

Анархічний індивідуалізм закрашує шукання мистецтва розглядуваної доби, кладучи на них ознаку сваволі, суб'єктивізму. Бунт проти традицій і дисципліни призводить до втрати нагромаджених знань, до занепаду майстерності, як такої. Примітивізм, захоплення дитячим мистецтвом і мистецтвом первісних народів — другий бік того самого явища.

Одночасно ми можемо спостерігати, як закономірний наслідок окреслених вище явищ, процес зниження соціальної функції мистецтва; коло споживачів образотворчого мистецтва катастрофічно звужується; мистецтво буржуазії періоду своєї молодості хвилювало широкі демократичні кола; картини Давіда були громадською подією, політичні літографії Дом'є розходилися тисячами й тисячами примірників. Тепер мистецтво стає умовне, перевитончене, з вихолощеною соціальною тематикою, незрозуміле, неприступне широким колам буржуазного суспільства, стає об'єктом розваги, об'єктом тонкої гри нетрудової верхівки суспільства. Ухил мистецтва до декоративізму, до орнаменталізму, до суто сенсуалістичного переживання кольору — характерні прояви цих моментів; пасивно-втішаючі, гедоністичні тенденції в мистецтві відбивають ідеологію паразитарних, рантьєрських верств буржуазії, що вже самий тільки кількісний ріст їх є яскравий показник загнивання системи капіталізму на вищій стадії його розвитку.

Суспільна значимість мистецтва буржуазії підупадає, митці буржуазії безповоротно втрачають свідомість великої, організуючої мети його; буржуазне мистецтво служить силам приреченого світу, що відходить у минуле, воно є вияв і одночасно й чинник дальшого загнивання буржуазії. Але одночасно агресивніші кола буржуазії намагаються використати мистецтво, щоб закріпити її класове панування: про це дбають офіційні митці, що прославляли «діла і дні» буржуазії Европи, яка фашизується, митці, що в політичній боротьбі відверто стають на боці реакційних класів; про це дбають і «релігійне»



Г. Курбе. Каменярі.

мистецтво — своїм безнастанним проповідуванням віри, і всілякі ідеалістичні, містичні течії, що намагаються затушкувати, затаїти суперечності дійсності.

* * *

Розвиток буржуазного мистецтва доби становлення імперіалізму й періоду розгорнутого імперіалізму дають рясні приклади, що конкретизують дані твердження.

Мистецтво Едуарда Манє є блискуче, сповнене високої майстерності й смаку мистецтво. А проте, як виразно відбиваються вже в творчості Мане риси наступаючого ідейного зубоження класу! Великі ідеї й почуття наснажували мистецтво Давіда, Делакруа, Дом'є, вони робили їхню творчість напруженою, надавали їй суцільності й величі стилю; ми відзначаємо величезний вплив їхнього мистецтва на сучасників, активну історичну його роль. Мане, обдарований прекрасними прикметами маляра, має культуру й смак; але історія зробила його представником класу, що стає щораз реакційнішим. Звідси «бідність на ідеї» в Мане[1], неспроможність його піднести сучасність у план героїки, безсилля, яке він виявляє щоразу, коли силкується перейти до великих композиційних задумів; «композиція» стає вузьким місцем мистецтва Мане; ми примушені констатувати моменти надуманості, упертого повторювання приладжених схем старого мистецтва абож тенденцію Мане до поверхового відтворювання дійсності. З цим зв'язана й статичність композицій Мане, їх неорганічність, роздрібненість, відсутність узагальнюючого образу. Мане наприкінці життя мріяв вкрити великими панно стіни заново відбудованої ратуші Парижа; в них він хотів прославити сучасне життя; Мане не дістав цього замовлення; визнаємо, проте, що завдання було понад його сили; подати життя в його русі, в його розвитку, в його суперечностях Мане був нездатний.

Мане — сучасник доби, що драматично й бурхливо розвивається. Але яке поверхове, яке вузьке, яке пасивне його ставлення до дійсності! Пригадаймо ставлення Делакруа й Дом'є до пережитих революцій: у своїх роботах вони відбили їх глибоко-хвилюючий, узагальнюючий образ. Едуард Мане був свідком боротьби й розгрому Комуни. Велика трагедія пролетаріату не породжує, проте, в творчості Мане жодних хвилювань, жодної напруженості. Художник не виходить із рамок свого пасивно-живописуючого реалізму. З безстрастністю фотографа фіксує він сцену розстрілу комунарів і навіть не пробує викрити справжню суть подій; для нього це — лише етюд юрби, сцена міського пленера, цікава своїми мальовничими якостями.

[1] Характерне ставлення Мане до старого мистецтва; він цінить у ньому не яскравість образу, не глибину видіння, а передусім самодостатню малярську майстерність, він шукає чудових шматків малярства (див. лист його до Фонтен Латура в Мадріда).



Є. Мане. Старий музикант.

Соціальний сенс такого трактування сцени розстрілу — зрозумілий. Спокійна споглядальність Мане свідчить про те, що він сприймає сцену розправи з буржуазного погляду, як явище «нормальне», що вона не обурює його, не спонукає до протесту.

Мане завжди мріяв бути «людиною свого часу», бути вірним своїй добі. І він був вірним своїй добі, своєму класові, історична деградація якого, починаючись, ставила межі його мистецтву, обмежувала його тематику, не висувала завдань, що примушували б митця потужно рости.

Мане входить в історію як обдарований майстер, що його око було винятково гостре, а пензель — повний певності й елегантності. Проте, видіння його обмежене, образ світу, створюваний ним, спрощений — мистецтво Мане має риси його епікурейства, його поверхового, некритичного сприйняття життя. Проте, слід підкреслити, що Мане, попри всі елементи суб'єктивізму, які забарвлюють його творчість, стоїть іще на платформі реалізму. Реалізм Мане грає велику художньо-історичну роль; мистецтво Мане було прапором, навколо якого об'єднуються всі здатні до дальшого розвитку елементи,

що не миряться із затхлістю академічних традицій, з непорушними «канонами краси». Боротися проти академічного офіційного мистецтва — це означало боротися проти Імперії. Цим пояснюється, чому в оборону реалістичних тенденцій у малярстві було розгорнуто таку широку боротьбу. На шлях реалістичного мистецтва вступили не лише такі художники, як от Мане, Моне, Дега, Базіль та ін., але в оборону їх стають, з ними борються одним фронтом і цілий ряд критиків, як от Торе, Шампфлері, Кастаньярі, Дюранті і, нарешті, Золя, що присвятив Мане ряд статтей, які наробили галасу. Це була боротьба за позитивістське матеріалістичне мистецтво, проти ідеалістичного, академічного. Ім'я Мане молоді художники називають поруч з іменами Гюго, Флобера, Бодлера, Курбе, Гарібальді, Бланкі, тобто поруч з усім тим, що було чи здавалось непримиренним чи ворожим II Імперії[1]. Через об'єктивні умови мистецтво Мане у шістдесятих роках набуває таким чином опозиційного характеру, що фрондирує проти встановленого офіційного ладу: історія примушує Мане грати роль «революціонера» в мистецтві, роль, до якої суб'єктивно він зовсім не був схильний.

Людина є основна тема мистецтва Мане: і індивідуальний портрет, і людина, як соціальний тип, і юрба, яку художник намагається зобразити якомога життьовіше й різноманітніше. Характерно, проте, для дальшого розвитку мистецтва буржуазії, що в провідних майстрів імпресіонізму тема людини втрачає своє переважне значення. Справді, починаючи з імпресіонізму, ми можемо розрізняти елементи розщепленості, втрати суцільності, що стане характерною рисою мистецтва доби імперіалізму. Проблематика мистецтва звужується. Художник «спеціалізується». Пейзаж стає єдиною й виключною темою мистецтва основної фаланги імпресіоністів[2], віддавання свого суб'єктивного «відчуття» природи, свого «першого враження» в усій його безпосередньості й «правдивості», — ось що висувається як провідне завдання[3]. Мистець стає чулий, головне, до кольорових зра-

---

[1] Див. про це в Rivière Cézanne.

[2] З цього погляду Дега й Ренуар ближчі до живописного реалізму Мане. Надзвичайно повчальна еволюція обох художників; упершій половині своєї творчості — приблизно до половини 80 років — Ренуар виявляє якнайживіший інтерес до портрету, жанру; далі в його творчості чимраз більше переважають формальні моменти; зв'язок з дійсністю слабшає; Ренуар живе в світі уявлюваних, умовних образів. Те саме послаблення реалістичних моментів, посилення моментів формальних, декоративістських спостерігаємо і в творчості Дега.

[3] „Те, що я пишу, — є мить", — так формулює мету свого мистецтва Клод Моне у своєму листі 1890 р.; Піссарро у своєму листі до Вандервельде зазначав, що зректися неоімпресіонізму примусила його „неможливість іти за своїми побіжними враженнями, надаючи їм життя й руху".

Зазначмо разом з тим, що ще в каталозі до виставки своїх творів 1863 р. Мане каже про своє намагання „бути щирим", „віддавати свої враження".



Ренуар. Залізниця.

жінь, виразників явищ світла, атмосфери. Світ розгорнутої глибинності, світ чіткого простору й виразно побудованої форми перестає цікавити художника. Всі явища зводить він до кольорової плями, трактування цієї плями набуває поступово в його очах непропорційно великого значення. Витончений кольоризм імпресіоністів є виплід пасивного, гедоністичного їх ставлення до дійсності; досить рано намічається дальший розвиток імпресіонізму в бік посилення в ньому кольорово-декоративних засад.

Імпресіонізм зароджується в надрах реалізму; художники-імпресіоністи суб'єктивно переконані, що їхнє мистецтво, їхній метод дає сучасніші, правдивіші, досконаліші засоби віддавати дійсність; вони намагаються побудувати свої шукання на досягненнях науки, зокрема найновішої фізики, на даних досвіду. І в Клода Моне в його «серійних» сюітах, і в Піссарро, в технічних його захопленнях, що доводять його до тимчасового прийняття дівізіоністичної техніки, — ці тенденції виявлені надто яскраво. Але виявляється, що «науковість» імпресіонізму не справжня, система їхніх «спроб» наскрізь пройнята суб'єктивізмом. Як показує дальший розвиток, імпресіонізм породжує не тенденцію до глибшого, всебічного засвоєння дійсності,



К. Моне. Туман в Лондоні.

а тенденцію заміни, розчинення дійсності в суб'єктивних відчуттях, спонукає до смакового добору вражінь, ігнорування істотних сторін, незалежно від нашої свідомості існуючої зовнішньої дійсності, до росту умовностей, що в своєму останньому завершенні призводять до звільнення маляра від потреби зважати на реально існуючі об'єктивні закономірності природи. Імпресіонізм — це перший крок на шляху до тої «свободи» від зв'язків із дійсністю, до якої приходить імперіалістичне мистецтво перед війною в своїх екстремістських виявах[1].

Виникши з реалізму, імпресіонізм обернувся, таким чином, на цілковиту протилежність реалізмові. Якщо основою реалізму була боротьба за матеріалістичне, бодай у позитивістському розумінні, ставлення до дійсності, то тепер ми бачимо основою суб'єктивний

[1] Зв'язок з імпресіонізмом відзначили свого часу кубісти Глез і Метценже, що вважали імпресіоністів за своїх попередників.



Піссаро. Площа в Парижі.

ідеалізм. Мистецтво імпресіоністів базується на тій самій концепції, що й філософія Маха; спільне в імпресіоністів і Маха є заперечування речі, тіла, оскільки тіла для них є лише «комплекси відчувань». Суб'єктивно-ідеалістичний характер махізму надзвичайно яскраво викрив Ленін: «Софізм ідеалістичної філософії полягає в тому, що відчування приймається не за зв'язок свідомості із зовнішнім світом, а за перегородку, стіну, що відокремлює свідомість від зовнішнього світу»[1]. Це твердження Леніна можна прикласти й до настанов імпресіонізму.

Цей суб'єктивізм ставлення імпресіоністів до природи глибоко не задовольняє Сезанна; імпресіонізм є лише перехідний етап у складному розвитку мистецтва Сезанна, початки якого йдуть від романтизму-реалізму середини XIX ст. Дозріла живописна система Сезанна складається саме шляхом подолання типових рис імпресіонізму: випадковість зорового сприйняття природи він намагається

[1] В. Ленин. Материализм и эмпириокритицизм. Соч., т. XIII, 3 изд., стр. 41—42.



Ренуар. Купання на лодках на Сені.

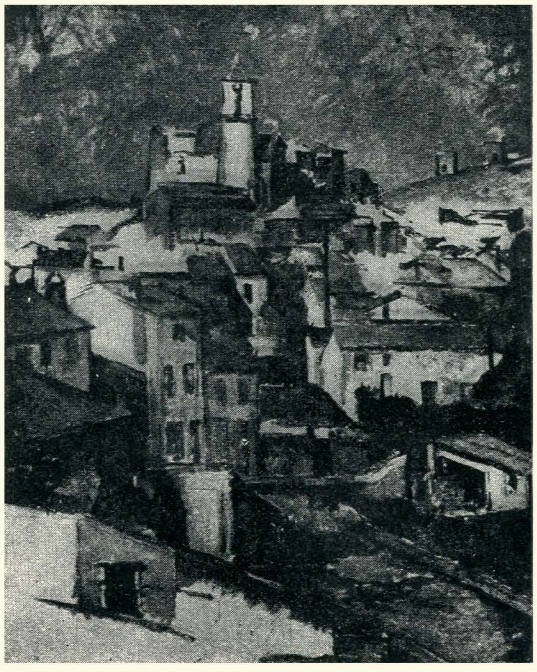
подолати продуманою організацією своїх робіт; потокові змінних вражінь він намагається протиставити якісь загальні, стабільні уявлення, базуючись на елементах дійсності, що йому видаються найістотнішими[1]. Ці елементи він бачить у просторі, в об'ємі, в кольорі; кольором Сезанн намагається віддати предметовість зовнішнього світу, його об'єм, матеріальність, вагу; роздрібненню імпресіоністичного аналізу Сезанн протиставить своє прямування до закономірності, до узагальнення, до зведення форм дійсності до певних, спочатку даних схем. Ряд небезпек підстерігає Сезанна на цьому шляху.

Його мистецтво звернено до дійсності[2], яку Сезанн вивчає, син-

[1] „Треба повернутися до класицізму через природу", — пише Сезанн Бернарові; Сезанн признається, що він хотів „з малярства імпресіоністів зробити щось стабільне, щось подібне до мистецтва музеїв".

Як і Сезанн, Ренуар бачить суб'єктивізм методу імперсіоністів, збіднення, що його метод несе малярству: „Я дійшов до кінця імпресіонізму й прийшов до констатування факту, що я не вмів ані писати, ані „малювати" (слова Ренуара, як їх переказув Веллар). „Лише в музеї навчаєшся малярства", — каже Ренуар Альбертові Андре.

[2] Висловлювань Сезанна з цього приводу дуже багато: „Правдивий шлях художника — конкретне вивчення природи"; „Справжня й чудодійна наука, в яку треба цілком



Сезан. Горданна.

тезує, щоб організованіше, «конструктивніше» її відобразити. Проте, погляд Сезанна на дійсність і однобічний: Сезанн начебто не бачить розвитку повсякчасних змін, суперечностей світу; він наче намагається ствердити його в непорушності, скутості, гранкованій чіткості; живу дійсність — людину, пейзаж — він обертає на своєрідний, застиглий натюрморт[1]. Рух застигає, його заступає статика, спокій. Разом із тим закономірності, до яких намагається привести видимість світу Сезанн, є апріорно й довільно встановлені суб'єктивістські «закономірності», що протистоять дійсності, неспроможні виявити всю складність відносин природи[2]. Так народжуються елементи довіль-

піти, — це різноманітність картин природи"; „Художник мусить цілком присвятити себе вивченню природи"; „Хоч би який був наш темперамент чи сила перед лицем природи, ми повинні дати образ того, що ми бачимо" (з листа Сезанна до Бернара).

[1] Характерно, що тема людини, в очах Сезанна, позбавлена специфічного її інтересу; Сезанн дивиться на людину очима „абсолютного" маляра (розуміється, буржуазного маляра); для нього людина — це сполучення об'ємів, в'іддаваних кольором, що нічим не різняться від навколишніх речей.

[2] Узагальнюючи свої спостереження, Сезанн створює якісь загальні норми, які потім він пробує накласти на природу; так народжуються схеми, умовності, супречності. Це мусили, кінець-кінцем, визнати й його адепти: „Метод Сезанна, вжитий у писанні з натури, створював начебто суперечності" (Бернар, „Спогади").

ної схематизації в Сезанна, що стає надто помітна в його наслідувачів, де вона перетворюється на настирливу схему[1].

Послідовність у поставленні й розв'язанні окремих проблем мистецтва часто призводить Сезанна до гострого акцентування проблеми, яка його цікавить, до випирання її на перший план, до самодостатнього характеру її, якого набуває вона. На цьому грунті розвивається в Сезанна формалізм.

Справді, ми бачимо, як художник замикається в свої шукання, відмежовується від життя, як усі проблеми мистецтва набувають для нього самодостатнього характеру. Соціальна дійсність зовсім перестає цікавити Сезанна, правильніше — він хоробливо й роздратовано реагує на всі зміни, на всі новини життя. Мистецтву віддає він увесь пафос зусиль.

Заперечувати загалом результати величезної його праці й настирливості — не доводиться. Ряд проблем у Сезанна (колір, простір, об'єм, загальна побудова композиції тощо) серйозно пророблені, і вивчення всієї цієї проробки буде завжди повчальне. Але не менш очевидні й зриви в Сезанна, яких великою мірою був свідомий і сам художник. Насамперед, не давалась Сезаннові „réalization", тобто реалізація його задуму, його уявлення про природу в усій його повноті й багатстві. «Реалізація» виходила частковою, вона не задовольняла художника.

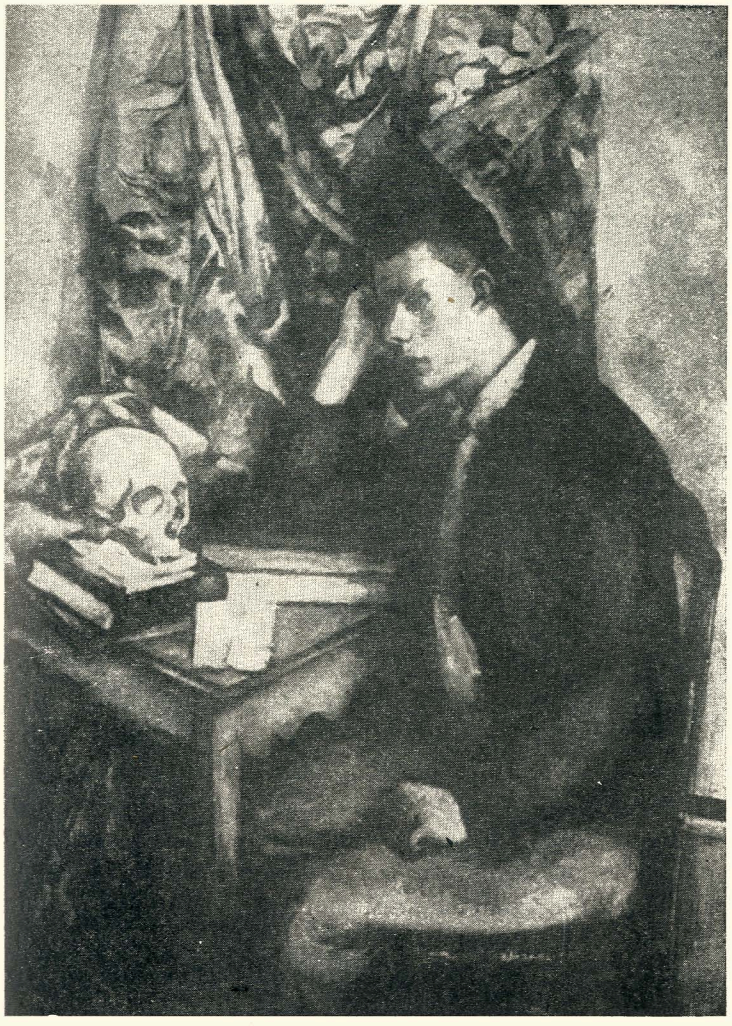
Це відчуття надто сильне в Сезанна в пізній період його творчості[2]. Почуття незадовільності, напруженості опановує художника. Раціонально, суворими зусиллями створюваний світ не набуває бажаної суцільності. З'являються нові риси в творчості Сезанна. Деформація, що намічалася й раніше, виявляється виразніше. Застигліть спокою зникає; напруженість, динаміка пізніх робіт указує на неможливість для Сезанна включити світ у чіткі, ковані схеми свого «класичного» «конструктивного» періоду. Могутній рух, могутнє кипіння малярської «стихії» розриває апріорні канони, починають чимраз сильніше виступати «деконструктивні» тенденції, ірраціональні, алогічні моменти, чимраз сильніше виявлені. Виявляється, що художник не в силі звести до єдності суперечності своїх емоцій і уявлень і дати виразний, об'єднуючий образ дійсності.

Мистецтво Матісса дуже яскраво виявляє нове ставлення до

Нагадаймо також слова Сезанна: „Художник не мусить бути ані занадто щирим, ані занадто коритися природі" (лист до Бернара).

[1] Підкреслімо цілком фетишистський характер, якого набували в свідомості наслідувачів Сезанна його слова: „Трактуйте природу за допомогою циліндра, кулі, конуса".

[2] Листи Сезанна останніх років повнісінькі цих болючих признань: „Я не задоволений з досягнутих результатів", — пише Сезанн Волларові 1902 року. „Те, чого мені бракує, це — виконання", — каже він Бернарові за два роки перед смертю; „Мети не досягнено" — наче передсмертний викрик художника (з листів 21/IX 1906 р., за кілька тижнів перед смертю).



Сезан. Хлопчик з черепом.

природи, характерне для буржуазії доби імперіалізму. Інтерес до реального світу, намагання збагнути його закономірність остаточно зникають. Як завдання побудувати найглибше, найповніше уявлення про дійсність, так і завдання виявити безпосереднє своє відчуття від зіткнення з мальовничим міражем світу не цікавлять більше художника[1].

Виступаючи як представник суспільства, що жадає насолоди

[1] У своїх виступах Матісс висловлюється як проти імпресіонізму — справедливо підкреслюючи всю поверховість, усю хиткість вічної його гонитви за відображенням побіжних вражінь, — так і проти реалізму, „що грубо подав речі" замість „штучно викликати їх".

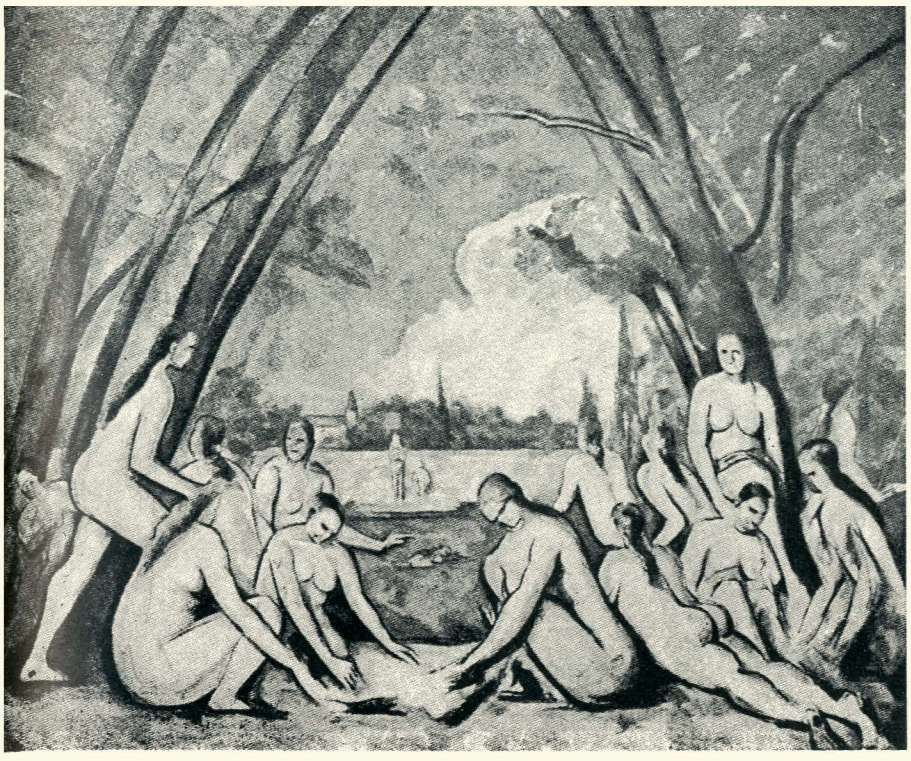
і спокою, художник довільно звужує свої завдання; він із суми своїх відчуттів вибирає потрібні елементи й у процесі творчості піддає їх переробці, «сублімації». Суб'єктивістичне свавілля доходить у мистецтві Матісса свого апогею: мистецтво начебто стає виявом «свобідної», не зв'язаної закономірностю природи, волі. Але ця «свобода» удавана, вона ховає за собою фетишистське ставлення Матісса до дійсності.

Цілі, що їх ставить мистецтво Матісса, це — типові показники звуження, обмеженості завдань мистецтва доби розгорнутого імперіалізму; разом із тим вони вказують на зниження соціальних функцій мистецтва. Мета мистецтва Матісса — відвертати увагу глядача від суперечностей дійсності, давати заспокоєння, давати радісний відпочинок, оновлювати сили представників заможних класів. Мистецтво мусить бути «заспокійливим напоєм», «фотелем для відпочинку»[1]. Інші, активніші цілі й завдання Матісс виключає: завдання пізнання, об'єктивного вивчення й зображення дійсності його не цікавить. Він є представник тих верств буржуазії, що провадять паразитарне рантьєрське існування; витративши здорове ставлення до світу, пересичений розпусним неробством клас цікавиться лише «новими», парадоскальними, лоскочучими своєю гостротою методами відтворювати світ, лише «сміливими», анархічними виявами нових індивідуалістичних способів сприймати його й відтворювати. Витонченість смаку, особисте свавілля щодо вибору елементів дійсності — оце такі доконечні регулятори творчості. Те, що мистецтво Матісса при своїй появі викликало крики обурення тієї самої буржуазії, ідеологія якої його породила, — нас зовсім не мусить бентежити: через короткі десятиліття Матісс стає визнаним метром, улюбленим, найпопулярнішим, найбільш уславлюваним художником буржуазного світу. Безперечно, проте, мистецтво Матісса втрачає широкі верстви споживачів із середньої й дрібної буржуазії; мистецтво Матісса, мистецтво імперіалістичної буржуазії взагалі стає незрозумілим, чужим ширшим верствам суспільства. Це явище свідчить про процес дедалі більшої диференціації буржуазного суспільства, заглиблення суперечностей між окремими його верствами. Мистецтво «аристократизується»; воно промовляє умовною рафінованою мовою «посвячених».

Матісс сам обмежує завдання свого мистецтва; воно існує для того, щоб тішити око, оздоблювати стіни, як гарна декоративна пляма. Мистецтво Матісса апелює до кольорових сприйнять глядача;

Від реальної природи Матісс відходить до умовного, схематичного, декоративно-задуманого образу. „Я не можу рабськи копіювати природу, я мушу її інтерпретувати й підкорювати духові картини", — пише Матісс (див. Матісс, „Замітки художника").

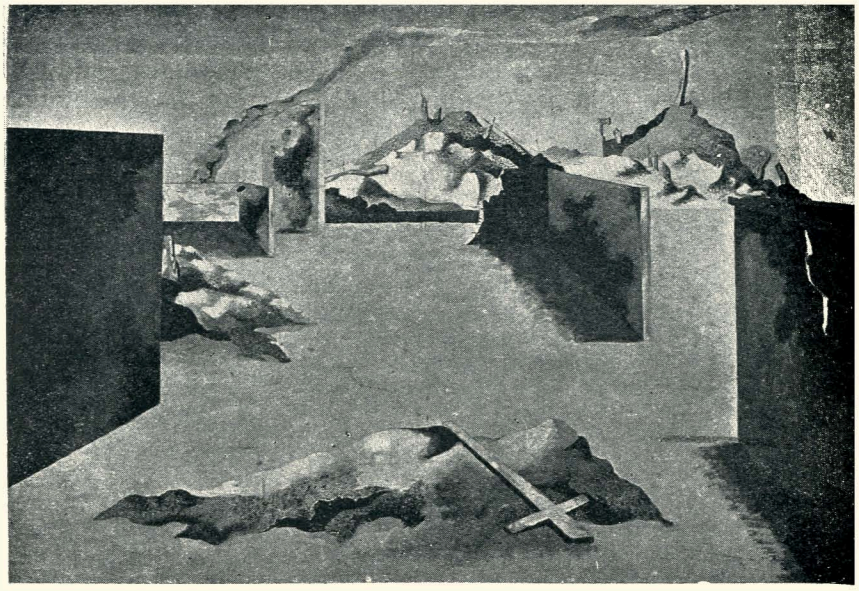
[1] „Те, про що я мрію, це — мистецтво рівноваги, чистоти і спокою, без сюжетів, що тривожать і турбують, що для кожного робітника розумової праці, для ділової людини, для письменника були б засобом заспокоїти психіку, чимсь подібним і до зручного фотеля, де він відпочине від своєї фізичної втоми" (Матісс, „Замітки художника").



Сезан. Купальщиці.

декоративні його функції виразно виявлені, і їх послідовно проводить сам художник: Матісс є рідкий приклад чіткого й виразного усвідомлення художником меж і функцій свого мистецтва. Закони декоративного перетворення видимого світу, його методи — спрощення образу, виразність композиції, ефективність кольору — їх свідомий і їх додержує Матісс. Проблеми композиції, кольору, схематизації образу стають провідними проблемами його мистецтва, дістаючи гіпертрофічного розвитку й значимості за рахунок витиснення інших проблем і моментів. Надто колір якнайтонше, гостро розробив Матісс. Матісс використовує почуттєвий його вплив, грає на несподіваності співзвуч, використовуючи водночас неперевершені зразки кольорової поліфонії мистецтва Сходу.

Мистецтво Матісса є типовий приклад однобічного характеру, що його набуває розвиток мистецтва доби імперіалізму. Росте відрив художника від дійсності і водночас втрачається інтерес до істотних моментів мистецтва, розуміння його різноманітності й складності. Всякий соціальний зміст витравлено з корінням. На суперечності дійсності Матісс закриває очі. Панують самі лише формалістичні



Люрса. Кінець ідеалізму.

настанови. У цій вузькості, однобічності — слабість Матісса, та «потворна рахітичність» його мистецтва, (яку так енергійно підкреслив т. Бухарін [1]).

Зниження соціальної функції мистецтва, зведення його до суто декоративних завдань, перетворення мистецтва на гру поверхових емоцій свідчать про панування паразитарних споживацьких настроїв рантьєрської буржуазії, свідчать про загнивання класу, що втрачає стимули до поглибленого, всебічного засвоєння дійсності.

Мистецтво Матісса виходило з почуттєвого сприймання світу; в процесі його перероблення художник чимраз далі й далі відходив від безпосереднього видіння, обдурюючи себе переконанням, ніби знайдено узагальненіший образ світу. Мистецтво Пікассо й кубістів принципово розриває зв'язок з дійсністю, яку сприймається почуттєво. Намагаючись побудувати нову систему образного уявлення дійсності, теоретики кубізму урочисто заявляють, що метод кубізму є найсучасніший, досконалий, «науковий» спосіб повнішого «об'єктивного» пізнавання й уявлення про світ. Самонавіяння, доктринерство, ставка на заплутаність формулювань і щира віра в знаходження доти невідомих можливостей — нерозривно злилися в теоретичних висловлюваннях кубістів.

---

[1] Див. статтю Н. Бухарина „Живопись на выставке XV лет советского искусства", „Известия ЦИК" від 11/VII—1933 року.



Матісс. Одаліска.

«Раціоналізм», що лежить в основі кубізму, порочний, він пройнятий містикою. Він оснований на фетишистському ставленні до деяких, відірваних від цілого, моментів капіталістичної дійсності — зростання техніки, наукових відкрить, блискучої серії винаходів, що змінюють зовнішнє обличчя життя. Він має явно ідеалістичний характер. В його основі лежить апологетичне ставлення до капіталістичної дійсності. Кубісти намагалися включити мистецтво в коло технічних, що переможно розвиваються, дисциплін, оголосити його завойовником нових можливостей. Годі й казати, що спроба кубістів зазнає явного безнадійного краху. Розвиток передвоєнного кубізму — це швидко перейдений ланцюг етапів послідовного віддалювання, розриву з дійсністю, переходу до чимраз схематичніших, абстрактніших форм її зображення. Від схематизації, геометризації об'ємів, від деформації — до зрушень, розривів, перетину форми, до побудови образу, як абстрактної комбінації площин, що відходять, перетинаються, — такий шлях кубізму, що логічно підводить його до повної безпредметності, до ультра-формалізму, до самодостатнього використання вишуканої різноманітності фактурних можливостей, до голого екс-

периментаторства[1]. Малярський прийом стає в центрі уваги художника, мистецтво переходить на суто лабораторну практику, поняття фактури набуває фетишистського змісту. У цьому мистецтві, що порива̀є зв'язок із дійсністю[2], про дійсність мають нагадати насильно, механістично введені її фрагменти: карти й сірникова коробка, шматок скла, гудзик або натуралістично подані кучері волосся. Груба «матеріальність» засобів і одночасно новий прийом загострювання смакових комбінацій, формалістичної гри і всілякого трюкацтва.

Складність, незрозумілість, замкненість формалістичних комбінацій кубістів викликали спочатку загальний опір буржуазії, що вбачала в них нігілістичне заперечування існуючого, небезпечну «революцію» (правда, в мистецтві); проте, проникливіші представники буржуазії могли б уже й тоді побачити в кубізмі типовий вияв буржуазної ідеології з властивим їй перерост анням запитів ідеалістичної «науки» в містику, «раціоналістичних» настанов — у шуканні ірраціонального, грубо почуттєвих поривів до оволодіння дійсністю — у втрату почуття реальності світу. Самий «раціоналізм» кубістів спирається на містичну основу. У цілому мистецтво кубізму є дивовижний пам'ятник доби, яку нероз'вязні, закладені в ній суперечності засуджували на загибель, дивовижний пам'ятник ідеологічного зубоження, розриву зв'язків із дійсністю, паразитарного, але такого, що ще чіпко тримається за владу, класу. Від реалістичного зображення дійсності — до гри голих абстракцій, від соціально-діючого, політично-спрямованого мистецтва — до соціально вихолощеної «формотворчості», до гри формальними елементами мистецтва, де суб'єктивний смак і свавілля були єдиними керівниками, — такий був швидко перейдений шлях зубоження буржуазного мистецтва за минуле століття.

Світова імперіалістична війна, перетворення війни імперіалістичної на війну громадянську, вибухи революції, що йшли за закінченням війни, перемога пролетарської революції в Росії, диктатура пролетаріату, що установилася у нас, перемога соціалізму на території одної шостої світу — кладуть початок новому відтинкові історії: світ вступає в добу загальної кризи капіталізму й пролетарських революцій.

...«Міжнародний революційний процес охопив собою і безпосередню боротьбу за диктатуру пролетаріату, і національно-визвольні

[1] „Кубізм має самодостатні пластичні цілі", — пише Пікассо; для викриття формалістичних настанов кубістів важливіше твердження Глеза й Метценже: „Мистецтво рисунку полягає у встановленні співвідношення між простими й кривими лініями" („Про кубізм").

[2] Нагадаймо про боротьбу, що її провадять кубісти за право деформації, за право руйнувати образ, проти реалізму, проти матеріалізму. „Зовнішній вигляд не наслідують,— пише Брак; йому вторить Глез і Метценже: „Хай картина не буде простим наслідуванням". „Художникові дозволені всі вільності"... „Кубіст вважає, що картина нічим не завдячує природі", — запевняє Озанфан і Жаннере.



П. Сіньяк. Вітрила.

війни, і колоніальні повстання проти імперіалізму, нерозривно зв'язані з аграрним рухом мільйонних мас селянства. Величезні маси людства опинилися, таким чином, втягнутими в революційний потік. Всесвітня історія вступила в нову фазу свого розвитку, у фазу довгочасної загальної кризи капіталістичної системи» ...«Перші спроби революційного перевороту, що виросли на основі гострої кризи капіталізму (1918—1921 рр.), скінчилися перемогою і зміцненням диктатури пролетаріату в СРСР і поразкою пролетаріату в цілому ряді інших країн... На основі цих поразок, що створили можливість посиленої експлуатації мас пролетаріату й колоніальних народів, на основі

різкого зниження їх життьового рівня буржуазія досягла часткової стабілізації капіталістичних стосунків» (з програми Комінтерну, ухваленої VI конгресом, там же, ст. 19—20). «Буржуазія не може вже правити колишніми методами. В цьому один із симптомів повільного, але певного наростання пролетарської революції. Буржуазія вдається до послуг то фашизму, то соціал-демократії. В обох випадках буржуазія намагається замаскувати капіталістичний характер свого владарювання» (з тез, ухвалених V конгресом Комінтерну).

Буржуазія, що до війни орудувала методами деморалізації робітничого класу, методами підкупу його верхівки й затримування значних його верств у стані політичного отупіння, переходить тепер у ряді країн, на різних етапах класової боротьби, до методів терору, нещадного приборкання повстаючих мас, до методів ствердження відвертої фашистської диктатури. Настає царство войовничої політичної реакції.

І соціал-фашисти, і фашисти намагаються тепер використати мистецтво як активне знаряддя боротьби — в плакатах, у газетній сатирі, в станковому малярстві. Обом їм властива звіряча ненависть до комунізму, що його вони виставляють і зображають як зграю фанатиків-підбурювачів. Соціал-демократія засобами мистецтва намагається здеморалізувати свідомість мас, відтягти їх від класової боротьби. Будучи насправді вірним загоном фашистської буржуазії, надійним її агентом всередині робітничого класу, вона стає на «загально-гуманітарні», «міжкласові» позиції, говорить про інтереси «всього народу». До цих самих інтересів «нації», як єдності без різниці класів, апелюють і фашисти, що на ділі поневолюють робітничий клас за допомогою системи спілок і всієї своєї політики.

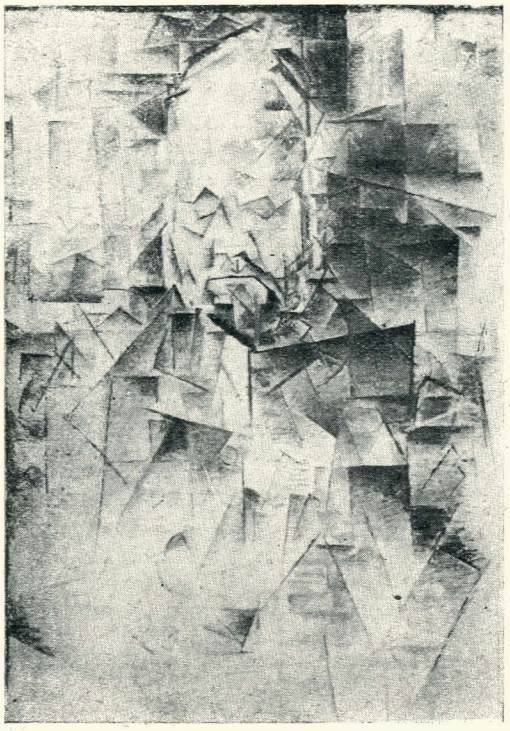
Швидко гублячи «революційну» свою фразеологію, фашизм на перший план випирає національну проблему, силкуючись прищепити масам націоналістичну ідеологію; афішуючи своє схиляння перед минулим, перед колишньою величчю країни, фашизм намагається спертися на традиції «національного мистецтва»; звідси реставраторські його тенденції, його звертання до минулого, як захист проти революційної дійсності. Фашистська реакція намагається використати класичне мистецтво, його героїку, його ідеалізацію дійсності для апологетики капіталізму. Виявом цих тенденцій у мистецтві є неокласицизм. Недурно саме в Італії, країні, що вперше встановила фашистську диктатуру, неокласицизм набув найяскравішого й найрозвинутішого вияву. Буржуазія, налякана революцією, шукає підпори своєму пануванню, встановлюючи міцний зв'язок з «великим» минулим, з традицією, у пропаганді «вічних істин», «вічних ідеалів» і образів старого мистецтва; вона намагається випробуваними методами класичного мистецтва знову знайти вплив на маси, вплив, неприступний новаторам і експериментаторам кубізму.



Пікассо. Композиція.

Проте, спроби фашизму створити новий героїчний класицизм чекала невдача: життя не давало для цього об'єктивних передумов; у політичній обстановці, що склалася, це звертання до класики набуває надто вже реакційного змісту і заранє було засуджене на невдачу. Буржуазія, оголосивши себе спадкоємцем минулого, але, встановивши з ним суто механістичний зв'язок, ще раз виявила свою неспроможність плодотворчо використати елементи старої культури, не могла почерпнути в ній сили для дальшого будівництва. Мистецтво неокласицизму — холодне, мертвотне, наскрізь формалістичне мистецтво[1]. Цією втечею під покров традицій буржуазія демонструвала свою неспроможність сказати нове, творче слово.

[1] Теоретиком неокласицизму виступає Северіні у своїй книзі „Від кубізму до класицизму". Бувши послідовно адептом багатьох шкіл, перейшовши шлях від футуризму — через кубізм — до неокласицизму, Северіні подає критичний огляд мистецьких течій сучасності, підкреслює анархію, що панує в ній. Северіні шукає порятунку в утворенні „школи", у встановленні тісного зв'язку мистецтва і науки. „Мистецтво є лише учоловічена наука", — пише Северіні. Северіні відзначає занепад знань, який характеризує низький рівень сучасного буржуазного мистецтва, „що втратило знання законів, відомих



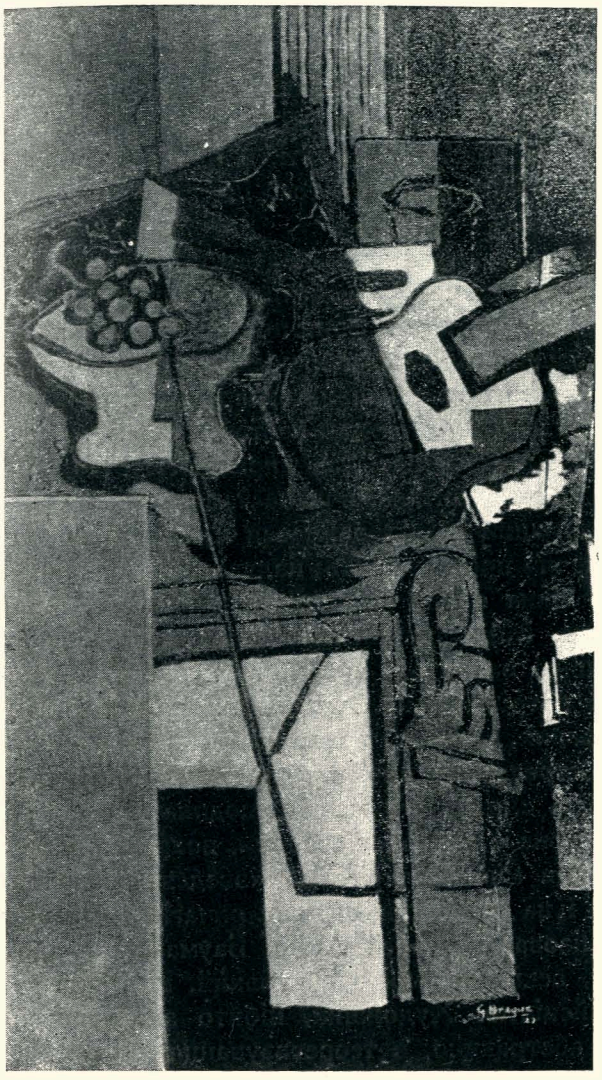
Пікассо. Портрет.

Поява неокласицизму з його агресивною позицією є характерне явище доби тимчасової стабілізації капіталізму. Не менш характерне для неї зникання експресіонізму[1], формування так званої «Нової речевості» в Германії, розквіт пуризму у Франції. Перемігши пролетаріат у ряді країн в одкритому бою, буржуазія намагається відновити зруйновані війною стосунки, відновити міць свого господарства, підносить питання про те, щоб піднести його на вищий ступінь через технічну його модернізацію. Капіталістична «раціоналізація» стає за провідну тенденцію розвитку. Велика капіталістична продукція зміц-

---

античності". Проте, спроба Северіні визначити, обгрунтувати ці закони викривав всю творчу безплідність неокласицизму: Северіні не виходить з кола дуже загальних тверджень, формалістичних побудов, які нічого не дають. Мистецька практика Северіні, його перейняті дешевою символікою натюрморти, монументально-релігійне його малярство викривають цілком виразно реакційну суть ідеалістичних його настанов.

[1] Бурхливий вибух експресіоністичних тенденцій характеризував ідеологію тих верств буржуазії переможених країн, надто Германії, що метушаться, шукають виходу, впали в розпач. „Розквіт" експресіонізму підупадав за повоєнних років, у перший період загальної кризи капіталізму. У роботах експресіоністів дійсність перекручується, деформується, заперечується в ім'я ствердження, розкриття метушливого, напруженого внутрішнього „я".



Ж. Брак. Натюрморт.

нюється за рахунок руйнації дрібних продуцентів, за рахунок чимраз більшої, «науково» поставленої експлуатації робітничого класу. В ряді країн (США, Германія, Франція) ми помічаємо певні успіхи в галузі техніки й організації виробництва. Але «навіть у країнах, де є технічне піднесення, раціоналізація, що веде до величезного поширення виробництва, зв'язана з максимальною інтенсивністю праці, убійчим посиленням темпу роботи, нечувано хижацьким витрачанням живої робочої сили» (з резолюції VI конгресу Комінтерну 1928 р.).

Господарча економія, «науковий» інтерес — лозунги дня. Проведення їх стає можливим на основі тимчасової перемоги буржуазії. Це — період віри капіталізму в свою стабільність, у тривалість буржуазного «просперіті». Дійсність більше не лякає, її приймають, стверджують. На цьому прийнятті, в цьому «раціональному» використанні світу лежить основа й того інтересу до матеріального світу, що з'явився знову.

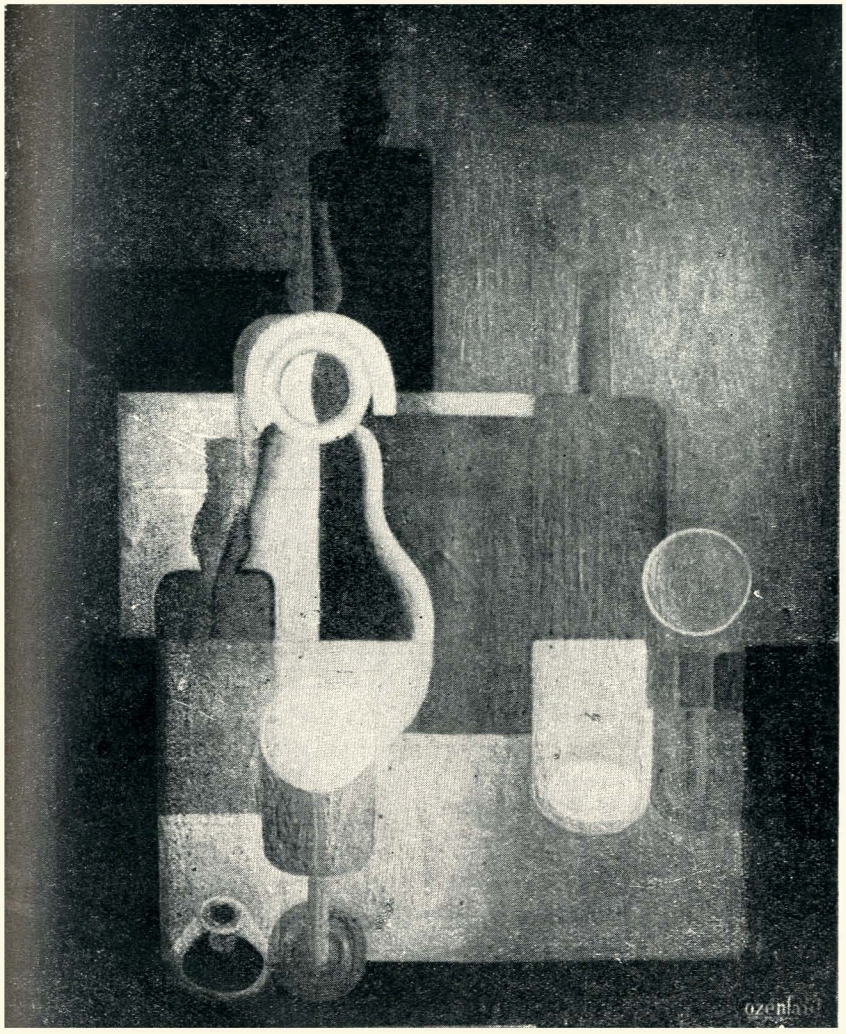
Пуристи намагаються запровадити в мистецтво принципи раціоналізації, лозунги економії мислення, принцип економії в утворенні форми, в сприйманні людей. Вони пропагують стандартне, схематизоване, легко розшифровуване зображення ходових речей, намагаючись цією схемою замінити віддавання складності й різноманітності світу. Вони підкреслюють утилітаризм настанов свого мистецтва.

Світ речей з його чіткістю, виразністю стає улюбленою темою зображення, швидко витискаючи настанови експресіонізму, який ігнорував об'єктивний світ і займався сублімацією душевних емоцій художника. «Річ» прославляють; надзвичайну популярність здобуває «машина»; машина є цар виробництва, автомат, що підкорює собі рухи робітника. Ми спостерігаємо характерні явища «фетишизації» машини. Машина входить у мистецтво пуристів, Леже, «речовиків», як доконечно потрібна тема. Художник сприймає світ крізь призму немов карбованих, точних, приладжених машинних форм. Вражає схематизм, абстрактність «об'єкта» у зображенні пуристів, умовний, застиглий стиль «нової речевості». Людина втрачає специфічне своє становище — вона є придаток машини, вона є продовження її; в мистецтві пуристів ми спостерігаємо «зведення» людини до машини, перетворення її на своєрідний агрегат ричагів, шестерень і циліндрів[1]. Таких машинізованих людей Леже, Баумайстера знову можемо ми бачити й тут, оскільки умовний, вузький, неміцний стає зв'язок мистецтва з дійсністю. Художник, нібито здобувши зовнішній світ, знову йде в абстракцію, в теоретизування. Ніякого значного, зв'язаного з вивченням і усвідомленням дійсності мистецтва буржуазія вже неспроможна створити.

Мистецтво пуризму, з його принципом економії, виявляло ідеологію провідних прошарків промислової буржуазії і зв'язаної з ними інтелігенції. Пуризм оголошує війну суто почуттєвим, смаковим, гедоністичним підходам до мистецтва, які виявилися в мистецтві рантьєрської буржуазії (Боннар, Дюфі, ван-Донген, Матісс і ін.).

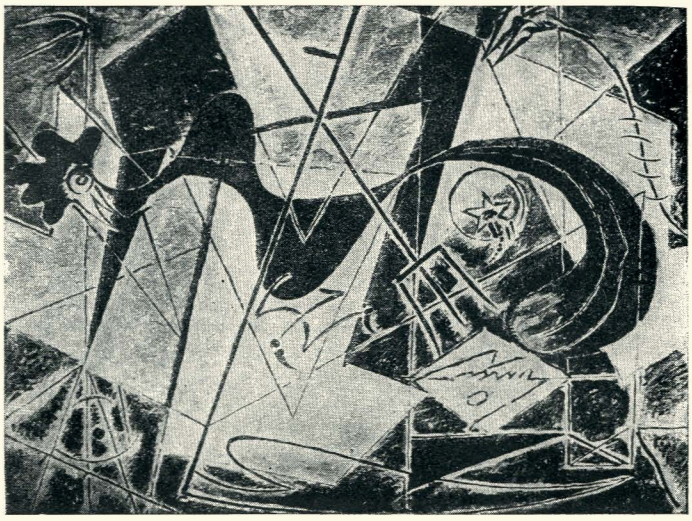
Той самий рафінований естетизм є не лише в роботах цих

[1] „Завдяки розвиткові машинізації скрізь встановлюється геометрія"... „Наші почуття й наша свідомість насичені геометрією"... „Людина є тварина геометрична, і розум її з природи своєї геометричний" — такими твердженнями обгрунтовують Озанфан і Жаннере геометризацію, що панує в творах пуристів (див. Озанфан і Жанере, „Сучасне малярство").



Озанфан. Натюрморт.

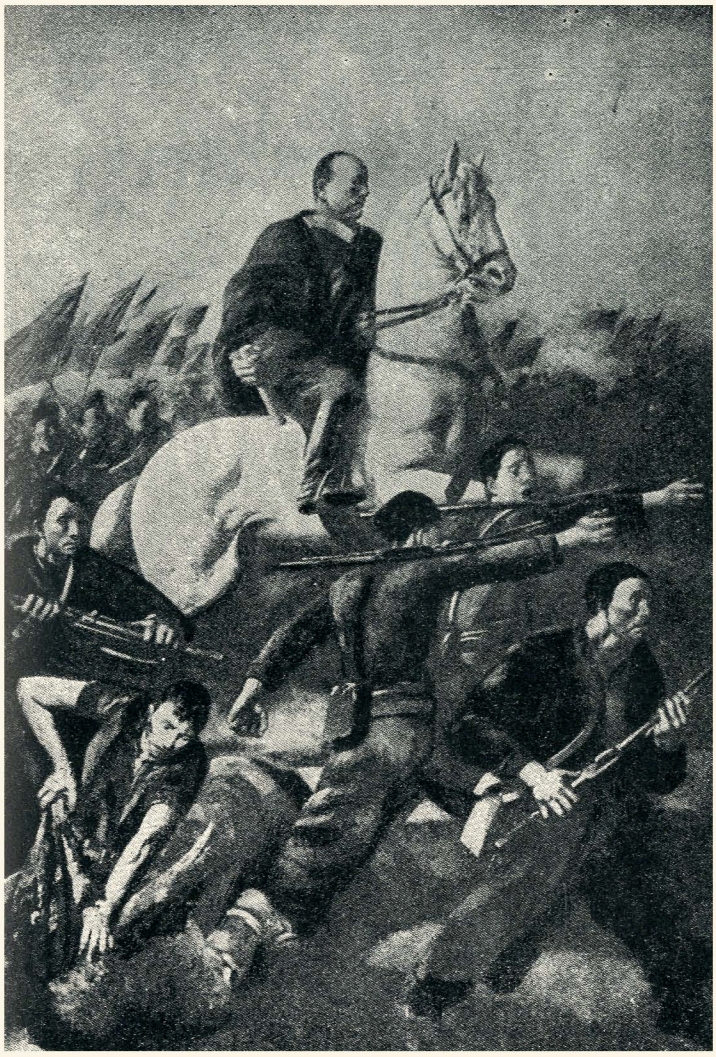
художників, він забарвлює чималу групу явищ повоєнного кубізму. Це естетський, декоративний, площинний кубізм, що культивується в роботах Пікассо 1923—1928 рр., у творчості Брака, Маркуссі, Сюрванса й багатьох інших. Якщо мистецтво Матісса після війни набирає поміркованіших, прийнятних для невипробуваного ока форм і намагається створити образ, приступний свідомості французької буржуазії, що лестить його похітливості (звичайно це — напіводягнені у східні костюми одаліски або залиті південним сонцем ясні інтер'єри й інтимні сцени), — то кубісти, як і раніше, варіюють небагато малярських



Массон. Сюрреалістична композиція.

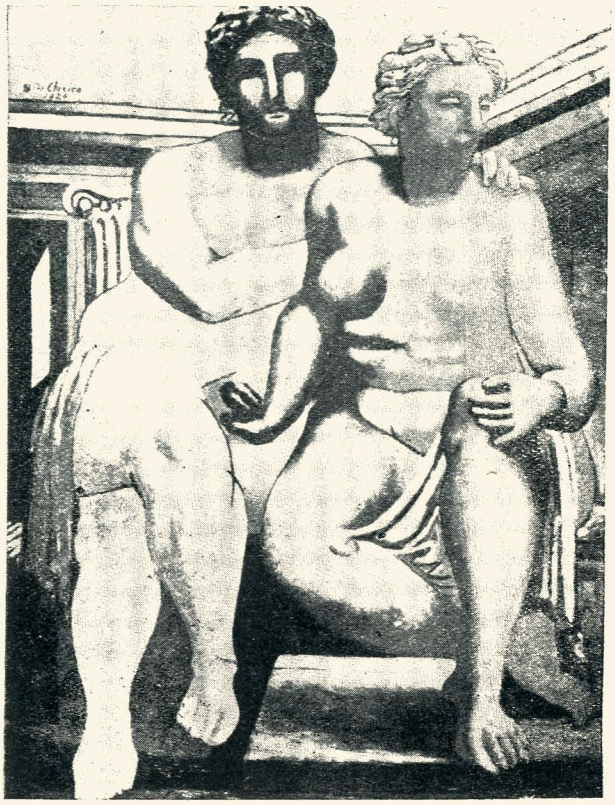
тем, всебічно «обграючи» їх. За передвоєнних років улюбленою канвою формалістичних вправ кубістів, витриманих у суворих коричняво-сірих тонах, були скрипка й музичні інструменти; тепер улюбленим мотивом стає мотив фруктів у вазі на накритому мережчатою скатеркою столі, що стоїть перед вікном. Пікассо, Маркуссі невтомно варіюють цю тему, розв'язуючи її площинно-декоративно. Улюбленцями публіки стають Брак, що його похітливе, пряне, інтимізоване мистецтво, з багатою й тонкою грою фактури, стає загальновизнаним; Марія Лорансен з її солодкими, тонкими гармоніями легких сірих, голубих, рожевих тонів, і багато художників, що скоро стали обранцями моди. За доби тимчасової й часткової стабілізації, зміцнення валюти, певного росту продукції, біржевого ажіотажу буржуазія сприймає всі явища кріз рожеві окуляри, і художники рантьєрської буржуазії, з їхнім лакуванням дійсності, з їхніми прикрашальними тенденціями, особливо близькі їй. Буржуазія доби загальної кризи не в силі більше дивитися в очі дійсності; звідси її ворожнеча до реалістичних настанов, звідси успіхи мистецтва, що видимий світ зводить до гарної заспокійливої декорації.

І проте, поруч із цим поверхово-декоративним мистецтвом чимраз сильніше й сильніше пробиваються елементи інших занепадницьких тенденцій буржуазії. Ми кажемо про зростання тенденції до алогізму, деконструктивності, ірраціонального. Тут і огида до життя, і презирство до реальності, і шукання «надреальних» можливостей, що дозволили б переключити свідомість, повести її від дійсності. Створюється нездоровий, замкнений, фантастичний світ, де далекі подоби



П. Конті. Похід на Рим.

реальних речей використовуються для того, щоб створювати кошмарні привиди, облудний міраж, хоробливу мрію. Поворот до цих тенденцій намічається передусім у творчості того ж таки Пікассо, у творчості де-Кіріко. Далі він виявляється в роботах Брака, Леже, Озанфана, Массона, Міро, Борна, Коссіо і в численних угрупованнях цього напрямку в інших країнах. Ми можемо спостерігати в їхніх настановах справжню апологію ірраціонального. Явище це глибоко характерне. Його спричинює, безперечно, чимраз більше поглиблення загальної кризи капіталізму, поглиблення суперечностей капіталізму,



Де-Кіріко. Римлянки

розхитування його основ. Ці настрої надзвичайно посилюються поруч із зростанням світової економічної кризи. Виявляється, які є облудні ілюзії, які марні надії, що їх покладають на спокійне «процвітання»; починають зневірятися в методах капіталістичної раціоналізації, втрачають віру в силу розуму, яким не можна виправдати хаос дійсності. Втрачають всякий інтерес до дійсності, втрачають почуття реального. Безпорадність, розгубленість перед дійсністю спонукає буржуазних ідеологів іти в містику, в світ ірраціонального.

* * *

Поруч із цим, відірваним і ворожим дійсності мистецтвом буржуазії, яке вироджується і впадає в містику, гостру протилежність являє молоде мистецтво революційного пролетаріату й тих художників, що прилучаються до нього.

Уже в картаючому мистецтві Дом'є і карикатуристів II Імперії, в мистецтві Стейнлена, Менье, Кете Кольвіц і Г. Цілле, в сатиричному мистецтві «Assiette au beurre», «Chambard Socialiste», перед-



А. Фуні. Ревекка.

воєнного «Simplicissimus», «Der wadre Jacob» тощо, — всупереч мистецтву панівних класів, що чимраз далі й далі відходило від дійсності, проймалося формалістичними тенденціями, — мистецтву пасивному, забарвленому квієтизмом, еротикою й містикою, — ми побачимо мистецтво, що, безперечно, стоїть на реалістичній основі (хоч окремі варіації стилю будуть надзвичайно різноманітні), мистецтво активне, звернене до життя, політично наснажене. Почуття незадоволеності, протесту, свідомість несправедливості існуючих суспільних стосунків, бажання грунтовно їх змінити — породжують це мистецтво. Воно пройняте палкою симпатією до пролетаріату, розумінням його, чимраз більшої, суспільної ролі, його чимраз більшої сили. Доба формування імперіалізму, доба нечуваної концентрації й централізації капіталу є одночасно й доба нечуваного кількісного зростання пролетаріату в провідних капіталістичних країнах, який становить більшість населення, доба формування масових соціалістичних його партій і профспілок. Це доба, коли робітничий клас стає свідомий своєї все більшої моці, своєї здатності до боротьби, доба все частіших страйків і кривавих сутичок. Це зростання ваги робітничого класу відчувають і художники дрібної буржуазії, що оспівують працю, героїзують її представників (Меньє).

Мистецтво художників радикальної дрібної буржуазії відзначається двоїстістю й половинчатістю, властивими ідеології даної суспільної верстви. Ми можемо зіткнутися тут і з рештками співчутли-

вого, гуманітарного, інтелігентського ставлення до злиднів робітничого класу (деякі роботи Кете Кольвіц), і з затушковуванням поставлення питання про класову боротьбу (Меньє), і з ідеалістичним трактуванням теми (Стейнлен). Не треба забувати, що на мистецьку практику більшості цих художників так чи так впливала політична практика передвоєнного II інтернаціоналу, при тому впливала, розуміється, негативно. Проте загострення класових суперечностей дійсності, поставивши перед цими художниками проблему вибору між двома основними класами капіталістичного суспільства, спричинило наближення кращих цих митців до революційного пролетаріату й допомогло їм тою або іншою мірою поривати з настановами II інтернаціоналу і сміливо й послідовно обороняти інтереси робітничого класу.

Ці художники великою мірою підготовили грунт і полегшили завдання революційному мистецтву повоєнних років. Війна, з її вибухом шовіністичних почуттів і посиленим гнітом цензури, робила радикальне дрібнобуржуазне мистецтво німим або штовхала його на позиції соціал-оборонства й пацифізму. Щоправда, старий Стейнлен не закликає просто до боротьби проти «німецьких варварів», але він створює плакати до добродійних вечорів і зборів на користь поранених, на користь біженців, на користь удів, сиріт війни, з глибоким співчуттям, гуманністю зображує біженців, солдатів («poilus»), цим самим об'єктивно стаючи співучасником загального буржуазного воєнного фронту. Стейнлен думає про те, щоб полегшити злидні війни, допомогти людям, які потерпіли від її страхіть. Заклик — війну імперіалістичну обернути на війну громадянську — чужий йому. Гуманістичною, пацифістською позицією продиктовано також діяльність і більшості художників радикальної дрібної буржуазії. Вони стушковуються, вони нездатні до яскравого протесту проти війни. Якщо Цілле й створює знаменитий антивоєнний альбом, то робота ця залишається неопублікованою, вона не поширюється і стає відомою лише після того, як скінчилася війна і було розгромлено Германську імперію.

Немилосердний цензурний прес у країнах, що провадили війну, нищив усі спроби викривати й критикувати війну. Лише в країнах, що стоять «осторонь від бійки», могли працювати революційно настроєні художники, які зуміли викрити класову суть війни, весь жах видовища світової різні. Так створюється антивоєнне, антирелігійне, антикапіталістичне мистецтво Мазерееля, якому належить незабутня заслуга зривання машкари патріотизму, викривання брехні й продажності преси, виявлення справжнього обличчя церкви в розпочатій капіталізмом різні. Проте й діяльність Мазерееля, попри всю щирість і глибину його критики, не виходить за межі пацифізму, не переростає в гнівний заклик до повстання, до повалення суспільного ладу, що зробив можливим це взаємне винищення народів.



К. Кольвіц. Повстання.

Зростання масового обурення в зв'язку з затяганням війни, нестерпними злиднями трудящих приводить до політичного напруження, до революційних вибухів і повстань пролетаріату. Виявилось, що Росія є найслабше кільце імперіалістичного ланцюга. Тут уперше перемагає пролетарська революція. У Німеччині, Угорщині, Італії, в ряді інших країн ми бачимо люту громадянську війну, спробу встановити диктатуру пролетаріату. Ми бачимо зародження й зростання комуністичних партій, утворення Комінтерну.

Доба загальної кризи капіталізму — це доба надзвичайного напруження класової боротьби, надзвичайного загострення класових суперечностей. Революційна боротьба пролетаріату активізує радикальні верстви дрібної буржуазії, споміж якої виходять революційні художники, що йдуть з пролетаріатом. Різними шляхами приходить інтелігенція до революції, і, залежно від революційної стійкості, подолання дрібнобуржуазної ідеології та засвоєння політичних завдань

робітничого класу, неоднакова доля її представників. Спад революційної ситуації, тимчасове зміцнення позицій капіталізму (1923—25 рр.) призводить до диференціації цих кадрів і відходу деяких художників на нейтральні і ворожі позиції. Але одночасно ростуть нові сили, робітничий клас висуває кадри своїх художників, міцніше свідомість, революційна одностайність мистецтва, зміцнюються його зв'язки з компартією — запорука правильного політичного росту художників. Слідом за утворенням революційних асоціацій в окремих країнах («Джон Рід Клуб» у США, «ПП» в Японії, «БРБКД» в Германії тощо) консолідуються революційні мистецькі лави в інтернаціональному масштабі: слідом за МОРП'ом утворюється Міжнародне Об'єднання революційних художників (1930 р.) з центральною організацією в Москві (МБРХ).

Найтяжча економічна криза, до якої неминуче прийшов світовий капіталізм після небагатьох років ілюзорної «просперіті», засуджує на безробіття не лише десятки мільйонів робітників індустрії й сільського господарства, а й багато сотень тисяч робітників розумової праці. Опинилися викинутими на вулицю представники найкваліфікованіших професій. На мистецтво — річ розкошів, на думку буржуазії — впали найтяжчі удари кризи. Безробіття серед художників стає масовим явищем, викликає чимраз більше роздратування, незадоволення, спонукає критикувати суспільний лад, неспроможний забезпечити трудящому роботу. Різкі зрушення відбуваються в свідомості навіть тих прошарків мистецької інтелігенції, що доти в своїй творчості йшли під знаком ідейної гегемонії буржуазії; видатні імена, старі майстрі починають втягуватися в орбіту впливу пролетаріату. Немало цьому процесові сприяє чимраз сильніший вплив країни будованого соціалізму. Новий тур воєн і пролетарських революцій, що до нього ми підходимо, спричинює різке загострення боротьби також і на мистецькому фронті.

Повоєнне революційне мистецтво висунуло ряд високоталановитих майстрів, що виросли, сформувалися у нас перед очима в повсякденній боротьбі за інтереси й завдання робітничого класу. Надзвичайно розвивається мистецтво революційної сатири; це найактуальніше, найзагостреніше знаряддя політичної боротьби пролетаріату; поруч із ним треба поставити могутній розвиток політичного плаката. Малярство, скульптура із специфічними їх особливостями (дорожнеча, повільність роботи, нездатність до масового розмноження) грають менш важливу роль; керівна роль у більшості країн належить революційній графіці.

Саме малюнок, — через те, що можна швидко й дешево його виготовити й поширювати в масових тиражах газет, журналів, в окремих листівках, — в умовах революційної боротьби надзвичайно розвивається. Більшість нових імен, висунутих революційним мистецтвом

після війни, — насамперед рисувальники: це Мазереель, Гросс, Майнор, Елісс, Геллерт, Берк, Гроппер, Ґріффель, Кейль, Ред, Біттер, Альма, Зауер, Каброль, Гомец, Бідло й багато, багато інших. А проте, ні одна галузь мистецтва, ні одна можливість не залишається невикористаною: ми бачимо, як Уітц або Геллерт, поруч із революційною графікою, невідступно працюють над розв'язанням монументальних малярських завдань, ми бачимо численні докази того, як і скульптура служить боротьбі робітничого класу (голландець Гільдо Кроп, японці Кавагоз, Сіраєн тощо).

У своєму розвитку повоєнне революційне мистецтво переходить на шлях послідовного звільнення спід чужих впливів буржуазної й дрібнобуржуазної ідеології: воно бореться з пережитками формалістичних ухилів, з хоробливими експресіоністичними тенденціями, приходить через щоденну практику до вироблення виразного, активно діючого, реалістичного стилю. Воно виростає на основі правдивого пізнання дійсності; глибока цілеспрямованість, внутрішня міць, свідомість своєї правоти й життевості, сила й оптимізм молодого класу, величезна актуальність завдань характеризують кращих представників революційного мистецтва, тих, хто щільно підходить до позицій революційного робітничого класу й історичне його завдання відчуває й переводить як свою кревну, особисту справу.

Ми в основних лініях простежили тенденцію розвитку європейського буржуазного мистецтва з другої половини XIX ст. аж до сучасності. Ми бачили, як мистецтво буржуазії, що ще за 50 — 60 років стояло на грунті реалізму, на грунті матеріалістичного світогляду, хоча й емпірично-позитивістського напрямку, поступово проймається ідеалістичними настановами, у трактуванні реального світу припускається чимраз більшого суб'єктивістського свавілля, кінець-кінцем відвертається від реальності, замінює її схемою, абстрактно побудованим образом і, тікаючи від суперечностей дійсності, відходить у містику, в ірраціональне. Від реалістичного образу — до абстракції, від позитивістсько-матеріалістичного світогляду — до містицизму, від соціально-насиченого мистецтва — до формалістичного експериментаторства, — такий головокружний шлях розвитку назад, що його проробило буржуазне мистецтво за розглядуваної доби.

Щоб перемогти буржуазне мистецтво, треба його знати; лише всебічно знаючи свого ворога — його методи, його тактику, живі його сили, — можна боротися з ним із якнайбільшими шансами на успіх. Поглиблене знання і мистецької практики, і теоретичних побудов буржуазного мистецтва дає нам, таким чином, міцну базу для того, щоб перемогти його і, заразом, щоб критично й свідомо його використати. Надзвичайно уважно й критично мусимо ми вивчати також і окремі формально-технічні проблеми, що їх висуває мистецтво буржуазії, пам'ятаючи, з одного боку, про нашу молодість, про недостатню ще

озброєність, про потребу рости й учитись, з другого боку — аж ніяк не фетишизуючи окремі «удачі», «досягнення» західного буржуазного мистецтва, ніколи не спускаючи з очей зв'язку окремих явищ, окремих моментів із загальним занепадницьким станом буржуазного мистецтва.

Щоб усвідомити величезне історичне значення описаних вище явищ розкладу, занепаду буржуазного мистецтва, треба протиставити їм картину розвитку радянського мистецтва, протиставити принципи, на яких воно росте й будується; сила, міць революційного радянського мистецтва — в чимраз міцнішому його зв'язку з дійсністю, в його намаганні всебічно пізнати, засвоїти цю дійсність, віддати її в її розвитку, в усій повноті її суперечностей, в образах емоціонально насичених: сила радянського мистецтва в тому, що воно є не лише засіб вивчати й відображати світ, а й засіб революційної його перебудови, в тому, що воно виростає як активний дійовий чинник у боротьбі за будівництво соціалізму. Звідси — яскравість і простота концепцій поруч із глибокою ідейною наснаженістю, поруч із змістовністю, цілеспрямованістю, глибочезною силою впливу. Дитя революції, створене масами, радянське мистецтво зрозуміле, близьке масам. Метод, що його воно опановує дедалі повніше й повніше, — метод соціалістичного реалізму, — принципово ворожий агностицизмові, ідеалізмові, містицизмові, якими пройняте мистецтво буржуазії. Кінець змагання двох мистецьких світоглядів не може викликати сумніву: історія так само безповоротно розв'язала це питання, як і питання про змагання двох систем: майбутнє належить соціалізмові.



Ф. Елліс. Геть імперіалістичну війну!

Трибуна

Мій шлях

А. СТРАХОВ

ПОЧАТОК моєї творчої роботи як радянського художника, роботи, яка тоді проходила в місті Дніпропетровську і набрала останнім часом широкого розмаху, належить до 1919 року. У Дніпропетровську ж я й народився. Тут минули мої дитячі роки.

Батько мій походив з бідної міщанської сім'ї і був службовцем на лісопільному заводі. Мізерні заробітки не покривали витрат великої родини, яка складалася, крім мене, із старшого брата й чотирьох сестер. Змалку майже в усіх дітей виявлявся нахил до музики й малювання.

У малюванні я закохався років із шести, і однією з подій, що збудила мою фантазію, була російсько-японська війна й революція 1905 року (збереглись малюнки з тих часів). Добре пам'ятаю, як я із своїм старшим братом Олександром цілі дні проводив у казармах і на майданах, де формувались військові частини для вирядження на фронт. Сцени проводів, прощання, а потім звістки з фронту, які читав вечорами батько, — все це знайшло відгук у перших моїх малюнках. Моїм керівником і «надхненником» у той час був старший брат, який добре малював. Років у вісім я став власником «справжнього» етюдника з акварельними фарбами і вперше пішов з братом на етюди.

Страшенні злидні і велика численність сім'ї мого батька були причиною тому, що я з 12 років примушений був почати трудове життя. Працював я і як учень у літографії, і у фотографа. Був підручним у маляра-вивісочника.

Водночас у вільний час робив численні копії з картин: Перова, Рєпіна, Маковського, Верещагіна, Сурікова, Полєнова, Левітана, Сєрова й ін. Копії робив олією, чималих розмірів і писав їх з педантичною точністю як щодо малюнка, так і щодо колориту, наслідуючи

манеру кожного майстра. Ці копії я здавав на продаж у паперові крамниці. Ходив і на етюди і малював з натури. Справжньої школи, звичайно, у мене не було ще ніякої і при малюванні та при писанні етюдів я користувався навичкою від копій. Це мені дуже шкодило, бо до кожного етюда чи портрета я підходив завжди з якоюсь «жанровою» темою. Малюючи з натури портрет сестри, я, замість просто намалювати, ставлю перед собою мету зробити картину «Сум» і т. д.

1910 року я почав відвідувати вечірні безплатні курси малювання, що відкрились у кол. Катеринославі (тричі на тиждень вечорами — малювання, а неділями — живопис).

Першим моїм учителем, про якого я зберіг найкращі спогади й любов, був художник М. І. Сапожніков. Він скерував мене на правильний шлях, переконавши мене кинути копіювання, й примусив узятися до вивчення натури — з горщика й куба. Він давав мені завдання на цілий тиждень. Було, дасть якусь статуетку — собаку, кота, птаха тощо — і каже намалювати її в усіх можливих положеннях. І от я малюю з захопленням. Роблю з однієї речі до 20—30 малюнків.

Неділями писали олією або аквареллю. Ходили гуртом на етюди. Їздили Дніпром на пороги. І тут я вперше побачив, як треба писати. Я почав розуміти «премудрість» узагальнення й колориту.

Незабаром, на превеликий наш жаль, курси закрились, і я залишився без керівника.

1912 року я вперше брав участь у виставці картин, організованій товариством катеринославських художників. Мрія про художню науку, про вступ до художньої школи не покидала мене. Я вирішив поїхати до якоїсь художньої школи. Але куди? Москва, Петербург, Харків, Київ були для мене неприступні, бо ці міста були поза «чертой оседлости». Залишалась Одеська художня школа. Допомоги від батька, живучи поза сім'єю, сподіватись не можна було. Я мав бути готовим зустрітися з життям самостійно. Мені траплялось і раніше виконувати замовлення на портрети з фотографій. Я навчився робити їх досить добре. Отож на цю роботу я й розраховував, маючи надію прожити самостійно в іншому місті.

З 15 карбованцями в кишені поїхав я до Одеси. Складав іспит до третього класа і був прийнятий. Випадкове замовлення на три портрети дало мені можливість внести піврічну плату за «право навчання», і я почав учитись. Матеріальні нестатки, іноді голод не могли відірвати мене від науки. Я малював з захопленням і на другий місяць після місячної звітної виставки був переведений до четвертого класа. У четвертому класі запропонували мені вибрати спеціальність. Я вибрав малярство. Але в малярському класі треба було мати фарби, полотно. Я ж, не мавши можливості придбати всі потрібні матеріали,

опинився в непевному стані, не відвідуючи денних занять з малярства. Незабаром про це довідався керівник скульптурних майстерень професор-скульптор Мармоне і запропонував мені перейти до нього в майстерню, запевняючи мене, що я зможу виявити себе в галузі скульптури не менш, ніж у малярстві.

Я згодився і почав працювати над скульптурою. Незабаром я зробив значні успіхи. У четвертому класі я пробув місяць і був переведений до п'ятого натурного класа на молодшу групу, де пробув два місяці і, діставши на звітній виставці премію, був переведений на старшу групу натурного (останнього) класа. Мої успіхи в скульптурі (три премії за рік) і малюнки (перші категорії) сприяли тому, що мене звільнили від плати за «право навчання».

Взимку, не маючи зовсім ніяких замовлень, я залишився без усяких засобів до життя і примушений був, разом із своїм товаришем, заробляти на життя тим, що робили столярні роботи, випрошуючи роботу по дворах. Ця робота іноді давала нам заробіток і ми, проживаючи вдвох 20—30 копійок на день, сяк-так існували. Але тільки но з'являлись у нас гроші, ми віддавались роботі і цілі дні проводили в майстернях школи. Так, у шуканнях заробітку і в навчанні минув перший рік у художній школі. На звітній, відкритій для публіки, виставці мої роботи були відзначені пресою.

На літні вакації директор школи рекомендував мене на роботи — розписувати особняк у Мелітополі. Це була перша велика робота, яка дала мені можливість наступний навчальний рік почати в трохи кращих матеріальних умовах.

Весь другий рік я був у натурному, останньому класі і поруч скульптури, малюнку, спеціальних дисциплін встигав працювати і над малярством.

У травні 1915 року я скінчив Одеську художню школу по класу скульптури і повернувся додому в Катеринослав. По деякім часі я був запрошений у м. Сімферополь на скульптурно-декоративні роботи — оформлювати фасад будованого банку. Наприкінці серпня 1915 року була оголошена мобілізація народжених у 1896 році, і я був забраний до армії, не встигши вступити до Академії Мистецтв. Після двомісячної муштри нашу військову частину вирядили на румунський кордон, звідки, трохи згодом, перемістили в м. Маріуполь. З Маріуполя, сівши на судна, вирушили через Азовське й Чорне моря до берегів Туреччини. Десант висадився між Трапезундом і Різою. Відтоді почалось для мене позиційне життя, життя муштрового солдата. На турецькому фронті брав участь у багатьох боях. Був поранений, контужений, хворів на цингу на грунті голоду і пробув у Туреччині до розкладу царської армії під впливом Жовтневої революції.

Повернувся я додому хворий на цингу, на милицях...

1918 рік — період Центральної Ради, австро-німецької окупації, гетьманщини проходить для мене у відновленні занепалого здоров'я.

У 1919 році, після здобуття міста червоними, я почав працювати як художник у газеті «Донецький Комуніст» (згодом перейменованій на «Зорю»), і перший номер цієї газети вийшов з моєю політичною карикатурою. Губерніальний комітет партії доручає мені організувати художню майстерню при агітпропі. У цій майстерні я почав уперше писати агітаційні плакати по фанері клейовими фарбами. Галузь революційного художнього плаката цілком захопила мене. Я віддався виключно цьому видові образотворчого мистецтва. Плакат-панно в той час був єдино можливий і потрібний. Він відіграв свою історичну роль нарівні з літографованим плакатом. Губревком доручає мені керівництво всіма роботами над художнім оформленням першотравневих свят у кол. Катеринославі (тепер Дніпропетровську). Вперше я організував художників міста для проведення завдань партії. З цього часу й починається моя діяльність радянського художника. Крім особистої роботи, я керував майстернею, де працювало близько 75 чоловік.

Влітку 1919 року після захоплення міста білогвардійщиною ховаюсь з товаришем по роботі на одному з дніпровських островів. Коли настав холод і я повернувся додому, був заарештований контррозвідкою і кинутий у тюрму. У тюрмі просидів декілька тижнів, доки захопили місто махновці, які спалили тюрму; під час пожежі я втік.

У грудні 1919 року, коли Червона армія повернулась у Катеринослав, я, на доручення губревкому, знов організував художні майстерні при агітпропі й відновив роботу в газеті «Зоря».

Весь період воєнного комунізму керую комітетом «ИЗО» Губполітосвіти і беру безпосередню участь як художник в усіх роботах над художнім оформленням воєнно-політичних кампаній (фронт, харчування, боротьба з бандитизмом, боротьба з розрухою, епідеміями тощо). Написав величезну кількість грандіозних плакатів, панно, розписів громадських установ, агітпоїздів тощо.

Настає 1920 рік. Виконую роботу художника при політвідділі Харківської військової округи (коли вона була в Катеринославі) і працюю головне над видавничим плакатом. Видаю альбом «Азбука революції». З періоду воєнного комунізму виходжу з великим досвідом художника-плакатиста й оформлювача революційних свят і кампаній. Декілька слів треба сказати про мою роботу оформлювача в цей період.

Усі пам'ятають той час, коли вулиці, майдани були аудиторіями широких народних мас, коли був кинутий лозунг «Мистецтво на вулицю» і художникам віддали цілком в їхнє розпорядження вулиці, майдани, садки і... фанеру, клейову фарбу й кумач. Перелічити всі

ті численні кампанії, свята, походи, зустрічі Червоної армії, які я оформив, неможливо. Але серед об'єктів, які можуть характеризувати масштаби, наведу декілька. Для зустрічі 1-шої кінної армії — будьоновців, при поході армії на польський фронт, була збудована за моїм проектом тріумфальна арка, перекинута через усю ширину Катеринославського проспекта. Для арки я написав плакат розміром 3 × 20 саж. на тему: «Красная армия не знает преград». На могилах жертв революції (за моїм проектом) був збудований тимчасовий пам'ятник — обеліск заввишки з п'ятиповерховий будинок. Основа — цоколь — квадрат, сторони якого дорівнюють 15 сажням. На ньому я написав панораму на тему: «Один боець упав — мільйон іде на зміну».

Поруч плакатних робіт я написав декілька панно для внутрішніх приміщень — для клубу міськпарткому і для «Селянського будинку».

В 1921 році завідую музейно-виставочним відділом губполітосвіти і організовую Катеринославський художній музей, першим завідувачем якого я був до травня 1922 року.

У травні 1922 року на запрошення Державного Видавництва України переїжджаю працювати до Харкова. З цього року широко розгортається творча моя робота в галузі книжної графіки, поліграфії, художньо-архітектурного оформлення, а головне — я працюю над проблемою радянського революційного плаката, виконую серію революційних плакатів, які широко розповсюджуються і дістають визнання як у СРСР, так і за межами його. Мої плакати друкувались у багатьох виданнях комуністичних партій Европи й Америки, а мій плакат «Ленін» вийшов окремим виданням у Гамбурзі й Вашингтоні.

З 1925 року я брав участь зокрема на таких виставках: 1925 р. — Париж — міжнародна виставка декоративних мистецтв (присуджено золоту медаль); 1926 р. — Монце — Мілано — міжнародна художня виставка (відзначений у пресі); 1927 р. — Ленінград — ювілейна виставка графічних мистецтв СРСР (присуджено почесний відзив); 1928 р.—Ленінград—виставка «Графіка А. Страхова», організована інститутом книгознавства (відзначений у пресі); 1929 р. — Берлін — міжнародна виставка політичних плакатів (відзначений у пресі); 1930 р. — Лондон — міжнародна виставка плакатів (відзначений у спеціальній статті американського нью-йоркського художнього журнала); 1931 р. — Рига — виставка мистецтва УСРР (відзначений у пресі); 1932 р. — мої роботи були надіслані ВОКС'ом до Токіо на виставку мистецтв СРСР.

За цей самий період я на завдання відділу преси ЦК КП(б)У до XI з'їзду КП(б)У оформив виставку «Преса УСРР у соціалістичному будівництві»; оформив у Кремлі виставку «Преса УСРР до XVI з'їзду ВКП(б)»; оформив український павільйон на Всесоюзній виставці в Москві «Книга СРСР за 15 років».

Мій творчий шлях з цілого ряду соціальних і історичних причин не являє собою шляху, яким би я пройшов, змінюючись, удосконалюючись у раз вибраній спеціальності образотворчого мистецтва.

Історичний хід революційних подій, висуваючи на гребінь епохи ті чи інші вимоги до мистецтва, ставив перед художниками не тільки ідеологічні й політичні проблеми, а й визначав для них певний вид мистецтва.

Тому художник, якщо він свою творчість віддавав на службу пролетаріатові, керованому комуністичною партією, повинен був на кожному етапі йти пліч-о-пліч з усім ходом історичного розвитку Жовтневої революції.

Ось чому сталось так, що мені довелось на кожному етапі не тільки зростаючи міняти свої прийоми, не тільки інакше розв'язувати питання виразності художньої мови, а й змінювати вибір тієї чи іншої галузі образотворчого мистецтва. Можна сказати, що не я вибирав той чи інший вид образотворчого мистецтва, а історичний розвиток визначав галузь мистецтва, в якій я мав би можливість якнайповніше виявляти свої творчі спрямування. Я не маю можливості викласти свої погляди на мистецтво в цілому тому, що мені важко писати про це, але я все ж хочу в кількох словах визначити відправну точку в роботі над своїми революційними плакатами.

Значення моїх плакатів в основному, я вважаю, полягає в тому, що в них я одним із перших радянських майстрів революційного плаката поставив проблему образу, проблему створення позитивного типу пролетаря, свідомого члена соціалістичного суспільства, його будівника. В основному мій плакат побудований на типажі, на «збірному» типі. Я не ставлю собі в своїх плакатах цілей розповідних, а намагаюсь відбити героїку наших днів, через створення образу найкращих представників доби засобами монументально-лаконічної композиції, де не графічна пляма, не лінія і колір, а форма, об'ємна форма має переважне значення.

У трактуванні форми я прагну якнайбільшої виразності, «договореності» її, якнайповнішого розкриття образу. Форму я трактую з властивою скульптурі ясністю. Питання образу в моїх плакатах набирає першорядного значення. Я дуже багато працюю, щоб знайти потрібний мені типаж. Натурою користуюсь лише для попереднього його розроблення. Роблю дуже багато зарисовок з натури. Але ні одне обличчя на моїх плакатах не зроблено за одним натурником. Я користуюсь численними зарисовками з різних типів і, дібравши найхарактерніше й натиповіше для потрібного мені образу, об'єдную, узагальнюю. Я роблю за методом добору, бож «завдання мистецтва не копіювати природу, а виявляти її».

Працюю над плакатом довго й уперто. Буває, що зовсім готовий плакат бракую й починаю наново. Я ніколи не переробляю невдалих

місць, а волію краще почати наново. Самий спосіб і матеріал, з яким я працюю, не дає можливості багато переробляти. Працюю китайською тушшю й тушовим олівцем. Я вважаю, що монументальний малюнок може впливати не менш сильно, ніж живописно розв'язана річ. Форму я договорюю до якнайбільшої виразності не лише в світлі, а й у тіневих місцях. «Недоговорених» або зім'ятих місць уникаю, бо вважаю, що краще неправильно розв'язане місце, але впевнено зроблене, ніж відносно правильне, але в'яле, яке торкається лише поверхні. У цьому разі я завжди маю перед собою велику практику геніального Мікель-Анджело. В його особі я черпаю ту силу, яка найбільше надихає й хвилює мене. Його ясна й сильна форма є для мене зразок.

* * *

Моя остання плакатна робота — це плакат на тему: «Реальність наших планів — це ми з вами». В цьому плакаті я намагався якнайповніше, з якнайбільшою виразністю знайти образ будівників соціалізму в їх сукупності, об'єднаних простою монументальною композицією. І розмір оригіналу, і виконана підготовна робота, і час, витрачений на цю роботу, свідчать, що до цієї праці я підходив як до вивершеної, яка підсумовує певні мої досягнення в галузі революційного плаката. Що ж ми бачимо? Чи не ясно, що і поставлене завдання, і розв'язання його, і формальні окремі особливості наче переростають поняття, зв'язане з плакатом?

Чи не показує це, що для мене вже тісні рамки плаката, що настав час переходити за межі цих рамок, переходити до розв'язання монументальних завдань або в галузі малярства, або скульптури, бо діалектика подій, що розгорталися в нашій країні, вимагає глибше збагнути їх суть, і плакат перестає відігравати роль найактивнішої форми образотворчої мови? З'являється потреба на складніші форми мистецтва й поглиблене трактування.

І от вибір зроблено. Я, як якийсь «блудний син», повертаюсь до отецького дому — я повернувся до скульптури. Це не є для мене несподіванка, бо, трактуючи форму на площині в своїх плакатах, я був більше скульптором, ніж графіком-маляром. Я вступаю в нову фазу своєї творчості, я переходжу від трактування об'єму на площині до трактування об'єму в просторі.

В галузі скульптури я вже виконав для останнього всесоюзного конкурсу на пам'ятник Шевченкові проект пам'ятника. В результаті конкурсу моя кандидатура виставлена в числі чотирьох скульпторів, яким були замовлені проекти пам'ятника для другого туру конкурсу. Бюст Шевченка моєї роботи рекомендовано для масового розповсюдження.

Для другого туру конкурсу на пам'ятник Шевченкові виконав проект пам'ятника. Висновок жюрі такий: «ухвалити для поставлення в одному з міст УСРР». Для всесоюзного конкурсу на пам'ятник Леніну для Дніпропетровська виконав проект пам'ятника (конкурс не закінчений).

Тепер працюю над проектом пам'ятника Тевелеву для Харкова.

Передо мною величезні творчі завдання й перспективи. Безмежні горизонти — проблема соціалістичного реалізму, поставлена перед радянським художником партією й усім ходом історичного розвитку нашої країни, проблема створення радянської скульптури досить велика, щоб віддати їй усі свої творчі сили й кращі трудові роки.

Моє життя

М. СУБОТІН

КОМСОМОЛУ України 15 років. В ці дні я згадую своє дитинство, своє ціле життя, свій завод. Перед очима встає минуле.

Охота до малювання з'явилася в мене рано. Хоч як це не дивно, але сприяли цьому ті родинні обставини, в яких я жив: я завжди бачив матір коло хатньої роботи, а батька — як він приходив з заводу наморений, напівсонний. Прийшовши з заводу додому, батько жадав відпочити, йому не в голові було бавитися з дітьми, і, щоб позбутися нашої настирливості, він приносив нам з заводу грудочки пресованої крейди. Я жадібно допадався до крейди, хапав більшу грудку, залазив у куток за спинку великого дерев'яного ліжка й малював на ньому все, що міг придумати мій дитячий розум. Малював коней, паротяги-кукушки, завод із заводським гудком, малював усе, що мене оточувало. Так із кутка квартири й спинки дерев'яного ліжка утворилася моя перша «школа», де прищепилася мені охота до малювання.

Після того, як батько пішов у Червону гвардію (а додому він уже не повернувся, бо загинув у бою), я, через скрутний стан родини, пішов у притулок. Відтепер починається моє «самостійне» життя: притулок, потім безпритульний на вулиці, далі дитбудинок, а 1926 року я вступив на завод учитися токарства; тепер я вже



М. Суботін. Портрет. 1933 — 34 р.р.

токар 6-го розряду і бригадир. Протягом цього часу, коли тільки можна було і дозволяли умови, я малював. Малював на клаптиках паперу, на стінах, на землі, на столах, на всьому, що було ближче й можливо. Малював уже, крім коней, паротягів, заводу, ще й інше, — те, що відбувалося навколо мене в період громадянської війни. Малював усе, що бачив, що міг зрозуміти, про що чув від

старших товаришів. Малював, як червоноармійці б'ють офіцерів, гладких буржуїв, малював панцерник з п'ятикутньою зіркою спереду. Їх я бачив на станції, де я любив проводити час (там у червоноармійців можна було роздобути сухаря або від тарані голову, а коли то й супу). 1923 року під час святкування першого травня, коли я уже був у дитбудинку, мені дали зробити плакат для арки. Я з консультацією вихователькн зобразив на плакаті за принципом дитячої іграшки «ковалі» дві великі постаті робітника й селянина, що б'ють постать гладкого буржуя, що знаходиться в центрі,— робітник молотком, а селянин серпом.

З 1926 року, працюючи на заводі ім. Дзержинського (там я вступив до комсомолу), я не кидав малювати, але малював уже не те, що оточувало мене, а почав захоплюватися працями Рєпіна, Шишкіна та ін., почав малювати їх дуже старанно й примушував себе це робити, вважаючи чомусь, що працювати тільки так і треба, як працювали вони. Не я тільки цікавився мистецтвом, не одного мене «тягло» малювати. Серед молодих робітників мого цеху була низка товаришів, які, повернувшись з заводу додому, з захопленням сідали малювати, копіювати Шишкіна й т. д.

Згадую Д. Кічка, який 1925 року вступив на металургійний завод ім. Дзержинського як учень-коваль. Попрацювавши рік, він перейшов на верстати стругальний і токарний. Пам'ятаю перший його малюнок — це був портрет Леніна.

«У мене, — розказував Кічко, — з'явилася думка, будь що, а стати художником. Я почав шукати шлях, щоб щодня малювати, і примусив себе тим, що завів табличку від цигаркової коробочки, де був напис:

«Кічко, треба вперто працювати, щоб бути художником».

Цю табличку я поставив у шафу. Коли я приходив додому з роботи й відчиняв шафу, щоб узяти чисту білизну, то в очі мені впадала не білизна, а ця табличка. Тоді я сідав до столу й малював, що спаде на думку. Правда, не завжди я малював, бо мене ганяли з кімнати в кімнату, тоді я й знайшов свою першу школу на горищі».

Ми страсно хотіли стати художниками. Що ж штовхало нас на це?

Пригадую вечір. Колокольчиков (він, як і я, виріс, встав на ноги з колишнього безпритульного) тихо розповідає:

«Було: 1919 рік. У країні розруха, голод, тиф і батько, що віддав останню кров і сили «Південно-Російському Металургійному товариству» в м. Кам'янську, хриплячи й задихаючись, помер. На рік пізніше померла мати. Так іще з дитинства життя згребло мене в лабети й іноді боляче-боляче стискувало. Так «безбатьченком», босим, кволим «пацаном» довго блукав я брудними, темними вулицями невеличкого тоді містечка Кам'янського. Було холодно, було

голодно — боляче. Але як меркне цей біль, це особисте «ходіння по муках» перед тим болем, що його пережила наша країна в боротьбі з озвірілою контрреволюцією. Так, меркне.

Застиглий, занімілий стояв завод, болізно витягши до неба довгі шиї труб.

Але скоро країна підвелася, випросталася, пішла вперед.

Зашумів, загудів завод. Пішли поранені, закривавлені верстати. Ожило й почало працювати кричеве серце країни. Не знаю, як саме, але разом із країною вижив і я».

Ми тихо сидимо. Ми сьогодні оглядаємося в минуле, й воно близьке у нас у своїх деталях, навіть окремих рисах.

Колокольчиков продовжує:

«Далі пам'ятаю... школа, де навчився читати й писати. Малював «Барикади». Потім ФЗУ. Завод. Верстат. І я токар. Працював, читав книжки, хотілося вчитися далі. Картин бачив мало, але щось тягло до малювання. Не знаю, що було це «щось». Природний потяг чи вплив моїх товаришів, що в той час «копіювали» Рєпіна і взагалі багато працювали, але я теж узявся за роботу.

Копіював пейзажики, «Ліс» Шишкіна та ін. Але багато де про що довідався я з перечитаних книжок. Саме з книжок довідався я про життя, вони збудили мене від сну, примусили жити.

Я побачив, як поети й письменники оспівують людей, який яскравий слід залишають вони в історії. Такі книжки, як от «Анна Карєніна» Толстого, «Обломов» Гончарова й інші речі передреволюційних письменників, дуже мені подобалися. Подобалися саме з погляду художнього віддавання тієї дійсності, що в ній жили і що її відтворювали в художній формі письменники. Але було образливо, аж боліло в печінках, що оспівували в них не тих людей, що я їх бачив щодня біля верстату, біля лещат, біля домни, — людей, гідних того, щоб їх оспівати. Оспівати їх боротьбу, їхнє життя в усьому його багатстві й різноманітності. Тут же, в тому, що я читав тоді, оспівували ту паразитичну верству людей, що століттями сиділи (і ще й тепер сидять у країнах капіталу) на шиї трудового людства. Відтоді я почав так думати. Звісно, пролетаріат теж оспіваний. Він є в творах поетів, він є в картинах, він є в романах, драмах, але все це разом може бути лише за пролог до того мистецтва, що його створює і створить пролетаріат і трудящі, і героєм у цьому мистецтві будуть вони самі. І хто жив хоч трошечки бурхливим життям наших заводів, той не міг не вірити в це. З вірою в це працював коло верстату. Працював, читав книжки, малював — вночі читав. Читав. Але деякі книжки важко було читати — не міг зрозуміти, тоді кидав і міцно засинав. А коли довга, темна ніч зникала у величезній пащі дзвінкого ранку, коли завод пишався на тлі заграви сонячного сходу і гудок гостро різав повітря, я виходив на вулицю

і, приєднуючися до багатотисячного потоку бадьорих, здорових, повних життя людей, ішов на роботу, йшов до свого верстату.

«От кого оспівати. От хто вартий цього», — думав я, тонучи в бурхливому потоці цих людей, що будують нове життя.

Було й так. У механічному кінчали нічну зміну. Скреготали, вищали різаки, воюючи з міцною сталлю. У токарів на верстатах самохід доходив останню стружку. Розмірено вистукувала трансмісія. Десь пищав підшипник, вимагаючи мастива. Твердими, певними руками керували верстатами, даючи останні навантаження. Скоро шабаш.

Аж ось у цеху з'явився голова цехкому. На обличчі в нього слід тривоги й утоми: видно, не спав. Підходив до кожного верстату й спокійно казав: «Сьогодні після шабашу треба піти до Дніпра й допомогти робити насип, інакше новобудови коло річки будуть залиті водою. Пропаде стільки праці, стільки машин».

Такі самі стомлені від нічної роботи, але спокійні й рішучі, слухали обличчя. Думали мало. Кінчали роботу, прибирали верстати, брали лопати й шли... Йшли стомлені... Йшли й співали пісень.

Голоси їхні носилися в бадьорому ранішньому повітрі, такому напруженому й дзвінкому. Я не міг спокійно йти. Хотілося з радощів плакати... сказати щось ніжне... Крикнути. Щоб почув увесь світ: «Ось вони, нові люди. Ось вони, герої нашого часу. Ось хто будує життя. Ось хто гідний, щоб відбити його у творах справжнього мистецтва». Хотілося, але не міг. Щось стискало горло... Здавалося мені, що йдуть ніби не робітники, а солдати, солдати громадянської війни, і що в руках у них не лопати, а гвинтівки... Так впевнено йшли дев'ятнадцятого року наші червоногвардійці боронити завод... Так подібно...

А між труб пробивалося, усміхаючись, червоне, як кров загинулих, сонце. Воно пестило холодні залізні заводські покрівлі, грало на корпусах домен, пробивалося крізь щілини залізних конструкцій, обіймало промінням тих, що йшли, і разом з ними співало пісню. Пісню про життя, що народилося в диму й вогні заводу.

Так само навантажували вагони, коли не було робочої сили, так само будували нові домни. Так ліквідували прориви.

Так довідався я й відчув, що таке життя, в чому його сенс.

Ось ті причини, що примусили мене йти в цей виш — художній інститут. Навчитися й подати на картині цих героїв — моє завдання. Я не можу не думати про них. Вони завжди зі мною».

Отже ми хотіли стати художниками.

1930 року, коли мистецька школа обернулася лицем до виробництва й почала черпати кадри з робітничої молоді, ця мрія здійснилася — я вступив до Київського Художнього Інституту.

Коли я вступив до інституту на малярський факультет і поба-

чив, що тут робили, в мене сталося враження, що люди, які сидять тут, створюють не мистецтво, а якесь «надмистецтво». Але я почував тут близьке, рідне, коротко кажучи, — те, що мені подобалося. А подобалося мені «переорганізаційне» настановлення, метод виховання митця. При такому настановленні я міг розгортати, на весь шир своїх знань, з класового погляду реальність навколишнього життя, подаючи його в художніх образах мовою образотворчого мистецтва, опановуючи майстерність, техніку. Саме цей момент у роботі інституту одразу зрісся зі мною, за ним я уболівав, коли доводилося відлучатися з інституту.

Перебуваючи в пролетарській школі, що готує «інженерів людських душ» (Й. Сталін), я хочу (і всіма силами намагатимуся) вийти художником свого класу, щоб відбити в художніх образах подвиги героїв теперішнього й минулого міста чавуну й сталі — Кам'янського, що йдуть у перших лавах борців за соціалізм.

Зараз, з цього погляду, я роблю лише перші кроки, я мушу опанувати належну майстерність, — це забезпечить здійснення задуманих мною праць, того, що завжди зі мною. Тепер я працюю коло картини з життя пролетаріату Кам'янського. Хочу зобразити, як сідає їхати на фронт перший загін червоногвардійців, що з ним від'їжджав і мій батько. Створити живий, переконливий образ — це мучило давно. Ця думка муляла мене ввесь час, де я не був, здавалося, що мене щось примушує зробити його. Так, почати здійснювати показ цього виряджання примушувало мене почуття моєї пам'яті. Це історичне виряджання на фронт врізалося мені в пам'ять близькими мені учасниками — батьком і братом. Картини боротьби кам'янських пролетарів відкликалися в моїй пам'яті ще тому, що ця боротьба була за мого життя. Але широко відбити її, так, як почуваю, я ще не можу, — заважає цьому, як я казав вище, недостатній рівень моїх знань, потрібних пролетарському художникові. На заклик Жовтня Кам'янське послало не один загін червоногвардійців, але такої урочистості, яка була при виряджанні першого батальйону, кам'янчани не бачили. На клик тривожного гудка з усіх кутів бігли до штабу (первісний збірний пункт) з гвинтівками червоногвардійці. За ними йшли виряджати їх на доблесний подвиг їхні жінки, родини. Пам'ятаю я, коли загудів тривожний заводський гудок, то батько, що лагодив у кухні собі черевики, почав, не скінчивши, взувати їх, похапцем одягатися в умундирування, видане йому в штабі Червоної гвардії, вийняв із скрині патронташ, узяв із «святого кута» винтівку[1] і почав похватом прощатися з сім'єю. Наостанку він дав нам порожніх гільз, напнув на мою голову свою замазану кепку і швидко пішов, трима-

[1] Він любив ставити її в куток під образи, жартома казав: „Хай Микола святий її окрестить, щоб краще вона христила".

ючи в одній руці гвинтівку, а другою ведучи за руку старшого чотирнадцятилітнього сина. Так залишився я з п'ятьма «сліпими» патронами, напнутою батьківською шапкою, що спід неї видно було самий тільки рот, задоволений його подарунком. Перший ешелон червоногвардійців виряджався з піснею «Смело, товарищи, в ногу», з мітингами й палкими промовами, клялися знищити ворога або лягти кістками. Перший ешелон виряджався під плач червоногвардійських жінок, під крики «ура», «за владу Рад» тощо. І от показ цього героїчного виряджання на фронт засобами образотворчого мистецтва я зараз почав. Як я це почав, я зараз на ньому спинюся. Коли я почав здійснювати цю думку, то мене мучило одно: як показати на картині виряджання, щоб було видно, що це відбувається в Кам'янському. Довго думав я, шукав характерне місце в Кам'янському, щоб можна було відобразити картину виряджання. Насправді виряджання відбувалося із станції Тритузної, але як подавати його на станції, то, значить, не було б видно, що це відбувається в Кам'янському. Тоді я переніс місце виряджання на кілометр від станції, ближче до заводу, і з цього місця й почав розгортати картину. Тут можна було подати частину заводу, що надає характеру Кам'янському. На тлі заводу я почав зображати виряджання у вагони червоногвардійців. У процесі дальшої роботи передо мною став найважчий момент. Треба подавати людей, що виряджалися на фронт, їхні вчинки, переживання в такій обстанові. Подати все, що там було, цікаво, але я вирішив спинитися на найголовнішому. Треба було вибирати найтиповіше, найцікавіше, що там було. Я подаю паротяг і частину вагона, обліплені з усіх боків червоногвардійцями. Подаю, що поїзд дає тривожні гудки для виряджання і червоногвардійці поспіхом спаковуються, щоб від'їжджати. Спереду паротяга я подаю проводиря кам'янських пролетарів — тов. Арсенічева, що дає останні накази. Так це й було. Щоб надати жвавості групі червоногвардійців, що сидять по боках паротяга й на даху вагона, я вводжу такі деталі: ось, напр., червоногвардійці, що стоять на боку паротяга, запалюють перед походом, може востаннє, цигарку. Цим запалюванням я хочу подати тісний зв'язок між цими постатями—росіянином, татарином і євреєм. У нас на заводі працювали татари, євреї й інші нацмени. Царський уряд цькував їх, сіяв расову незгоду, викликав серед них ворожнечу, щоб відтягти їхню увагу від класової боротьби. Я навмисно подаю їх так, що вони разом стоять на платформі паротяга, — і воно так і було, — і, щоб виявити товаришування між ними, я подаю їх під час товариського закурювання. Щоб картина була змістовніша, я шукаю цікаві моменти, що можуть бути під час виряджання. Я вводжу дідка з відірваними пальцями, що притулився до «носа» паротяга з гвинтівкою, що одною рукою з трьома пальцями тримає цигарку, а другою затулив долонею від вітру сірника. Світло від сірника

падає йому на лице й на покалічену руку. Цим контрастом сірникового світла я хочу прикувати увагу глядача, щоб він побачив покалічену руку діда, що, не зважаючи на покаліченість і старість, також іде на боротьбу. Вводжу момент прощання червоногвардійця з сім'єю, подаю його в той момент, як він нахилився й прощається з сином. Поруч подаю його дружину з немовлям, яка плаче. Щоб показати, що до відходу потяга лишилося мало часу, я подаю червоногвардійця так, що однією рукою він тримається за поруччя паротяга, стоячи ногою на східці паротяга, а другою стискає синові руку, прощається. На голові в сина — велика батьківська шапка (не самому лише мені залишили батьки свої кепки). Серед інших людей я подаю малу дитину, що сидить на плечах у матері й махає рукою батькові, що на паротязі. Подаю двох партизан, що ставлять на передок паротяга кулемет. Один з них босий, з перекинутими через плече черевиками; цим я хочу показати, що тривожні гудки застали його розполохом, як і мій батько, не зашнурувавши, взув неполагоджені черевики. Вкажу на такий момент: червоногвардієць на ходу, нахиляючись, підбирає кимсь ненавмисне кинутий патрон; цим я хочу показати, що тоді, коли пішли на боротьбу, дорогий був кожний патрон. Я хочу виявити переживання кожної людини, зображеної на картині, відбити з великим чуттям ціле оточення, пейзаж з заводом у далечині, суворі хмари на небі. Взагалі я ще тільки почав опрацьовувати цю тему, це, як я вже казав, лише перші кроки на моєму шляху. Працювати буду коло неї доти, доки не побачу її в Кам'янському на стіні в Палаці Праці. Намагатимусь наситити її такими конкретними емоціональними правдивими образами, що примусять глядача з захопленням заплескати в долоні тим героям, що їх я хочу змалювати.

Колись я бачив у театрі історичну кінохроніку, де був зазнятий виступ Леніна. Народ, побачивши на екрані свого проводиря, улаштував бурхливу овацію. І після цього сеансу в театрі я вирішив: а чому не створити такий образ проводиря й наших героїв засобами образотворчого мистецтва, щоб наш глядач, подивившись на картину, також захлопав у долоні. Якщо я цього доб'юся, я вважатиму, що виправдав себе як пролетарського художника.

Але на шляху до цього на ввесь зріст стає передо мною основне завдання «учитись, учитись й учитись» (Ленін).

Я виріс на заводі. Цей завод велетень стоїть над Дніпром. Я пригадую, як ще дитиною мене тягло відобразити те таке кольорове й різноманітне оточення, що в ньому я зростав. Я любив слідкувати за хмарами, я якось особливо чутливо реагував на зміни у природі, що її спостерігав, пробував іноді робити зарисовки. Вище я згадував про наш «пленум друзей». Все це не було моєю лише особливістю. Згадую, як ми притихли, коли черга прийшла до Терешіної. Вона говорила з великими паузами — надто незвична була тема

розмови: «Темні, сірі, а то раптом білі-білі з'являються хмари, якої різної вигадливої форми набирають вони. Як віддати їх форму? А ось листя пожовкло, — якими тільки кольорами вони не грають: тут є й жовтий, і зелений, і червоний колір. Як віддати це на папері?

Такі думки часто виникали в мене в дитинстві, коли я бачила навколишню природу. Я любила дивитися, розглядати, але спробувати відобразити не бралася. 15-ти років скінчила я семирічку й вступила до ФЗУ. Завод я дуже полюбила, я бачила тут своєрідну красу, надто вночі я часто простоювала по декілька годин, милуючися на топлення чавуну в доменному цеху або в бессемерівському — на здобування сталі. Ритм праці, колективних зусиль, напруження, впертість відчуваєш, коли пускають чавун — пробивають «льотку».

Коли я почав вчитись малярству, я зрозумів, що не з книжок мушу я брати матеріал, щоб зобразити життя, а що для цього треба звернутися до самого життя, до натури, свого досвіду, до заводу, близького мені й знайомого. Я почав розуміти такі питання, як майстерність у мистецтві, її значення.

На цьому я закінчую. Щоб створити переконливі твори, стати художником, потрібна вперта учоба й праця. Ця вперта учоба й праця й є моїм завданням.

Лютий—березень 1934 р.



Ф. Елліс. Китаєць-партизан біля кулемета.

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КПРС
-3-



Палаццо Пітті (загальний вигляд). № 26

ПРОБЛЕМИ СПАДЩИНИ

ПАЛАЦИ ТОСКАНИ

АРХ. М. ХОЛОСТЕНКО



ІТАЛІЙСЬКІ міста набагато раніше, ніж французькі чи німецькі, визволилися спід влади феодального вельможного панства в духовній чи світській її відмінах і оформилися в своїй соціальній структурі. І коли у Франції громади в своїй боротьбі з феодалами висунули й розвинули на місце романського стилю готику, вклавши в неї ентузіазм свого визволення, то в Італії готика прийшла вже після початку визвольного процесу й її прийняли тут без особливого захоплення. Вплив її поверховий. Тут вона прищепилася скорше інрцією розвитку феодалізму до основного, що намітився, шляху розвитку.

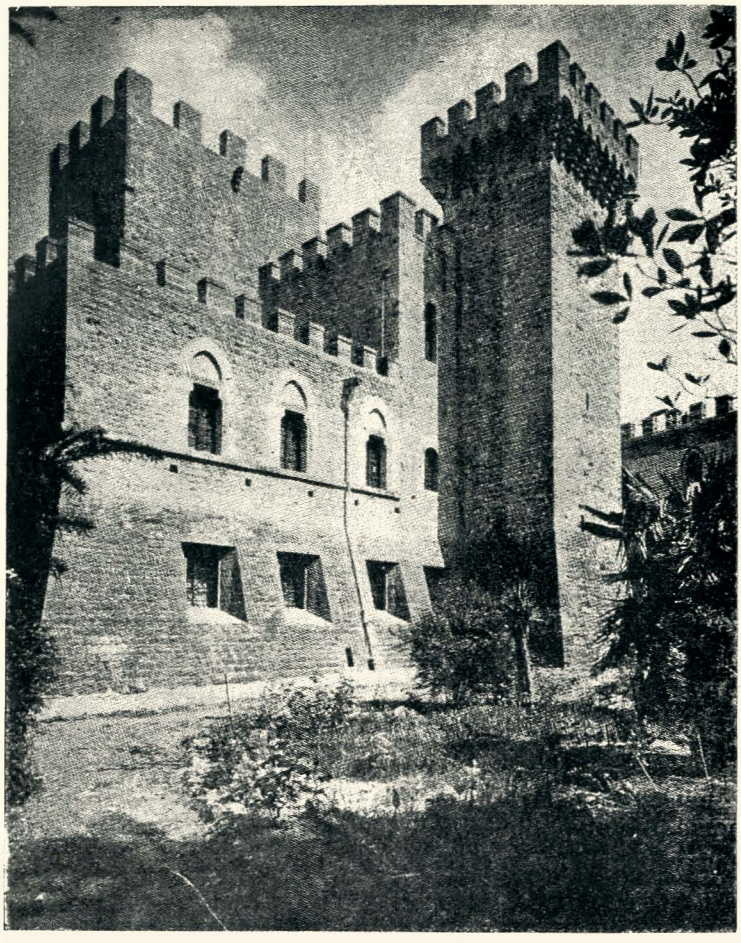
На момент появи готики в цих містах-громадах, містах-республіках, що звільнилися спід влади феодалів, іде вже нова боротьба між різними суспільними групами. Тут уже намічається розклад феодально-ремісничого ладу. «Из средневековых крепостных образовалось мелкое мещанское население первых городов; из этого мелкого мещанства развились первые элементы буржуазии»[1]. У Тоскані в XIII в. ця буржуазія не тільки встигла з'явитися, але й висунутися.

У Флоренції XIII в. був віком боротьби, поперше, цілої міської громади з феодалами, подруге — боротьби всередині самої міської громади, в якій молода буржуазія виступає проти цехового устрою. І це тому, що «прежний феодальный или цеховой способ промышленного производства более не мог удовлетворять возраставшего вместе с новыми рынками спроса»[2].

Ця боротьба яскраво виявила, що нове буржуазне суспільство, яке виникає з розкладу й загибелі феодального ладу, не нищить

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. „Манифест коммунистической партии". Избранные произведения. ИМЭЛ. Т. I. Стор. 153.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Там же.



Замок коло Сієни. № 1.

класових протиріч — «на место старых оно лишь поставило новые классы, новые условия угнетения, новые виды борьбы»[1].

У процесі цієї боротьби і становлення нового ладу оформлялися і нові вимоги в галузі мистецтва, архітектури з боку класу, що йшов до влади. На цьому шляху до панування цей новий клас — буржуазія — без жалю руйнувала феодальні підпори. «Там, где буржуазия достигла господства, она разрушила все феодальные, патриархальные, идиллические отношения. Она безжалостно разорвала пестрые феодальные связи, прикреплявшие человека к его «естественным повелителям», и оставила между людьми только одну связь — голый интерес, бессердечный «чистоган». Она утопила в ледяной воде

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Там же.

эгоистического расчета священный порыв набожной мечтательности, рыцарского воодушевления, мещанской сентиментальности»[1].

На цьому шляху до свого панування буржуазія намагається і в мистецтві виявити міць своєї перемоги. Уже на перших етапах своєї переможної боротьби вона намагається свої споруди, свій стиль протиставити феодальній архітектурі — тим більше, що тут, по містах Італії, остаточно не заглохли ще перекази про колишню велич Римської імперії, а решткн римських споруд нагадували про це. Саме вона, буржуазія, «... впервые показала, что может создать человеческая деятельность. Она создала чудеса искусства, далеко превосходящие египетские пирамиды, римские водопроводы и готические соборы»...[2]

З цього погляду — щодо розмірів і масштабів висунутих вимог — дуже характерний декрет, виданий Радою республіки Флоренції зараз же по встановленні нового ладу після перемоги над вельможним панством 1294 р. У ньому було сказано:

> «Беручи до уваги, що робити так, щоб із зовнішніх вчинків народу можна було пізнавати і мудрість, і величність його поводження, є ознака державної розсудливості великого народу, — ми дали наказ Арнольфо, архітекторові нашого міста, виготовити кресленики й плани для оновлення церкви S. Maria del Fiore з найбільшою й якнайпишнішою розкішшю,

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Там же, стор. 154.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Там же, стор. 155.



Сучасний вигляд Флоренції. № 2.

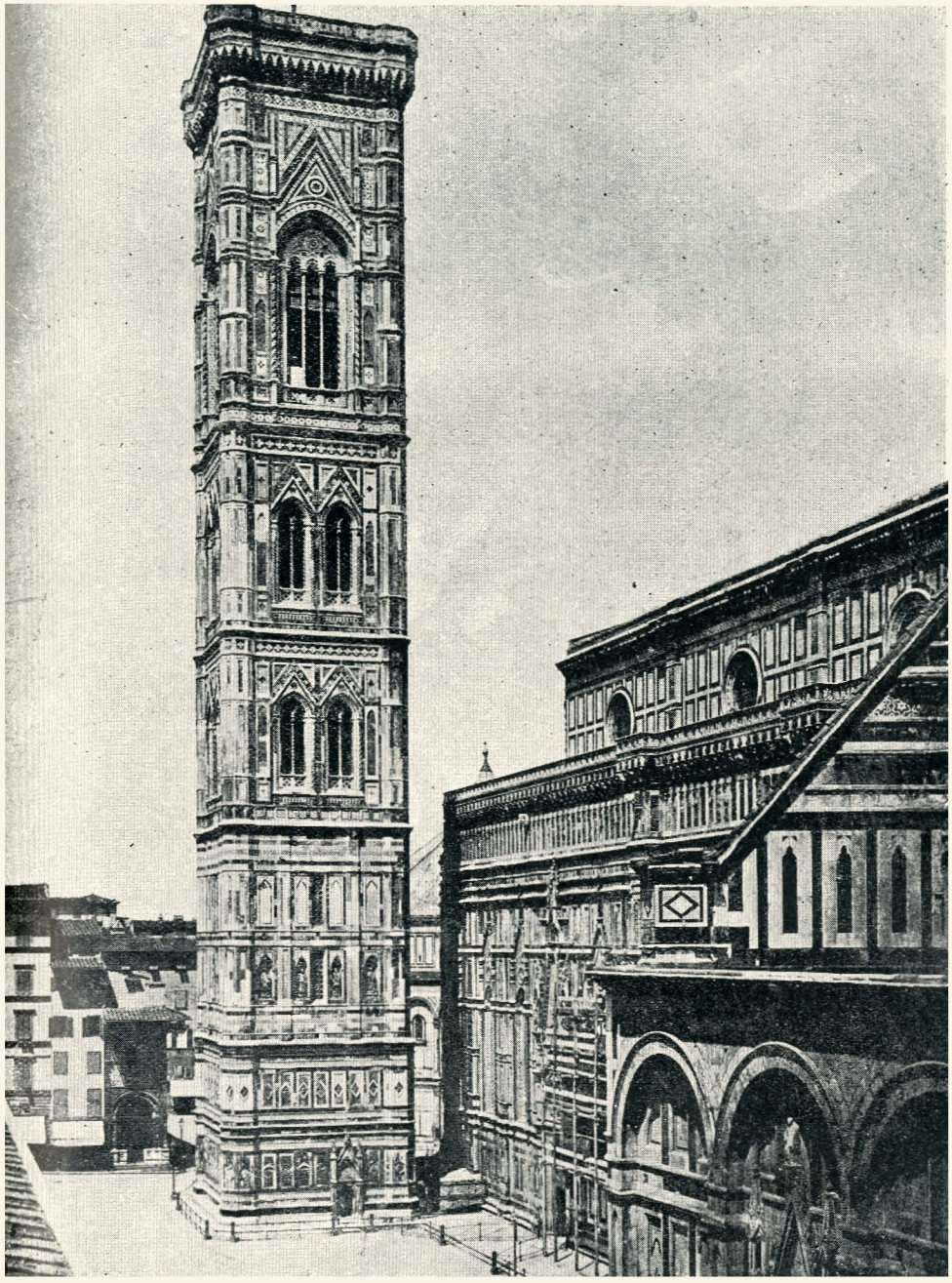


Флорентійський собор. № 5.

щоб завзяття й міць людська ніколи не могли ні задумати, ні здійснити нічого більшого й нічого кращого. Усе це треба зробити відповідно до того, що говорили й радили на відкритій і секретній нарадах наймудріші люди нашого міста, а саме — що не слід починати громадські будинки й підприємства, якщо немає такого проекта, щоб за ним можна було виконати їх відповідно до великого духу, що народжується з прагнення всіх громадян, об'єднаних одною волею»[1].

Виявити це нове, що відповідало б новим вимогам вільного міста, підкреслило б його величність і міць, — таке завдання чітко було поставлене перед архітекторами. Арнольфо ді-Лапо був одним із перших архітекторів, якому було дано завдання виявити й здійс-

[1] Див. А. Живелегов. Очерки итальянского возрождения.



Кампанелла Флорентійського собору. № 6.



Джотто й Паоло Учелло. № 3.

нити це. Здійснюючи його, він почав грандіозну, як на той час, споруду Флорентійського собору. Він його заклав і почав будувати, далі це будівництво провадили Джотто й Орканья, але вони лише почали першу еру нового будівництва, і буквально тим, що почали будувати цю споруду, і фігурально, бо вони перші відбили в своїй творчості нові вимоги, щоправда, не оформивши їх остаточно. Вони ще не мали всіх потрібних засобів нового вияву і навіть технічно не могли довести до кінця розпочату справу. Це зробив Брунеллескі, що остаточно оформив ті невиразні, ще не зовсім сформовані сподіванки, які бродили в головах його сучасників, і в буквальному розумінні докінчив справу, розпочату Арнольфо, Джотто й Орканья, закінчивши розпочатий ними собор, увінчавши його куполом. Він певною мірою увінчав і в стильовому розумінні цей процес розвитку, процес створення нової архітектури, початий ними. І коли Арнольфо, Джотто й Орканья та інші, з одного боку, залишалися ще середньовічними архітекторами, а з другого боку — виступали вже першими вісниками нового стилю, то Брунеллескі органічно продовжив і завершив їхню справу. Він був архітектором уже цілком нової ери, яка протиставила себе феодалізмові. Щоб дійти цього, Брунеллескі мусив озброїтися новими знаннями, новими матеріалами, він мусив провести кілька років у Римі, студіювати класичні пам'ятки й зробити з цього студіювання всі висновки, що їх підказувала й диктувала воля Флоренції.

Характерний для цього етапу розвитку, життя й боротьби молодої Флорентійської республіки мотив єдності, що виявляється також і в згаданій постанові. Тут іще бринять ноти напруженої боротьби всіх громадян з феодальним вельможним панством, боротьби, що вимагала об'єднання всіх сил, усіх верств людності міста навколо цього центрального завдання на даному етапі.

Тут іще не почувається класово обмеженого характеру нового буржуазного ладу, який іде на зміну феодалізмові; основний лейт-



Донателло, Брунеллескі й Дж. Манетті. № 4.

мотив прямувань — це боротьба міста, як цілого, з дворянством і феодальною аристократією.

Першорядні завдання, поставлені республікою Флоренції й іншими республіками-містами Італії — Сієною, Віченцою, Вероною та іншими, були скеровані на здійснення тих завдань, що були зазначені в наведеній постанові, уславлення міста й його «великого народу» — насамперед щодо задоволення громадських його потреб і побудови громадських пам'ятників, які... «відповідали б великому духові, що народжується з прагнення всіх громадян, об'єднаних одною волею»... Перші прояви цього «духу» і виявляються в громадських спорудах — ратушах тощо — та в утворенні громадських майданів і місць зібрань, які мали задовольняти потреби зростаючого міського самоврядування.

Дальша діалектика розвитку міського життя Флоренції йшла шляхом розкладу феодально-ремісничого ладу, виявлення класових суперечностей серед різних груп громадян, а також оформлення класових вимог, інтересів, ідеалів цих груп, що яскраво виявилися в повстанні 1378 р. У цьому повстанні виразно виявилися наявні суперечності між молодою буржуазією, як класом, і ремісничими цехами Флоренції. Дальшим розвитком цієї боротьби, — боротьби всіх груп буржуазії (середньої й великої, що борються між собою за владу) проти робітників-наймитів і ремісників, що призвела до економічного й політичного поневолення їх, — було остаточно оформлено класовий зміст нового ладу, що йшов на зміну феодалізмові.

Основні рушійні сили цієї боротьби К. Маркс і Ф. Енгельс у цитованому вище «Маніфесті комуністичної партії» визначили дуже яскраво. Вони писали: ...«средства производства и сношения, на основе которых сложилась буржуазия, были созданы в феодальном обществе. На известной ступени развития этих средств производства и сношений условия, в которых происходили производства и обмен феодального общества, феодальная организация земледелия и ману-

фактуры, одним словом — феодальные имущественные отношения, уже не соответствовали более развившимся производительным силам. Они тормозили производство вместо того, чтобы ему содействовать. Они тоже превратились в многочисленные оковы. Их необходимо было разбить, и они были разбиты.

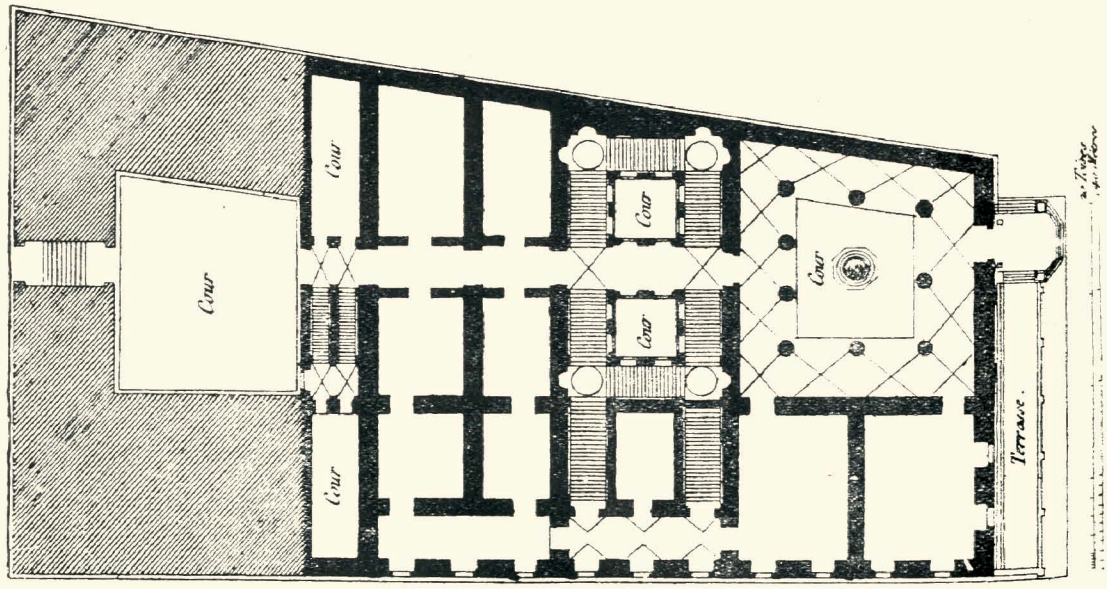
Место их заняла свободная конкуренция с соответствующим ей общественным и политическим строем, с экономическим и политическим господством класса буржуазии»[1].

Ця боротьба у Тоскані в 1378—1385 рр. відограла вирішальну роль у справі формування ідеалів і світогляду буржуазних груп, оформила як їхні прагнення політичного, економічного характеру, так і художні їхні ідеали й концепції. Але в той самий час загостреність боротьби з феодалізмом, з феодальною ідеологією, мобілізація на цю боротьбу всього найкращого, що буржуазія могла протиставити феодальній ідеології, історична прогресивність і революційність цієї боротьби створили на даному етапі умови, коли творці цієї нової культури не почували ще обмеженості дальшого свого розвитку, класової буржуазної обмеженості своїх прагнень.

А це створило умови для розквіту мистецтва й виявлення людської особистості того часу.

> «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе

[1] Избранные произведения. Т. I, стор. 157.

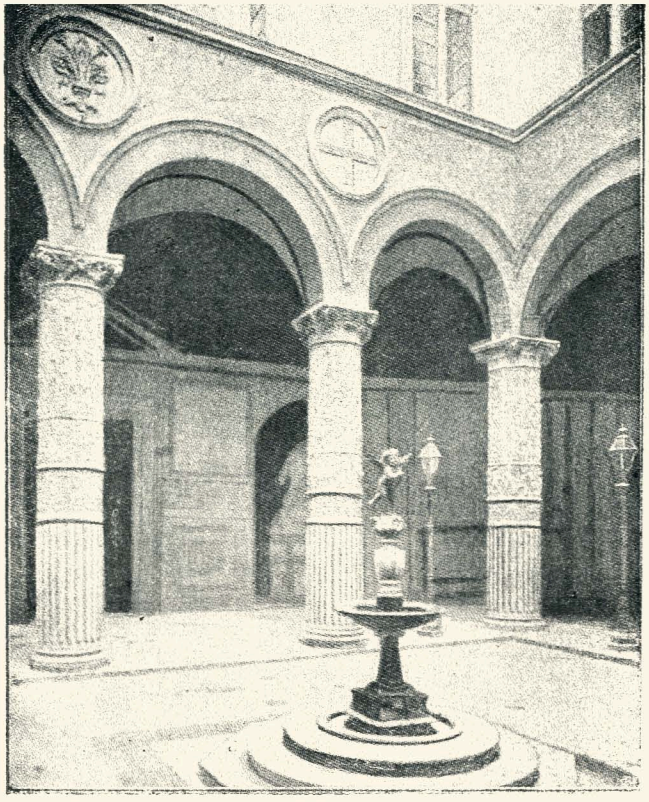


План Palazzo Vecchio у Флоренції. № 9.



Palazzo Vecchio у Флоренції. № 10.

мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее обвеяны авантюрным характером своего времени. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий,



Двір Palazzo Vecchio у Флоренції № 11.

не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества... Господа того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость влияние которого мы так часто наблюдаем на их преемниках. Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечем, а кто и тем и другим. Отсюда та полнота и сила характера, которая делает из них цельных людей»[1].

І ці нові люди намагаються виявити в мистецтві свої почуття й думки, у будівництві оформити свої потреби. Увага буржуазних груп і фамілій (вони репрезентують окремі групи, окремі банкові контори й підприємства, навколо яких іде боротьба і які самі про-

[1] Ф Энгельс. „Введение к Диалектике природы". ИМЭЛ, 1933. Стр. 5 - 6.

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КПРС
-3-



Загальний вигляд Флоренції (з старої гравюри).



№ 8.



Куток старого кварталу Флоренції. № 12.

вадять її, щоб здобути собі владу) концентрується насамперед на своїх потребах, інтересах і вимогах і породжує намагання задовольнити їх. Ці прагнення в основному йдуть у напрямку створення умов для свого життя й роботи в розумінні задоволення потреб як побутово-громадського характеру, так і громадсько-ділового.

Житло набуває тепер громадсько-політичної ваги, бо воно для даного періоду є або може бути житлом представників владущої групи чи фамілії. Крім усього цього, у той самий час це житло має репрезентувати дану фірму (банківську, підприємницьку), конкурувати своєю архітектурою з сусідами й створювати умови для безпечного перебування в ньому як його власників, так і їхніх товарів

і капіталів в умовах тодішнього неспокійного, повного несподіванок життя. І в оформленні цих вимог буржуазія починає шукати ідентичних її прагненням форм мистецького вияву своїх споруд, протиставляючи їх середньовічним традиціям. Брунеллескі завершив цей перший період формування нових поглядів, нових смаків, нового мистецтва. Як прийняли цю нову архітектуру, основану на античних традиціях, що протиставляє себе старим феодальним традиціям, можна проілюструвати словами архітектора Антоніо Філарете з його листа до Франческо Сфорца в Мілані:

> «Я хвалю всех тех... кого влечет к античным приемам и образу действия, и благословляю душу Филиппа Брунеллески, который возродил этот стиль в нашем городе... я приглашаю каждого к исследованию и наследованию той манере, которая, если бы она не была красивейшей и лучшей, не получила бы распространения во Флоренции... я прошу каждого способствовать распространению этого нового стиля и не слушать советов тех мастеров, которые придерживаются своей плохой практики» [1].

[1] Див. Аллеш. Ренессанс в Италии. Москва. 1916. Стр. 235 (Підкреслення наше.— *М. Х.*).



Джотто ді-Бондоне.



Ф. Брунеллескі.



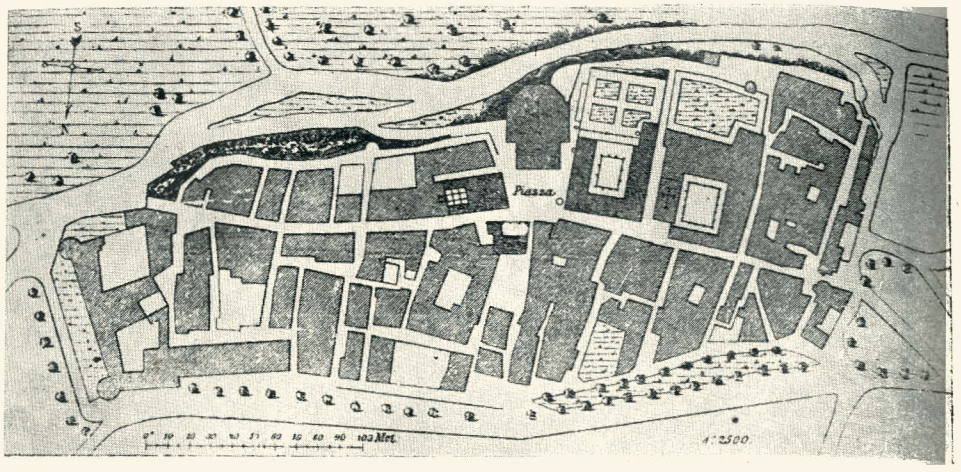
Д. Браманте.

II

Палаци буржуазних фамілій були розрішенням справжніх будівельних потреб їх власників, і цінність їх полягає у відповідності призначення споруди до її архітектурно-будівельного розрішення як у зовнішньому його вигляді, так і у внутрішньому плануванні і гармонійному співвідношенні їх пропорцій і частин.

Щоб яскравіше виявити умови, ь яких формувалися ті будівельні потреби й вимоги, які виявились у цих палацах і випливали із смаків і звичаїв буржуазних груп міст, — наведемо характеристику процесу виявлення й оформлення буржуазії як класу з її класовими вимогами й смаками, характеристику, що її дали К. Маркс і Ф. Енгельс.

> «В средние века в каждом городе горожане вынуждены были для защиты своей шкуры объединяться против сельского дворянства; распространение торговли и установление путей сообщения дали возможность отдельным городам познакомиться с другими городами, добившимися осуществления тех же интересов в борьбе против того же противника. Из целого ряда местных объединений горожан отдельных городов лишь мало-по-малу возник класс горожан, бюргеров. Условия жизни отдельных горожан, благодаря антагонизму по отношению к существующим отношениям и обусловленному ими способу труда, стали условиями, общими им



План м. Пієнци. № 13.

всем и независимыми от каждого в отдельности. Горожане создали эти условия, поскольку они оторвались от феодальной системы, и (в свою очередь) были созданными, поскольку они были обусловлены своей противоположностью к феодализму, который они застали уже существующим. С возникновением связи между отдельными городами эти общие им всем условия развились в классовые условия. Одни и те же условия, одна и та же противоположность, одни и те же интересы должны были в общем повсюду создать также одни и те же нравы. Сама буржуазия развивается лишь постепенно, вместе со своими условиями, снова распадаясь в зависимости от разделения труда на различные фракции, и, в конце-концов, поглощает все существовавшие до нее имущие классы»...[1]

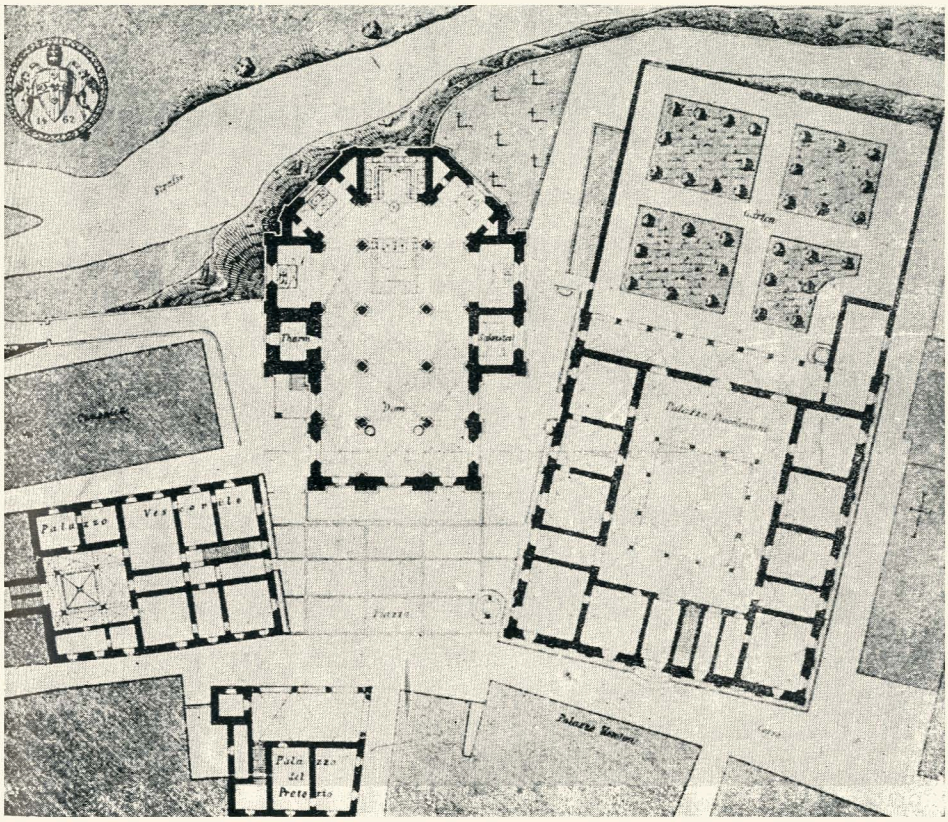
Коротко огляньмо основні історичні події розвитку тогочасної Флоренції, які зумовили її подальший капіталістичний розвиток. Розвиток реместв, торгівлі й кредитових операцій по містах Італії, зокрема у Флоренції, утворив певне нагромадження капіталів у містах, зміцнив економічне становище буржуазії і дозволив їй почати боротьбу з феодалами. Уже 1201 р. феодали, визнавши себе переможеними, переселяються із своїх палаців в околицях Флоренції до міста і тут, уже в нових умовах, намагаються провадити далі боротьбу. Буржуазні групи, що народжуються у місті, провадять далі боротьбу з дворянством у спілці з ремісничими цехами. 1289 р.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. IV. „Немецкая идеология". ИМЭЛ. 1933. Стр. 43—44.

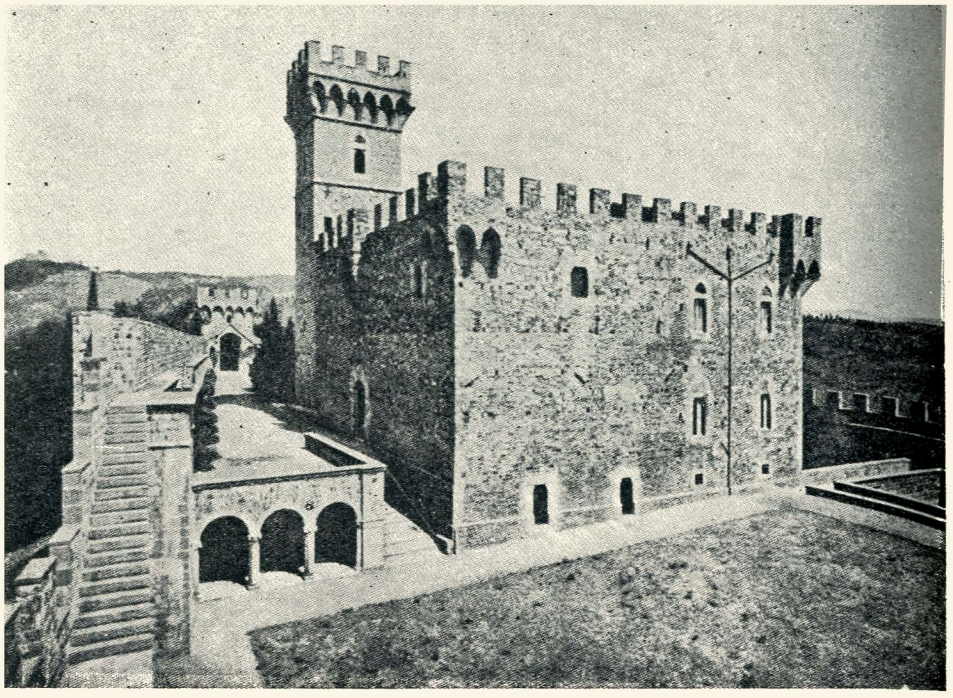
звільняються кріпаки, і цим остаточно підривається економічне становище дворянства. 1343 р. дворянство Флоренції робить останню спробу скинути з себе ярмо «шкіряників і ремісників», повставши проти них. Це повстання кінчається остаточною поразкою дворянства.

Починається друга фаза боротьби між буржуазними групами і ремісничими цехами. 1378 р. проти олігархії великої буржуазії повстали ремісничі цехи і некваліфіковані робітники-наймити («чіомпі»); це повстання скінчилося перемогою ремісничих цехів. Настає короткочасне існування демократичного республіканського уряду, але він, під впливом чимраз сильнішого наступу на нього (політичного й економічного) і тих нових вимог, про які ми говорили вище, переходить на бік буржуазії. Цей процес закінчився розгромом цехів і спаленням та розгромом кварталів бідноти.

1381 р. приходить до влади середня буржуазія, ліквідуються цехи й їхня участь в управлінні. Бенедетто дельі-Альберті переводить усі ці реформи. 1387 р. влада переходить до Мазо дельі-Аль-



Деталь плана м. Пієнци. № 14.



Кастелла Vingigliata. Флоренція. № 16.

біцці — представника великої гвельфської буржуазної олігархії (банкового кредитового капіталу). Такий стан триває до 1434 р., коли влада переходить до Медічі — представників торговельно-промислового капіталу. Причина, чому влада перейшла до Медічі, є в тому, що великі кредитові й лихварські операції, які провадила ця гвельфська буржуазна олігархія разом з папською курією, були дуже підірвані крахом 1346 р. Через цей крах кредитові операції мусили згорнутися, і капітали пішли в торгівлю і промисловість. Цьому сприяло те, що гвельфська буржуазія через війни, які вона провадила, збільшила територію підвладну Флоренції, підкоривши їй багато міст Тоскани, що зменшило конкуренцію флорентійським ростовщикам.

Ось у цьому, багатому на події, житті саме й складалися основні будівельні вимоги до влаштування життя й житла цих буржуазних фамілій, що боролися за владу.

Щодо загальних вимог, то вони виявлялися в потребі створити окремий дім — житло даної фамілії, при чому цей дім служив як житлом, так і банкірською, торговельною чи підприємницькою конторою. У плануванні міста й міського забудовування такі палаци

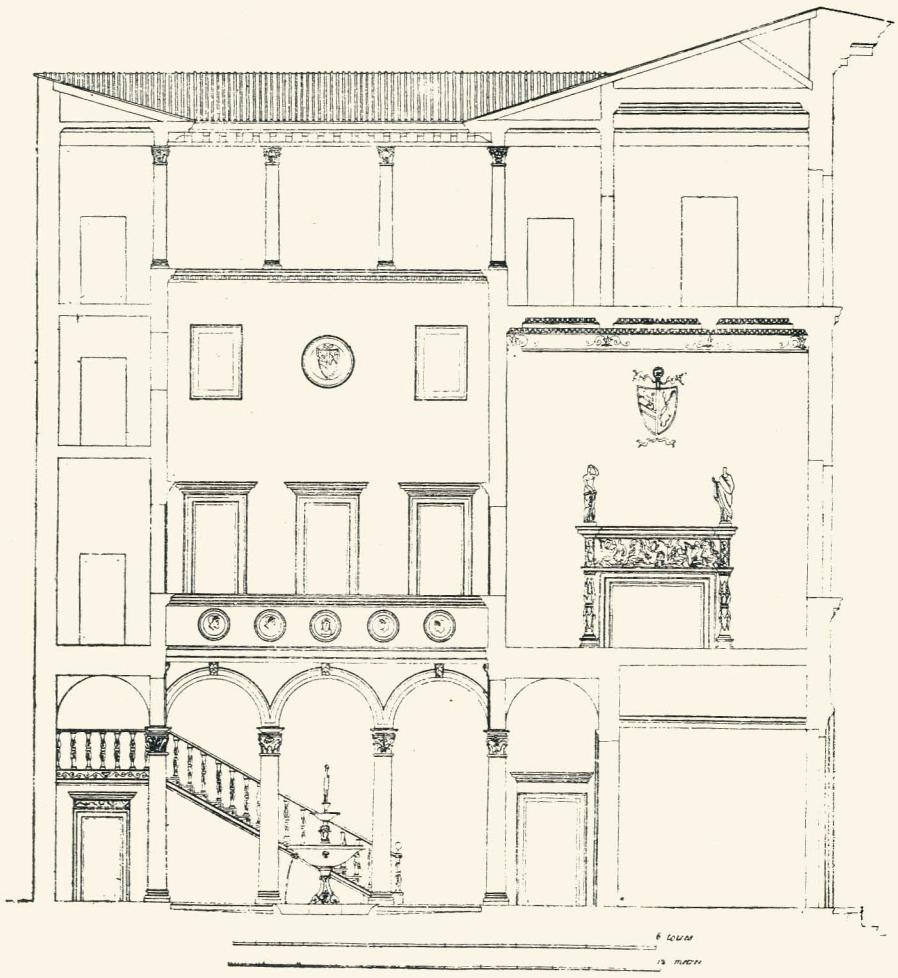


Палаццо Borgello у Флоренції. № 15.

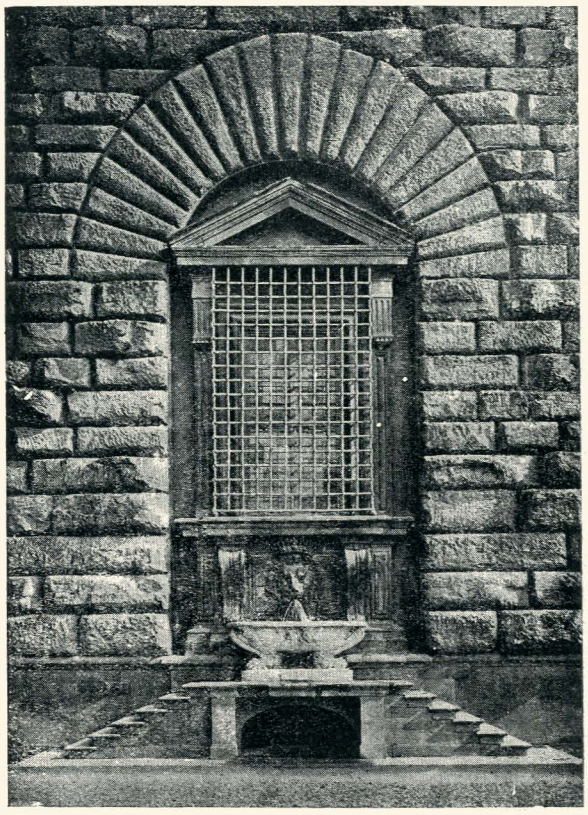
стояли більш-менш ізольовано; вони були, звичайно, відкриті з трьох боків, четвертим боком примикаючи чи до парку, чи то до інших будинків, відділяючись від них муром. Мал. 13—14 подають приклад

розміщення цих палаців у плані міста, взятий з плану міста Піенци. На них видно розміщення собору, палацу преторії й двох палаців — палаццо Пікколоміні й палаццо Вескавільї, планування майдану й сусідніх вулиць.

Деякі риси цього нового архітектурного типу складалися ще у феодальній архітектурі ратуш, особливо ж в архітектурі так званих кастелл. Ці кастелли у плані були квадратової форми, з маленькими віконцями й вузькими дверима. Угорі стіни завершувалися зубцями, а також часто й бійницями. Вони являли собою щось подібне до маленьких фортець-замків. Над ними звичайно підносилася сторожова башта. Кастелли мали внутрішній двір, часто обведений готичними аркадами. Мал. 16 подає зовнішній вигляд одної такої кастелли.



Розріз палаццо Гонді. № 17.



Деталь стіни палаццо Пітті. № 18.

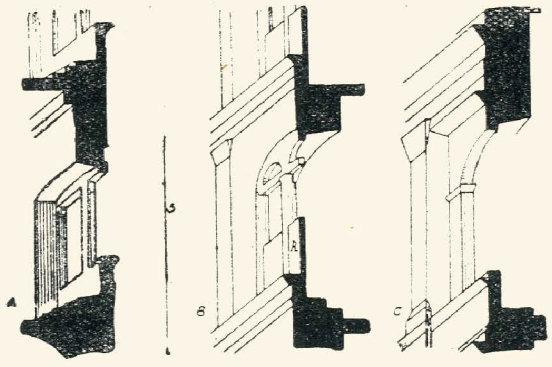
І коли в цих кастеллах почали вже виявлятися деякі риси нового архітектурного типу буржуазного палаццо, то остаточне завершення й розвиток цей тип з його характерними рисами дістав пізніше, уже за нової доби, доби так званого «раннього Ренесансу», де оформився й виявився в новій архітектурі, що зріклася рис стилю феодалізму.

Щодо самого внутрішнього планування палаців, то треба було створити одиницю, замкнену в собі з якнайбільшою ізоляцією її від вулиці, щоб не дуже можна було спостерігати її зовні. Щоб досягти цього, вживали способу, який у своїх джерелах походить від середньовічних кастелл, а також іще від античності, — робили внутрішній двір. У цей двір є вхід з вулиці, і навколо нього розпланова̀но всі інші приміщення. Перший поверх призначався для різноманітних складів, комісіонерів, для охорони й управління майном; на другому поверсі був цілий ряд вітальних зал і приміщень для роботи і лише невелике місце, як порівняти з усім домом, призначалося під житло власника. Усі господарські приміщення й приміщення для «челяді»

розміщувалися на третьому поверсі. Господарські й побутові приміщення в плані звичайно маскувалися — вони відступали перед офіційною частиною — вітальними залами, приміщеннями контор. Двір робили ізольованим, у нього вікна з приміщень звичайно не виходили, бо останні освітлювалися вікнами з вулиці. Двір оточували лоджії, багато оброблені й призначені для потреб господарів. Якщо вікна й виходили у двір, то лише з житла самих господарів або з вітальних зал другого поверху. Коли ж були вікна в інших поверхах, то дбали про те, щоб з них не видно було двору. Характерний з цього погляду розріз палаццо Гонді, де парадний другий поверх — підвищеної вишини, а третій, призначений для обслуговуючого персоналу, — понижений (мал. 17).

Одною з основних будівельних ідей флорентійського палаццо була ідея створити таке житло, яке забезпечило б його власників від можливих нападів і дозволяло б протистати їм. У той самий час цього не можна було досягти засобами, аналогічними до феодальних замків і кастелл. Не можна було будувати житло на зразок замків-фортець з баштами, бійницями і т. п., бо це означало б викликати незадоволення й обурення громадян. Крім того, такі споруди виявляли б протиставлення їх власника місту-республіці, міській громаді, членами й громадянами якої вони були й завжди підкреслювали свою покору (власне, подобу покори) владі й органам республіки.

Отже, хоч і треба було захистити себе, але доводилося робити це не в різких, явних формах. Крім того, ці банкіри, лихварі й мі-



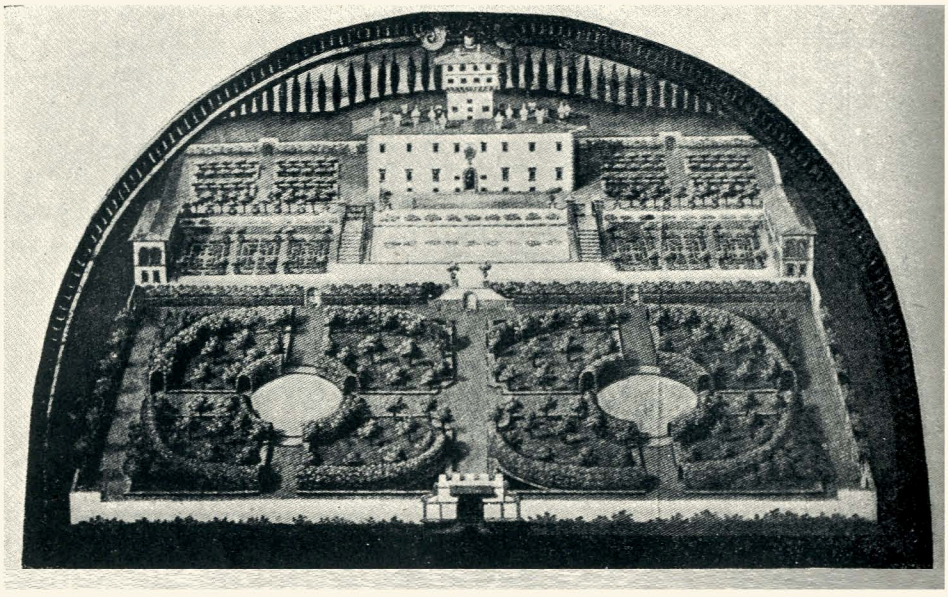
Приклади вікон (за Шуазі). № 19.



Вулиця у Флоренції. № 20.

няйли, борючися за владу всередині міста, в той самий час були кревно зацікавлені в процвітанні міської громади в цілому і, значить, зацікавлені також і в архітектурно-будівельному оформленні міста. Вони мусіли розглядати свої палаццо як частину міського забудовування, яке мало виявити багатство й міць як республіки в цілому, так і власників цих палаццо. Сюди треба ще додати й конкуренцію з іншими власниками. А це вимагало відповідних засобів архітектурної виразності й якості будівельних робіт.

Щодо матеріалів для будування, то потреба захищатися вимагала вживання міцних, тривких матеріалів. Беручи ж до уваги можливості нападів і те, що їх зазнають насамперед зовнішні стіни, які



Вілла della Petraia (1599). Флоренція, музей топографії. № 22.

виходять на вулицю, вважали недоцільним дуже тонко обробляти їх, а виводили міцний мур. Для цього звичайне бутове мурування не підходило і своїми конструктивними властивостями, і архітектурною виразністю. Звичайний спосіб збільшити міцність мурування стіни полягав у доборі каменів по рядах і в притесуванні швів, при чому зовнішня поверхня каменя залишалася необробленою. Звільнивши від тиску верхніх шарів мурування зовнішні окрайки каменю, які при силі цього тиску могли викришуватися і в процесі кладки, досягали, поглибивши шви й розширивши їх, акуратнішого вигляду самого мурування. Цей спосіб дає оголений вияв матеріалу разом із конструктивно-міцним муруванням і художньою виразністю самої стіни (мал. 18). Часто також зовнішнє оброблення стіни, вимурованої з рустованих каменів, було лише зовнішньою декорацією, виконаною лише для облицювання, з метою створити лише вигляд моці.

Щодо отворів у стінах, то через те, що перший поверх міг зазнавати найбільшої небезпеки від нападу, в ньому робили якнайменші отвори. Вікна ставили в ньому звичайно високо над землею і часто зсередини влаштовували наче справжні бруствери. Ці вікна знадвору закривали звичайно гратами. Вікна верхніх поверхів і розміром, і числом робили більше, але й тут вживали запобіжних заходів, щоб захиститися від пострілів знадвору. Цього досягали, піднявши підвіконня. Для того, щоб підійти до такого вікна, треба було піднятися на сходи. Таким чином, підвіконна стінка й сходи,

що ведуть до вікна, утворюють тут справжню дефіладу. Мал. 19 (за Шуазі) подає приклади таких будов: тут А — будова палаццо Руччелаі, являє собою зразок, описаний вище. У деталі В з палацу у Пієнці — підвіконня також високе, але ще, крім того, нижня частина вікна закладена стіночкою. Такий спосіб будування поступово зникає на кінець XV ст., оскільки для буржуазії встановлюється безпека, яка дозволяє їй, не вдаючися до маскування, робити більш відкриті, приступні вікна. Приклад С — подає вікна палаццо Джіро, де залишається лише одна сходина.

Взагалі ж, у зовнішньому архітектурному розрішенні обходилися мінімальними засобами, зосереджуючи всі деталі й багатство в обробленні внутрішнього двору й приміщень.

Отже, говорячи про типи архітектурного розрішення палаццо цього періоду, можна обрисувати його так: будинок ставили на вулиці, по можливості відкритий з трьох боків; він мав звичайно форму простого паралелопіпеду, без виступів, з твердих природних матеріалів (іноді з цегли з облицюванням). Всередині робили один або два двори, при чому в останньому випадку один з двох дворів мав господарське призначення. Основний двір оточували лоджіями й колонадами з досить великим і багатим моделюванням і оздоблювали скульптурами й фонтанами. Лоджії можна було робити, не боячись затемнити приміщення, бо останні освітлювалися вікнами з вулиці. Вікна першого поверху були невеликі, розміщені дуже високо. Певне деталювання вводили вгорі, в завершуючих карнізах, у карнізах підвіконних і в обробленні самих вікон. Увесь будинок ставився на цоколь — стилобат; у палацах Флоренції його часто оброблювали у формі лави, а в палацах Сієни, крім загальної плити, робили ще 3 — 4 східці (палаццо Пікколоміні). Вони були призначені, як це зазначають деякі історики, для того, щоб розміщати на них глядачів під час кінських змагань. Такі змагання були поширені на той час і були улюбленим видовищем.

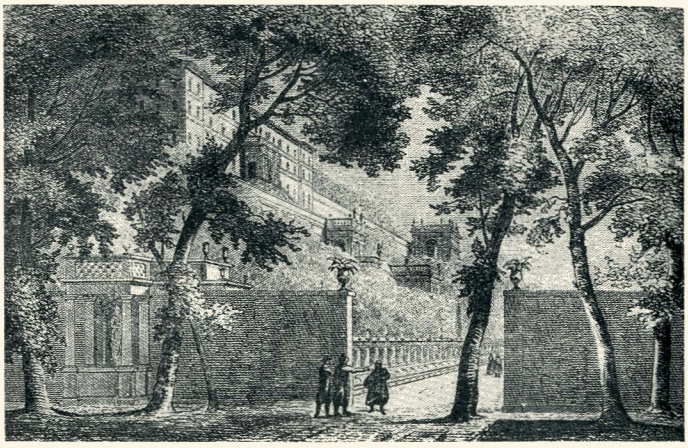


Мікелоццо.

№ 21.



Паллайола.



Вілла д'Есте. № 23.

III

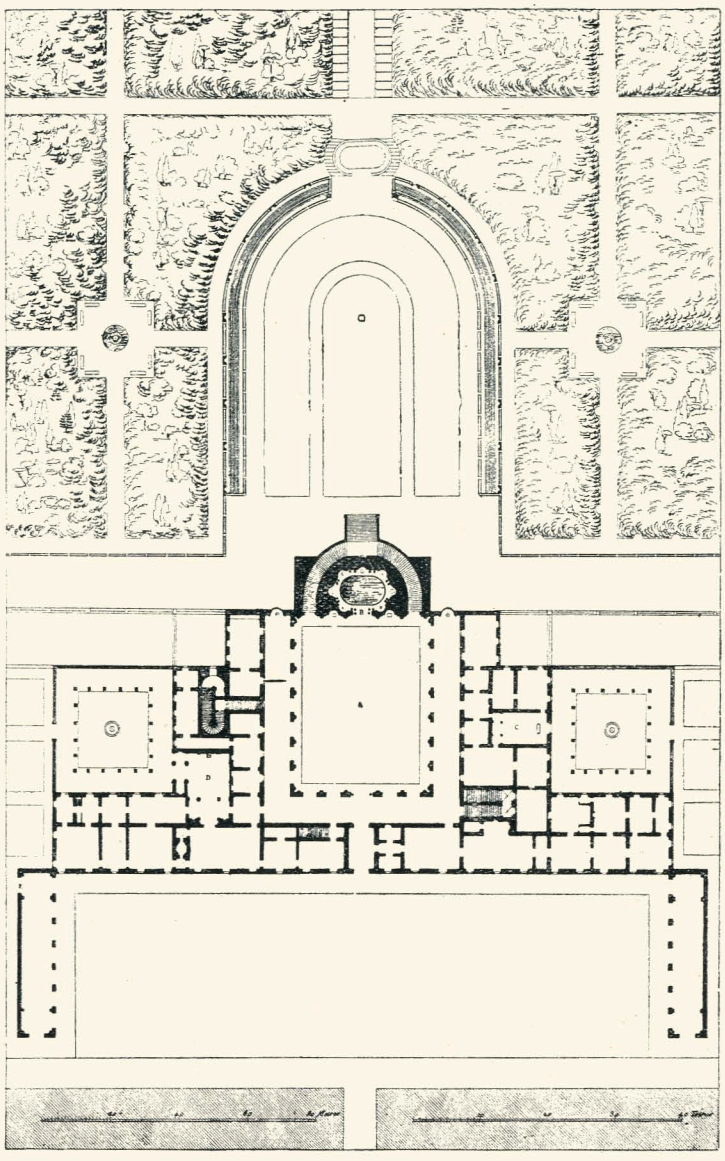
Як на один із ранніх архітектурних прикладів, де вже намітилися деякі риси, що потім розвинулися в тип розрішення палацу, можна вказати на Pallazzo Vecchio архітектора Арнольфо ді-Лапо (щодо утворення первісних форм палаців див. стор. 222 цієї праці). Тут до його часу належить, правда, самий лише план, оскільки зовнішньо палац змінився через неодноразові перероблення. Як розвинені типи планування таких палаццо можна навести палаццо Строцці й Пітті з одним внутрішнім двором і палаццо Ріккарді з двома внутрішніми дворами, з них один — офіційний (як і в палаццо Строцці), другий — господарського призначення: на ньому ми маємо навіс для екіпажів і коней, убиральні тощо.

Такі, замкнені в собі, розрішення — характерні для палаццо буржуазії в умовах міського забудовування й зумовлені характером цього життя й становищем їх власників у місті. Що це так, іще



Вілла Мадама біля Риму. № 24.

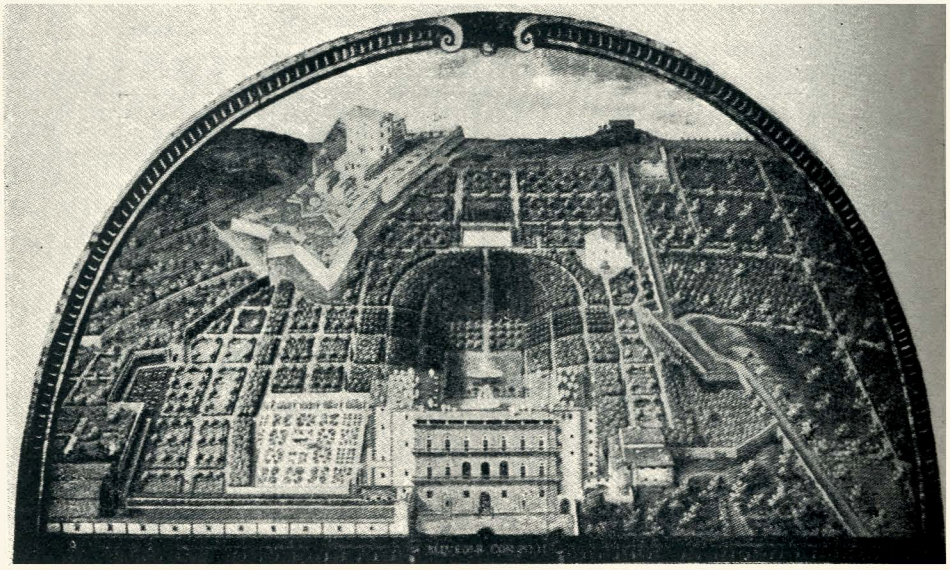
більше підкреслюється порівнянням цих палаців з віллами їх же власників, які вони будували собі поза межами міста, у своїх позаміських маєтках. Тут ми спостерігаємо павільйонний тип будівництва. Ці вілли були розкидані серед садів і парків і зв'язувалися з ними в одно архітектурне ціле. Мал. 22 дає уявлення про раніші



План палаццо Пітті у Флоренції. № 25.

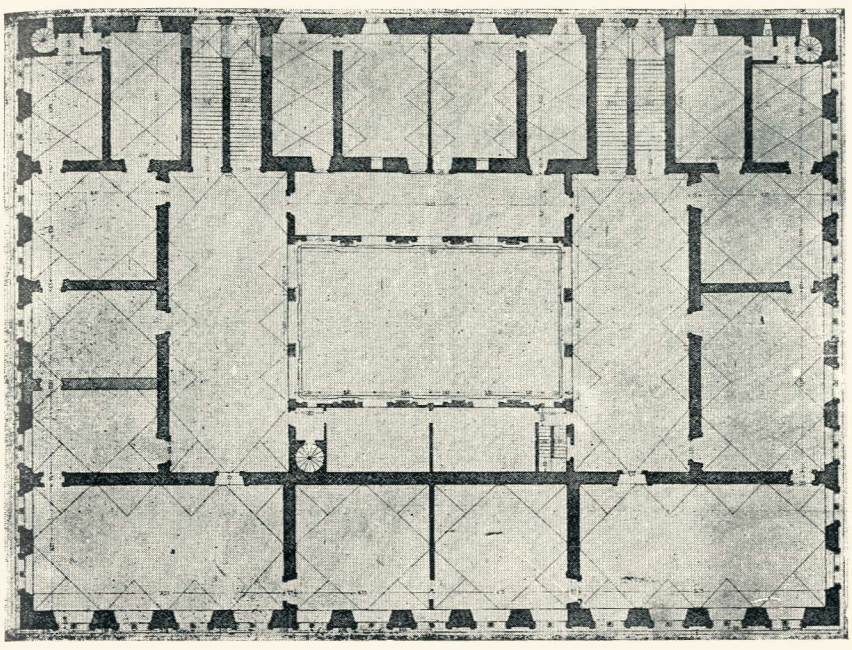
форми планування цих вілл, а мал. 23—24 — про пізніші. Ці ілюстрації свідчать, що за загальними цілевими ознаками ці вілли будувалися у такому самому плані, як і міські споруди, а щодо архітектурно-планувальних схем, то в них самостійно розрішено поставлені перед ними завдання, з підкресленням — як порівняти з міськими житлами їх власників — різниці умов, в яких були ці власники.

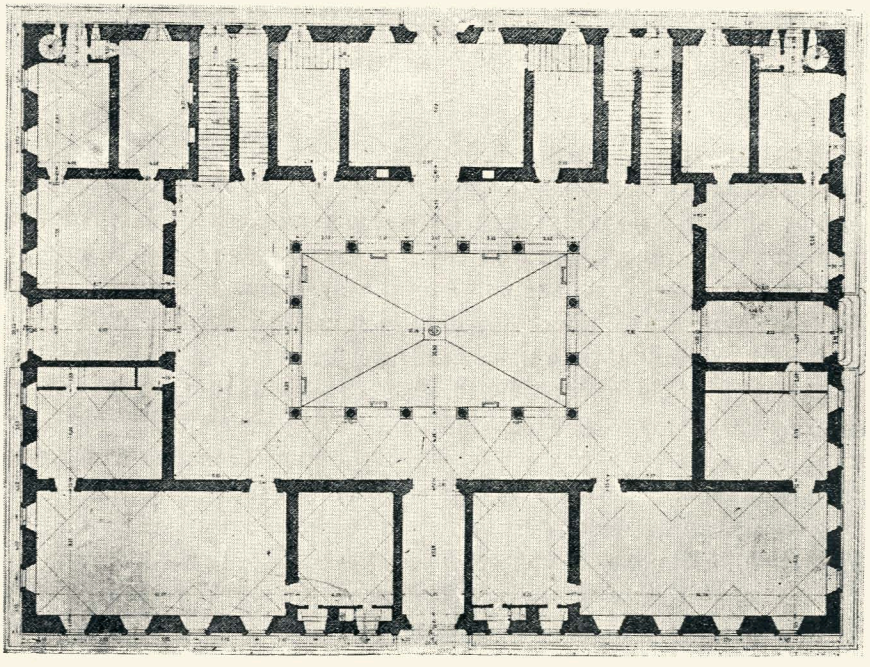
Але повернімось до міських палаццо. Як ми зазначали, прикла-



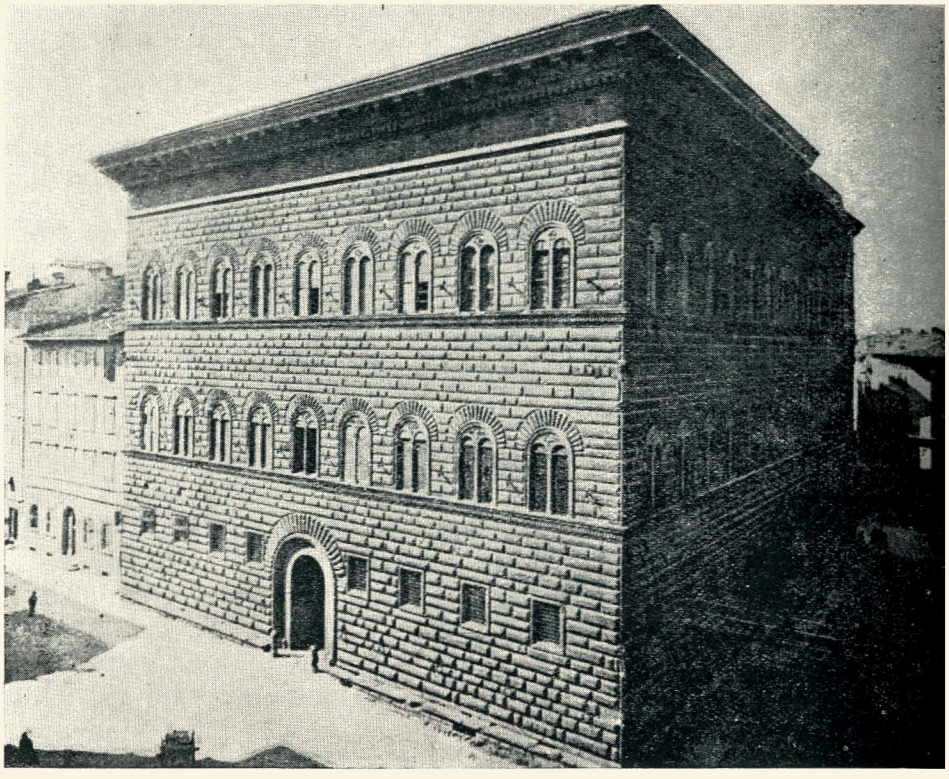
Палаццо Пітті — первісний вигляд. Флоренція, музей топографії. № 27.

дами цілком сформованих типів можуть бути палаццо Пітті, Ріккарді й Строцці. З них палаццо Пітті й Ріккарді майже однолітки. Палаццо Пітті запроектував і почав будувати архітектор Брунеллескі біля 1440 р. Палаццо Ріккарді запроектував і побудував його учень Мікелоццо, а палаццо Строцці розпочав Бенедетто да-Майяно і скінчив Сімоне Паллайоло, прозваний Кронака. Мал. 25 подає план палаццо Пітті, а мал. 26 — загальний вигляд цієї споруди в сучасному її стані; первісний розмір палаццо був багато менший і займав лише сім прогонів фасаду. Мал. 27 подає цей вигляд. Своїм зовнішнім розрішенням це палаццо дуже просте й показне, збудоване з мінімальними архітектурними засобами: триповерхова стіна, грубо мурована, з невеликими рустами, з добором каменів лише по горизонтальних рядах, закінчується дуже характерною для нього балюстрадою на завершуючому карнізі. Характерним у ньому є перекриття вікон і взагалі прорізів у формі арок, виконаних з того самого матеріалу — з тесаних каменів різної вишини коло замка і коло п'ят так, що верхня лінія йде у формі стрільчастої кривої, а внутрішня — півколом (мал. 18). Ці арки вимуровані рустуванням, як і вся стіна, мають певну архітектурну виразність. Цей мотив, конструктивний у своїй основі, є самостійний архітектурний елемент цього періоду. Надалі його вживають і поза даним загальним розрішенням, і він стає декоративним елементом оброблення вікна. Палаццо Строцці є ще типовіший приклад таких розрішень, являючи собою справді





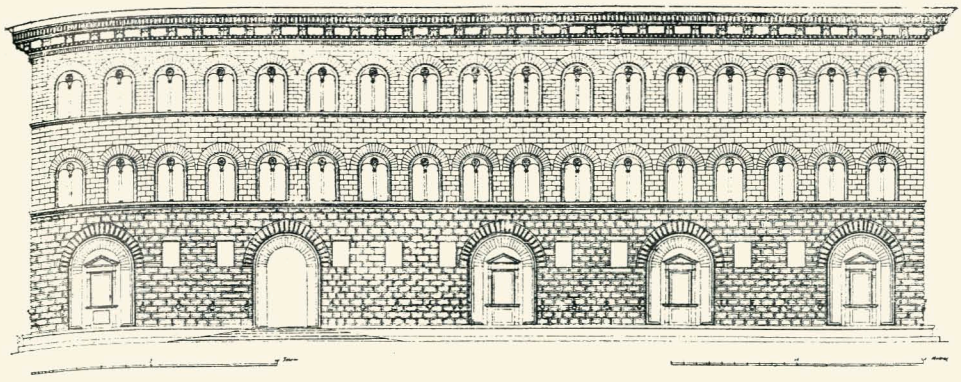
План першого та другого поверхів палаццо Строцці у Флоренції. № 28.



Загальний вигляд палаццо Строцці. № 29.

викінчений тип такої схеми. Простої кубічної форми, відкрито стоячи на цоколі-стилобаті, він має підвищений перший поверх взагалі з невеликими вікнами, подвійними в другому й третьому поверхах, перекритих спільною аркою такого самого типу, як і в палаццо Пітті. Такий принцип побудови вікон іде від романо-готичних традицій. Усе розрішення фасаду палаццо симетричне, з центральним виходом, який веде у двір. Мал. 29 подає загальний його вигляд, а мал. 28 — план.

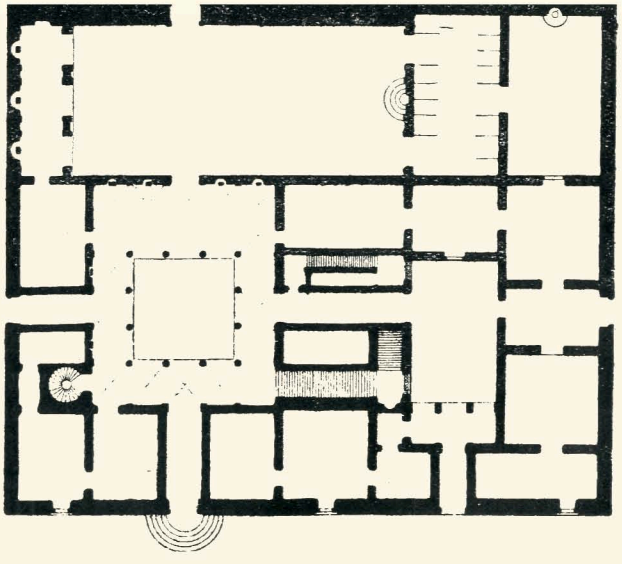
Дальший розвиток даного типу відбиває палаццо Ріккарді, збудоване Мікелоццо, учнем Брунеллескі. Мал. 30 подає план цього палаццо, мал. 31 — фасад і мал. 32 — розріз. Основні засади побудови палаццо свідчать про те, що Мікелоццо наслідує свого вчителя Брунеллескі; це виявляється хоч би в композиції загальних мас, у розрішенні першого поверху, прорізів цього поверху тощо. Але поруч із наслідуванням ми маємо тут і дальший розвиток даного типу. Насамперед це виявилося в архітектурі стіни. Та сама логіка, що підказала таке розрішення, як у палаццо Пітті й Строцці, в дальшому своєму розвитку дає й дану схему. Тут грубо обробленим



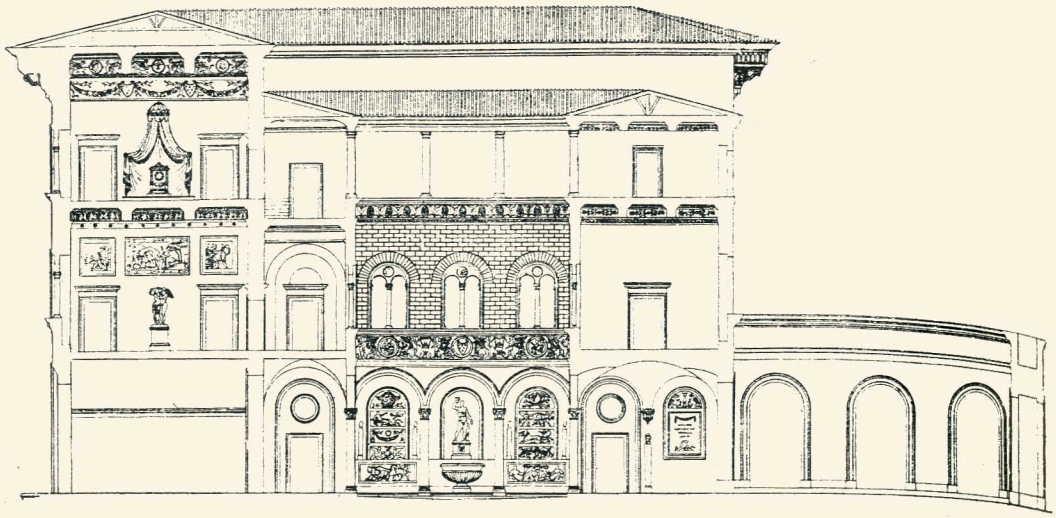
Фасад палаццо Ріккарді. № 31.

і рустованим залишається тільки перший поверх. А що вищий поверх, то тонше можна робити оброблення, не боячись його зіпсування. Саме так і побудовано палаццо Ріккарді. Тут перший поверх так само мурований, як і попередні. Другий поверх з тесаного каменю, але теж рустований. Третій поверх — з тесаного каменю, але гладенький.

Ще далі в напрямку розроблення цього способу йде Джуліано да-Сан-Галло у палаццо Гонді. Мал. 33 — 34 подають фасад і план його, а мал. 17 — розріз. У цьому палаццо Джуліано у першому поверсі робить не тільки добір каменів по рядах, як ми це бачили в палаццо Пітті, Строцці й Ріккарді, а й добір каменів у кожному



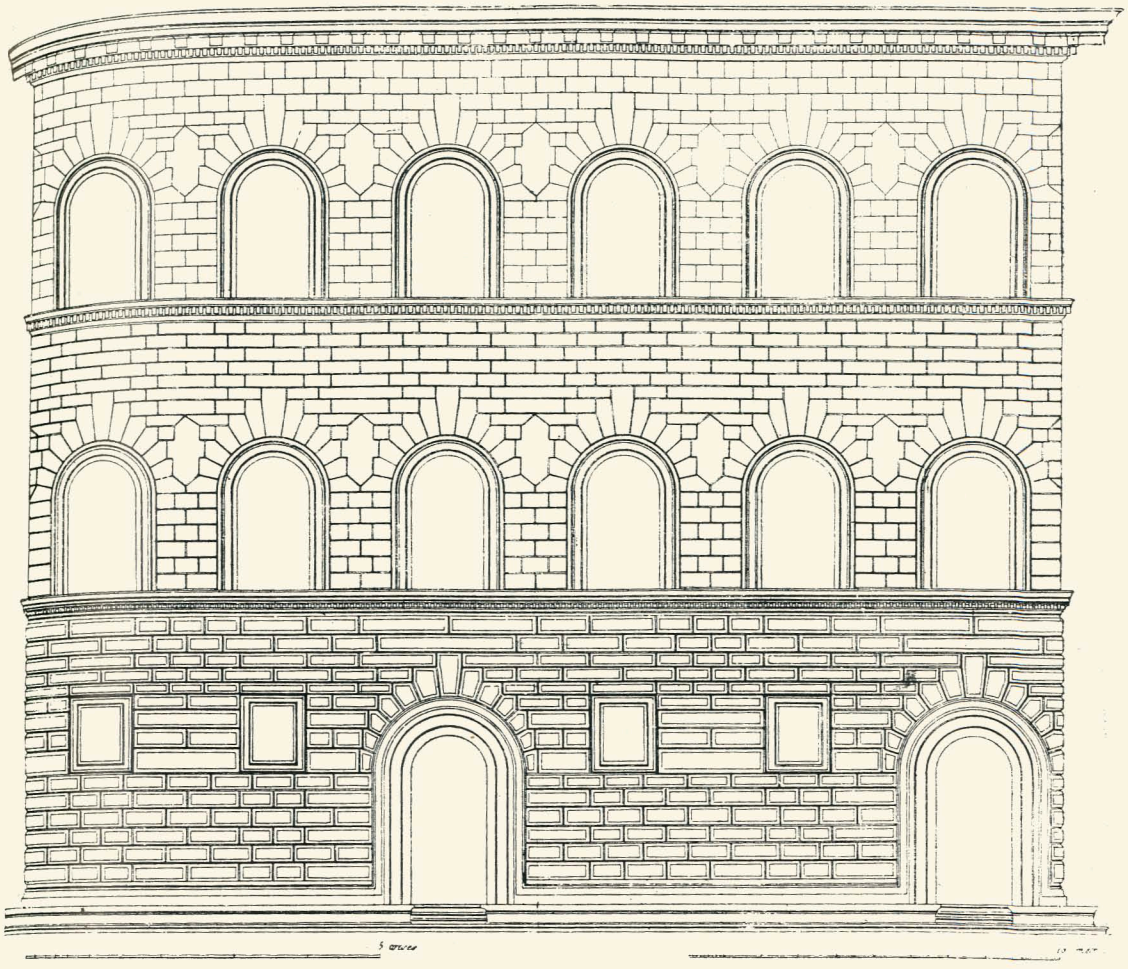
План першого поверху палаццо Ріккарді у Флоренції. № 30.



Розріз палаццо Ріккарді. № 32.

ряді й самих рядів щодо вишини, залежно від розмірів і конструкції вікон і дверей. В арці перекриття входу він також зв'язує камені, клини арки з рядами мурування. Це саме робить він і в другому і в третьому поверхах, де дає певний візерунок мурування, вводячи камені особливої форми між архівольтами віконних арок. Другий поверх він робить з низькою рустовкою, а третій — зовсім гладеньким. Про розріз цього палаццо ми говорили вище. Це палаццо можна вважати за логічно завершений зразок цього архітектурного типу.

На час встановлення цього типу в житті Флоренції сталися події великої ваги. Скінчився період жорстокої боротьби за владу. Владу міцно захопила буржуазія. 1434 р. до влади прийшли Медічі, і для буржуазії настав час спокійнішого життя. Отже, багато з тих причин, які випливали з дотогочасної боротьби й відбивалися в певних моментах схеми палаццо, особливо щодо оборонних їхніх рис, — відпали. Але тут, в силу інерції, деякий час іде ще дальший розвиток згаданого типу тим самим шляхом, і лише поступово починають з'являтися нові риси. Ці нові риси виявляються насамперед в естетизації елементів, які вже втратили свою утилітарну вагу, й у використанні їх з декоративною метою. Так, наприклад, рустування беруть уже як спосіб суто естетичного розрішення стіни і починають обробляти русти у формі призми, пірамід тощо. Особливо помітно це по інших містах Тоскани й Італії, які запозичили ці типи, сприйнявши їх головне з естетичного погляду (мал. 35). Це саме відноситься й до способу перекриття вікон. Так, наприклад, арки з клинчастих пресованих каменів залишаються як спосіб оброблення вікон,

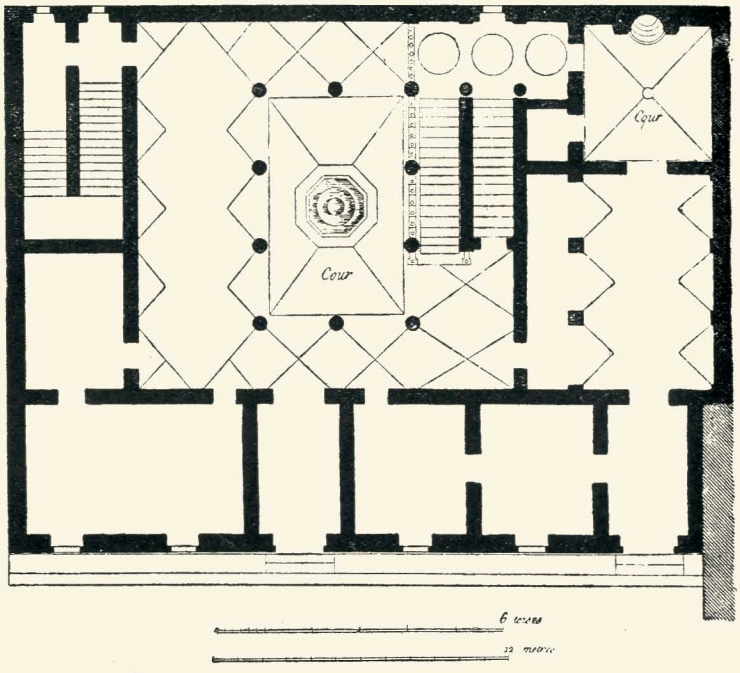


Фасад палаццо Гонді. № 34.

дверей і входів, тоді як саму стіну вже не рустують (мал. 36). У цих змінах основна схема залишається спочатку непорушною. У ній наростають нові архітектурні риси, але до певної межі. За нею відбуваються вже зміни й самої схеми, і з'являються нові типи розрішень. Але про це скажемо нижче.

Самий розвиток даного типу розрішення в цих нових умовах можна простежити по двох основних напрямках: першим ідуть архітектори Сієни в палаццо Пікколоміні й Спаноккі (мал. 37—39), які взагалі відмовилися від рустованого мурування і перейшли на гладеньке, тесане, залишаючи основну схему. Другим шляхом ідуть архітектори Флоренції від палаццо Пітті до палаццо Гонді; приклади таких розрішень дає ще сам Брунеллескі в палацах Ніколіні

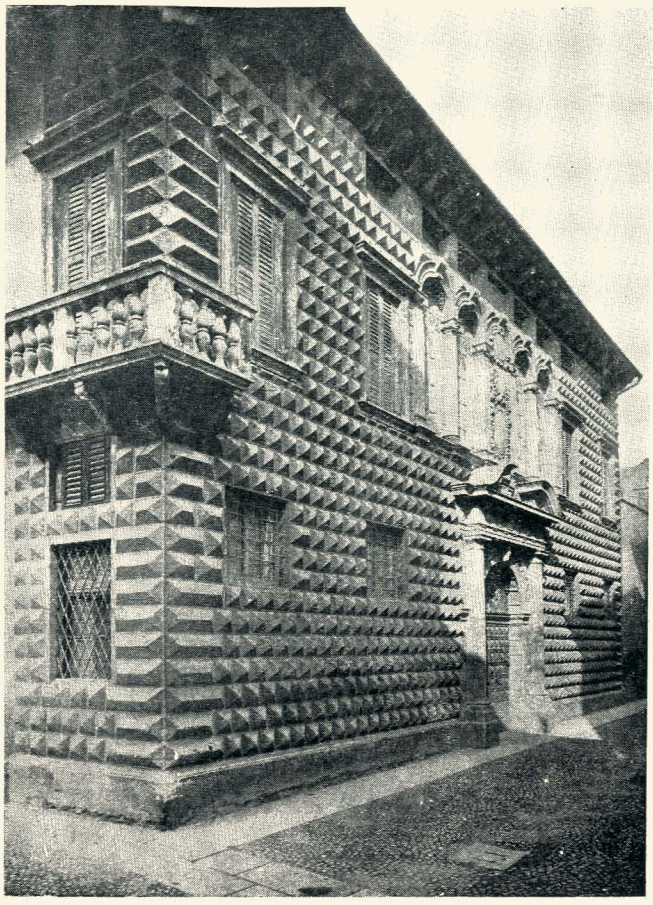
й Гуаданьі. У цих двох спорудах він уводить нові елементи; це — лоджії на вулицю над третім поверхом, при чому для трьох нижніх основних поверхів залишається попередня схема. Наприклад, у палаццо Гуаданьі перший поверх підвищений, з маленькими, високо розміщеними вікнами і з центральним входом. Русти залишаються в ньому на кутах і в обробленні входу. При цьому це ще не наріжні пілястри, а просто частини рустованої стіни. Другий і третій поверхи також мають зовнішні кути з тесаного каменю, при чому вікна другого поверху обробляються з рустованого каменю, а третього — з гладенького. На другому й третьому поверхах вводять також орнаментальні фризи. Другий приклад — це палаццо Нікколіні, розрішений також у тому самому плані, тільки тут третій поверх з цегли, а кути стін і вікон оброблені каменем (мал. 36).



План палаццо Гонді у Флоренції. № 33.

IV

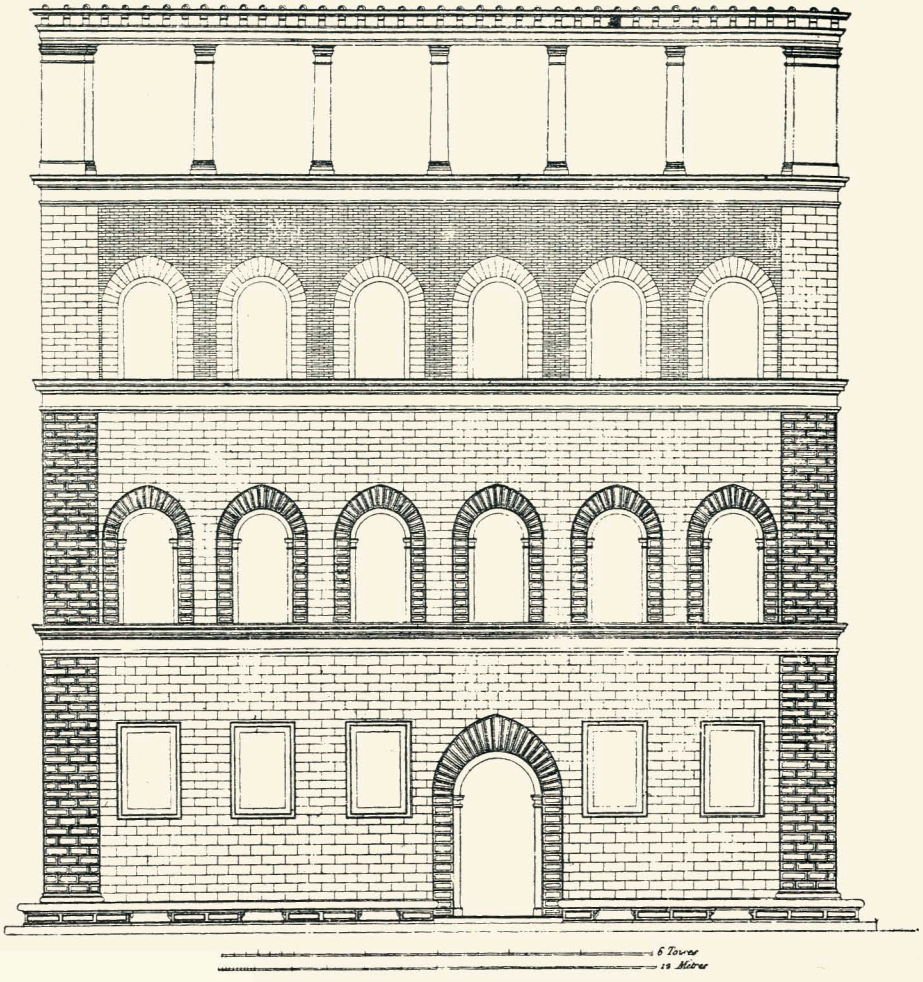
Щодо зовнішнього розрішення архітектурної маси палаццо Тоскани XIV — XV ст. в основному чітко поділялися на три елементи: 1) цоколь-стилобат, що служить основою будинка; 2) поле стіни і 3) завершуючий карніз. Цей поділ цілком відповідає класичному поділові споруди на п'єдестал, колону й антаблемент.



Палаццо Діаманті. № 35.

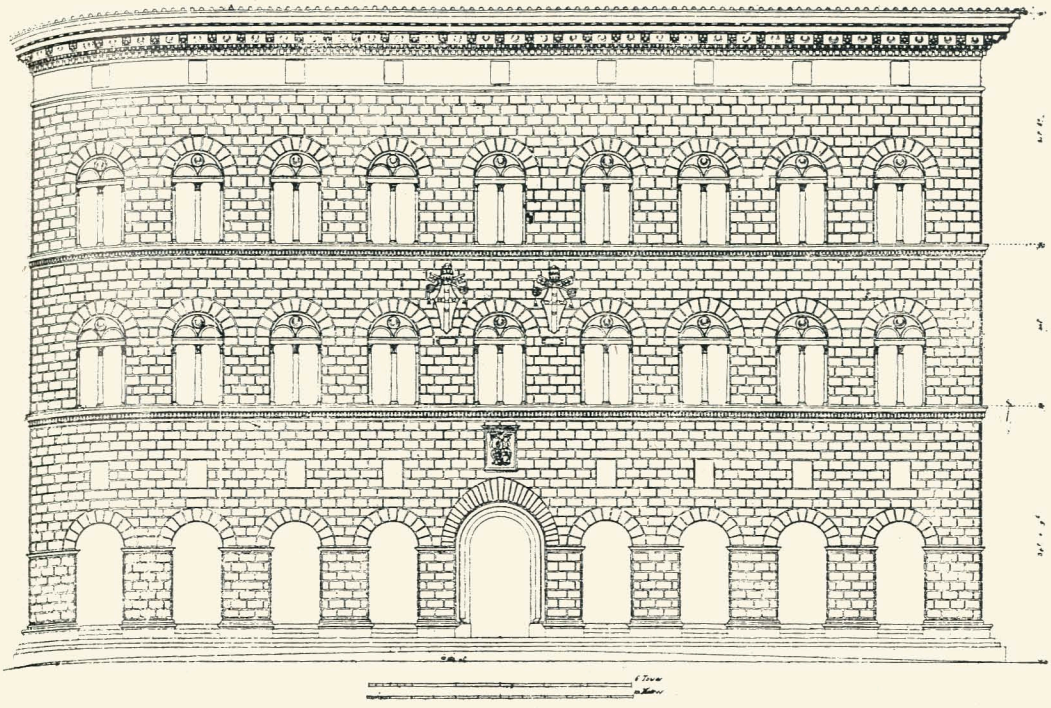
Щодо загального розрішення архітектурної виразності та взаємовідношення горизонтальних і вертикальних елементів, палаццо являли собою завжди чітко обмежену й замкнену в собі композицію, звичайно симетричного типу, в якій визначена пропорція відношень довжини до ширини; ця ширина визначає те поле, де й розгортається композиція споруди. У протилежність готиці, з її особливо підкресленими вертикальними поділами й підкреслюванням виразності цього поділу, який ніби намагається розірвати межі споруди і, не даючи враження завершення, надає споруді необмеженого прагнення вгору, — тут, навпаки, підкреслюється горизонтальність поділу. У цьому підкресленні можна вбачати до певної міри поворот до романських традицій, але в зовсім іншому розумінні загальної концепції.

У цих нових схемах, за наявності горизонтальних поділів, ми маємо загальну урівноваженість цілої композиції, закінчуваної сильно



Палаццо Нікколіві. № 36.

підкресленим завершуючим карнізом, який дає обмеження й завершення всій композиції. Палаццо Строцці й Пікколоміні можуть бути типовими прикладами таких композицій. Загальною підкресленістю горизонтальних напрямків, завершеністю й насиченою урівноваженістю ритмічної побудови ці композиції нагадують урівноважену ритміку античних композицій. Прагнення до таких розрішень ми можемо простежити також і в будовах більш ранніх майстрів, як от Джотто, Орканья й інші. Так, наприклад, кампанелла флорентійського собору Джотто (мал. 6), всупереч готичним традиціям і поруч із деякими готичними мотивами (поділ вікон, стрільчасті аркади тощо), горизонтальними карнізами підкреслює поділ на поверхи й різко завершує всю споруду сильним карнізом. Крім того, щоб іще більше підкреслити



Фасад палаццо Пікколоміні в Сієні. № 37.

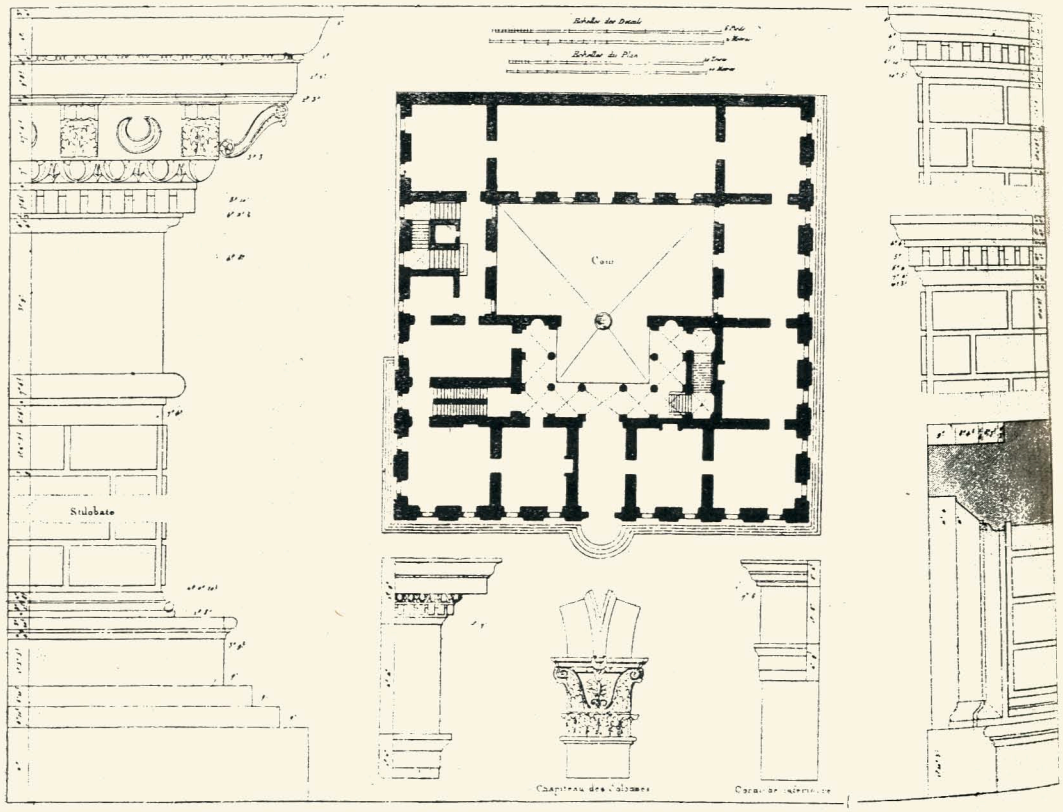
єдність композиції й чітко обмежену замкненість її в межах певного простору — у протилежність, знову таки, готичним баштам, які своїми пірамідальними верхами й численними додатковими шпилями, спрямованістю вгору ніби зникали у висоті, — Джотто, взявши до уваги відношення вишини будови до її ширини, вивів поверхи так, що кожний верхній є вищий за нижній. Цим усувалося можливе переспективне враження скорочення поверхів у тому випадку, якби вони були однакові, і через це саме не утворюється враження безмежної спрямованості, а лише чіткої обмеженості, зосередженості й закінченості.

Розгляньмо кожну з цих трьох частин споруди.

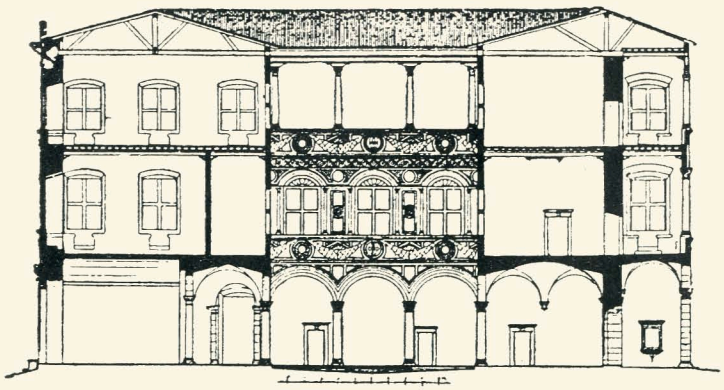
Цоколь. Тосканська архітектура палаццо створила своєрідний тип цоколя, дуже характерний для неї. Основною причиною утворення цього цоколя були ті самі умови й потреби життя, які формували й саму споруду в цілому. Численні відвідувачі, сторожі, наймити тощо, які звичайно приїздили верхи, мусіли залишати і прив'язувати коней на вулиці коло палаццо; крім того, вони тут же часто мусіли чекати, поки їх приймуть. Це створило потребу мати лави для чекання й місця для прив'язування коней. Ці лави, крім того, були дуже зручні, щоб сідати з них на коня, особливо важко озброєному верхівцеві, а також щоб сідати на нав'ючених тварин. Бажання

відділити це місце коло лави від руху вулиці й проїзду екіпажів коло самої стіни спричинило потребу підвищити це місце у формі східців. Така конструкція, крім утилітарного значення, давала також і естетичний ефект, підвищуючи будинок і створюючи йому основу й перехід від рустованого мурування стіни од забрукованої вулиці. Таким чином намітився основний тип цоколя і його поділу.

У своєму розвиненому вигляді він складався з трьох частин: 1) плита основи, 2) лава і 3) перехід лави до рустованої стіни. Над цоколем розміщалися кільця для прив'язування коней і місця, де встановлювали стяги й прапори. Крім цих основних трьох частин, вводили іноді додаткові елементи; приміром, у палаццо Пікколоміні між проривами східців в аркадах і між плитою основи та лавою робили додаткові східці, на яких розміщувалися глядачі, що дивилися на процесії в свята, а особливо на кінські перегони, як це ми вже зазначили вище. Цей варіант особливо був поширений у палацах Сієни.



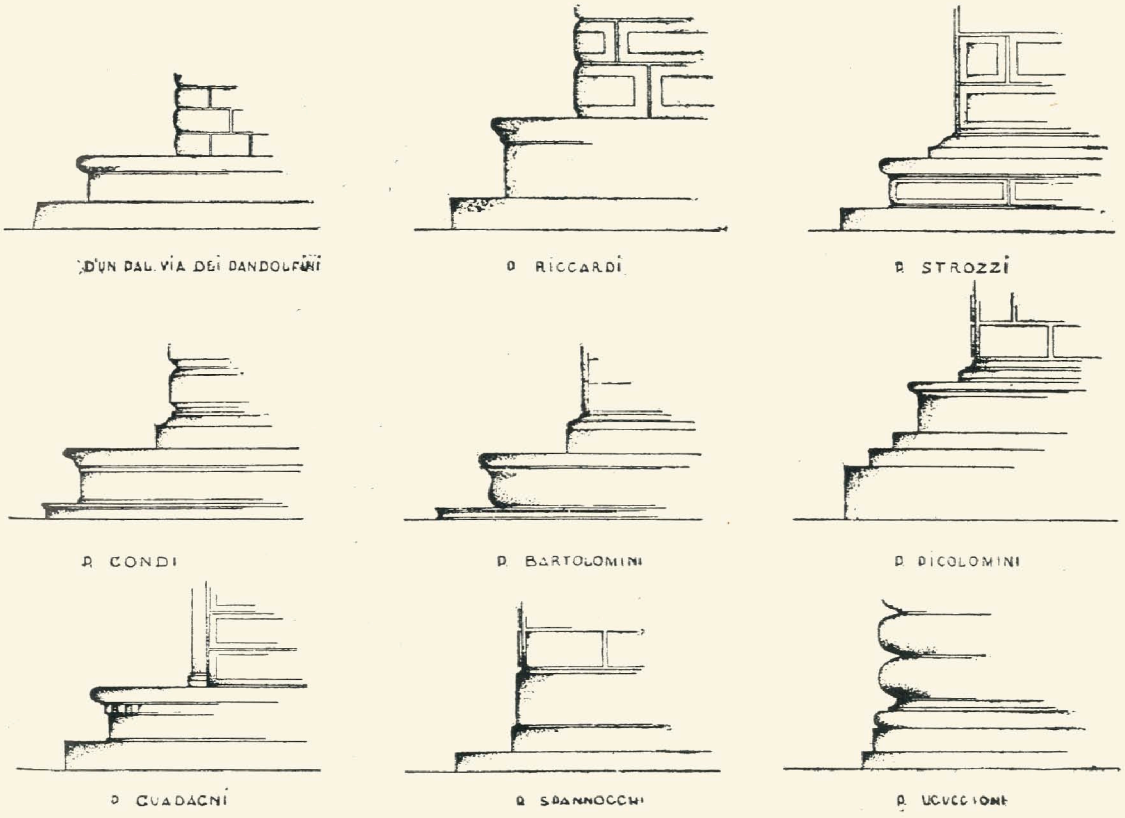
План і деталі палаццо Пікколоміні. № 38.



Розріз палаццо Пікколоміні. № 39.

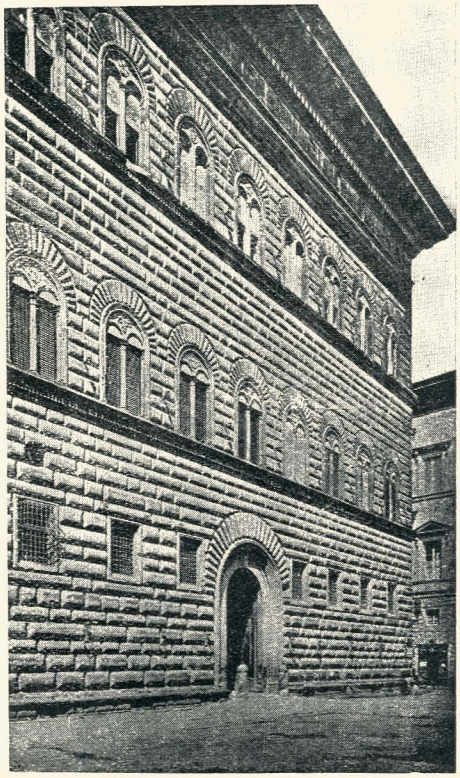
Перегляньмо різні форми цоколів у тому чи тому розвитку їх на нижче поданих прикладах.

Прикладом примітивної конструкції цоколя може бути цоколь в одному з палаццо по вулиці Пандольфіні у Флоренції (мал. 40),

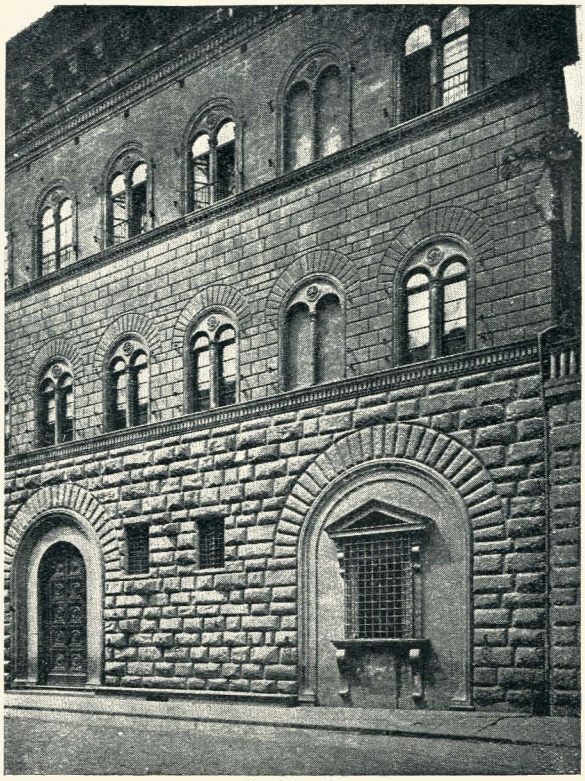


Цоколі тосканських палаццо. № 40.

де цоколь складається з плити основи і лави, яка має вгорі валок. Стіна з її рустами примикає безпосередньо до лави. Таку саму конструкцію має і цоколь палаццо Ріккарді (мал. 40), де також є безпосередній перехід від рустованої стіни до лави цоколя, але тут останній ряд рустування стіни зроблено підвищеним. Сама лава має складніший профіль. Як у тому, так і в другому випадку архітектурно не розв'язане було ще питання переходу від рустованої стіни до площі стіни цоколя й до закінчення самої стіни. Цей повний свій розвиток і розрішення цоколь дістає у палаццо Строцці (мал. 40), де маємо вже всі три елементи тосканського цоколя. Тут між лавою й рустами останнього ряду каменів вставлено облом у формі оберненого гуська, який, закінчуючи стіну, дає перехід від рустів до лави. Сама лава, крім валка, має ще поличку переходу його від площі вертикальної стіни лави і поличку переходу її до плити основи. Цоколь палаццо Гонді має ще більш ускладнену форму, в ньому і плита основи також профілюється, а плінтус стіни, крім оберненого гуська, має ще валок із розширеним швом руста переходу валка до стіни і розвинену поличку переходу гуська до лави.



Деталь стіни палаццо Строцці. № 42.

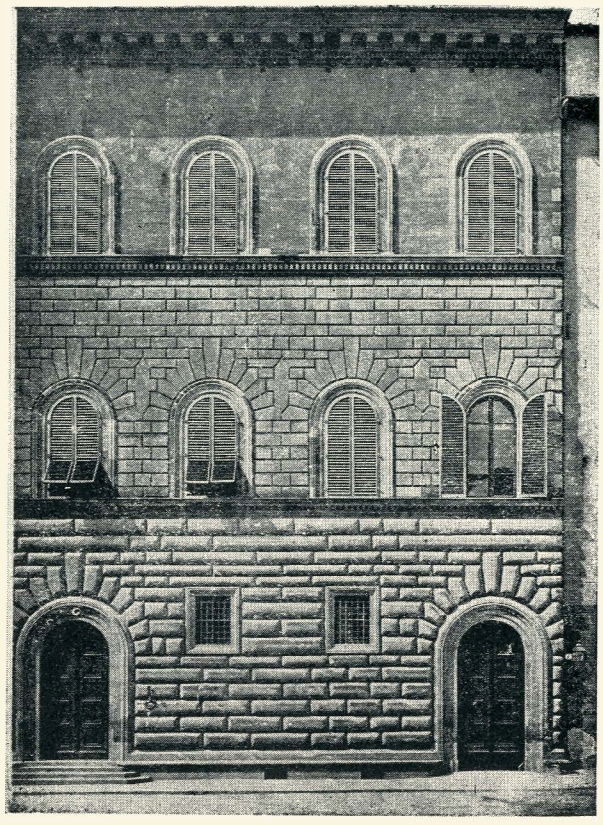


Деталь стіни палаццо Ріккарді. № 43.

Цей розвиток цоколя йде шляхом дальшої деталізації, збагачення форм і ускладнення профілювання, доходячи надзвичайної вигадливості в палаццо Бартоломіні.

Варіантом розвиненого цоколя є цоколь палаццо Пікколоміні, де ми маємо вставлені, згадані вище, додаткові приступки.

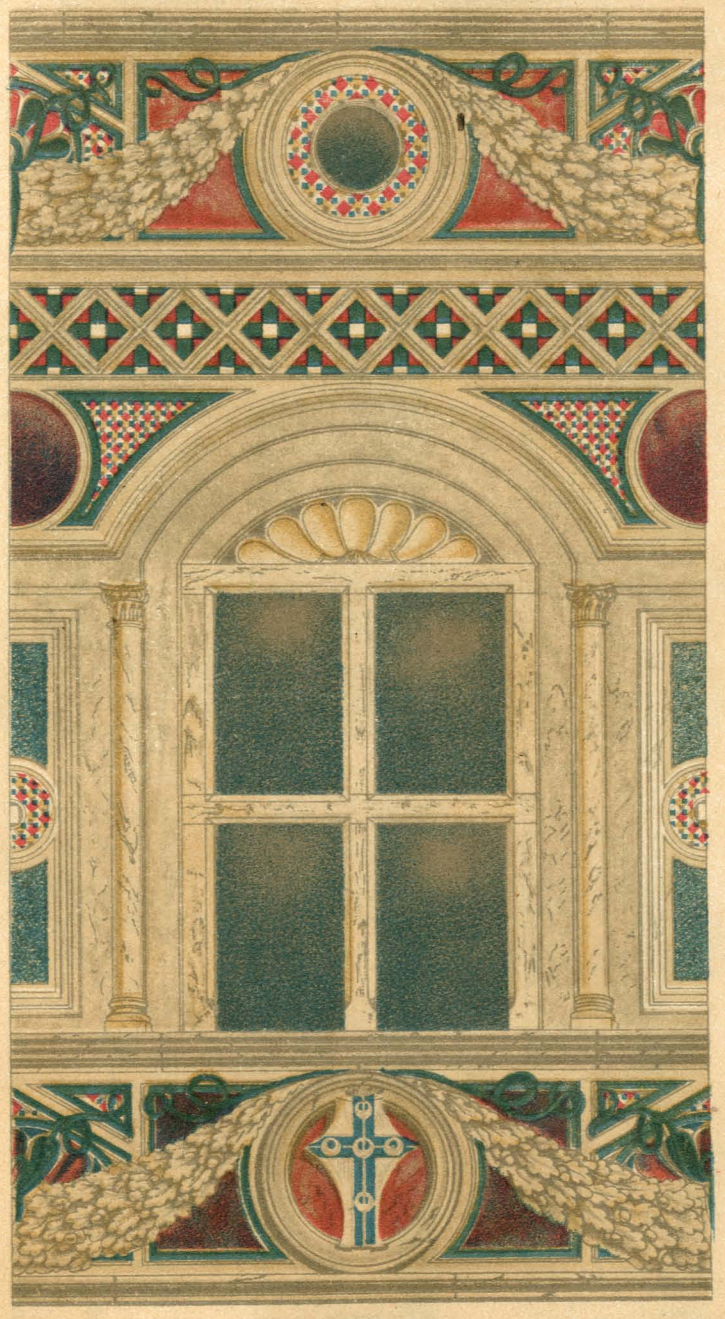
Цікаво відзначити, що з переходом до гладенької стіни або стіни з низьким рустуванням з гладенько тесаних каменів плінтус переходу від неї до лави знову зникає, як це видно у палаццо Нікколіні й Гуаданьі. Крім цього основного шляху розвитку форм палаццо і його частини, зокрема цоколя, наростає інша лінія розвитку, що випливає з нових вимог і умов життя, які роблять непотрібними і рустування, і лави і висувають нові вимоги до архітектурних оформлень палаццо. Але й тут, у цих змінах ще велика сила традицій, і в нових схемах ми ще довго бачимо поділ цоколя на три частини і наявність залишків лави й плити основи. Так, залишок типового тосканського цоколя ми маємо в палаццо Спаноккі, де є плита основи і полиця переходу стіни до цієї плити, в яких видно залишки



Деталь стіни палаццо Гонді. № 44.

лави й плінтуса, а також почасти й у палаццо Вауччіоні, який належить до пізнішого часу, — тут ми теж бачимо поділ цоколя на три частини, але він скоріше являє собою повторення античної бази колони.

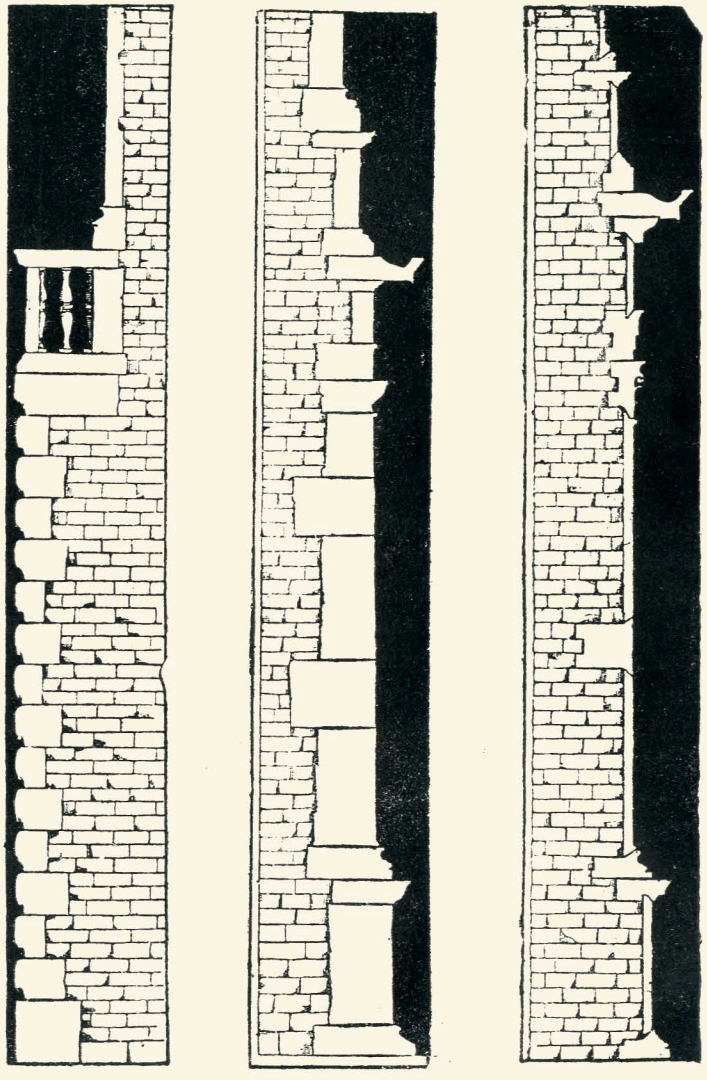
Стіна і її елементи. Стіну в тосканських палаццо завжди трактується як суцільну площу і, як така, вона входить у загальну композицію і має давати завжди на перший погляд враження суцільної площі. Воно потім деталізується дальшим поділом стіни, що не порушує першого враження, але ще збагачує його. Структура поділу стіни виявляє її внутрішній сенс, зміст, масштаб, фактуру й ритміку отворів. Розміщені в стіні вікна, які освітлюють приміщення, завжди трактуються як отвори в стіні, навіть при умові їх обрамлення. Повторюючися вздовж поверхів, вікна підкреслюють і визначають їх число в споруді. Це ще дужче виявляється й підкреслюється введенням карнізів, що йдуть по підвіконням і зв'язують окремі отвори в загальний ритмічний ряд; повторюючися, ці отвори дають виразний і чіткий поділ стіни по поверхах.



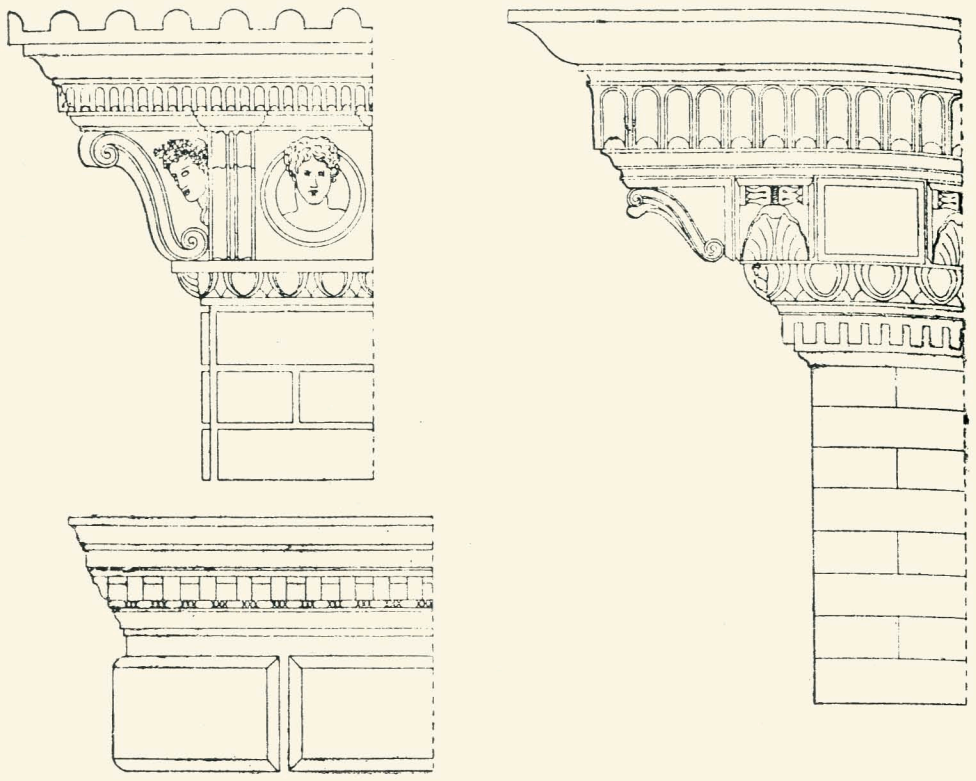
Деталь фасада палаццо Пікколоміні.

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КПРС

Самі вікна звичайно являють собою прорізи з відношенням ширини до вишини в межах 1 : 1,5 і 1 : 1. Напівциркулярний прогін їх звичайно охоплювала стрільчаста або підвищена арка з потовщенням у замку — це викликано близьким розміщенням вікон і бажанням мати між архівольтами таке віддалення, яке дозволило б заповнити його не клинчастим каменем, а звичайним прямокутним. Відхилення від цього маємо в палаццо Гонді, де, крім того, підкреслено ще значення замкового каменя — мотив, що часто вживається в пізніші часи.



Різні способи личкування стін (за Серліо). № 45.

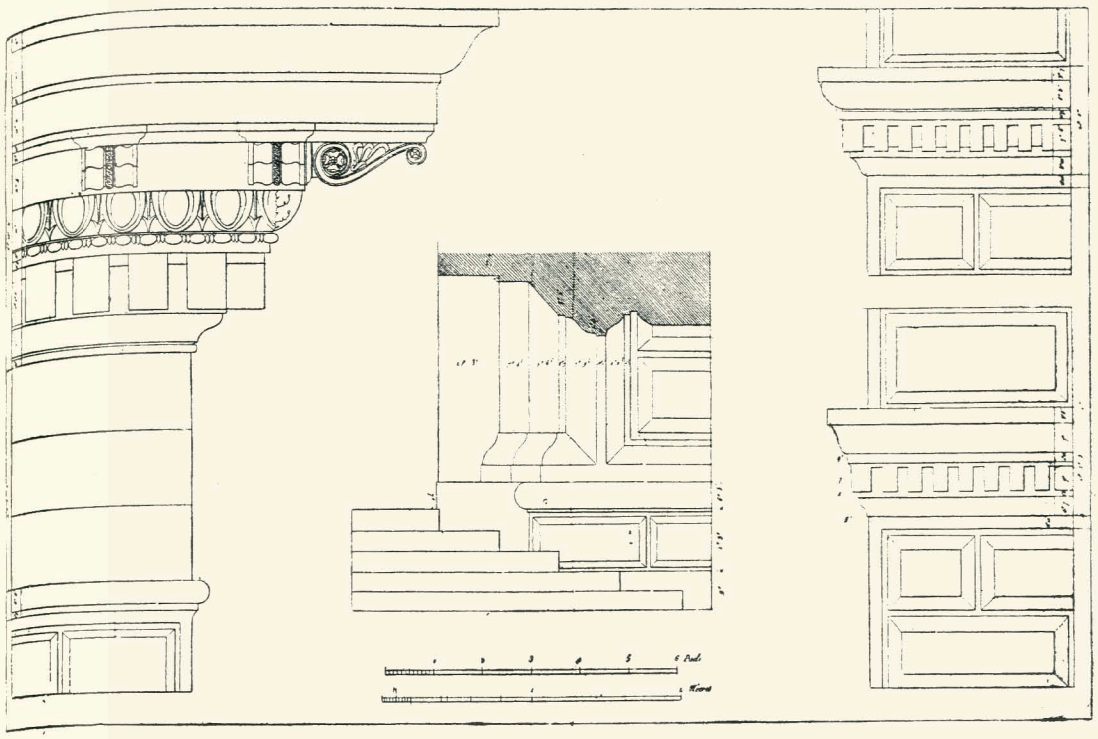


Карнізи: а) палаццо Спаноккі; б) підвіконний карніз палаццо Гонді; в) палаццо Ріккарді. № 47

В обробленні вікна звичайно задовольняються вертикальним моделюванням наличників, а в самому прогоні — двома півциркульними аркатурами, що спираються на центральну колонку-брусок. І лише в середині XV ст. з'являються прямокутні вікна, поділені у формі хреста камінними брусками (палаццо Бартоліні).

Відношення між вікном і простінком звичайно наближається до відношення 1:1 (іноді відношення вікна з наличником довільного прогону між ними дорівнює 1:2, а відношення всього простінка до прогону — 1:1, як у палаццо Квартезі). При цьому крайні простінки — кутові — часто збільшуються проти внутрішніх, як от у палаццо Строцці або Пікколоміні, і цим іще більше підкреслюється замкненість внутрішньої композиції фасаду.

Підвіконні карнізи, що ділять стіни на поверхи і з'єднують окремі вікна, складаються звичайно з підтримуючих і лежачих обломів, як, наприклад, у палаццо Строцці або Ріккарді. Іноді ці обломи доповнюються невеликим гладеньким фризом, який ще більше підкреслює значення цих карнізів, як це зроблено, наприклад, у палаццо Нікколіні (мал. 36).

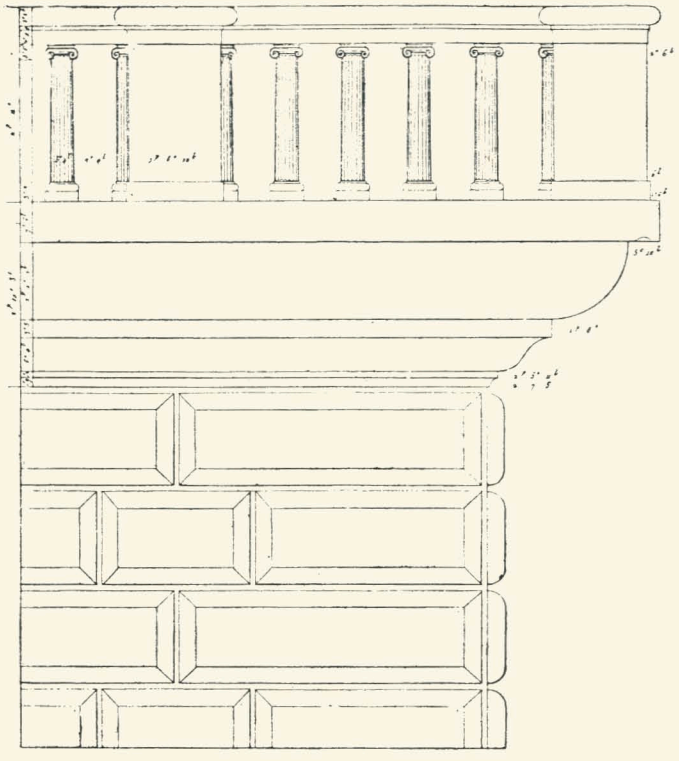


Карнізи і деталі палаццо Строцці. № 48.

Ці карнізи звичайно майже однакові або однакові для всіх поверхів і дуже різняться від карниза, що завершує будинок. Ми знаємо лише один приклад, де завершуючий карніз з балюстрадою повторюється також і для членіння поверхів. Це — палаццо Пітті — одна з ранніх споруд; правда, завершуюча частина будинка була, можливо, збудована пізніше. Тут карніз складається з кількох підтримуючих обломів і кількох лежачих, на яких стоїть балюстрада врівень з останнім лежачим обломом.

У фактурі стіни дуже підкреслювався матеріал — камінь, оброблюваний у вигляді рустів. Ці русти виявляють окремі камені, з яких складається стіна, і цим її фактура підкреслює масштаб споруди (порівняйте це з тинкованими барокковими фасадами). Приклад таких конструкцій стіни можна бачити в палаццо Пітті або палаццо Ріккарді. При цьому часто, як ми зазначали вище, робили градацію у вертикальному напрямку стіни від більших рустів внизу до гладших угорі. У палаццо Ріккарді це зроблено по поверхах, у палаццо Строцці — по рядах мурування (мал. 42 — 44).

Серліо подає кілька типів обробки стіни рустами у вигляді облицювання, починаючи від майже природного грубого оброблення

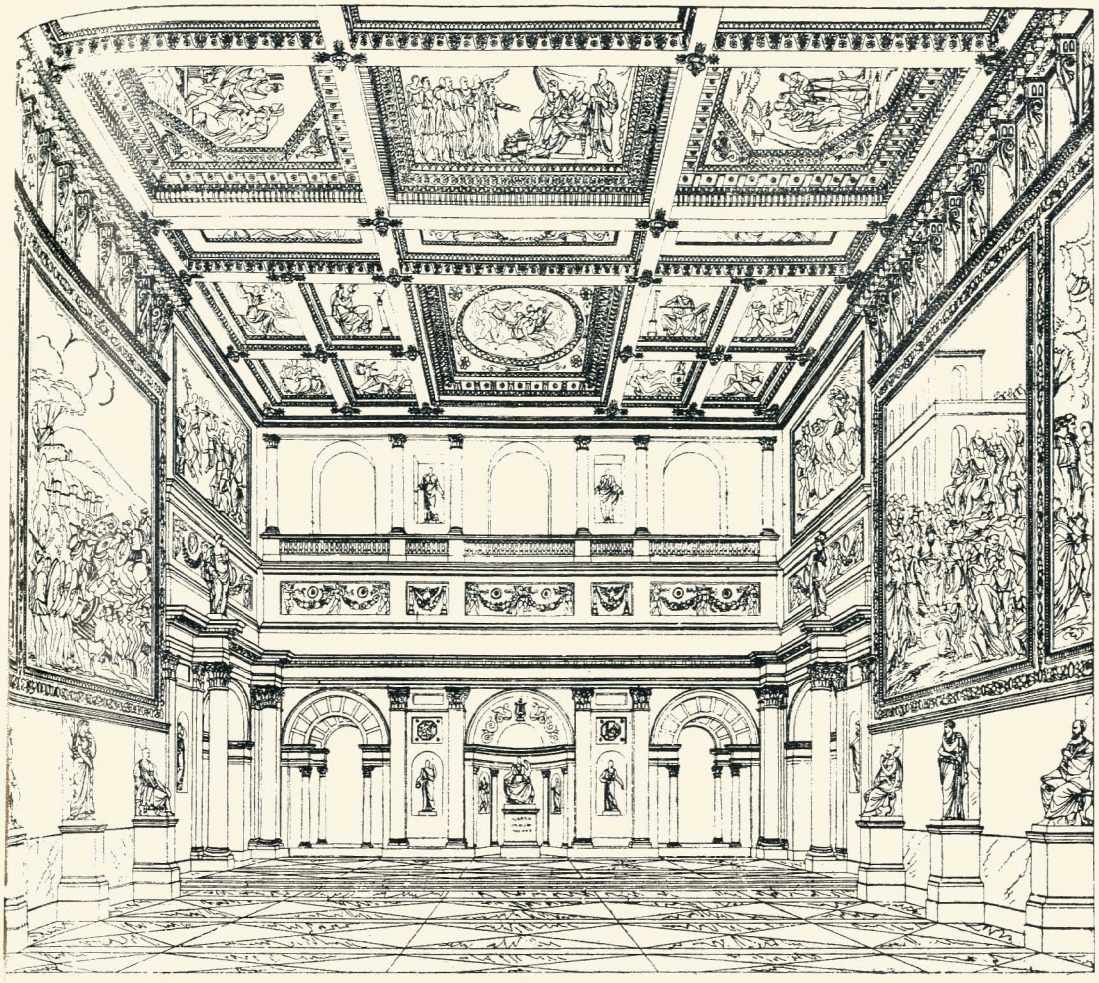


Карніз палаццо Пітті. № 49.

рустів до гранкованих під діамант, у формі призм тощо. Він же подає й різні способи облицювання стіни, починаючи від облицювання рядами грубої тесаної рустовки до облицювання плитами (мал. 45).

Це рустування разом із вертикальним моделюванням обрамлення вікон заміняє невелику кількість вертикальних поділів при виразно виявлених горизонтальних карнізах і дає ту рівновагу між ними, яка визначає згадану вище завершеність композиції фасадів, а циркульні криві перекриття вікон і входів урізноманітнюють і збагачують ритм цих вертикальних і горизонтальних напрямків.

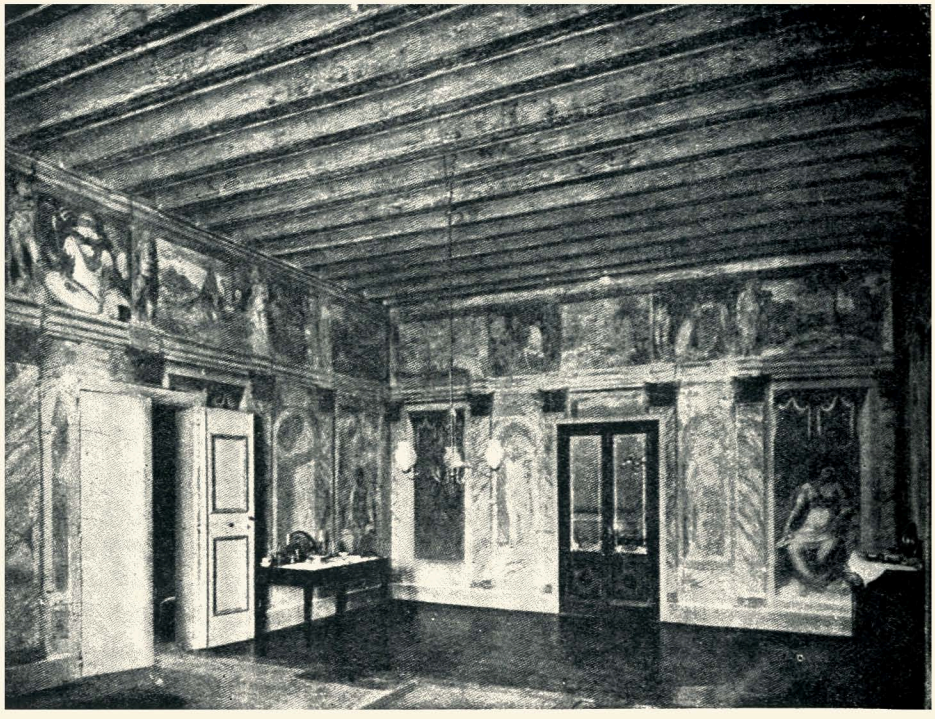
Завершуючий карніз. Завершуючий карніз повторює ритм горизонтальних ліній поверхових карнізів, своїми розмірами і вишиною він закінчує цей ритм, даючи завершення всій композиції фасаду. Розміри цих карнізів визначалися залежно від усієї вишини будинка. Ці карнізи, запозичені з античних зразків, головне корінфських карнізів римського типу, являють собою вільну перекомпоновку їх відповідно до всієї композиції споруди. У них ми маємо спрощене трактування груп малих обломів і, навпаки, чітке виявлення



Загальний вигляд Palazzo Vecchio. № 51.

й підкреслення у вертикальному поділі трьох основних його частин: 1) підтримуючої, 2) звисаючої і 3) завершуючої. Більшість цих карнізів належить до карнізів звисаючих; звисаючу частину їх підтримується модульйонами (палаццо Строцці, палаццо Ріккарді) і лише зрідка кронштейнами, як це зроблено в палаццо Спаноккі, де між кронштейнами вставлені теракотові голови людей.

Часто під цими трьома основними частинами карніза, — щоб іще більше збільшити його, а цим самим збільшити й значення завершуючої частини між рустованою стіною і власне карнізом, — вставляють гладенький або орнаментований фриз, який від поля стіни відділяється астрагалом, як от у палаццо Строцці (мал. 48). Цей карніз є один із найцікавіших карнізів палаццо цього періоду.



Дж. Фальконетто. Кімната у віллі Лувіньяно. № 50.

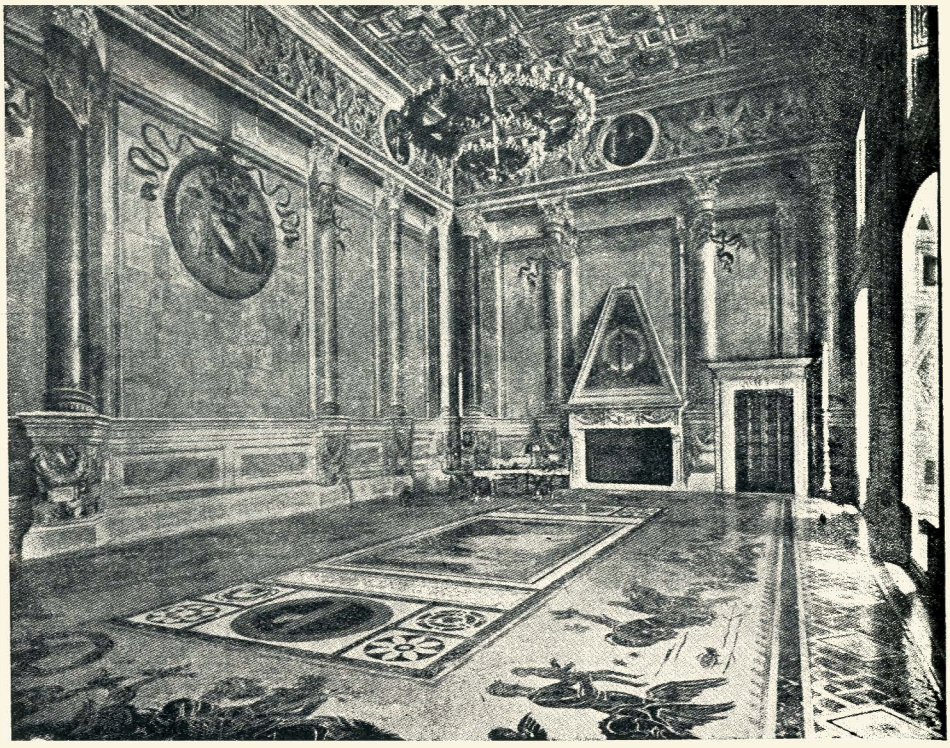
Вишина завершуючої частини його, як це зазначає Пясецький («Архитектура раннего Ренессанса»), відноситься до вишини цілого фасаду як 1:14, тобто так, як вишина завершення стародавньоримського храму корінфського типу відносилася до вишини всієї колонади із стилобатом.

Ці карнізи, що далеко відступали від стін, вимальовувалися на тлі неба і давали глибоку тінь на верхню частину будинка, ще більше підкреслюючи цим своє значення й чітко виділяючи будинок від фону неба (мал. 49).

Внутрішнє оброблення. У протилежність суворо поміркованому обробленню надвірних стін внутрішні приміщення звичайно багато оброблювали, виявляючи цим багатство й міць їх власників. Тут, щоб створити відповідну обстановку, особливо у вітальних залах, до архітектурного оформлення притягали всі засоби інших мистецтв, головно малярства. Малюванням вкривали не лише стіни, а й стелі. І ось тут іде розвиток форм склепінних перекрить шляхом вишукування таких форм склепіння, які дозволяли б мати досить місця, по змозі рівного, для плафонних розписів. Склепіння, що задовольняли цим вимогам, знайшли у формі дзеркальних склепінь, які

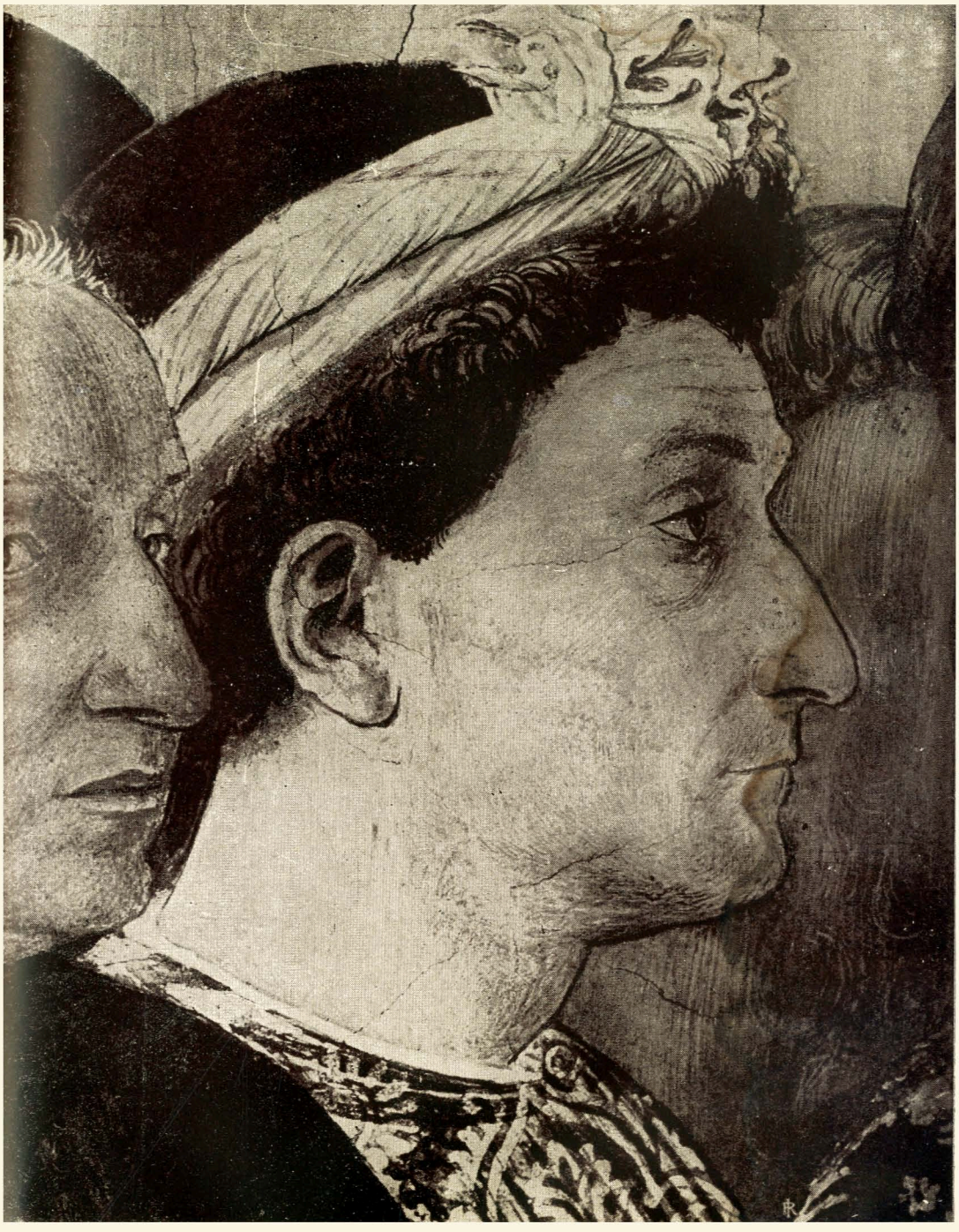


Беноццо Гоццолі. Розпис у палаццо Ріккарді (деталь).



Зала Мономондо. Рим, палаццо Венеція. № 52.

на кінець XV ст. стають найбільше вживаними. Крім цих перекрить, вживали рівні кессонні перекриття, виконані з дерева, або варіанти їх; часто вживали складні склепіння, зроблені з дерева (у формі кружал або плетені з пруття з дальшим тинкуванням їх за стародавньоримськими традиціями); їх підвішували до балок або до кроков перекриття. Взагалі ж слід зазначити, що архітектори цього періоду мало звертали увагу на повну відповідність між конструкцією стелі й її оздобою. Та й самі форми стелі часто мали декоративне значення. За раннього періоду, коли в цих перекриттях ще вживали конструктивних форм хрещатого склепіння, їх, незалежно він конструктивних форм, вкривали мальованими або ліпними орнаментами, які по суті нічим не різнилися від оздоб на рівних стелях. Через те, що більшість приміщень перекривались склепіннями, зокрема дзеркальними, вікна треба було розміщувати нижче від п'ят склепінь, а всю верхню частину склепіння вмістити між поверхами. Це створювало великі висоти стін між вікнами нижнього поверху й підвіконнями вищого, такі характерні для тосканських палаццо. Обробка стін цього періоду у звичайному своєму вигляді надає частинам стіни



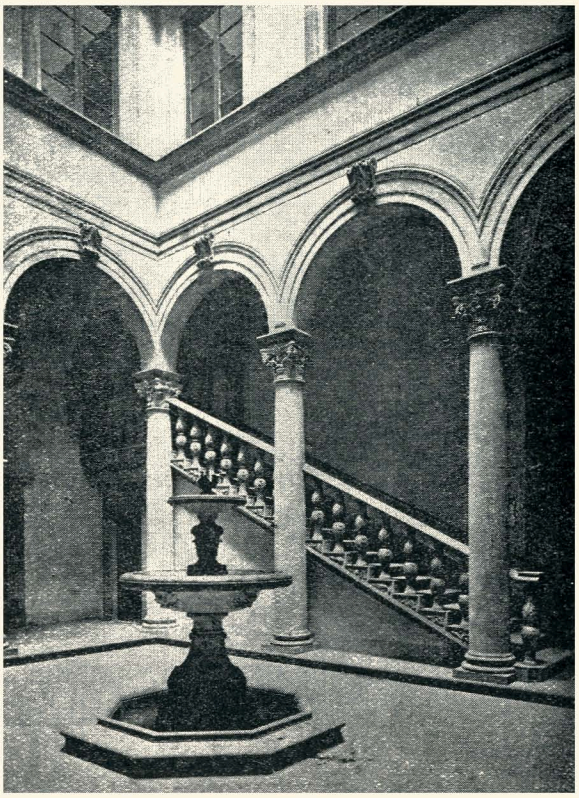
Беноццо Гоццолі. Роспис палаццо Ріккарді (деталь фрески).



Двір палаццо Ріккарді. № 58.

самостійного характеру; конструювалося її загалом за тим самим принципом, що й надвірну стіну. Вона ділилася на цоколь, поле стіни й карніз, що дає перехід до стелі. Полє стіни оброблювалося як пано або килим, а над ним розміщували широкий фриз з карнізом. Цоколь обробляли як основу або як панель, часто його виконували з дерева, користуючись фанерою різних відтінків. Мал. 50 — 52 дають приклади внутрішніх оформлень такого типу. Малювання ж виконували звичайно клейовими або восковими фарбами і лише пізніше перейшли до фрески (у XVI ст.). Крім того, у цей період досить широко користуються також малюванням на склі. Воно зникає лише на кінець XVI ст.

Внутрішні двори. Внутрішні двори тосканських палаццо являють собою безпосередній розвиток феодально-готичних дворів. Нові риси розвитку йдуть у напрямку, поперше, заміни стрільчастих арок і склепінь циркульними і, подруге, заміни готичного нефа, у формі комплекса колон, спочатку стовпом багато меншого діаметра, обробленим трохи подібно до колон, як от у лоджії Орканьі або у дворі палаццо Барджелло (мал. 53—54), а потім круглою колоною. При чому в останньому випадку в кутах залишаються ще квадратові



Двір палаццо Гонді. № 57.

стовпи і лише згодом цілком заміняють усі стовпи колонами. Колони ці являли собою вільні варіації античних ордерів, головно корінфського й складного. Часто вводили в обробку капітелей, за феодальною традицією, військові атрибути — щити, шоломи тощо, а також людські постаті, голови і т. п. У чергуванні ордерів по поверхах не додержувалися ніяких особливих правил, крім загальних вимог композиції споруди в цілому. Так, наприклад, у даному випадку щодо двору виходили звичайно ось із чого: оскільки двір мав парадне значення, бо був призначений для того, щоб приймати відвідувачів, являючи собою, так би мовити, вестибюль палаццо, то його відповідно оброблювали. Щодо своєї площі, як порівняти з вишиною, він був невеликий і через те приступний для детального огляду, коли проходити через нього, головно, в нижній його частині. Саме в нижніх своїх частинах двір мав найбагатше детальне оброблення багатими колонами, малюванням і скульптурою.

У верхніх же поверхах, менш приступних для огляду, двір оброблювали простіше і з меншим деталюванням частин. Тимто, зви-



Сходи палаццо Borgello. № 53.

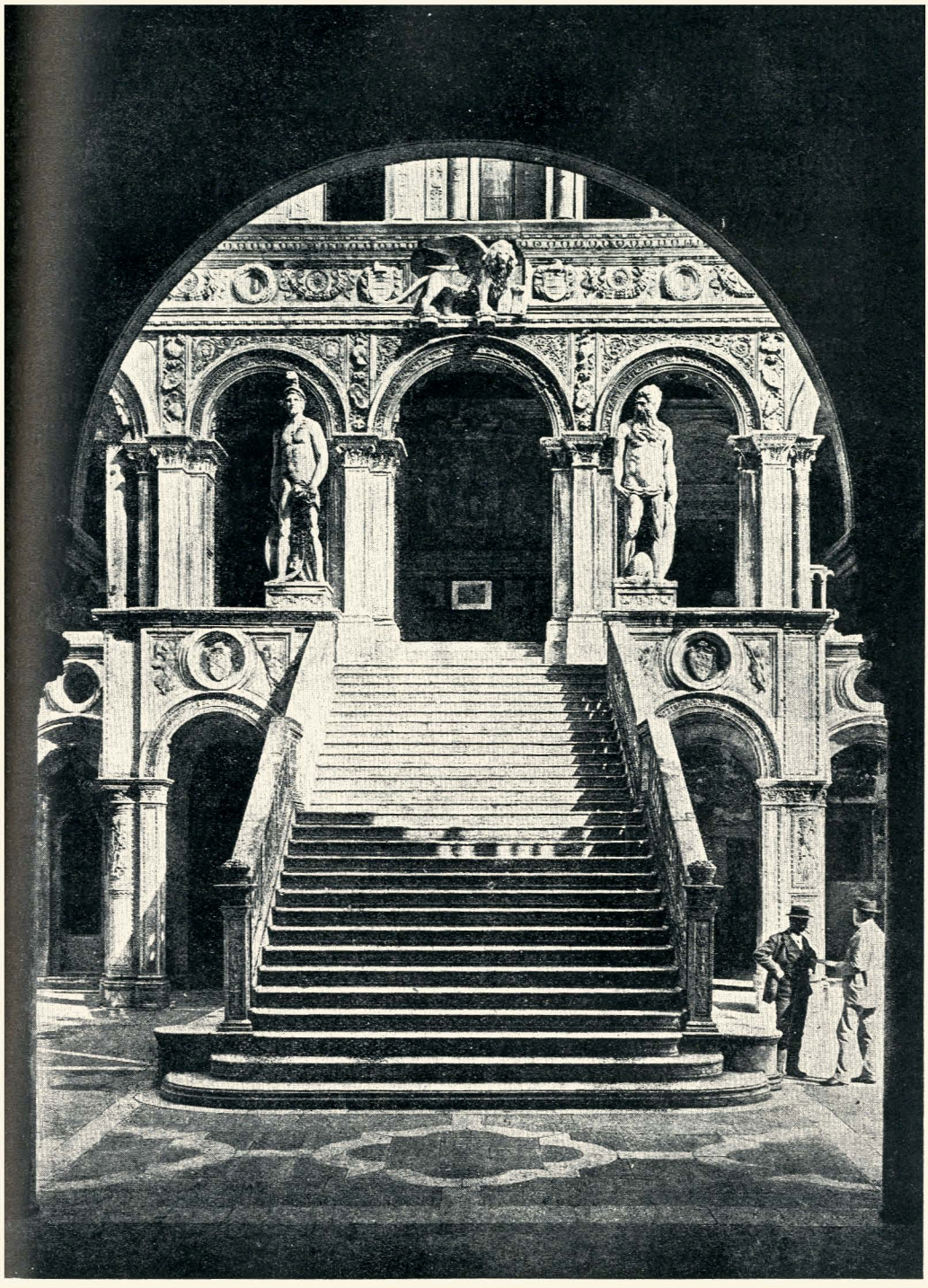
чайно, колони, що являють собою видозміну корінфського й складного ордера, а також і подібні до них вільні композиції, де лише окремі деталі могли нагадувати античні зразки, підтримують, звичайно

аркади першого поверху. Якщо бували лоджії у верхніх поверхах, то колони, що підтримують їх, робили скромніші, у формі варіантів іонійського, дорійського або тосканського ордерів, як, наприклад, у палаццо Ріккарді (мал. 32 і 58—59). Аркади робили переважно в першому поверсі. Стіни ж другого поверху ставили врівень із стіною арок і лише пізніше робили лоджії в другому поверсі. Але на кінець XV ст. знову переходять до закритих галерей, склять прорізи і таким чином закривають галереї другого поверху.

В усіх випадках для архітектури цих дворів характерно те, що не ордери з регламентованими пропорціями і розмірами частин визначають собою характер архітектури, а навпаки, загальні закономірності споруди і самого двору, як її частини, визначають характер, розмір і пропорції цих ордерів. Тут зберігається та різниця в розумінні ролі й значення колони як частини споруди, що на неї вказує Віолле-ле-Дюк, характеризуючи різницю розуміння колони в архітектурі феодалізму і античній. Так, наприклад, в античній архітектурі колона ордера є ланка архітектурного перекриття і являє собою конструктивну схему споруди й була істотною її частиною, в той час як у феодальній архітектурі колона була лише другорядною частиною, яка підлягала головним закономірностям іншої конструкції споруди. У феодальну добу колона є лише неф, що приймає арки й склепіння, і «її обов'язок не більший за це» (Віолле-ле-Дюк) [1]. Але цього «обов'язку» колони було цілком досить, щоб, виходячи з нього й користуючись античними мотивами, визначити основні розміри й пропорції колони. І справді, всі схеми дворів розглядуваного нами в даній статті періоду являють собою саме таке розуміння ролі й значення колони. Колони приймають на себе початок арок і склепінь і служать для них підпорою, як це було у візантійсько-романській архітектурі, а не є лише елементами архітектурної декорації, приставленими до пілонів аркад, як це було здебільшого в римлян.

Отже, тут ми бачимо користування скоріше візантійськими й романськими традиціями. Правда, автори цих схем могли знаходити аналогію також і в деяких римських архітектурних спорудах останнього періоду Імперії — в арках палацу Діоклетіана в Спалато. Так, наприклад, не відважуються спочатку ставити арки, як у візантійців, просто на дошку абаки капітелі, а між початками арок і абакою ставлять антаблемент призматичної форми. Ця частина лише поступово зменшується спочатку до невеликої підставки, як от у палаццо Гонді (мал. 56), і лише потім просто спирається на дошку абаки, як це робили завжди візантійські й романські майстрі. Щоправда, нові форми капітелі були недосить пристосовані для цього, а тому доводилося вдаватися до великого числа залізних скріплюючих

[1] Dictionnaire raisonné d'architecture française du XI au XVI siècle. T. VII.



Сходи палаццо Дожей у Венеції. № 55.

1011—17

частин. Аркади обрамляли архівольтами, а над архівольтами звичайно простягався карніз, який утворював межу між верхньою частиною стіни і аркадою. При вузьких архівольтах між ними над підпорою утворювався проміжок, як, наприклад, у палаццо Гонді; при широких архівольтах, навпаки, вони сходилися вище від підпори на певній віддалі від неї, а трикутники, що утворювалися між архівольтами, виповнювали оздобами, як от у палаццо Квартезі й інших.

Склепіння ж, які перекривали простір між аркадами й стіною, з одного боку, спиралися на ті самі підпори, що й аркади, а з другого боку — на спеціальні кронштейни коло стіни. Лише пізніше замість кронштейнів проти колон почали ставити пілястри, які служили підпорами для склепінь (мал. 57—58).

Стіни внутрішніх дворів, надто фризи під міжповерховими карнізами, архівольти, наличники вікон, карнізи тощо звичайно багато оздоблювали ліпним орнаментом або виконаними у техніці сграфітто, як, наприклад, у дворі палаццо Пікколоміні.

Самий двір оздоблювали звичайно фонтаном або скульптурами, при чому тут цікаво простежити розвиток самої архітектурної схеми двору, починаючи від дворів центральних, характерних для цього періоду, до фронтально-переспективних, характерних для XVI—XVII ст.ст. Тоді фонтани переносять до стін протилежних входові, і таким чином фонтани перетворюються на стінні каскади; самі двори трактують як перспективу з парком на задньому плані або подобою його, намальованою на задній стіні двору.

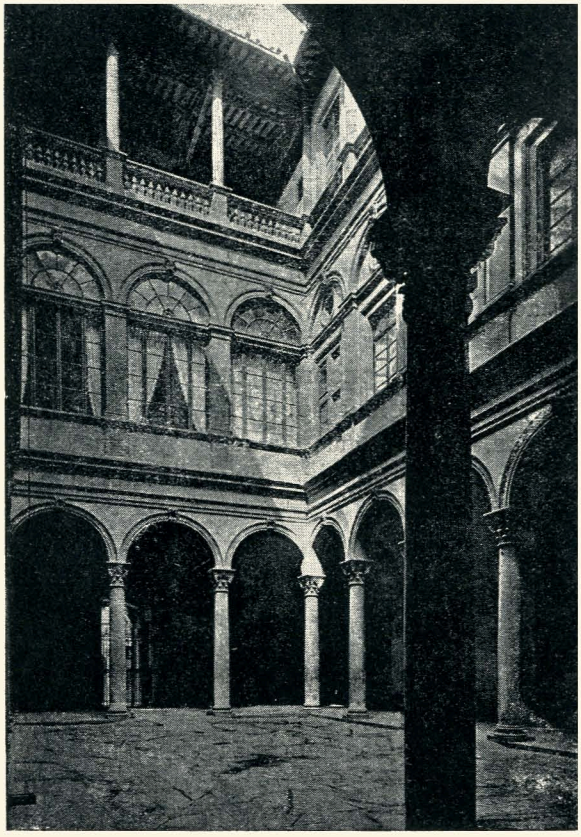
Сходи, що йшли з цих внутрішніх дворів у приміщення, звичайно ніяк не відбивалися на зовнішньому архітектурному обробленні палаццо. У внутрішній архітектурі двору розвиток сходів ішов від сходів крутих, несиметрично розміщених і не дуже багато оброблених до симетричних широких парадних сходів, багато оброблених скульптурою й перекритих склепіннями. Перші сходи характерні для



Джуліано да-Майано.



Бенедетто да-Майано.



Двір палаццо Строцці. № 59.

палаццо раннього періоду, як, наприклад, палаццо Гонді (мал. 57), другі — для споруд кінця XVI в. Прикладом таких сходів є Сходи Велетнів у палаццо Дожів у Венеції (мал. 55).

V

Архітектори молодої буржуазії, використовуючи навики й традиції архітектури середньовічної — романо-готичної й візантійської, — дуже уважно студіюють античні пам'ятки. Володіючи знаннями й традиціями середньовічної архітектури, — впливи якої в італійських містах переплітались з традиціями й впливами античності (навіть іще в архітектурі XI — XII ст. ст.), — майстрі XIII — XIV ст. ст. мали перед собою вже виразно намічені нові ідеали й завдання. Вони вільно підходили до розв'язання своїх завдань, використовуючи як елементи й традиції середньовіччя, так і вишукуючи й використовуючи матеріал античного Риму. І якщо такі майстрі, як Джотто, Орканья

й інші, оформлюючи ці перші тенденції нового класу, в основі залишалися ще середньовічними майстрами, то пізніші майстрі буржуазної архітектури свідомо намагалися протиставити себе феодальним традиціям.

Ми знаємо, що Донателло, Брунеллескі й інші майстрі вже не задовольняються тією школою й знаннями, які вони могли здобути в себе у Флоренції на грунті середньовіччя, а робили подорожі в Рим, щоб самостійно студіювати античні пам'ятки. Так, наприклад, Брунеллескі кілька років жив у Римі, студіюючи пам'ятки; він заставив свій невеликий маєток, щоб на здобуті в такий спосіб кошти мати змогу прожити, працюючи над вивченням античної архітектури. Брунеллескі на місці обміряє й зарисовує римські будівлі, вивчає способи мурування, техніку переведення робіт, засвоює гармонійні пропорції цих будівель, шукає, як він сам каже, «музичних пропорцій», закономірностей, що об'єднують ті рештки й окремі частини, які він мав перед очима.

І так робив не лише Брунеллескі, а й багато архітекторів, старанно працюючи коло проблем використання античної спадщини. При цьому, як видно з документів, які дійшли до нас, архітектори не заходжувалися коло мертвої документації цих пам'ятників, щоб потім їх механічно прикладати й копіювати, а шукали в них загальних закономірностей композиції як у цілому, так і в частинах, вивчали досвід споруджування їх і конструювання для того, щоб потім, збагатившися ними, самостійно розв'язувати свої власні завдання, завдання, поставлені перед ними їхнім класом. «... Так как я усердно изучал эти древности и положил не мало труда на подробное их исследование и тщательное измерение, а также, читая хороших писателей, сравнивал работы с сочинениями, то думаю, что достиг некоторого знания античного искусства зодчества...» — пише анонімний автор римському папі в своїй доповіді про античні розкопки[1].

Загальні принципи й способи компонування споруд, закономірність сполучення окремих елементів, компонування з допомогою запровадження загальної закономірності в усе розрішення, запровадження регулятивів, модульних відношень, геометричних і арифметичних методів визначення пропорцій тощо — були відомі готичним архітекторам, і вони їх уживали в роботі[2]. Зокрема геометричний метод був дуже розвинений ними. Так, наприклад, Цезаріані зазначає, що на конкурсі проектів побудови Міланського собору були проекти, що вживали германських, себто готичних, способів компонування за допомогою трикутників.

---

[1] Аллеш. Цитований твір, стор. 236.

[2] На цьому ми зупинялися окремо (див. „До питання про одну проблему", вид. КХІ, 1933. Київ, стор. 36 — 38)

Тому навички до певного методу розуміти побудови споруди як закономірне розрішення її в цілому, розрішення, де загальний задум, покладений в основу споруди, розгортається й деталізується як у загальному розв'язанні, так і в розв'язанні частин, — були в цих архітекторів. Підходячи до студіювання античних пам'яток, архітектори



Леон Баттісто Альберті. № 60.

шукали в них загальних закономірностей для того, щоб на їх основі виробити методи роботи над своїми спорудами. Про це виразно говорить уже цитований автор анонімної доповіді про античні розкопки в Римі. «...Я в достаточной мере уяснил, каковы старинные римские здания... Мне остается сказать еще, каких приемов я держался при их измерении и рисовании, дабы Ваше святейшество могло убедиться

в том, что при последующем описании мною руководили не случай и не голая практика, а основные начала истинной теории...»[1]

Отже, розгляньмо цю «справжню теорію» в тому вигляді, як малювали її сами її творці. Так, наприклад, Альберті у своєму трактаті про будівництво[2], кн. 9, розд. 5, про загальні закономірності, що зв'язують ціле, каже так: «...Каждое тело слагается из известных определенных частей, которые ему присущи. И если ты отнимешь некоторые из них, увеличишь или уменьшишь, или поместишь их на другое, несоответствующее им место, окажется, что то, что было прекрасно или уместно в определенном теле, станет некрасиво и что самое тело будет испорчено. Отсюда мы можем заключить, ...что главным образом есть три вещи, в которых заключается то целое, которое мы хотим отыскать. А именно: число, то, что я называю построением, и положение»[3].

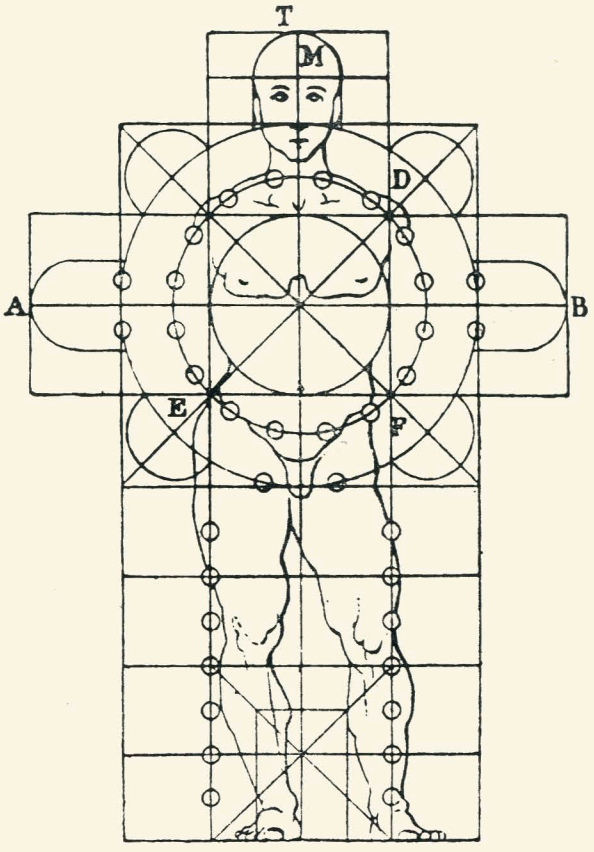
Число «...бывает двоякого рода, т. е. четным или нечетным, и (архитектора. — *М. Х.*) применяли то и другое, но в одном случае одно, в другом случае другое; и так как в остове здания, т. е. в расстановке колонн и углов и т. п., они следовали природе, то ставили их всегда в четном числе, ибо никогда ты не увидишь какого-нибудь живого существа, которое стояло бы или шло при помощи нечетного числа ног. Пролеты же, наоборот, они располагали всегда в нечетном числе, ибо очевидно, что и природа сделала то же самое: животным она дала одно ухо на одной стороне, а другое на другой, два глаза и, равным образом, две ноздри. Посредине же она поместила одно-единственное отверстие — рот. Но среди этих чисел, четных и нечетных, есть некоторые, более других свойственные природе, более других отмеченные мудрецами. Они восприняты архитекторами, как особо ценное их достояние...»[4] Про деякі з них каже також і Пачіолі в трактаті «Divina Proportio» («Про божественні пропорції»). Тут ми читаємо, що «...математики называют совершенным, во-первых, число 6, во-вторых, 16 и т. д... на основаниях условий, которые Эвклид выражает в последнем предположении 9 книги нижеследующим образом. Так как числа всегда слагаются из единицы, какая, будучи удвоена, образует первое настоящее число (2), то последнее из них (себто 2), умноженное на их сумму (себто $2 + 1 = 3$), дает совершенное число (себто $2 \times 3 = 6$). Если, следуя этому рассуждению, сложить 10 и 6, что образует 16, т. е. совершенное философское (10) и совершенное математическое (6), то из этого соединения получается третье число, а именно 16, и его называют они, как говорит Витрувий, совершеннейшим... В дополнение привожу, — каже Па-

[1] Аллеш. Цит. твір, стор. 245 (Розрядка наша.— *М. Х.*).

[2] De re aedificatoria.

[3] Аллеш. Цит. твір, стор. 113.

[4] Там же. Стор. 116.



Аналогія людського тіла з архітектонікою храма. № 61.

чіолі, — другое математическое обоснование, а именно: оно может называться совершеннейшим из-за квадратуры, ибо оно постоянно является квадратом первого квадрата, который есть 4, что дает первый цензус (квадрат. — *М. Х.*), за исключением царицы всех чисел — единицы. И 16 есть его квадрат, т. е. цензус цензуса (квадрат. — *М. Х.*), что наряду с их толкованием не является абсурдом...» [1]

Побудова: «...Построение для нас есть известное взаимное соответствие линий, которыми измеряется протяжность в длину, ширину и высоту...» (Альберті) [2]. Правила побудови їх відповідностей аналогічні до музичних правил побудови гармонії. «...Более низкий звук производится более длинной струной, а более высокий более короткой, и из разных подразделений этих голосов возникают разные гармонии. Эти гармонии древние выводили из меняющихся созвучий струн при известных определенных числах... Всеми этими

[1] Аллеш. Цит. твір, стор. 179—180 (Примітки наші). [2] Там же, стор. 116.

числами архитектора пользуются с величайшим удобством, беря их по два при рисовании рынков, площадей и крытых помещений, причем в последнем случае наблюдается не два измерения, длина и ширина, но три, и пользуются ими для начертания места общественных собраний, зала совета и тому подобного. В них ширина соответствует длине и им обоим должна соответствовать высота в определенной пропорции...» (Альберті)[1].

Положення. Щодо третього, а саме — положення, то з усього вищенаведеного випливає, що під цим розуміють закономірність взаємного розміщення і сполучення частин: їх форми й величини, зумовлені призначенням самої споруди і значенням її частин в утворенні архітектурного цілого. «...Каждое тело слагается из известных, определенных частей, которые ему присущи. И если ты отнимешь некоторые из них, увеличишь или уменьшишь, или поместишь их на другое, не соответствующее им место, окажется, что то, что было прекрасно и уместно в определенном теле, станет некрасиво и что самое тело будет испорчено...» (Альберті, там же). «...Но есть здесь еще нечто другое, возникающее из объединения и связи всех этих вещей (числа, построения и положения. — *М. Х.*) между собой, благодаря чему их красота (т. е. тела. — *М. Х.*) выступает в полном блеске, что мы и называем привлекательностью... Она есть завершение прекрасного и для нее необходимо такое соединение обыкновенно от природы между собою различествующих членов, чтобы они взаимно соответствовали друг другу...» (Альберті)[2].

На основі цього всього давалося таке визначення досконалості, краси тіла чи речі: «...красота есть известное сочетание и согласование частей, в каких бы вещах эти части ни находились, и это согласование заключается, таким образом, в известном, определенном числе, построении и положении, как того требует привлекательность, т. е. главная цель природы. К этому в сильной степени стремится и архитектура. Благодаря этому, она приобретает достоинство, изящество, внушительность и по этой причине высоко ценится...» (Альберті)[3].

Але ці теоретики, будучи вченими в кращому розумінні цього слова, не були остільки обмеженими, щоб дану формулу приймати як абсолютну, тобто давати абсолютний критерій привабливості. Навпаки, вони вказували на відносне розуміння привабливості. Що для одного може стати привабливим, то не буде таким для другого, як про це каже Альберті, пояснюючи це прикладом краси жінки й її привабливості для різних людей. Але, вказуючи на відносність критерія привабливості, він у той же час указує, що в усіх випадках ми все ж таки сприймаємо закономірність побудови як чарівне, відрізняючи випадковість, і це почуття виникає в нас в процесі сприймання.

---

[1] Аллеш. Цит. твір, стор. 117. [2] Там же, стор. 113. [3] Там же.

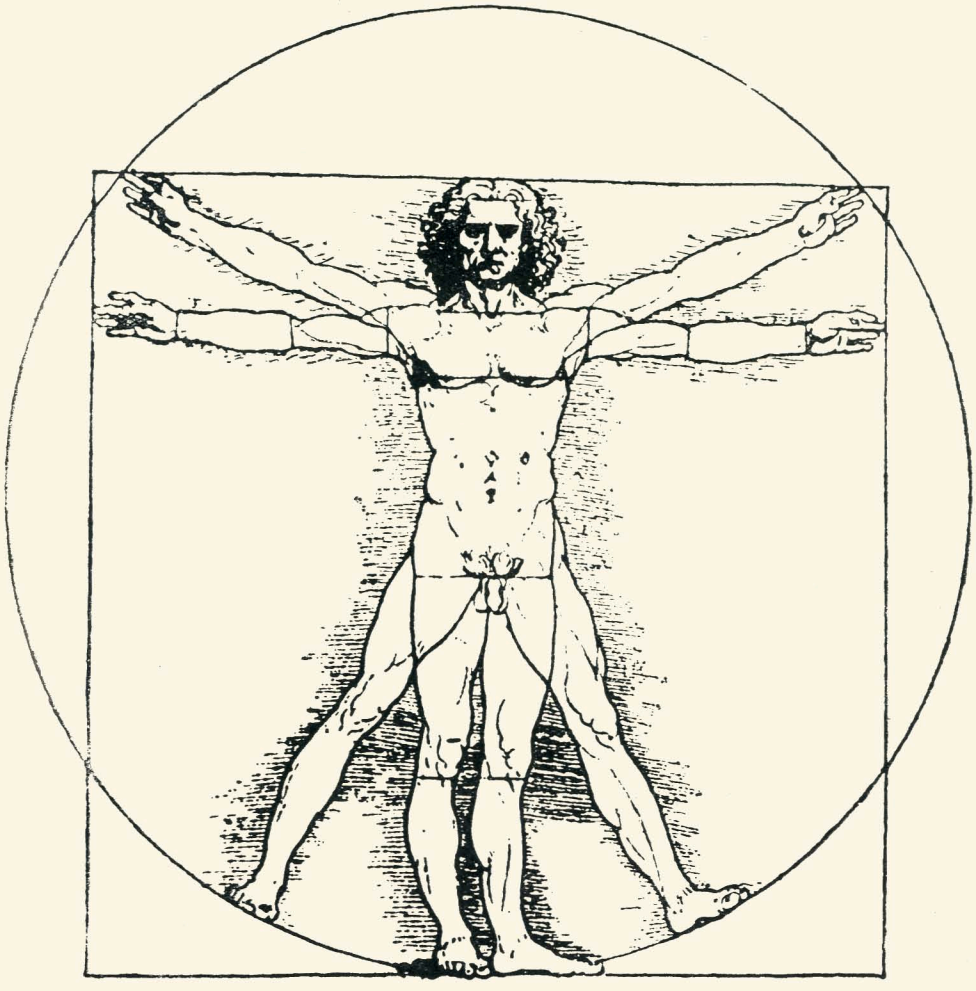
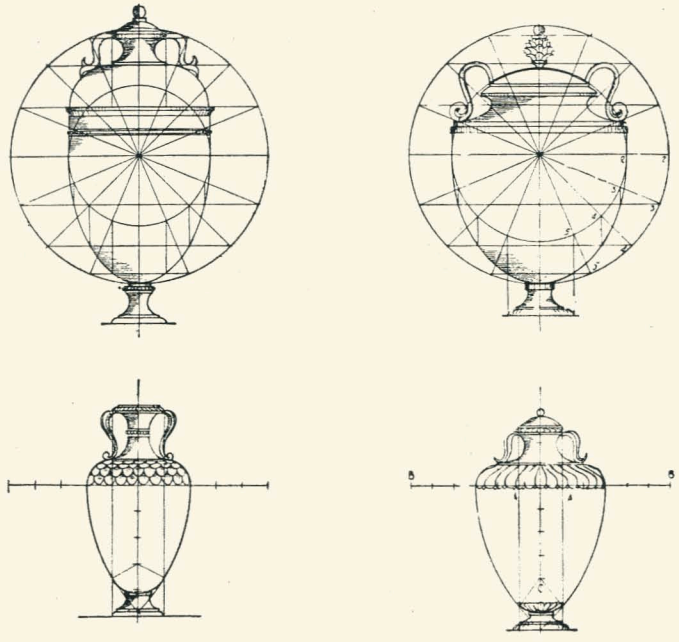


Рисунок Леонардо до трактату Пачіолі. № 62.

«...Как возникает в нас это чувство и откуда происходит в нас это ведение души, этого я не берусь объяснить вполне...» — каже Альберті[1], але в усякому разі цей «присуд виникає не випадково». Не будучи спроможні дати вичерпуючого пояснення цих явищ, теоретики того часу робили спроби пояснити це врожденними властивостями розуму та душі.

Доповнюючи й пояснюючи висловлені твердження Альберті про те, як треба робити, щоб мати досконалі споруди, доповнимо це твердження висловлюваннями Пачіолі у згаданому вище трактаті. Він, ідучи за Вітрувієм, пояснює це на прикладі аналогії з пропорціями

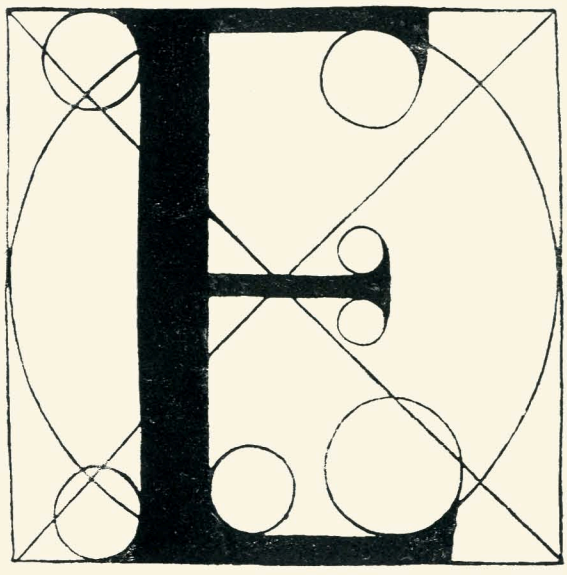
[1] Там же, стор. 112.



Побудова ваз (за Серліо). № 63.

й закономірностями побудови тіла людини, щоб, ідучи за цим, «...ви могли легше внести пропорційність у вашу роботу».

Розглядаючи загальну побудову тіла людини й співвідношення його частин, він вказує на певні закономірності, що є у взаємному зв'язку і величині його частин. Насамперед він визначає ті загальні закономірності, яким підлягає тіло в цілому і які зв'язують в одне ціле його частини й дають цим частинам загальну гармонійність. Далі він розглядає окремі частини тіла, їх будову, пропорції і виводить гармонію і пропорційне співвідношення їх з цілим, а також і між собою. Визначаючи ці загальні елементи як частини цілого, Пачіолі вказує на відмінність їх усіх щодо цілого і тому на можливість встановити спільну міру, взяту в самому тілі, тобто модуль і масштаб. Підкреслюючи відносну пропорційність усіх окремих частин щодо загальної величини цілого, він зазначає, що загальну величину можна прийняти більшу чи меншу, але пропорції й закономірності розмірів залишаються сталі. Він каже, що «...древние, ознакомившись с размеренным устройством человеческого тела, сооружали все свои здания, в особенности... храмы, согласно его пропорциям. Ибо в нем нашли они две главных фигуры, без коих невозможно создать что бы то ни было, а именно в высшей степени совершенную фигуру круга... Другая фигура есть равносторонний квадрат. И это те фигуры, которые могут быть образованы двумя основными линиями, именно кривой



Побудова літери (з трактату Пачіолі). № 64.

и прямой. Относительно линии окружности оказывается, что когда человек вытянется, лежа на спине, и, насколько возможно, раскинет ноги и руки, то пупок представит собою как-раз средоточие его положения, так что, если нитка достаточной длины и один конец ее укреплен в названном пупке, а другим будет описан круг, то можно быть уверенным в том, что он одинаково коснется верхушки головы, четырех концов середних пальцев рук и больших пальцев ног, а это и является необходимым условием для истинного определения круга у нашего Эвклида в начале его первой книги. Но мы получим также и квадрат, если подобным же образом раскинуть руки и ноги и от оконечностей больших пальцев ног до концов средних пальцев рук провести прямые линии так, чтобы от конца большого пальца одной ноги до конца другой ноги было точно такое же расстояние, как от конца средних пальцев рук до упомянутых концов больших пальцев ног и равно столько же от конца указанных средних пальцев рук, если провести линию от одной к другой, когда руки вытянуты точно по прямой линии; и совершенно такова же высота или длина всего человека, когда он хорошо сложен и не урод, что всегда подразумевается, как говорит наш Витрувий» [1].

Ці дві фігури в даному випадку визначають собою основні пропорції і закономірність розмірів тіла людини. Третя фігура, що визначає пропорцію найважливішої частини тіла, буде трикутник. «...Именно

[1] Там же, стор. 168 — 169.

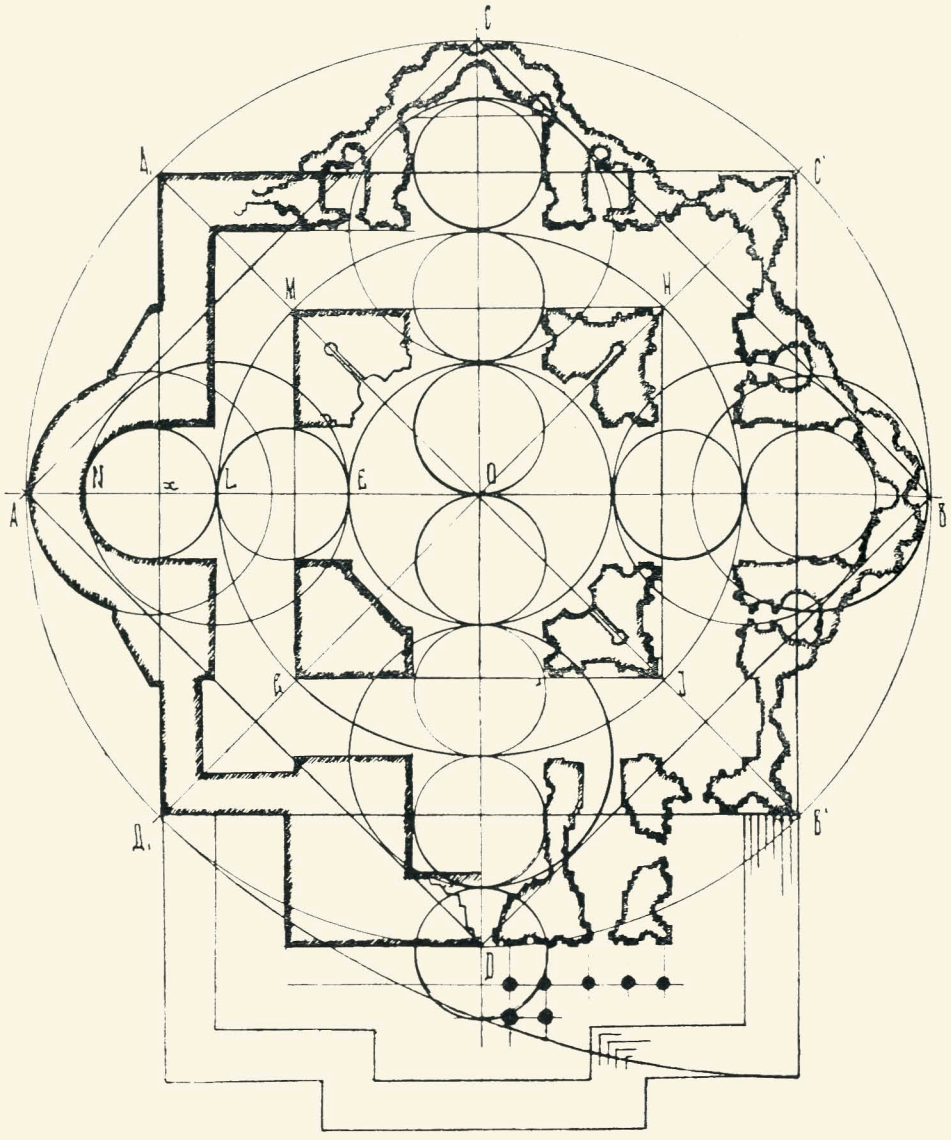
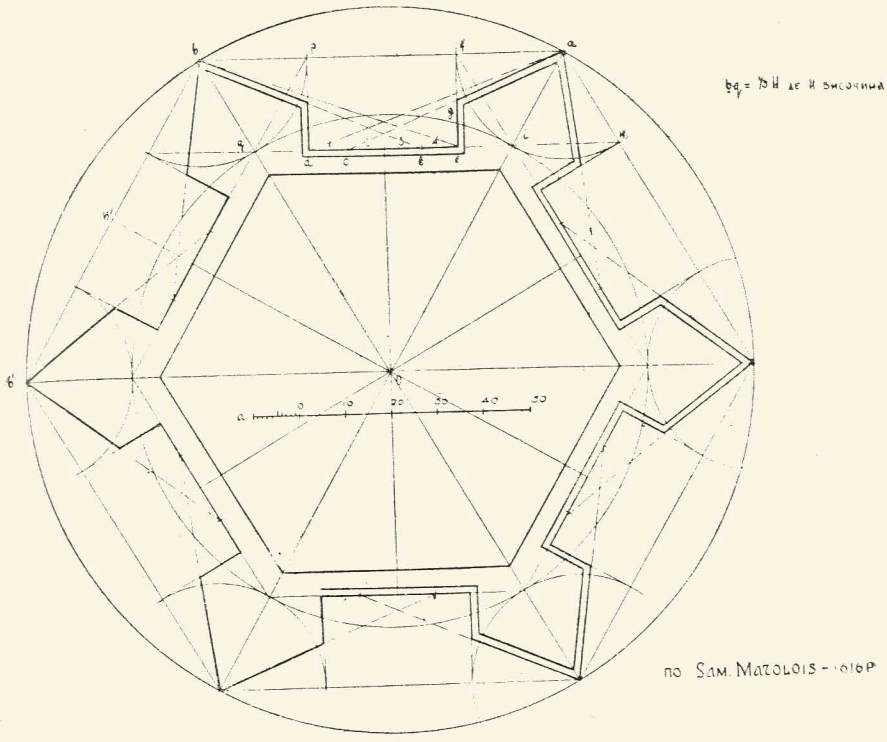


Схема побудови плану собору св. Петра в Римі за проектом Мікель-Анджело Буонаротті.

№ 65

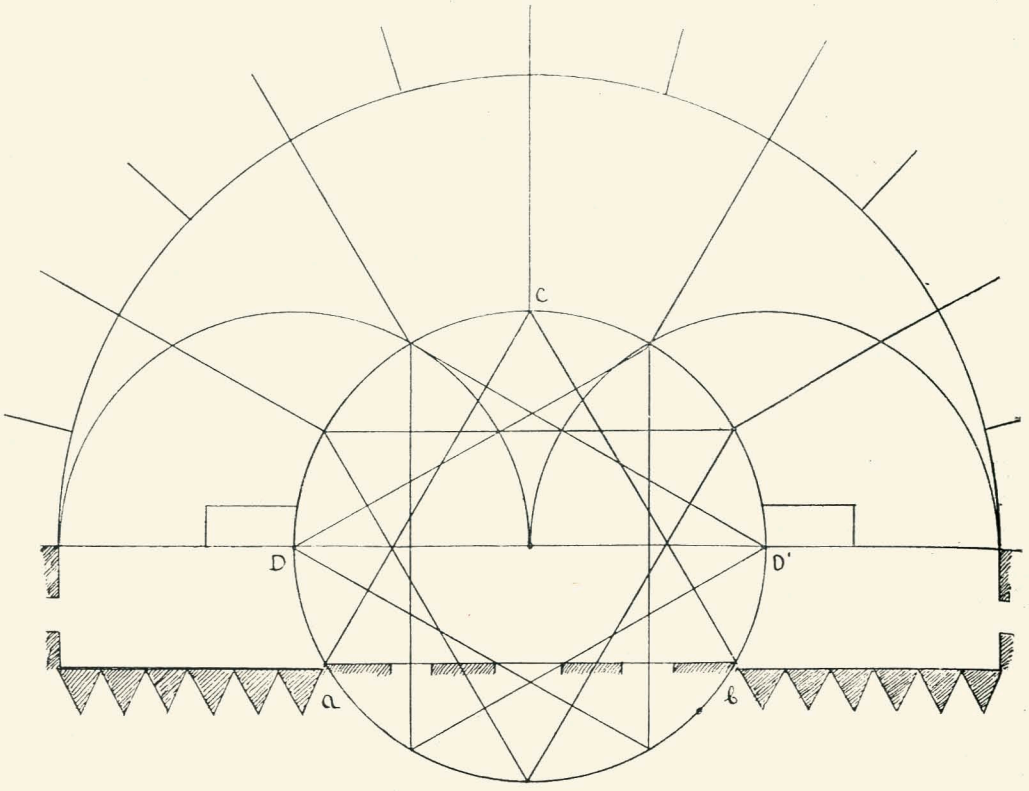
голова, при внимательном рассмотрении, окажется в отношении формы предвосхищенной в первой фигуре из прямых линий, а именно в равностороннем треугольнике... каковой, как основа и начало всех следующих книг, ставится нашим Эвклидом на первое место в его первой книге, где он говорит: построить равносторонний треугольник на данной прямой»[1].

[1] Там же, стор. 169.



Побудова фортеці. № 66.

Так формулювалася пізніше теорія загальних розмірів і закономірностей. Щождо окремих частин і пропорцій і в зв'язку їх у цілому, то тут, ідучи за Вітрувієм, Пачіолі каже, що природа побудувала наше тіло так, що частина черепа від підборіддя до самого верхнього кінця лоба й найнижчих коренів волосся становить десяту його частину; далі, простягнута рука від сустава п'ясті до кінця середнього пальця — стільки ж; голова від підборіддя до самої маківки становить восьму частину, виключаючи найнижчі частини черепа. Нога становить шосту частину величини тіла, лікоть — четверту, груди — теж четверту, інші члени також мають гармонійність пропорцій, і, щоб краще запам'ятати названі частини, Пачіолі рекомендує «...нанести здесь на полях линию, обозначающую средний нормальный рост человека, разделенную на все те пропорции, которые приняты древними и современниками... С помощью циркуля вы можете тотчас же соразмерить, что вы считаете нужным, предполагая при всех обстоятельствах одни лишь кости... Сообразно данным пропорциям вы могли бы в ваших произведениях взять другую, большую или меньшую, каковая, будучи правильно разделенной на свои части, будет

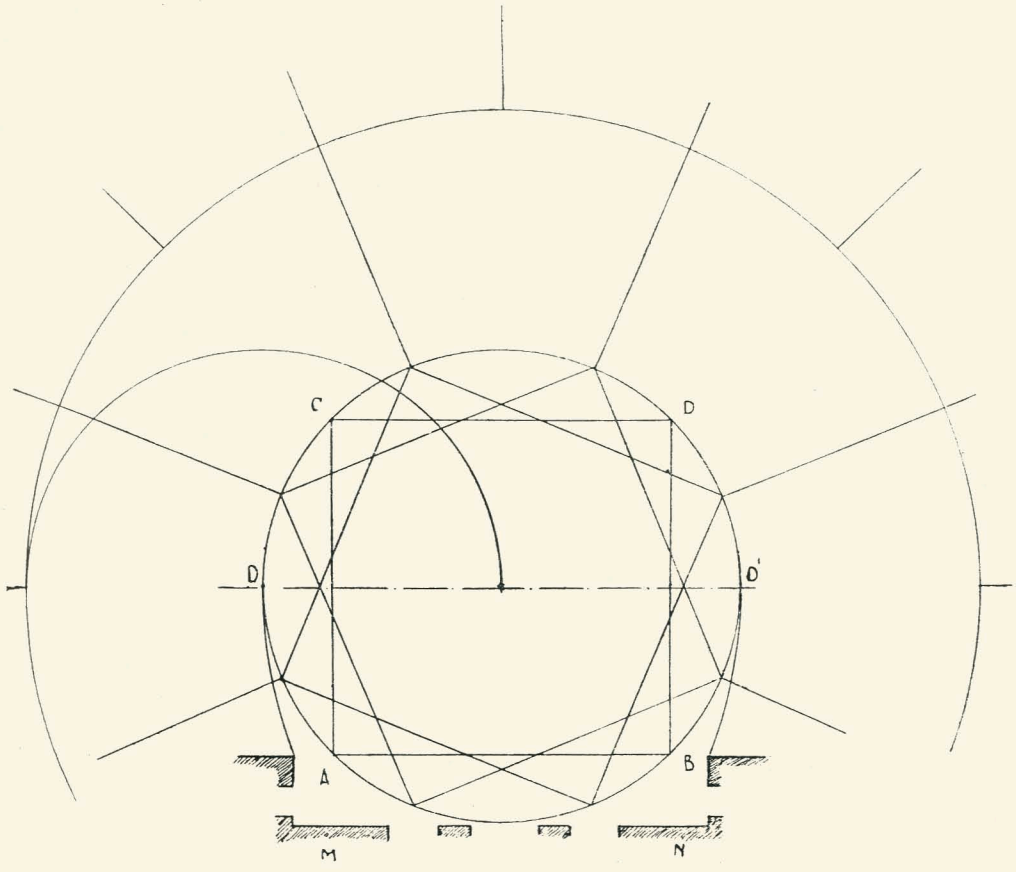


Побудова театру за Вітрувієм-Поліоном. № 67.

соответствовать известной высоте... и ее назовут правильно уменьшенной»[1].

Даючи цей розгляд пропорцій тіла людини, Пачіолі зазначає, що: «...Подобным же образом и в отдельных частях святых храмов должна быть соблюдена самая расчитанная и обдуманная по отношению ко всей совокупности целого симметрия...»[2] (Тут під симетрією треба розуміти пропорційну закономірність співвідношень.—*М. Х.*). Аналізуючи загальну закономірність співвідношення частин і цілої форми споруд, треба робити аналогічно до того, як ми робили, визначаючи основні розміри тіла людини за допомогою побудови основних геометричних фігур. Як приклад наявності таких закономірностей у тогочасній архітектурі ми взяли план собору св. Петра в Римі за проектом Мікель-Анджело. Тут з малюнку 65 виразно видно, що загальна форма, поперше, вписується в коло і в своїй побудові підлягає двом квадратам, вписаним в дане коло і оберненим один до одного

[1] Там же, стор. 180. [2] Там же, стор. 178.



Побудова театру. № 67.

під кутом в 45°; подруге, за сенсовий осередок церкви взято престол — вівтар, який є центром композиції, «...так само осередок тіла, природно, є пупок...», який вважали за центр при визначенні загальної закономірності побудови тіла, що ми визначили вище в наведених побудовах [1].

Визначивши таким чином загальну закономірність і форму споруди, треба йти далі від загального до окремого, від загальної закономірності споруди, що визначає її в цілому, до визначення складових її частин, їх пропорцій, але в зв'язку з цілим, бо «...каждая часть каждого здания должна соразмеряться со всем целым данного здания, подобно тому, как каждый член человека был создан в соответствии

[1] Певні закономірності побудови вживали в малярстві того періоду у композиції цілих картин, фресок тощо. Ці закономірності ми спостерігаємо і в тогочасних вазах у формі тіл, приклади яких подаємо за Серліо, а також у плануванні осель і міст та фортифікаційній справі того часу.

со всем человеком...» (Пачіолі)[1]. Роблячи так, ми завжди можемо розміряти ці частини за їхнім масштабом: він уводиться аналогічно до згаданого вище масштаба тіла людини. «...Эти части или члены вы всегда можете соразмерить по своему масштабу с прочими так, как было указано выше касательно человеческого тела; все в совокупности будут известны нам в числах и будут известны также и иррациональные величины, которые не поддаются выражению, ни обозначению числами и их частями, как в отношении диагонали квадрата к его стороне...»[2]

Вводячи модуль і масштаб, підлеглі відносній гармонійності частин споруди і її величині в цілому, слід згадати слова Вітрувія з його 5-ї книги, слова, які відносяться до запровадження модульного принципу і відносної гармонійності частин споруди. Нижченаведене стосується до спорудження театрів (загальні побудови їх дає мал. 67). Тут треба пам'ятати, що «... не ко всякому театру приложимы масштабы для всех соотношений и общего впечатления, и архитектор должен отдавать себе отчет, на каких основаниях надлежит следовать симметрии и с какими пропорциями природы или размерами здания их должно соразмерять: ибо есть вещи, которые и в больших и в малых театрах, по своему назначению, необходимо должны быть одинаковой величины, как ступени, отдельные сидения, навесы, проходы, подъемы, сценические сооружения, трибуны и многое другое; благодаря чему, чтобы не мешать пользованию, необходимость заставляет отступать от симметрии не меньше, чем если бы не хватило какой-нибудь мелочи из материала, т. е. мрамора и прочего, и приходится несколько убавить или прибавить, если только это не чрезмерно. Но и это не должно быть лишено гармонии. И так будет, если архитектор, опытный практик, а кроме того достаточно талантлив и трудолюбив, и прочее. Одним словом, кроме умения, архитектор должен обладать талантом дополнять недостающее и убавлять излишнее, смотря по обстоятельствам местности, дабы здания не казались уродливыми. И с этой целью ценою напряженного труда и долгих бессонных ночей я умудрился найти для вас и некоторых других формы всех пяти правильных тел и, наряду с ними, других, их производных, и привожу их в этом нашем сочинении вместе с их правилами, прибавляя, кроме того, правильные их пропорции, дабы иметь уверенность, что, изучив их, вы сумеете и применить их к вашим задачам»[3].

Ці форми тіл і «их производные» разом з «їх правилами», «їх пропорціями» і становили закони геометрії і геометричної закономірності побудови. Архітектори їх застосовували, маючи на увазі те, що Альберті ставив другою умовою досконалості, а саме побудови. По-

---

[1] Там же, стор. 181. [2] Там же, стор. 186.

[3] Цит. по „Divina proportio" Пачіолі. Див. Аллеш. Цит. твір, стор. 194.



Деталь палаццо Строцці (цоколь).

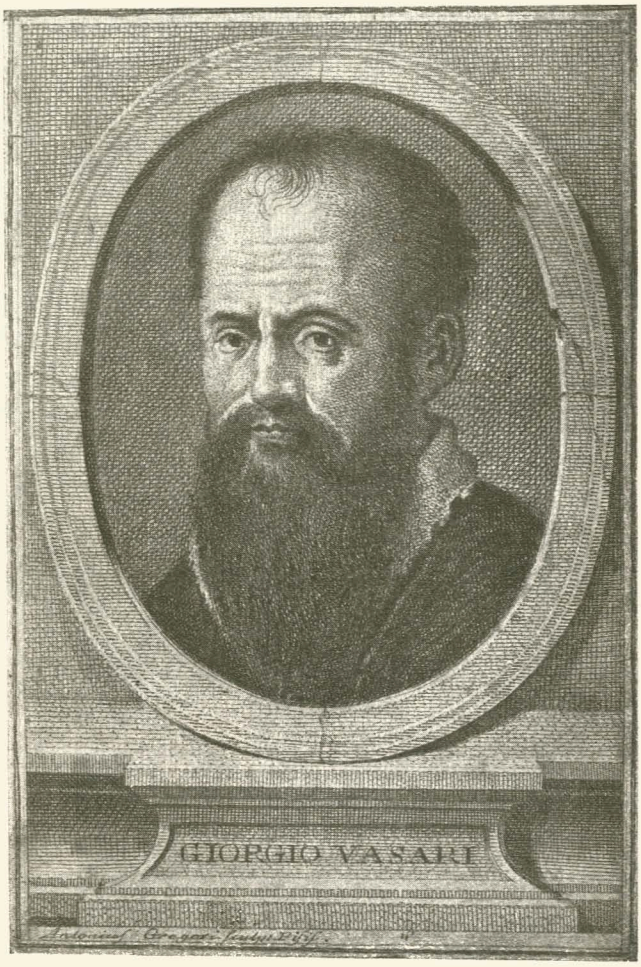
руч з числовими відношеннями і модульними принципами побудови становили основу роботи тогочасних архітекторів над визначенням загальних форм споруди, сполучення і гармонійності її частин. Для архітекторів цього періоду якраз характерне прагнення до визначення загальної закономірності споруди, здійснюване на засадах користування геометричним методом, а у визначенні розмірів частин і їх гармонії з цілим — користування числовими відношеннями (арифметичним методом) і модульним принципом.

(Закінчення у наступному числі Альманаха).



Деталь фасаду палаццо Magnifico.

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КПРС
-3-



Дж. Вазарі.

GIORGIO VASARI

INTRODUZIONE
alle tre arti del disegno

ВІД ПЕРЕКЛАДАЧА

ВСТУП до трьох образотворчих мистецтв» («Introduzione alle tre arti del disegno»), що його подав Вазарі у своїй відомій праці, не з'являвся ні в російському, ні українському перекладі. Немає його і в багатьох, навіть повних, іншомовних перекладах «Життєписів». Видавництво «Academia», що недавно випустило два томи вибірок із цього твору основоположника історіографії мистецтва італійського Ренесансу, теж вважало зайвим ознайомити з ним читача[1].

Пояснити це аж ніяк не можна «нецікавістю» цієї частини твору Вазарі. Навпаки, подаючи загальні міркування про суть образотворчого мистецтва, як її уявляли Вазарі і його сучасники, та відомості про техніку художнього майстерства, «Introduzione» має певний інтерес як для тих, хто працює в галузі мистецтва, так і для практиків-художників.

Були тут, певно, інші причини, а саме ті, що про них щиро говорить німецький перекладач Вазарі Л. Шорк. Зазначивши особливості мови автора оригіналу взагалі, вказавши на нарочиту вченоскладну будову його пишномовних періодів, на ентузіастичний польот його мови, що надто вже пов'язується з мовою ремесла (Handwerkssprache), Шорк далі говорить: «ми проминемо ті розділи про малярство, скульптуру та архітектуру, якими починається видання,

[1] Дж. Вазарі. «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», 2 томи, «Academia», М.—Л., 1933.

проредаговане самим Вазарі, не зважаючи на те, що технічні вказівки в цих розділах можуть здатися бажаними, корисними особливо для художників. Але їм саме і треба в даному разі звернутися до оригіналу безпосередньо, бо багато технічних виразів у ньому в перекладі можуть бути незрозумілими.

І справді, важкий взагалі для перекладу текст Вазарі в названій частині твору буває майже зовсім незрозумілим, «темним», переходить іноді на «плетіння словес». Але з цього аж ніяк не виходить, що зрозуміти його можна тільки в оригіналі і що для тих, хто не знає італійської мови, погляди на мистецтво одного з найбільших його знавців — і до того ж ще художника, який був свідком однієї з яскравіших епох в історії образотворчого мистецтва, — мусять залишатися неприступними. Якщо в плані освоєння художньої спадщини епохи Ренесансу для нас має значення й інтерес самий твір Вазарі — ці його напіванекдотичні біографії старих італійських майстрів, то вступ до цих біографій має аж ніяк не менше значення і аж ніяк не менш цікавий. Сам Вазарі у «Вступі до всього твору» («Proemio di tutta l'opera»), — до речі теж не перекладеному ні на російську, ні на українську мови, — говорить так: «Бажаючи, щоб праця моя була стільки ж корисною, скільки й цікавою (piacevole), я вважав потрібним перше, ніж почати історію, дати короткий вступ про три мистецтва, в яких пишалися ті, чиє життя маю написати, щоб кожна людина, яка має гострий розум («ogni gentile spirito»), ознайомившися попереду з основними питаннями їхнього фаху, могла з тим більшою легкістю та з більшою для себе користю зрозуміти, чим відмінні були вони один від одного, чим уславилися й прикрасили вони батьківщину свою, і щоб кожен, хто побажає, міг використати для себе їхню майстерність та їхній досвід... Я цілком певен, що мій «Вступ» зацікавить і не-спеціалістів, а спеціалістам і цікавим буде, і корисним».

Поділяючи цілком цю думку Вазарі, ми й подаємо читачеві свій переклад. Безперечно, у ньому багато є хиб, але претендує він тільки на одне, а саме — на точність; ради точності довелося відмовитися від своєрідної стилістичної краси оригіналу[1].

Краса стилю Вазарі, що забезпечила йому певне місце в історії італійського письменства, — у вишуканих періодах, у навмисно архаїзованій на латинський зразок синтаксі, у мінливій грі слів та синонімів. Взагалі, важкі для перекладу, вони таксамо мало прийнятні для сучасності, як і краса живописних творів нашого автора. Літературний стиль Вазарі є той самий маньєризм, що характеризує його декоративні праці й фрески — стиль цілої тодішньої епохи.

---

[1] У праці над цим перекладом активну участь взяв проф. О. Дроб'язко, який допоміг дати переклад цієї частини праці Дж. Вазарі на українську мову.

Не тільки перекладати, а навіть читати Вазарі важко; треба напружувати думку, треба мати певні знання. І як до свідка історії, і як до знавця мистецтва підходити до нього треба вміючи. Ось що говорить про Вазарі E. Muntz, один із знавців у питаннях італійського Ренесансу: «Оповідання Вазарі треба багато разів перечитувати, з терпінням вдумуватися в них, треба взяти на себе обов'язки тлумача, і матимеш щедру нагороду за свою працю» (E. Muntz. Hist. de l'art pend. la Renais. III, 180).

Відсилаючи тих, хто цікавиться особою Вазарі, епохою, коли він жив, оточенням, серед якого він перебував, до статтей Джівілегова та Ефроса у виданні «Academia», тут лише коротко подамо біографічні відомості про Вазарі як про художника.

Вазарі народився 1512 р. в Ареццо, помер у Флоренції 1574 р. Він був молодшим сучасником, почасти учнем і другом Мікель-Анджело Буонаротті. З 15 років Вазарі працює самостійно, багато мандрує по Італії; 1531 р. вступає на службу до відомої флорентійської родини Медічі, як цілком закінчений уже майстер, досвідчений у всіх галузях художньої техніки. Після того, як було вбито Олександра Медічі (1537 р.), Вазарі з групою своїх учнів і помічників знову мандрує по Італії, працює в Болоньї, Римі, поки не влаштовується, нарешті, остаточно при дворі герцога Козімо Медічі. Після того тільки на короткий час він покидає Флоренцію і працює у Ватікані. Основною спеціальністю Вазарі — як художника — було малярство, але, подібно до інших майстрів італійського Ренесанса, він знав і інші галузі мистецтва, особливо архітектуру. Збудований ним будинок Флорентійських Уффіцій (використаний пізніше під відомий музей) справедливо вважається одним із кращих пам'ятників ренесансової архітектури. У витриманій простоті фасадів, у майстерному пов'язанні його з навколишніми будинками Вазарі показав себе справжнім художником, тоді як у малярстві він вражає скорше своєю віртуозністю, ніж мистецтвом. Сучасників вражало те, як швидко він працює, вражав сміливий ракурс фігур, дотепність алегоричних образів, а головне — ефект його вибагливої орнаментики. У цій орнаментиці, наслідуючи декоративні принципи Рафаеля в розписі лоджій Ватікана, Вазарі зумів дати новий тип архітектурної декорації, в якій живописний орнамент переплітається з ліпними рельєфами навколо медальонів та панно з історичними та алегоричними зображеннями. Зразком майстерності Вазарі як художника можуть бути розписи в Palazzo Vecchio у Флоренції, де він подає історію дому Медічі, а особливо його розпис інтимного кабінету — «studiolo» — герцога Франческо.

Більшість істориків мистецтва зачисляють Вазарі до так званих «маньєристів», тобто до тих епігонів Ренесансу, мистецтво яких обмежується формальною віртуозністю, зовнішніми прийомами, наслідуючи

ваними з творчості великих майстрів попереднього покоління. Але деякі дослідники навіть цю малопохвальну кваліфікацію вважають надто високою для Вазарі. «Бути маньєристом, — говорить, наприклад, цитований уже Muntz,—означає мати певну манеру, інакше сказати, деякі переконання, стиль. Вазарі — тільки імітатор, якщо не плагіатор».

Говорячи про Вазарі як про історика, письменника, художника, часто забувають про його значення в справі художньої освіти. 1561 р. Вазарі організував у Флоренції щось подібне до художньої школи — «Академію рисунка» (Academia del Disegno). Через цю школу перейшло безліч художників, і вони поширили потім по всій Італії і далеко поза її межами засвоєні в ній настанови. Не мавши ще чіткої структури, ця «Академія» була першим кроком на тому шляху еклектизму, на який вступила відома «Academia degli incaminati», що стала зразком і прототипом для всіх пізніших академій мистецтв.

Епоха занепаду, що саме тоді почалася, і зв'язані з нею світогляд і практика Вазарі не мають нічого спільного з нашим світоглядом, з нашою епохою будування нового життя. Проте в часи Вазарі в італійських художників ще жило глибоко серйозне ставлення до свого мистецтва, успадковане від попередньої пори піднесення й розквіту.

Критично ставлячись до «Вступу» Вазарі, критично сприймаючи його висловлювання, ми знайдемо в цих висловлюваннях ряд цінних думок і вказівок. Критичне, як ми підкреслили, засвоєння їх нашими художниками, ознайомлення з цією частиною твору Вазарі безперечно буде на користь зростаючому радянському мистецтву.

С. О. ГІЛЯРОВ.

ПРО МАЛЯРСТВО

ВАЗАРІ

РОЗДІЛ XV *

Що таке рисунок, як робиться і як розпізнається гарна живопись та про композицію картини

Рисунок — батько трьох наших мистецтв — архітектури, скульптури і малярства, народившись від розуму, з великої кількості речей видобуває загальну думку, подібну до форми або ідеї[2] всіх створінь природи, абсолютно єдиної в усіх своїх законах. Звідси виходить, що не тільки в тілах людей і тварин, але й у рослинах, таксамо як і в будівлях, статуях і картинах, пізнається пропорціональність між цілим і частинами, частин між собою і відносно всього цілого. А тому, що з цього пізнавання народжується певне розуміння й думка, які створюють у розумі щось таке, що, потім виявлене руками, зветься рисунком, то можна з цього зробити висновок, що рисунок це й є не що інше, як відкритий вираз і вияв того замислу, що є в душі, а також і інших, які створив розум і породила ідея. Звідси, мабуть, походить і грецьке прислів'я «по пазурях лева», за яким талановита людина, побачивши хоча б тільки левин пазур, висічений у камені, відразу збагне розміри і форми всіх частин цієї тварини і уявить собі її в цілому так, ніби ця тварина була в неї перед очима.

Дехто тієї думки, ніби батьком рисунка й мистецтва був випадок[3], ніби практика була йому кормилицею, а досвід був його вихователем, які і вигодували його знанням та міркуванням; але я гадаю правильніше буде сказати, що випадок був тільки приводом для рисунка, ніж називати його батьком йому.

Але, чим би не був рисунок, що з судження добуває якийнебудь замисел, треба, щоб рука митця, вдосконалена довголітніми

---

* Ми починаємо публікацію «Вступу» Дж. Вазарі з розділу XV («Про малярство»). Попередні розділи («Архітектура», «Скульптура») будуть подані у наступних числах Альманаху.— *Ред.*

вправами і практикою, здатна була відтворювати й добре подавати пером, олівцем[4], вуглем або іншим чимсь усе, що створила природа. Коли розум виставляє свої ясні і здорові міркування, ці руки, що довгі роки вправлялися в рисуванні, свідчать про досконалість і завершеність мистецтва, а заразом і про мудрість митця.

Деякі скульптори, не маючи великого досвіду в лініях та контурах і тому не вміючи рисувати на папері, замість рисунка роблять глиняні або воскові рельєфи людей, тварин та інших речей, надають їм чудових пропорцій і співрозмірності і доходять тих саме результатів, як і ті, що досконало рисують на папері або на іншій якійсь плоскій поверхні.

Художники називають рисунки по-різному або, точніше, розрізняють їх відміни відповідно до їхніх властивостей. Рисунки, легко тільки позначені пером чи якимось іншим способом, звемо ескізами[5] (мова про них буде в іншому місці), інші, де головні лінії дуже вирисувані, звемо профілями або абрисами, або кресленнями[6]. І всі ці профілі чи рисунки, або як би ми їх не називали, служать однаково і в скульптурі, і в живописі, але найбільшу роль відограють вони в архітектурі, бо рисунки в ній складаються виключно з ліній і для архітектора вони є початок і кінець його мистецтва, бо все інше тут — діло мулярів і каменотесів, які користуються дерев'яними шаблонами, виконаними за тими рисунками. У скульптурі вживають рисунок усіх контурів, скульптор використовує всі точки зору, щоб визначити, яка краще підходить, щоб знайти найвлучніший поворот для своєї статуї, однаково чи буде вона з воску, глини, мрамору, з дерева чи з іншого якого матеріалу.

У малярстві використовують рисунок для найрізноманітнішої мети, особливо для контурів фігур. Якщо вони добре нарисовані, зроблені правильно і додержано в них пропорцій, тоді тіні й бліки світла, накладені після, надають контурам величезної рельєфності і сповняють їх добротністю й завершеністю. З цього виходить, що той, хто добре розуміє лінію й орудує нею, має практику і правильно мислить, буде чудовим майстром у кожному з цих мистецтв. Отже, хто хоче навчитися гарно виявляти рисунком свої думки й усе інше і вдосконалитися, той мусить, набивши трохи свою руку, вправлятися в рисуванні рельєфних фігур з мрамору або каменю чи з гіпсових зліпків з живої натури, або з якоїнебудь гарної античної статуї, а таксамо користуватися глиняними манекенами[7] — голими чи покритими тканинами; такі тканини, просякнуті глиняним розчином, набувають вигляду драпіровки або одягу. Всі ці предмети, позбавлені руху й чуття, а тому для художника дуже зручні своєю нерухомістю, якої не мають живі, рухомі істоти. Набувши досить досвіду в малюванні таких предметів і зміцнивши на цьому свою руку, переходь до малювання природи й намагайся упертою працею набути й тут гар-

ного і міцного досвіду. Справді, створіння природи приносять честь тому, хто працює над ними, бо, не кажучи про красу й життєвість, вони мають у собі властиву природі простоту, легкість і ніжність, які через них засвоюються цілком і ніколи достатньою мірою не засвоюються через твори мистецтва. Твердо пам'ятай, що досвід, набутий довголітніми вправами в рисунку, як уже сказано, є істинне світло малярства [8] і творить найвидатніших майстрів цієї справи. Тепер, поговоривши досить про це, треба нам перейти до питання про те, що таке живопис [9].

Живопис це плоска поверхня дошки, стіни або тканини, покрита відповідно до вищезгаданого абрису плямами [10] фарби, які, завдяки гарному рисункові, дають округлість фігурі.

Живописець, який правильно розуміє своє діло, витримує цю поверхню в середній частині в ясних тонах, по краях і в фонах — у темних і об'єднує ті й ці тонами [11] середніми між ясними й темними. Коли об'єднаємо всі ці три поля, то все, що всередині контурів, набуває рельєфності, здається округлим і випуклим, як уже сказано. Правда, трьох цих полів недосить, щоб виділити всяку деталь, тому треба кожне поле розділити принаймні на двоє: виділити в ясному два середні, в темному два ясніші й у середньому два інші середні, з яких одно наближається до більш ясного, а друге до більш темного. Коли фарби даного кольору починають розкладатися [12], ясний тон поступово стає менш ясним, потім трохи темнішим, і мало по малу ми побачимо перед собою зовсім чорний колір. Зробивши «mestiche» [13], тобто змішавши всі ці фарби, покривають ними малюнок, розміщуючи по своїх місцях тони ясні, темні, середні і проміжні поміж середніми і світами, які являють собою мішанину трьох перших: ясного, середнього й темного. Ці ясні, середні, темні й проміжні тони розміщають відповідно до картону або до іншого, зробленого вже перед тим рисунку.

Треба, щоб картон був гарно скомпонований [14], щоб рисунок був міцний, продуманий і дотепний. Адже композиція в живописі є не що інше, як такий розподіл простору навколо виконуваної фігури, щоб місця між ними відповідали судженню ока, не були безформені, тобто щоб поле картини не було в одному місці перевантажене, а в другому порожнє. Досягають цього вправами в рисуванні й малюванні з живої натури або з моделі, пристосованої до того, що хоче зробити художник.

Малюнок не може бути благородним [15], коли художник не буде безперестанно малювати з натури, вивчати картини видатних майстрів та античні статуї й рельєфи, як про це не раз уже говорено. Але найкорисніше малювати живе тіло чоловіче й жіноче, вправляючись увесь час у цьому; добре держати в пам'яті мускули торсу, спини, ноги, руки, коліна і кісток під ними, щоб потім без натури, самою

тільки уявою творити різні пози й повороти. Корисно також розглядати розтяті трупи, вивчити розміщення кісток, мускулів і нервів і ознайомитися з усіма правилами й термінами анатомії, щоб упевненіше й правильніше розміщати члени тіла й мускули в фігурі. І той, хто набув ці знання, безумовно буде чудово й правильно виконувати рисунки фігур, виявить у них красу й гарну манеру. Отже, той, хто вивчає гарний живопис і скульптуру, виконану таким способом, неодмінно здобуде собі добру манеру в мистецтві. І з цього народжується композиція, що дозволяє об'єднувати в картині по чотири, по шість, по десять, по двадцять фігур, зображати битви й інші величні явища. Композиція потребує певної умовності, яка складається з погодженості і підпорядкованості. Наприклад, коли одна фігура робить жест привітання до другої, то ця друга, відповідаючи їй, не може відвертатися від неї в інший бік, таксамо й усе інше.

Нехай на картині буде багато різноманітних, відмінних одна від одної, речей, але доконче тільки таких, які стосуються того, що відбувається, того, що поступово зображає художник. Художник повинен надавати відмінності жестам і позам, наділяти жінок, таксамо і юнаків, виразом ніжності й краси, а старих, особливо священослужителів і знатних осіб, величним виглядом.

Треба неодмінно дбати про те, щоб у творі кожна деталь відповідала цілому так, щоб, коли глянути на картину, почувалася в ній гармонійна єдність [16]; нехай вона викликає жах зображенням бурхливих поривів і збуджує солодке почуття зображенням приємних речей і нехай вона відразу виявляє задум художника, а не те, чого він і в думці не мав. Отже, треба тим фігурам, які мають бути гордими, надавати рухливості й сили; треба, щоб фігури далекі від головних відходили вглиб, гублячись у поступово темніючих тонах і тінях, так, щоб твір мистецтва завжди був пройнятий грацією легкості [17] і приємною рівністю колориту.

Не веди свій твір до завершеності тяжким стражденним напруженням праці, щоб люди, дивлячись на нього, не мали неприємного почуття, бачачи, як страждав художник: нехай, навпаки, їх веселить щастя художника, що йому небо дало таку легкість руки, яка дозволяє йому творити досконалі, завершені речі — хай із старанністю, з утомою, але без напруження. І нехай твір його не буде мертвим там, де він знаходиться, але буде для глядача живим і справжнім. Нехай художник остерігається всякої грубості, намагаючись, щоб твір, над яким він працює, здавався не написаним, а живим і опуклим, рельєфним.

Ось що таке справжній, міцний малюнок і справжня композиція, які виявляються в картинах, що їх визнають і цінять як прекрасні.

★

РОЗДІЛ XVI

Ескізи, малюнки, картони й перспективи. Для чого їх роблять і на що художник використовує їх

Ескізами, про які ми вже говорили, називаємо перший рід малюнка; роблять їх для того, щоб знайти розміщення поз і початкову композицію твору. Роблять ескізи у вигляді плями, і вони для нас є тільки нарис, начерк цілого. Мають вони назву «Schizz» (бризки), бо художник творить їх поривом [18], за короткий час (пером, углем або іншим якимсь способом) тільки лише для того, щоб примусити душу пригадати щось. Із них виходять потім гарно оформлені малюнки; виконуючи їх якнайстаранніше, художник намагається придивлятися до живої натури, якщо не почуває себе досить сильним, щоб писати, покладаючись на себе. Далі виміряють їх циркулем або на око й переводять з малого розміру на більший, залежно від того, якого розміру має бути задумана картина.

Малюнки роблять різними способами, тобто або червоним ляпісом [19] — каменем, що здобувають його в горах Германії, — він м'який і його легко попиляти на маленькі палички, дуже придатні для писання на папері; або чорним каменем [20], що привозять його з Франції. —камінь цей подібний до попереднього.

Дехто з художників робить одноколірні малюнки на підфарбованому папері — колір цього паперу служить для проміжних тонів. Пером роблять абрис, тобто контур або профіль, а потім рисунок зафарбовують і відтіняють розведеним водою чорнилом. Далі, користуючись тонким пензликом, розведеними на камеді білилами накладають бліки [21]. Спосіб цей багато сприяє мальовничості і краще за інші показує розміщення кольорів. Багато інших художників користуються самим тільки пером, залишаючи для світів прогалини на папері. Такий спосіб важкий, але дуже ефектний [22]. Уживають у рисуванні й інших без кінця різноманітних способів, але згадувати про них не варто, бо всі вони приводять до одного і того самого, тобто до рисунка.

Коли таким способом виконано малюнок, то той, хто бажає писати фреску, неодмінно мусить виготовити ще картони, які багато художників уживають і для станкових картин. Картони роблять так. Квадратні аркуші паперу покривають клейстром, звареним з борошна

на воді, і розвішують їх на стіні, приліплюючи по краю пальців на два тим самим клейстром. Потім їх роблять вогкими, бризкаючи на них свіжою водою; так вони висять, поки не висохнуть і поки складки на них не розправляться. Далі, коли картони вже висохли, переносять на них усе, що написане на маленькому малюнку, у відповідних масштабах. Щоб можна було судити про враження на віддалі, роблять це довгою тростиною, прикріпивши до її кінця вуглину. І отак, переходячи від фігури до фігури, закінчують роботу. Тут художник прикладає всі способи мистецтва малювати з живої моделі голе тіло й драпіровки з натури та застосовує перспективу за тими самими правилами, що й на папері, відповідно збільшуючи малюнок. Коли на малюнку є пейзажі[21] або будівлі, їх збільшують за допомогою сітки, тобто решітки з квадратів більшого розміру на картоні, ніж на малюнку; цією сіткою можна правильно перевести всяку річ. Той, хто зобразив перспективу на маленьких малюнках, узявши її з площини і піднявши її за допомогою профіля, розрізів та точок зменшення й віддалення, подбає про те, щоб перенести її на картон у відповідних пропорціях. Але, як цей перевод робиться, говорити я більше не хочу, бо справа ця й марудна й трудно її пояснити. Досить сказати, що пейзажі будуть тим кращі, чим правильніші вони на вигляд, коли вони йдуть у далечінь і коли складаються вони з різноманітних і гарних будівель. Художник мусить дбати про пропорціональність їх зменшення, про м'якість тонів, а для цього повинен бути стриманим і розсудливим. Властивості ці художник виявляє тоді, коли, розібравшись серед численних переплутаних ліній площини, профіля та розрізів, він покриває їх фарбами і робить це легко; в такому разі вважають його за тямущого і вправного в мистецтві знавця.

Багато майстрів, перше ніж переносити зображення на картон, мають звичку робити макет із глини на плоскій підставці з усіма фігурами у вигляді статуеток, щоб спостерігати на ньому «sbattimenti», тобто тіні, які кидає на них світло[25], що освітлює їх ніби сонце; треба сказати, що тіні від сонця різкіші, ніж ті, що від фігур падають на підставку. Все ж таки, переносячи їх на картон, доходять правильного зображення тіней, що їх кидає та чи та фігура. Від такого способу картон виграє у досконалості й силі, набуває рельєфності, а ввесь твір у цілому стає досконалішим і надзвичайно завершеним.

Коли картонів цих уживають для фресок або для стінописі, то щодня вирізують з них по куску й переводять на стіну; стіна мусить бути свіжо потинкована й бездоганно вигладжена. Вирізаний кусок картону поміщають там, де має бути написана фігура, і роблять на ньому зазначку, щоб, коли назавтра побажають продовжувати роботу з другим куском, можна було б точно визначити його місце та

щоб не сталося помилки. Далі, проходячи залізком по контурах рисунка згаданого куска, переводять його на тинкування[26]; через те, що тинкування вогке, воно поступається перед папером і зберігає накреслені лінії[27]. Знявши з стіни картон, починають малювати фарбами по відбитому рисунку. Так провадиться робота infreçco або взагалі на стіні.

Для картини на дошці або на полотні роблять такий саме перевод, але картон у цьому разі робиться з одного куска. Треба при цьому покрити зворотний бік картону вуглем або чорним порошком, щоб при прокреслюванні залізцем контурів рисунка вони перейшли на дошку або на полотно. Отже, картон роблять, щоб розподілити картину, щоб твір вийшов правильний і сорозмірний[28]. Досить багато художників уникають робити картони для олійних картин, але в роботі з фрескою це неминуче. І справді, той, хто зробив цей винахід, мав щасливу думку, бо по картону можна судити про твір у цілому, виправляти й переробляти[29] його доти, поки він не набуде належного вигляду[30], а на самому творі робити цього не можна.

★

РОЗДІЛ XVII

Про скорочення фігур знизу вгору і на площині

Наші художники виявили величезний нахил скорочувати фігури, тобто надавати їм вигляд більшої протяжності, ніж вони її мають у дійсності[31]. Скороченням або ракурсом (scorto) ми звемо зображення речі з короткого її боку, з якого вона має вигляд не тієї довжини або висоти, яку вона в дійсності має, при чому контури, тіні й бліки світла примушують її здаватися ніби виступаючою вперед[32]. Ось чому це і зветься «scorto»[33]. У цьому, можливо, жоден маляр або рисувальник не перевищив нашого Мікель-Анджело Буонаротті, та ніхто й не міг перевищити його, бо він божественно виконував фігури в рельєфі. Для цього він насамперед робив воскові або глиняні моделі і з них, нерухомих, більше, ніж живі люди, він брав контури, бліки[34] й тіні. Неспеціалістові все це здається надзвичайно марудним, бо, не будучи спеціалістом, не можна збагнути глибини цієї премудрості, а опанувати її є найтрудніше в мистецтві малярства. Правда, наші закохані в мистецтві старі навчилися перемагати цю трудність за допомогою лінійної перспективи, чого раніше не вміли, і так вони цей спосіб розробили, що тепер він став справжнім засобом малярської майстерності[35]. Ті, що ганьблять цей спосіб

(я кажу про наших художників), просто не вміють ним користатися і, щоб піднести себе, принижують інших. Немало є таких майстрів малярства, і при тому сильних, які самі не люблять робити ракурсів[36], а проте, коли бачать гарні і важкі зразки цієї умілості, не тільки не ганьблять її, а, навпаки, надзвичайно хвалять. Дехто з сучасних майстрів робить тут дотепні й трудні речі: наприклад, такі фігури на склепінні, що, коли дивишся на них знизу вгору, вони скорочуються й неначе тікають від ока; такі фігури ми звемо «знизу вгору» (al di sotto in su); іноді вони мають таку силу, що, здається, пробивають склепіння[37]. І такі фігури не зробиш інакше, як тільки з живої натури або з моделей, розташованих на відповідній висоті в належних положеннях і позах[38]. І, справді, в трудноцах такого роду є висока привабливість і велика краса, в них виявляється надзвичайне мистецтво. У життєписах наших художників ви побачите, що вони дали тут величезні досягнення, дійшли найвищої завершеності, забезпечивши собі величезну похвалу. Скорочення «знизу вгору» («di sotto in su») звуть так через те, що зображення знаходиться високо вгорі, і щоб дивитися на нього, треба підняти очі вгору, а не дивитися по горизонтальній площині. І тому, що коли піднімеш голову, щоб його роздивитись, бачиш насамперед п'яти ніг та інші нижні частини фігури, — назву цю треба визнати правильною.

★

РОЗДІЛ XVIII

Як треба об'єднувати кольори[39] в олійному, фресковому або в темперному малюванні, яким способом приводити до єдності в картині тіла, драпіровки й усе інше, щоб фігури не здавалися розрізненими, мали опуклість і силу й надавали твору ясності та виразності

Єдність у картині є примирення різних кольорів, які відмінністю найбільш віддалених один від одного підкреслюють відмінності частин фігури, наприклад, тіла й волосся, драпіровки одного кольору від драпіровки іншого. Якщо кольорів цих ужито грубо й різко, з неприємною різноголосністю, якщо вони густі й непрозорі[40], що раніше часто бувало в деяких живописців, то від цього терпить малюнок — фігури стають скорше плямами фарби[41], ніж малюванням, зробленим пензлем, який їх освітлює і відтіняє, надає їм опуклого й натурального вигляду. Усяке малювання, олійне, фрескове або темперне, мусить бути так об'єднане щодо фарб, щоб головні фігури картини видно було ясно освітленими. Для цього драпіровки передніх фігур роблять не такого темного кольору, як задніх,

хоча б на задніх були вони й ясніші, ніж на передніх. І, навпаки, в міру того, як фігури зменшуються, відходячи вглиб картини, таксамо повинні поступово темнішати кольори їхнього тіла й одягу.

Для головних фігур треба завжди брати кольори приємніші, гарні й ті, що тішать око; особливо ж необхідно це для тих фігур, які на картині видно цілком, а не наполовину, бо вони завжди впадають в око й їх більше розглядають, ніж інші, які є для них, так би мовити, кольоровим фоном. Блідіший колір робить сусідній живішим. Смутні й тьмяні кольори примушують суміжних здаватися веселішими, запалюючи їх якоюсь красою. Не слід давати голим фігурам одяг густого кольору, бо такий колір роз'єднує тіло й драпіровки, коли вони перетинають тіло; нехай колір освітлених частин цих драпіровок буде ясний, подібний до кольору тіла — жовтуватий, червонуватий, фіалковий або ліловий, нехай він виділяється на темнуватому зеленому, синьому, ліловому або жовтому фоні, але доконче на такому, що впадає в темний фон. Нехай погоджені один із одним кольори ці сполучаються з округлостями фігур і їх тінями так, як ми спостерігаємо це в живій природі, де ближчі до нашого ока частини освітлені більше, а інші, гублячись, втрачають і на освітленні, і на силі кольору.

Отже, кольори на картині треба застосувати, об'єднуючи їх так, щоб ясну частину картини не було неприємно освітлено, а темну неприємно затінено і щоб від цього не було тяжкого для ока розладу й розходження. Треба уникати sbattimenti, тобто тих тіней, які одна фігура кидає на іншу, коли з них освітлена тільки перша. А якщо вони все ж таки трапляться, то писати їх треба обережно, загальними рисами, бо той, хто ними захопиться [42], зробить свою картину схожою скорше на рябий цяткований килим або на колоду карт, ніж на гладеньке тіло, м'які тканини або на інші пухнасті ніжні й тендітні речі.

Як шумна, безладна й груба музика (виключаючи певні місця і певний час) ображає вухо, таксамо дратують око надто різкі та грубі фарби. Надто яскравий колір шкодить малюнкові; тьмяний, блідий, смутний і надто ніжний робить малюнок потухлим, старим і продимленим. Зате гармонійний тон [43], середній між яскравим і смутним, є найкращий; він тішить око подібно до тонкої й гармонійної музики, що тішить вухо.

Певна частина фігур повинна губитися в тінях і зникати в глибині картини, бо, виступаючи надто яскраво й живо, вони переплутають ті, що перед ними, і, навпаки, лишаючись в тіні і затушковані, вони нададуть їм більшої сили.

Важко повірити, скільки краси і принади можна надати картині самою тільки різноманітністю кольорів тіла, роблячи його свіжішим у молодих, ніж у старих, а в людей середнього віку — про-

міжного тону між коричневим, жовтуватим і зеленуватим. Майже таксамо роблять, зіставляючи на картині лице старої і молодої жінки, юнака або дитини, — через це перше здається обм'яклим і м'ясистим, друге гладеньким і свіжим, і в картині досягається найгармонійнішого погодження контрастів.

Отже, працюючи над картиною, щоб висунути фігури наперед, треба класти темні фарби там, де вони менше вносять розладу й ображають око. Приклад цього бачимо ми в творах Рафаеля з Урбіно та в інших видатних живописців, що додержувалися цього прийому. Але ніяк не слід додержуватися цього правила в картинах, які зображають сонячне або місячне освітлення, пожежі і нічні сцени; такі речі треба робити з різкими тінями, як є в дійсності. У верхній частині картини з таким освітленням завжди мусить бути м'якість і єдність. По картинах, які мають у собі такі властивості [44], ми пізнаємо, як розум художника, забезпечуючи доброякісність малюнка, єдністю колориту надає малюванню краси, — рельєфу і надзвичайної сили фігурам.

★

РОЗДІЛ XIX

Малювання на стіні, як його роблять і через що звуть його фресками

З усіх інших родів малярства малювання на стіні найпрекрасніший і найтрудніший, бо полягає воно в тому, що за один день тут треба зробити те, що іншими способами можна багато днів переробляти по вже зробленому. Фреска багато вживалася стародавніми художниками; чимало попрацювали тут і наші старі майстрі [45]. Пишуть al fresco по свіжому вапні і не кидають роботи, поки не зроблять того, що призначили собі на даний день, бо коли відкласти роботу хоча б на короткий час, то, під впливом тепла, холоду, вітру й заморозі, на вапні утвориться щось подібне до тонкої кори і покриє всю роботу ніби плямами цвілі. Отже, треба, щоб стіна під час розпису була ввесь час вогкою: фарби мусять бути земляні, не мінеральні, а білило з перепаленого травертину [46], але головне — рука художника мусить бути рішуча й проворна, а судження упевнене й тверде [47], бо фарби на вологій стіні показують річ не в тому вигляді, як на висохлій. Отже, треба, щоб, працюючи над фрескою, художник більше вдавався до свого судження, ніж до рисунка, і керувався цим судженням більше, ніж найбагатшим досвідом. Довести до завершеності таку роботу надзвичайно важко. Багато з наших

художників, досить сильних у всіх інших родах малярства, тобто в малярстві олійному або в темперному, не опановують мистецтва фрески, бо цей рід справді більш мужній, більш міцний, більш рішучий і тривкий, ніж усі інші; і коли довести фреску до кінця без перерви в роботі, то в ній можна досягти безмежно більшої краси й єдності, ніж у всякому іншому малюванні. Фреска стає чистішою від впливу повітря, не піддається воді і витримує всякий струс. Але треба остерігатися перемальовувати її такими фарбами, які мають у собі столярний клей [48], яєчний жовток, смолу або трагант [49], як це роблять багато живописців, бо, не кажучи вже про те, що на стіні не видно їх прозорості, фарби ці, накладені зверху, помалу темнішають і через недовгий час стають чорними. Нехай же той, хто шукає способу малювати на стіні, сміло береться до фрески, але не перемальовує її по сухому, бо, крім того, що спосіб такий — мерзенний [50], він, як уже сказано, вкорочує життя картині.

★

РОЗДІЛ XX

Про малювання «a tempera» або яйцем на дошках та на тканинах і як робити його на сухій стіні

Ще до Чімабуе [51] траплялося ввесь час, та й досі трапляється, бачити твори, виконані греками [52] на дошках, а іноді й на стінах. Ці старі майстрі мали звичку, грунтуючи дошку, обклеювати її льняним полотном на столярному клею, щоб вона не розходилася по швах, і вже на полотні накладали грунт для роботи; фарби розводили вони на яєчному жовтку або на «темпері» [53], яку робили в такий спосіб: збивши яйце, терли його разом з ніжним паростком фігового дерева; сік з нього, змішавшись з яйцем, і утворював розчинника для тих фарб, якими вони малювали свої картини. Фарби брали вони для цих картин мінеральні, почасти виготовлені алхеміками, а почасти здобуті в руднях. Для цього роду малярства придатні всі фарби, крім білила, уживаного для малювання на стінах, тинкованих вапном, бо воно надто сильне. Отак виконували ці старі майстрі свої картини і звали це — малювати темперою (a tempera). Тільки сині фарби розводили вони на столярному клею, бо жовтизна яйця надає їм зеленого відтінку, тоді як клей зберігає їхній колір таксамо, як і камедь. Цього самого способу однаково можна вживати як на загрунтованих, так і на незагрунтованих дошках, а також і для розписування стін. Стіну, — для цього вона мусить бути суха, — раз або

двічі проходять гарячим клеєм, потім усю роботу виконують фарбами, розведеними на тому самому клею. А якби хто побажав розводити на темпері і клеєві фарби, то легко можна це зробити, додержуючись даних тут вказівок. Фарби від цього не стануть гіршими. Можна ще й тепер бачити роботи старих наших майстрів, виконані темперою; сотні років чудесно зберігають вони свою свіжість і красу. Відомі деякі картини на дошках роботи Джотто[55], їм уже по двісті років, проте вони й досі держаться дуже добре. Олійна техніка малярства, що з'явилася пізніше, примусила багатьох кинути темперу, хоч бачимо ще й тепер, що визначені твори виконують цим способом як на дошках, так і на інших матеріалах і будуть виконувати надалі.

★

РОЗДІЛ XXI

Про малювання олією на дошках і тканинах

Найчудеснішим винаходом і дуже зручним для малювання були олійні фарби. Перший винайшов їх Джованні да-Бруджіа[56], той, що прислав свою картину в Неаполь для короля Альфонса[57] і написав Федеріку II, герцогові Урбінському його лазню[58]; він написав і св. Ієроніма, що належав Лоренцо Медічі, та й багато інших достохвальних творів. За ним ішов його учень Руджієрі да-Бруджіа[59] і Ауссе[60], вихованець Руджієрі, який написав маленьку картинку для Портінарі, що була в Санта-Маріа Нуова у Флоренції, а тепер у герцога Козімо; є ще картина, зроблена його рукою, в Корреджі, віллі недалеко від Флоренції, що належить найяснішій родині Медічі. Серед перших художників, які писали олією, були Лодовіко да-Луано[61], Пієтро Кріста[62], майстер Мартіно[63] і Джусто да-Ганто[64], що написав «Тайну вечерю» для герцога Урбінського та інші картини, і Уго д'Анверса[65], який написав картину, що знаходиться в Санта-Маріа Нуова у Флоренції. Пізніше це мистецтво привіз до Італії Антонелло да-Мессіна[66], який багато років прожив у Фландрії. Повернувшися зза гір, Антонелло оселився у Венеції і тут навчив цього мистецтва декого з своїх друзів; серед них був і Доменіко Венеціано[67], який переніс це мистецтво далі у Флоренцію, де він розписував капелу Партінарі в Санта-Маріа Нуова. Там опанував це мистецтво Андреа дель-Кастаньйо[68] і передав його іншим майстрам. З ними почало воно ширитися й удосконалюватися аж до Пієтро

Перуджіно[69], Леонардо да-Вінчі і Рафаеля да-Урбіно, набуваючи тієї краси, що через них стала здобутком наших художників.

Спосіб цей збільшує силу фарб і не потребує нічого іншого, крім старанності та любові, бо олія має властивість надавати живопису м'якість, ніжність і красу і цим способом легше досягти в картині єдності й димчатості[70], ніж іншими. Коли працювати на свіжій олії, то фарби змішуються й зливаються дуже легко. Взагалі цим способом, особливо при гарному малюнку, дотепності та гарній манері[71], художники досягають чудеснішої грації, такої сили і життєвості фігур, що фігури здаються часто опуклими і ніби випліскуються[72] з картини.

Працюють цим способом так: насамперед грунтують дошку для картини; вискоблюють її, разів чотири-п'ять проходять по ній губкою, змоченою найтоншим клеєм, потім розтирають фарби з оріховою або льняною олією (краще з оріховою, бо вона менше жовтіє). Коли фарби розтерти з цією олією, що їх розчиняє[73], лишається тільки наносити їх пензлем. Але перед тим треба виготовити грунт (mestica) із сикативних фарб, як от білила, охри, неаполітанської жовтої[74] і terra da Campana[75], змішавши їх усі в одну фарбу. Коли висохне клей на дошці, покривають її цією фарбою, розтираючи долонею, поки фарба не ляже рівномірно по всій поверхні дошки. Багато звуть це «imprimatura».

Розтерши грунт на дошці, поклади на неї виготовлений раніше картон з фігурами і зображеннями, зробленими по твоєму смаку. Під цей картон підклади другий, вичернений з одного боку, а саме з того, що прилягає до грунту. Прикріпивши потім той і той маленькими гвіздочками, візьми паличку залізну або із слонової кістки чи з твердого дерева і обережно веди нею по рисунку, що на картоні. Коли робити так, картон не псується, а на дошці чудесно окреслюються всі фігури і все, що є на картоні. Хто не хоче робити картон, нехай просто по грунту рисує кравецькою крейдою або вербовим углем, бо й крейда і вугіль легко стираються. Отже, коли грунт висохне, художник або переводить рисунок з картону, або робить начерк кравецькою крейдою; дехто зве це «починати»[76]. Скінчивши всі ці готування до роботи, художник з усією обережністю веде її від початку й до кінця; він прикладає все своє вміння і все своє старання, щоб виконати її якнайкраще. Так пишуть свої картини майстрі олійного малярства.

★

РОЗДІЛ XXII

Про малювання олією на сухій стіні

Коли художник побажає писати олією на сухій стіні, то тут може бути два випадки. Один — коли стіна побілена «a fresco» або іншим способом, в такому разі треба її вискоблити. Другий випадок — коли стіна вигладжена, але не побілена і тільки затинкована[77]. Тоді її покривають два або три рази перевареною олією і роблять це доти, доки стіна не перестане вбирати її в себе. Потім, коли стіна висохла, покривають її грунтом (imprimatura), як сказано в попередньому розділі. Коли грунт покладено і стіна суха, художник може робити на нього перевод чи рисувати[78] і вести роботу так, як і над картиною, не забуваючи домішувати до фарб трохи лаку, щоб не треба було потім покривати лаком усю роботу. Є ще й другий спосіб: з мраморного стукко та якнайдрібніше потовченої цегли художник старанно робить цемент[79]; наклавши його й вигладивши стіну гострим краєм лопаточки, щоб не лишилося найменших шороховатостей, проходить цю поверхню льняною олією; потім кладе в горщик древесної смоли, мастики й грубого лаку і, звариви все разом, наносить цю мішанину на стіну грубим пензлем; потім стіну розгладжує розжареною до червоного лопаткою, замазує таким способом усі пори в тинку й робить поверхню стіни гладенькою. Потім, коли стіна висохне, покриває її грунтом, або imprimatur'ою, і далі працює звичайним олійним способом, як було вже сказано.

Багатолітній досвід навчив мене різних способів олійного малярства на стіні. Останній раз, розписуючи зали, кімнати та інші покої в палаці герцога Козімо[80], я вжив одного способу, якого багато разів уживав і перед тим і який коротко полягає ось у чому: покривши стіну цементом з вапна, товченої цегли та піску, дають їй зовсім висохнути. Матеріалом для тинку[81] буде вапно, товчена, добре пересіяна цегла і залізний шлак. Ці три речовини, коли змішати їх по рівній частині з яєчним білком, збиваючи його в міру потреби, та льняною олією, утворюють такий міцний стукко, що кращого й бажати не можна. Але мушу коротенько застерегти, що не можна кидати цей тинк, поки він ще свіжий, бо інакше в багатьох місцях він потріскається. Навпаки, щоб він добре зберігся, треба, не перестаючи, розгладжувати його лопаточкою[82], доки він не стане таким, яким мусить бути. Після того, як цей тинк висохне, а поверх нього буде накладено грунт або imprimatura, фігури і зображення на ньому будуть виходити чудесно, як це можна кожному показати на прикладі розписів згаданого палацу та багатьох інших[83].

★

РОЗДІЛ XXIII

Про малювання олією на тканинах

Щоб можна було перевозити картини з країни в країну, люди вигадали придатні для цього картини на тканинах[84]. Такі картини мають малу вагу й їх легко переносити згорнутими. Олійні картини такого роду, коли вони не призначені для одного якогось постійного місця, не малюють на грунті, що має в собі гіпс, бо коли згорнути картину, гіпс тріскається. Тому, грунтуючи картину, роблять так: готують тісто з борошна та оріхової олії з домішкою двох-трьох порцій білила; покривши тканину від краю до краю три-чотири рази легким клеєм, ножем накладають на неї тісто, а потім розтирають його рукою, щоб позакривати всі пори тканини. Після того наводять ще один або два шари тонкого клею, а потім уже кладуть грунт або imprimatur'y. Коли пишуть, то додержуються тих самих правил, що про них ми вже говорили. Через те, що цей спосіб малювання дуже зручний і практичний, то вживають його не тільки для маленьких картин, які часто доводиться переносити, але й для завівтарних образів і для інших найвеличніших зображень, як це ми бачимо в залах палацу св. Марка у Венеції та по інших місцях[85]. Там, де розміри дошки недостатні, прислужиться своїм розміром і зручністю тканина.

★

РОЗДІЛ XXIV

Про те, як малювати олією на камені та які камені для цього придатні

Щоразу більше захоплення наших художників-живописців привело до того, що, розробивши способи олійного малювання на стіні, вони побажали писати олією і на камені. На березі моря біля Генуї знайшли як не можна більше придатні для цього кам'яні плити[86]. Як дуже щільні й дрібнозернясті, ці плити можна гладенько шліфувати. Тепер на цих каменях пише сила-силенна художників, які й знайшли відповідний спосіб роботи. Випробувано й ніжніші породи каменю, як от мраморну місхію[87], серпентин, порфір та інші подібні до них; відшліфована й відполірована їхня поверхня легко приймає фарбу. Але, щоправда, коли камінь сухий і шероховатий, він краще вбирає в себе переварену олію та фарбу. Такі будуть деякі піперини[88], особливо м'які, залізисті піперини, що не мають у собі піску,

або туфовий камінь. Їх можна вирівняти тією самою суміссю, що про неї згадувалося, коли мова йшла про цемент, таксамо розжареною лопаткою. Усі ці камені немає потреби покривати перед тим клеєм, досить раз тільки пройти imprimatur'ою для олійних фарб, тобто грунтом, і як тільки цей грунт просохне, можна, коли є охота, починати роботу. Художник, що хоче малювати картину олією на камені, нехай замовить собі квадратні плити генуезького каменю і звелить вставити їх в потинковану стіну, добре позамазувавши грунтом шви так, щоб вийшла площина потрібного йому для роботи розміру. Це є справжній спосіб надати закінченості такому творові, а коли його закінчено, можна обвести його узором з тонкого каменю, місхії та з інших мраморів. Такі картини, коли виконано їх старанно, держаться безконечно довго, їх можна покривати лаком, можна і не покривати, як кому подобається, бо камінь не вбирає в себе вогкості, як дошка або тканина, а червяк його не точить — не те, що дерево.

★

РОЗДІЛ XXV

Малювання світлотінню на стіні; як підробляти під бронзу та про ті картини земляними фарбами [89] на клею для арок і свят, які звемо «a guazzo» та «a tempera»

Світлотінню — chiaroscuro — художники звуть той вид малярства, що наближається скорше до рисунка, ніж до живопису фарбами; цей вид мистецтва походить від імітування мраморних статуй, бронзових фігур і різних каменів. Вживають його при розписі фасадів палаців і будинків, щоб підробити під мрамор чи під камінь з різними зображеннями або просто щоб імітувати різні породи мрамору, порфіру, зеленого каменю, червоного або сірого граніту, бронзи або інших каменів, і для більшої краси розподіляють по членіннях фасаду. Таке оздоблення фасадів будинків і палаців тепер дуже поширене як у Римі, так і по всій Італії [90]. Такого роду живописні роботи виконуються подвійним способом: або фрескою — справжньою фрескою, або на тканині, коли вживають її для арок, які влаштовуються з нагоди в'їзду правителів, для тріумфів або для святкових чи театральних декорацій, де цей живопис має надзвичайно чудовий вигляд. Поговоримо спочатку про те, як роблять такі фрески, а потім скажемо й про другий спосіб.

Фон для цього роду малярства наводять глеєм; для більш темних тіней глей змішують з товченим вугіллям або з іншою чорною речовиною, для більш освітлених — з травертиновими білилами,

а бліки кладуть чистими білилами. Закінчують же найтемніші місця самим тільки чорним кольором. Малювання це вимагає спритності [91], дотепності, сили, майстерності та сміливого виконання; так, щоб видно було в ньому вміліть, а не працю художника, бо призначена вона на те, щоб її видно було, і дивитися на неї будуть здалеку. Цим самим способом імітують бронзові фігури. Накидають їх жовтою та червоною глиною, моделюють тими ж таки глинами, додаючи чорної фарби, середні тони дають самою тільки жовтою, а бліки накидають жовтою з білилами. Розмістивши поміж розписами фасаду кілька зроблених таким способом статуй, досягають у цьому роді величезної краси. Розписи, що роблять їх для арок, театрів і свят, виконують на тканині звичайним ганчарним глеєм, розведеним на клею, покривши раніше цю тканину глиною. Тканину цю неодмінно треба змочувати на зворотному боці, поки художник малює на ній, бо в такому разі ясні й темні тони зображення краще пов'язуються з глиняним фоном. Чорні тони розпису звичайно пом'якшують невеликою кількістю темпери. Для білого беруть білила, а щоб речі здавалися бронзовими, рельєф їм надають кіноваром, а бліки на цьому кіновері роблять фламандською жовтою (giallolino). На фони та на задні плани беруть ті ж таки жовті та червоні глини й ті ж таки фарби, що про них сказав я, говорячи про роботу фрескою; вони дають проміжні тони й тіні.

Інші види світлотіневого живопису моделюють іншими кольорами. Так, коли пишуть умброю, вживають зеленої землі, жовтої та білої глини. Те саме стосується і до чорної землі, яка являє собою відміну зеленої землі й чорної, що зветься verdaccio.

★

ПРИМІТКИ

1. „Dell' invenzione delle storia". Слово invenzione — „винахід", як термін художньої практики означає приблизно те саме, що в нас зветься композицією. Слово storia — „історія" Вазарі вживає як синонім картини.

2. „Un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura la quale e signolarissima nelle sue misure"...

У цій не зовсім зрозуміло зформульованій думці Вазарі відбивається вплив філософії Платона. Захоплення нею торговельної аристократії епохи Ренесансу загальновідоме. Відбилася ця філософія і в багатьох висловлюваннях Рафаеля та ін. Треба мати на увазі, що слово disegno одночасно означає і „рисунок", і „замисел", і „план", і „намір". Слово signolarissima, що перекладається „абсолютна єдина", може мати значення „найпрекрасніша".

3. Вазарі натякає тут на античну легенду про походження рисунку — дівчина, випроводжаючи нареченого на війну, обвела вуглиною контур його тіні на стіні (Порівн. лист. 9. Adriani у Vasari „Le Vite" prima edizione Napolitana. 1876, ст. 54).

4. Matita або amatita — гематит, м'який камінь; його вживали як олівець.

5. Schizzo (ескіз) буквально означає „бризка".

6. „Profili, dintorni o lineamenti". Profile — термін переважно архітектурний; dintorno — лінія, що окреслює якусь фігуру; lineamento — складніша комбінація таких ліній — лінійний рисунок, кресленик.

7. „Modelli fatti di terra". — Вазарі свідчить, що такі манекени вигадав Фра Бартоломео (див. „Vita di Fr. Bartolomeo", „Vite" ed. Napol, ст. 289.

8. Il vero lume del disegno — слово disegno автор ужив тут у найширшому розумінні, як синонім pittura – малярства.

9. „Che cosa sie la pittura" в італійській мові слово pittura означає і „живопис", і „картина".

10. „Campi" — буквально: „поля", „ділянки".

11. Словом „тонами" передано тут „da colore".

12. Stemperare означає і „розкладати", і „розчиняти", і „розводити". Ми беремо перше значення.

13. „Mesticche" є те саме, що й „imprimatura"—грунтова фарба.

14. „Condotta con buona collocazione". Collocazione—здійснення композиції (буквально—„розміщення"), відмінно від „invenzione" — її замисла.

15. „Avere buon origine"—буквально: „не може мати доброго походження".

16. „Concordanza unità"—буквально: „об'єднана погодженість".

17. „Grazia di facilità" - ці слова вжито тут у розумінні легкості виконання.

18. „Furor"—зворушений стан. взагалі творчий порив.

19. „Lapis rosso"—мінерал, відомий під назвою „залізний блиск" або „гематит"

20. „Pietra nera"—певно, графіт.

21. „Si lumeggia il disegno"—буквально: „освітлюють малюнок".

22. „Maestrevole"—буквально: „майстерною", що робить ефектне враження майстерним виконанням.

23. „In tavola"—звичайно Вазарі вживає слово tavola для означення картини на дошці і tele для означення картини на полотні. В даному разі слово tavola вжито в загальному розумінні станкової картини.

24. „Prospettive"— тут слово prospettiva має значення архітектурного пейзажа або архітектурних мотивів у композиції картини.

25. „Gli sbattimenti chioè l'ombre che da un lume si causano adosso alle figure".

26. „In su intonaco della calcina". Intonaco—грунт, який накладається на зацементовану вапном стіну. Цемент цей звуть arriciato.

27. „Rimano segnata".

28. „Giusta e misurata".

29. „Si acconcia e guasta"—буквально: „його лагодять і перемазують".

30. „Finchè stiano bene"—буквально: „щоб він став добре".

31. Захоплення ракурсами, справді, помічається в художників доби Вазарі. У цьому позначився властивий тій добі формалізм.

У захопленні ракурсами звичайно вбачають вплив Мікель-Анджело і Корреджо; ці майстрі дійсно широко їх уживали (наприклад, плафон Сікстінської Капели і фрески Корреджо в Пармі), але і кватроченти сти, а особливо Учелло і Мантенья охоче давали ефектні ракурси. У мистецтві сучасників Вазарі знаходимо вже справжнє зловживання такими ефектами (у Россо, Піматіччо, Сальвіаті, Ніколо дель-Аббате) і сам Вазарі мав симпатію до ракурсів (розписи в Palazzo Vecchio у Флоренції).

32. „Parero che ella venga innanzi".

33. „E per questo si chiama scorto"—звичайно слово „ракурс" в італійській мові означається словом scortato і походить від дієслова scortare—„вкорочувати", „скорочувати". Ужите Вазарі слово scorto походить від дієслова „scorgere"—„вести", „показувати дорогу". У тлумаченні цього слова Вазарі вкладає важко зрозумілий нам дотеп.

34. „Lumi"—буквально: „світла", рефлекси світла.

35. „S'ha la vera maesteria da far li".

36. „Non si dilettano da fare scorti"—dilettare—буквально: „тішитися", „знаходити задоволення".

37. „Bucano le volte"—зразком такого „пробивання склепіння" можуть бути фрески Корреджо в церкві S. Giovanni у Пармі (1520), де зображено вшестя Христове. Замкнений банею архітектурний простір тут неначе зовсім зникає: перед глядачем угорі вільне небо, куди стремить, відлітає постать оточеного янголами Христа. У такому ж роді був задум Мантеньї в його декорації плафона Camera degli Sposi в Мантуї, де крізь намальовану балюстраду, що оточує середню частину цього плафона, видно небо з хмарами і пролітаючими птицями, а по боках, спираючись на перила балюстради, в кімнату заглядають жінки і купідони.

38. „Le attitudine e le movenze"—буквально: „пози й рухи".

39. „Unire i colori"—слово colore в італійській мові може означати і „колір" і „фарбу"—речовину, що дає колір. У дальнішому тексті автор уживає слово colore то в першому, то в другому значенні.

40. „Tinti e carici di corpo". Tinto—темний, густий (щодо кольору); „carico di corpo"—буквально: „багатий на корпус, непрозорий (щодо фарби, корпусна фарба).

41. „Più presto dipinte dal coloren—буквально: „скорше, нашвидку написане фарбою".

42. „Chi li disordina". Disordinare—буквально: „розладнувати", а також „перебільшувати", „прибільшувати".

43. „Lo unito"—слово unito—„об'єднаний" перекладаємо „гармонійний". Через кілька рядків маємо musica unita, тобто гармонійна музика.

44. „Queste parti"—буквально: „такі частини".

45. „Vecchi moderni"—буквально: „сучасні старики".

46. Травертин—рід вапняку; його багато в Римській Кампаньї; з нього збудовано чимало будинків у Римі та околицях.

47. „Giudizio saldo ed intero". Saldo—буквально: „здоровий", intero — „повний", „суцільний".

48. „Colla di carniccі"—столярний клей.

49. „Dragante"—рід камеді.

50. „Cosa vilissima".

51. Джованні Чімабуе (1240—1300) — флорентійський художник. На думку Вазарі, творчість Чімабуе була переходом від грецького, себто „візантійського" стилю (maniera greca), який до нього панував в італійському малярстві, до нової вільнішої манери в цьому мистецтві. За Вазарі, Чімабуе почав собою розквіт малярства („dar i primi lumi all'arte della pittura"), тобто так званий Ренесанс. Новітня історична критика цього погляду не поділяє.

52. Під „греками" Вазарі розуміє візантійських художників, яких багато було в Італії в XII—XIV ст.

53. Слово tempera означає „гарт" (металу) і походить від дієслова „temperare"—„загартовувати". Свого значення набуло воно, очевидно, через співзвучність із словом „stemperare"—„розчиняти", „розводити" (напр., фарбу на клеї, на яйці тощо).

54. Робити мінеральні фарби було одною з спеціальностей алхіміків, які винайшли деякі з таких фарб, досліджуючи метали, намагаючись зробити з них золото.

55. Станкові картини — ікони Джотто (1266—1335), як і в багатьох інших треченгистів, справді вражають ще й тепер своєю дивною цілістю. Пояснюється вона надзвичайно старанною технікою, високою технічною вправністю цих майстрів і доброякістю матеріалів.

56. Giovanni da Bruggia — цим італьянізованим ім'ям називає Вазарі Яна ван-Ейка (помер 1441), славнозвісного нідерландського художника, що довгий час жив у м. Брюгге при дворі Бургундського герцога Філіппа Доброго. Легенду про винахід олійної техніки малярства братами ван-Ейками давно вже відкинула історична критика. Ця

техніка відома була багато раніше; про неї згадується вже у візантійських джерелах XIII ст.

57. Про картину, яку надіслав Я. ван-Ейк Альфонсові Неаполітанському, Вазар згадує в життєписі Антонелло да-Мессіна. Свідоцтво Вазарі про надіслання ван-Ейком картини Урбінському герцогові Федеріго II — помилкове.

58. „Stufa"—лазня. Очевидно, мова йде про якусь картину, що була у ванній кімнаті Урбінського герцога.

59. „Ruggieri da Bruggia" — італьянізоване ім'я Рогіра ван-дер-Вейдена (1400—1464), славетного нідерландського художника. Він не був учнем ван-Ейків, як думав Вазарі, і працював не в Брюгге, а в Брюсселі. Деякі історики нідерландського малярства, виходячи з цієї помилки Вазарі, намагалися довести існування Рогіра з Брюгге поруч з Рогіром ван-дер-Вейденом, але аргументацію їх остаточно відкинуто. В іншому контексті Вазарі пише ім'я Рогіра ван-дер-Вейдена правильно—„Ruggieri van der Weyde".

60. Ausse—цим цілком перекрученим ім'ям Вазарі називає Ганса Мемлінга (1430—1494); в іншому місці своїх „Vite", в розділі про фламандських художників („Di diversi artefici fiamminghi"), ім'я цього учня Рогіра ван-дер-Вейдена подано в правильній транскрипції—„Hans".

61. „Lodovico da Luano"—Людовик з Лувена—ототожнити це ім'я з будьякою особою, відомою історії мистецтва, не вдалось.

62. „Pietro Crista"—в Пітер Крістус (1443—1472), відомий нідерландський гравер і живописець.

63. „Maestro Martino"—може бути, Мартін Гемскерк, фламандський художник, що про нього Вазарі згадує, перераховуючи фламандських майстрів („Vite", р. 639), або славетний німецький майстер Мартін Шонгауер (1444—91), що був під впливом Рогіра ван-дер-Вейдена. Вазарі взагалі не відрізняє німецьких майстрів від фламандських і Дюрера, наприклад, зачисляє до фламандців.

64. „Giusto da Guanta"—Юстус ван-Гент (помер після 1474), його „Тайна вечеря" („Tavola della comunione") до останнього часу була в міському музеї в Урбіно.

65. „Ugo d'Anversa"—Гуго ван-дер-Гус (помер 1482). Згадана у Вазарі картина „Поклоніння волхвів" флорентійських Уффіцій написана ван-дер-Гусом 1470 р. для церкви S. Maria Nuova на замовлення флорентійського резидента в Брюгге Т. Портінарі.

66. Антонелло де-Мессіна (1430—1479)—сіцілійський художник; короткий час він жив у Венеції.

67. Доменіко Венеціано (1460—1466)—венеціанський художник.

68. Андреа дель-Кастаньйо (1390—1457)—флорентійський художник.

69. Піетро Перуджіно (1446—1524)—один з учителів Рафаеля.

70. „Sfumata maniera"—слово sfumato—„димчатий"—у мову італійських майстрів, як фаховий термін, завів Леонардо да-Вінчі. Відповідного еквівалента в інших мовах воно не має. Під sfumato Леонардо розумів певний ефект повітряної перспективи, коли контури далеких речей втрачають свою чіткість і розпливаються в повітрі, наче дим („al uso di fume", як каже Леонардо).

71. „Bella maniera"—слово maniera, що іноді означає „засіб", „спосіб", в італійській мові має своєрідний відтінок.

72. „Eschino dalla tavola"—ми залишаємо оригінальний вираз Вазарі. Можна його перекласти й так: „вириваються з картини" або „вилазять" тощо.

73. „Che è la tempera loro"—буквально: „що є їхньою темперою".

74. „Неаполітанською жовтою" (giallolino). Про цю фарбу згадує Ченніно в своєму трактаті (див. російський переклад: „Трактат о живописи", М. 1933, ст. 47).

75. „Terra di Campana"—те саме, що травертин.

76. „Imporre"—буквально: „ставити", „поміщати".

77. „Senza bianco ma intonacato".

78. „Calcare o disegnare“—„робити на нього перевод або рисувати“.

79. „Arriciato“.

80. Вазарі має на увазі свої роботи для Козімо Медічі.

81. „Intonaco“.

82. „Con la cazzuola ovvero mestola o cuchiara“—всі ці три технічні терміни означають різного роду лопаточки, вживані мулярами.

83. Якщо вищезгадані роботи в палаці герцога Козімо виконано тією самою технікою, що й розписи в Palazzo Vecchio, які Вазарі робив 1570—74 р., тобто вже після другого видання своєї книги, то треба визнати, що автор тут пише правду, бо ці розписи дійсно збереглися дуже добре.

84. Полотна на підрамку замість дощок почали вживати для картин з другої половини XV ст., але, певно, не з тієї причини, про яку каже Вазарі, а просто тому, що малювати на полотні взагалі зручніше, ніж на дошці,—легше й дешевше.

85. Вазарі має на увазі великі картини Джованні Белліні (1427—1507) з циклу історії Венеції, написані для палацу Дожів; вони тепер у Венеціанській Академії і в музеї Брера в Мілані. Розміри цих полотен перевершено Веронезе і колосальними картинами Тінторетто, але їхніх творів Вазарі вже не міг бачити. „Рай“, написаний Тінторетто для палацу Дожів 1588 р.,—довжиною 22 метри, а шириною—10 метрів.

86. Генуезький камінь—аспід; з нього роблять аспідні (грифельні) дошки.

87. „Mischi di marmo“—мрамор різного кольору.

88. „Piperigni“—рід вулканічного туфа.

89. „Terretta“—глей; спеціальний термін, уживаний в ганчарстві, а в фаховій мові художників — рідко розведена глина.

90. Такі розписи фасадів були дуже поширені й поза Італією, але майже нігде не збереглися. Загальновідомим зразком такої фасадної декорації можуть бути роботи Гольбейна в „Домі танців“ у Базелі.

91. Fierezza — фаховий вираз у мові художників; це слово включає поняття сили (forza), ясності малюнка (franchezza) і того, що в музиці зветься brio.



А. Страхов. Плакат. 1933 р.

А. СТРАХОВ

К. Ф.

I

В РОКИ революції в нас, на Україні, виросли вже кадри радянських майстрів. Вони були невідомі або дуже мало відомі до Жовтневої революції. Вони стали відомі широким трудящим масам уже в перші місяці диктатури пролетаріату, беручи участь у боротьбі цих мас за радянську владу. Та чи ж багато ми знаємо про цих радянських майстрів? Ми не перебільшимо сказавши, що ми про них, власне кажучи, майже нічого або дуже мало знаємо. Одним із таких майстрів, що користується вже широкою популярністю, є художник А. Страхов [1].

Творчий шлях художника Страхова цікавий не тільки своїми окремими конкретними досягненнями, а й до певної міри своїми типовими рисами. Які ж це типові риси? Ми кажемо про ті риси, які властиві художникам революції. Вони, ці риси, типові для шляху розвитку цих художників.

Справді, якщо ми звернемося до аналізу шляху розвитку багатьох революційних художників — американців, угорців, іспанців, німців тощо, — ми побачимо деякі спільні моменти, деякі спільні не лише для їх біографії, а й для всього їх творчого шляху риси, не дивлячись іноді на відмінність формальних на перший погляд ознак.

Страхов не кінчав академій, у нього художня освіта скінчилась одеською художньою школою. Соціальні умови, в яких проходили перші самостійні його кроки як художника, це — дійсність капіталізму і, певна річ, умови цієї дійсності не дали розвинутися його талантові. Він став зростати як художник лише в міру успіхів пролетарської революції в боротьбі за диктатуру пролетаріату, і в міру успіхів будівництва соціалізму зростала й зростає його творчість. Вона піднеслась уже на значну височінь, але лише Жовтнева революція відкрила перед ним перспективи творчого розвитку.

Стаття є розділ з роботи про цього художника.

[1] А. Страхов є псевдонім А. Браславського, яким цей художник підписує свої роботи після 1919 року.

Якщо ми звернемось до цих типових рис в його творчому розвитку, то побачимо, що шлях його, як і деяких інших революційних художників, скерований не до того, щоб у своїй творчості дати фотографічний знімок з дійсності (або самодовільні формалістичні викрутаси). Ні, цих художників такий пасивний метод зображення світу зовсім не задовольняє. Їм властиве інше видіння світу, вони шукають шляхів до створення образу, образу лаконічного і вражаючого, шукають шляхів до виразної, реалістичної, зрозумілої мільйонам художньої мови.

Але, йдучи цим шляхом, ставлячи перед собою завдання виразності художньої мови, лаконічності тощо, а також завдання створення образу великої концентрованості й сили, вони, в процесі свого зростання, часто несуть на собі той чи інший вплив так званого «лівого» формалістського мистецтва[1]. Це виявляється в наявності ще в їхній творчості на певному стані розвитку тих чи інших впливів, іноді захоплень окремими прийомами тощо, а в шуканні образу недостатній їх творчий ріст відбивається в певній ще схематичності образу, іноді недостатній конкретності, недостатній типовості тощо.

Страхов тут не є виняток, і його творчий шлях в цьому розумінні характерний. Тут при загальній скерованості всього його розвитку до шукання узагальнюючого виразного образу й виразної художньої мови ми бачимо впливи оцих самих окремих формалістських течій і шкіл на тому чи тому етапі його розвитку.

Коли художник удавався чи то до спадщини, чи то до тих чи інших художників сучасності, недостатня ще зрілість художньої культури виявилась у тому, що не завжди із спадщини сприймалось істотне.

Порівнюючи його роботи періода 1919—1923 років (напр., «Сдай продналог, крестьянин, помоги голодающим Поволжья», «Чого вимагає революція від незаможного селянства», «Прочь бандитов — врагов трудящихся», «Азбука революції», «Ленін» і др.) з пізнішими роботами (напр., «Наша родина — комсомол»), ми побачимо у прийомах пластичної характеристики форми ознаки певних впливів.

Подібне помічаємо саме в цей час і у творчості, напр., т. Толкачова. Якщо ми порівняємо розпис комсомольського клубу на Подолі з характером пізніших робіт Толкачова, виконаними під впливом Аненкова, а далі у наступний період під іншими впливами, ці окремі впливи (саме як впливи й окремі прийоми, що не могли заступити справжньої художньої культури) виступлять досить різко.

---

[1] Як відомо, в період воєнного комунізму (а це період, коли формувався Страхов як радянський художник) велику активність розвинули так звані „ліві" художники, які оформляли пролетарські свята, активно виступали в радянській пресі тощо.



А. Страхов. Плакат. 1920 р.

Мистецький шлях Страхова й скерованість творчого його розвитку визначила Жовтнева революція. Ще в дитинстві надзвичайно вразливий і обдарований Страхов уже в дитячих своїх роботах відбивав оточуючу його соціальну несправедливість, жах капіталістичного світу. Чуйно реагуючи на навколишнє, він зображує різних «злых дядей». Мерзоти капіталістичного світу встають тут перед нами в образі погромщиків, городових тощо. Звісно, ці образи його дитинства й юнацтва мали велике значення, і ці перші ранні його роботи, що були відображеннями навколишнього світу, в цьому розумінні досить цікаві.

Соціальна несправедливість, яку Страхов дуже рано відчув у своєму житті, виявляється далі і в той період, коли почалась його художня спеціальна освіта. Коли постало питання про учобу, це означало насамперед, що постало питання про «черту оседлости». Подруге, це, як побачимо далі, означало також і вибір спеціальності.

Коли він поїхав до одеської художньої школи, яка була в «черте оседлости», то його спеціальність тут визначилась не його нахилом

з дитинства до скульптури, а відсутністю в нього якихось там 20—30 карбованців. Молодий художник, що мав потяг до малярства, примушений був зайнятися скульптурою й зайнятися тільки тому, що він не міг купувати для себе матеріали, потрібні для учоби на малярському відділі художньої школи.

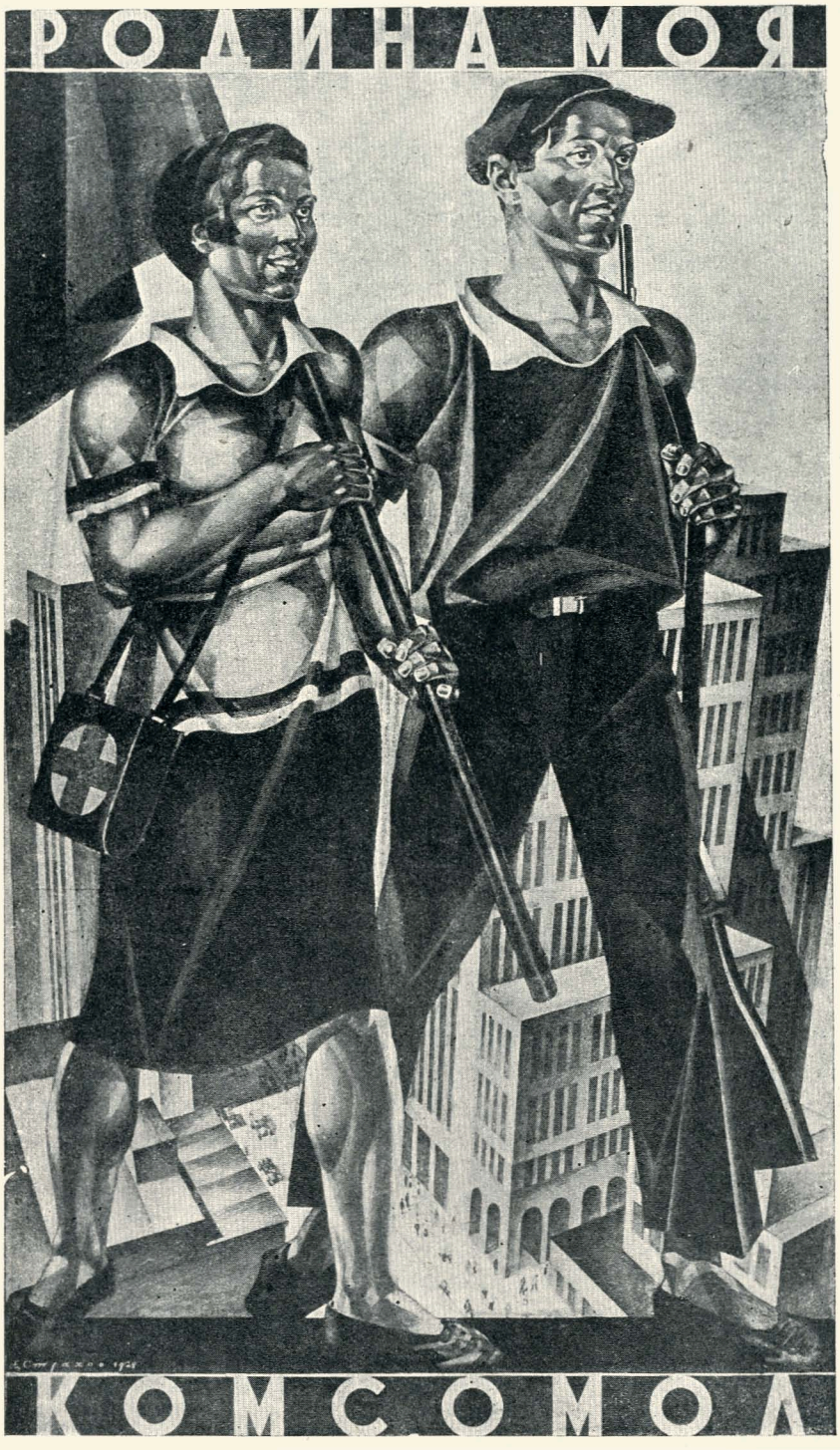
Нарешті, коли його наука скінчилась і коли, здавалось би, мусила настати можливість проявити себе творчо, коли у нього з'явилась надія віддатися нарешті роботі художника, його виряджають на безглузду імперіалістичну різню. В одному з полків царської армії, дуже добре пам'ятаючи про цю саму «черту оседлости» й про всі пережиті злигодні, він, рядовий царської армії, повинен був десь воювати з турками, сидіти в окопах, плавати по морю, зсаджуватись на берег, іти в атаку і т. д. і подохнути десь під Трапезундом. Хіба ж, кінець-кінцем, це вихід? І от, бувши в десанті й на передовій лінії вогню, Страхов оглядається на перейдений шлях. Безглуздість навколишнього життя стає для нього цілком очевидною. І хіба ж могла не знятись у нього пристрасна ненависть до всієї оточуючої його дійсності? А обстанова, в якій він перебував, дуже допомагала йому звільнятися від усяких дрібнобуржуазних ілюзій. Певна річ, тягар цих ілюзій він іще несе з собою, але думки його чимраз упертіше починають звертатись до суперечностей дійсності, уперто шукаючи виходу.

Цей вихід дала йому Жовтнева революція. Він ухопився за можливості, які відкривались йому, і, трохи поправившись фізично, приєднався до активних її борців. Це не було чимсь випадковим, це не було якимсь поривом. Ми бачимо, що це було зумовлено всім попереднім його розвитком і, зокрема, наукою, яку дала йому імперіалістична війна. Все це й допомогло йому знайти, нарешті, справжній вихід і пояснення всім тим суперечностям, з якими так тісно зв'язане було його життя і як людини, і як художника.

Приєднавшись до революції, він цим шляхом іде й донині і саме таким художником революції, людиною, яка зв'язала свою долю з Жовтневою революцією й комуністичною партією, він встає перед нами, коли ми оглядаємось на перейдений ним шлях. Цей шлях, як ми побачимо далі, не можна відокремити від загального шляху розвитку радянського мистецтва в цілому.

II

Як ми вже говорили, Жовтнева революція мала вирішне значення для всієї його дальшої художньої діяльності. Вона дала зміст і форму його роботам періоду воєнного комунізму. Але не тільки це. Даний етап революції й обстанова жорстокої революційної боротьби штовхнули його також і на певні галузі мистецтва, на яких зосере-



А. Страхов. Плакат.

джена була його увага, його зусилля. Це останнє не зумовлювалось якимсь особливим його потягом до роботи над плакатом чи панно (і тільки над панно), бо найбільшим його поривом було велике й пристрасне бажання передусім допомогти соціалістичній революції, і форми участі його як художника в цій боротьбі диктували потреби даного етапу цієї революційної боротьби.

Творча практика Страхова за період воєнного комунізму й художня діяльність його в цілому розгорнулась дуже інтенсивно й потужно. Кінець-кінцем, багато з того, що створено за цей період, просто таки величне своїми масштабами, і ці масштаби гідні величі нового суб'єкта цього мистецтва. Цьому справжньому масовому мистецтву, яке має впливати на мільйони, властива грандіозність розмірів. Правда, в той час ця грандіозність виявлялась іще великою мірою в «диктовій» архітектурі, якою більшовики цілком змінювали обличчя міст (саме цілих міст, кварталів), і жалюгідними видавались зразки дворянсько-буржуазної архітектури й купецькі особняки перед цими задумами художників революції. Вони мізерно виглядали, видавались низькими, ці інтимні приватновласницькі особнячки або провінціальні театри. Вони видавались дрібними перед масштабом ідей пролетаріату, які мусіли знайти свій вияв у формах і мові мистецтва. І не дивно, що над ними надбудовувались штучно ще цілі диктові панорами. Їх робилося з дикту, щоб пізніше вся ця перебудовча діяльність могла втілитися вже в створення монументального й величного Палацу Рад, у мармурі й граніті нових споруд, у нових монументальних пам'ятниках, полотнах і фресках.

Шлях Страхова — жива ілюстрація до всього цього. Його шлях іде від цього «диктового» періоду до створення монументальних пам'ятників епохи. І незалежно від того, якою мірою все це було більш чи менш високим щодо своїх формальних і технічних якостей тощо, нас цікавить тут передусім ця основна лінія розвитку. А ця основна лінія розвитку через ряд етапів, через шукання виразності художньої мови, через поставлення в усьому обсязі питань якості, ідейно-політичної й художньої якості мистецтва, як ми бачимо, йшла і йде до створення справжнього масового монументального мистецтва.

Значення творчого шляху Страхова в тому, що він яскраво свідчить про органічність розвитку цього художника, про невіддільність його шляху від загального процесу й основних тенденцій розвитку радянського мистецтва.

Цей шлях не був наслідком якихось художніх декларацій поодиноких художників. Цей шлях визначило життя й розвиток радянської країни.

У 1919 році Страхов робить у тодішньому Катеринославі грандіозну арку для зустрічі першої кінної армії, споруджує грандіозний,



А. Страхов. Деталь плаката „Реальність наших планів — це ми з вами".

тоді ще диктовий пам'ятник жертвам революції. У 1934 році він проектує для того самого міста Дніпропетровська монументальний і грандіозний своїми масштабами пам'ятник Леніну. В період воєнного комунізму він випускає величезну кількість диктових плакатів, виконаних нашвидку, і пізніш ми бачимо вже цілий ряд робіт того самого художника, прекрасно технічно виконаних нашими потужними друкарнями.

Ми говорили, що зміст його мистецтва визначав форму й диктував прийоми його майстерства. Ці прийоми були скеровані насамперед до того, щоб зуміти мовою мистецтва виявити цей новий зміст і зробити його (це мистецтво) активною силою в боротьбі. Але цією активною силою, здатною впливати, мистецтво могло б стати тільки тоді, коли воно було б не пасивним відбиванням життя й не пасивною реєстрацією того, що відбувається, а коли воно давало б образи цієї дійсності і ці образи були б правдиві, сповнені великої емоціональної сили.

Мова мовиться про створення мистецтва великого розуму й великого людського серця, яке було б зброєю в боротьбі, було б пройняте пристрасною ненавистю до експлуататорів, пристрасно кликало б трудящих на боротьбу.

Мистецтво Страхова ще в період воєнного комунізму мало на собі ці риси. Щоб бути мистецтвом бойовим і активним, воно мусить бути зрозумілим і приступним для широких трудящих мас. Мова цього мистецтва мусить бути ясною, реалістичною. Воно мусіло знайти засоби й методи розгорнути перед глядачем великий зміст.

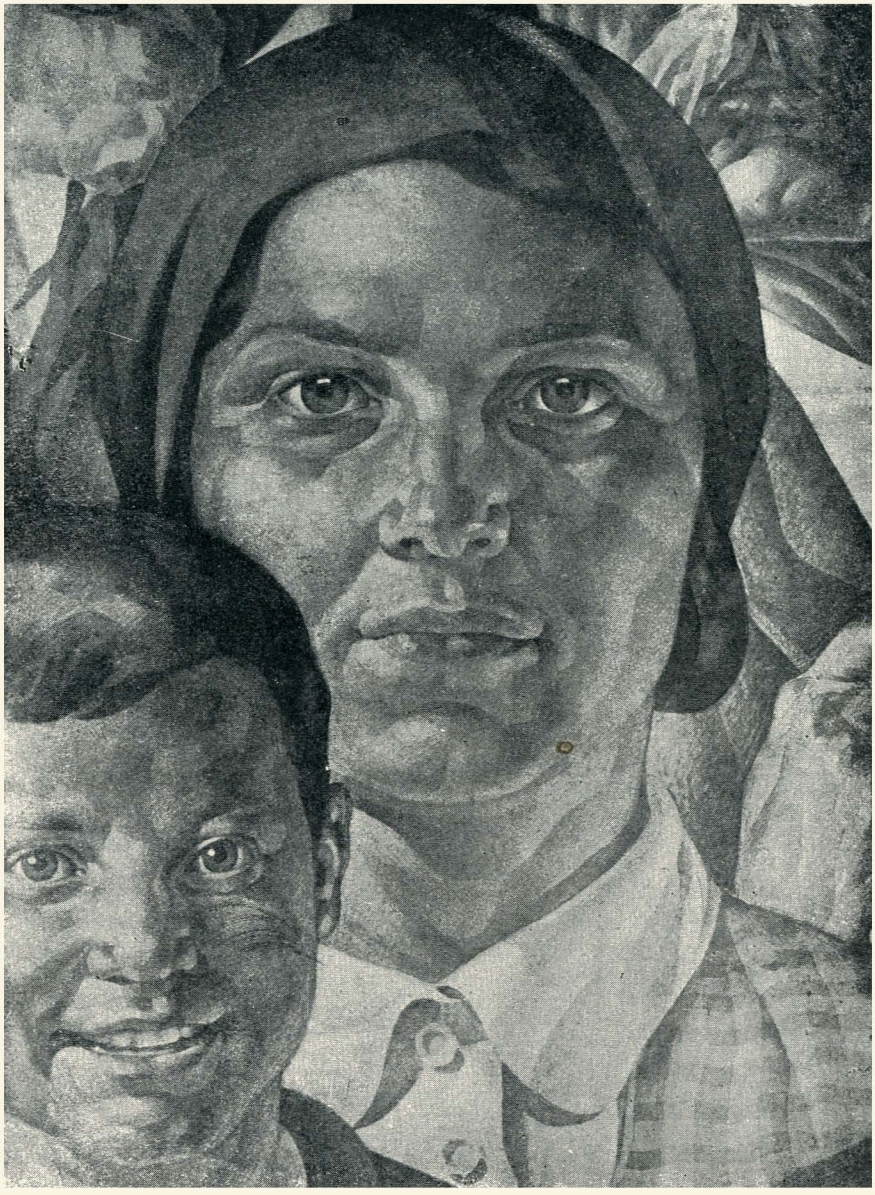
Спроби здійснити це ми й бачимо в його плакатах, в його панорамах, пам'ятниках, розписах, які були ним створені.

Надзвичайно цікава й значна його «Азбука революції» — ряд плакатів, ілюстрацій для газети «Звезда» та ін. Звісно, ми не можемо підходити до них з погляду вимог сьогоднішнього дня; звісно, в усій цій практиці є багато недосконалого, але водночас вона дуже значна, коли ми підійдемо до неї як до відображення революційної дійсності, як до відбивання ідеології нового господаря життя.

Від недосить упевнених прийомів і зусиль створити мистецтво узагальнююче, мистецтво виразних образів Страхов іде до чимраз наполегливіше й яскравіше виявленого монументального мистецтва життьової яскравості.

Не з самих книг і не з брошур вийшов цей його потяг до солідного й монументального. Це була вимога життя, з яким він так сильно почував свій зв'язок, а той, хто з цим життям був зв'язаний, хто почував уже й зрозумів розмах творчої діяльності нового класу, той наполегливо бився над розв'язанням такого завдання й знав, що не стилізація й не фотографія і не відродження тих чи інших художників минулого чи «шкіл» формалістичного мистецтва імперіалістичної буржуазії є його завдання, а створення реалістичного мистецтва, соціалістичного за своїм змістом, яке допомагає пізнавати життя, — мистецтва високої ідейно-художньої якості.

Але, коли питання про цю ідейно-художню якість було для Страхова ясне в загальній формі, то багато складніша справа знайти шляхи й методи до здійснення цього завдання в своїй практиці. Певна річ, перед таким художником лозунг соціалістичного реалізму



А. Страхов. Деталь плаката „Реальність наших планів — це ми з вами".

стає не як якесь несподіване й цілком нове завдання, а як дальший і цілком природний етап усього розвитку радянського мистецтва, зумовлений усім характером нашого художнього розвитку. Бож питання форми, трактування образу у нерозривному зв'язку із змістом завжди стояли перед художником.

III

За плечима у Страхова вже роки роботи, велика кількість визначних творів (плакатів, проектів, пам'ятників тощо).

Ми не будемо тут спинятися на окремих роботах Страхова, окремих його визначних плакатах і пам'ятниках (напр., плакат «Ленін» і др., пам'ятник Т. Г. Шевченкові).

(Багато цікавого й фактичного матеріалу читач знайде в автобіографічному нарисі А. Страхова «Мій шлях», який вміщено у цьому ж № альманаха).

Ці плакати користувались і користуються великою популярністю. Серед них є цілий ряд визначних зразків. Та поруч із цим усім саме на прикладі творчого розвитку даного художника необхідно загострити окремі питання, питання, тісно пов'язані з дальшим творчим зростанням.

А говорити про це дальше зростання — це значить говорити насамперед про ріст художньої культури, про зростання майстерності.

У своїй творчості Страхов безперечно має значні досягнення. Він є безперечно видатний майстер радянського мистецтва. Але тут постає інше питання: чи досить того, що вже досягнуто, чи досить дійдених успіхів? Ні, недосить. І треба всю увагу звернути на те, що ж є цінного з набутого досвіду, як прямувати далі до досконалого мистецтва, мистецтва великої ідейно-політичної якості й досконалої художньої форми.

Мистецтво Страхова не було «предварительным зданием», про яке говорив Луначарський у своїй промові про пролетарську архітектуру[1], тим «предварительным зданием», яким пролетаріат замінює відсутність іще власної творчості[2]. Це не «попередній будинок», а будинок пролетаріату, який відбиває молодість мистецтва цього класу, перші його кроки в напрямку створення мистецтва соціалістичного суспільства.

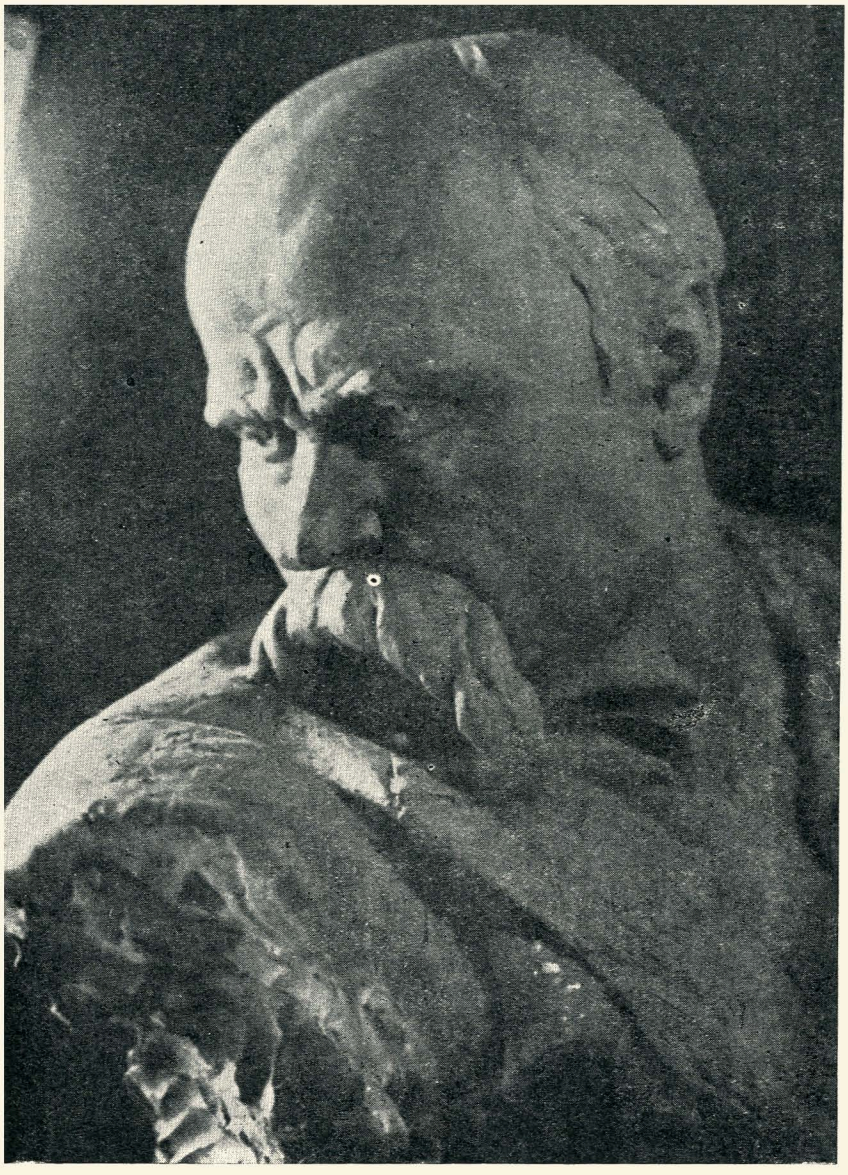
Це мистецтво, звичайно, має розвиватись, воно ще недосконале, воно не завжди на перших етапах розвитку виблискувало особливими формальними вартостями, але в ньому були наявні вже, хай ще в нерозвиненій, недосконалій формі, елементи цього нового мистецтва, мистецтва пролетаріату.

Проте, відтоді, як почалась його художня діяльність як радянського художника, минуло досить багато часу, ми бачимо величезний ріст соціалістичного будівництва, соціалістичної культури в радянській країні.

---

[1] „Архитектура СССР", № 8, 1934.

[2] Там же.



А. Страхов. Проект пам'ятника Т. Г. Шевченкові. (деталь).

Цей ріст означає велетенське засвоєння всього того кращого, що досі було створене людством для будівництва нового. Це процес могутнього зростання інтелектуальних сил, величезного напруження, це те, над чим б'ються найкращі уми, вбираючи в себе це краще із справжньої людської культури. Як приклад досить було б назвати Горького. А без цієї широкої культури, без цього опану-

вання культурної й мистецької спадщини посуватися наперед неможливо. Цей процес іде надзвичайно інтенсивно у нас перед очима, але ми іноді дуже мало про це думаємо. Тут постають великі труднощі, які іноді не завжди залежать від самого майстра.

Страхов вперто самостійно працює.

Його речі відбивають, звичайно, великі творчі його зусилля, його безперечне зростання. Тут є єдиний шлях: маючи цю правильну скерованість всього розвитку, треба вперто боротися за широку художню культуру, повноцінну майстерність.

Страхов каже про Мікель-Анджело як про образ великого мистецтва минулого, як про свого вчителя. Це дуже добре і це також не випадково. У радянських художників непогані вчителі. Алеж мистецтво цього Мікель-Анджело мусить бути перероблене й «присутнє», як кажуть філософи, у «знятому» вигляді в його практиці. Алеж для того, щоб його «зняти», треба піднестися до дуже високого рівня.

Як же піднестись до цього рівня? Піднесення до цього високого рівня майстерності означає зокрема опанування величезного досвіду кращих майстрів, яких знає історія мистецтва. Ось чому нам здається, що необхідно висунути це завдання про дальшу боротьбу за широку художню культуру й повноцінну майстерність на ввесь зріст, показати його актуальність.

Якщо ми говорили про це все, то зовсім не для того, щоб будь-якою мірою недосить відтінити успіхи цього художника. Страхов, як ми казали, є один із наших кращих майстрів, і саме тому на прикладі його прекрасного своєю суцільністю шляху, шляху радянського художника, і відкривається можливість опукло поставити таке завдання.

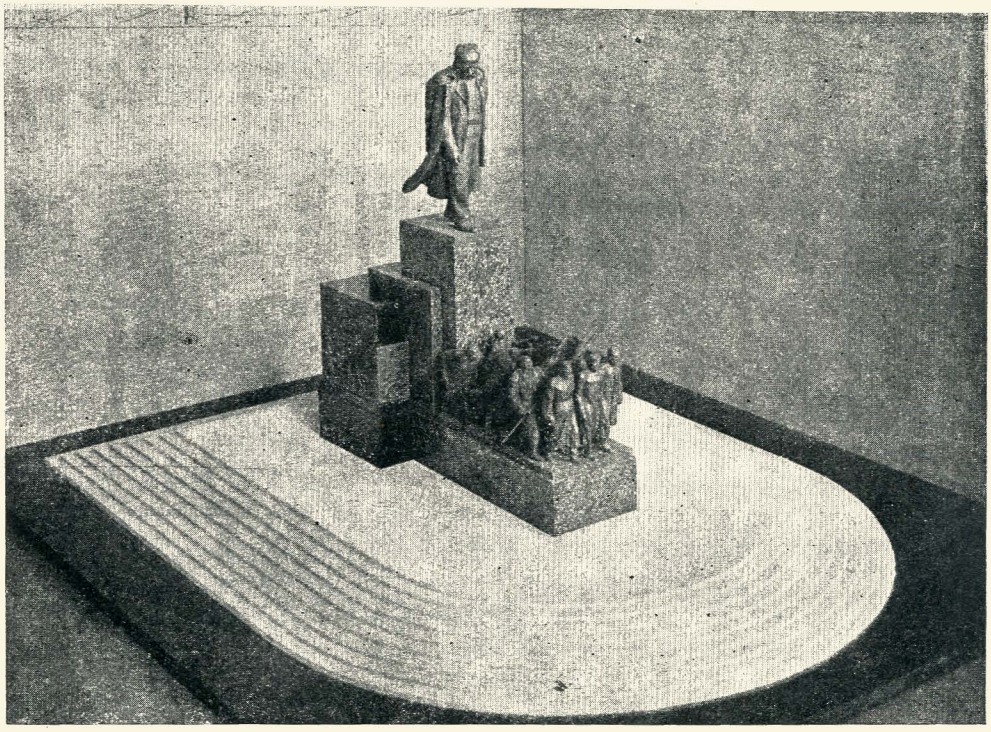
Аджеж тим то і йде мова про певне відставання нашого мистецтва від життя, що коли кажуть про це відставання, то мають же на увазі не роботи якогось провінціального дилетанта, творчість якого взагалі ніяк не впливає на розвиток нашого мистецтва, а коли кажуть про відставання, то мова мовиться про творчість наших майстрів, творчого активу і насамперед, звичайно, наших кращих художників.

Перший всесоюзний з'їзд радянських письменників, як відомо, присвятив цим питанням піднесення на ще вищий рівень у творчості особливо велику увагу.

Пролетарська громадськість повинна зробити все, щоб це стало реальністю. Ми повинні пристрасно боротися за зростання цих наших кадрів, уважно стежити за творчим їх розвитком. Треба на ввесь зріст висувати завдання, розв'язання яких забезпечить провідну роль цих наших кадрів у створенні соціалістичного мистецтва.

Немає ніякого сумніву, що ті кадри, які перейшли з радянською владою і партією 17-тирічний шлях, ці майстрі розв'яжуть і цю нову проблему, яка встає на ввесь зріст, проблему *якості* мистецтва, проблему *соціалістичного реалізму*. І, безперечно, в перших лавах серед інших художників ми тут знов побачимо Страхова, цього видатного майстра радянського мистецтва.

Ми обмежились тут загальним нарисом динаміки творчого розвитку Страхова. Аналіз творчої його діяльності в окремих ділянках мистецтва (графіка, скульптура) й окремих творів доповнить окремими рисами, виявить ще більш виразно цю загальну лінію розвитку.



А. Страхов. Проект пам'ятника Т. Г. Шевченкові (макет).

Документація

ВІДКРИТИЙ ЛИСТ ОРГКОМІТЕТУ СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ І СКУЛЬПТОРІВ УСРР

ДО ВСІХ ХУДОЖНИКІВ І СКУЛЬПТОРІВ УКРАЇНИ

Шановні товариші художники!

Нечуваний зріст пролетарської культури та зокрема ті великі вимоги, які ставить трудяща суспільність перед образотворчим фронтом, зобов'язують нас дати на це відповідь високоякісними зразками реалістичного образотворчого мистецтва, гідного великого пафосу соціалістичного будівництва.

Останній пленум Оргкомітету Художників та 1-а виставка ескізів показали, що українське радянське мистецтво в боротьбі з націоналізмом і формалізмом зробило у відображенні нашого життя великий крок уперед.

Але поруч із цим виставка ескізів показала недостатню якість і майстерність наших творів. За часи «розквіту» формалізму, який був головним знаряддям буржуазного впливу на наше мистецтво, наші художники, приділяючи головну увагу формальним шуканням, відійшли від використання натури, створюючи стандартний схематичний тип робітника, колгоспника, людини взагалі.

Отже, ми повинні звернути увагу не лише на композицію, колір та культуру рисунку, а й на грамотність побудови людської постаті, використовуючи для цього живих конкретних героїв нашої доби.

Наше завдання створити мистецтво, що визначалось би реалістичністю своєї художньої мови, що було б зрозуміле широким масам трудящих, створити образи живих людей — героїв соціалістичного будівництва.

Лише безпосередньо беручи участь в окремих ділянках нашого будівництва, глибоко вивчаючи його та відображаючи зв'язаних з ним реальних живих людей, його творців, ми зможемо дати твори, які дійсно правдиво розкриють багатобарвність нашої епохи.

Ми закликаємо Вас, товариші художники, організувати творчі бригади для безпосереднього включення в похід за відображення кращих зразків досягнень соціалістичного будівництва на заводах, у колгоспах, Червоній армії, в школі.

Наше завдання дати до 6-ої Всеукраїнської виставки майстерно виконані великі полотна, які б стали зразковими творами нашої Всеукраїнської картинної галереї.

Голова Оргкомітету Спілки радянських
художників і скульпторів України

А. ХВИЛЯ.

2.IV 34 р.

Відповідальний редактор Є. ХОЛОСТЕНКО.

ЗМІСТ

ПАМ'ЯТІ С. М. КІРОВА

НА ПІДНЕСЕННІ 3

В. П. ЗАТОНСЬКИЙ — Наші завдання в образотворчому мистецтві 11

А. А. ХВИЛЯ — Про музеї 19

ПАЛАЦ РАД. 37

Є. МАМОЛАТ — Образ В. І. ЛЕНІНА в мистецтві Радянської України 41

К. О. — І. І. Бродський 71

Б. ТЕРНОВЕЦ — Фред Елліс 77

І. РАБІНОВИЧ — К. Меньє 91

Б. НІКОЛАЄВ — Мистецтво імперіалізму 145

ТРИБУНА 189

а) **А. СТРАХОВ** 189

б) **М. СУБОТІН** 196

ПРОБЛЕМИ СПАДЩИНИ:
а) архит. **Мик. ХОЛОСТЕНКО** — Палаци Тоскани 205

Дж. ВАЗАРІ — Про малярство (переклад з італійської й коментарії проф. С. ГІЛЯРОВА) 275

К. О. — А. Страхов 301

ДОКУМЕНТАЦІЯ 314

Портрет С. М. КІРОВА виконанний на міді — В. І. КАСІЯНА

У № понад 190 репродукцій і 20 вкладок.

ЗМІСТ АЛЬМАНАХА

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

№ 3 (№ 1 ЗА 1935 РІК)

Пам'яті В. В. КУЙБИШЕВА

1. **Привітання художників Радянської України т.т. Й. Сталіну, М. Калініну, В. Молотову, Л. Кагановичу, К. Ворошилову.**

   Привітання художників Радянської України т.т. С. Косіору, П. Постишеву, Г. Петровському, П. Любченку, Й. Якіру.

2. **Раднарком УСРР** про VI Всеукраїнську художню виставку.

3. а) Свято радянського мистецтва (Відкриття VI Всеукр. виставки)

   б) Промова **А. А. ХВИЛІ,** голови оргкомітету спілки радянських художників УСРР, на відкритті VI Всеукр. виставки

4. **Художники про VI Всеукраїнську художню виставку: І. Грабарь, С. Герасимов, С. Меркуров, Ф. Кричевський, В. Саввін, Б. Іванов, М. Дерегус, Є. Світличний, З. Толкачов, З. Давидович, Ів. Шульга**

5. **ДО НОВИХ ПЕРЕМОГ**

6. **Мих. ЛІФШИЦЬ** — Ленінізм й питання мистецтва

7. **А. В. ЛУНАЧАРСЬКИЙ** — З розмов з В. І. Леніним

8. **І. Л. МАЦА** — Нові завдання

9. **А. БАССЕХЕС** — Шлях до стилю

10. **Н. ЧЕРНИШОВ** — Монументальне малярство Москви

11. **Памятник Т. Г. Шевченкові**

12. **Фрески Червонозаводського театру в Харкові**

13. **П. УЛЬЯНОВ** — Мій творчий шлях

14. **С. Г.** — Жюль Далу
15. **Є. ХОЛОСТЕНКО** — Нотатки
16. **І. ВЕРЦМАН** — Марксо-ленінське мистецтвознавство і його соціологічне перекручування
17. **ПРОБЛЕМИ СПАДЩИНИ**

    а) Палаци Тоскани (закінчення)
18. **Дж. ВАЗАРІ** — Про скульптуру (продовження)
19. **Л. РЕМПЕЛЬ** — Мистецтво Радянської Вірменії
20. **Крамской** й його погляди на мистецтво.
21. **БІБЛІОГРАФІЯ**

    а) Техніка монументального малярства
22. **ДОКУМЕНТАЦІЯ**

    У № понад 200 репродукцій і 20 вкладок

(друкується)

Альманах „Образотворче Мистецтво“ № 2
друкувала книжкова фабрика Партвидаву
ЦК КП(б)У (Київ, Сінний майдан, 14).

Директор — Безух М. О.
Тех. директор — Сліпенький О. П.
Технорук — Вайсберг М. Б.
Набор — Боровяк А. В.
„ — Хижинський Б. П.
Кліше — Шрайбман Й. І.
Літографія — Даніловський Й. П.
Друк — Федченко А. І.
„ — Юхновський М. К.
Оправа — Ткаченко М. М.
„ — Рибніков І. З.

n.o/08

Бп 6С42-2(1954)

$P_{КС_1}$