

Т. СЛАБЧЕНКО

Українська театральна справа

(на I всеросійському з'їзді сценичних діячів 1897 р.)

За останні кілька років в українській науковій театральній літературі зроблено кілька спроб написати історію нашого театру. Праці Мамонтова, Кисіля, й нарешті славнозвісні Антоновичеві „Триста років українського театру“ — це ті послідовно нагромаджуючі та системазуючі розвідки-спроби, що мають стати ґрунтом, на якому буде збудована повна, всебічно-висвітлена історія українського драматичного мистецтва, в широкому розумінні цього слова. Разом з тим іде робота в окремих, спеціальних ділянках нашого театру, а саме: в галузі студіювання окремих акторів (вкажемо на роботи П. Руліна про Заньковецьку, Кисіля про Соленика та ін. такого-ж типу роботи, що готує тепер видавництво „Рух“); в ділянці видання сирових матеріалів (протягом останніх двох років побачили світ мемуари Кропивницького, Садовеського, Сусллова, Ванченка, вміщені по різних журналах України); нарешті іде дослідження українського репертуару різних часів та доб (роботи проф. Копержинського, Резанова, Руліна та ін.). Коротше кажучи, відбувається нагромадження матеріалу, серед якого, так само як і в спробах історії нашого театру, якось спустили з ока питання, що служить назвою даної статті. Тим часом, активна участь акторів українського кону на всеросійському з'їзді сценичних діячів була не тільки й не так виступом їх в справах їхньої професії, як виступом проти політики імперського уряду що до української сцени, культури, ба навіть проти пригнічення народу, про що говорилося з трибуни з'їзду.

Діячі української сцени давно власне прийшли до думки голосного виступу проти тих утисків, яких зазнавав наш старий побутовий театр. Через те робітники старого українського кону вперто й довгий час пропагували ідею скликання театального з'їзду українських акторів, але як каже Старицька-Черняхівська „решта (молода група українського акторства) чомусь не пристала і діло скінчилося лише спільною нарадою“¹⁾. Ясна річ, що така нарада родинного характеру могла внести в роботу тогочасних театрів напр. певну географічну плановість, більшу координацію в роботі то що; але за гучними закликами не витворювалось обставини, щоб звернути увагу російського суспільства на стан українського театру, можливість його роботи в прийдучому і т. д. Адже-ж дійсність не знаходила відгуку на нашій сцені, нове життя не відбивалось там; адміністраційні обмеження, яких зазнавала наша тогочасна сцена, не припинялись, і театр, як ні повернути, не виходив з кризи. Тому не дивно, що коли розпочалась організація першого всеросійського з'їзду

¹⁾ „Україна“ 1907 р., кн. 11 — 12, ст. 314. (Стаття Старицької: „25 літ українського театру“).

сценічних діячів, то українці, діставши запрошення, взяли участь в ньому, рішили використати його.

Організація з'їзду розпочалась в кінці 1896 року, коли „Русское Театральное Общество“ обрало 7 жовтня спеціальну комісію, якій доручило розробити питання про з'їзд. Обрана комісія не барилась і за 12 днів роботи встигла стільки зробити, що 19 жовтня розпочалась розсилка запрошень на з'їзд, метою якого було „совместное товарищеское обсуждение как нужд и потребностей современного театра, так и тех мер, которые следует принять с целью удовлетворения этих потребностей и нужд“¹⁾. Закликані до участі в з'їзді діячі української сцени натурально прибули на нього і за кілька днів після відкриття з'їзду (9 березня 1897 р.), а саме 15-го березня на з'їзді відбувся „український день“. Діяльними учасниками його були: а) уповноважений чернігівської міської управи А. М. Кремльов; в) акторка М. К. Заньковецька, яка в своїй особі представляла гурток чернігівської інтелігенції; с) М. П. Старицький; d) І. К. Карпенко-Карий та О. К. Саксаганський і нарешті е) І. Л. Шраг.

Одною з перших точок, на якій українська делегація спинила увагу з'їзду, було питання про народний взагалі, робітничий та особливо селянський театр зокрема. Щоб зрозуміти виступи в цьому питанні, слід нагадати про міцність народницьких ідей, яка тривала на Україні. Побутовий театр, що виник як знаряддя українського народництва²⁾, в очах більшості старих діячів, не мислився в змодифікованій формі, з іншою цілеспрямованістю тощо. Як не дивно, але навіть на початку нового, двадцятого століття лунали по Україні народницькі заклики й „мужиковські“ тенденції. Щоб перевіритися в цьому, досить навести уривок з статті Івана Тобілевича: „Наталка-Полтавка“, Сторінка з споминів“, вміщеної в „Літературному збірникові пам'яті Кониського“³⁾ — „В городі все в, писалося в ній, щоб розважити чоловіка, щоб дати йому силу легше щоденно працювати, дати яке-небудь моральне задоволення. На селі ж панує тьма, і ніяких веселощів, радощів, розваг нема. Сум якийсь обгортає в селі, невимовно боляче нив серце, дивлячись на сіру братію, що від ранньої зорі до вечірньої працює, не маючи жодної втіхи. Театр на селі, — каже далі Тобілевич, — пом'ягчив-би суворе життя, дав-би хоч трохи радощів та втіхи серед тієї тяжкої праці, від котрої німіють руки, черствіють серця“... і т. д. Відси слідував висновок — усі діячі української сцени та національна інтелігенція повинна змагатись за те, щоб „заснувати народні аудиторії-театри хоч по містечках та по великих селах“⁴⁾.

Приблизно таку-ж думку висунув в своїй доповіді О. К. Саксаганський, який підкреслював народність і демократичність українського театру. Саксаганський вимагав дальшої демократизації театрів, наближення їх до народніх мас з метою обернення їх цілком в театри справді народні. Але ця вимога збігалась з ін. питанням, яке зривало можливість статочної демократизації аудиторії глядачів. Це було питання про ціни на квитки. Тяжкі умови здачі театральних приміщень в оренду викликали нечуване збільшення цін на квитки,

¹⁾ Труды первого Всероссийск. съезда сценических деятелей 9 — 23 марта 1897 г. в Москве Ч. I, ст. 7.

²⁾ Проф. М. Є. Слабченко: Матеріали до економ.-соц. історії України. XIX в., II, т. ст. 162 — 164.

³⁾ Київ. 1903 р.

⁴⁾ Ib, ст. 104, 103.

що фактично усувало найдемократичнішу частину глядачів від театру. „Огромные платы за театр суть ростовщичество, лихоимство — только в запутанной форме“, казав О. К., різко виступаючи в цьому питанні¹⁾. Але полегшення орендних умов, на думку Саксаганського, не було рятунком. Для переконання в цьому учасників з'їзду Саксаганський розповів про такий випадок. Якось довелося йому виступати в Ростові. Він (з трупю) найняв у антрепренера Черкасова т. зв. Асмоловський театр. „Дело было летом, театр все равно пустовал, и сдали нам дешево. И вот в Асмоловском театре объявили такие же дешевые спектакли, какие давали в цирке²⁾ — но увы! Публика не пошла“. В чому-ж справа? А в тому, що „бархат и вид самого здания очевидно ее (публіку) смущали“³⁾. Т. ч. потрібні інші, простіші будівлю та оздоблення приміщення, де робоча людина почувала-б себе як дома, а то „забегать с работы домой, чтобы переодеться и явиться среди фешенебельной публики — чистая мука“...

Треба зауважити, що українська делегація на з'їзді не тільки прокламувала ідею поширення народного театру. Виступи Саксаганського з його уважливими спостереженнями самі показують це. За те-ж говорять і дільні, далеко не фантастичні висновки — пропозиції, які зробив Саксаганський в піднесеному питанні, а саме: „Театры в порядочных городах должны быть устроены просто и удобно — цирком, с галлереею на 600 человек по 15 коп.; мест за ложами должно быть 6 рядов на 600 человек — от 20 коп. до 50 коп. место“ і т. д.⁴⁾. Для будівлі таких театральних приміщень О. К. пропонував з'їздові „ходатайствовать, где следует, чтобы из огромных сумм, обрабатывающихся от благотворительного сбора, которым оплачивается каждый билет на драматические представления, отчислять ежегодно 10% в распоряжение Русского Театрального Об-ва“ з цією метою⁵⁾.

Питання, поставлене Саксаганським про народність театральних вистав, збігалось з питанням про національний театр. Річ в тім, що на урочистому засіданні з'їзду, в день відкриття його, голова III відділу („отдел вопросов о правильной постановке художественного театра“) виголосив промову на тему: „О национальном театре и о влиянии его на народный“, якою затемнював справу з дійсно національним театром. У виголошеній пром-ві він говорив про взаємовідношення між російським та національними театрами, констатував „отрадные факты, доказывающие, что дело национального театра возрождается“, зазначав „необходимость всенародных театров с русским и иностранным классическим репертуаром“... і т. д. і т. ін.⁶⁾. На ділі мова йшла не за національні театри народів, що населявали імперію, а за російський театр, і т. ч. питання про дійсно національні театри відступало на неозначено-далекій план. Отож українська група з'їзду виступила і з цього приводу, зв'язавши демократичність, за яку так палко виступав Саксаганський, з національною визначеністю театра. М. К. Заньковецька перша руба поставила питання про ролю українського театру на Україні, заявивши, що „на юге России театр может быть родным и удовлетворяет потребности большинства населения, а не незначительных его групп, лишь при условии, если

¹⁾ Труды... с'їзда... ч. II, ст. 270.

²⁾ По 15 — 20 коп. в середньому і до 50 коп.

³⁾ Труды... с'їзда... ч. II, ст. 267.

⁴⁾ Іб.

⁵⁾ Іб., ст. 270.

⁶⁾ Іб., ч. I, ст. 43.

що фактично усувало найдемократичнішу частину глядачів від театру. „Огромные платы за театр суть ростовщичество, лихоимство — только в запутанной форме“, казав О. К., різко виступаючи в цьому питанні¹⁾. Але полегшення орендних умов, на думку Саксаганського, не було рятунком. Для переконання в цьому учасників з'їзду Саксаганський розповів про такий випадок. Якось довелося йому виступати в Ростові. Він (з трупкою) найняв у антрепренера Черкасова т. зв. Асмоловський театр. „Дело было летом, театр все равно пустовал, и сдали нам дешево. И вот в Асмоловском театре объявили такие же дешевые спектакли, какие давали в цирке²⁾ — но увы! Публика не пошла“. В чому-ж справа? А в тому, що „бархат и вид самого здания очевидно ее (публику) смущали“³⁾. Т. ч. потрібні інші, простіші будівлю та оздоблення приміщення, де робоча людина почувала-б себе як дома, а то „забегать с работы домой, чтобы переодеться и явиться среди фешенебельной публики — чистая мука“...

Треба зауважити, що українська делегація на з'їзді не тільки прокламувала ідею поширення народного театру. Виступи Саксаганського з його уважливими спостереженнями самі показують це. За те-ж говорять і дільні, далеко не фантастичні висновки — пропозиції, які зробив Саксаганський в піднесеному питанні, а саме: „Театры в порядочных городах должны быть устроены просто и удобно — цирком, с галлереею на 600 человек по 15 коп.; мест за ложами должно быть 6 рядов на 600 человек — от 20 коп. до 50 коп. место“ і т. д.⁴⁾. Для будівлі таких театральних приміщень О. К. пропонував з'їздові „ходатайствовать, где следует, чтобы из огромных сумм, образующихся от благотворительного сбора, которым оплачивается каждый билет на драматические представления, отчислять ежегодно 10% в распоряжение Русского Театрального Об-ва“ з цією метою⁵⁾.

Питання, поставлене Саксаганським про народність театральних вистав, збігалось з питанням про національний театр. Річ в тім, що на урочистому засіданні з'їзду, в день відкриття його, голова III відділу („отдел вопросов о правильной постановке художественного театра“) виголосив промову на тему: „О национальном театре и о влиянии его на народный“, якою затемнював справу з дійсно національним театром. У виголошеній промові він говорив про взаємовідношення між російським та національними театрами, констатував „отрадные факты, доказывающие, что дело национального театра возрождается“, зазначав „необходимость всенародных театров с русским и иностранным классическим репертуаром“... і т. д. і т. ін.⁶⁾. На ділі мова йшла не за національні театри народів, що населювали імперію, а за російський театр, і т. ч. питання про дійсно національні театри відступало на неозначено-далекі план. Отож українська група з'їзду виступила і з цього приводу, зв'язавши демократичність, за яку так палко виступав Саксаганський, з національною визначеністю театру. М. К. Заньковецька перша руба поставила питання про ролі українського театру на Україні, заявивши, що „на юге России театр может быть родным и удовлетворяет потребности большинства населения, а не незначительных его групп, лишь при условии, если

¹⁾ Труды... с'їзда... ч. II, ст. 270.

²⁾ По 15 — 20 коп. в середньому і до 50 коп.

³⁾ Труды... с'їзда... ч. II, ст. 267.

⁴⁾ Іб.

⁵⁾ Іб., ст. 270.

⁶⁾ Іб., ч. I, ст. 43.

он будет малорусским“¹⁾. Твердження ясне: коли театр для народу, то зрозумілий для нашого краю театр — український. Але народність театру можна розбирати і з погляду відбивання в ньому життя, інтересів та боротьби того народу, для якого він працює. Мабуть, маючи цей бік народності на увазі, ін. представник української групи — І. Л. Шраг досить прозоро заявив, що „действительно народным театром (на цьому Шраг зробив наголос) в южной части России может быть только театр малорусский“, і, вказавши далі на поспіх українського театру та на збільшення труп, робив висновок, що це „свидетельствует, что потребность в малорусском театре назрела в населении, что малорусский театр, несмотря на крайне неблагоприятные внешние условия растет и развивается“²⁾.

Цілком природне було в дальших виступах українських представників звернення уваги на несприятливі умови праці українського театру, про які говорив Шраг. Одною з головних точок тут було репертуарне обмеження, яке зазнавав наш тогочасний театр. Цензурні утиски Російської імперії гальмували роботу українських драматургів, ставили їх в такі умови, в яких вони не мали можливості збільшувати та поширювати потрібний для українського тогочасного театру репертуар. Театр мимоволі невпинно ізближувався по приурочуванню від уряду дорозі до репертуарної кризи. Через обмеження українська драматургія не могла вийти на широкий шлях і через те складалось враження одноманітності та обмеженості праці українських драматургів. У своїй доповіді про це Старицький казав: „горизонт малорусского писателя сужен до хаты, да и в ней еще не дозволено ему касаться общественных сторон мирской жизни, а допущено лишь изображать любовные да семейные радости - печали. Вследствие этого репертуар малорусский сцены стал однообразным и слащавым, а сама она обречена на голодную смерть“³⁾. Останні слова про засудження української сцени на голодну смерть спочатку викликали здивування та скептицизм. Тим часом, коли придивитись ближче до справи, то можна переконатись, що така загроза почасти була. Справді, цензурні обмеження, по-перше, ставили українських акторів мало не в умови здицання, в яких вони, роблячи нескінченний марш на місці, спиналися в розвитку, набували мимоволі штампованості та шаблону, автоматичності. „Артисты, казала Заньковецька, ... не могут в достаточной степени развивать свои силы, будучи принужденными действовать в крайне узкой сфере, устраненные от тех широких горизонтов, которые им раскрывают животрепещущие интересы жизни интеллигенции, минувшая жизнь родного народа и произведения великих творцов других литератур“⁴⁾. Т. ч., декваліфікація українського акторства і в зв'язку з цим падіння цінності та зацікавленості театром, — це перший наслідок репертуарного обмеження. По-друге, обмеження й адміністраційні утиски призводили, на думку українців-учасників з'їзду, до вбивства актуальності українського театру, до падіння його життєздатності. Представник чернігівської міської управи говорив з даного приводу: „Принимая во внимание, что малорусский театр с репертуаром только из простонародной жизни может иметь чисто этнографический интерес лишь вне самой Малороссии, в самой же Малороссии театр должен удовлетворять художественным

¹⁾ Іб., ч. II, ст. 258 — 259.

²⁾ Іб., ст. 271.

³⁾ Іб., ст. 261.

⁴⁾ Іб., ст. 258.

и воспитательным целям, городская управа находит, что ограничение малорусского репертуара лишь пьесами из современного местного деревенского быта вредно для развития местного театра, мешает его доступности и ограничивает его задачи¹⁾.

Нарешті матеріальний бік театральної справи. Зв'язаний він був з попередніми точками. Справді, оскільки театр опинявся в тяжкому ідейному стані відносно глядачів, остільки він „не робив зборів:“ при обмеженості репертуару доводилось, напр., переїздити чи що. — „Насильственное сокращение малорусского репертуара, казала Заньковецька, отражается крайне вредно на деятельности малорусских трупп, искусственно сокращая их репертуар и вводя в него неблагоприятное для дела однообразие; малорусские труппы вынуждаются к частым перекочевкам из города в город, ибо пробыв на одном месте и быстро истощив репертуар, они вынуждены переезжать на другое место, что в виду расходов на переезды трупп с многочисленным составом артистов, хора и оркестра, крайне неблагоприятно отражается на материальных условиях жизни их участников“ і т. д.²⁾

Т. ч. центр ваги у виступах української делегації з'їзду вперто переносився на цензурні обмеження, що тяжіли над українським театром та драматургією. Через те останній — за чергою — промовець від українців — Шраг ще раз спинився на репертуарному питанні та поглибив його. Він наводив факти завзятої боротьби українців за поновлення тогочасного репертуару. Під час цього нагадувався випадок з Грінченком Б. Д., який для зняття заборони з його перекладу „Марія Стюарт“ перебував без поспіху мало не у всіх адміністративних інстанціях і примудрився довести діло до сенату, де його справа була провалена остаточно³⁾.

Об'єднавши висунені попередніми доповідачами думки про стан нашого театру, І. Шраг для усунення накреслених бар'єрів на шляху України, вніс пропозиції — прохання, які мав обстоювати перед урядом з'їзд, а саме: 1) „подчинение малорусских п'ес цензуре на одинаковых условиях с драматическими произведениями, писанными на других языках“; 2) „отмена воспрещений издания и постановки на сцене пьес на малорусском языке, переводимых, исторических и из жизни интеллигенции“; 3) „включение малорусских пьес в списки пьес, разрешенных для народного театра“; 4) „подчинение малорусских спектаклей общим правилам и отмена существующих ныне ограничений в разрешении этих спектаклей“⁴⁾.

На цих пропозиціях 15-го березня 1897 р. закінчився „український день“ з'їзду. Хоча напевно серед окремих учасників з'їзду був і вороже настроєний до українського мистецтва елемент (нагадаймо випадок, що трапився того-ж 15 березня на засіданні першого відділу „общих вопросов“, де з приводу заборони виступів двох однорідних театрів в одному місті було задане питання: „Считать-ли малороссийскую драму однородной с русской“. На це явно провокаційне запитання була дана заслужено-іронічна відповідь: „речь идет о русских труппах, а если малороссийскую труппу считать за рус-

1) Іб., ст. 256.

2) Іб., ст. 258.

3) Іб., ст. 273. Взагалі російському сенатові завдавало немало клопоту українське акторство. До нього добрався і О. К. Саксаганський, бажаючи одержати дозвіл на українські вистави без російських п'єс, і т. д. Див. про це у журналі „Україна“ 1907 р. кн. 11 — 12, ст. 314.

4) Іб., ст. 275.

скую, то пришлось бы малороссийские труппы совсем уничтожить¹⁾, проте більшість з'їзду приймала виступи українців доброзичливо.—Доповіді Заньковецької „собрание выражало... свое сочувствие дружными аплодисментами“. „Чтение доклада Саксаганским сопровождалось дружными аплодисментами“. Виступ Шрага так само „вызвал аплодисменты“ і т. д. Але важливіші були резолюції ІІІ-го відділу „по вопросу о развитии малорусского театра“, що відповідали усім вимогам, накресленим у виступах українців. Зміст ухвал був такий: 1) „Ходатайствовать о подчинении малорусских спектаклей общим правилам и об отмене существующих ныне ограничений в разрешении этих спектаклей, 2) ходатайствовать о подчинении малорусских пьес цензуре на одинаковых условиях с драматическими произведениями, написанными на русском языке, 3) ходатайствовать о включении малорусских пьес в список пьес, разрешенных для народного театра“²⁾.

Виступи українського акторства на з'їзді та його вимоги мали за ґрунт об'єктивну кризу драматургії, яку переживав тоді побутовий театр. Підтримка навіть у 1897 р. такого театру була ділом недоречним. Побутовий театр з застарілими народницькими ідеями відстав від життя на 20 з лишком літ. До того часу появились на Україні нові класи, взаємини між старими класовими угрупованнями змінились, набувши разом з тим більшої гостроти то-що. Не старі, що віджили свій вік і загубили всяку актуальність, сантиментальні народницькі ідеї лунали по Україні, а нові, бойові, революційні. Старе акторство частково це розуміло і, як це видно з наведеного, гадало, що в сприятливих умовах пощастить урятувати старий театр, змінивши місце перебування театру та його аудиторію з одного боку, а з другого зробити своєрідну репертуарну вівісекцію. Але надарма: половинчасті заходи ні від чого не вилічували. Марно! На зміну злегка підфарбованому по суті описовому театрові Тобілевича ішов театр з закликом до революційної боротьби.

¹⁾ Іб., ст. 123.

²⁾ Іб., ст. 218, 219.

К. СЛІПКО-МОСКАЛЬЦОВ

Розвиток та перспективи графіки СРСР

Графічне мистецтво революційного 10-ліття можна розподілити на дві доби, серединою між якими є 25 рік, рік коли вже можна було почути чіткі вимоги суспільства до робітників мистецтва, подавати соціально цінні речі, рік, коли майже по всьому СРСР почали говорити про революційне мистецтво, революційну картину. Першої доби, що спадалася з добою громадянської війни й частково добою вже мирного будівництва, переважають процеси розкладу старого графічного мистецтва й формування нового. Другої доби, що відповідає буйному відновленню народного господарства, на перший план висувуються вже новоутворені форми.

Розклад старої дореволюційної графіки, який відбувався за першої доби, проходив швидким темпом. Можливо навіть говорити не про розклад, а сумніви, що до вірності оформлення нового соціального змісту старими прийомами та підходом, сумніви, що повставали у прихильників минулих традицій „Мір іскусства“.

Через-що такі сумніви повставали? А з цим через що можна констатувати такий швидкий і такий майже повний занепад старої графіки? Відповідь на це дають ті обставини, ті нові умови життя, що з собою роблять переключення і завдань графіки. Конкретніш, причиною такого переключення, за перших часів громадянської війни, була відсутність потрібних передумов для графічного виробництва. Зменшується кількість журналів і книжок. Енергія революції іде на боротьбу з ворогами, тому то нема можливості виділити досить уваги й матеріяльних ресурсів мистецтву, господарча ж руйнація, внутрішня класова боротьба в свою чергу позбавляє художника не тільки потрібних засобів виробництва, а й самого споживача, а коли він і був, то знову таки у нього був до мистецтва класовий підхід.

Всі ці обставини та об'єктивні умовини безперечно пояснюють причини занепаду старої графіки, але не всієї, бо знайшлися в дореволюційному мистецтві групи, які не тільки спромоглися зберегти у вогні громадянської війни своє обличчя, але й розгорнули свою діяльність в багато ширшому, як раніш, масштабі. Це — „примітивісти“ та „конструктивісти“¹⁾.

Через що ж об'єктивні умови, які вбили більшу частину дореволюційної графіки, графіку з так званим естетичним збоченням, не забили „примітивізму“, „конструктивізму“? Підемо далі, якщо причина була тільки в громадянській війні й зв'язаних з нею матеріяльних умовах, то значить, стара графіка фактично не вмирала, це тільки був тимчасовий занепад. А коли так, то чому не відродилась вона, коли уцххла громадянська війна, і почалося відродження господарства.

¹⁾ Примітивізм, конструктивізм як назви графічних напрямків є не точні, але я під ними розумію всі течії, що більш менш по завданнях і формі можна віднести до цих напрямків

Тому, що Жовтень зруйнував ту соціальну базу, на якій стара графіка виросла. Жовтнева революція перемогла буржуазію, основне ядро — споживача, замовця та мецената. Звичайно, що і старе графічне мистецтво передреволюційної доби не було зовсім однорodne в своїм соціальному змісті і соціальній орієнтації. І в ньому було демократичне крило з народницькими тенденціями (наприклад: пригадаймо відгуки художників передвижників на події 5 року — Іванов, Добужинський та інші), зверненими до дрібної буржуазії і радикально настроєної інтелігенції. Але не зважаючи на цей ухил, все ж таки основний тон задавали не ті демократичні угруповання, а та частина художників графіки, яка об'єднувалась біля „Міра Іскусства“ й висловлювала настрої буржуазії, або буржуазної інтелігенції. В графіці їх представляв або символізм (Замірайло) або кохання в минулій красоті (Бенуа, Білібін, Сомов).

Що далі йшов розвиток графіки, що далі відходила вона змістом від 1905 року й наближалася до нових вибухів та катастроф: світової війни й другої революції, то більш губили в своїй питомій вазі радикальні й народницькі групи, які і самі підпадали під вплив буржуазно настроєної групи художників. Події 1905 року кликали до мистецької роботи нові соціально-настроєні художні сили, знову воскресили думку, що мистецтво повинне служити громадським ідеалам, повинне, може навіть на шкоду формі, бути повчаючим, громадським; думка ця повстала підчас французької революції і її підтримували передвижники (Стасов, Крамської). Частково це були роки революційної „доброзичливості“. Проте не довго продовжувалася „ця героїчна доба“. Вже з 1907-го року образотворче мистецтво, зокрема графіка, повторюю під впливом „Міра Іскусства“, почала на всі сто відсотків „європеїзуватись“, і така „європеїзація“ фактично продовжувалася в сильній мірі аж до Жовтня, з яким цей процес прибрав трохи інших форм.

В чому найбільш себе виявив цей „європеїзм“? По-перше художник-графік цієї орієнтації всю свою увагу і думку сконцентровував на розв'язанні особистих „художніх“ проблем, він уникав суспільних мотивів. По-друге, оскільки нова художня культура Заходу цікавилась тільки питаннями техніки, яку проголосили основою художньої діяльності, то і художня робота художників набрала того напрямку, коли мистець знову почав працювати за-ради мистецтва. В такому напрямкові на Заході розгорнули свою роботу всі відомі винахідці досліджувачі мистецтва як: Пікасо, Сезан, Гоген, Леже, Дерен. Так було на Заході, такого ухилу прибирала робота художників народів б. Російської імперії.

Тепер не дивно, що подібного напрямку мистецтво стало найменш співзвучне революції. Розходження між ним і революцією за час від 1905-го року до — 17 року ще збільшилось, бо художники з європейським ухилом розвивались в тому напрямкові, який наближав їхню продукцію не до революції, протестуючого суспільного патосу, а виключно до технічної діяльності, коли художник ставав техніком винахідцем. Ось чому, коли революція зруйнувала соціальні підвалини буржуазії, то тим вона зруйнувала й таке мистецтво. До речі оскільки особливо графіка сильно стабілізувалась і перетерпіла процес цього буржуазного переродження, то не дивно, що вона не змогла проігнорувати новими ідеями і зростись з революцією. Розходження було непримиренне.

Стара індивідуалістична графіка гинула через те, що був знищений соціальний базис, на якому вона повстала. Але через що про-

довжував існувати, як тоді хрестили новаторов, лівий фронт¹⁾, той фронт, який з Жовтнем розцвів. Це сталось через те, що так звана ліва течія зуміла прийнятись на новому ґрунті, Жовтнева віхола захопила його в тому стані, коли він ще не встиг зформуватись як художня група, яка вела боротьбу за своє визнання, а в цій боротьбі за існування вони йшли на все. Зміцнився ж стан лівих і одержав визнання через те, що в перші роки існування радянської влади, в добу гострої громадянської війни, коли революційна дійсність вимагала підкресленого агітаційно-плакатного лозунгового оформлення, і майстрі, прихильники красоти, не були пристосовані, навіть не в силу своїх настроїв, а в силу непридатності методів роботи до виконання цих завдань ліві графіки, ліві художні сили через свою виробничу установку, яку вважали основними проблемами художньої роботи, вітали ці вимоги дійсності, вітали плакатно-лозунгове оформлення. Хоч прихильно ставились вони до цих „прозаїчних“ вимог, не через те, що були в більшому революційно настроєні, а через те, що подібне оформлення словесного матеріалу, вже готового, зводило роботу художника до виконання завдань, за чітко визначеними вказівками, тоб-то до технічного виконання. Звичайно, що чисто формальний підхід навіть до таких нескладних художніх розрішень, який вже встиг привитись на новому ґрунті, схід. Європи не завше блискуче виправдувався: вже і тоді можна було бачити неув'язку змісту і форми але вже те, що цей лівий фронт не відсахнувся від подібного соціального замовлення, роботи недостойної справжнього художника, як заявляли праві течії, само собою свідчило за те, що майбутнє було за ними.

В дальшому розвитку графічне мистецтво, на деякий час занепадає (1919 — 20 роки для Росії й України до 23 року), громадянська війна, а з цим руйнація господарства, обмеження в матеріяльних ресурсах приводили кінець кінцем до обмеження витрат на культуру, а з цим до скорочення випуску журналів, видавано також небагато й книг. В ті часи, якщо в літературі починалась так звана словесна доба, в Росії „кофейна“, то в образотворчому мистецтві зокрема графіці художник заглиблювався в лабораторно-дослідчу роботу, працю над удосконаленням техніки, новими технічними винаходами. Треба відзначити, що лівому фронтові з його установкою на розв'язання перш за все формальних проблем подібний застой навіть трошки був приємним, бо художник знову заглиблювався в себе й розпочав працю над вишукуванням формальних віртуозних построень. Ця доба цікава для графіки тим, що художник почав ретельно працювати над гравюрою, як найбільш самостійною формою мистецтва, та проте лабораторна ця робота, це заглиблення в себе є протилежне роботі художника „носителя красоти“. Якщо останній в своїй лабораторній роботі намагався в своєму мистецькому творі передавати індивідуальні риси, свій настрій, то художник лівого напрямку йшов до безіменного штампованого технічного оформлення, він шукав не нових форм й способів розрішення змісту, а лише нової техніки, нової віртуозності. Для графіки ці лабораторні шукання тим цінні, що вони подали новий ясніший підхід до розв'язання сутотехнічних графічних завдань, вони зближали художника-графіка безпосередньо з його

¹⁾ Під лівим фронтом ми умовно будемо розуміти примітивізм, конструктивізм, супрематизм, частково експресіонізм, і загалом напрямки, що по своїй формі мають не реалістичну трактовку.

виробництвом. Зрештою ці лабораторні шукання допомогли зрозуміти, що графіка повинна йти рука в руку з виробництвом. Так поволі мрія художників про автономний закінчений малюнок „станкового типу“ поволі і теоретично і практично здійснювалась. Слід також відмітити, що початки цього нового розуміння графіки пройшли через гравюру, цей найдешевший спосіб репродукування. Так графіка стала „вільним, самостійним мистецтвом“. Відсутність же постійної аудиторії — глядачів, далі завзятість і переконання графіків в своїй правоті, зміцняло ці думки і зрештою дозволяло лівим художникам по формі нехтувати сприймачем, художник ставав на ґрунт занадто хиткий і нестійкий і по формі своєї роботи схожим з буржуазними художниками Заходу. Проте, не дивлячись на цей хворобливий ухил, лівий фронт все ж таки перемагав, бо обставини продовжують складатися надзвичайно сприятливо для нього. Попередні його вороги зметені революцією, нові ще не встигли зміцніти, вони ще занадто слабкі, хоч їх суспільство найбільш сприймає й порівнює з лівим фронтом роботи цих нових художників, нових несміливих класиків стають найзрозумілішими для широких кол читачів, а з цим і глядачів. Лівий фронт поки ще сильний; йому ні з ким боротись, хоч внутрішній розкол розпочався, бо діалектичний розвиток приводить його до внутрішніх протиріч.

Які ж характерні риси лівого графічного фронту. — Того й частково цього часу. Раніш, ніж відповісти на це, слід підкреслити що своєрідною рисою нового мистецтва було бажання винайти деякі теоретичні підвалини цього напрямку і тому в один час більше точилася гаряча дискусія в ділянці теорії, політики, ніж про шляхи безпосередньої творчости.

Увесь лівий напрям в мистецтві до 22 року на практиці можна було звести до кількох графіків: Нарбута, Неліпинської, що належала до школи Бойчука — це на Україні і Фаворського в Росії, біля них сконцентрувались молоді сили, бо ці майстри впливали на молодь, творили графічну моду.

Якщо дореволюційну нову графіку неможливо було звести до постати Нарбута, то ліва графіка післяжовтневої доби СРСР в перші роки цілком прикривається цією видатною постаттю. Було навіть і так, що коли питались, що дав нового лівий фронт мистецтву, то теоретики відразу називали Нарбута, його твори, характерні конструктивною побудовою і примітивними формами, але не позбавлені артистичної віртуозности.

Жовтень застав Нарбута в розцвіті його творчих сил. З переїздом на Україну розгортається його талант на цілу широчінь. Позбавившись тенденційности „Міра іскусства“, швидкою ходою він досягає значних висот, його українська абетка вже визначала перехід до нових форм трактування, до чіткої революційно-мистецької цілеспрямованости. Цю абетку він розпочав, як ми знаємо, ще до революції, але з революцією він стає на шлях не психологічної виразности, що часто - густо не давала змоги розв'язувати суто-мистецьких проблем, а йде стежкою формальної побудови, підкреслення лінії, його цікавить виразність її та майстерна гра чорних сірих і світлих плям. Нарбут, по натурі експериментатор-дослідник, звичайно не зміг задовольнитись тим стабілізованим підходом до розв'язання художніх проблем „Міра Іскусства“, до групи якого він належав в минулому, і йде все до нових упрощень. Його кожна нова робота набирає все більшої виразности, декоративної сміливости і більшого художнього ефекту. Шлях Нар-

бута і його досягнення чисто лінійні, були першою спробою в графічному мистецтві СРСР подати свободну гру ліній, в своїх роботах Нарбут дійсно показав себе художником віртуозом, один з перших звернув увагу на занехаяну передвижниками формальну якість... Несподівана смерть вирвала з революційно мистецьких лав цю постать, і Нарбут, що почав винаходити нові стежки, нові прийоми творчої роботи, так таки й не сказав свого останнього слова. В ті ж таки часи виступав і друга постать Неліпинська, культурна художниця, що йдучи стежкою Бойчука, теж звертає велику увагу на художній або вірніше виробничий принцип роботи. Для неї виробничі тенденції й увязка гравюри, рисунку, з книжкою є справа першорядної ваги.

В Росії в ті ж таки роки виступав Фаворський, у якого відчувається менш художнього темпераменту, ніж у Нарбута і якого можна вважати скорше за віртуоза техніки, ніж художника. Цей майстер цілком нехтуючи натурою, яка набирає у нього якихось застиглих форм і будується за такими ж сухими формальними канонами, ще більш наближається до абстракції і ставить наголос на передачі чисто пластичним способом об'єму. Не можна погодитись з Сидоровим, що характеризує Фаворського, як майстра лише форми, що не має ліній, бо при спогляданні його речей, можна завжди побачити чіткий контур, такий виразний і такий гострий, як це ми зустрічаємо на новгородських іконах. Правда, частенько він опрацьовує за допомогою ліній об'єми. Загалом же основним формальним шуканням у нього залишається виявлення на площині об'єма.

Порівнюючи Фаворського з Нарбутом та Неліпинською, Фаворський по суті не є графік, він скорше є скульптор на площі, що відточує за допомогою різця як з фарфору механічні фігури. Разом з цим під сумнів можна взяти його самотність і вірність напрямку. Що-ж до оригінально-творчих фігур його скульптурно опрацьованих, то знову таки ледве чи можна погодитись з заявою Сидорова, що фігури Фаворського завжди сприймаються добре, що вони творчі, оригінальні. На мою думку це не так, бо мало оригінальності і в його славнозвісній „Руфі“, найкращій з його речей. В ній мало оригінальності вже через те, що композиція цілком використана з ікон. Я думаю, що цінність Фаворського як майстра якраз полягає не в його оригінальності, а в технічних прийомах, в тому, що він знову заглибився в вивчення техніки.

Так зайнявши на Україні: Нарбут, Неліпинська, в Росії: Фаворський командні висоти, лівий фронт в графіці в дальшому розвитку поступово звівся до деяких формальних канонів. Проте, це не значить, що він не відіграв своєї історичної ролі. Історична заслуга його в тому, що від „очистив“ українську та російську графіку від багатьох побічних елементів, які заніс був до неї „Мір іскусства“ і загалом символістичні напрямки. Правда, перемігши старі напрямки, лівий фронт разом з цим вніс до графіки так багато нового, що це нове в свою чергу потребує переоцінки. Зокрема в боротьбі з правими, ліві так захоплювались новаторством, що нехтували всім цінним „старим“ мистецтвом, зокрема Заходу, наприклад, тенденціями західних рисувальників з соціальною установкою, а поглиблюючи за загальною установкою свої позиції в підході до художньої роботи взагалі, вони навіть почали проповідувати потребу передавати натуру в абстракції, позачасовості.

Як я вже відмічав, лівий фронт зробив великий вплив на молоді сили, бо в роботах молоді можна побачити його чи то в чисто

технічних прийомах, чи то в способах трактовки натури і т. ін. Цей вплив зазнали на собі від Нарбута - Лозовський, Кірнарський, Хижинський, Пожарський, Страхов, від Неліпинської — Рубан, Сахновська, Фаворського — Купреянов, Аксельрод, Падаліцин, Гончаров. Правда, цей вплив слабшає з кожним роком, але факт, що під цим впливом молодь зростала, є безсумнівний.

Якщо ліві і збагатили графіку рядом нових прийомів, то поруч цього не треба забувати, що вони з собою принесли багато і негативного, як-то: „розірвану свідомість“, частково формальне фокуснічання, наприклад, у Фаворського.

До тої ж лівої групи частково можна віднести і так звані течії з експресіоністично примітивним оформленням змісту, бо й в них зрештою форма є першорядний момент. Зв'язок цей і спорідненість можна побачити в тому, що цей напрямок, переймаючи від справжнього лівого фронту технічні прийоми, робить їх схожими з лівим фронтом по формально технічним прикметам. Ось чому не дивно, що іноді глядач не може навіть відрізнити наприклад, Фаворського від Конашевича, Купреянова і вважає, що різниця тільки в назві. Проте, ця схожість є лише поверхова, бо цей напрямок, в якому опрацьовують графічні ілюстрації художники, належав до новаторства, але він не може бути зачислений до лівого виробничого графічного фронту. Наскільки перші на зміст, тематику, дивились як на матеріал для побудови формальної композиції, настільки ці новатори (Купреянов, Конашевич, частково Мітрохин) звертали увагу на зміст, але тільки намагалися його передати новим оригінальним способом.

Можна ще запитати, через що в добу жорстокої громадянської війни, коли революція вимагала чіткого оформлення змісту, поширилась і ця течія, що зараз посідає поважне місце в графіці. Але через що цей витончений по формі, богемний по настроям своєрідний „імажинізм“, позбавлений твердої суспільної установки — шириться? Справа знову в тому, що мистецтво опинилось без твердої соціальної підвалини і не встиг ще з'явитись новий масовий глядач, який би щільно зв'язався з художником, контролював би його, й загалом заняв місце колишнього споживача. Через що ширився цей напрямок? Через те, що його підтримували невеличкі групи інтелігенції, хворі на моду і новаторство, інтелігенції переважно столичної.

Загалом кажучи, цей графічний імажинізм, позбавлений чітко окреслених суспільних тенденцій і зорієнтований на той же захід, по формальним прикметам повторював лівих західних майстрів і був до деякої міри з формального боку кроком назад до індивідуалістичних установок імпресіонізма.

Як бачимо, так звані конструктивісти — майстри, примітивісти були тими двома групуваннями, з якими зв'язано графіку першої доби Жовтневої Революції. Але і в старій графіці, що гинула як ціле, були й такі явища, повз які неможливо було пройти спокійно. Як ми вже знаємо, стара графіка в свій час відгукнулася на революцію. Через деякий час, вона знову просочується у видання, але ці „старі“ перероджувались і позбавлялись суто-естетичних тенденцій; ми маємо на увазі Митрохина, Добужинського, Кустодієва. Були часи, коли критика нападала на представників цієї класичної школи, лаяла їх за стару форму, що мало підходить до оформлення нового змісту, лаяла їх за імпресіонізм, конструктивну слабкість, естетичний душок, але не дивлячись на ці напади тисячі глядачів одержували

задоволення від ілюстрацій цих майстрів. Тепер, коли минув час боротьби й захоплення новинками і коли ці перероджені „старі“ сили знову ширять свій вплив на молодь, час би вже поставитись до них об'єктивно, без запальності і тенденційних причіпок. По-перше — треба сказати, що „нікудишня“ установка класиків, а таку оцінку ми чуємо й зараз, є для революційного мистецтва цікава, бо ці „старі“ намагаються досягти не тільки досконалої техніки, а й вкладати в свої ілюстрації, кінцівки, обгортки певний ідейний зміст, а з цим і самий твір набирає більшої виразності.

Ці художники, не дивлячись на те, що в ті бурхливі часи все було в русі, йшла жорстока боротьба, нові форми життя ще не відстоялись, намагалися зображувати революцію в конкретній обстановці. Вони напрямом взяли вірний і якщо їм не вдавалось показати в цілій повноті революцію, боротьбу і якщо вони не змогли схопити і передати тої стихії, то вже сама цілеспрямованість й установка на зображення конкретного була сама від себе цінною. Це були ті „вороги“ лівого фронту, що в ті часи — роки 1924, 26, були занадто слабкі, але яких найбільш розуміло по формі суспільство.

Ставши на новий ґрунт, ці старі майстри, переборовши себе, підходили до нової соціальної методики обробки змісту. Проте, й вони чим далі тим більше відчують, що для оформлення нового змісту замало було володіти самим класичним прийомом в роботі. Зокрема навіть були й такі випадки, коли ці старі майстри, наприклад Митрохин, почували всю непридатність старих форм, Митрохин навіть зважився невдало „переучуватись“ на лівий кшталт, але це його привело тільки до того, що він почав губити свою характерну манеру.

Зробімо підсумок: на протязі порівнюючи кількох років революції в графіці, ми бачимо, оформились де-кілька напрямків, з яких лівий виробничий всеж продовжував не визнавати всього того, чим жила й в що „вірила“ вже по новому стара графіка. Це в потребу логічної стрункості, в те, що графічна річ повинна бути внутрішньо ціла, реалістична. Ця течія, наближаючись до свого виробництва — поліграфії, уперто захищає теорію повного злиття мистецтва з виробництвом. З другого боку ми зустрічаємо другу групу, що наближається від класиків до лівого мистецтва своїми формами і займає середнє місце з ухилом до суб'єктивних тенденцій таких характерних для імпресіонізму. Зрештою третя група, яка відродилась або вірніше народилась наприкінці першого етапу розвитку графіки, продовжує старий реалістичний прийом, але лише розроблюючи його за новою соціальною установкою.

Другий етап в розвитку графіки настає в той час, коли в Радянських республіках розпочалось з одного боку відновлення господарства й з другого боку нове будівництво. Для графіки, що завше щільно зв'язана з книжковою продукцією, це було відновленням роботи, покликанням графічних сил до виробництва. Якщо в першу добу життя графіки можна було побачити переважно роботу художника над гравюрою й мрію його щільно зв'язатись з виробництвом, то з ростом в числі книжок, журналів, поліпшенням якості самого видання, з кількостним зростом читачів зростає і попит на ілюстрацію, а це викликає до життя і напівзавмерлу форму графічного мистецтва, рисункову, тінньову. Таким чином відроджувалась з новою добою ілюстрація й це було в розвитку графіки фактом великої ваги, бо

рисункова ілюстрація особливо в останні роки широко використовується абсолютно на всіх ділянках літературної праці, починаючи від стінної газети й кінчаючи монографіями та науковими книжками.

Але нова ілюстрація здебільшого була мало схожа на попередню дореволюційну, глядачеві вона навіть здається незрозумілою. Та й справді вона хаотична, що до оформлення змісту, позбавлена логічної стрункості, часто багатопланова, в якій можна побачити одночасно декілька сюжетів. Це робить її важкою для сприймання, але ця нова ілюстрація широко розповсюджується в цій новій добі.

В такому дусі опрацьовують свої речі Петрицький, Падалка, Седляр, Мізин, Павленко, Рубан на Україні, Фаворський, Купреянов, Алексєєв — в Росії. Слід також відзначити, що графіки України та Росії часто опрацьовували речі схожо, бо майже у всіх їх приблизно був однаковий підхід до обробки натури, однакове розуміння технічних формальних завдань та приблизно однаковий матеріал та однакова обробка його. Що ж до джерел, якими користувались вони, то вони йдуть від загальної установки нового Західного мистецтва, де художник є організатор матеріалу.

Придивляючись уважно до робіт цих майстрів, можна помітити, що революцію сприймали вони так само, як сприймали російську дійсність російські художники 19 століття. Останні, одержавши освіту в Італії, при замальовці селян-росіян, користувалися античними зразками і скорше дивились очима антиків і давали типи антиків, аніж російські; подібне можна побачити і у наших майстрів, з тією тільки різницею, що вони дивились і частково продовжують дивитись або очима середньо-вічних майстрів, або ще гірше візантійських, або просто передають в схематично-конструктивних формах типи, що знову таки мало зв'язано з дійсністю, мало придатне для передачі нового життя в типах. В ті ж часи вже мирного будівництва можна зустріти і суто-національні етнографічні прикмети в графічному мистецтві, наприклад, в Грузії, Вірменії. Разом з цим цікаво відзначити, що загалом графіка цієї нової доби передає не тільки російський або український фольклор, а й східний. У народженні цих угруповань чисто національних, велике значення відігравали жовтень і громадянська війна, що струснула соціальні групіровки й поставила художника графіка обличчям до мистецької культури мас та до селян і робітників.

В ту ж таки добу дуже виразно реалістична трактовка проявляється у свіжого майстра Кравченка, якому не тільки не ворожа загалом революційна стихія¹⁾, а близька.

До речі Кравченко, позбавлений багатоплановості, тоб-то того, що особливо незрозуміле при сприйманні, Кравченко будує зміст в протилежність лівому фронтові не розбито, не з шматочків. Його найбільше цікавить виразна передача змісту, опрацьовка змісту, хоч іноді й відчувається ухил до чисто естетичної обробки. Порівнюючи його роботи з іншими, рідко можемо побачити таку згучність й соковитість ілюстрації. Його твори витончені, але в той самий час вони позбавлені тої ідеалізації, яка панує у Білібіна, Бенуа, Замирайла. До речі він дійсність показує без перебільшень, він її підкреслює з великою виразністю в декоративних формах. Динамізм життя, революційність і бурхливість подій у нього прекрасно передаються і гармонують з тонким спостереженням.

¹⁾ Див. напр. його „Октябрьская баррикада“ — ксилографічна робота.

Порівнюючи Кравченка з групою графіків Падалка, Аксельрод, Рубан і інш., ми можемо побачити, що цій групі не вистачає зрозумілості, простоти, і чіткості вислову. Складна ж формальна конструкція, багатосюжетність, а іноді просто беззмстовний вираз, стиль парад, якихось натяків робить їх мало зрозумілими для мас і дає право обзивати їх художниками, що занадто думають про формальну побудову і зовсім нехтують тим, хто буде це сприймати — тоб-то глядачем. А життя вимагало яснї зрозумілої графічної мови, тоб-то тої, яка пробивалась у „старих“ класиків, зокрема у Кравченки, Страхова, Верейського, Хижинського, Воїнова.

Звичайно, що ця нова вимога не була якимсь новим відкриттям, ні вона нічого не вносила нового і в графічну штуку. Але Кравченко вже тим вносив нове, що коштує формальної новизни, що він намагався спостерігати дійсність, синтезувати її в формах, робити аналіз її, і тому не дивно, що попит на подібну ілюстрацію з кожним роком збільшувався і спричинився до того, що Кравченка глядач не тільки легко сприймав, оцінив, а через його здібність синтезувати дійсність і уміння монтувати образи його речі навіть почали захоплювати глядача.

Імення Фаворського, Неліпинської, Седляра, Падалки, Рубана, Мізіна, Петрицького, Аксельрод, Алексєєва характеризують велику групу, що домінувала на ринкові в минулому, починаючи від 1923 й аж до 1927 року. Не дивлячись на те, що в цій групі в свою чергу немає єдності, наприклад, Петрицький іде своєю стежкою, Алексєєв теж, неважко помітити те, що загалом вона, як колишні „імажиністи“ графіки, утворена суспільними настроями. Це графіка радянської інтелігенції, яка нею підтримується.

Поза цією центральною групою, не погоджуючись з нею ні в методах роботи, ні в питаннях форми, перебуває найпопулярніший молодий український графік Касіян, що в протилежність цій групі являє в графіці представника з Заходу, що додержується західно-європейських тенденцій, психологічних, користується методом роботи над змістом Стейлєйна, Кольвіц, Ціммер, Фредерика й Гросе. Приглядаючись до його робіт, в них можна знайти як раз те, чого не вистачає молодому радянському графічному мистецтву: психологічну виразність. Він знаходить в своїх формах ту легкість конструкції, чіткість замислу, гостроту й зрозумілість, яка приваблює глядача. В цьому секрет його успіху навіть в Росії.

Графічні роботи Касіяна, загострені проти буржуазії, як раз виконувались в тому напрямкові, в якому їм було забезпечене співчуття радянського глядача. Але пригляньмось ближче до творчости Касіяна. Його роботи опрацьовані за двома принципами, з одного боку під впливом німецької трактовки сюжету — до цієї групи робіт належать його праці „Робітники“, де на стомлених напівмертвих обличчях робітників можна побачити, як не солодко живеться робітникам закордоном. Але не одноманітний він, що до трактовки, бо Касіян до 10-ти річчя Жовтня виконує ряд робіт вже в новий спосіб, наприклад: „Арсенальці“, „Борці за Перекоп“, „Борець з під Перекопу“, це роботи, де оформлення самої теми набирає вже чіткої художньої виразности, різноманітности та експресії. Конкретніш, Касіян перекопські теми подає в динамічних формах, де все тло й самі постаті являють в себе самий рух, але, разом з цим слід зазначити, що в праці його „Арсенальці“ ми бачимо ще інший підхід, він її опрацьовує ще по новому, так, що сам розподіл світлих та темних плям на робітниках,

будівлях та тлі нічного пейзажу підкреслює з одного боку напружене чекання наступу ворога, й з другого передає тишу, що може кожну мить перетворитись в гуркіт з кривавою різнею.

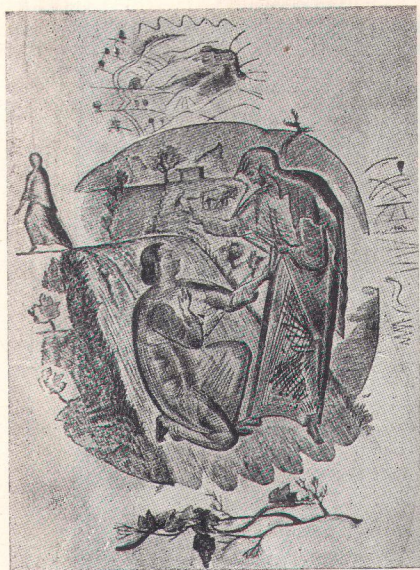
Поява в новій графіці таких художників як Касіян, Кравченко, і цілеспрямованість Хижинського, Пожарського на реалістичну трактовку, знову починає потроху, особливо в останні два роки, змінювати характер ілюстрації. Якщо декілька років тому класична трактовка і реалістичні прийоми з чіткими конструкціями були в зневазі, то тепер перевага поволі переходить до цієї психологічної виразної графічної манери. І справа, коли придивитись уважніш, не в художній реакції, не в опозиції до лівого фронту, не в повертанні до минулого, а в іншому — в новому завданні графіки, як ілюстрації, завданні бути не автономною частиною в книзі, що тільки зв'язується із формою листа, а ланкою, що, як і література, повинна служити класовим інтересам, боротьбі за Ради, новій людині. Головним чином ця нова установка, що особливо чітко підкреслюється в останній час глядачем, читачем журналу й книжки, є причиною, що графіка знову повертається до реалізму, але конструктивно психологічного виразності. Нарешті і радянський глядач вносить свої вказівки, правда, поки що несмілі, про принципи оформлення, про те, що ілюстрація, виконана лівими напрямками, мало зрозуміла, а вона повинна бути зрозумілою¹⁾, тоб-то, як бачимо, суспільство повторює ті зауваження тов. Леніна, що казав: „мистецтво повинне бути зрозуміле й близьке масам“. Головним чином, через ці нові вимоги безсюжетна ілюстрація і лівий фронт сам собою оджив себе, він виконав своє завдання, поставив на розв'язання низку графічних проблем і перейшов або безпосередньо до технічної роботи на виробництві, або поволі ставав на рейки класичної трактовки, з тією тільки різницею, що останню вимагається подавати в більш загострених динамічних формах.

Навіть такі безпредметники, як Чехонін, виконують роботи, наприклад „Камера в'язниці“, торгові марки та книжкові знаки, в реалістичній трактовці. Нарешті, робітники лівого фронту зрозуміли, що той шлях, яким ще не так давно вони радили йти всім, є небезпечний. Ось через це не дивно, що до того ж таки реалізму наближаються й Курянов, Конашевич, Петрицький, реалістичної виразності набирають і роботи художньо-високих рисувальників Седляра, Павленкової, та графіків Неліпинської й Падалки.

Але проходить час і думка глядача про те, якою повинна бути ілюстрація, оформлюється. Абстрактна ілюстрація, яку подавали ліві, стає така неприємна масам, що викликає вже певну зневагу до лівих. Подібні зневажливі думки висловлює й студентство, що виросло з революції — воно вимагає від графіки теж ясности і зрозумілости.

Для потвердження цього, я дозволю собі хоч трохи спинитись на тих висновках, які мені довелося зробити з дослідно-експериментальної роботи, що я провадив серед студентства харківських вузів як викладач (перевів я спостереження над 300 студентами) та поодинокими особами, яких я спостерігав як глядачів, що розглядали нові твори (останню роботу я проводив в Укр. Досл. Інституті Педагогіки). Як робітництво, так і студентство, відвідуючи виставки, наприклад, Жовтневу, АРМУ, АХЧУ, та музеї Харкова, Москви та Ленінграда

¹⁾ Я робив спостереження, як сприймають селянські та робітничі кола ілюстрацію. Досліджено було 300 осіб.



Рух

В. Фаворський



Революція

Кравченко



Праця

Г. Нарбут

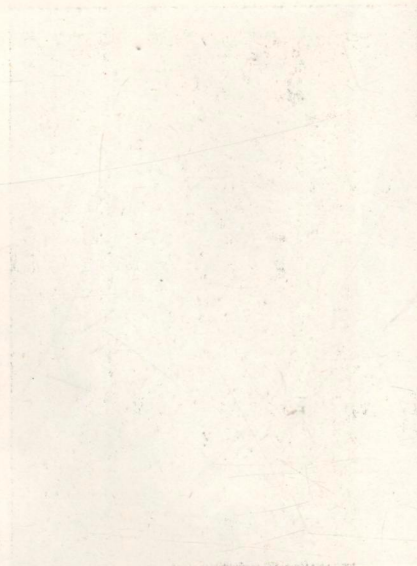
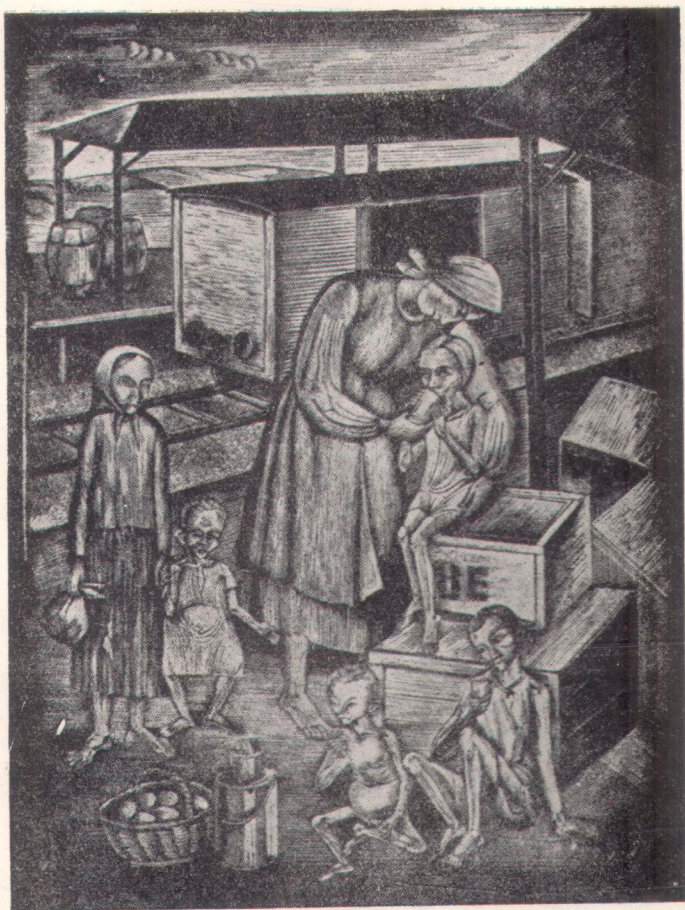


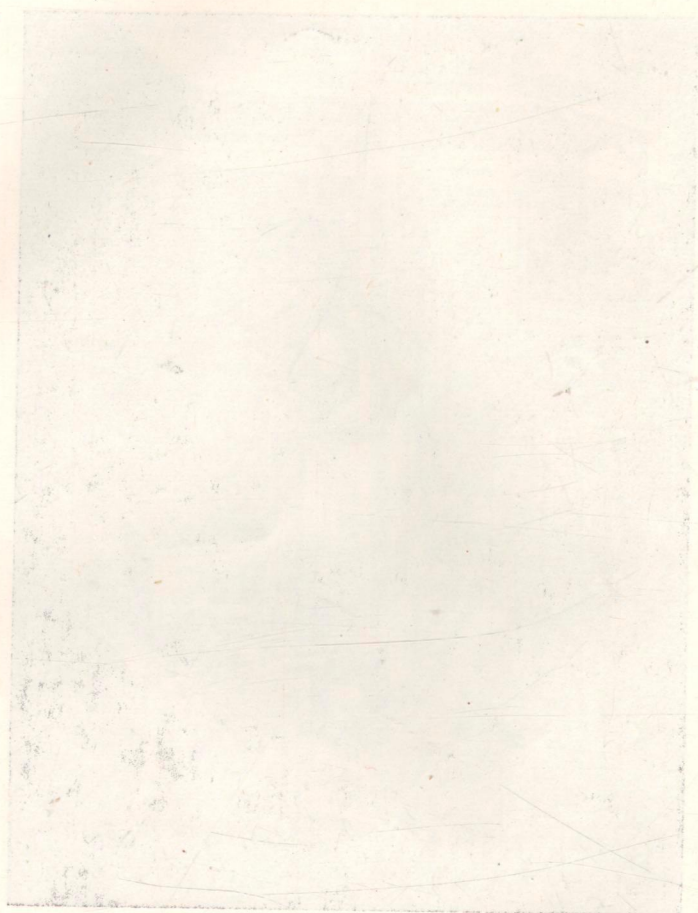
Figure 1. Figure 2.





Голодні

С. Налепінська



Q. 11. 11. 11.

11. 11. 11.

перш за все завжди шукало в творах певного змісту. Особливо велике здивування було, коли вони побачили в третьяковці ліві полотна, де було помітно цілковите наслідування російськими майстрами західних майстрів, пізніше подібне здивування було, коли вони бачили це наслідування й на Вкраїні Розглядаючи ліві полотна і музеї нового західного мистецтва, глядачі одногolosно заявляли, що формальні шукання безперечно мають цінність, але таку як і окремі винаходи інженера в теорії, але громадська та соціальна вага і цінність цих винаходів збільшується тільки тоді, коли цей винаходець інженер або художник дарує суспільству вже готову „одягнену“ закінчену річ. В першому випадкові це буде нова машина, нове спорудження, в другому твір, який можна сприймати й використовувати, твір, в якому можна побачити життя, дійсність, переломлену революційним художником громадянином. Такі досить правдиві й виразні думки доводилося мені чути від глядачів ще декілька років тому, в 1925, 1926. Та такі думки природні, бо, повторюємо, вони висловлювались ще тоді, коли лише почало набирати нових форм чисто технічних західне мистецтво. Ми маємо на увазі Плеханова, який ще на початку 20 століття, оцінюючи міжнародню виставку в Венеції, виставку, де було представлено багато полотен лівими майстрами; в своїй оцінці називав їх убогими „на внутрішній зміст“¹⁾ Зазначаючи в своїй рецензії, що нові живописці нічого окрім змагання до ефектів не мають, не дивним, на його думку, стає те, що їх увагу притягає лише поверхня „шкаралупа явищ“. Зрозуміло, що їм хочеться щось сказати нове, але сказати їм нема чого, через це вони й прибігають до художніх парадоксів, які допомагають *épater les bourgeois*. Подібні думки й оцінки пізніше висловлювали й інші марксисты, які вважали, що технічний ухил в мистецтві — криза мистецтва.

Як бачимо, ці думки і оцінка західного технічного буржуазного мистецтва дозволяє говорити про відсутність в сучасній графіці, в більшості, ідейного змісту, про те, що при великих технічних досягненнях, при існуванні цілих графічних шкіл, як наприклад в Росії — школи Фаворського, Кравченка, на Вкраїні школи Бойчука, вона (графіка) перебуває на роздоріжжі, бо справді, як підійти до розв'язання проблеми змісту та форми. І особливо в безпорадному стані перебуває молодь, яка завжди чує від навчателів про великі мистецькі досягнення нового західного мистецтва, читає про це й бачить, що цілі групи видатних майстрів Радянського Союзу наслідують західних. Також читає і чує з легкої руки Гавзенштейна, що мистець є тільки робітник форми, або виконавець технічних проблем (Арватов). Це все, звичайно, робить на молодь вплив, але в той самий час, вона від радянського глядача чує та і сама бачить неув'язку нового мистецтва з змістом, чує про те, що часто-густо художник лише фіксує зовнішні явища, що йому бракує глибокого внутрішнього змісту.

Перебуваючи між цима двома напрямками думок, фактично між молотом й ковадлом, ми бачимо, що молодь і в своїй практиці не уміє справитися з соціальним замовленням, бо для неї ще неясна та стежка, якою повинен іти радянський художник. Це знову примушує підняти питання про сучасні завдання графіки, а з цим і про ту стежку роботи, якою треба йти й яка допоможе зрештою наблизити мистецтво до мас і вийти на шлях творення не кабінетного мистецького

¹⁾ Плеханов. „Искусство“ збірник статей вид. „Н. М.“ 1922 р. 198 стр.

твору для маленької купки нових естетів, а для мас. Знову приходить повторювати відомі слова, які ще не зовсім ясні художникові, це те, що завдання мистецтва, як писав Плеханов, зводиться до зображення того, що хвилює, цікавить суспільну людину... „Через що живопис не повинна виображувати по своєму тоб-то фарбами, а не словами, те, що змальовує література? Дивно, говорить він далі, що ті самі люди, які хотіли-б відділити цілим проваллям живопис від літератури, часто вітають злиття живопису з музикою. Та це й зрозуміло, коли ці люди намагаються відгородити китайською стіною живопис від літератури, бо вони борються власне з елементами ідейності, впливу якої література піддається, як відомо, з більшою легкістю, ніж музика¹⁾. Скажу більше, не можна художнього твору позбавити ідейного змісту. Навіть ті твори автори яких дорожать формою й не турбуються про зміст, так або інакше висловлюють певну ідею²⁾.

Таким чином, стежку, якою повинен іти художник, намітив марксіська критика ще на початку нашого століття. Як видно, писалось про стежку давненько, але, на жаль, наша радянська художня критика продовжує або всіх хвалити, або, розцінюючи художників на західній кшталт за формальні досягнення, додержується не об'єктивного підходу, а суб'єктивного і вихваляє той напрямок, який їй до вподоби й зневажає все, що не підходить під її канони. Є ще у нас і такі одиниці, ім'я яким „бий, я його знаю“, ці „критики“ ще й досі продовжують пушити всіх і вся, ляяти, що ніхто нічого не розуміє, і всі окрім їх сама провінція, безграмотність, але в цих вигукат почувається повна безпорадність, бездоріжжя, відсутність цілеспрямованості. Стає зрозуміло, що подібний стан критики приводить художника до зневіри в неї і загалом до негативного ставлення до художньо-критичних нарисів. Так, на жаль, приходить констатувати, що критика замість допомогти художникові в його роботі скеровуючи його увагу на роботу над змістом, своєю строкатістю здебільшого тільки ускладнює йому шлях і зовсім спанталить його.

Але повернімось ближче до теми. Коли приймемо погляд Плеханова, то художник взагалі і графік зокрема, коли він хоче бути революційним не тільки по формі, а і по змісту, повинен бути громадянином, зрозуміти помилки лівого напрямку, починаючи від імпресіонізму, і усвідомити, що головною дією особою в картині, ілюстрації, коли там представлено типи, є не формальні побудови, а людина з усіма багатосторонніми переживаннями. До речі усвідомлення неможливості обмежуватись лише зовнішньою фіксацією явищ, збочення до своєрідного натуралізму, а це ми бачимо, особливо в останній час, в образотворчому мистецтві, примушує художника шукати іншого шляху, час вже цілком ставати на класичний шлях, який не так давно зневажали й вважали за невірний. — До нього, як бачимо, за вимоги дійсності, вже йде і графіка й мистецтво в СРСР, але неупевненим кроком.

Здається, просто й ясно, чого не вистачає художникові, ясно, що йому бракує методики обробки змісту і методики спостереження того життя, що так прекрасно спостерігали й розрішали майстрі минулого. Проте не ясно ще це ватажкам та критикам, які ще перебувають в полоні техніцизму, неясно, що нове західне мистецтво

¹⁾ Плеханов. „Искусство“ стор. 203.

²⁾ Там же стор. 147.

цікаве з формального боку, не повинне служити радянському художникові тою зіркою, що указує шлях роботи. Правда, про те, що наслідкування Заходу, самим методам роботи, веде до безперспективності, я вже в свій час писав ¹⁾, як писав і про те, що радянському художникові бракує реалістичної методики обробки змісту й методики спостереження та монтажу життєвих явищ, тоб-то бракує того, що так було прекрасно відомо майстрам класикам (Мікель-Анджело, Леонардо да-Вінчі, Рафаель, Беліні, Тиціян, Веласкез, Дюрер і інш. ²⁾).

І в даному разі, ще раз підкреслюючи, що графіка СРСР повернула до реалістичної трактовки, мені здається, варто знову підняти питання. Чи все-ж використовує графік України, Росії з мистецьких скарбів? Чи не замало для революційного графіка милуватись грою ліній, або світлотінню і удосконалювати свою художню освіту на майстрах примітиву середньовіччя? Нам здається, що таки замало! Повторюємо, що як живописцеві варто використати мистецьку спадщину, добу італійського відродження, де прекрасно художник умів поєднувати зміст і форму, так графікові, мені здається, варто було б не наближатись до імпресіоністичних прийомів „Міра Искусства“, а ми стоїмо перед цією загрозою, а скористатись з методів роботи рисувальників 19 віку, які вперше так гостро і виразно включили в ділянку мистецтва життя й його зміст. Ми маємо на увазі громадян-художників.

Погляньмо, як же вони приступали до своєї роботи, і як вони працювали. Як відомо рисувальники початок свій беруть в Англії, в Лондоні, де в 19-му віці можна було зустріти цілу групу видатних політичних карикатуристів (Гогарт, Джон Буль, Гільрей). З числа рисувальників треба відмітити ім'я Роландсона, який умів представляти контраст між фізичними й етичними рисами людей з їх зростом, професією, манерами. Але разом з цим він був і другим, коли зображував побут свого часу. Роландсон змальовував салдат, робітників, хатній побут і його малюнки не є карикатури, а схоплені в лету і підкреслені сценки живої дійсності, які він добре умів komponувати. Наприклад, коли він малював лондонські робітничі квартали, то на обличчях робітників можна було побачити навіть вираз терпіння і упертість, у жінок нервові обличчя. Загалом він робить свій рисунок мовою, тоб-то тим, чого бракує навіть в нашій графіці. Він, підкреслюючи убогість і горе, що тулиться в столиці Англії, використовує мистецтво за для соціальної мети. Загалом на ті часи художники користувалися режисерськими прийомами і вибирали з дійсності лише те, що надає задумові комічну або грубу рельєфність. Вони були революціонерами, бо вступаючи за трудящих, вони страшенно нападали на експлуататорів. Були і інші рисувальники побутовці, які менш віддавали уваги соціальним темам, але і вони цікаві реалістичною виразністю. Я в даному разі маю на увазі найвидатнішого майстра-рисувальника Кіна, національну гордош Англії.

В його малюнках годі шукати якоїсь шляхетності й краси. Він був тонким спостерігачем, який ще і досі являється одним з найцікавіших майстрів, що так тонко подавали сценки з народного життя. — В його творах схоронився ряд прекрасно переданих типів. Його малюнки, наприклад, з альбому „Наш нарід“ просто вражають

¹⁾ Див. мою статтю „Нове західне мистецтво“ — „Червоний Шлях“ № 4 за 1928 р.

²⁾ Див. мої статті „Мистецькі угруповання СРСР на тлі сучасності“ № 7—8, за 1927 р. та „Радянський художник і мистецька спадщина“ № 2 за 1928 р. в „Червоному Шляхові“.

свою декоративною простотою, композиційною майстерністю, умінням вибирати оточення й так зіставляти типи, що один підкреслює другого.

Цікавим майстром що до оброблення натури є Буш, метод роботи якого можна використати. Буш поєднував в собі дві цінні риси, він умів надзвичайно гостро спостерігати і в той самий час мав легкість виконання. При великій різнобарвності дії, на його малюнках іноді і не знайти тої низки деталей, які забивають в ілюстрації характер типу, наприклад, у Добужинського, Кустодієва, Іванова, бо Буш часто подає малюнки лише декількома характерними лініями, Буш майстерно уміє зводити кожне явище до основних ліній пластичної виразності. До речі його винахідливість становить ще одну якість художника, яку треба розвивати і за яку його називають класиком карикатури¹⁾.

Якщо Буш досягав виразності винахідливістю типу, то Оберлендер, другий видатний німецький рисувальник обмежував себе виключно художніми засобами, він тільки загострює характери. Спостережливість цього художника така велика, що він дуже хутко уміє відрізнити в кожній людині, яку малює, основу її характеру. Частково збільшуючи й пояснюючи лінією саме характерне, його речі набирають надзвичайної виразності. Ми знаємо, що дуже бракує нашій графіці, особливо в ділянці ілюстрації, такого уміння спостерігати та підмічати характери, обличчя і типи, в даному разі знову таки в минулому і другий майстер Дом'є може стати за взірць, як надавати характери, бо міміка, рухи у нього такі виразні, що його твори користувались великим успіхом і його наслідували багато молодих художників.

Варто підкреслити ще і те, що ці художники-громадяни проявляли велику громадську ініціативу. Вони за для виконання певних завдань роками спостерігали окремі соціальні прослойки, пильно вивчали оточення, навіть більше того, коли потрібно було здійснити свої задуми на соціальні теми, а матеріялу для спостереження не вистачало дома, то вони виїздили в інші країни, як наприклад Гаварні, що шляхом Жеріко їздив з Парижа до Лондона і робив там зарисовки, в яких сміливо передавав на папері безкрайне страждання. Нагадаємо серію його малюнків „Thomas Vireloque“ вони так прекрасно виконані, так насичені змістом, що в них показано в синтетичних формах соціально-політичні ідеали, які склались в першій половині 19 віку.

Ми знаємо, що різнобарвне життя не може з однаковою силою виявити один художник, бо склад людини, в тому числі і художника, робить її більш менш „одноманітною“, а через це і штовхає кожного художника до спеціалізації в улюблених прийомах письма, темах і т. ін. Отже знову повстає проблема розподілу праці між художниками та спеціалізації їх в тій чи іншій галузі. І якщо у нашій графіці, особливо в останній час бачимо спеціалізацію в технічних засобах, то в обсягу змісту наш графік ще й досі береться за виконання абсолютно всіх завдань. Він водночас виконує й обгортку й шарж, виконує кінцівку, ілюструє дитячі книжечки, працює над портретом, словом розкидається, а це його приводить знову до поверхового трактування натури. Для прикладу візьму роботи талановитого Касіяна. Йому дуже вдаються побутові сценки з робітничого життя, але його портрети просто невдалі і говорять

¹⁾ Гран Картере його називав: Le ra de la charge et de la bouffonnerie.

про поверховий підхід до передачі типу, про неуміння заглибитись в суть людини й передати її характер (дивись в книзі Юринця „Павло Тичина“ портрет Тичини, або портрет відомого революціонера Іванова). Подібне ми можемо побачити й в портретних роботах Неліпинської, Падалки. Отже і тут варто скористатись досвідом минулого, наприклад, Франції, де наслідувачі Шама ввели принцип розподілу праці по темах і змісту. Там кожен з них вибирав спеціальність і удосконалювався в ній. Один малював жінок, другий вивчав театр, третій інші кола. Ми навіть знаємо, що в дальшому зростові рисунку на Заході стався ще глибший розподіл: одні рисувальники змальовували виключно сільське життя, навіть були такі, що писали лише кокоток вищого кола. І така спеціалізація була не зайва, бо вона приносила з собою живість, виразність в типах, в цій спеціалізації причина тої глибокої передачі дійсності, тої тонкості передачі виразу. І коли до цього ще додати, що рисувальники 19 століття використовували свої технічні знання для фіксації форм людської діяльності, соціального співвідношення й т. інш., то став ясним, чому ці майстри цікаві і інтересні і для радянського глядача, як ми переконалися з наших спостережень.

Відмічаючи всі позитивні й негативні явища в нашій графіці, я вважаю, що лише широке й всебічне вивчення мистецької спадщини, зокрема підходів і прийомів в роботі громадян рисувальників 19 століття, та позбавлення від впливу буржуазного західного мистецтва по лінії ставлення до ідейності, допоможе нашій графіці дійсно стати частиною мистецтва, цікавою не тільки окремим художнім колам, а й мільйонам трудящих.

Виставка гравюри й рисунку

Наприкінці жовтня Асоціація революційного мистецтва України відкрила в приміщенні Київського Музею Революції виставку гравюри й рисунку. Ця виставка має деякі особливості, що роблять її визначною подією в нашому культурному й зокрема мистецько-образотворчому житті. Ці особливості полягають: перше: — в широкій демонстрації поруч з творчістю українських художників (об'єднаних в АРМУ) продукції мистців інших радянських республік (Вірменської, Білоруської, Грузинської та РСФРР). Друге — вперше також ми маємо виставку такого типу, де з великою повнотою і різноманітністю була представлена одна досить вузька ділянка мистецької роботи. На виставці переважає гравюра й взагалі графіка в матеріалі. Значно менше представлено рисунок, який ще далі, то більшого набуває значення в нашій сучасності, як самостійна, а не тільки підсобна ділянка роботи художника. На жаль, це не виявлено з достатньою повністю на виставці, як і немає на ній найхарактерніших рисувальників нашого Союзу, зокрема Москви.

Навряд чи потрібно доводити всю актуальність проблеми зв'язку, обміну мистецькими досягненнями між різними республіками Радянського Союзу. Виставка мистецтва Народів ССРР у Москві, яка відбулася в плані підведення підсумків за минуле десятиріччя вперше виявила й демонструвала ту творчу діяльність, що розгорнулася в наслідок Жовтня по всьому терену радянської спілки в різних її частинах, які недавно були тільки „провінції“ царської Росії. „В частности именно отдел ИЗО явился для нас подлинным открытием“¹⁾ — писав Я. Тугендхольд в статті про виставку Мистецтва Народів ССРР²⁾. Здесь впервые обнаружилась вчера еще неизвестная для нас страна, в полном смысле слова terra incognita. Виставка во первых вскрывает перед нами целый ряд отличных национальных мастеров живописи, графики и скульптуры и, во-вторых, — и это главное — средний ее уровень не провинциален, он свеж и разнообразен. Ми маємо низку міст, розділених іноді величезними територіальними віддаленнями, де інтенсивно б'ється творча думка над розв'язанням спільних завдань. Виставка „Мистецтва Народів ССРР“, ця перша спільна демонстрація мистецьких здобутків різних республік і частин нашого Союзу, це перше зрушення цієї досі „нерухомої“ проблеми, з особливою гостротою дала відчутти конечну потребу живого, конкретного між ними зв'язку і в нашому мистецькому будівництві.

Для українського рад. образотворчого мистецтва це питання має особливе значення. Затримане в своєму розвитку в недавньому минулому, воно мусить завзято наздоганувати змарноване. Йому ще довго рости, набувати потрібних культурних і технічних передумов. Використання в цьому процесі зростання технічного й культурного озброєння мистецтва ССРР і деяких технічних здобутків Заходу стає назрілим завданням. Один з шляхів до реалізації цих проблем то є виставки Всесоюзного характеру в різних центрах радянської спілки, організація спільних виступів республік ССРР за кордоном, та організація закордонних виставок у культурних центрах наших республік. Не можна також належно оцінити наші здобутки, виявити слабкі місця й хибі без порівняння з творчістю та досягненнями інших мистців. Слід тут пригадати, що АРМУ піднімала це питання підчас першої виставки сучасної архітектури в Москві, яку конче потрібним вважала перевести на Рад. Україну. Але відсутність будь-якої підтримки з боку відповідних організацій зірвала цю справу. Але тепер це завдання частково реалізовано по лінії графіки згаданою вже виставкою „Гравюра й рисунок“. Ідея організації такої виставки виникла „знизу“, серед самих художників, що в процесі своїх шукань зіткнулись з категоричною потребою в такому спільному виступі та ознайомленні з роботою графіків сусідніх республік, і була реалізована при активній співучасті самих графіків різних місць Рад. Спілки, що широко відгукнулись на запрошення комітету виставки. Цей факт показує органічність радянського культурного процесу й яскраво доводить, що час для розв'язання проблеми тісного зв'язку по лінії мистецького будівництва між різними

¹⁾ Підкреслення скрізь Я. Тугендхольда.

²⁾ Див. „Печать и революция“ кн. 8 за 1927 р. стор. 46.

центрами й частинами Рад. Союзу давно наспів. Зупинитись саме на графіці примусили два моменти: 1) портативність експонатів цієї ділянки й 2) те, що по лінії графіки ми за минулий час маємо великі досягнення. Можна так чи інакше визначати ці наші здобутки. Культурний рівень та мист.-ідеологічну суть нашої графічної продукції, особливо деяких груп майстрів — проте зростання гравюри на дереві зокрема як якісне, так і кількісне за минулий час — є безсумнівне. Самі особливості граверного майстерства з його можливостями до репродукування, а значить з можливістю кількісно широко впливати, сприяли його зростанню й розвитку в наших умовах. Це ж зокрема вимагає особливої обережності в підходах і оцінках цієї такої відповідальної ділянки мистецької роботи. Виставка загалом демонструє це, правда, ще повільне зростання нових сил, різноманітність підходів і т. інш. Одна з найзначніших хиб, яку ми тут маємо й яку виразно виявляє й ця виставка, полягає ще в відірваності наших графіків від виробництва, виробничих завдань, від продукції масового призначення, а не переважно творчості станкового характеру, унікумів, продукції, орієнтованої на індивідуальне споживання. Впадає у вічі безконечна кількість *ex libris*'ів, яких зміст переважно зосереджує все багатство, на яке тільки здібна фантазія міщанина та дрібно-буржуазного обивателя. Ця інтимна творчість, — це „соціальне замовлення“ в певному плані має дещо цікаве. Як зразки, можемо навести *ex libris* П. Ф. Рерберга, напр., *ex libris* „Из книжек Евгении Иглицкой“, *ex libris* Мочалова та і.

Що загалом ми маємо на виставці? Виставка має близько 1000 експонатів. Досить повно на ній представлено т. зв. Московську школу роботами Фаворського, Кравченка, Павлінова, Редемейстера, Ечеїстова, Куріянова, Нівінського, Шор, групу молоді, що закінчила Вхутеін: Шпінель, Аксельрод, Падаліцин, Соловейчик, Фрам і др. З неменшою повнотою репрезентує виставка і ленінградців, з яких тут є роботи: Конашевича, Митрохіна, Воїнова, Скворикової, Литвиненка, Олексієва, Пожарського, Хижинського, Кирнарського, Верейського й ін., а також „стариков“: Кругликової, Нозікової й ін. Білорусь представлена графіками Юдовим, Мініним, Бразером. Два перших з них, які подали речі виключно в матеріалі, своєю майстерністю не уважають багатьом москвичам, а тим більш ленінградцям особливо Юдовін. Є дещо цікаве й серед рисунків Бразера. У відділі Вірменської Республіки, яка представлена досить повно низкою мистців (Ахик'ян, Гюрг'ян, Коджоян А., Саркасян А., й др.) вражає певна різноманітність та національний колорит хоч загальний рівень його, розуміється, значно нижчий від відділу РСФРР або УСРР. З УСРР на виставці є роботи графіків АРМУ, відомих вже з інших виставок: Касіяна, Падалки, Довгала, Неліпінської, Пустовійта, Рубана, Котляревської, Фрадкіна, Бланка й ін. — в матеріалі; Павленка, Седляра, Рокицького, Мізіна, Богомазова, Клименка, Шаповала, Криштула й ін. — в рисунку. Таким чином, діапазон виставки до сить широкий. Дуже интересна вона й тому, що переважна кількість всіх експонатів її виконані в матеріалі; дереворит, деревориз, офорт, суха голка, мідерит, акватинта, монотипія, літографія, асфальт, кам'янорит, мецотинто й т. інш. Але як підійти до оцінки цих здобутків, як орієнтуватись в цій різноманітній продукції з різними впливами, течіями, школами, напрямками, різними складовими елементами й часто антагоністичними підходами. Тут мало дати тільки перелік, „каталог“ самих фактів та явищ. Треба з'ясувати самі рухові сили, тенденції розвитку й соціально-класову суть різних груп мистців, що демонструють свою продукцію — словом потрібна якась об'єктивізація всіх цих фактів і явищ. Ті огляди й оцінки, які вищаються по наших журналах і яких по лінії графіки особливо не бракує, мало задовольняють. Всі вони переважно естетно-описового характеру й цим досить типові для сучасної мистецької критики. Проте формальні характеристики, які переважають в усіх цих критичних статтях, присвячених оглядові та оцінкам стану нашого графічного мистецтва, ще нічого не говорять, вони тільки частково пояснюють, підшукують аналогії, але не з'ясовують, іноді зайво маскуючи соц. суть тих чи інших груп мистців. Треба визнати, що дуже часто вони дають просто ідилічну картину без уваги до класової специфічності завдань, які стоять перед нами в цій ділянці культурної роботи. А це не дає об'єктивної оцінки як сучасного стану загалом, так і досягнень окремих груп і мистців. Не трудно довести це на прикладах, яких не бракує. Одним з характерних зразків можуть бути ювілейні статті до 10 роковин жовтня (зокрема ті, що вміщені жовтневому числі „Печать и революция“). Так у статті, напр., А. Сидорова є оцінки окремих художників. Рецет їх дуже простий й нескладний. Річ у тому, що всі вони „изумительны“ „великолепны“, а деякі „непревзойденны“. Підходячи так, авторів не трудно викрутитись з усього стану. Напр., як бути, щоб не образити ні Кравченка, ні Фаворського. Т. Сидорів пише: „Мы считаем Фаворского выше, любим мы больше Кравченка“¹⁾. Далі — „Кравченко самый красивый из московских граверов, занимает среднее, всегда наиболее ответственное место“²⁾. Або: „Если стиль Фаворского несколько формален, аскетичен, то в творчестве другого из московских графиков — Кравченка мы чувствуем уже темперамент подлинного поэта гравюры... Если первый

¹⁾ Див. „Печать и революция“ кн. 7 за 1927 р.

²⁾ Див. брошуру „Русская графика за годы революции“ А. Сидоров стр. 66.

скульптурен, то Кравченко прежде всего живописен¹⁾. Ці ж критики нахвалили творчість Фаворського й ін., про що скажемо далі. Революційна цінність гравюри розуміється часто тільки як її зміст, тема: „Коснемся теперь, — пише Тугендхольд, — содержания нашей графики, ее революционной ценности. Глубокое внутреннее обновление и изменение ее тематики не подлежит сомнению“²⁾. Навряд чи „революційна цінність“ нашої графіки вичерпується тільки її тематикою, а подруге ми, на жаль, не можемо погодитись з таким категоричним визначенням переходу наших графіків до нової тематики, з таким „глубоким ее внутренним обновлением“. Нам здається, що графіки, в своїй масі тільки починають підходити до нових тем і то неоднаково в окремих групах. Досі для багатьох пейзажі з церковкою й без неї, ілюстрування біблійних оповідань багато миліші, ніж теми нашої революції та нового життя загалом. Зокрема, це може бути частково демонстровано на прикладі київської виставки „гравюри й рисунку“. От коло домінуючих тем, що переважно фігурують та заповнюють виставку і які очевидно впливають надхненно на художників: „Товкучий переулоч“, „Класичний краєвид“, „Руїни фортеці“, „Симонів монастир“, „Види Москви“, „Базар у Ташкенті“, „Базар у Менську“, „Похорон“, „Руїни церкви Чорної Троїци“, „Руїни фортеці“, „Пустир“, „Лавочка в парку“, „Нареченна“, „Портрет дружини“, „Гурзуф“, „Синє каміння“, „Парк“, „Млин“, „Іоановські ворота“, „Костьол Антонія“, „Судацька фортеця“, „Ліхтар“, „Есентуки“, „Кисловодськ“, „Метеський замок“, „Крамничка“, „Кравець“ й т. ін. Недаремно один з робітників-відвідувачів в книзі вражень пише: „Є на виставці роботи художників БСРР, але БСРР не видно: хіба там тільки єврейські містечка з євреями кустарями? Де ж робітники й селяни Білоруси?“

Іноді великі групи критиків намагаються дати соц. аналізу тим чи іншим групам мистців, але справа тут не йде здебільшого далі загальних фраз. Індивідуалістичне значенство, провінційне дилетантство, тенденційність можна яскраво продемонструвати на деяких зразках нашої укр. критики (напр., статтях Вороного, Є. Кузьміна й ін.). Прогнозів відносно тенденції розвитку сучасної графіки нам також не бракує. Але майже всі вони виходять не з уваги до нашої реальної дійсності, не з глибокого розуміння радянського культурного процесу, а з суб'єктивних „вигадувань“.

Між іншим речі давались на виставку з власного вибору. Автор тут не був нічим обмежений. Ця „свобода“ особливо виразно виявила деякі сторони, зокрема по лінії тематичній, на що вже ми звертали увагу. Цю специфічну тематику ми маємо в той час, коли на останніх виставках, напр. „замовлень Раднаркому“ й ін. майже всі речі мали або революційні, або сучасні взагалі теми. Це свідчить, що художники не підійшли ще органічно до нової тематики, до нових завдань. Очевидно, те, що диктував мистцям факт зміни оточення, революційно-класова ситуація на сьогодні ще не може визначити до кінця саму соц. природу їх мистецької практики. Примушуючи останню змінюватись тактично, обумовлюючи тут низку змін та нових явищ, це не змінило їх соціальної суті, її дійсної суспільної механіки, класової обумовленості. І коли нашим критерієм будуть не тільки добрі наміри тих чи інших мистецьких груп, шкіл, а та психо-ідеологія, яку відображає їх творчість, і яка закріплена в їх роботах, то діло буде представлятися інакше, ніж у ідилічних картинах, повного „благополучия“, ніби вже минули остаточно часи боротьби і все „чудесно“, „великолепно“ та „непревзойденно“. Для переважної кількості учасників виставки типові риси дрібного буржуа-індивідуаліста, що відгородився від широкого суспільного життя, не розуміє колективного будівництва, замкнувся у вузькому колі особистих інтересів, у хатній обстановці. Саме ці риси помітні в переважній кількості експонатів і виразно позначаються на загальному й ансамблї. Іноді навіть попадається вже все ж не зовсім звичайна для сучасності тематика, та сама трактовка, особливо серед частини старшої генерації лєнінградських графіків і деякого з москвичів, яка доводить, що перед нами роботи, призначені для оздоби міщанських альковів та затишку родинного огнища. Форма й зміст знаходять тут своє „гармонійне“ сполучення. З прикладів досить навести роботу Нівінського „Відпочинок“ (гола жінка на каналі з особливо ретельно опрацьованими всіма „детальми“), „В майстерні“ та деякі роботи Громова. Словом на 60 — 70% широчінь тематичного охоплення демонстрованих на виставці експонатів не іде далі особистого побуту, індивід. милування природою, з якої переважно беруться „поетичні куточки“. Художника не приваблюють теми сучасного індустріального міста з його будівництвом та темпом життя. Він біжить в затишок на околицю, провінційне місто та містечки, або спеціально виїздить для надхнення різною східньою екзотикою. Художники також досить уперто демонструють портрети своїх жінок, подруг та ex libris, виконані для своїх добрих знайомих. Коли ж вони пробують підійти до розв'язання якихсь інших тематичних завдань, то багато з спроб, що є на виставці, неможна вважати за вдалі, а деяких краще не згадувати, як напр. „Мітинг“ Зотової (що нагадує церковний сход), роботи Громова „З циклу революції“ й т. інш. Основна група яку вони обслуговують, та на яку й тематично й формально орієнтована представлена

1) Див. Я. Тугендхольд „Революция й культура“ ч. 14 за 1928 р.

2) Див. там же.



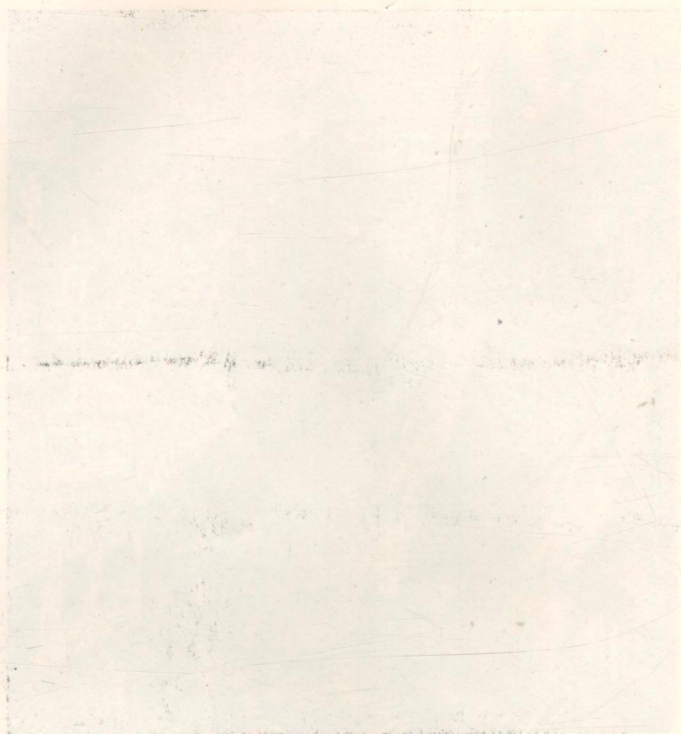
Вулиця

С. Юдовін



Рисунок

В. Седляр



10/10/10

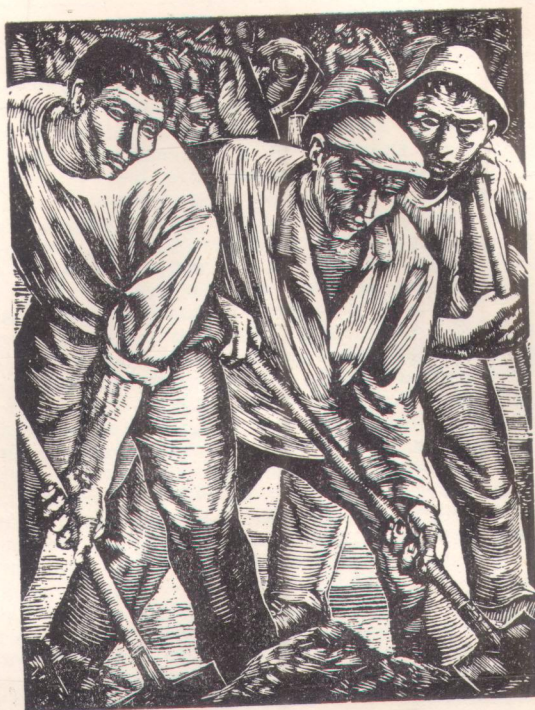
10/10/10



10/10/10

10/10/10

Робітники



В. Касіян



Рисунок

А. Коджоян



творчість, є група дрібно-буржуазних прошаруваль, правда з різними відтінками. Переважна ж кількість наявних на виставці „старих“ (що подали до речі багато експонатів) входять цілим своїм корінням в дореволюційну добу, соц. класову структуру суспільства, зруйновану Жовтнем і сяють на „довоєнному рівні“. Наше будівництво, наші творчі будівничі змагання майже не знайшли свого виявлення в демонстрованих на виставці роботах. Зокрема впадає у вічі дуже мала кількість робіт, які б мали темою працю, окремі моменти з нашого переможного соціалістичного будівництва. Труд найчастіше досі передається виображенням заводу, як пейзажа з тою, чи іншою кількістю димарів та тою чи іншою густотою диму, або окремими сценами сільської праці (Воїнова й ін.), чи роботою кустаря-одинака (Юдовін). Проте Кавказ, Гурзуф, Самарканд, словом ціла „географія“ знайшли собі тут почесне місце. Не випадково й серед радянської молоді пейзаж займає таку непропорційно велику роль.

Тепер коротенько зупинимось на деяких формальних і технічних сторонах роботи окремих груп графіків та зокрема майстрах, що мають вже певне обличчя (Фаворський, Кравченко, Нівінський і ін.). Ленінград, з його лінійного характеру графікою, міцними передреволюційними традиціями (мирискусництва) і (особливо в молодих) „безконечно изящними“ обгортками (переважно „изящною“ халтурою), „надзвичайно“ технічно виконаними з усіма негативними сторонами впливу сучасного ринку й навпаки, крім — „стариків“, має всього 4—5 графіків, які працюють в матеріалі¹⁾.

Тут повно представлено Митрохіна в літографіях і гравюрах, Конашевича низкою останніх праць, колишніх учнів майстерні Нарбута в б. Українській Академії Мистецтва — Кирнарського, Хижинського, Пожарського, які подали роботи виробничого характеру, головним чином обгортки. Характер роботи Алексєєва чітко виявляють його ілюстрації до „Онегіна“ — Пушкіна та „Ігрок“ — Достоевського й ін., а Верейського — його численні портрети (понад 10), які є на цій виставці. Скворикова та останні роботи Конашевича тут одні з найцікавіших. Було б зайво зазначати еклектичність Ленінграда, формальний застой його графічного мистецтва та певну стабільність „довоєнного рівня“. Оскільки останній зовсім не являється ідеалом пролетарської суспільності, то ми не будемо входити тут в деталі²⁾. Серед виставлених речей є тут деякі майже „времен Очакова і покорення Крима“.

Немає потреби також зупинятись на аналізі творчості художника Фаворського й його школи³⁾, як і інших москвичів (Павлінов, Купріянов і ін.), бо про це існує вже ціла література, а поза цим і тому, що на виставці ми не маємо якихсь нових речей, щоб не були оцінені вже в детальних оглядах — статтях підчас їх неодноразового демонстрування на виставках Москви та Ленінграда.

Фаворський демонструє на виставці основні свої „фундаментальні“ роботи: 8 дереворитів до „Фомари“ Андрія Глоби; 6 — до „Книги Руфь“; 16 дереворитів (ініціали) до „Размышления Аббата Ж. Куанера“ — Анатолія Франса. Кравченка кількісно менше представлено, проте досить виразними роботами, як „Страдивариус“, та ілюстраціями. Багато робіт також у Павлінова, та низки молодих графіків, як Шпінеля, Падаліцина (з цікавими ілюстраціями до книги Джона Ріда „10 день, що зрушили світ“), Аксельрода й Фрама, що виступають зокрема з своїми величезними гравюрами „1905 рік“ і т. інш. В офорті багато робіт представила Сара Шор, а також Нівінський праці якого є на виставці навіть з 1917 року. Купріянов виставив серію автолітографій „Слобода на Волге“, та літографічні рисунки з натури. На жаль, тут немає його останніх робіт-рисунків тушем зокрема, які довелося бачити на виставці замовлень Раднаркому в Москві, особливо його циклу „Железная дорога“, „Морской транспорт“ — зроблених з таким надзвичайним чуттям. Відзначимо тільки, що віддаючи належне Фаворському, цьому визначному майстрові, ми не можемо погодитись з тою виключно високою оцінкою його творчості, яку дають йому деякі критики (напр. Сидоров), нахваливши це з відтінком містички майстерство, яке ніби становить цілу нову епоху у графічному мистецтві. Далі — нудно було б розбирати, що з праць інших художників гірше, що трохи краще, бо всі вони репрезентовані відомими речами, мають певне обличчя та рівень. До цієї групи приєднується молодь, що здебільшого йде по стопах „метрів“. Зокрема, коли розглядають роботи, напр., Фаворського, то завжди підкреслюють їх особливу формальну культуру та майстерство. Але творчість групи молоді, демонстрована поруч, доводить, як мало якихсь істотних принципових засад, нових принципів та спрямування у фаховій роботі одержала й має ця молодь й як багато тут залежить від технічної вправності, голого техніцизму та тех. майстерства. Це переконуюче може бути демонстровано на творчості одного з здібних учнів Фаворського — Падаліцина, напр. на його пейзажі. Одніміть тут технічну віртуозність, що надає йому певної ефектовності, й перед вами стане звичайний

1) Зайво тільки на наш погляд т. Федоров-Давидов похвалив з них декого, зокрема Костенка. Див. П. и Р. кн. I за 26 р. ст. „Ленинградская гравюра и графика“ стор. 76—101.

2) Див. ст. А. Михайлова „На фронті сучасного мистецтва“.

3) Технічної віртуозності, її „поліграфічності“ й т. д.

натуралістичний рисунок берега з деревами. Очевидно, треба ще чогось, крім дійсно високого рівня технічного майстерства, безперечного у москвичів. А чи слід доводити, що майстерство сучасності мусить полягати не в пасивному відображенні дійсності, хоч і оживленої певним технічним прийомом, а в загальній конструктивній будові речі, її організації, композиційних сторонах, лаконічності й виразності самої форми, динамічності, — словом у активному підході до теми. Отже ця проблема справді нових принципів підходів в мистецькій практиці стоїть ще в великій мірі відкритою, навіть перед тією найкраще викристалізованою школою графічного мистецтва, яка має вже певне обличчя.

Загальний ідеологічний баланс виставки не являє на сьогодні чогось особливо відрадного, тим більше якогось ідилічного благополуччя. Ми дуже помилилися б, коли б занесли до рубрики пролетарського мистецтва якусь з демонстрованих течій, груп або окремих мистців.

Але було б не правдиво впадати у песимізм і зменшувати як наші здобутки, так і можливості та перспективи. Чітке визначення на сьогодні загального стану, окремих груп мистців потрібне, але й на цій виставці поруч з кількісно найбільшими буржуазними й дрібно-буржуазними групами є здоровше, близьке до сучасності й пролетаріату ядро. Є також низка ознак і тенденцій, що вказують на певне наближення до завдань сучасності певних груп старшої генерації майстрів. Група вихованців Вхутеіна, низка молодих мистців УСРР і граверів інших республік яскраво відрізняється обсягом своєї тематики, формальними особливостями та загальним підходом. Тут є низка речей, які не цілком ще досконали з формального й технічного боку, але які надзвичайно цікаві самим своїм підходом, вибором теми та загальними тенденціями. Ще невелике кількісно, воно сильне потенційно й поповнюючись все новими молодими силами, безперечно в недалекому майбутньому матиме вирішальне значення.

Відзначимо побіжно, що наша критика мусіла б стимулювати ці потенції у потрібному напрямку, зокрема орієнтувати ці сили на дальше вчиття, на вдосконалення, на жорстоку самокритику, а також допомогати їм в боротьбі з впливами дрібно-буржуазного оточення, яке досі переважає в цій ділянці. Але для цього треба вміти диференціювати мистецьку продукцію, виявляючи її внутрішній підклад, розглядаючи кожний факт у діалектичній залежності його від загального ходу суспільного розвитку. Зокрема треба протестувати проти канонізації деяких напрямків цілком передчасної, (напр., на Рад. Україні, т. зв. „бойчукізму“) не розбираючись у відтінках їх окремих груп та тенденцій.

Надзвичайно цікаві формальні шляхи укр. радянської графіки. Її характерні особливості виразно виступають при такому спільному демонструванні з графікою інших республік. Специфічні умови розвитку українського культурного процесу, „порив збуджених Жовтнем і покликаних до активного будівництва й життя широких кол українського робітництва й селянства, що несе в собі невичерпані творчі потенції... подвійний гніт соціальний і національний діалектично викликали на Україні підвійну енергію мас що до наздолювання затриманих в своєму розвитку культурних і культурно-мистецьких потреб та можливостей“¹). Це дає прискорений темп розвитку укр. післяжовтневого мистецтва порівнюючи до Радянської Росії. Поруч з активною творчістю нових кадрів, що виховалися й зміцніли в повожтневі часи, відсутністю великих консервативних кол мистців, притягненням нових сил (зокрема з Росії) самий темп зрештою нашого мистецького будівництва — складає всі ті специфічні риси, що виявляються особливо рельєфно порівнюючи до мистецького життя, напр., Москви. Ця нестримана жадаба культури, це змагання використати в інтересах свого культурного озброєння й зростання всі можливості виявляється в багатьох фактах. Як на один з останніх, можемо вказати на факт відвідування виставки сучасного французького малярства, що відбулася в жовтні та початку листопада в Москві, на яку з Києва виїхав цілий „ешалон“ художників та студентів КХІ.

Виставка дає по лінії нашої графіки загалом досить цікавий і різноманітний матеріал. Саме тут в АРМУ він зосереджений в основному своєму ядрі, що визначає певною мірою загальний процес сучасного розвитку графічного мистецтва УСРР. За це говорить сам склад учасників виставки та вплив цієї групи й ті кадри талановитої молоді, що тут виступає з демонстрацією своєї роботи. Поодинокі укр. графіки - фахівці, які тут не представлені, належать частково або до архаїчних вже часів (напр. Заузе В. — Одеса), або недавно працюють на Україні (Усачов, Плещинський), або вже не відіграють якоїсь активної ролі, не визначають її обличчя, хіба що доповнюючи в частині сили, які ми одержали від передреволюційних часів (напр. Серєда А. Х. й ін.).

Слід відзначити, що тематично відділ УСРР (АРМУ) найпоступовіший. Поруч з чим-раз більшою технічною вправністю та технічною майстерністю, прямування укр. графіків на певну організацію мистецького твору, на будову самої речі з боку композиційного та широкої його трактовки (зокрема світлого й темного) — є виразні риси, що так відрізняють українську графіку від графічного мистецтва Москви та Ленінграда.

¹) Див. Ів. Врона „Сучасні течії в укр. малярстві“. Критика ч. I за 28 р.

надаючи їй вже тепер певного самобутнього обличчя. Саме цими рисами поруч з своїм тематичним настановленням, особливо у таких майстрів, як Касіян та молодь, — укр. графіка викликала надзвичайно високий інтерес серед мистецьких кол Москви, зокрема критиків. (див. ст. Тугендхольда, Хвойника, Сидорова й ін. про виставку „Мистецтва Народів ССРР та виставку „Гравюра ССРР за 10 років“).

З боку соц.-ідеологічної сути, творчість основної групи (з тими чи іншими впливами т. зв. „бойчукізма“) і тематично й формально становить своєрідне і цікаве сплетіння з виявленням психоідеології поступової др.-буржуазної інтелігенції, що переважно вийшла з села, виросла й зміцніла в своєму фаховому майстерстві як на студіюванні минулого й народного мистецтва (близького їй самим походженням), так і сучасного мистецтва Заходу — паризької школи. На останнє між іншим звертав увагу т. Сидорів (і ін. критики Москви), коли він писав, що укр. графічне мистецтво „может быть ближе чем другие подошло к достижениям французского искусства“¹⁾. При чому все це ми маємо — підкреслюємо ще раз — в специфічних умовах укр. радянського культурного процесу. Але належно спинитись на цьому ми не маємо змоги за браком місця. Зробимо це іншим разом, тим більше, що ці проблеми пов'язані з загальним питанням про розвиток і історію т. зв. „бойчукізма“.

У порядку самокритики треба вказати, що по своєму рівню відділ АРМУ не однаковий. Є тут зокрема й хворобливі запозичення від німецького експресіонізму й деяка манерність під Париж та станковий характер деяких ілюстрацій.

* * *

Загалом - же треба визнати, що мету, яку поставив собі комітет виставки, а саме ознайомлення широких кол укр. рад. громадянства з графічними здобутками сусідніх братніх республік — виконано.

Загалом виставка демонструє низку цікавих технічних моментів, формальних підходів, напрямків. Треба всіляко й далі заохочувати до нових спроб, нових підходів у мистецькій практиці, до активного творення нового мистецтва, яке ніяк не можна спрощувати, зводити його революційну цінність тільки до теми, сюжету, бо ця цінність складається з цілої низки елементів. Швидке зростання наших потреб з розгортанням культурної революції, величезний попит мас на культуру та мистецтво, ставить перед нашими графіками актуальне завдання (як і перед відповідними організаціями - видавництвами то що) — наблизитися до обслуговування продукції масового призначення: книжки, плакату й інш., де досі переважає дешева халтура.

Треба всіляко стимулювати процес наближення наших визначних вже кваліфікованих сил до обслуговування нових потреб та нових своїх споживачів - широких робітничо-селянських мас.

Є. Холостенко

¹⁾ Див. ст. А. Сидорова „Гравюра СССР за 10 лет“ в каталозі виставки „Гравюра СССР за 10 років“. Стор. 10. вид. Госмузею Изящных Искусств, Москва, 1927.