

3262.

(2as/0

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО



№ 4

КВІТЕНЬ

1941

Критика і бібліографія

Альбом „Зразки мистецтва західних областей України“. Видавництво „Мистецтво“, 1941.

Видавництво „Мистецтво“ випустило невеличкий альбомчик художніх поштових карток „Зразки мистецтва західних областей України“.

Це перша серія кольорових репродукцій з кращих творів західно-українського народного мистецтва і видатних майстрів живопису. До неї увійшли: кілька зразків вишиванок Гуцульщини, Бойківщини, Лемківщини, Північної Буковини, Львівської області і Полісся та гуцульської народної різьби, інкрустації по дереву; малюнки Олени Кульчицької та Івана Труша, що зображають життя і побут українських горців — гуцулів, бойків, лемків.

Зразки народної творчості подані в зарисовках радянських художників тт. Л. Засенко, О. Фаерчука, А. Акопова і О. Миткевича. Загальна редакція А. Акопова.

* * *

Виданий альбомчик — інтересне явище в художньому житті нашої країни. Він допоможе широко популяризувати мистецтво визволеного народу — наших єдинокровних братів-українців, які ціліми століттями гнули свої спини в ярмі польської „Жечі Посполітої“ і тільки в братській сім'ї радянських народів випросталися на весьє зріт, вільно розправили свої творчі крила під сонцем Сталінської Конституції.

Многонаціональний радянський народ гідно цінує, палко любить квітуче реалістичне мистецтво, зображене творчим досвідом всього прогресивного людства, і прагне, щоб його життя і побут (жили і громадські приміщення, одяг і ін.) були прикрашені чудовими творами народних талантів, видатних художників. Отож і поштова художня картка — чи то буде барвиста вишиванка або казкова народна різьба і інкрустація, а чи прекрасний живопис — повинна глибоко відобразити сюжетні й орнаментальні мотиви, кольористичні особливості українського мистецтва, задоволення естетичні запити й уподобання трудящих, бути справжнім зразком для впровадження у виробництво художньої промисловості.

З цієї точки зору особливий інтерес мають гуцульсько-буковинські вишиванки, різьба та інкрустація — справжні шедеври народного генія. Це — велике мистецтво!

Viшиванки західних областей УРСР представлена́ всього тільки на чотирьох картках, проте, вони і в такій обмежений кількості дають певне конкретне уявлення про художню творчість українських горців — древніх жителів чарівних Карпат і квітучих Верховин. Ось на одній із карток (№ 906) відтворено чотири узори. І кожен з них — дорогоцінний скарб українського народного мистецтва, що прикрашує життя і побут трудящих. Чіткий і строгий по рисунку, так званий, „городеський“ узор (другий зверху) зачаровує м'яким і ніжним колоритом, який ніби співає своїми світлими лілово-оранжевими, золотистими тонами, що нагадують нам старинні полтавські килими з золотистим фоном. Композиція розціткі таких узорів зроблена так напочуд гармонійно, що здається „тон з тоном заспівали“. (Із записної книжки І. Ю. Репіна).

Буковинські вишиванки мають свої стилістичні особливості, що яскраво виявляються в композиції орнаментальних мотивів і розціткі. Тут своя ритміка узора, особлива конденсація фарб. В мажорну гаму розціткі вводиться темно-синій колір, який на чорному фоні вишиванки дає своєрідний колористичний ефект (нижній узор картки № 856).

Відтворені в фарбах групові малюнки — сім акварелей О. Кульчицької, яка дуже багато попрацювала на полі прикладного мистецтва, і один образок (масло) майстра колориту Ів. Труша — знайомлять з життям і побутом українського гірського села, показують високу художню культуру цих видатних майстрів пензля і водночас виявляють функціональну роль вишиванок в загальному комплексі прикрас народного побуту.

В цьому відносна заслуга видання першої серії зразків мистецтва західних областей УРСР. Але воно має й свої слабості, істотні хиби й недоліки.

Загальний колорит поданих зразків вишиванок здається дуже блідим, коли порівняти їх з реалістичними малюнками художників: на вишиванках бракує основного кольору — червоного, улюбленого гуцульського кольору. Досить поглянути на акварелі О. Кульчицької — „Молоді гуцули“ і „Весняні розваги на Гуцульщині“, щоб глибоко переконатися в цьому.

Готуючи цю першу серію зразків, редакція випустила з уваги загальновідому істину про те що народ любить і культтивує здівна барвистість, виключно яскравий колорит. Про це влучно сказав великий руський художник слова О. М. Горький в своїй статті про мистецтво: „Люди люблять мелодично організовані звуки, яскраві фарби“.¹

Отже, треба всяко популяризувати гуцульсько-буковинські народні вишиванки, навіть країці стародавні (з прогресивними елементами узору) — найбільш яскраві й барвисті, зокрема із сіл Старого Косова, Космача, Пістині, Станіславської області, і Вижнені та Вижніці, Чернівецької області, що відзначаються вдалим добором узорів — стилізованих (рослинних) і суто геометричних, барвистим і м'яким колоритом. Слід було б показати зразки гуцульсько-буковинських вишиванок з радянськими мотивами, що зображують емблеми і символи великого і могутнього СРСР — герб радянський, червону п'ятикутну зірку, серп і молот, колоски, радянські машини, які так гармонують в загальній системі геометричного орнаменту. Заслуговує також широку популяризацію нова тематика вишиванок з прекрасними образами геніїв людства — В. І. Леніна і Й. В. Сталіна і кращих людей нашої батьківщини.

Обмежено, вузько подано творчість художників-професіоналів. Немає малюнків О. Кульчицької на історико-революційні теми, наприклад, із циклу її творчості про опришків, прекрасних художніх зарисовок гуцульських народних узорів — саме таких творів, у яких яскраво виявлено ідейне спрямування художниці, її жагуча любов до свого рідного народу, до українського народного мистецтва. А при вдумливому підході до справи можна — і треба було обоз'язково! — замість 2-3 акварелей на побутові теми Гуцульщини (наприклад, картки №№ 940, 942, 963) дати прекрасний малюнок „Довбуш“, яких у художниці є кілька варіантів, кілька зарисовок гуцульських вишиванок. Адже саме ці талановиті твори відображають реалістично-героїчний характер творчості О. Кульчицької, її органічні зв'язки з народом, з його національною, демократичною культурою. В цьому її заслуга. На цьому треба було зробити наголос.

Ненауковий, „екзотичний“ підхід до прекрасного мистецтва гуцулів виявився і в доборі зразків різьби та інкрустації по дереву. Хоч подані зразки (4 картки) і дають певне уявлення про цю інтересну галузь народної творчості, але в них не показано її розвитку від звичайної різьби на речах широкого домашнього вжитку до тонко зробленої ажурної шкатулки, браслетки, тарілочки, інкрустованих кольоровим деревом, бісером, металом і перламутром. Зразки обмежуються показом речей не масового вжитку.

Не в ладах редакція альбомчика із науковою класифікацією та назвами західно-українських узорів. Що, наприклад, значить оцей безграмотний напис: „зразки вишивок, бойківський“ і „космачовий“? Трудно також розібратися і в поясненнях до картки № 906, де немає певного погодження між словами.

Наведені хиби і недоліки переконливо свідчать про те, що і художники, які зрисовували узори вишиванок для альбомчика, і його редактор тов. Акопов не серйозно, по-кустарному підійшли до такої важливої справи, як масове видання художніх поштових карток. Вони не борються за честь марки свого видавництва, як того вимагає більшовицька партія і радянський уряд.

* * *

Не зважаючи на хиби і недоліки, збірка зразків образотворчого мистецтва західних областей України — дуже потрібна. Альбомчик виданий на хорошому папері, в міцному футлярі. Ціна доступна для широких мас. Безумовно, ці художні картки швидко розійдуться серед радянського народу, як свого часу розійшлися в багатьох тисячах екземплярів поштові картки (2 зразки) — теж кольорові репродукції з малюнків талановитої колгоспної художниці Параски Власенко — майстра народного мистецтва УРСР, що були видані „Мистецтвом“. Вони також стануть у пригоді і майстрям народної творчості.

Юр. Новак

¹ Стаття „Про мистецтво“ в журналі „Наши достижения“ № 5—6. 1935, стор. 4.

№ 111111, 9262.



ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

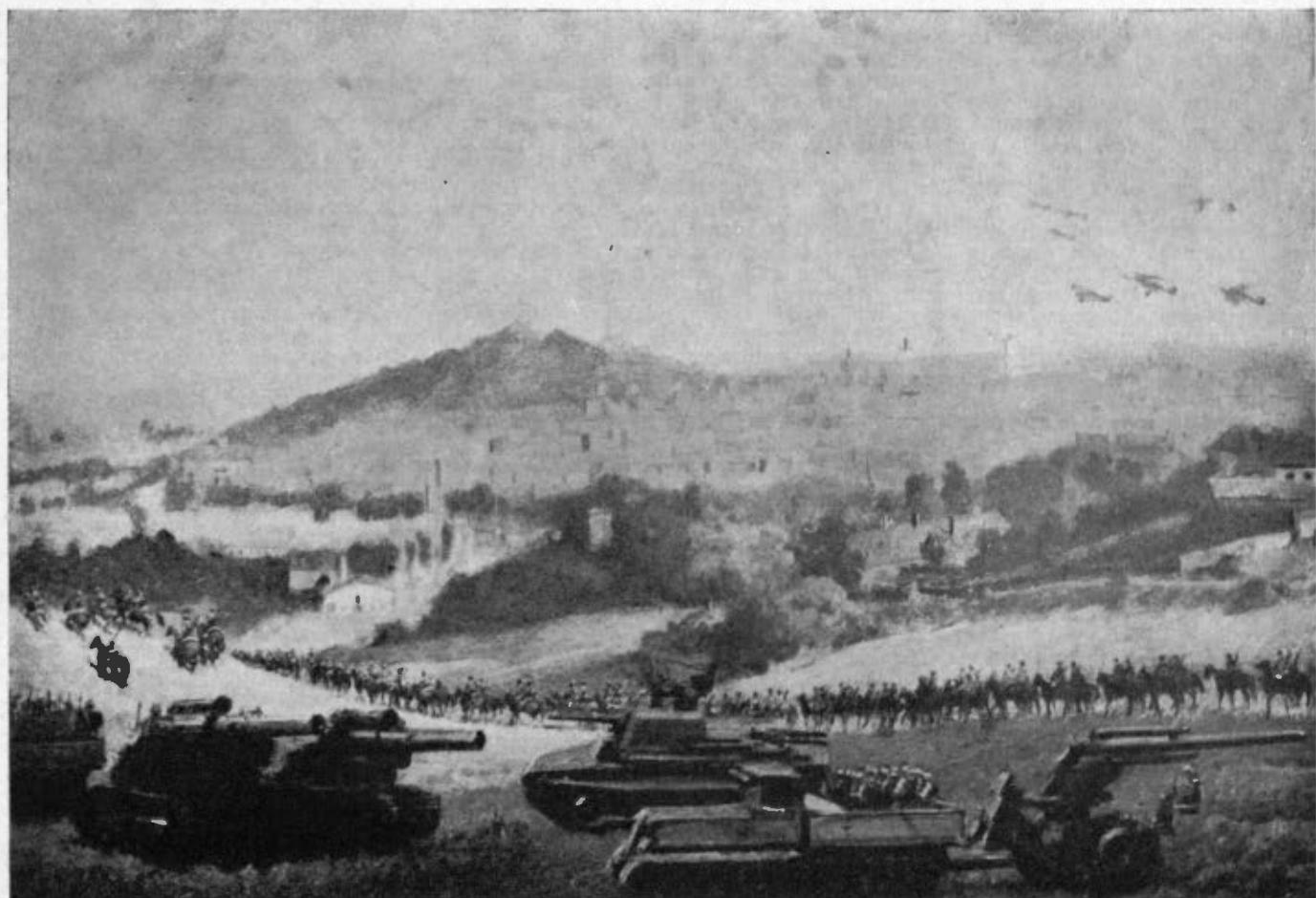
ОРГАН УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РАДНАРКОМІ УРСР
ТА СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

РІК ВИДАННЯ ЧЕТВЕРТИЙ

№ 4

КВІТЕНЬ

1941



З. Розгадовський. Народ. 1870 р. Вступ Червоної Армії до Львова. Ескіз до картини. Олія. 1940.

Про ескізи до виставки „Ленін, Сталін і Україна“

Художники Радянської України запалені великим творчим ентузіазмом: вони посилено готуються до найпосечнішої і водночас найвідповідальнішої виставки, зв'язаної з іменами великих вождів нашого народу — Леніна і Сталіна. Хоча діапазон виставки дуже широкий,— в ній повинні знайти відбиток основні історичні епізоди, зв'язані з багатовічною національно-визвольною боротьбою українського народу,—образи Леніна і Сталіна повинні зайняти і займуть центральне місце на виставці.

Багатовічна боротьба українського народу за своє соціальне і національне визволення, за вільне, щасливе життя остаточно завершилась під геніальним керівництвом Леніна і Сталіна. Під пропором партії Леніна — Сталіна український народ разом з братським російським народом відбив на Україні всі атаки міжнародного імперіалізму в роки громадянської війни. Під цим пропором український народ добився перетворення України в високо індустриальну, високо культурну соціалістичну країну. Тому зрозуміло, що народ чекає від художників України високохудожніх образів своїх любимих вождів Леніна і Сталіна. Народ чекає від художників повноцінних творів, які правдиво, реалістично відбивають героїчні епізоди боротьби народу з зовнішніми ворогами, боротьби народу за великі перемоги соціалізму.

Щоб зробити цю виставку достойною носити величі імена любимих вождів народу, партія і уряд проявили немало піклування. Немало труда було покладено на складення тематичного плану виставки. Велика увага приділена і матеріальному забезпечення творчої праці художників.

Добре зрозуміли мету і значення наступної виставки і самі художники. На всій Україні, мабуть, не знайдеться жодного художника, гідного носити це ім'я, який не працював би над своєю темою до цієї виставки, що є найсерйознішим творчим іспитом для кожного художника.

Попередня робота по виставці, перегляд і затвердження ескізів,—закінчена. Державне жюрі виставки за час своєї роботи з липня 1938 р. до квітня 1941 р. переглянуло по Україні 1409 ескізів, представлених в основному художниками Києва, Харкова і Одеси. Про серйозні вимоги жюрі можна судити з того факту, що з усіх сумні цих ескізів затверджено всього лише 538, з яких половина припадає на долю членів спілки художників, а другу половину становлять ескізи художників не членів спілки. Така величезна участь не членів спілки в наступній виставці збільшує відповідальність Управління в справах мистецтв і правління спілки художників, бо серед цієї категорії художників є дуже багато професіонально слабих, які ніколи не виступали раніше на виставках з серйозними творами.

Ескіз—справа дуже важлива в творчій практиці художника. Ескіз визначає „архітектоніку“ всієї картини. Але від ескізу до картини так само далеко, як далека монументальна архітектурна споруда від проекту, що лежить в П основі. Ця аналогія однак вимагає одного істотного уточнення: найпосередніший архітектор в результаті точних проектів, обчислень більш-менш твердо знає і передбачає остаточні результати своєї праці, тоді як найталановитіші художники далеко не завжди знають, які буде остаточний результат їх творчої праці, заснований на початковому ескізі. Одно є беззаперечним: довго виношений, добре відчутний і продуманий ескіз при будь-яких дальших відхиленнях від нього в процесі роботи над самим твором завжди забезпечує художників впевненістю в досягненні відшуканих образів. При наявності хорошого ескізу справа розв'язується потенціальними можливостями художника, ступенем його обдарованості, художньої майстерності. Але який би не був по своїй досконалості ескіз, якщо за ним немає належної майстерності його автора, ніякими зусиллями картина створена не буде. Далі жалюгідних спроб художникові не піде. Нас можуть спитати: як же може бути досконалим ескіз у професіонально слабого майстра? На жаль, досвід нашого жюрі по цій виставці показує, що досить часто слабо підготовлені художники представляють і наполегливо захищають дуже старанно і не без серйозного почуття зроблені ескізи. Не маючи за собою серйозних творчих векселів, подібні художники роблять ставку на ескіз: мовляв, побачить жюрі мої творчі дерзання і муки. Невже у нього підніметься рука?..

Звичайно, знаючи сумнівні професіонально-технічні можливості таких художників, жюрі відхиляло їх ескізи і, в кращому разі, радило цим художникам брати більш легкі теми, розв'язавши їх більш доступними засобами і т. д.

Але, очевидно, жюрі не завжди підходило з такою серйозністю до цієї важливої державної справи. Немало знайдеться випадків, коли ескіз затверджувався лише на тій підставі, що він „добре складений“, але при цьому не завжди ставилося питання: якими засобами цей ескіз може бути виконаний?

Наведемо яскравий приклад. На одному з останніх засідань жюрі в Києві розглядався ескіз молодого художника О. Безуглого. Ескіз цей, що зображував складну батальну з дібленими конями, коробрими вершниками, був уже затверджений на попередньому засіданні жюрі. Художнику було запропоновано лише дещо уточнити. Зробивши деякі уточнення, Безуглий вирішив знову показати жюрі свій ескіз. Він не помилився: „Так, ескіз став ще кращим“,— почуліся голоси членів жюрі. І ось, коли художник самовдоволено попрямовував до виходу з своїм ескізом, несподівано один з членів жюрі запитав: „А скажіть, будь ласка, ви коли не будете писати картину?“

— Ні, не писав. Це буде моя перша картина,—сказав він, показуючи на ескіз.

Раніше цей художник пару раз виступав на виставках з кількома малюнками. Робіт його олійними фарбами ніхто не бачив, а „баталія“ його мала бути великою картиною, написаною олійними фарбами. Законно обурився той, хто задав Безугловій фатальне для його ескізу запитання: „Адже, щоб писати таку картину, треба буті великим майстром“. І Безуглий з цим погодився. Ескіз одноголосно був відхиленний.

Художники, що беруться за складні ескізи, не розраховуючи своїх сил, насамперед обдурують самих себе, піддають себе явним творчим невдачам, не говорячи вже про марно витрачені на такі невдачі державні кошти. Ніхто не зобов'язує художників братися за те, чого вони не в силах виконати. Мистецтво завжди вимагає поєднання дерзання з можливостями.

З затвердженіх ескізів 70%—жанрові теми: історичні, революційні, батальні; портрет становить 20%, а пейзаж—10%. Ці цифри до деякої міри визначають зміст майбутньої виставки. Серйозні тематичні картини в ній домінують. Так воно й повинно бути. І це накладає на художників і керуючі ними органи велику відповідальність. Жюрі обов'язково повинно відвідувати художників в процесі виконання ними картин, щоб вчасно подати їм потрібну допомогу. Таке відвідування дасть можливість виправити помилки, допущені жюрі при розгляді ескізів.

* * *

Виставка „Ленін, Сталін і Україна“ відкривається до дня 25 роковин Великої Жовтневої соціалістичної революції. До цього ювілею готовиться весь наш народ, всі діячі нашої культури. Нашому народові є що показати, є чим пишатися. Але важливим питанням є вміла організація показу наших досягнень. Адже вмію і культурно показати наші досягнення—справа великої патріотичної важливості. Ось чому ми гаряче вітаємо видання ювілейного збірника „Видатні місця України“. Звернення редакції цього збірника безпосередньо стосується художників, які готуються до виставки „Ленін, Сталін і Україна“.

„Значне місце в цій книзі мусить буті показу тих міст і сіл України, де протікала увінчана безсмертною словою бойова діяльність товарища Сталіна і його вірних соратників—товаришів В. М. Молотова, К. Є. Ворошилова, Л. М. Кагановича, М. С. Хрущова“,—говориться у зверненні редакції цього збірника. Наведене центральне місце цього звернення цілком збігається з основною тематикою установкою виставки „Ленін, Сталін і Україна“. Більшість художників України вже працюють над зображенням перелічених в зверненні редакції збірника місць, людей, подій. Ось чому ми звертаємося до наших художників подати посильну допомогу редакції цього збірника. Адже художники їздять на місця зображеннями ними об'єктів, вивчають їх з матеріалів і т. д., тому у них є чим допомогти редакції цього важливого для нашої культури збірника. Немалу допомогу в цій справі можуть подати і наші музеїні працівники використанням для цієї мети фондових матеріалів, цінних експонатів і архівів.



I. Труш 1869 — 1941. Самотня сосна. Олія. 1934.

М. СОВОЛЕВСЬКИЙ, В. ЧЕПЕЛЕВ

Образотворче мистецтво західних областей України

Цілком заслужену увагу викликала в столиці нашої країни — Москви виставка образотворчого мистецтва західних областей України і народної творчості гуцулів, відкрита в залах Музею нового західного мистецтва. Червона Армія — визволителька зачутила народи кол. західної України до великої багатонаціональної сім'ї країн Рад, вирвавши їх з кабалі національного пригноблення, з ярма панської Польщі. Високу артистичність, чудову творчу обдарованість, видатну народну творчість — цілу і естетично досконалу, принес з собою звільнений народ, перед яким відкрилися світлі перспективи соціалістичного будівництва.

У заключному слові на XVI з'їзді нашої партії товариш Сталін говорив: ...Треба взяти до уваги ще одну обставину, яка має відношення до ряду національностей СРСР. Є Україна в складі СРСР. Але є й інша Україна в складі інших держав. Є Білорусія в складі СРСР. Але є й інша Білорусія в складі інших держав. Чи думаете ви, що питання про українську та білоруську мову може бути розв'язане поза врахуванням своє-рідних умов?¹

¹ Й. В. Сталін. „Марксизм і національно-колоніальне питання“. Партийн. діл., 1937, стор. 196.

Тепер, з воз'єднанням українського народу відкривається нова сторінка в розвитку національної культури і мистецтва Радянської України, відмічена консолідацією всіх художніх сил країни. Виставка у Москві надзвичайно важлива з кількох боків. Вона показує творчість художників Львова та інших міст, зокрема, таких обдарованих майстрів, як Я. Пістрак (1878—1920), І. Труш (нар. 1869), О. Новаківський (1872—1936), М. Кітц (нар. 1891), Г. Руппеневський (нар. 1888), Б. Глязнер (нар. 1879), В. Флоріанський (нар. 1880), О. Кульчицька (нар. 1877), О. Кратохвіля-Відимська (нар. 1878), М. Мороз (нар. 1904), М. Виук (нар. 1906), М. Псахіс (нар. 1909), І. Райхер-Тот (нар. 1895) та ін.

Багато з цих художників творили історію українського реалістичного мистецтва кінця XIX — початку ХХ вв. Крім широкого показу (за винятком, мабуть, скульптури) сучасного мистецтва західних областей України, виставка цікава ще й тим, що вона ставить питання історії мистецтва західних областей України, маючи в складі своїх експонатів і стародавній живопис XV — XVII вв., і парсуну, і портрет XVII—XVIII вв., і таку „живу історію“, повну естетичної пишності, як гуцульська народна творчість. Наш нарис, який зовсім не

претендує на вичерпну повноту, співзвучний історизмові самої послідовності показу. Виставка заслуговує на більшу увагу, повторюючи ще раз, в силу тої глибокої проблематики, яку вона містить.

* * *

Ми повинні подати спочатку кілька коротких історичних зауважень, які мають свою метою показати культурно-історичну роль слов'ян на Балканах і в Візантії, а також значення Галицької Русі.

Уже в Дакії, правитель якої Децебал (І вік н. е.) примусив платити собі данину розбитого римського імператора Доміціана Флавія, очевидно був наявним серед племенного складу слов'янський елемент.

Пліній (І вік н. е.) у „Природній історії“, книга IV, розділ 13, і Корнелій Тацит (кінець І, початок ІІ віку н. е.) згадують

в епітів, зв'язуючи їх місцеперебування з північно-східними околицями Римської імперії. Птоломей повідомляє, що ті ж венети живуть у Сарматії (на північних берегах Чорного моря) і на схід Вісли. На підставі римських джерел можна зробити певний висновок, що найстародавнішим із відомих нам місць проживання слов'ян є правий берег Вісли і північний схил Карпатських гір. Таким чином, і західні області Української РСР і, зокрема, Гуцульщина перебувають в самому центрі корінних російських земель.

Амміан Марцеллік (IV в. н. е.), який згадує в своїй „Історії“ про слов'ян під іменем гетов, вказує що вони дійшли до Фермопіл у Греції. Візантійський історик Прокопій (VI в. н. е.), який повідомляє, що слов'яни жили „в демократії“ і спільно вирішували всі справи, фіксує місцеперебування слов'ян на північних берегах Істра (Дунаю).

Німецький учений Фальмерайер ще в 1836 р. висунув теорію, що і в Візантії, і в областях стародавньої Греції стародавньогрецько етнічний елемент був витеснений новим — албанським і (у першу чергу) слов'янським¹. Ця теорія дісталася широкий відгук у науці. До неї приєднався Дрінов у своїй книзі „Заселення Балканського півострова слов'янами“, яка вийшла у Москві у 1873 р., Іречек та інші. Візантійолог А. А. Васильєв, який піддав критиці погляди Фальмерайера і дискусію навколо цього питання, прийшов до висновку, що коли думка німецького вченого і хибувалася на деяке перебільшення, то в усякому разі надзвичайно цінна сама широчинні постановки питання про роль слов'ян, які різко видозмінили основне населення Візантійської імперії².

Тепер у нашій історичній науці з особливим гостротою стоїть питання про значення слов'ян — предків російського народу, про їх вплив на процес формування візантійського феодалізму. Ф. Енгельс говорив, що коли в 568 р. припинився рух варварських племен в області Західної Римської імперії, то тут „мова йде про германців, але не про слов'ян, які і після них ще довгий час знаходились у Русі“³.

У своїй цікавій статті Б. Горянов приходить до такого висновку: „Історія походів слов'ян на Візантію в V — VI віках є тільки початок великого і складного процесу взаємовпливу слов'ян і Візантії. Слов'яни своїм родовим ладом, своїм варварством омолодили імперію, дозволили їй проіснувати тисячу років, стати посерединником між світом античності та епохою пізнього середньовічного Відродження, передати Європі могутність спадщину античної культури“⁴.

Із вищевідмінних процесів загальної історії Південного Сходу Європи не можна виключити національну історію російського та українського народів, в тому числі, звичайно, і гірських українців — гуцулів. З VI по X століття докорінно змінюється культурний рівень слов'ян, виникає Київська Русь, ця держава Рюриковичів. В Західній Україні розквітає Галицьке князівство. „Можна гадати, що культурний рівень Галицько-Волинської землі в той час (XII—XIII вв. — Автори) був не нижче іншої будьякої сусідньої західно-європейської країни“⁵.

¹ Фальмерайер — „Історія півострова Мореї в середні віки“. Штутгарт 1836 р.; див. Б. Горянов — „Слов'яни і Візантія у V — VI вв. н. е.“. „Історический журнал“, № 10, 1939, стор. 101.

² А. Васильєв „Слов'яни у Греції“, „Візантійський временнік“, т. V, 1896 р.

³ К. Маркс і Ф. Енгельс. Збірка творів, т. XVI, ч. 1, стор. 344.

⁴ Б. Горянов, вказано в праці в „Історическом журнале“ № 10, 1939 р., стор. 111.

⁵ „Історія ССРР“, т. I, стор. 131.



O. Новаківський. 1872—1936. Портрет дружини. Олія. 1910.



Худ. В. Г. Кричевський, заслужений діяч мистецтв. Кисловодськ. Сутінки. Олія. 1938.

Ми ще не настільки добре знаємо мистецтво Київської і Галицької Русі, щоб тепер твердо говорити про появу і своєрідний розвиток рис античності у мистецтві цих держав. Але в світлі нових історичних даних можна припустити, що не тільки Візантія (і її стадія розвитку мистецтва) була джерелом впливу еллінського світу. На сторінках „Образотворчого мистецтва“ вже ставилось питання¹, що і північно-причорноморська зона античності (Скіфія, Херсонес, Ольвія, Боспор) була первісним вогнищем скіфо-праслов'янської культури, яке впливало на наступні епохи. Був і Балканський шлях взаємозв'язку слов'ян з областями стародавнього грецького світу. Одними з кінечних пунктів на північ на цьому шляху були стародавні руські міста—Львів, Галич, Холм та ін. Галицька Русь більш близька і географічно, і історично до вогнищ античної культури, ніж ми про це думаемо.

В XI—XII вв. існує одна назва— „руська земля“, „руські люди“, яка об'єднує всі феодальні князівства, на якій роздібонилася держава Володимира і Ярослава. Була і одна по всій Русі загальна літературна мова, яка дійшла до наших днів у „Слові о полку Ігореве“ та в ряді стародавніх літописів.

Селяни західних областей України і досі звуть себе „руськими“ і не приймають терміну „русиин“, вигаданого в Польщі. Лінгвістичні особливості, властиві сучасній українській мові, уперше з'являються в галицько-волинському літопису XIII віку².

„Слові о полку Ігореве“ уболіває за всю руську землю, яка страждає від усобиць і чварів між феодалами і від ворожих наїв на всьому просторі від Карпат до Волги і від Прибалтики до південних степів, і закликає на допомогу Ігорю однаково і Всеvoloda Суздалського і Ярослава Осмомисла Галицького³.

Князювання Данила Романовича (середина XIII віку) справедливо вважається цілою епохою в житті Галицької Русі. Він буде міста, піклуючись про їх міць і красу, вживав заходів до розвитку ремесел і торгівлі. Молодий Львів стає величезним торговим і культурним центром, міцно зв'язаним з Причорномор'ям і Сходом. До міста князь Данило закликає ремісників із різних країн. До нього, за словами літописця, тікають від татар міщани, ремісники, інтелігенція того часу.

Захоплення Польщею 1349 р. Галицької землі було тяжким ударом для українсько-руської культури. Але й пізніше, коли частина верхніх верств українського суспільства Західної України в який-небудь мірі ополячується, традиції національного мистецтва зберігаються в селянстві, у ремісничо-чеховому укладі життя міст Львова, Станіслава та інших. В XV—XVI вв., коли західний Ренесанс прищеплюється в Польщі і Західній Україні, майстри епохи Відродження, зокрема італіянці, при-

буваючи в здавна український Львів, нерідко приймають багато чого від української архітектури. Ми знаємо, що західно-українські майстри внесли істотні „місцеві“ поправки до стилів італіянського Ренесансу і романської готики і барокко.

„Будинок Корнякта“ (1580 р.), архітектурна споруда Петра Красовського, його ж „чорний дім“ (1577), „каплиця Боймів“ (1609—1617) у Львові та інші чудові пам'ятники архітектури (замок Острожських XV в. в Острогу, церква св. Юра в Дрогобичі 1657 р. і т. д.), фотографії з яких експоновані на виставці, демонструють, як українська культура переробляла стилі, як мистецтво Західної України впливало на польське мистецтво середньовіччя. Ще перековніше про самобутність західно-українського мистецтва і про органічний його зв'язок з русським мистецтвом того часу говорять роботи галицьких іконописців XV—XVII вв. Своєрідністю композиційних і коло-

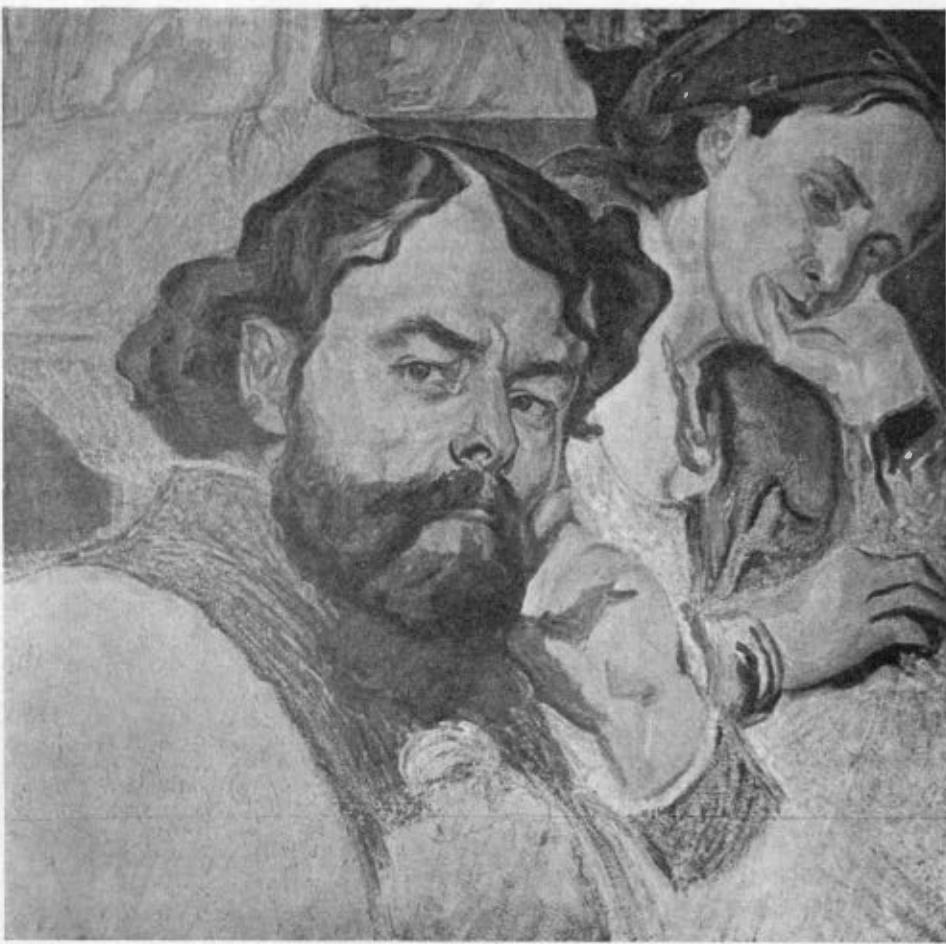


O. Кульчицька. Народ. 1877 р. Бідна сім'я. Олія.

¹ В. Чепелев, „До історії мистецтва народів СРСР“. Дів. „Образотворче мистецтво“ № 4, 1940 р., стор. 25; порівняй „Іскусство“ № 5, 1939 р., стор. 189.

² Акад. Ю. Гольє, „Исторические судьбы Западной Украины и Западной Белоруссии“. „Исторический журнал“ № 1, 1940 р., стор. 96.

³ Акад. Ю. Гольє, там же.



O. Новаківський. 1872—1936. Автопортрет з дружиною. Олія.

ристичних начал відмічений ряд робіт галицького церковного живопису („Архангел Михаїл”—XV в., „Божа мати”—XVI в., „Успення”—XVI в. та багато інших лефкасів, представленіх на виставці).

Історичні пам'ятники мистецтва Західної України з повною очевидністю доводять постійний зв'язок і єдинокровну близькість культури трьох націй—російської, української та білоруської—зв'язок і органічна єдність яких вироєли на одній спільній історичній основі.

* * *

Гуцульська народна творчість, різновідмінно і цікаво показана на виставці¹, являє собою велику художню подію, естетично рівноцінну мистецтву будьякого іншого народу. Будучи надзвичайно багатим за своїми видами і складом своїх орнаментів, воно знаменіє ще й тим, що будучи, виразним історичним свідченням, відтворює перед нами історично-культурні зв'язки минулого. Не зважаючи на національне пригноблення, на винятковий тягар свого життя в минулому, гуцульський народ зберіг своє велике і життєстверджуюче орнаментальне мистецтво.

Ше в глибоку давнину, слов'яни, які розселилися у Східній Візантії та в Галичині, принесли з собою, як і германці в Рим, уклад і звичаї родового ладу в формі сільських общин, що, за словами Ф. Енгельса², дало можливість пригнобленому

класові—селянству, навіть у період найжорстокішого середньовічного кріпосного права мати територіальну згуртованість і засоби до опору. В широких карпатських долинах, оточених гірськими лісистими кряжами, гуцульський народ, розділивши на ряд сільських общин, вік-у-вік розвивав свою орнаментальну творчість, наочно ілюструючи історичним зберіганням своєї культури думку Ф. Енгельса про стійкість народного світогляду в горах³.

Селянство, закріпачене і пригноблене, винесло на своїх плечах весь тягар феодального гніту і донесло свою національність і культуру до наших днів, і тільки в XIX столітті історичну що ішою розділили з ним робітничий клас, що зявився, та інтелігенція⁴.

Джерела творчої енергії гуцулів треба шукати в самому їх житті і світогляді. У своїй відомій статті „Пісні різних народів“ М. Г. Чернишевський, вяслюючи, чим зумовлений розкіш народної поезії, писав, що цей розкіш треба пояснити „енергією народного життя“. Тільки там з'являлась багата народна поезія, де маса народу... хвилювалась сильними і благородними почуттями, де відбувалися силою народу всікі події⁵. Великий демократ далі говорив, що таким періодом у житті українського народу була його боротьба з поляками.

У М. Г. Чернишевського ми знаходимо близьку аналіз і світогляду патріархальної селянської общини: „При загальності почуття власної гідності патріархальне суспільство взагалі передніяте якоюсь моральною піднесеністю; при загальній самостійності та участі в національних справах, кожний член

¹ На виставці представлена твори гуцульської творчості із збирки Львівської картинної галереї, Державного етнографічного музею в м. Львові, Музею народів СРСР у Москві, обласного Букинку народної творчості м. Станіслава, з колекції В. М. Панькова та ін.

² К. Маркс і Ф. Енгельс. Збірка творів, т. XV, стор. 608.

³ Акад. Ю. Гольц, вказана стаття в „Історическом журнале“ № 1, 1940 р., стор. 97.

⁴ М. Г. Чернишевський, „Естетика і поезія“ (статті із „Современника“, 1854—1861 рр. СПБ, 1868 р., стор. 147).



М. Кімчук. Народ. 1891 р. Воли. Олія. 1938.



М. Кімчук. Візники. Олія. 1939.

його уявляється мислителем, мудрецем; взагалі, кожний звик жити розумово і морально, звик мати якусь піднесену, благородну настроєність духу¹.

Усі ці риси ми знаходимо і у гуцульській народній творчості, яку збираємося розглядати не тільки як „прикладне мистецтво“ або „мистецтво речі“, а як вираз загальних естетичних принципів народу, враховуючи, що широке застосування візерунку в усій життєвій обстановці було в минулому естетичною формою боротьби за нормальне людське існування.

Що ми розуміємо під „мистецтвом речі“? Це предметне виявлення, ствердження різних сторін життя людини. Це одна з форм виробничого і побутового життєствердження. „Людина стверджується у предметному світі не тільки через посередництво мислення, але і через посередництво всіх почуттів“². К. Маркс вказував, що тільки тому, що людина „в обробці предметного світу“³ уміє виробляти і творити, підходячи до предмету з відповідною мірою, він може творити за законами краси. „Мистецтво речі“—це образине світоосвоєння, включене в саму гущу матеріального виробництва предметів. Таким виступає воно і в гудулів. І житла в зрубі, і костюм (в ньому є ряд рис, близьких зображенням одягу в стародавньо-руській фресці та мініатюрі), і вишивання, і металічний топірець, що його носять за поясом, і кераміка—все прикрашується своєрідним візерунком.

В малорухомому житті селянської общини з покоління в покоління передавалися традиційна орнаментика, стали форми і техніка. Але в цій традиціональній народній творчості все ж входило нове. Гуцульщина, яка лежить в горах, знаходиться поблизу великих культурно-історичних шляхів і міст—Львова, Станіслава та інших. Тому не можна відмінити в такому сталому, повному архаїзмів мистецтві, яким є гуцульська творчість, тільки одну традицію.

* * *

Характериою рисою гуцульської народної творчості є її привязаність до речевості матеріалу. Це видно і в масивності різьблених предметів із дерева, і в шкіряних поясах, широких, щільних, суцільно вкритих „зерни“—металічною інкрустацією, і в інших предметах. Цією рисою гуцульська творчість близька мистецтву сванів, особливо різьбі по дереву з гірської Сванетії (див., наприклад, Г. Лежава і М. Джандієрі—„Архітектура Сванетії“, 1938 р., стор. 15), яка розкриває в своїй орнаментці мотиви, близькі мистецтву гомерівської Греції. Паралелі зі Сванетією невипадкові. В обох випадках наявна близькість стадіального розвитку. Приглядаючись на виставки до дерев'яних топірців і келехів, оббитих латунню з вигравіруванням візерунком, не трудно помітити архаїзми і в скульптурних голівках звірів, і в розетках візерунку. Вже ставилося В. А. Городцовим цікаве питання про дако-сарматські пережитки в російській народній творчості. Гуцульське мистецтво не позбавлене подібних пережитків. В келефах ясно проступає традиційний жезл, „посох“ старішини, який носив у старовину магічну орнаментику. Сліди цих візерунків, вже графічно змінені, зустрічаються і в гуцульських виробах.

Ми склонні бачити у масивності форм і речевості матеріалу народної творчості гуцулів дуже старе явище, підкреслене вже розкопками в Беотії та Міkenах, засвідчене „Одісею“ в описі феакійської землі і палац Алкіноя. Ця особливість мистецтва гуцулів відкриває перспективи найцікавішого дослідження пережитків культури гомерівської Греції в народній творчості Балкан і Чорномор'я.

Далішою такою відмінною рисою гуцульської творчості є своєрідність візерунку, класична народна традиція якого майже не знає декоративної в'язі, „сплетеності“, „жгутовидності“. Це добре видно в килимах, у пухких ліжників (килимах) з візерунком у вигляді крупних східчастих ромбів, зигзаговидних розводів з рядами крупних розеток на чорному фоні. Такі килими, споріднені килимам Молдавії⁴ та Буковини, показані на виставці. Ця стилістична особливість візерунку відрізняє і вишивку села Устерики та ряд виробів різьбарства і розпису по дереву (див., наприклад, видану в кольорі шкатулку в „Образотворчому мистецтві“ № 10, 1940 р.), карбон-



Я. Петрак. 1878—1920. Гуцул. Олія.

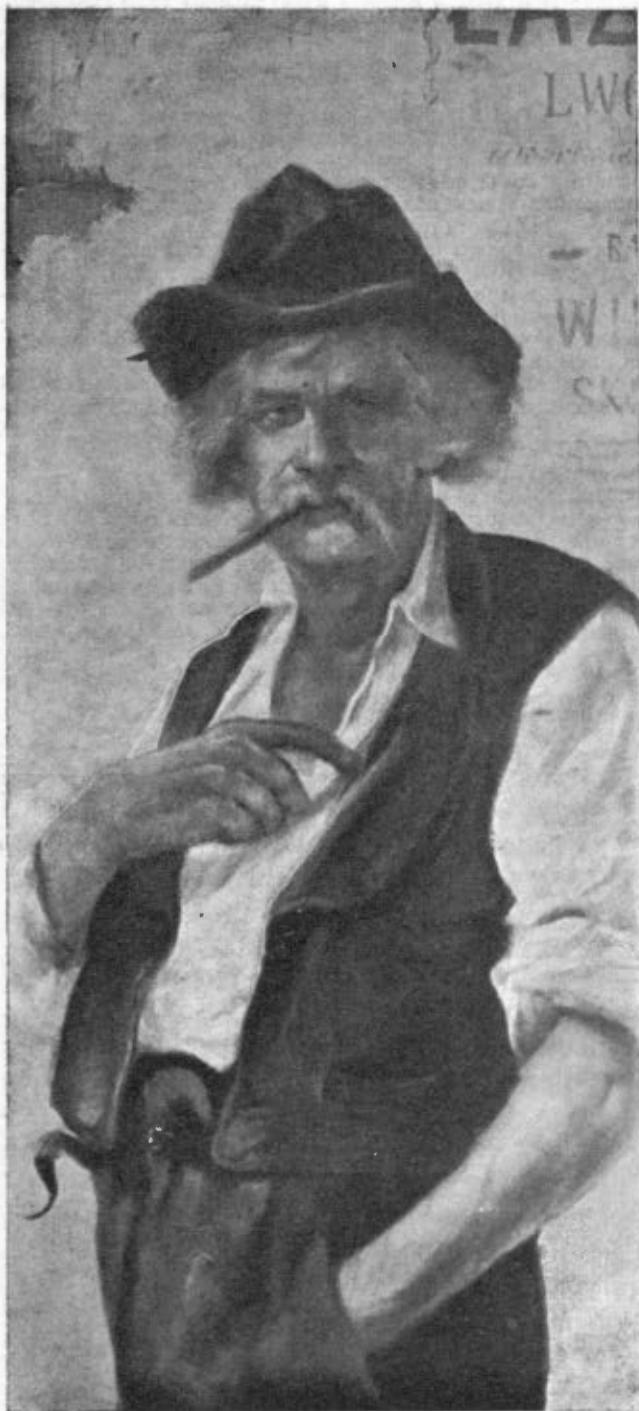
вані і різьбарські вироби тощо. Очевидно, повністю тільки в XIX віці у творчості Юри Шкрібляка (нар. в 1823 р.), у техніці площинно-рельєфної різьби з II суцільним затяганням візерунком усного фону предмету (блюда, ковші, тарілки і т. д.) з'являється „сплетеність“ орнаменту. Тканині старовинні вироби (кераміка, різьба по дереву) цього композиційного принципу не знали. Ю. Шкрібляк різко пориває з традицією контурної і трохгранної різьби з II вільним розподілом розеток і фігур по декорованому полю.

¹ М. Г. Чернишевський, указано робота, стор. 148.

² К. Маркс. Підготовчі роботи для „Святого сімейства“. К. Маркс і Ф. Енгельс. Збірка творів, т. III, стор. 628—627. Підкresлено Марксом.

³ К. Маркс. З філософсько-економічних рукописів 1844 р. Збірник „К. Маркс і Ф. Енгельс про мистецтво“, вид. „Іскусство“ 1938 р., стор. 87.

⁴ Див. репродукції в журналі „Творчество“ № 9, 1940 р.



Я. Петрак. 1878 — 1920. Кам'янар. Олія.

Така стилістична особливість гуцульського візерунку властива російській і українській орнаментці. У кролевецьких рушниках (наприклад, роботи Т. Калей), у вишивках Клембівки — Вінницької області та Барішівки — Київської області, спостерігається близькість гуцульським візерунковим композиціям. Ми скільки зв'язувати цю композиційну розчленованість візерунку, його „фігурність“ зі старовинною орнаментальною магією, коли кожний візерунок (у своїй самостійній виразності) мав значення талісману, „оберігу“, виконуючи не тільки естетичні, а й інші функції. В сучасній творчості гуцулів ця старовинна особливість орнаменту виступає уже, як ми відмічали вище,

в декоративному вигляді, про що свідчать на виставці келефи, кераміка з Косова, керамічні розписи Петра Козака із села Пістинь, глазуровані миски з села Старі Кути та ін.

Цікавим у кераміці Гуцульщини є сполучення жовтого, зеленого і коричневого тонів у розпису. Ця гама з одного боку характерна для полів'янного посуду північного Причорномор'я епохи середніх віків (наприклад, Херсонеса Таврійського), для керамічного мистецтва Візантії, з другого боку ця гама типова і для народного посуду ряду районів Росії. Наявна історична спадковість, наступність у цьому виді мистецтва сполучається в гуцула з надзвичайно своєрідним візерунком.

Для народної творчості гуцулів типовий естетично-ясний і локально-насичений колорит, не стільки багатий на тона, як на гармонію їх сполучення. В зв'язку з „геометризмом“ візерунку, фігурною лінійністю його композиції розмалювання в кольорах набирає виразного лаконізму, властивого і розпису по дереву та тканинах, і тому віртуозному мистецтву розпису писанок, яке демонструється на виставці роботами М. Клопція, Н. Ребеднюк, М. Кравчука, М. Лахманюк (всі з села Космач). Ряд цікавих спостережень над колоритом і тональністю зробив В. Василенко у своїй багатій на фактичний матеріал статті про творчість гуцулів (журнал „Творчество“ № 12, 1940 р.). Нас цікавить взаємозв'язок колористичних начал гуцульської народної творчості, як і його фольклорної, тематичної орнаментики, з творчістю українського народу на Поділлі, Вінниці, Полтавщині, Дніпропетровщині і т. д. Якщо ми згадаємо роботи таких майстрів народної творчості, як кераміста Івана Гончара або Марії Приймаченко, то при розгляді і зіставленні цих робіт з керамікою Гуцульщини ми знайдемо багато спільніх рис: колористична простота, ясність орнаментальної образності, включення в коло візеруків тваринної, „звіринної“ і рослинної тематики, казкова та билинна архаїка сюжетів окремих керамічних розписів — все це характерне в рівній мірі як для народної творчості східних, так і західних областей України. Те ж можна сказати і про геометричний візерунок і про колір багатьох східно-та західно-українських вишивок, тканин, килимів і т. д. (див. журнал „Творчество“ № 8, 1938 р., присвячений виставці народної творчості України, зокрема стаття В. Василенка).

Майстри гуцульської народної творчості, твори яких представлені на виставці, у своєму мистецтві речі, орієнтуючись на свої художні традиції, створюють унікальні твори, в яких яскраво виявляється творча індивідуальність кожного з них. Ми вже вказували на роботи Шкрібляка та ряду інших художників. Чудові за тонкістю виконання вишивки художників села Космач і Річка — М. Якибюк, А. Клопцянов, П. Доверяк та інших; дуже пластичні і цільні за колоритом свічники, миски, тарілки та інші полів'яні керамічні вироби, з типовим рослинним візерунком і звіринним орнаментом, зроблені в селі Пістинь П. Козаком, в м. Косові і особливо в с. Старі Кути. Ювелірні та виконанням чудові тобівки (сумки), череси (пояси), порохівниці, кріси (рушниці), топірці (зокрема білій, інкрустований кольоровим деревом, бісером і металом із с. Космач, 1940 р.), келефи (палиці) та інші роботи, в яких особливо видно прагнення майстрів, що їх виготовили, гранічно наситити матеріалом і орнаментикою кожну річ.

Мистецтво гуцулів оптимістичне і естетично ціле за своїм змістом, покликане всією історією свого розвитку прикрашувати життя і побут народу, дає можливість художникам Західної України черпати з джерела народних талантів чудові образи, що стверджують безсмертя народної культури.

* * *

Другий великий розділ виставки присвячений образотворчому мистецтву західних областей України, в основному живопису. Кілька портретів („Іван Вікоцький“ — 1677 р., „Портрет Світельницької“ — XVIII в., „Василь та Анна Буцель“ — 1845 р. та ін.) невідомих художників характеризують стан живопису Західної України в XVII — напочатку XIX столітті, але найкрасніші і найпереконливіші виглядають на виставці твори, в яких розкривається історія образотворчого мистецтва Західної України XIX і XX століття.

Насамперед, необхідно відмітити, що, не зважаючи і всупереч тому гітovі з боку панської Польщі, який був особливо не-самовитий в останній час (як і в середні віки, поляки намагалися витримати з українського мистецтва типові для нього елементи, забороняли українцям участь у виставках і здобувати вищу художню освіту і т. п.), художнє життя на Західній Україні не завмірало.



*A. Pavlosky працює над скульптурною фігурою
В. І. Леніна. 1940.*

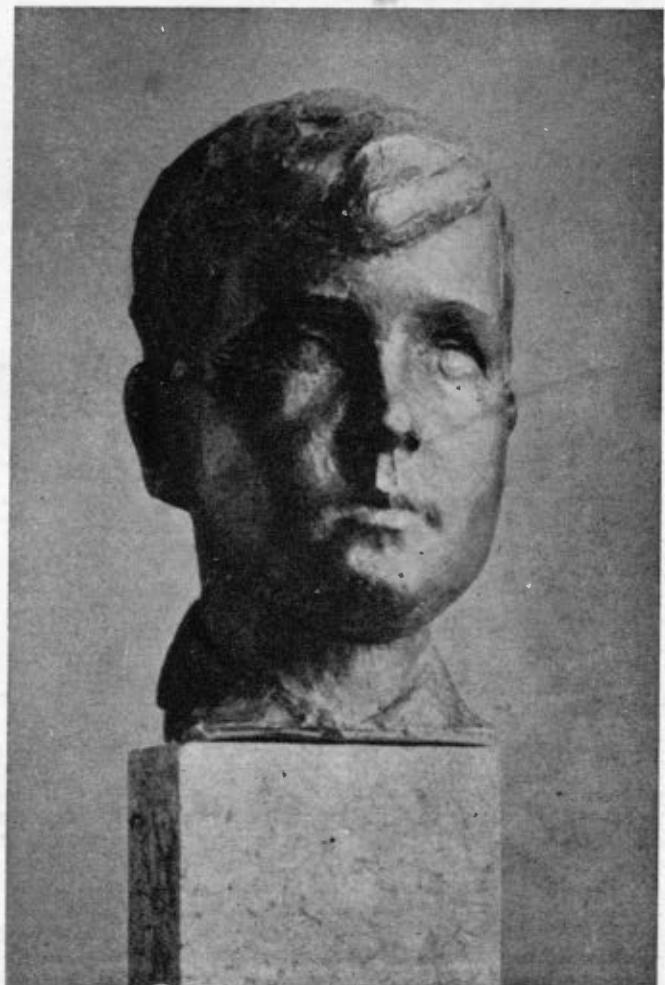
Ще в кінці XIX століття (1898 р.) у Львові, за ініціативою одного з крупніших художників старшого покоління — І. Труша, організовується «Товариство розповсюдження українського мистецтва», а в 1905 р. там же оформлюється «Товариство любителів українського мистецтва». Тематичні горизонти цього кола художників (в їх середовищі,крім І. Труша, були: О. Новаківський, який багато зробив для ствердження національних начал у мистецтві Західної України (1872—1936), С. Батовський (нар. 1866 р.), Т. Копистинський (1844—1916), О. Кульчицька, А. Монастирський, Ю. Панкевич та інші) обмежувалися, головним чином, зображенням природи своєї країни і оточуючого їх життя в плані академічних канонів.

Але необхідно підкреслити, що деякі з художників старшого покоління праґнути відійти від академічних прийомів живопису і прилучитися до реалістичного розуміння світу, до реалістичного живописного ствердження життя. Такий, зокрема, О. Новаківський, творчий шлях якого досить повно показаний на виставці. Своєрідний і темпераментний за колористичними даними, художник особливо цікавий у портреті та пейзажі. У Новаківського в багатьох роботах наявна орієнтація і на живописні шукання художників XV—XVII століть, і на монументальний декоративізм. В цьому плані, безумовно, заслуговують на увагу його картини «Портрет дружини» (1910 р.), «Материнське щастя» і особливо «На забаву» (1907 р.). Як і інші художники його покоління, та й взагалі більшість живописців Західної України, Новаківський любив гуцулів, природу Гуцульщини і з захопленням їх малював. На виставці з цієї серії

особливо виділяються пейзажі Юрія, зокрема дуже своєрідний за кольоровим темпераментним розв'язанням «Юр Красний» (1931 р.), «Гуцулка Марія Бобяк» (1926 р.), чудовий «Пейзаж з гуцулами» (1936 р.) та ряд інших творів.

Не менш цікаве обдаровання старійшини цеху живописців І. Труша, творчість якого присвячена, головним чином, пейзажам Західної України і зображеню галичан. Найбільш відома його картина «Гагілки» — ігри галицьких дітей. Цього великого полотна нема на виставці, але й ті кілька робіт, які експоновані, дають можливість розібратися в спрямованості майстра. Деяка доля раціоналістичної і академізму наявна в окремих творах художника. Зокрема, такий пейзаж «Одинарка сосна» (1934 р.) — картина, написана в охристій тоналності, сувора, трохи навіть архаїчна за рисунком і композицією. Але ось інша картина художника: «Гуцульський мотив». Скільки мажорності, кольору, скільки непідробної байдарості у цій інієктивній речі! Етюд Труша — радісна пісня про природу і людей. І. Труш є не тільки крупним пейзажистом і жанристом. «Жіночий портрет» (1900 р.) і переконливий «Портрет письменника Івана Франка» доводять, що в особі Труша мистецтво західних областей України має проникливого і сильного портретиста.

Безумовно, що зі смертю двох талановитих майстрів живопису — Я. Пістрака (1878—1920) і М. Сосенка (1875—1920) мистецтво Західної України зазнало великої втрати. На виставці роботи цих художників є однією із тих, які найглибше западають у пам'ять і за майстерністю, і за образною виразністю. Монументально виглядає мініатюра (24 см × 35 см) картина Сосенка «Трембітарі» (1915 р.) — проста і переконлива композиція про народних музикантів. Важко віддати перевагу



S. Litvinenko. Народ. 1898. Голова дитини. Бронза.

якійнебудь із двох портретних картин Пстрака. І „Гуцул“ (1904 р.) і „Каменяр“—однаково вражають усім своїм живописно-образним, реалістичним ладом малюнку. Треба сказати, що художники Західної України в більшості своїх робіт зуміли зберегти почуття міри і не впасти в дешевий побутнівізм і етнографізм. Це стосується і Труша, і Новаківського, і Сосенка, і Пстрака, та ряду інших живописців.

Теми природи, теми народного життя своєї країни розробляють у своїй творчості також інші художники цього кола: С. Батовський (нар. в 1866 р.), А. Монастирський (нар. в 1878 р.), П. Копистинський (1844—1916), О. Курилас (нар. в 1870 р.). Одна з останніх картин Батовського „На ярмарку“ (1940 р.) — типове жанрове полотно; у Монастирського досить цікаві і його полотно „Церква коло Верхарі“ (1909 р.) і любовно написаний „Портрет матері“ (1911 р.). Теофіл Копистинський — один з художників, які особливо впірто попрацювали в мистецтві Західної України, — представлений на виставці цікавою за психологізмом роботою „Сирота“ (1879 р.). Ліричний пейзаж Куриласа „Левада“.

Розбираючи роботи майстрів старшого покоління, не можна пройти повз великої творчого шляху Олени Кульчицької (нар. в 1877 р.), картини якої „Діти“ (1920 р.), „Читаючі діти“ і насамперед „Бідна сім'я“ звертають на себе увагу і пере��ливою простотою композиційних прийомів, і соціальною спрямованістю. В середовищі художників Західної України Кульчицька одною з небагатьох зважувалася ставити своїми роботами серйозні соціальні проблеми.

Такі ті художники, які на момент возз'єднання України були уже досить відомі не тільки у Львові та Західній Україні,



I. Raidher-Tom. Народ. 1895. Червоноармієць.
Глін. 1940.



E. Дзіндра працює над скульптурною фігурою
Івана Франка. 1940.

а й за II межами. Ці майстри, в яких за плечима десятиріччя творчої роботи, повинні передати свої велики знання і любов до батьківщини і до образотворчого мистецтва талановитій молоді, яка виростала на трохи інших живописних заповітах.

Якщо старки в багато чому були близькі до академічної школи, то молодь західно-українських художніх течій іноді і дуже часто некритично „освоювала“ те, що ми називаемо формалізмом. Саме серед молодих художників західних областей України покищо живуть деякі рецидиви формалізму. Ми не хочемо, щоб художники забували техніку і технологію живопису, нехтували питаннями формальної майстерності, але ми вважаємо, що примат форми над змістом — не той шлях, по якому повинні йти майстри, що стверджують у своїх творах великі суспільні ідеї. До нас не доходить тільки фактурна вишуканість О. Мелетмана (нар. в 1908 р.) в його пейзажах „Річка“ (1931 р.) і „Дорога“ (1931 р.). Нам мало зрозумілі і не переконують слабі за малюнком,— а колись Еярг говорив, що „малюнок — правда мистецтва“, — і нехайні за живописною кладкою роботи Б. Васильківського (нар. в 1904 р.) також, як і деякий кольоровий інфантайлізм в окремих речах М. Псахіса. Адже треба підкреслити, що ця обдарована молодь уміє з великим напруженням розв'язувати найсерйозніші живописні завдання, працювати з успіхом над великими темами. Зокрема, одною з кращих робіт виставки є портрет Й. В. Сталіна роботи того ж Псахіса, виконаний олівцем. Та й „Натюрморт“ (1940 р.) цього художника дуже зібраний живописно. Ми

вважаємо, що хиби, відмічені вище, можна усунути. Це, треба гадати, своєрідна хвороба росту по суті здорового, але молодого ще організму, яким є талановита група художників західних областей України.

Цілком свідомо ми обійшли досі мовчанкою одне велике явище, яке є на виставці. З повною категоричністю можна твердити, що в особі художника М. Кітця (нар. в 1891 р.) українське образотворче мистецтво має першокласного талановитого живописця. Роботи Кітца, експоновані в Музей нового західного мистецтва, є одними з найсильніших і найпривабливіших в розділі живопису. Чудове за колоритом (художник не боїться темних тонів) полотно „Візники“ (1939 р.) написане з великим ліризмом. І наче в противагу темнокоричневій тональності цієї картини художник створює пронизане соціем, життерадісне полотно „Літній день“ (1940 р.). Чудовий за композицією і живописом великий твір художника „Воли“



M. Внук. Народ. 1906 р. Дід Дмитро. Глина.



A. Коверко. Народ. 1893 р. Іван Франко. Глина. 1940.

(1938 р.). В цій картині є образ природи Гуцульщини і трудового життя гуцулів. Гостро і змістовно, знову таки з найденим живописним розв'язанням, пише художник натюрморти. Кращим із них є натюрморт „Раки“ (1937 р.). Кітц іде в своїх живописних шуканнях від корифеїв французького імпресіонізму, вносячи в імпресіоністичну живописну техніку реалістичні начала, великий ліризм. Обдаровання цього художника з яскравою індивідуальністю — досить велике.

* * *

Обширний і змістовний розділ графіки на виставці. Необхідно пам'ятати, що Львів ще в XVI—XVII вв. був містом, де процвітала майстерність графіки, був своєрідним законодавцем графічних мод. До нас дійшли чудові пам'ятники епохи: Пересопницьке евангеліє (1556—61 рр.), біблія, ілюстрована відомим білоруським графіком Скариною, який жив на початку XVI століття у Львові. Історія зберегла ряд прізвищ крупних ксилографів і граверів по міді: Георгія, А. Казачківського, Карновського, батька знаменитого Левицького — Григорія Левицького і багатьох інших. Традиції графічної майстерності шансові зберігали і зберігають багато сучасних художників, удосконалюючи майстерність, стверджуючи своє право бути продовжувачами прекрасних традицій тонкого мистецтва графіки.

Для більшості художників західних областей України, якщо аналізувати основні тенденції їх творчості, — типові прагнення образною мовою графіки розказати про життя свого народу і про чудові архітектурні пейзажі Львова. Нерідко графіки звертаються і до тем галицької природи і до історичного минулого своєї країни. Але останні теми воїн розв'язують не як ретроспективісти, а як люди, які бажають відобразити па-



I. Райхер-Тот. Голова дівчини. Дерево. 1926.

м'яtnики минулого. Зауважимо, що більшість львівських графіків чудово володіють складною технікою офорту, ксилографії і взагалі найрізноманітнішими видами графічної техніки.

Важко, та, можливо, і не так необхідно, виділити з середовища талановитих графіків західних областей України профідні і особливо видатні фігури. Матеріал виставки дає підставу говорити про добре успіхи досить великого кола художників. Типовими представниками добротної графічної майстерності є Я. Глязнер (нар. в 1879 р.), експонований багатьма роботами, кращими з яких є, безумовно, тонкі малюнки з Львова — „Площа Марійська“ (1940 р.), „Зима“ (1940 р.) та інші, а також чудова офортистка О. Кратохвіля-Віднимська (нар. 1878 р.), роботи якої теж у більшості присвячені своєрідній красі львівських пейзажів („Костьол бернардинців“ — 1939 р., „Башти Львова“, „Ріг Сербської та Боймів“ — 1935 р., „Башта у Львові“ — 1935 р. та інші), і Олена Кульчицька, яка у графіці розв'язує завдання романтичного показу стану природи (типові щодо цього її сповнені настрою акватинти і меццотинто „Ліс“, „Буря“, „Містечко“ та ін.) і багато працює над зображенням гуцульського життя (такі її гравюри на дереві „Гуцульські забави“, „Жнива“, „Гуцул“ та ін.). Але не менш цікаві роботи і добrego анімаліста О. Курилас (нар. в 1870 р.) і такого крупного майстра, як В. Флоріанський (нар. в 1880 р.), окрім листя якого („Куточок Львова“ — 1938 р., „Статуя Нептуна“, „Водопад“ — 1938 р., „Гуцульська хатина“ — 1939 р. та ін.) свідчать, що в особі цього художника-графіка західні області України мають людину, яка не боїться розв'язувати найскладніші завдання ксилографіки. Не можна не згадати також і про своєрідне обдаровання С. Гебус (нар. в 1905 р.), зокрема про її гравюру на дереві „Гуцульський

танець“ (1940 р.) і про красиві акварелі М. Кітца, який і в цій техніці зумів з великою досконалістю розкрити образи міста, і нарешті — про вже названу нами роботу М. Псахіса „Портрет Й. В. Сталіна“ (1940 р.).

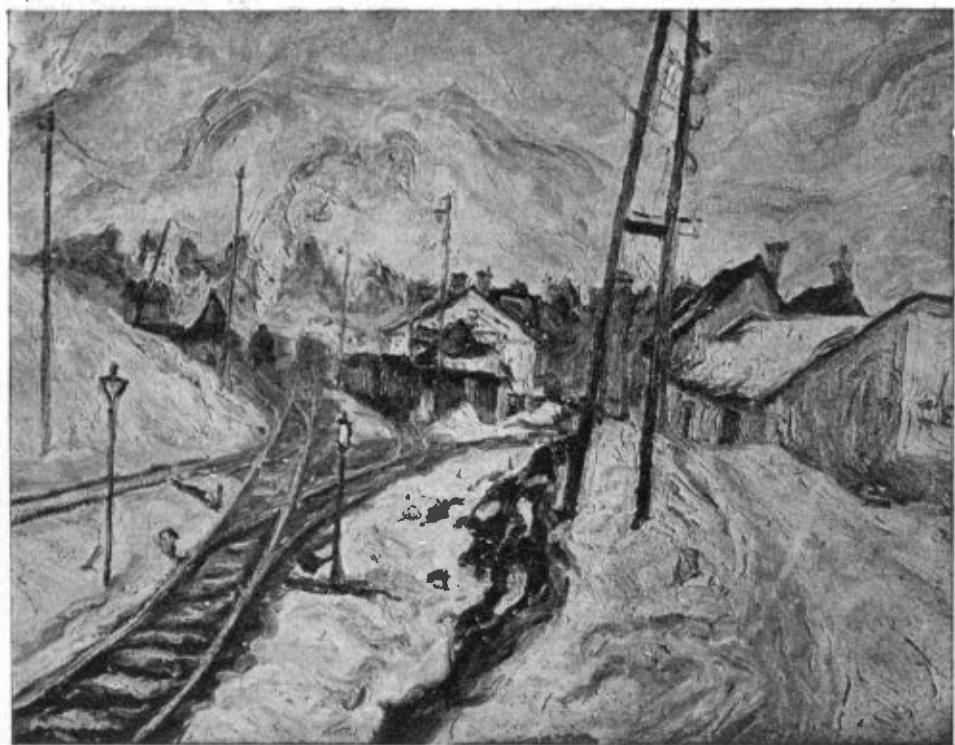
Графіки західних областей України в більшості також, як і живописці, відображають життя свого народу, розповідають про природу і міста своєї батьківщини. Менше в них, ніж у живописців, рецидивів формалістичних захоплень. Це зрозуміло, коли врахувати, що графіка у Західній Україні частіше, ніж живопис, зверталася до народу (ілюстрації до книг і т. д.), до людей, які не приймають формалістичних вивертів, у яких є чудова за свою поетичністю і простотою народна творчість.

* * *

В розділі скульптури звертають на себе увагу роботи М. Внука (нар. в 1906 р.), І. Райхер-Тот (нар. в 1895 р.),



I. Ставусинський. Народ. 1896 р. Битва. Дерево.

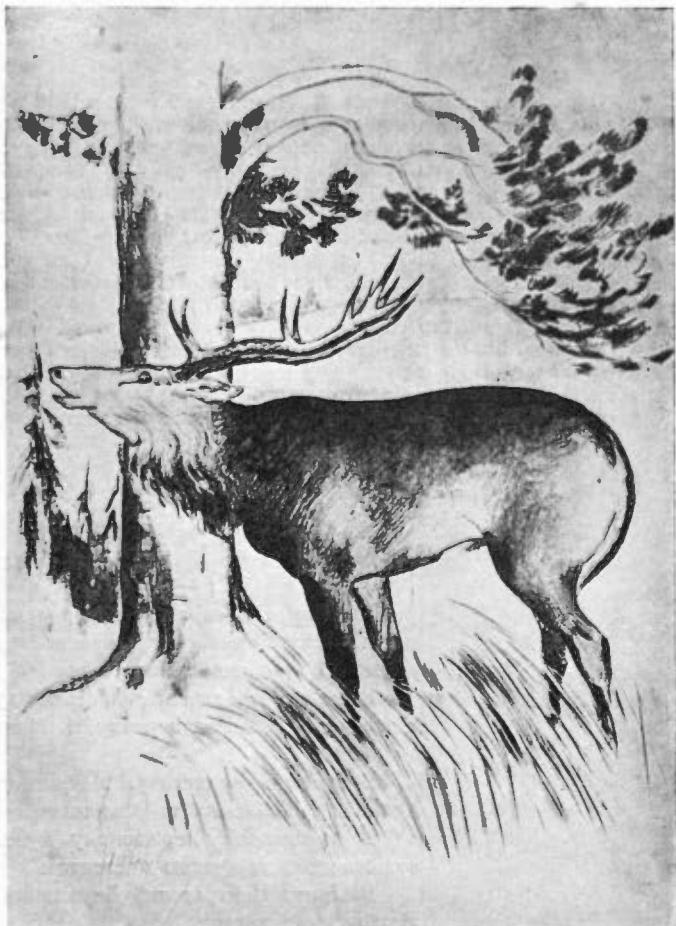
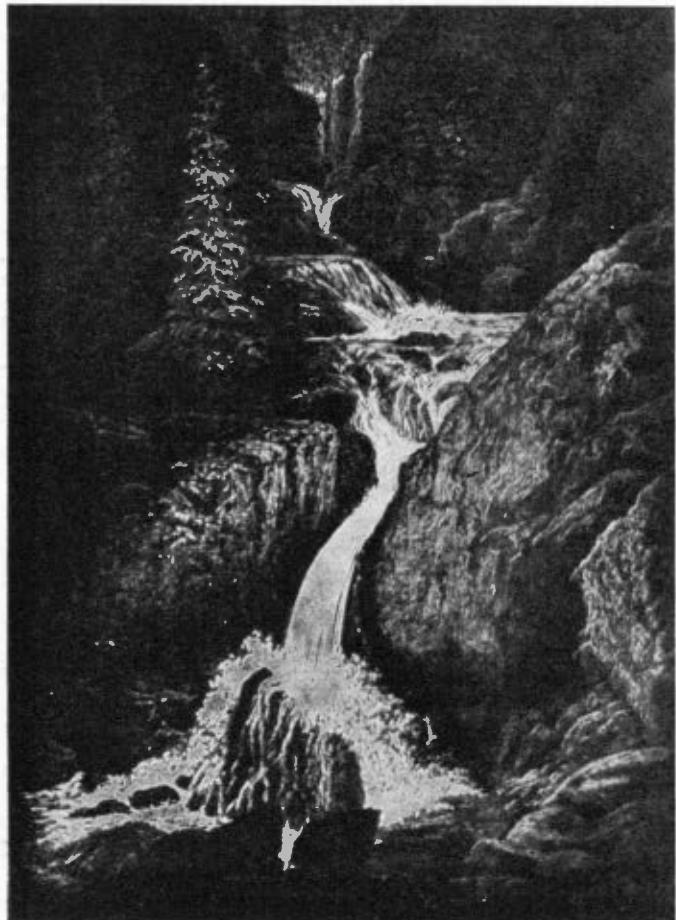


Д. Шанев. Народ. 1910 р. Станція в Закопані (де жив В. І. Ленін).
Олія. 1936.



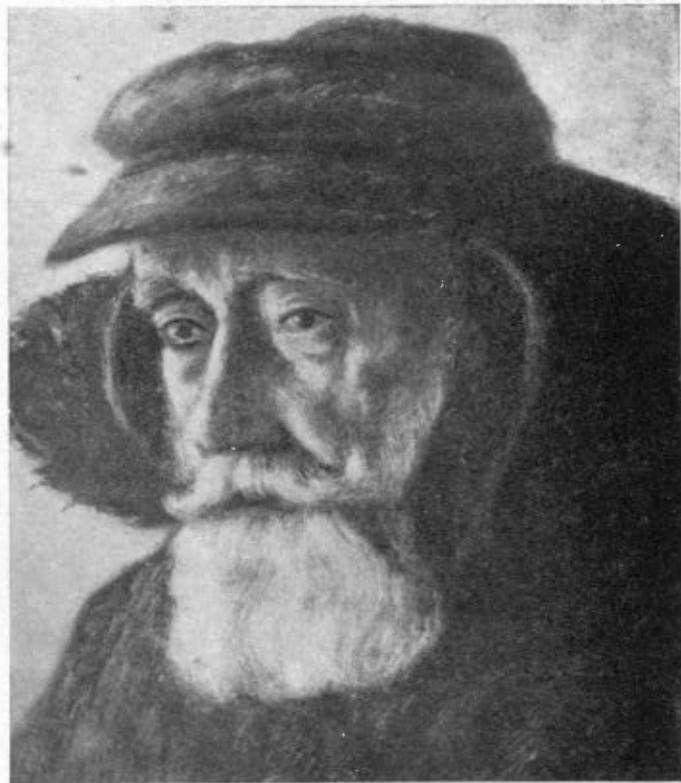
С. Батовський. Народ. 1866 р. На ярмарку. Олія. 1940.

Вгорі: О. Кульчицька. Буря. Офорт. 1913.
Внизу: ліворуч —
В. Флоріанський. Народ. 1880. Водопад.
Гравюра на дереві.
1938; праворуч —
К. Сіхульський. Народ. 1879 р. Олень.
Літографія.





O. Кратохвіля-Відимська. Народ. 1878. Костел бернардинців у Львові. Суха голка. 1939.



V. Лям. Народ. 1893 р. Чоловічий портрет. Тонірований папер, олівець.

А. Павлось (нар. в 1905 р.), С. Литвиненко (нар. в 1898 р.) та деяких інших. Найсильнішою за пластичністю і реалістичною переконливістю трактування образу є скульптура Внука „Дід Дмитро”. Доводиться пожалкувати, що ця фігура селянина не виконана в матеріалі. Наскільки переконливішою була б вона в дереві, а не в патенірованому гіпсі. Занадто модернізувала свої попередні роботи талановита Райхер-Тот. І „Голова дівчини“ (1926 р.) в дереві і особливо „Танцівниця“ (1928 р.)—занадто жеманні. Суворіші, прозітіші і більш скульптурні за об'ємністю, за формами роботи 1940 року—„Червоноармієць“ і „В. І. Ленін“.

Не жаль, розділ скульптури має невелику кількість експонатів і на підставі виставлених не можна цілком розібратися у стані цієї ділянки образотворчого мистецтва західних областей України. З більшою або меншою категоричністю можна

твірдити лише одне: скульптори прагнуть до реалістичного розкриття образу людини, до типізованого показу людей свого народу.

Якщо говорити про провідні теми, про ті ідеї, які вдохновляють художників західних областей України, то тепер, сьогодні, це—теми нашого нового життя, великі ідеї соціалістичного перетворення світу.

Образотворче мистецтво західних областей України — на піднесенні. І це піднесення, це велике творче горіння, це шукання правильних шляхів у мистецтві соціалістичного реалізму—визнають творчі завдання, які стоять перед талановитою групою радянських художників західних областей України.

Виставки в столиці

У квітні в Києві відкрився ряд виставок. Найбільша з них — це виставка етюдів київських художників в приміщенні музею російського мистецтва. У цій виставці беруть участь 65 художників; виставлено 269 творів живопису, скульптури і графіки.

В приміщенні спілки радянських художників України—виставка етюдів і зарисовок, зроблених О. Александровим, І. Макогоном і Р. Мельнічуком в західних областях України.

В художньому інституті відкрита виставка робіт учнів художньо-промислових шкіл, Київської, Львівської та Віжницької.

В українському державному музеї відкрито нову експозицію творів українських художників і народного мистецтва.

Відкрито Центральний Державний музей Т. Г. Шевченка в приміщенні колишнього Маріїнського палацу.



M. Moroz в селі Космачі пише портрет селянина.

Г. ШТРЕНГ

В майстернях львівських художників

Праця львівських художників набирає щораз інтенсивнішого темпу. Цілий ряд живописців, графіків та скульпторів одержали творчі замовлення на ескізи для виставки „Ленін, Сталін і Україна“. Художники Львова хотіли б, щоб виступ Іх на цій виставці справив якнайкраще враження, і з запалом працюють над ескізами.

Львів презентує цілий ряд талановитих художників старої та молодшої генерації. Старша генерація вихована на німецькій школі, молода — на французькій школі, від імпресіонізму до найновіших напрямків. В світі нових завдань художники поступово переходят на шлях соціалістичного реалізму.

Львівські художники, відкидаючи непотрібний формалізм і спираючись на принципи соціалістичного реалізму, зможуть добитися великих успіхів.

Огляд мусимо почати від Труша.

Іван Іванович Труш — найстаріший з сучасних українських художників — готовував велику збірну виставку для м. Києва. З винятковою енергією Труш закінчував свої давно початі праці. Я оглянув близько 150 уже готових пейзажів. Він захоплено працював над виконанням початих композицій. Це картини з життя українського народу, жанрові сцени, в основі яких покладено народні мотиви. Велика різноманітність характеристичних засобів набирає в інтерпретації Труша дуже цікавої, може дещо декоративної форми. Тонка, втемперовані гама-кольори, так властива цьому художнику, надає картинам Труша індивідуального характеру.

Смерть обірвала життя художника.

Станіслав Войтехович Батовський, відомий баталіст, працює зараз дуже багато. Закінчив картину, яка показує зустріч Леніна з польським письменником Жеромським у Закопані в 1914 році. Малоє тепер цілий ряд тематичних композицій. Батовський живописець старшої генерації Львова, працює в реалістичному напрямку, дещо під впливом чернечої школи, — вчився у майстрів-монахів. В його працях домінує рисункова сторона на шкоду колористичним проблемам.

Зігмунт Юліанович Розвадовський — художник, який працює над батальними темами та побутовими картинами. Змалював „В'їзд Червоної Армії до Львова“ і „Розгром денциківської армії“. Розвадовський — також вихованець німецьких шкіл, але трохи відмінні від Батовського. В живописі віддає перевагу світлим контурам і плenerу. Характерні для його теми полювань, ярмарків, які мають він з великою вправністю і легкістю.

Станіслав Казимирович Борисовський у цьому році намалював цілий ряд пейзажів і натюрмортів. Зробив два тематичні ескізи: „1 Травня“ і „Зустріч Червоної Армії“. Зараз працює над виготовленням картону до композиції „1 Травня“, готує детальний рисунок, щоб пізніше вільно виконати його живописно. Живописним принципом Борисовського є кольористичний підхід, при чому він не оперує ні розбиттям площини, ані роздрібнюванням II, а добивається гармонії через відповідний контраст кольорових гам. В розвитку цього художника бачимо ухил до щораз реальнішого трактування теми, образу.

Мойсей Самуїлович Псахіс працює тепер над двома картинами: одна — тематична, друга — студія. Тематична композиція більш реальна і рисункова. А в студії Псахіс придає велику увагу проблемі світла. Крім того, Псахіс пише натюрморти. Тема їх — кімната; повними кольоровими контрастами художник хоче дати реальне зображення речей. Псахіс почав також цілий ряд осінніх пейзажів з околиць Львова.

Мартин Омелянович Кітць готує композиційний ескіз з колгоспного життя і картину „Вечір на Україні“ — прекрасний пейзаж. Природа, дерева, хати, корови на пасовищі, соняшники — все це в своєму взаємному зв'язку і композиції відтворює чудову красу барв, спокійний настрій, що приходить теплого осіннього вечора.

Євстахій Платонович Васильковський пише пейзажі і натюрморти. Зараз працює над кількома пейзажами Львова. Художник цей захоплений традиціями імпресіонізму,

Йому властивий цікавий колористичний і фактурний підхід. Ва-
сильковський не вживає сильних контрастів. Його картина ціла,
ніби розпалена срібним світлом, і вона водночас набирає диференційованого фактурного трактування.

Зігмунт Зігмунтович Радницький працює тепер над тематичним ескізом „Червоної Армії“ та пейзажем. Характерні для нього натюрморти, композиції і пейзажі. Живописець значної культури, він виходить з поімпресіоністичних принципів. Дуже добре зіставлене контрасти кольорів і форм. Картина Радницького — це будова колористичних зіставлень, закінченням яких є форма. Операє скромною, але еконденсованою гамою фарб, яку вміє в міру потреби розширювати або звукувати, не втрачаючи при тому загальної гармонії.

Генріх Шимонович Штренг працює зараз над композиційним ескізом „Зустріч Червоної Армії“ та ескізами, які зображують львівські демонстрації у квітні 1936 року.

Олена Львівна Кульчицька — живописець і графік великої артистичної культури. Малює побутові сцени і картини з життя гуцулів. Дуже цікаві її оригінальні графічні праці Кульчицької. Художниця прекрасно оперує всіма технічними прийомами і добивається у своїх працях надзвичайно тонкого сполучення світла і тіні. Зараз зробила серію гравюр на дереві до поеми Івана Франка „Мойсей“.

Іванна Юзefівна Райхер-Тот — одна з найпопулярніших скульпторів Львова. У неї великі творчі можливості. Райхер-Тот працює над монументальною різьбою і портретами. Портретам і студіям П. Кульчицької глибоке психологічне почуття. Зараз вона працює над пам'ятником.

Мар'яна Іванович Внук готує ескізи до пам'ятника Т. Шевченку. Виконав цілій ряд різьб, досконаліх по своїй формі і виразності, наприклад „Дід Дмитро“, „Жіночий портрет“. Скульптор великої артистичної культури. Праці його характеризуються поміркованістю і добрим смаком. Виготовляє ряд барельєфів для театру ім. Лесі Українки.

Сергій Григорович Литвиненко працює зараз над ескізом до композиції „Щорс у бою“. В ряді творів, виконаних Литвиненком у гіпсі, бронзі та інших матеріалах, відчувається досконале опанування матеріалу і справжнє відчуття відтворюваної моделі. Виконав багато різьб монументальних, з великим розмахом.

Антін Іванович Павлось — молодий талановитий скульптор. Виконав ряд ескізів, зокрема до пам'ятників Леніну і Шевченку. Працює над ескізами до композиції кінної фігури „Повстанець“. Павлось — один з наймолодших скульпторів, дуже темпераментний.

Михайло Сергійович Дмитренко намалював кілька дуже цікавих портретів великих форматів. З подорожі по Гуцульщині привіз багато гарних студій і пейзажів. Дуже розширив і прояснив свою паліtronу; на місце темних, бронзових кольорів впровадив тепер цікаве синє і цеглясте зіставлення, що надає його картинам оригінальної колористичної гами. Дмитренко також дуже цікавиться скульптурою, виконує фігури для своїх композицій і проекти пам'ятників, з яких кілька вже виконано. Вони виставлені у Львові.



O. Кульчицька. 22 вересня 1939 року у Львові.
Гравюра на дереві. 1940.



S. Гебус. Народ. 1905 р. Гуцульський танець.
Гравюра на дереві. 1940.



В. Костецький. Етюд. Олія.

Мистецтво буковинців

Північна Буковина — стародавня руська земля, заселена гірськими українцями — гуцулами. Карпатська природа з материниською любов'ю наділила свободолюбивих горців ізвичайним талантом.

Багата видатними подіями, глибока внутрішнім змістом історія цього краю, його культура і мистецтво. Тут жив і боровся проти польської шляхти відомий народний герой — Лукіян Кобилиця. Тут працював на користь свого народу, складав натхнені пісні український поет-демократ Юрій Федькович. Тут живе і працює старша українська письменниця — патріотка, гірська орлиця — Ольга Юліанівна Кобилянська.

У народній пам'яті, художньому фольклорі і матеріальній культурі живуть спогади про беззувітих борців за визволення гордого гуцульського племені з ярма польських шляхтичів і румунських бояр. Майже в кожному селі чути пісні і легендарні перекази про народних повстанців. В кожній селянській хаті зустрічаються цікаві картинки на історичні теми й портрети великих майстрів художнього слова — Т. Г. Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, майстерно зображеніх вправною рукою народних талантів. Буковинські хатки прикрашає бюст Юрія Федьковича — гуцульського солов'я, виготовлений народними скільпторами, а також його портрет в національному одязу. Це робота талановитого художника-самоука п'ятидесятирічного Палія Чорногузя — з села Чорногузів.

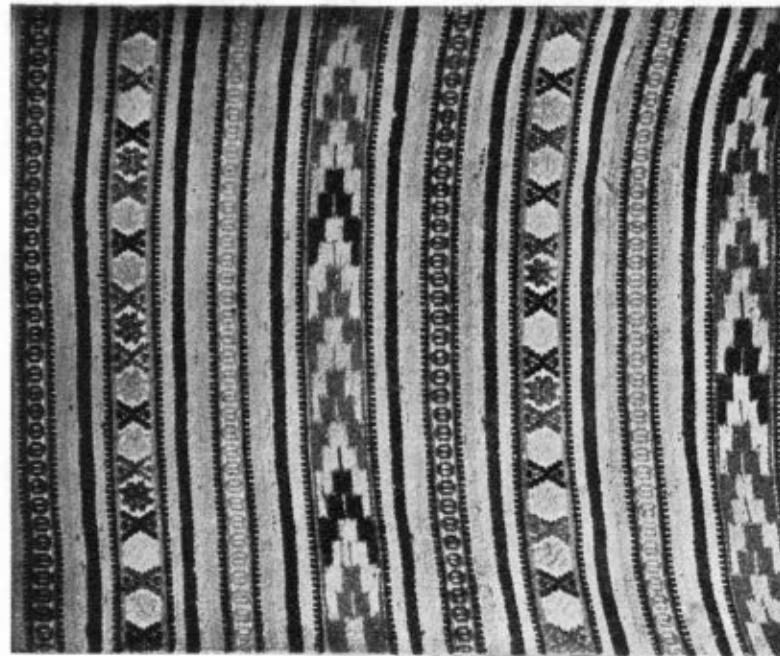
Яскраве й багатогранне мистецтво буковинців. В його історію вписано багато золотих сторінок справді народними художниками, які вийшли з самої глибини трудящих мас. Незвичайно багатий культурними скарбами і художніми традиціями візволений край, на землях якого схрещувалися історичні шляхи народів Західної Європи і Середньої Азії.

* * *

На загальному фоні українського народного мистецтва художня творчість від природи обдарованих буковинців відзначається особливим багатством орнаментальних мотивів, різноманітністю техніки виконання їх, своєрідним колоритом. Карпатський верховинець виростає серед чарівної краси величних гір, квітучих полонин та срібних потоків бурхливих річик, що благотворно впливає на розвиток творчої фантазії і естетичного почуття. На його очах точилася повсякденна запекла боротьба проти шляхетсько-боярського гніту. Звідси він черпає своє натхнення, мотиви і фарби для творчості.

З дитинства і до глибокої старості гірські художники різьблять на дереві геометричні узори, інкрустують їх кольоровим бісером, металом і перламутром, ліплять з глини домашній посуд, дитячі іграшки і кахлі, готують барвисті вишиванки і килими, вплітаючи в кожну зірочку ромбик, у звичайну геометричну рисочку багаточігу гаму фарб, ніжких кольорів і тонів, які щедро розсипала довкола рідна природа! Розцвітка робиться в яскравих і світлих тонах — жовтий, червоний, оранжевий, синій, чорний. Для контрасту й підкреслення барвистості вишиванки вживаються металічні блиски, золото і бісер. Бувають також двох- і однокольорові вишиванки — червоні, сині, чорні, оранжеві, які дуже споріднені з білоруськими і російськими вишивками.

Художнє вишивання і ткання робиться з пам'яті. І тому кожне село, кожний видатний майстер вносять свої характерні особливості в орнаментальні мотиви і техніку виконання, в розцвітку:

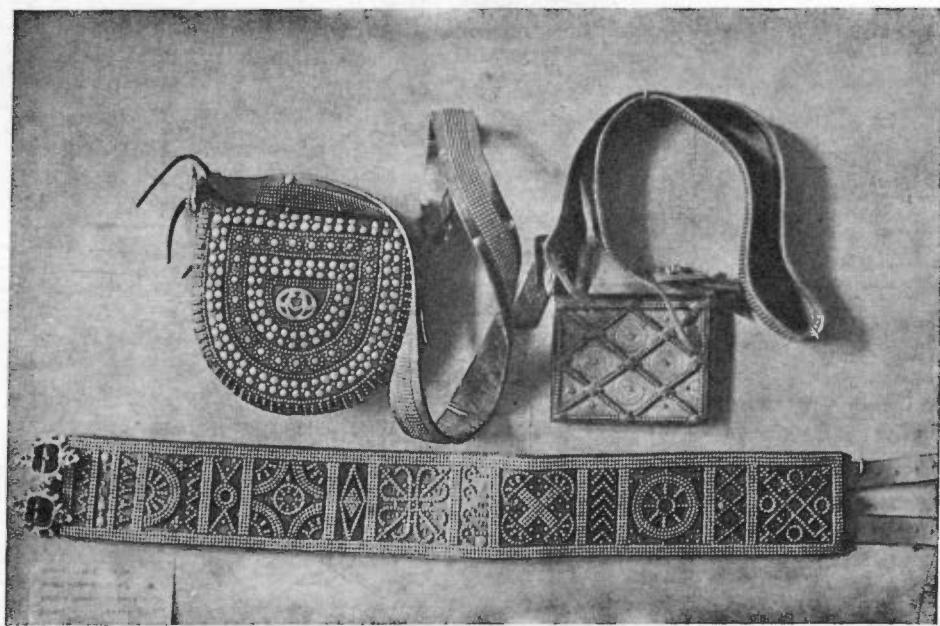


Гуцульська килимна доріжка.

Проте, загальний стиль буковинського орнаменту єдиний — суверено геометричний. Правда, на жіночих вишивках сорочках, поруч з геометричним узором, часто з'являються квіткові і рослинні елементи — стилізовані чи геометризовані до невіднайденої. Та здебільшого такі узори своїм характером і назвою нагадують реальні рослини довколишньої природи.



Гуцульське сідло зі стременами.



Тобівка і черес. Кожа з інкрустацією.

Великим художнім багатством орнамента, вдалим добором кольорів і надзвичайно складною композицією малюнків характеризуються буковинські килими. Вони становлять собою дуже цінні скарби українського народного мистецтва.

На буковинських землях набули великого поширення, так звані, смугасті килими, в яких фон роздрібнений на окремі смуги — широкі і вузькі, що ритмічно повторюються. Кожла така смуга відділена від іншої вузенькою стъожкою певного кольору й

має свій окремий декоративний мотив, свою певну розцвітку. Тим самим буковинці збагатили ритміку узоротворчості, відкрили нові перспективи в композиції килимового орнамента і його розцвітки, вдало поєднавши рослинні мотиви — вазон з квітами, широко вживані в київських килимах, з геометричним орнаментом. Кайми у них немає, килими орієнтовані горизонтально.

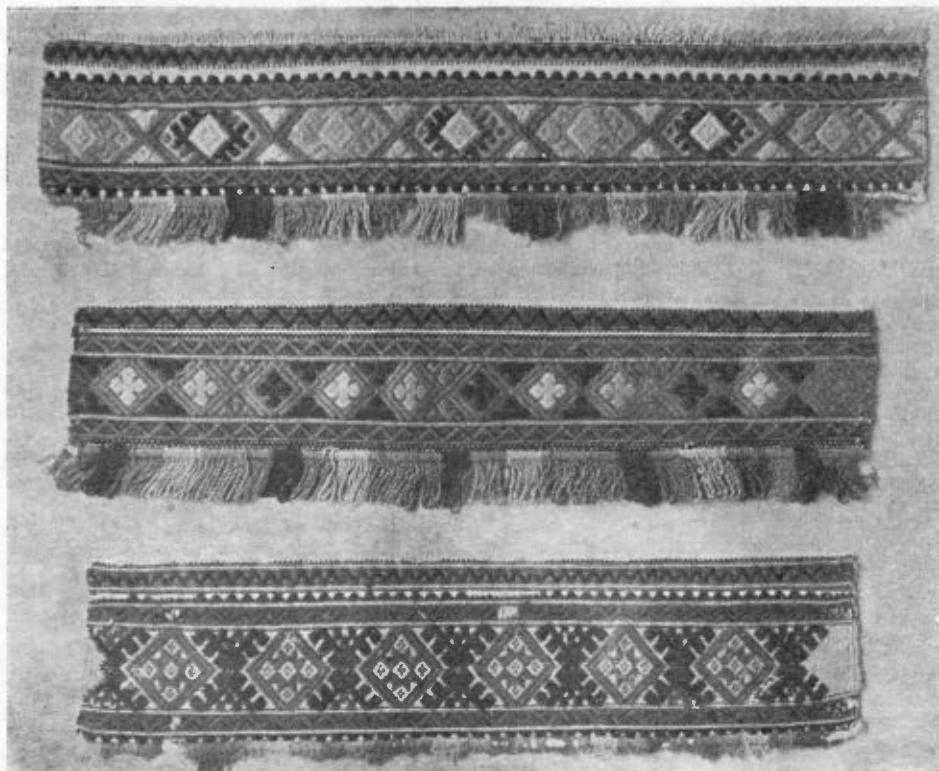
Зустрічаються й складніші композиції килимового орнаменту. В них майстерно поєднуються геометричні, рослинні і тваринні мотиви, які трактуються, проте, геометрично. Кайму становлять різокольорові квадратики, в які вписано заштриховані ромбіки найрізноманітніших кольорів. Орієнтовані ці килими вертикально.

Наведені тут приклади узорів вишивок і двох типів буковинських народних килимів дають досить матеріалу для висвітлення процесу створення розвитку декоративного орнамента українських горців. З цього приводу чимало написали буржуазні мистецтвознавці і так собі звичайні любителі народного мистецтва, які все багатство і різноманітність мотивів українського народного орнамента здебільшого зводили до заозначеній впливів східних народів, головно іранської культури, а коли й вчинавали, наприклад, німецькі вчені оригінальність і своєрідність буковинського орнамента, та все ж таки не давали наукового обґрунтування цього явища, не пояснювали історичного розвитку узоротворчості буковинців.

Великий радянський мовознавець академік М. Я. Марр з надзвичайною ясністю довів, що на первих стадіях соціального розвитку, коли людство ще не мало членоподільної звукової мови, поруч з кінетичною, ручною або лінійною мовою, узоротворчість допомагала людині сприятмати і по-своєму осмислювати зовнішній світ, допомагала формувати й виражати почуття і думки в геометричних лініях і знаках, в кольорах і тонах. Отже, узоротворчість була невід'ємним супутником життя людства, його зброя в боротьбі з грозними силами природи, з ворогами. Узор і орнамент були колись образною мовою народу.

Особливо барвиста, гнучка й поетична ця „мова“ у буковинців — гордих нащадків легендарного Довбуша та Кобилиці. В їх орнаменті є чималі нащарування узоротворчості різних народностей і соціальних формаций, величезний вплив народів сходу і заходу, які нападали на східних слов'ян, і, покоривши їх, тимчасово осідали в Передкарпатті, в долинах річок Прута і Черемоша — аж до бистрого Дуная. Та буковинці з великим художнім смаком творчо переробляли, критично засвоювали іноземні орнаментальні елементи, так само як і мовні, і на цій новій основі створили свій узор, оригінальний орнамент, що має певні стилеві особливості і національні ознаки.

Таким чином, історичні факти і сучасна жива дійсність, освітлені живодайними променями передової радянської науки, рішуче і назавжди спростовують хибні висновки буржуазних



Гуцульські вишивки. (Снятинщина, с. Устич, над Прutом).



Гуцульські керамічні вироби.

мистецтвознавців, які одним розчерком пера брали під сумнів обдарованість східних слов'ян і, всупереч історичній правді, їх художню творчість зводили до запозичень і впливів. Кожний народ — навіть самий малочисельний — в конкретних історичних умовах будував своє життя, творив свою мову, культуру і мистецтво, в основі яких лежать одні й ті ж творчі процеси.

* * *

Обминаючи такі інтересні галузі народної творчості, як художня кераміка і розпис крашанок, що досягли високої культури в Буковині, потрібно більш докладно зупинитися на різьбі по дереву. Буковинські художинки-різьбарі створили сюжетну різьбу, що становить новий етап в народному мистецтві.

На стрімкій горі вільно випростав свою голову олень. Він пильно стереже маленьке оленя і самцю, яка спокійно пасеться. Внизу — серце, з якого виростає дубове гілля, вкрите листям і жолудями, що міцно оповивають всю групу, створюючи ніби її природну рамку. Такий алегоричний сюжет відтворив на звичайному дереві молодий виженський різьбар-комсомолець Кузьма Клим. Це улюблений мотив багатьох різьбарів-буковинців.

Уважно вдивляєшся в прекрасний пейзаж, майстерною рукою зроблений на звичайному дереві, у чудовий рельєф, і глибоко почуваєш красу і велич буковинського мистецтва. Скільки

творчого горіння й вправності вкладено в чудовий твір народного різьбаря! Благородною красою й чарівною поезією від цих скарбів народної творчості!

І мимоволі напрошується деякі паралелі між стародавньою гуцульською і сучасною буковинською різьбою. В старі часи різьбар вію свою пристрасть і талановитість вкладає в суворо геометричні узори, компонуючи стилістично одноманітні, сухі і безпредметні орнаменти, щоб якнайповніше зашифрувати реальний світ у магічні символи і знаки, хоч вони вже і втратили своє первісне значення.

Одноманітність і сухість геометричних орнаментальних мотивів скрашувалася барвистою інкрустацією. Зате сучасний буковинець-різьбар всю свою творчу фантазію вкладає в малюнки і орнаменти, щоб якомога повніше й реальніше відтворити природу й соціальне життя свого краю. Це справді нове, реалістичне й велике мистецтво.

* * *

Народні таланти, якими так багата буковинська земля, під сонцем Великої Сталінської Конституції вільно творять соціалістичне мистецтво. У творчій співдружбі з видатними майстрами народної творчості й художниками-професіоналами вони створять прекрасні зразки мистецтва, гідні великої сталінської епохи.

Виставка робіт студентки Тетяни Яблонської

Разом із звітною виставкою літніх студентських етюдів кафедрою живопису Художнього інституту влаштована персональна виставка Сталінського стипендіата Тетяни Яблонської.

Це перший випадок такої персональної виставки в стінах інституту, і значення її не тільки в тому, щоб підвести підсумки п'ятирічного навчання видатного студента і іншим студентам показати зразок наполегливості, впертої і вдумливої роботи над собою обдарованої людини, але й самому інституту перевірти правильність своїх програмно-методичних установок з першого і до останнього курсу.

Однак, перш ніж говорити про те, як розвивалася і росла Яблонська в стінах художнього вузу, цікаво знати, з чим же вона вийшла в нього, яка обстановка і перші враження дитинства, що збудили в ній художника, і якою була її підготовка до вступу в Художній інститут.

Тетяна Яблонська—ровесниця нашій революції—народилася в 1917 р. в м. Смоленську, де батько її—історик-філолог по освіті—був викладачем у середній школі. Її мати, яка закінчила курси іноземних мов у Женеві, теж була викладачем. Це, звичайно, забезпечувало певний культурний рівень сім'ї. Але крім того, батько весь вільний час присвячував мистецтву, багато малював і писав етюди.

Природно, що і у дітей (Тані і молодших—сестри і брат) дуже рано опинилися в руках олівці і фарби. Вони малювали і писали натюрморти, робили начерки з живої натури і зарисовки з пам'яті, орнаментальні і фігурні композиції і т. д. Щомісяця в сім'ї влаштовувались звітні виставки з розбором робіт, потім вони складалися в ящики і через півроку знову витягалися на світ для „чистки”—відбору кращого, решта знищувалась. Один раз кожного року діти повинні були малювати портрет батька, який потім порівнювався з попередніми, щоб перевірити, наскільки за рік просунулися вперед. З 11—12 років вони видавали свій рукописний журнал, в якому вміщувалися їх оповідання з власними ілюстраціями.

В 1928 році сім'я через кліматичні умови, потрібні для здоров'я дітей, переїжджає до Одеси, оселившись за містом на дачі, недалеко від моря, і море з його безконечно мілівими тонами в різний час дня і року, в різну погоду, південне сонце, що виблискуює на хвилях, на каміннях, деревах і будинках і створює складну гру рефлексів у тінях, стають новими збудниками художнього захоплення дітей.

До цього приєднується і враження в Одеському музеї від робіт Констанці, Брубеля, Серова, малюнків Сомова, портретів кінця XVIII і початку XIX ст. ст., „написаних гладко, але чистим кольором“. Живопис став здаватися все більш привабливим і прагнення стати художниками все міцніше вкорінювалося в головах дітей.

В 1930 році сім'я переїжджає з Одеси в Кам'янець-Подільський, де батько переходить на викладання в школах малювання і рисування. У дітей починаються вже справжні систематичні заняття по малюнку і живопису, як підготовка до вступу в Художній інститут. В серпні 1935 року Т. Яблонська разом з сестрою Еленою складають іспит в Київський Художній інститут і обидві залишаються на перший курс.

* * *

Перший курс і початок другого проходять з успіхами трохи вище середнього—краще по малюнку. Але на кінець другого курсу Тетяна Яблонська вже цілком справляється з завданнями по живопису і за дів'яностої постановки оголеної натури одержує оцінки „відмінно“. Якщо в передостанньому етюді були написані „ноги стоячої фігури“, то заключна робота другого курсу і по кольорових відношеннях, і по ліпці форм, і по технічній зробленості справедливо була визнана кращою не тільки на курсі, але і (відносно, звичайно) на всьому факультеті, відзначена „пожалою ради“ і взята в зразки методичного фонду, поклавши їйму початок. Її лише трохи псує невдало закладена за спину рука, що здається обрубком і ділка саломність загального враження, що, втім, є швидше мінусами самої постановки, ніж її виконання. Але ось де уже провіна автора—слід було краще промалювати ноги.

Однак і при всьому цьому для студента другого курсу—

це видатна робота, що залишається такою і при теперішньому підвищенні загального рівня студентських робіт.

З музеїніх вражень цього часу можна відмітити великий інтерес до робіт Нестерова і Брубеля в Музеї російського мистецтва. Велику роль в розумінні вищих завдань по живопису і малюнку відіграли, за словами самої Т. Яблонської, звітні виставки академробіт інституту.

З переходом на третій курс Тетяна Яблонська поступає в майстерню під керівництво проф. Ф. Кричевського. Тут в атмосфері підвищених вимог до малюнка та до кольорового виразу форм і взагалі до чистоти, яскравості і світлоносності кольору все більше розгортається її живописне обдаровання. Її малюнок стає точнішим і гострішим, побудова кольором форми все впевненішою, колорит світлішим, свіжішим і діскретнішим, володіння пейзлем—вільнішим і легшим.

З робіт третього курсу, крім ряду добре виліплених голів, відзначились етюд бабусі в коричневій шубі і сірій шляпі з червонуватим обличчям на світло-сірому фоні і етюд з спини кістяного старика—натурища з чітко виявленою „анatomією“.

* * *

Кінець третього курсу і початок четвертого ознаменувалися рядом подій, що мали велике значення для дальнішого розвитку Тетяни Яблонської.

Це, поперше, поїздка в Москву і безліч вражень як від самої столиці, так і від її музеїв. Особливу увагу притягнули



Т. Яблонська. Автопортрет. Олія.

роботи французьких імпресіоністів, які відкрили їй нове ставлення до природи — у великий свіжості і безпосередністі сприйняття, у світлих і чистих фарбах.

Другою подією була поїздка з групою товаришів на літню практику в містечко Рехлі на Чернігівщині. Треба згадати, що попередні два літа після І і ІІ курсів, проведених Яблонською у Ворошиловграді, були через різні причини дуже мало використані для роботи в пленері. Зате тепер, особливо після московських вражень, вона жадібно накидалася на природу.

Ця по суті перша зустріч з нею давала, однак, далеко не рівні результати. Пленерні установки інституту і особливо враження від французьких імпресіоністів наштовхували на сонячний світливий живопис з теплими або холодними відношеннями і рефлексами. Так написана „Доярка“ і відтворюваний „Колгоспний табір на березі Десни“, що експонувався на Московській виставці в честь ХХ-річчя комсомолу. З другого боку, багатство густої і соковитої зелені в контрасті з квальною ворошиловградською рослинністю і трудність розібратися у великій різноманітності зелених відтінків, приводили до дещо умовної зеленої гами в етюдах лісу. У звітній доповіді про виставку літніх робіт 1938 року я відмічав високу якість „Колгоспного табору“¹. Вказано було, що інші роботи Т. Яблонської „одноманітні по своему водянисто-зеленому колориту, притушенному і умовному, без тепло-холодних відношень світла і тіні“ і рекомендовано авторові „серйозно продумати принципи пленеру, інакше можна вдатися до манірності“.

Ці недоліки були цілком вижні Тетяною Яблонською в літній роботі наступного року в Криму (на Алупкінській дачі Ленінградської академії художеств), що дала ряд прекрасних етюдів, словесних світла і повітря.

¹ Днв. „О. М.“ № 5, 1939.



Т. Яблонська. Голова старої. Етюд до дипломної роботи. Олія.



7. Яблонська. Академічний етюд. Олія.

Наступними подіями для Яблонської, як і для всієї художньої і широкої громадськості Києва, були перевезені з Москви і експоновані в київських музеях виставки видатніших майстрів російського реалізму Репіна і Сурікова. Вивчення цих виставок студентами інституту значно піднесло загальний рівень роботи нашого художнього вузу.

Тетяна Яблонська реагувала на них по-різноманітному. В Репіні II вражала широта охоплення художником життя, різноманітність тем і типажу, майстерне владіння формою, різноманітність техніки. В Сурікові ж II хвилювали емоціональна насыченність самих тем і характерів, їх глибина, змістовність форм і колориту, особливість в кожній картині, знайдених відповідно до їх тематики, і особливо велика безпосередність в підході до на-турі в етюдах.

Під прямим впливом суріковського етюду „Дівчина в хустці“, написаного для „Сніжного городка“, писала Тетяна Яблонська свій автопортрет, відтворюваний тут. Він дуже вдалий по схожості, по поєданню тощі чорної шовкової хустки, кремово-зеленуватої м'якої кофти і сірого фону з матовим кольором обличчя, і є прекрасним зразком культурного використання спадщини минулого, що свідчить про смак і художній такт автора.

* * *

Все це, разом з досвідченням і вимогливим керівництвом Ф. Г. Кричевського, дуже вплинуло на Тетяну Яблонську і сприяло її швидкому росту. На четвертому курсі водночас з іншими хорошими етюдами вона дає вже таку зрілу роботу, як відтворювана тут „Старуха з рибою“ (академічний етюд).

Звичайно, тут істотніше значення має надзвичайна вдаість самої постановки натури професором, в якій певність академічного завдання — фігура з предметами в просторі — насычена великою тематичною змістовністю і в позі з зупиненим рулем

старухи, зайнітої чисткою риби, і в її типажі, костюмі, і в природному побутовому доборі предметів, різноманітних і формою і кольоровим поєднанням, і по фактурі своїх матеріалів.

Але цю вдалу постановку Яблонська все ж написала краще за всіх, давши і дуже продуману загальну композицію, добре намальовану, живу, виразну фігуру і світло насищено гармонійну кольорову гаму (світлих і темних, теплих і холодних сірих тонів з вохристими і вохристо-червоними і оливково-зеленою пляшкою) і різноманітну інтерпретуючу різні фактури предметів, живописну фактуру на полотні. Такої роботи в інституті також ще не було і з оцінкою „відмінно“ і „похвалу ради“ вона теж взята в методичний фонд.

На цей час починають виділятися і композиційні ескізи Яблонської, з яких відтворюється привабливий по групуванню фігур, світлонасиченості і дзвінкому, веселому кольору ескіз з зображенням підлітків, що гойдаються на дощі. Такою ж цікавою була і серія невеликих ескізів, що варіюють тему сільського весілля з вилітаючими зза горба тройками з санями, наповненими колгоспною молоддю. В деяких з них може підсвідомо позначився вплив суріковського „Снєжного городка“.

* * *

П'ятий курс, завдяки зовнішнім несприятливим умовам навчальної роботи, дає по суті тільки два академічні етюди — підлітка в одежі кухарчика і парної постановки сидячих на лаві дівчини в рожевому платті та білій хустці і хлопця в кремуватій світці і в чорних штанах на світлому перлинно-срібому фоні.

В останній роботі ще більше, ніж в попередніх етюдах, позначилася установка майстерні Ф. Г. Кричевського на великий кольоровий силует з ліпкою форми чистим, світло насищеним кольором і Т. Яблонська послідовніше і сильніше інших розв'язала це завдання, одержавши знову таки оцінку „відмінно“, „похвалу ради“ і рекомендацію до премії. При розподілі стипендій була висунута і затверджена стипендією.

В той же час вона проробляла ескіз до дипломної картини „Повернення з сіокосу“, затверджений потім кафедрою до виконання. Відправною точкою для нього був указаний вище „Колгоспний табір на березі Десни“, але в процесі роботи він поступово змінювався — берег відсувався і знижувався, човен збільшувався і наближався до першого плану, змінювалася кількість пози і типаж колгоспників і т. д.

Разом з тим дуже працездатна студентка прагне плодотворно використати для живопису кожну вільну хвилину. В результаті з'являється велика серія пейзажних етюдів, зимових і весняних, написаних з вікон майстерень на подвір'ї інституту і поблизу нього. До них належить ніжний ліловато-сріблястий „іней“ з відчуттям дзвінкої тиші безвітряного, злегка морозяного зимового ранку.

З настанням теплих сонячних днів Тетяна Яблонська прибуває до підготовчих етюдів для своєї дипломної картини, вивчаючи насамперед гру світлотіні і рефлексів на обличчях і постатях людей від червонуватого сонця, що заходить. Ця ж робота з додатком етюдів Дніпра, човнів і барж, при такому ж освітленні з відбитком Іх у воді, тривала і влітку на інститутській базі в Каневі. Сюди стосуються „Вечір на Дніпрі“ і „Годова старуха“, що дивиться спід руки.

Поряд з цим писалося немало етюдів, що не належали безпосередньо до дипломної роботи, як, наприклад, етюд „Березки“ — дуже сонячний і ясний, радісний по своєму кольоровому звучанню.

Говорячи про останні роботи Т. Яблонської, слід, однак, відмітити, що в деяких з них стали досить чітко проявлятися тенденції суто декоративного порядку.

В указаній вище установці в майстерні Ф. Г. Кричевського на великий кольоровий силует з ліпкою форми чистим світлонасиченим кольором, вона почала припускати іноді перевагу силуетності великої плями, як такої, над об'ємним виразом внутрішньої форми.

Звичайно, певна частка декоративності допустима в станковому творі, даючи йому нарядність, підвищеність кольорового звучання; самий силует в своїх обрисах може набути більшої виразності, і над цим варто попрацювати.

Проте, переступаючи в цьому напрямку межі, рискуєш не мало втратити в загальній змістовності, реалістичній значимості і психологічній насыщеності образів, що досягається через об'ємну форму в її масах і деталях, виразну гру світлотіні і т. п. Замість картини виходитиме декоративне панно, тобто інший вид живопису, правда, теж необхідний в культурному вжитку, але який має іншу вагу, ніж повноцінна станкова картина.

Будемо сподіватися, та її сама Яблонська ніби також вважає, що ця її робота над кольоровим силуетом з декоративним ухилом є лише етапом в ланцюгу її шукаль на шляху до великої об'ємної форми великого реалістичного образу в картині, або буде просто паралельною розробкою засобів виразу для декоративного панно, потреба в якому у нас теж велика.

* * *

Працюючи тепер над першою своєю великою самостійною роботою — дипломною картинною, Тетяна Яблонська підводить підсумки свого шкільного навчання, підсумовуючи і досвід, набутий в майстерні під керівництвом свого професора, і висновки з вивчення художньої спадщини, і спостережень навколошнього життя.

Але чи вдається або чому не вдається молодому художникові написати цю картину так, як цього можна чекати від нього, все ж очевидно, що перед нами значне живописне обдаровання, хороша шкільна підготовка і видатна працездатність, трудова дисципліна.

Останню обставину необхідно особливо підкреслити, бо в стінах нашого інституту є студенти, мабуть, не менш обдаровані, ніж Т. Яблонська, але, поступаючись перед нею в працездатності, в організованості свого робочого часу, вони не досягли покищо таких відчутних результатів, як вона. В цьому і повчальність її прикладу, підкресленого нашою виставкою.



T. Яблонська. Академічний етюд. Олія.



ІІ. Сударик. Портрет бабусі, у якої жив М. Щорса (с. Натоповичі). Олівець. 1940.



ІІІ. Кисіль. Портрет командира щорсівського загону тов. Баранова. Олівець. 1940.



І. Кружков. Краєвид з парку Лизогубів, звідки настунали щорсівські загони. Олія. 1940.

В. ЮЗЕФОВИЧ

„По слідах Щорса“

Виставка етюдів і рисунків

Етюди і зарисовки історичних місць є дуже важливий етап підготовчої роботи до історичної картини, і тому треба тільки вітати ініціативу групи кіївських художників, що поїхали по слідах М. Щорса і зафіксували фарбою і олівцем місця його історичного бойового шляху. В таких етюдах і зарисовках, власне, нема нічого нового, бо кожний серйозний художник, приступаючи до історичної картини, завжди вивчав в натурі все, що лише піддавалось такому вивчення. Приміммо хоч І. Репіна: як довго і старанно вивчав він весь матеріал, що стосувався його історичних картин. Звичайно таке вивчення у художників починалось тоді, коли ідея, або навіть ескіз картини уже був в наявності, і художники шукали того, що ім було потрібно.

Оригінальним у випадку з нашими художниками було те, що вони поїхали запортретувати місця і людей на шляху М. Щорса з метою майбутніх композицій, з метою збирання матеріалів, як документів, що мають подекуди самостійне значення — топографічне або етнографічне.

Отже, в серпні минулого року бригада кіївських художників у складі Козловського, Кисіля, Кружкова, Сударика, Чорнолуцького та Довженка вирушила двома групами на роботу. Одна група поїхала від ст. Унечі на півден, друга — від Чернігова на північ. Загалом зарисовками було охоплено такі місця: м. Унеча, Городня, Седнєв, Чернігів, посад Злинка, села Натоповичі, Лищиці, Бутівка, Дубровне; разом було зроблено до 150 етюдів і малюнків (олія, акварель, олівець). Більшість робіт — пейзажі, є коло десятка портретів. Найголовніше, пейзажі з місцями боїв М. Щорса, або ж місцями маршів його загонів. Крім того, відображені подвір'я, будинки партизанів, хати селян. Особливу увагу художників привернула стара велетенська липа в саду Лизогубів, під якою колись любив працювати і відпочивати Тарас Шевченко і під якою в часи громадянської війни денкінцями було розстріляно двох партизанів.

Щодо окремих художників, т. Козловський дав малюнки олівцем, непогано виконані з технічного боку: видно породу дерева, почувається повітря, в малюнкові немає нічого зайвого, і є все потрібне для загального враження. Проте, в його графіці почувається чисто „пейзажний“ підхід до справи, „красивість“ краєвидів, і мало пророблені передні плани, що мають велике значення для батальніх картин. Художник захопився природою і забув, що його пейзаж — цілеспрямований, що це — етюд для якоїсь майбутньої композиції, де головну роль буде відігравати людина. Ті простори та не було, що їх дає т. Козловський в своїх малюнках, — найменш сталій елемент природи, а в даному разі художнику треба було зафіксувати все те, що має істотне

значення для майбутньої композиції.

Нам здається, що найближче до цього завдання підійшов худ. Сударик, який дає не просто пейзаж, а типовий пейзаж. Наприклад, с. Лищиці. Художник шукає типового і специфічного в пейзажі, і, значить, не просто відображає те, що було перед його очима, а прагнув до більш поглиблого творчого узагальнення. Треба також сказати, що у тов. Сударика є кілька добрих акварелей, соковитих, барабістих, виконаних в широкій манері, як от, наприклад, село Дубровне, місце привалу щорсівців. Про конкретність підходу худ. Сударика свідчать і такі речі, як „Куточок старої унечської архітектури“, або „Посад Злинка, зразок архітектури“, тобто художник вишукував специфічне і властиве для даної місцевості, а це особливо цінне як матеріал для майбутніх робіт.

В малюнках т. Довженка часто-густо передні плани не досить добре підкреслені, почувається млявість форм. До ліпших його рисунків належить „Липа в саду Лизогубів“. Його малюнок-портрет тов. Лаптєва, розвідчика Богунського полку, підкреслює характер, волю.

У т. Кружкова є портрети, що стоять вище, ніж його пейзажі, виконані олією. Взагалі, з живописного боку олійні роботи всіх художників бригади не дуже високі, і якщо це пояснюється умовами роботи (можливо — спішкою), то доцільніше було б вибирати інший, ніж олія, матеріал.

Нарешті, ми маємо зробити деякі зазначення, що, може, будуть корисними і для другого туру подорожі.

Насамперед, треба вибирати сезон для подорожі у відповідності до історичних подій, бо в даному разі наші художники поїхали восени, тоді, як М. Щорс проводив свою кампанію в тих місцях зими. Далі, всі хати і будинки мають на малюнках лише зовнішній вигляд, і немає жодного малюнка, що показував би внутрішнє приміщення. Це звужує той діапазон тем, що можна було б побудувати на цьому матеріалі. Нарешті, художники чомусь обмежили свою документацію лише пейзажами і портретами осіб, що були безпосередньо звязані з Щорсом. А для батальної, історичної картини цього матеріалу занадто мало. Важливо було ще зафіксувати типаж населення, починаючи від дітей і кічаючи старими.

Нарешті, треба сказати, що подібні подорожі з метою зарисовок історичних місць громадянської війни мають виключно важливe значення для підготовки до виставки „Ленін, Сталін і Україна“. Бо, оскільки йдеться про історичну картину, вона повинна бути побудована на документальному матеріалі. Тому було б дуже доцільно організувати подібні подорожі по слідах походів тт. Ворошилова, Фрунзе, Котовського і інших героїв громадянської війни.

*К. Козловський. Село Натойовичі.
Дворище. Олівець. 1940.*



*С. Чорнолуцький.
Село Натойпо-
вичі. Хата, в якій
жив М. Щорс
Акварель. 1940.*



*Г. Довженко. Місце першого підступу Бо-
гунського загону до Седнева. Олія. 1940.*

До питання атрибуції і датування деяких сепій Т. Г. Шевченка

З початком роботи над академічним виданням живописної спадщини Т. Г. Шевченка, над чим зараз працює Інститут української літератури ім. Т. Г. Шевченка Академії наук УРСР, починається нова фаза в дослідженні творчості основоположника нового українського живопису. Крім того, що в цьому виданні має бути висвітлений весь творчий доробок Шевченка-художника, все те, що зберіглося часом і любов'ю народу до спадщини великого художника, тут вперше буде встановлена хронологія всієї живописної творчості Шевченка, без чого взагалі неможливе правдиве наукове висвітлення творчого шляху художника. Помилкова атрибуція твору і невірне його датування завжди збивають дослідника, уподоблюючись тим деталям, які, будучи поставлені не на своє місце, порушують правильний хід всієї машини. Вельми ускладнюють роботу дослідника і ті прогалини, які маються в творчій спадщині художника в наслідок ще не розшуканих його творів. У виявленні невідомих живописних творів Шевченка радянським мистецтвознавством, особливо за останні роки, зроблено багато, немало досягнуто і в справі дослідження і популяризації творчості Шевченка художника в статтях, монографіях тощо, але все це юридично мірою не може говорити за те, що живописна спадщина Шевченка повністю зібрана і досліджена. Вивчення таких даних, які знаходимо в епістолярній спадщині художника, в його щоденнику, вивчення спогадів друзів і сучасників Шевченка і т. п. говорять про те, що порівняльно велика кількість живописних творів великого українського народного художника, про які згадується в цих джерелах, досі ще не розшукана. Так, приміром, нам нічого невідомо про те, чи зберіглися такі твори Шевченка академічного періоду як „Хлопчик сирітка ділиться милостинею з собакою“—перша спроба Шевченка малювати олійними фарбами в час перебування в Академії „Гермафродіт“, яка була експонована на академічній виставці в 1842 році і про яку згадується в рецензії Ромульда Подберезького, портрет баснописця Крилова, мальованій Шевченком, що ского часу належав Жуковському; такі сепії і акварелі періоду заслання, як „Тріо“, „Щасливий ловець і спритний продавець“, „Байгуши“ та ін. Можна було б нарахувати більш п'ятдесяти творів, які до нас не дійшли, а коли і відомі нам, то в наслідок невірної атрибуції і датування рахуються за інші твори і збивають і дослідників, і глядача. Гірше за все, що раз зроблена помилкова атрибуція канонізується, а відтак тягне за собою і нові помилки. Подібне, зокрема, трапилося і з сепією „Циган“, про яку згадує Шевченко в своему листуванні до Бр. Залеського. До цього часу вважалося, що така сепія до нас не дійшла, в дійсності ж вона широко відома по багатьох репродукціях, а орі-

гінал II зберігається в Центральному музеї Т. Г. Шевченка в Києві. В цьому неважко переконатися, ознайомившися з спогадами М. В. Савичева „Кратковременное знакомство с Т. Г. Шевченком“, вперше опублікованими в новочеркаській газеті „Казачий вестник“ №№ 53—54 за 1884 рік. Автор спогадів Микита Федорович Савичев—уральський козак зустрівся з Шевченком в 1852 році в Новопетровському, куди спеціально приїхав, щоб познайомитися з видатним вигнанцем, про якого багато чув ще в період свого перебування на Земігородщині в 1849 році. Трьохмісячне знайомство Шевченка з Савичевим не увірвалося і після 1852 року, про що може свідчити листування поміж ними в пізніші часи. В час новопетровської зустрічі, як розказує М. Савичев у своїх спогадах, Шевченко в знак приязні намалював з нього портрет олівцем. Кілька років тому цей портрет виявився в Уральському обласному музеї, і про нього була публікація на сторінках нашої періодичної преси.

В своїх спогадах М. Савичев розповідає про те, що Шевченко показував йому ряд своїх малюнків і подає опис окремих з них: „Другий малюнок, — пише він, — так само був зроблений сепією: до мальовничої української хати-корчми, що стоїть на розі вулиці, два солдати привели двох арештантів, закутих в кайдани поодинці і вкупі один з одним. Один із солдатів зайшов у корчму, а другий, сперши рукою на верхній косяк зовішніх дверей, стояв спиною до глядача, ждучи чарки горілки від товариша. Він покосився на спочиваючих біля стіни арештантів. Це були — одни росіянин, другий — циган. На вулиці, в глибині дальнього плану, з'явилася група мандрівних циган, що являли собою вакханалію: бубон, скрипка, скомороша пісня, відчайдушно танцюючі жінки — все це було в розпалі. Арештант — циган вражений рідними звуками волі рвишувся і виставив голову за ріг хати, але разом з тим він потяг за собою товариша, що апатично переслідував в своєму одязі паразитів. Загриміли ланцюги і потривожений арештант злісно дивився на цигана, а караульний солдат звернув на шум увагу, що виявилось у повороті голови. І все. Але як це зроблено! Композиція, експресія в фігурах, чистота і привабливість малюнку, розташування тіней задрісі...“

Не вникає жодних сумнівів у тому, що в цих рядках ми маємо опис змісту сепії, відомої під назвою „На етапі“, яка до цього часу вважалася за IX лист серії „Блудний син“ і на цій підставі датувалася 1856—57 р. Ті незначні неточності, які припускає М. Савичев в описі малюнку пояснюються тим, що спогади писалися ним через довгих тридцять два роки, після першої зустрічі з Шевченком — час достатній для того, щоб в пам'яті стерлися окремі другорядні



Т. Г. Шевченко. Портрет М. Ф. Савичева. Олівець. 1852. (Зберігається в Уральському обласному музеї).

деталі баченого і пережитого. В основному ж Савичев правильно передає зміст малюнку і найбільш суттєві його компоненти. Звернемо увагу на таку характерну деталь — автор спогадів центральну постать малюнку чітко і кілька разів називає циганом, треба гадати, з слів самого Шевченка, не зважаючи на те, що центральна постать в малюнку нагадує більш киргиза. Це дає нам повну підставу прийти до висновку, що згадка Шевченка в листуванні з Залеським про його малюнок „циган“ стосується саме цієї сепії, яка таким чином не може надалі розглядатися як лист серії „Блудний син“, роботу над якою Шевченко почав тільки в 1856 році. Не зважаючи на те, що Шевченко в своєму листуванні вперше згадує про „цигана“ в жовтні 1854 року,



Т. Г. Шевченко. „Циган“. Сепія. (Період заслання, до 1852 р.).

Його слід датувати кануном зустрічі Шевченка з Савичевим—до 1852 р. Не виключена проте можливість, що співзвучна по настрою до другої частини „Блудного сина” сепія „Циган” була включена художником в цю серію під час роботи над нею, але ця гіпотеза потребує ще перевірки. До періоду, близького до роботи над „Циганом”, треба віднести і сепію „Серед товаришів у юрті”, датовану до останнього часу 1856—57 рр., на якій показано натурщика, що розглядає ескіз шевченківського малюнку „Циган”. Коли ми маємо підстави відносити малюнок „Циган” до кануну 1852 р., то малюнок, в якому показується його ескіз, логічно передував Йому. Щоб остаточно покінчити з датуванням цього малюнку, згадаємо про те, що спричинилося невірному відзначенню його виконання. Відносився цей малюнок до 1856—57-го року по аналогії з викликаючим заперечення IX листом серії „Блудний син”. Другою аналогією був автопортрет Шевченка (борою), датований 1857 р., подібний до зображення Шевченка в сепії „Серед товаришів у юрті”. Чомусь вважалося, що Шевченко носив бороду тільки в 1857 р., а раз так, значить і малюнок, в якому він показує себе з борою без будьякого вивчення інших, на перший погляд побочних, аргументів, відносився до періоду виконання автопортрету 1857 року. А між тим досить уявно придивитися до окремих компонентів сепії „Серед товаришів в юрті”, щоб переконатися в тому, що більш даних є за те, щоб прийти до висновку, що ця сепія виконана в період Аральської експедиції чи Карагатуських походів. Дія, як бачимо, відбувається в походній юрті, а не в казармі і не на квартирі в когось із своїх знайомих — обстановці більш характерна для часу перебування Шевченка в Ново-Петровському. Легка (похідна) конструкція столу і стільця, на якому сидить Шевченко, череп тва-



Т. Г. Шевченко. За малюванням в палатці експедиції. Сепія.
(Період заслання, до 1852 р.).

ринн на столі, похідна баклажка на до-лівці, тіснота і некомфортабельність—все це говорить більше за характерні риси побуту в експедиції, а не в казармі чи казенних квартирах офіцерів Новопетровська. Нарешті з ясуюмо питання—чи носив бороду Шевченко в час Аральської експедиції. Відповідь на це знаходимо в щоденнику Шевченка в записі від 16 липня 1857 року:

„В 1848 году, после трехмесячного плавания по Аральскому морю, возвратились (мы) в устье Сыр-Дарьи, где должны были провести зиму. У форта на острове Кос-Арале, где занимали гарнизон уральские казаки, вышли мы на берег. Уральцы, увидев меня с широкою, как лопата, бородою, тотчас смекнули делом, что непременно мученик за веру, донесли тотчас же своему командиру, есаулу Чарторогову, а тот, не будучи дурак, зазвал меня в камыш да бац передо мною на колени. Благословите говорит, батюшка, мы, говорит, уже все знаем. Я тоже, не будучи дурак, смекнул в чем дело, да ихватил самым раскольничым крестным знаменем. Восхищенный есаул облобызal мою руку, а вечером задал нам такую пирушку, какая нам и во сне не грезилась..“

Про цей анекдотичний епізод автобіографічного характеру Шевченко згадує і в повісті „Близнеці“, відносячи його та-кох до часу Аральської експедиції. З на-веденого видно, що датування сепії „В юрті серед товаришів“ по аналогії з автопортретом Шевченка 1857 року будувалося на сипкому ґрунті. В косвенному зв’язку з атрибуцією цієї сепії можна розглядати і згадку про інший малюнок в цитованих вже нами спогадах М. Савичева: „Він являє середину киргизької кибитки. Під стелею кибитки вроблене руське вікно, що пропускає сонячний промінь, відбитий мікрокопічними пілинками. Зрозуміло, що вікно було в натурі пристосоване для того, щоб художників давалось вигідніше освітлення зверху. Під

віком за столиком сидить покритий полотнами, як аксесуар, сам Шевченко з рейсфедером в руці (а не з пензлем), з пильно спрямованим поглядом на натуру“. Натура ця стояла посередині ки-битки,— мужчина напівлежить, в шкіряних киргизьких шароварах, спину до глядача. Художникові, що згадав у ступі про академічні заняття, знадобився торс... Вже ж і побудував він цей торс! Малюнок зроблений сепією, на кольоровому папері, а бліки кинуто китайськими білілами.

За натурника правив поручник Турно, член Мангишлакської вченої експедиції¹.

Очевидно, мовиться тут про відому сепію з кол. збірки Є. Е. Рейтерна, яка різними авторами називається по-різному¹, але всіма помилково відноситься до періоду Аральської експедиції—1848—49 рр. і не ставилася в жодну залежність з сепією „Серед товаришів у юрті“. З тим, щоб переконатися наскільки це було невірним, звернемось до опису малюнку, який подає М. Савичев і простежимо, що спільнотою в них з нашим малюнком? В пам’яті автора спогадів зберіглися навіть такі деталі як те, що в руках Шевченка не пеизель, а рейсфедер, що бачимо на нашому малюнку, зберіглась композиція малюнку в цілому, руське вікно вроблене в палатку для того, щоб дати верхнє світло, мікрокопічні пілинки в сонячному промені, що проникає в півтемряву палатки через вікно і вигідно освітлює постать натурника, поставленого в центрі малюнку. Розбіжність поміж спогадами Савичева, в цій частині,

¹ В книзі О. Новицького „Шевченко як маляр“ вид. „Рух“ 1930 р.—Автопортрет—Шевченко малює в похідній палатці (з часу Аральської експедиції), в другому місці цей саме малюнок Новицький називає „У джуламії“; в монографії заслуж. діяча мистецтв проф. М. Г. Бурачека—„Великий народний художник“ вид. „Мистецтво“ 1939 р.—„Шевченко малює знайдомого“, нарешті, в монографії автора цих рядків „Художник Тарас Шевченко“ вид. „Мистецтво“ 1939.—„За малюванням в палатці експедиції“.



Т. Г. Шевченко. Серед товаришів.
(Період заслання, до 1852 р.).



Т. Г. Шевченко. Мангішлакський пейзаж (етюд). Офорт. 1859.
З септ. 1851—53 рр.

і малюнком, який дійшов до нас, полягає лише в одному—за твердженням автора спогадів в малюнкові, який він бачив, натурщик стояв спиною до глядача, тоді як в нашому малюнку він поставлений в три четверті обличчям вперед. Чи може це стати за доказ, що Савичев говорить про інший малюнок? Безумовно ні, ос особливо, коли пригадаємо, що поміж часом, коли Савичев бачив малюнок Шевченка і коли він писав свої спогади минуло, як уже говорилося, тридцять два роки. Не виникає сумніву, що Савичев бачив не один, а два малюнки на один сюжет, показуючий Шевченка за малюванням натурщика в походій палатці. Один з них — малюнок, який ми зараз розглядаємо, другий той, в якому натурщик стоїть спиною до глядача і дивиться на ескіз шевченкової композиції „Циган“. Нічого немає дивного в тому, що згодом в пам'яті автора спогадів ці два малюнки злилися в один — з першого залишилася загальна композиція, такі деталі, як вікно, сноп світла, падаючий на натурщика, і навіть така дрібниця, як рейфедер в руці Шевченка — компоненти відсутні в другому малюнкові, з другого—положення натурщика по відношенню до глядача.

Спогади Савичева дають можливість більш точно датувати обидві ці сепії і заперечити відношення їх чи то до часу останніх років перебування Шевченка в Новопетровському (1856—57 рр.), чи то до періоду перебування Шевченка в Аральській експедиції (1847—48 рр.). Перше припущення в датуванні цих сепії знімається вже тим, що Савичев бачив їх в час своєї зустрічі з Шевченком в 1852 році. Відповідь на друге питання дають спогади Савичева, де говориться, що за натурщика в описуваному ним малюнку „правив поручик Турно, член Мангішлакської вченої експедиції“, яка відбулася десь поміж 1851—1853 роками. В спискові учасників Аральської експе-

диції, який знаходимо в щоденнику лейтенанта Бутакова, що очолював цю експедицію, прізвища Турно не значиться. За спогадами Ф. М. Лазаревського („Київська старина“, 1889), видно, що Шевченко вперше познайомився з Турно вже після повернення з Аральської експедиції в Оренбурзі. З наведеного ми маємо цілковиту підставу датувати згадувані дві сепії часом до 1852 року.

В живописній спадщині Шевченка є дев'ять малюнків відомих під загальною назвою „дерева і каміння“. Одну з цих сепії Шевченко відтворив у своему офорті 1859 року. Не зважаючи на те, що всі вони мають спільність як в характері пейзажу, так і в манері виконання, в каталогі Галереї картин Т. Шевченка в

Харкові, виданому в 1934 році, вони були розрізнені. Частина була віднесена до періоду перебування Шевченка в Академії художеств (1838—45 рр.), останні до часу заслання (1847—57 рр.). Таким чином датування цієї серії сепій розтягувалося в межах майже двадцяти років. На порочність подібного датування вперше звернув увагу проф. В. І. Касіян. В своїй статті „О датуванні некоторых сепії Т. Г. Шевченко“¹, він приходить до висновку, що „три сепії пейзажів дерев між камінням, що раніше вважалися творами академічного періоду, також виконані в період заслання“. Аргументація проф. Касіяна з моєї точки зору недостатня тому, що в ній багато недоговореного. „Щоб переконатися в цьому,—продовжує Касіян,—достатньо співставити їх з пейзажами виконаними на засланні: Наприклад, „Ханга-баба“, або „Киргизьке кладовище“. В них однакова південна природа і романтична піднесеність“. Чи можна зупинитися на цьому, звузивши датування з двадцяти до десяти років, чи не можна йти далі в цьому напрямку? Безумовно можна і коли до того є дані—потрібно. В своїй роботі проф. Касіян не повністю використав ті дані, які були у нього під руками. Його аналогії з малюнком олівцем „Ханга-баба“ і аквареллю „Киргизьке кладовище“ недостатньо звучать переконливо тому, що „однаковості“ в характері пейзажу цих малюнків дуже мало. В них передусім не бачимо того нагромадження великих уламків скель, що характерне пейзажам „дерева і каміння“, не бачимо і „портретної“ характеристики дерев, цупко шукуючих оголеним, покрученим корінням зв'язку з ґрунтом поміж стійкими зсувиами каміння. А між тим у Шевченковому листуванні є місце, яке дає характеристику пейзажу, подібного до того, який ми бачимо в етюдах „дерева і каміння“. В своєму листі до Бр. Залєського від 25 вересня 1855 р. Шевченко писав: „Вчера я був на Ханга-бабе, обошел все овраги, поклонился как старым друзьям деревьям, с кото-

¹ „Іскусство“ 1939, № 2, стор. 53—58.



Т. Г. Шевченко. Мангішлакський пейзаж (етюд). Сепія. 1851—53 рр.

рьх мы когда-то рисовали, и в самом дальнем овраге—помнишь, где огромное дерево у самого колодца обнажило свои огромные старые корни? Под этим деревом я долго сидел... О какие прекрасные светлые воспоминания в это время пролетели над моей головой! Я вспомнил наш Каатауский поход со всеми его подробностями... Когда же воспоминания мои перенеслись на Ханга-бабу, я так живо представил себе это время, что мне показалось, будто бы ты сидишь здесь за деревом и рисуешь... Поход в Каатау недолго у меня останется в памяти".

Тут ми маємо не тільки портретну характеристику дерев, подібну до тієї, яку бачимо в сепіях „дерева і каміння”, але й свідчення самого художника, що такі дерева він разом з Залеським рисував на Ханга-бабі в час їх участі в Каатауському поході, про який у нього зберіглися самі світлі спогади. Проте, це ще не доказ того, що сепії „дерева і каміння”, які дійшли до нас, рисовані на Ханга-бабі і саме в час Каатауського походу. Тим більше, що в цитованих вже нами спогадах М. Савичева є також опис пейзажу, подібного до того, який ми бачимо в сепіях „дерева і каміння”.

„Шевченко, довідавшись, що я дещо маюю, порадив з'їздити до Розуманівського саду, верст за 7 від кріпості... Я поїхав. Замість саду я побачив щось вражаюче своєю дикістю і оригінальністю. Величезні уламки скель, нагромаджених одна на одну, спускаються у мальовничому безладі з 50 саженною вишінною на плоскі узбережжя моря, яке безмежною площиною йде вдалечину. Це яровище, утворене протягом віків стіканням снігової води з Мангишлакського плато. Зсуви каміння, глибокі яруги, порослі кущами, цікаві саме свою хаотичністю, а красива градація тонів різних нашарувань скель цікава для художника і для геогноста. На одному з майданчиків, натурально огороженому з трьох боків камінним парканом, стояли три великі дикоростучі тутої дерева; кілька грядок з квітками, молодий виноградник на патичках, місток через щілину, кілька лавочок—ось увесь сад Розуманова, названий прізвищем одного багатого купця, що відкрив і уподобав цю місцевість. На завершенні Мангишлакського пейзажу внизу видніється скеля, схожа на ченця в рясі і клубоу, чому й прозвана „ченцем”.

Звертаємо увагу, що Шевченко радить Савичеву, художнику-аматору, подивитись на пейзаж, гідний спеціальної уваги художника. Не виникає сумніву, що він уподобав цю місцевість і не раз П замальовував. В цьому нас переконує таке місце в спогадах М. Савичева: „...в портфелі Шевченка були етюди кам'яніх ярів, кам'яніх зсуvin і груп тутої дерев. Я попросив подарувати мені один з етюдів на пам'ять, але Шевченко сказав, що намалює мій портрет на пам'ять про себе”.

Опис околиць Розуманівського саду, поданий в спогадах М. Савичева, зближуючись з сепіями „дерева і каміння”, не знімає проте подібності їх до характеру пейзажа, про який згадує Шевченко в листах до Бр. Залеського. Але для нас стає безперечним, що як в першому, так і в другому випадкові говориться, так би мовити, про один кліматичний і географічний пояс, конкретно подається пейзаж околиць Мангишлакського плато,



Бр. Залеський. Куточек мангишлакського саду. Офорт з альбому
La vie des steppes Kirghizes. 1865 р.

що проходить близько Новопетровська. В цьому ж районі знаходиться і Ханга-баба, і Розуманівський сад, і скеля „Чернець”, про які згадується у Шевченка і в спогадах М. Савичева. Таким чином, виконання цих пейзажів треба відносити не взагалі до періоду заслання Шевченка, а до його Новопетровського періоду і певніш до часу Каатауського походу, цебто до років 1851—53. Підставами до цього можуть стати наші посилання на лист Шевченка до Залеського і спогади М. Савичева, який в 1852 році бачив у Шевченка частину подібних малюнків.

На цьому можна було б поставити крапку, оскільки нами встановлено не тільки те, де виконані етюди „дерева і каміння”, що дає можливість змінити їх невиразну, описову назву, але в межах можливостей, звужено і датування їх з двадцяті до трьох років. Проте, в нашому розпорядженні мається ще один достатньо переконливий аргумент, стверджуючий, що шевченківські „дерева і каміння” виконані саме на Мангишлаци. Мова йде про офорти Броніслава Залеського — „Le jardin de Manghichlak” з альбому „La vie des steppes Kirghizes”, виданого в Парижі в 1865 р. Цінність цього офорту полягає не лише в тому, що він має багато до тотожності спільного з шевченківськими сепіями „дерева і каміння”, що приводить до висновку про те, що Залеський користується однаковим з Шевченком об'єктом, а головне в тому, що Залеський прямо називає свій офорт садом на Мангишлaci і в тексті піддає, майже тотожний з приведеними тут уривками з спогадів Шевченка і Савичева, опис мангишлакського саду: „Недалеко від скель Чернець ростуть шовковиці (тутої дерева) більшість їх—дивовижної форми, росте в щілинах товстого шару вапняка... Дерева ці величезні, листу на них багато і без сумніву під скелями вони знаходять джерела води, завдяки чому вони можуть цвісти під палочним небом в країні, де зовсім не ростуть

дерева”. Нижче Бр. Залеський вказує, що цей сад називається — Олександровським. Чи можна після цього прийти до висновку, що об'єкт, згадуваний Савичевим є той самий, який подано в офорті і опису мангишлакського саду Бр. Залеським? На перший погляд мовиться, ніби-то про два різні об'єкти, оскільки Савичев говорить про сад Розуманова, а Залеський описує сад Олександра. Проте, досить звернутися до деталів опису, щоб прийти до висновку, що мова йде про один і той же сад, хоч і називають його по-різному. Як перший, так і другий точно вказують місце розташування саду — поблизу Новопетровська, обидва сходяться на тому, що він являється разочім винятком в цій пустельній місцевості, зрештою як той, так і другий згадують такий розрізняльний в місцевості об'єкт як скеля Чернець, що знаходиться поблизу цього мальовничого саду. Є ще один аргумент, мимо якого не можна пройти — Шевченко, довідавшись про те, що Савичев малює, радить йому подивитися сад, гідний уваги художника; його ж порадами в млярстві, і зокрема у виборі об'єктів, як відомо, широко користувався Бр. Залеський, зокрема в час перебування в Каатауському поході на Мангишлaci. Не виникає сумніву, що, уподобавши пейзаж цього саду, Шевченко звернув на нього увагу не тільки Савичева, але й Залеського. Сумніви, які можуть виникнути в зв'язку з тим, що сад по-різому називається Савичевим і Залеським, пояснюються просто — спершу місцевим населенням сад був названий ім'ям Розуманова — людина, яка його відкрила, згодом, коли сад розвинувся і став по-мітним об'єктом в околицях Новопетровська, йому була надана „оффіційна” назва — Олександровський. Згадане перевинує в умотивованості нашої атрибуції і обґрутованого датування серії сепії відомих до останнього часу під назвою „дерева і каміння”.



*V. P. Vereshchagin. Portret
M. O. Юзефовича.*

У фонді Київського музею російського мистецтва зберігається портрет (фото № 1), що надійшов туди на початку 1930-х років з місцевого історичного музею. Інвентарній книзі музею портрет записаний так: „3404. Верещагин. Юзефович 53 × 46. X. М“ (стор. 271). На портреті справа внизу підпис: „В. Верещагин, 1863 г. Март“.

На звороті полотна напис первом „Перм'яков“. Це, мабуть, прізвище колишнього власника. В 90-х роках був відомий у Москві колекціонер-дилетант Перм'яков Михайло Єфремович, родом, здається, сибіряк. Можливо, що йому саме і належав даний портрет.

Очевидно, на перм'яковській „розкішній“ рамі — його ж, звичайно, і солідна мідна планшетка з вигравіюванням написом: „Ніколай Александрович Юзефович“ пис. В. В. Верещагін“. Київські музеї, не знявши цієї планшетки, тим самим підтвердили, що підпис портрета „В. Верещагін“ належить В. В., тобто Василю Васильовичу Верещагіну — знаменитому художнику-баталісту, твором якого заходи і вважався в Києві цей портрет. Але В. В. Верещагін (1841—1904) портретів взагалі не писав і у нього ніколи не було такого „залізаного“, „салонного“ живопису і каліграфічного підпису.

А саме такий живопис і такий же підпис був у його однофамильця В. П., тобто Василя Петровича Верещагіна, славіозівісного художника-іконописця (1835—1909).

Про нього Ф. І. Булгаков в своєму біографічному нарисі „К. Ф. Гун“, між іншим, повідомляє: „В 1862 р. К. Ф. відправився в Еллабугу (Вятської губ.) для виконання замовленого йому Г. Стакхеевим іконостаса в місцевій Покровській церкві. К. Ф. Гун виконав це замовлення разом з В. П. Верещагіним. Крім того, написав там портрет п. Юзефовича“.

З усього вищесказаного можна зробити такий висновок: Портрет п. Юзефовича написав В. П. Верещагін в березні 1863 р. в м. Еллабузі, де він працював над іконостасом місцевої церкви разом з К. Ф. Гуном. І там же і в той же приблизно час написав портрет п. Юзефовича.

Портрет був приданий або самим Перм'яковим або якимнебудь перепродувачем, або безносередньо від сім'ї Юзе-

По музеях

За наукове обґрунтування атрибуції

fovicha, або від когонебудь, хто настільки близько їх зізнав, що через 40—50 років міг повідомити не тільки прізвище, але ім'я і по-батькові нічим не видатного провінціала. Невірна атрибуція могла бути плодом і самообману мало досвідчених покупців і продавця або можливо і нечесності останнього.

* * *

У фонді Київського музею російського мистецтва з початку 1930 років знаходить відтворений тут портрет (ф. 2).

У 1935 р. він був взятий з музею Київським художнім інститутом як навчальний посібник (№ 111), повернувшись звідти за вимогою музею тільки взимку 1938—39 р. і був включений в експозицію музею.

Портрет, розміром 66 × 53, написаний на полотні олійними фарбами. Зліва внизу підзеркалі (червоною фарбою) підпис: „1850“.

В Київський музей російського мистецтва портрет надійшов з Київського історичного музею (Х. В. 1889).

В Київський історичний музей він був переданий ще в 1920 р. з Художнього філіального відділу Румянцевського музею (1/2127/9192*).

В Румянцевський музей портрет потрапив під час революції з приватної збирки, про що свідчать на звороті підрамка підписи синім олівцем: „Собр. Перм'якова“ і чорним „Мих. Єфр. Перм'яков“.

Іого звичайними постачальниками були дрібні торгівці і самі такі ж неуки, а до того ж нерідко і велики шахраї.

Можливо, що вони змайстрували і підпис на портреті „1850“, і напис олівцем на його підрамку: „Жена Еремин Вишневецкого“ і звичайно, не без їх участі цей підпис був розтумчаний як підпис С. К. Зарянки, на що вказує інший олівцевий підпис підрамку: „Серг. Конст. Зарянко (1818—1870)“, а, головне, мідна на рамі планшетка з вигравіюванням написом: „С. К. Зарянко“.

Київський музей російського мистецтва в додаток до цієї планшетки прибив її свою картонну: „Зарянко С. К. 1818—1870. Портрет неизвестной“. Априймаючи портрет з Київського історичного музею в 1930 р., так заніс його в свою інвентарну книгу: „3402. Зарянко. Портрет пожилой женщины. 66 × 53“ (стор. 271), тобто з повної „атрибуції“ Перм'якова і К* беззаперечно прийняв першу її частину і випустив другу: „Жена Еремин Вишневецкого“.

Не зняли перм'яковської планшетки, тобто приєдналися до її атрибуції і інші столичні музеї, де виставлявся портрет — Московський Румянцевський, Київський історичний і при Художньому інституті. Але є хоч якнебудь дані для такої „атрибуції“ в цьому портреті?



S. Zarянко. Жіночий портрет.

1) Він і зроблений навіть майже зверх лаку; 2) в двох головніших зображеннях російського живопису — в Московській Третьяковській галереї і в Ленінградському російському музею нема жодної речі Зарянко, підписаної по-французькому ініціалами або повністю; 3) по-французькому прізвище Зарянко пишеться не з S, а з Z(агапко); 4) підписану чи не ініціалами, Зарянко дає завжди ініціалами імені і прізвища — С. З. (див. „середина Микольського собору в СПБ“. Російський музей у Ленінграді); 5) даючи при цьому і рік, Зарянко ставить його після ініціалів. Наприклад „С. З. 1849“ (на портреті співака Петрова О. А. в тому ж музеї); 6) самі цифри дати „1850“ не мають ніякої графічної схожості з відповідними цифрами в беззаперечних підписах Зарянки.

Нарешті, де ж любимий Зарянком овальний формат його жіночих портретів і в напівоберти? (Див., наприклад, „Портрет неизвестной“ в експозиції Київського музею російського мистецтва, портрети невідомої і дочки художника в Третьяковській галереї, портрет Н. В. Сокулінії в Російському музеї в Ленінграді і т. д. і т. п.). Їх педантичний точний малюнок? Їх статуарне моделювання? Їх виложені фактура? Приємність їх локальних фарб? Словом, де велика педантична майстерність модного салонного портретиста, яким був Зарянко?

Перед нами квадрат з іезграбною, погано намальованою і без смаку одягнутою фігурою, убого намазаною якимсь малярними фарбами.

Той факт, що на основі тільки етикетки, прибитої до рами зовсім нікуди нізького портрета якимсь дніваком-колекціонером, чотири столичних музеї приписали цей портрет одному з видатних російських майстрів, а один з цих музеїв — Київський музей російського мистецтва — навіть експонує його поряд з справжнім живописом цього майстра, — наполегливо вимагає, щоб в основі кожної музейної атрибуції лежала наукова робота музеюного працівника, стверджена науковим колективом музею, надрукована в спеціальній пресі і яка не зустріла там ніяких серйозних заперечень.

Чи не свідчать наведені факти про досить слабу наукову роботу в музеях?

М. Чорногубов

К. А. Ситнік. „Ленін—Сталін в народному изобразительном искусстве“. Держвидавництво „Искусство“, Москва, Ленінград, 1940 р., стор. 103. Тираж 5.000. Ціна 8 крб.

Рецензована книжка — перший досвід монографічного вивчення центральної теми народного образотворчого мистецтва — образів вождів народів В. І. Леніна і Й. В. Сталіна. Ця робота, що має спеціальний розділ (с. 25—38), присвячений теоретичним питанням — проблемі портрета і історичного жанру в народному мистецтві, узагальнює цікавіший матеріал Центрального музею В. І. Леніна Москви, Всесоюзної сільськогосподарської виставки, виставки „Ленін—Сталін в народному образотворчому мистецтві“ (1939 р.). Частково висвітлені кращі твори виставки „Сталін в народному мистецтві“, відкритої в музеї Інституту художньої промисловості до 60-річчя товариша Сталіна і другої виставки бійців та командирів РСЧА і ВМФ — „Сталін і Червона Армія“. Таким чином, книга побудована на різноманітному матеріалі, що дозволяє робити узагальнення і висновки.

Завдання публікації автор визначає не як вичерпане зведення, а як „спробу охарактеризувати деякі головні риси, загальні всьому нашому народному образотворчому мистецтву, намітити його шляхи в створенні образів Леніна і Сталіна і продемонструвати його успіх на деяких кращих роботах, присвячених цій великій темі“ (стор. 4).

Цінним, насамперед, в роботі К. Ситніка є те, що він, виходячи як з сучасної практики, так і з короткого аналізу історії народної творчості, широко показав значення цієї загальнонародної теми і в естетичному відношенні і, водночас, намітив перспективу дальшої творчої роботи по створенню образів вождів народів.

* * *

По усій літературній творчості і фольклору народів нашої країни є такі чудові видання, як, наприклад, капітальний збірник „Творчість народів СРСР“, випущений редакцією „Правди“. Дві перші глави цього збірника присвячені народним пісням і переказам про В. І. Леніна і Й. В. Сталіна.

Наші журнали, особливо „Дружба народів“ і раніше „Народне творчество“, опублікували цінні фольклорні матеріали, присвячені вождям народів. В 1939 р. державне видавництво Вірменії випустило цікаво оформлену художником Тарагросом книгу „Сталін в піснях вірменських ашугів“, що підсумовувала творчість таких видатних співців як Шерам, Норс Сокак, Саакян і ін.

По лінії народного образотворчого мистецтва, що дало численні і естетично прекрасні образи Леніна і Сталіна, на відміну від фольклору і професіонального образотворчого мистецтва (андреївська „Ленініана“ А. Замошкіна і ін.), — ще надто небагато таких узагальнюючих видань. Окрім шедеврів публікувалися в загальних альбомах народної творчості, в статтях журналів „Іскусство“, „Образотворче мистецтво“, „Творчество“ і ін.

Книжка К. Ситніка кладе хороший початок в справі видання таких суспільно необхідних публікацій. Побудована вона серйозно. Хоч п. глави і не названі, можна так охарактеризувати композицію роботи.

Перший розділ (стор. 7—14) розповідає про величезне революційне значення образів Леніна — Сталіна в радянському народному мистецтві. Тут показано, як ця центральна тема, що дуже часто перемагає недосконалість художніх засобів, виражає риси радянської дійсності (стор. 12), відкриває новий світ в творчій діяльності народних майстрів. Підводить думка (10—11), що „в творчості Сходу з образами Леніна і Сталіна ввійшла людина в мистецтво“.

Другий розділ (стор. 15—24) присвячений діалектиці розвитку народної творчості від старого рівня до соціалістичного розвитку. Він трактує і питання самодіяльного руху.

В цій частині роботи автор, правильно відмічаючи теоретичну обмеженість багатьох форм і художніх засобів народної творчості в мініатюрі, далеко недостатньо звернув увагу на видатні досягнення народної естетичної традиції.

Узор, крім всього іншого, був і боротьбою в галузі естетики за нормальне людське існування. Цього забувати не можна. Це наочно доведено роботами М. Я. Марра. Істотним в цьому розділі є те місце (стор. 20), де автор говорить про громадський характер нової народної творчості, де розглядається виникнення повіствувальності, епічної значимості, справжньої образності в творах народних майстрів.

Як зазначалося, третій розділ книжки (стор. 25—38) присвячений теоретичним проблемам образів вождів народів у народному мистецтві. Цей розділ роботи взятий в широкому історико-культурному плані (коротко аналізується стародавня Греція, мистецтво кінця XVIII і початку XIX століття у зв'язку з проблемою портрета громадського діяча). Автор розглядає суспільно-пізнавальне і естетичне значення образів вождів в радянському мистецтві, що високо підноситься над колишньою художньою культурою.

Є в ряді випадків заява категоричність формулювань, коли, наприклад, на стор. 30 К. Ситнік говорить, що народні художники сторіччями лишалися на рівні примітиву. З відповідними висновками треба бути обережним. Так було далеко не скрізь. Це спростовує і історія мініатюри Сходу, і творчість обдарованіших Бека і Бешкена Опізарі (Грузія), і твори Ебез Алі (Азербайджан) і багато інших художніх явищ. Інші три частини книги (4—6) присвячені сучасній практиці народного мистецтва, розглядаючи образи Леніна і Сталіна в творчості Чукотки (худ. Вуквол), Кубачі, Холмогор, Палеха, Федоскіна, Мстери, Холуя (стор. 39—54), в килимарстві Туркменії, Вірменії, України (стор. 55—82) і, нарешті, в багатонаціональному самодіяльному мистецтві (стор. 83—103), автор по слідовно аналізує твори мистецтва на основі тих теоретичних висновків, які він дає в перших розділах книги. При розгляді тематичних і портретних килимів з'ясовується новий монументальний характер їх образів і декоративної концепції в цілому, відмічається нове в колориті і т. д.

З інтересом читається заключний розділ про самодіяльне мистецтво. У монографії виклікає здивування мініма безім'яність багатьох художніх творів. Так, наприклад, репродукуючи на колір туркменські килими з портретами Леніна і Сталіна, говорячи про ювелірні вироби дагестанського аулу Кубачі (стор. 42), докладно розповідаючи про портретні килими Вірменії (стор. 55), про багато інших творів народної творчості, автор не називає імен майстрів і майстерниць. Даний у фототипі (стор. 96) вірменський килим (з ВСГВ) належить видатному художнику-килимареві Доблету Қарантеляну, про творчість якого в книзі нічого нема. Між тим, такі майстри портретного килима, як Д. Қарантелян і Акоп Кешиян у Вірменії, Ляич Қерімов в Азербайджані і ін., створили яскраві індивідуальні відтінки в своєрідному трактуванні килимової теми. Не можна, винчаючи портретний килим, провадити дослідження безім'яно, не називаючи і не віділяючи авторів. Майстри народної творчості, що так любовно створюють образи своїх вождів, зобов'язані бути названими в роботі. Це — серйозний недолік книжки.

* * *

Почин К. Ситніка треба продовжити. Поза полем зору автора лишився першокласний матеріал, який був створений майстрами народної творчості Грузинської РСР. В 1938—39 рр. при філіалі інституту Маркса — Енгельса — Леніна в Тбілісі виникає зал „Ленін і Сталін в народній творчості Грузії“.

Майстри Г. Хандамашвілі, Ф. Джикія, З. Майорадзе, Г. Аваплішвілі, Л. Рамішвілі і ін., що працюють в художньо-експериментальних майстернях, створених з ініціатви Л. П. Берія при Будинку народної творчості в Тбілісі, дали чудові твори народного мистецтва з портретами В. І. Леніна, Й. В. Сталіна, В. М. Молотова, К. Е. Ворошилова, М. І. Калініна, керівників партії і уряду. Великий знавець грузинської народної творчості, недавно померлий А. Г. Габунія¹ в журналах „Іскусство“ (№ 1, 1938 р.), Сабочта Хеловіеба („Советское искусство“, № 4—5, 1936 р.), „Ширарецвелі“ („Кустарь“, № 37—39, 1936 р. в Тбілісі) наочно показав естетичну досконалість традиції і тематичну широту сучасної видатної народної творчості Грузії. А. Габунія залишив цікавий (цілком закінчений) рукопис „Образи Леніна і Сталіна в народному образотворчому мистецтві Грузії“, що підsumовує весь досвід грузинських майстрів до середини 1940 р.

Видання цієї праці було б корисним продовженням роботи, початої автором рецензованої книги.

В кожній нашій республіці з величезною любов'ю, з щирою великою майстерністю створює народ образи своїх вождів Леніна і Сталіна. Ми повинні зробити народним надбанням це прекрасне, високе мистецтво.

В. Ніколаєвич

¹ А. Габунія до своєї смерті (листопад 1940) був директором художньо-експериментальних майстерень, одним з видатніших працівників по реконструкції народної творчості Грузії.

З М И С Т

	Стор.
Про ескізи до виставки „Ленін, Сталін і Україна“	2
М. СОБОЛЕВСЬКИЙ, В. ЧЕПЕЛЕВ — Образотворче мистецтво західних областей України	3
Г. ШТРЕНГ — В майстернях львівських художників	17
МІХ. НАБОК — Мистецтво буковинців	20
В. ДЕНИСОВ — Виставка робіт студентки Тетяни Яблонської	23
В. ЮЗЕФОВИЧ — „По слідах Щорса“. Виставка етюдів і рисунків	26
С. РАЄВСЬКИЙ — До питання атрибуції і датування деяких сепій Т. Г. Шевченка	28
М. ЧОРНОГУБОВ — По музеях. За наукове обґрунтування атрибуцій	32

На 1-й стор. обгортки — О. КУЛЬЧИЦЬКА. На ярмарку.

На 2-й і 3-й стор. обгортки — Критика і бібліографія.

Юр. НОВАК — Альбом „Зразки мистецтва західних областей України“.

В. НІКОЛАЄВИЧ. — К. А. Ситнік. „Ленін — Сталін в народном изобразительном искусстве“.

Кольорові додатки:

В. КОСТЕЦЬКИЙ — Етюд.

В. Г. КРИЧЕВСЬКИЙ — Кисловодськ. Сутінки.

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

Редактор Г. П. Радіонов.

(Журнал „Изобразительное искусство“ (на украинском языке).
БФ 2584. Підписано до друку 28/IV 1941 р. Зам. № 113. Тираж 1500. Друк. арк. 4, автор. 6,3. В 1 друк. арк. 79 т. літ.
Фабрика художнього друку Державного вид-ва „Мистецтво“. Харків, Пушкінська вул. № 44.