

Є. ХОЛОСТЕНКО

11 років радянської архітектури

Підсумки по лінії архітектури за 11 років Жовтневої революції являють особливий інтерес, оскільки проблеми архітектури є центральні проблеми цілого образотворчого мистецтва та не можуть бути відокремлені також від завдань нашої економічної політики та питань будування нового побуту.

В різні епохи міняються не тільки форми мистецтва, а й саме співвідношення між різними його ділянками, — тому, закономірно з усією історичною лінією розвитку, питання архітектури в країні творення соціалізму висувається на перший план, і на базі високорозвиненого індустріалізму на певний час тут розв'язуються основні проблеми й викристалізуються характерні риси образотворчого мистецтва нової доби загалом. В усі епохи широкого суспільного будівництва, заснованого на колективних інтересах зміцнілої господарчо й культурно класи — архітектура відігравала першорядну роль: всі інші ділянки, інші види образотворчого мистецтва були їй підлеглі. Зокрема ідеологічні процеси, що тут відбувалися за минулий час, заслуговують на найпильнішу увагу. Щоб виразнішими стали наші досягнення й для того, щоб ясніше виступили нові підходи до розв'язання архітектурно-будівельних завдань, характерних для минулого етапу розвитку радянської архітектури, варт оглянутися в минуле.

В XIX віці остаточно зміцнилися буржуазні відношення й саме цей період характерний повним занепадом і розкладом архітектури та закріпленням гегемонії станкової живописи, що з усіх ділянок просторового мистецтва найбільш відповідала індивідуалістичній, хатній інтимній культурі буржуа-мецената. Архітектура загубила стиль і виродилася в музейне реставраторство, „украшательську“ стилізацію під різні стилі, мертвий академізм. Відірвавшись від широкого масового будівництва, вона перетворилася в оздобу-декорацію, перестала відображати діючі сили доби. Будівники-інженери користуючись з нових технічних досягнень, будували величезні спорудження, а архітекти розробляли фасади, прикрашаючи й стилізуючи їх всілякими елементами стилів минулого.

Коли спробувати аналізувати цей занепадницький період буржуазної культури, то в ділянці архітектури (цієї одної з складових її частин) будемо мати кілька основних ліній розвитку цього мистецтва, в середині яких „співіснує“ кілька прийомів та окремих підходів: 1) це лінія академічного класицизму (що відживає свої останні дні) з перетяганням в епоху промислового розвиненого капіталізму художніх прийомів і традицій (та виробничих методів) минулого — що є відображенням психо-ідеології землевласницьких та торговельних решток феодальних прошарунків; 2) лінія розвитку стилю так зв. декадане, модерн і ін., як і еклектизму, загалом

мистецтва середніх і дрібно-буржуазних прошарувань. Але поруч із цим будівництвом в стилі декаданс та псевдо-класикою зріст індустріальної техніки йшов величезними кроками наперед. Це дало нові предмети побуту, цілком нові засоби пересування в просторі, нову організацію життєвих процесів і т. д. На базі цього технічного поступу виразно визначилась третя лінія — це тенденції інтелектуалізму, раціоналізму, що відображають психоідеологічне ставлення великої економічно-поступової буржуазії до капіталістично-індустріальної дійсності. І останнє — це народження тенденцій, що виразно виявилися у окремих архітектів-новаторів, на що підштовхував і самий зріст техніки, які йдуть лінією усупільнення будівництва та заходять в умови капіталістичної дійсності в глухий кут. Ці тенденції нової архітектури матимуть перспективи аж після того, як зміниться соціальна будова самого суспільства.

Архітектура дореволюційної Росії не була винятком з цієї загальної „картини“ (стану архітектури за буржуазного ладу). Вона мала свою „архітектуру“, що обслуговувала так потреби царської держави, як і різних соціально-класових груп: поміщицько-дворянської верстви, торговельно-купецькі, куркульсько-міщанські й велико-капіталістичні класові прошарування. Крім створення знаменитого „казенно-казарменного“ стилю царської Росії, „самостійні“ шукання тут не йшли далі т. з. російського модерна, цього вишуканого сполучення „замоскворецького самодурства“ з неперевереними запозиченнями європейського архітектурного декадансу. По наших центрах є низка характерних зразків такої „архітектури“, наприклад можна вказати: на будинок Половцева — архітекта Фоміна, будинок Мартенса — Лілевича, особняк Тарасова — Желтовського — у Ленінграді; будинок Морозова — арх. Таманова в Москві і ин.

В той час як ця художня архітектура „изошрялась“ в різних комбінаціях архітектурних „стилів“, на широких просторах царської Росії процвітало славнозвісне „будівництво“: тисячами, десятками тисяч будовано зразки буржуазно-міщанського смаку. Це — „строительство“ здебільшого й дало одворотне обличчя нашим містам.

Жовтнева революція, обірвавши життя буржуазної Росії, обірвала й життя її „архітектури“. За минулі 11 років соціалістичного будівництва наша архітектура не тільки кількісно дала вже багато нових житлових будинків, величезних промислових споруджень, будівель громадського призначення, але в цьому будівництві досить яскраво виявились нові риси, нова архітектурна думка, ознаки нової архітектурної культури. Жовтнева революція поставила перед будівництвом величезні завдання. Новий соціальний лад, нові форми громадського життя висунули перед будівництвом — архітектурою нові проблеми та грандіозні перспективи, давши їй цілком иншу установку загалом. На місце анархічного приватно-власницького будівництва стало створення нового типу будинку-житла, нових споруджень громадського характеру, планове будування цілих нових міст для нової людини — от масштаби нового „соціального замовлення“. І тут, в розв'язанні цих завдань, виступає все значіння архітектури як проблеми в першу чергу економічної, що не може бути відокремлена від загальних завдань нашої економічної політики. Перед господарством Радянського Союзу на весь зріст стоять задачі індустріалізації, електрофікації, реконструкції всієї технічної бази нашої промисловості, завдання соціалістичної переробки сільського господарства (радгоспи, кооперсація, колгоспи то-що). Наше

будівництво мусить забезпечити цей процес індустріалізації і господарчого зросту радянського Союзу, а це означає величезний зріст і розцвіт нашої індустріальної промислової архітектури. Щоб виконати ці завдання, ми мусимо орієнтуватись (як і в інших галузях будівництва) на найвищу техніку, планове будівництво, максимальну його раціоналізацію та стандартизацію. Конкретно питання стоїть про орієнтацію на нові рентабельні будівельні матеріали, що дають цілком нові можливості проєктування, наукову організацію будівельного процесу, на проєктування, засноване на всіх досягненнях сучасної науко-техники. Наше промислово-індустріальне будівництво вже виконує ці завдання. Так в 27 році почато будівництво 368 промислових підприємств. В 28 році капітальне будівництво вираховується в сумі 987,8 мл. карбованців — а це лише початки.

Збудовано вже нові фабрики й заводи, величезні енергетичні центри: Волховбуд, Штеровка, Шатурка, Земоавчальська гідростанція, будується Паробуд у Києві, Есхар у Харкові та Дніпрельстан і ин.

З цього промислового будівництва особлиго треба відмітити Шатурку, це одне з найкращих індустріальних споруджень, що побудовані за минулі роки. Вона являється прикладом нашої індустріальної архітектури, особливо в своїх окремих частинах як котельня, транспортир. В цих частинах Шатурка являється зразком правильного архітектурного думання в приложенні до розв'язання завдань індустріального будівництва. Далі — величезна житлова криза, що повстала в наслідок імперіалістичної і громадянської війни, поставила перед післяреволюційним житловим будівництвом завдання як найбільшого й найскоршого її задоволення. До того — у наших промислових центрах та роб.-районах до революції житлові умови робітництва були жахливі. В цій такій соціально-важливій галузі будівництва величезний попит давив з особливою силою в бік кількості за рахунок якості. Проте це робітниче житлове будівництво певно розвивається, коло нього зосереджено увагу активних архітектурних сил; проведено цілий ряд конкурсів, є вже величезна практика цього будівництва. За минулий час збудовані цілі робітничі селища, особливо по наших промислових районах і центрах: Москва, Ленінград, Баку, Іваново-Вознесенське та на Україні — Харків, Донбас, Дніпропетровщина.

Але архітектура не тільки зв'язана з нашим економічним будівництвом і господарчим розвитком, для якого таку ролю грають і розташування робочої сили й належні тут побутові умови (що дало б відповідну продуктивність праці й т. инш) — вона безпосередньо пов'язана з будівництвом нового побуту. Роля й значіння її тут величезні. Перед радянською архітектурою встала проблема оформлення нових відношень побутових, виробничих, створених соціалістичною революцією. Архітектура конкретно оформлює, практично раціоналізує повсякденний побут і в цьому полягає її першорядної ваги активно-організаційна роля. Наочне значіння останнього може бути ясно демонстроване хоча б на проблемі розкріпачення жінки. Тенденції нового побуту, що йдуть по лінії колективізації хатнього господарства, конкурують тут із житлово-побутовим консерватизмом, тягою до індивідуального господарства. Боротьба нових тенденцій та самого архітектурного оформлення нового житла відбувається зараз саме в цій площині. Цією боротьбою буде відзначений ще певний період його дальшого розвитку. Але вже зараз практика житлового будівництва скеровує розв'язання цих завдань на правдивий шлях до

все більшого усуспільнення та колективізації житлових процесів. Притягнення уваги радянського суспільства, широких кол робітництва, зосередження їх уваги на проблемах і завданнях нашого житлового будівництва забезпечать і надалі правильний його розвиток. Найбільше-ж виявились риси нової архітектурної думки, нового підходу до розв'язання архітектурних завдань в нашому громадському будівництві, в будівництві клубів, палаців праці, установ адміністративних, медичних, господарчих організацій (будинків трестів, банків то-що). Виконані такі роботи як величезне будівництво в Ново-Сибирську, в Москві: Сільсько-Господарська Виставка, Інститут Леніна, Госторг, Будинок „Известий“, Інститут Мінеральної сировини та ін., Будинок Промисловости в Харкові то-що.

З цих, вже збудованих численних споруджень треба відзначити: Інститут Леніна, що являється одною з найкраще виконаних будов, особливо своїм внутрішнім устаткуванням; „Госторг“—цікавий не так своїми архітектурними формами, як технічно-конструктивними засобами, та величезний „Будинок трестів“ у Харкові, що є спорудженням, яке будувалося за останнім словом будівельної техніки й закінчено на 11 роковини. Це величезне спорудження явилось першою школою для українських радянських архітектурно-інженерних сил.

Але за минулі 11 років в СРСР не тільки побудовані ці нові спорудження, що являються першими реальними спробами, першими початками нашого будівництва, зроблена велика теоретична, лабораторна робота, іде інтенсивне архітектурне життя, особливо це стосується РСФСР.

В умовах дореволюційної Росії, цієї тюрми народів з її скаженим централізмом і політикою національного пригноблення, більшість культурних сил зосереджувалась в двох центрах: Москві та колишньому Петербурзі. Це було і з архітектурою. Найкращі архітекти знаходились в Москві та Ленінграді, там же були школи, архітектурні товариства. Після революції там оказались кадри інженерних та архітектурних сил, з яких більшість активно стала до роботи в радянському будівництві. З товариств, що існували до революції й продовжують свою роботу, зараз треба одмітити МАО (Московське архітектурне о-во), оскільки через нього провадилась більшість конкурсів й т. інш.

З об'єднань, які утворилися й кадри яких оформились і виховались у післяжовтневих умовах, треба відмітити АСНОВУ (Асоціація нових архітектів) і особливо ОСА (Об'єднання сучасних архітектів) яке об'єднує більшість найцікавіших архітектів так старшої генерації (бр. Весніни, Гінзбург, Голосов), як і молоді, що закінчила вже радянську школу (Буров, Вегман, Соболев та ін.). Це найактивніше арх. об'єднання видає журнал СА і в осіні 27 року разом з Головнаукою РСФСР відкрило першу виставку сучасної архітектури з участю закордонних архітектів. Розвиток ідеологічний і творчий цієї групи, що відіграв вже особливу ролу в цілому архітектурному процесі, являє собою виключний інтерес. Це можна прослідкувати як по теоретичних матеріалах „трибуни“ цього об'єднання, журналу СА, так і по фаховій його практичній роботі. Іде процес в напрямку все більш чіткого самовизначення групи як з боку безпосередньої фахової практики, так і з боку суспільно-ідеологічного. Про останнє кажуть такі факти як участь основного ядра ОСА в організації об'єднання „Октябрь“, що перше ставить проблему (крім інших

принципових завдань) про нові форми мистецької праці, та наслідки скликаної ОСА в Москві всесоюзної конференції сучасної архітектури в квітні 28 року. Але це цікаве питання потребує спеціального висвітлення. В ділянці теоретичної розробки проблем архітектури треба констатувати, що за минулий час марксівською думкою вони мало ще спрацьовані. Зокрема критика майже не уділяла уваги питанням архітектури. Неодмічений нею був і такий факт, як перша виставка СА.

З рад. вищої архітектурної школи, що утворилася й склалася під час революції, треба відзначити роботу ВХУТЕМ'у (тепер ВХУТЕІН'у), який дав перші кадри молоді, що зараз активно працює в нашій архітектурі. Зокрема ВХУТЕМАС багато зробив в галузі розробки проблем сучасної архітектури й особливо в галузі її методології, являючись загалом за минулий час передовим постом в боротьбі за нову архітектурну школу.

Таким чином в результаті 11-ти річної, як теоретичної, так і практичної роботи вже починають вияснюватись основні характерні риси нової майбутньої архітектури, а також в процесі соц. будівництва конкретизуватись її основні проблеми та шляхи.

Архітектура є не тільки проблема економічна та технічна, а також і проблема ідеологічного порядку. Архітектура оточує сучасну людину весь час, на кожному кроці. Це оточення вона має постійно навкруги себе, тому й сила ідеологічного впливу архітектури є особливо велика. Це прекрасно розуміли пануючі класи. З розгортанням культурної революції роля архітекта стає все більше активною. Швидко зростають культурно-ідеологічні вимоги мас, їх не задовольняє вже перефарбування або підсоложування старого по суті будівництва якимись новими „способами“ та мотивами. Вони хотіли - б бачити виявлення в нових спорудженнях своєї психо-ідеології. В добу культурної революції ми почали планово, соціалістично перевиховувати широкі маси, при чім це перевиховання мусить захоплювати весь комплекс їх психо-ідеології, не лише сферу свідомого, але й підсвідомого.

Тому в розв'язанні останнього завдання роля мистецтва є особлива й мусить бути підкреслена. Останні роки наша дійсність характеризувалась оживленням всіх соціально-класових груп, кожна з яких прагне до свого ідеологічного виявлення — зокрема класово-буржуазні прошарування використовують кожную можливість для закріплення своїх ідеологічних позицій, зокрема в тих ділянках, де увага пролетарського суспільства досі не була достатньою. Це в умовах українського культурного процесу дало деякі свої особливості: маємо „відродження“ українського барокко, убогий модернізм, підсоложений лівою конструктивною фразою з уживанням т. з. „українських мотивів“, поверхові стилізації під „новий стиль“ і просто різні еклектичні роботи „довійського рівня“ в різноманітних дегенеративних стилях спрощених і неспрощених. Предметом особливої уваги мусить бути питання, як розташовані соціальні сили в цій галузі, оскільки все мистецтво, в тому числі й архітектуру, ми маємо диференціювати по класових прошаруваннях. Маємо архітектуру: 1) реставраторів, які виявляють тенденції й прямування національно-класових прошарувань вмираючих феодальних груп, частини старої української буржуазної й дрібно-буржуазної інтелігенції, зв'язаної з ідеологією куркулівської частини села. Тенденції, що виявляють психоідеологію поступової дрібної буржуазії, попутників

пролетарської революції з їх реформізмом; молоді перші кадри вищої технічної інтелігенції, що на базі індустріалізму швидко зростають у визначну суспільну групу з її спрямованістю на найвищі технічні здобутки, з її раціоналізмом, практицизмом — психології якої органічно чужий пасеїзм, реставраторство та патріархально-ремісничий консерватизм. Але разом з цим для цієї групи характерні тенденції до замкнутості в вузькому колі своїх фахових інтересів та для деяких груп особливо виразно виявлене заглиблення в абстрактний формалізм та голий техніцизм. Нарешті, маємо перші ознаки паростків пролетарських кадрів.

Розуміється, справа тут не в самих архітектах та їх ідеологах, а в тій частині нашої радянської громадськості, серед якої знаходять ще певну підтримку подібні тенденції, чим обумовлюється сама можливість їх практичної реалізації. Цьому допомагає відсутність належного втягання широких мас в ці справи, а тому і недостатній досі їх вплив та відсутність належної теоретичної розробки цих ідеологічних проблем. Глибоке коріння цих явищ є в тому, що розвиток нашої психіки, розвиток наших напівсвідомих і підсвідомих ставлень до дійсності йде значно повільніше, ніж розвиток наших свідомих ідеологічних ставлень. А мистецтво як раз мусить бути знаряддям боротьби проти цих „емоціональних реакцій“ та рештків старої психології. Воно мусить „піднімати маси“, як це казав Ленін. Треба констатувати, що наявні кадри наших архітектів зокрема молоді мало ще підготовлені для виконання цих завдань; ідеологічне виховання в наших ВУЗ'ах стоїть ще не на достатній височині.

Дальше технічне й формальне озброєння, а також особливо наближення й закріплення своїх психо-ідеологічних взаємин з пролетаріатом є основні завдання, що стоять перед нашими архітектами. Питання архітектури треба ставити не вузько фахово, а як проблему широкого соціального характеру, як ідеологічну в першу чергу на певному етапі історичного розвитку. Її проблеми обумовлюють не тільки окремі чинники, як техніка й т. інш., а вони залежать від діалектичної одності всього комплексу нашої дійсності, зокрема від такого фактора, як психо-ідеологічне ставлення самих будівників, що вироблюється в умовах будівництва соціалізму, від психіки індустріального пролетаріату (з її властивостями), що перебудовує по новому всю нашу дійсність, та психіки широких працюючих мас. Тому принципи плановості, організованості, характерні для всього нашого будівництва, разом з принципами конструкторності, матеріалістичним розумінням всіх явищ та діалектикою — мусять стати принципами нового мистецтва — архітектури.

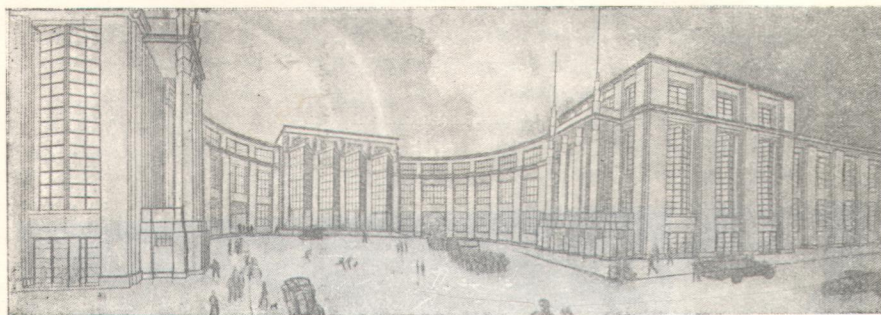
Характерні риси сучасної архітектури, як вони реально виявляються в практиці, полягають в уживанню більш тривких та зручних будівельних матеріалів (залізо, бетон, скло — та інш.) в змаганні до наукової організації будівельного процесу, його повної механізації, технічної й соціальної доцільності будови, яка мусить обслуговувати побутові й виробничі процеси нового споживача; в змаганні до простих, ясних, чітких форм звільнених від нарочитих прикрас та рівноваги самих архітектурних мас.

На Україні всі ці завдання, що стоять перед рад. архітектурою, ускладнюються низкою специфічних умов української дійсності та станом, в якому перебувала архітектура на Україні до революції. Україна, ця минула провінція великодержавної царської Росії, не мала а ні своїх архітектурних центрів, ні будь-яких здатних до праці



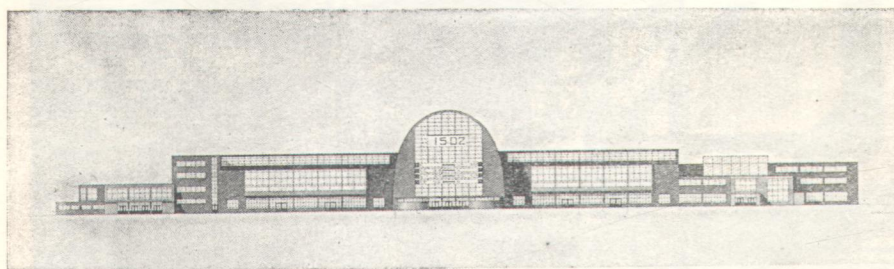
Будинок Держпромисловости (Харків)

Арх. Кравець



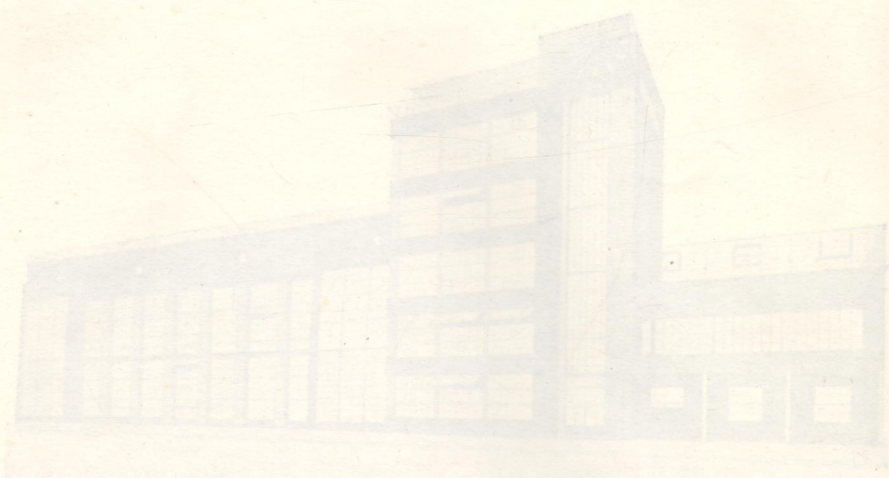
Палац праці (Дніпропетровське)

Инж. Красносельський



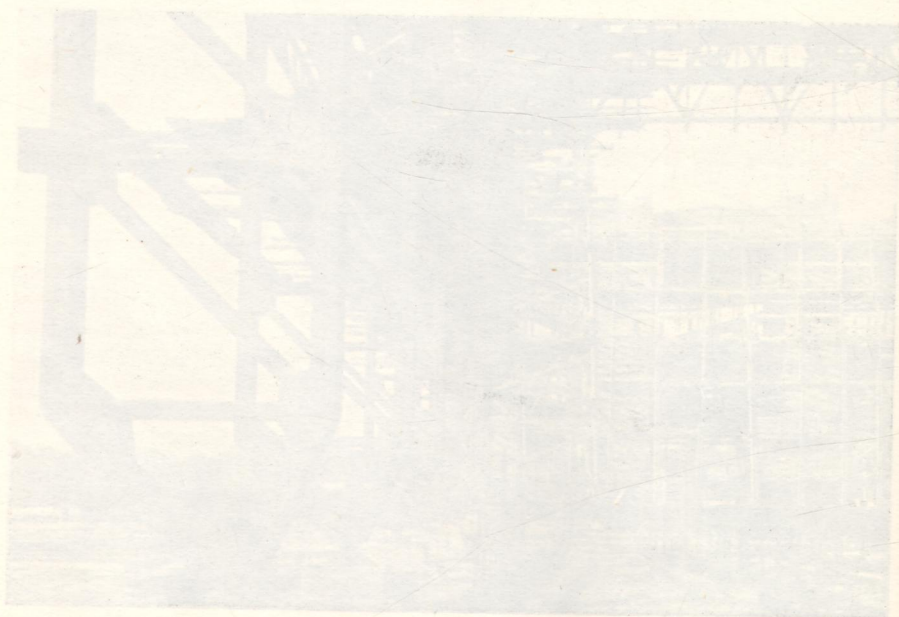
Проект київського вокзалу

Арх. бр. Весніни



Вид с юга

Кинеско-азиатский институт



В. Павлов

Вид с юга-востока на здание ВУЗов в Кинеско-азиатском институте

архітектурних сил, ні своєї архітектурної школи, при жахливо низькому технічному рівні провінційного будівництва в цілсму. Національні форми в мистецтві, що їх намагалась культивувати українська націоналістична інтелігенція в дореволюційні часи на основі кустарно-відсталого техніки та в соціальних умовах, орієнтованих на дрібно-буржуазні, міщанські кола, носили припах етнографізму, солоденького українофільського народництва.

В архітектурі це відбилось в двох напрямках: з одного боку запозичувано готові форми для „відродження українського стилю“, з доби гетьманського церковного будівництва (українського барокко), з другого боку механічно стулювано запозичені архітектурні елементи дерев'яної, народної архітектури з німецьким модерном. Характерний зразок останнього є Будинок Земства в Полтаві, а також роботи Лушинського, Лукомського й ин. Між иншим, рецидиви першого „відродження українського стилю“, запозичення готових форм з „доби козаччини“ маємо на жаль і тепер. Таким являється в першу чергу збудована Сільсько-Господарча Академія в Києві — архітекта Дяченко (що найшов належну оцінку в нашій пресі), будинок Тульчинського Окрвиконкому, театр в Умані та будинок учених у Києві. З будинків, що продовжують традиції Полтавського земства та націоналістичних просвітян, треба одмітити вокзал в Ново-Московському, недавно збудований. Цілком зрозуміло й природньо, що ми не маємо зараз в архітектурі виявлення національних моментів у певних архітектурних формах. Нові форми укр. рад. архітектури не можуть бути створені шляхом запозичення готових форм з минулого або шляхом етнографічно-просвітянського стилізаторства. Шлях будівництва нової архітектури значно складніший. Будівництво української культури є невід'ємна частина нашого цілого соціалістичного будівництва. Потрібне критичне викреслення всієї спадщини минулого та синтетичне розуміння національно-культурних особливостей робітничо-селянських мас України.

Але в архітектурі, що в порівненні з иншими галузями просторового мистецтва значно більше залежить від стану техніки та економічного розвитку, цей процес викристалізовування національних рис матиме свої особливості. В усякому разі нова архітектура, будуючись на активності широких робітничих мас та передових сил села, йде шляхом все більшого виявлення в архітектурі вимог і властивостей цих мас. Але треба категорично протестувати проти такої постановки цієї проблеми, що зводить тут справу до вживання шестикутних дверей, вікон, високих дахів й ин. подібних атрибутів з канонізованого інвентаря т. з. укр. стиля та досягнень земських архітектів при одночасовому вживанні відсталого-патріархальних ремісничих прийомів та орієнтації на старі методи будівництва.

Будівництво української радянської архітектури починає набувати лише перші технічні й фахові передумови та технічну виучку, і тут серйозну роль відіграє радянська архітектурна школа. В цій галузі ми вже маємо зараз значні досягнення. Україна, де не було своєї архітектурної школи, коли не лічити трьох архітектурних відділів „художественных училищ“ (у Києві, Одесі, Харкові), має зараз архітектурні факультети в Київському Художньому Інституті, Одеському та Харківському Технікумах.

Найстаршим і найбільше організованим та поступовим в методах і принципах викладання являється арх. факультет Київського Художнього Інституту, який є основним архітектурним закладом

УСРР, що дає широку архітектурно-фахову освіту. Факультет зробив не один вже випуск своїх вихованців та взагалі вже виховав низку талановитих архітектів (Штейнберг, Малозьомов, Мілініс й ин.).

1926—27 рік був першим, коли виступили архітектурні сили старшої генерації та талановитий молодняк з широкою демонстрацією своєї творчости та досягнень. На виставках АРМУ в Києві та Харкові були значні архітектурні відділи, пізніше відбулась виставка архітектури в Харкові місцевих архітектурних сил, і харківські-ж переважно архітекти виступили також у відділі архітектури ювілейної виставки „10 років Жовтня“ в будинку держпромисловости. Найцікавішим, хоч і невеликим по кількості експонатів з цих відділів був архітектурний відділ виставки київської філії АРМУ зимою 27 р., що репрезентував роботи переважно архітектурного молодняка та деяких київських та харківських архітектів.

Нарешті у квітні 28 року організувалася ініціативна група Товариства сучасних архітектів України. Товариство за недовгий час об'єднало передові, кращі архітектурно-інженерні сили Рад України, зокрема низку молодих архітектів, що виховалися у післяжовтнєві часи. ТСАУ починає розгортати інтенсивну діяльність. З його участю пройшов величезний диспут про стару й нову архітектуру у Харкові у серпні 28 року, що був організований міськрадою та редакцією „Харківського Пролетарія“. Диспут наочно демонстрував широке зацікавлення робітничого активу та рад. суспільства до проблем та питань сучасної архітектури. ТСАУ утворило вже свої філії у Києві та Одесі й розгортає інтенсивну діяльність зокрема фахову та науково-дослідчу. Крім ТСАУ існує ще в Одесі організоване в 27 році Одеське Архітектурне Об'єднання, що скупчило відсталі, застиглі на „довійськовому рівні“ архітектурні сили переважно старшої генерації м. Одеси.

За минулий час, крім здобутків в галузі лабораторної роботи та в об'єднанні розпорошених до того активних архітектурних сил, маємо також величезну практику будівництва, низку збудованих значних споруджень. По цій лінії треба одмітити „Будинок Держпромисловости“ в Харкові, київський Паробуд, холодильник в Одесі—як найцікавіший та кінофабрику в Києві й палац праці в Дніпропетровському.

Загалом підсумовуючи здобутки в цій ділянці, необхідно підкреслити не лише значні досягнення по лінії будівництва, а й виховання та підготовку нових сил, що беруть вже творчу участь в створенні нових ідеологічних цінностей. Дальший зріст соціалістичного будівництва та розгорнення культурної революції висуває тут низку актуальних питань, що мають стимулювати дальший здоровий розвиток радянської архітектури. Ними являються упорядкування: 1) справи з архітектурними конкурсами й замовленнями та затвердженням проєктів. Більшість з переведених конкурсів були слабо організовані, переважно закриті з випадковим добром сил, що унеможливило зокрема участь в них радянського молодняка. Це дає особливо негативні наслідки. Потрібно значно ширше притягати ніж до цього часу молоді архітектурні сили до відповідальної роботи та винайти форми діяльної участі тут широких кол. прол. громадянства, що забезпечили б його активний вплив. Не можна також вважати за нормальне, щоб смаки окремих керівників установ, часто наївних обивателів в питаннях мистецтва (та відсталіх у питаннях сучасної будівельної техніки) грали таку рішучу роль при визначенні стиля

та характеру будов, що будуть стояти десятиріччя. Потрібно боротися з „принциповою безпринципністю“ у ставленні до ідеологічної якості архітектурної продукції. 2) Потрібно загострити увагу на проблемі виховання нових кадрів, їх ідеологічного загартування та належного фахового озброєння. 3) Слід далі вести боротьбу за підвищення ідеологічної якості архітектурної продукції та боротись проти будівництва в „стилях“¹⁾ та повернення до „стилів“ старої „національної архітектури“. 4) Потрібна боротьба за ідеологічне керівництво масами в їх ставленні до існуючих арх. груп та визначення перед ними їх справжньої об'єктивної соц.-класової суті. 5) Поставити питання організації передових архітектурних сил та архітектурно-будівельного життя. 6) Потрібно боротись за ідеологічно-витриману, наукову об'єктивну марксистську критику, яка серйозно взялась-би опрацьовувати проблеми архітектури та давала-б відсіч різним сумнівним архітектурним теоріям. Проблема спеціального журналу з читкою установкою в галузі образотворчого мистецтва та архітектури набирає особливого значіння²⁾. Такий журнал сприяв би об'єднанню передових архітектурних сил та невеликих кадрів марксистської критики, допоміг би ідеологічному керівництву цією ділянкою, був-би місцем обговорення спеціальних технічних питань будівництва та інженерії й теоретичних проблем архітектури. Притягнення уваги широких кол пролетарського громадянства до цієї важливої ділянки будівництва, належна самокритика та перевірка роботи забезпечать здоровий зріст нових кадрів та дальший правдивий розвиток української радянської архітектури, яка має витворити нову архітектурну культуру з новою класово-ідеологічною змістовністю.

1) Див. журнал СА ч. 2 за 28 р., де є серед експонатів численної „архітектурної кунсткамери“ багато й фото з натури й проєктів з „стильних“ будов, що припадають на Рад. Україну як напр.: будинок рад в Першотравенську в стилі дворянських зборів часів Катерини, проєкти майбутнього Київського вокзалу Альошина, Вербицького й ин.; Лісовий факультет С.-Г. Академії в Голосіїві, що дуже нагадує мітрополічий будинок; дешева архітектурна халтура палаців культури на Донбасі й ин.

2) Журнал „Зодчий“ що існує з 28 р. з такою архаїчною назвою не задовольняє: там ми не знайдемо будь яких спроб марксистської аналізи проблем архітектури, ні постановки питання про сучасні її проблеми. Проте у перших ч.ч., які вийшли, питання охорони пам'ятників минулого мають своє почесне місце.

ЄВГЕН КУЗЬМИН

Олександр Мурашко

(СПОГАДИ)

Хоч як це чудно, але в біографії О. О. Мурашка, якого добре знали ще багато з нині живих людей, подибується вже чимало прогалин.

Навіть його дружині — уродженій Маргариті Августовні Крюгер, якій ми винні за інтересний, дуже добре складений рукописний матеріал, зібраний з особистих спогадів і від приятелів — все таки не пощастило ще багато чого з'ясувати.

Навіть народження нашого художника ніби під покривалом. Свое ім'я по батькові і прізвище — Мурашко — дістав він аж згодом — вже майже дорослою людиною буди, після того, як його усиновив Олександр Іванович Мурашко, що одружився з його матір'ю.

Відомо тільки, що народився він у Києві 26 серпня 1875 року. Майже негайно мати віддала його на село — селянці, де б він мабуть і остався, коли б через кілька років не відшукав його — і то не одразу, дядько — брат матери — Крачковський, що і взяв його до себе в Борзну.

В дитинстві, кажуть, був він худенький чорнявий рум'яний хлопчик, великий приятель тваринам.

Тільки песлива українська природа та четвероногі друзі дарували хлопчикові свою ніжність. Аж у 5—6 років зазнав він жіночої ласки — від бабуні, простої, але розумної й доброї жінки, що не раз гостювала в свого сина. Світлим промінем сяє вона нашому художникові, коли він згадує своє зовсім не радісне дитинство, від якого залишилася в нього, як у всіх майже сиріт, що завідали гіркости „не свого“ хліба — якась настороженість перед людьми — ніби безнастанне чекання можливої кривди.

Звідти ж, мабуть, і незвичайно рання гостра вражливість; про неї свідчить пригода, що лишила по собі слід на ціле життя.

Раз смерком сидів він з бабунею, слухаючи своєї улюбленої страшної фантастичної казки. На той час в великій ведмежій шубі несподівано увійшов до кімнати, вернувши з дороги, дядько.

Хлопчик скрикнув і забився в нервовому нападі, від якого відчувився заїкою. Заїкування, спершу невелике, збільшилося за молодого віку через аналогічну пригоду. Років тринадцяти, їдучи пізно ввечері верхи з поля (під Черніговом) він наткнувся в гаю на труп повішальника. Наляканий кінь шарпнувся і помчав, і холодне тіло мерця вдарило хлопчика в обличчя. Його зняли з коня напівнепритомного. Аж у дійшньому віці внаслідок великої роботи над собою О. О. пощастило майже зовсім збутися тієї вади.

В Чернігів він попадає років у вісім, коли власник іконостасної майстерні Ол. Ів. Мурашко оженився з його матір'ю і взяв хлопчика до себе. Там він починає свою освіту в духовній школі. Але вчиття йде погано: товариші збиткуються над „заїкою“, учителі чепляються.

Не на багато краще і в Києві, куди Ол. Ів. переїздить з нагоди розмалювання Володимирського собору. Доходить до того, що хлопчик уперто відмовляється ходити до гімназії, куди його віддали.

„Нездібний“ рішає Ол. Ів. і з'являється навіть проєкт віддати майбутнього художника на вивчення в бакалійну крамницю відомого киянам Торліна. Але чогось проєкт не здійснився і тоді рішають зробити з хлопчика маляра образів.

Просто дивуватися доводиться, що це не спало їм на думку раніше, бо потяг до рисування й малювання в маленького Мурашка виразно виявлявся на перших порах: як малолітній Джотто, він малював при кожній нагоді, не жалуючи ні паперу, ні навіть стін.

„Я пам'ятаю виразно таку сцену“, пише одна з перших сестер по матері — площинка на сходах, вугіллям або олівцем щось намазане на білій стіні, розгублений і винуватий вигляд в маленького, чорнявого, худенького хлопчика, якого мені без краю жалко в цій хвили, суворий вигляд Ол. Ів., нахмурене обличчя тьоті Маші.

Для свого сина „тьотя Маша“, як видно, на ціле життя осталася з нахмуреним обличчям.

Я думаю, що й улюблена бабуня, яка переїхала на той час жити до дочки, навряд чи могла співчувати дійсному покликанню внука — стати не малярем образів, а художником, що Ол. Ів. вважав за безнадійну вгадку.

А тим часом „счастье было так близко и так возможно“ — в „дядька“ — брата Ол. Ів. — Миколи Івановича Мурашка була рисувальна школа „справжня“¹⁾, яка стала хлопчикові свого роду обітваною землею. Але, повторюю, в Ол. Ів. були на те зовсім інші погляди.

І от між Мурашком і вітчимом виникає довга, глуха, завзята боротьба. Той упертий, але й хлопчик настійливий. Те, що він любить читати, не подобається. Тоді він ночами з свічкою й книжкою зачинається в шафу. Йому загадують змальовувати образи, ґрунтувати тла. А він прихапцем, утікаючи до дядька в школу, малює з натури.

Надаремно Віктор Васнецов і проф. Прахов, з якими Ол. Ів. зустрічається на роботі в соборі, умовляють його не чинити перешкод виразно виявленому покликанню.

Повторюється давня історія „батьків і дітей“, що червоною ниткою переходить через життя стількох талантів, яких хотять справити не на їх глибоко відчуті й внутрішньо усвідомлені пляхи.

Так тяжкий млат,
Дробя стекло, куєт булат.

Те, що нелевного свого покликання зламало б до краю — тут тільки збільшує завзяте прямування до своєї мети.

Але це напруження двох воель мусило привести до рішучого конфлікту. І це сталося. Ол. Ол. було вже шіснадцять років і йому чим-раз тяжче ставало терпіти, що вітчим поводить з ним, як з хлопчиком-підмайстром, а поза тим чим-раз ясніше робилося, що він мусить цілком віддатися улюбленому мистецтву.

Розрив стався несподівано; одного вечора розмова так загострилася, що молодий Мурашко тікає з дому, щоб більше туди не вертатися.

¹⁾ Про неї див. мою статтю „Перша школа малярства“ „Червоний Шлях“ 1927, № 9 — 10.

Ні матери, ні бабуні тоді вже не було на світі.

Куди подітися? В кого шукати допомоги?

Ночівля на перший час знайшлася... на дніпровських сплавах, де так п'яно пахне водою, деревом, смолою, де так добре спиться під безнастанний журкіт води, сплески риб і незчисленні нічні глоси, а флейта поранку оповиває легким тремтінням ліниве, ще невиспане тіло. Можна там, певна річ, і робити, багато побачити... Але все те до часу, а потім?

І думка мимохіть звертається до професора Адріяна Вікторовича Прахова.

Роля цього жвавого, невгомного, невтомного чоловіка в історії українського мистецтва ще далеко не досить оцінена.

Останніми часами про нього судили тільки з становища сучасних досягнень, поза історичною перспективою, поза тими умовами, в яких він жив і працював, і нарешті, більше звертаючи увагу на його хиби, ніж на його безперечні великі стійності.

Але як зважити, що ми йому винні за такі художні цінності, як фрески Врубеля і роботи Нестерова й Васнецова — то вже й того, здається, досить, щоб згадати за нього з подякою.

До цього історія безперечно додасть і його відношення до схвилюваного, невідомого тоді хлопця, що прийшов до нього пізно ввечері зараз після сварки з батьком.

Загонистий, вічно воружкий Прахов разом з тим був дуже діловитий.

— А скільки вам треба буде на початку? — спитав він.

— Та карбованців 10—12 на місяць — несміливо відказав Мурашко.

— Гаразд, кожного першого числа приходьте по них — заявив Прахов, даючи невелику суму.

Певна річ, ці гроші не забезпечували, а були тільки тим „пржитним мінімумом“, який давав лиш „точку опори“, але треба самому зазнати цього, щоб цілком зрозуміти й оцінювати, що важить у життю така хоч маленька, та все таки певна „точка“, коли весь світ довкола дивиться на тебе, якщо не вороже, то невидючим оком порожняви.

Але на тому Прахов, певна річ, не обмежився. Не дурно його гостре, навикле око давно оцінювало хист, що таївся в хлопцеві. Бувши в осередку тогочасного художнього життя Києва, він завжди був в курсі можливих замовлень і робіт і не без його участі Мурашкові дали роботу в розписові церкви на Аскольдовій Могилі.

Але Прахов допоміг не тільки матеріально. В його щирій сім'ї Мурашко спізнався з Віктором Васнецовим і з Нестеровим, з якими до кінця життя осталися тісні приятельські стосунки. Здійснилися найдорожчі мрії Олександра Олександровича.

Був бодай невеликий самостійний зарібок, була змога вчитися в дядька, змога читати, самостійно творити. Ці роботи Мурашко, звичайно, відносив до Прахова на перегляд, зміцнюючи в останньому переконання, що конче потрібна дальша художня освіта, про що він не перестав нагадувати Ол. Ів.

Але батько з сином не зустрічалися, помиріння не було. Перший крок зробити жоден з них не міг. На щастя допоміг випадок.

„Повсі справи хлопця покращали“, читаємо в споминах його дружини, — „появився зарібок, і він міг дозволити собі на деякі розваги. Він прилюбився до театру і зайві гроші витрачав на нього. Раз, увійшовши до театру на початку вистави, він поспішив зайняти своє

місце, тоді вже досить дороге, і всю увагу звернув на сцену — ставлено „Розбійники“¹⁾. Коли скінчився акт і в залі глядачів знов спануло світло, Ол. Ол. з великим подивом побачив, що поруч нього сидить його батько і, усміхаючись, дивиться на нього. Тут сталося „помиріння“, себ-то вони зайшли в розмову і Олекс. Ів. сказав: „заходь же колись, Сашко“.

Хутко після того Прахов і Васнецов переконали старого, щоб він залишив думку зробити з Ол. Ол. маляра і пустив сина в Петербург, в Академію.

В серпні 1894 року Ол. Ол. поїхав до Петербурга, де, склавши іспит, вступив в академію в натурний клас.

Та не вважаючи на помиріння, гроші на подорож дістав Мурашко не від скупенького батька. Допомогли в тім знову Прахов та Васнецов, замовивши копії з ікон Володимирського собору.

* * *

Два непорушних сірих сфінкси з „стоворітних Теб“ незрячими очима вп'ялися в незвичну неясну млу.

Сходи. Ряд масивних колон. Баня. А над нею колосальна постать Атени-Паллади.

Академія.

Пишно. Велично. Холодно.

Під тою суворою банею без сумніву могли родитися шляхетні, високі мислі, глибокі думки, сильні, величні образи.

Але холодно. Холодно.

Від самого слова Академія подихає чимось льодовим.

Від того морозу нашого художника початківця захищав потяг до свого, рідного — не було літа, щоб він не поринув в атмосферу любові йому України, але внутрішній зв'язок свій з своєю alma mater він відчував через ціле життя, зберігши те, що можна було б назвати патосом академізму²⁾.

Проте за перші роки, перебуті під захистом Атени-Паллади ми знаємо найменше — учився, працював, читав. Але, як можна зміркувати з окремих даних — перші роки вчиття були сутужні. Самота. Безгрошів'я.

Більші деталі академічного життя виступають аж по вступі (1897 р.) до майстерні Рєпина. Характеристичне вже те, що той самий рік позначився і першою перемогою — академічний музей придбав Мурашків портрет дівчини.

Приблизно того часу (період роботи в Рєпина) я вперше зустрівся з Ол. Ол. — справедливіше з його твором.

Це було в згаданій вже рисувальній школі Мик. Ів. Мурашки.

Вихожу раз з С. П. Яремичем і в передпокою здибаюсь з зворушеним „Старим учителем“.

— Стривайте, я вам щось покажу.

Якісь особливі нотки в голосі старого примусили мимохідь насторожитися.

— Ну? — одчиняє він нам двері до кабінету.

Зразу впав в очі дивно подібний і живий портрет дружини Мик. Ів. В білому, на ясному полі.

¹⁾ Шиллера.

²⁾ На це звернув увагу і Д. Антонович в короткій біографії нашого художника яку видав у Празі.

Широкий, сміливий, чисто „репинський“ мазок, відсутність школярської „замученості“ виявляли майстра. Але трохи невитриманий ракурс руки не дозволяв приписати полотню самому Рєпину. Відчувалася й не репинська м'яккість, сказав бг елегантність.

— Хто? — майже в один голос скрикнули ми.

— Племінник!

Гордоші, задоволення, ніжність, радість визнання — все одночасно пролунало в цім одним словом. Мимоволі вчулося в нім і свого роду „нині одпускаєши“...

І було чого — відчувалося, як молоде орля вже розправляє крила.

Рєпин цінить у нім не тільки талановитого й роботоздатного учня, але й помічника — він не тільки передає йому іноді частину своїх замовлень, але й бере за співробітника при виконанні навіть відповідальних замовлень.

Мабуть в цей період 1897 — 99 року, під час одного приїзду до Києва, був написаний великий портрет дочки проф. Прахова.

Проти портрету дружини М. І. Мурашка — це вже великий крок наперед, як у рисунку, твердому, певному, так і в передачі тіла.

Позначаються й риси майстра, що вже стали характеристичні, — велике уміння знайти подібність, шукання цікавої, гармонійної кольорової гами. Дочка Прахова написана по коліно, в туалеті костюмованого вечора „Мак“. Чорна сукня облямована буйними пелюстками величезного червоного маку. Такі самі пелюстки на голові — ефектно вирізняються на тлі ще трохи „сирового“ золотавого драпування.

1900 року Ол. Ол. виступає на конкурсі на закордонну подорож. Дуже характерно, що на тему він обирає „Похорони кошового“, і для неї збирає жупани старовинного крою, начиння, зброю і т. ін.

Картину писав він, певна річ, на півдні, під рідним небом чернігівщини й київщини, писав і етюди — між иншим і з покійного драматурга М. Старицького, як свідчить про те Д. Антонович.

Доводилося працювати пильно. Серед конкурентів був Малявин, той самий Малявин, який через рік, можна сказати, „нагримів“ на цілу Європу. Справді, його „Смеющиеся бабы“ зовсім затерли всі гарні, суворі, оброблені „культурні“ полотна всіх народів Європи, що сповнили двадцять залів інтернаціональної виставки Венеції. Після них все здавалося нудним, млявим, старим, оджитим.

З таким супротивцем змагатися було не легко. А проте не малявинські „Баби“, а „Похорони Кошового“ дістали першу премію.

Правда, картина ще не позбулася деякого академічного романтизму. З порослої лісом лощовини, за якою догорає вечірова зоря, — просто на глядача іде процесія козаків з великими свічами в руках, несучи на плечах вкрите червоним тіло Кошового.

Пригасаючи, світло денне ще змагається з імлюю вогкості, створюючи м'яжку гру сріблястих фарб по непокритих чубатих головах, по дорогій зброї, по несеній попереду булаві. Трактування типів уже цілком індивідуальне — мурашкинське. Це зовсім не репинські запорожці — буйні й грубі рубаї. Це й не пимоненківські, позбавлені всякого внутрішнього змісту „парубки“. Мурашко хоч би в тім молодім козакові, що на своїм ставнім плечі підтримує мари з тілом, побачив цілком иншу Україну, ту Україну, що, коли була вільна від безгнотанних боїв і боротьби, уміла цінувати Вергілія й пнулася до великої культури Заходу. Адже таким українцем був і сам Мурашко.



Кав'ярня



У неділю



Карусель



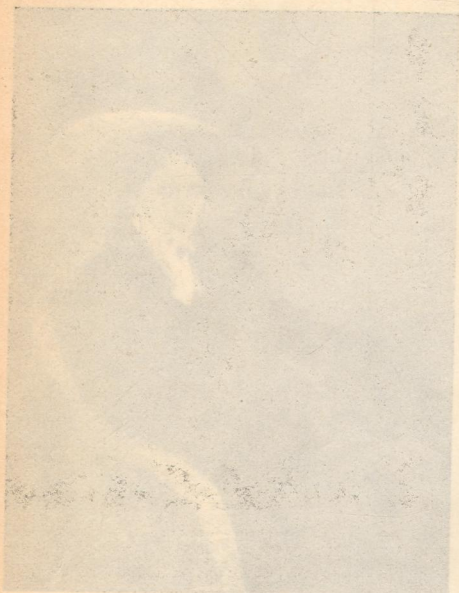
Вечірні відблиски



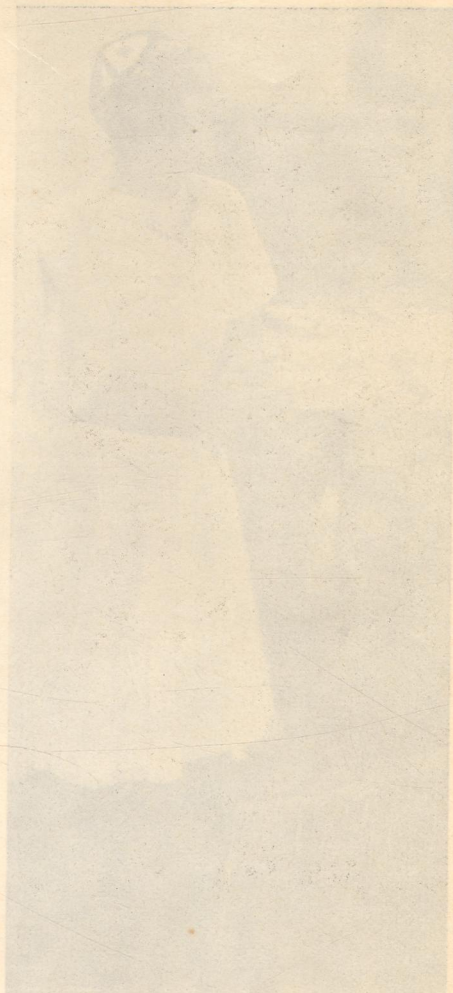
Портрет Дитятіної



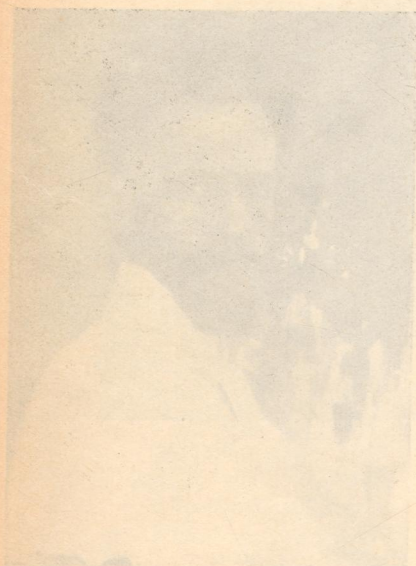
Автопортрет



Портрет Давыдова



Портрет Мухоморова



Портрет

Недивно, що день, коли він дістав звістку про перемогу, яка давала можливість пірнути в цю культуру, був для Ол. Ол., як він сам визнавав, найщасливішим днем його життя.

„Я не йшов. Я летів“ — розказував він потім про цю незвичайну для нього подію.

* * *

Мурашко не раз казав, що Париж добрий для загального розвитку художника, а свої картини тодішнього періоду, майже цілком присвячені „дамам півсвіту“, жартом називав гріхами молодости.

Але мені здається, що цей трохи засуврий суд про свої картини великою мірою можна з'ясувати докорами йому, як „парижанинові“.

Тим часом уже в цих роботах на мій погляд надзвичайно яскраво виступає одна типова риса Мурашка, як художника, риса, яка червоною ниткою проходила через ціле життя.

Зовсім не пікантність сюжету порушала його писати своїх „дам“, а глибоко властивий йому потяг до блиску, шурхотливого шовку, леління світла в гранях кристалу, в зборинах матерій, те, що так п'янило й художників венеціанців. І той блиск, ту, правда, дещо мішурну „розкіш“ молодий ще незнаний художник з різночинців міг тоді найти тільки в цім нехай легкім, нехай не дуже чеснотливім, та все ж ошатнім оточенню.

Цю двоїстість переконань і уподобань, демократизму поглядів і аристократизму форм можна спостерігати майже через ціле життя цього „безродного“, „приймака“; не раз він розповідав про всілякі пригоди, які виникали з того, що йому не давалася зразу світскість в салонах всіляких „графинь“, куди його все таки тягло ще в академії. Але там, в Петербурзі, він міг туди потрапити з допомогою Репіна, тут у Парижі світські салони, де б він міг угонобити свою любов до форми, для нього були ще закриті. Він їх замінив... баром.

Але і в цих гріхах молодости Мурашко проявився не тільки як художник красовитих „плям“. Вже і там відчувається уважний і гострий погляд вдумливого портретиста. За цим зовнішнім „шиком“ ми додаємо всю сумну драму цих швидких, хижих, ловецьких поглядів, всю атмосферу цього залитого штучним світлом помешкання, де

Притворяются гости, что весело им,
И плохое шампанское льется рекой.

Отже не дивно, що один з таких „гріхів молодости“ „В кав'ярні“ купив музей академії мистецтв¹⁾, і закордонне відряження було відновлене два роки підряд.

Коли Париж дав широкий обрій, розмах, певність власних сил, — то працювати поважно, вдумливо, терпляче й завзято, перемагаючи перешкоди, Мурашко навчився в тихому Мюнхені, цьому специфічному місті мистецтв.

Якщо Париж до певної міри місто богемі, гулящої, хоч і багатой на вражіння flaneurіe, то Мюнхен, у своїй патріархальності сталого німецького укладу, ще весь був перейнятий ремісничо-діловим життям старих цехів.

¹⁾ Нині в Одеському міському музеї.

Париж кожному новому приходькові щедро висипає всі скарби світової культури, що зберігаються в нім і проходять через нього. Бери, користуйся. Але бери сам, працюй сам, сам і борися самотою.

Переможеш — слава.

Ні — „vae victis“ — Горе переможеним!

Та й годі.

Не те в Мюнхені.

В Мюнхені вже в наслідок його розмірів життя вужче, а тому тісніше, більш зближене. Нехай вливаються в нього художники всіх країн і народів — Мюнхен таки останеться суто-німецьким містом з його традиціями, звичаями, замкненістю.

Хоч і не запишешся ні в яку корпорацію або Verein, все одно самі обставини, сам уклад життя примусять жити життям того колективу, з яким доводиться працювати, іти в ногу з усіма іншими.

— „Скільки разів, бувало, — розказує Мурашко — раптом обіймуть слов'янські лінощі, слов'янська туга, слов'янський сумнів. Підеш до товариша — робить. Підеш до другого — робить. До третього — те саме. Ну, й повернешся додому, і знов берешся за пензлі“.

На творчість Мурашка Мюнхен безперечно зробив дуже великий вплив і порівнюючи на довгий час. Йому він великою мірою завдячує сувору й чітку викінченість своїх ранніх полотен, стриману, без грубих ефектів гаму м'яких і соковитих нюансів, простоту й шляхетність постав своїх оригіналів, що м'яко вирізняються на тлах здебільшого темних і позбавлених зайвих хвилюючих деталей.

Де-не-де один-два сміливих яскравих „ударів“: промінь світла на спині крісла, леління самоцвітного каменя в брелокові, міток яскравого шовку — ніби весела дитяча співанка вдерлася в суворий кабінет ученого.

Наслідки закордонного перебування з властивим йому гумором передає в листі до нього (на великий жаль, не датованому) дядько його — „старий учитель“.

Характеризуючи епоху з боку навчання мистецтва, він пише: „вчити не вміли, а медалі роздавати — роздавали стільки, що хоч шибайсь. Іде дурень з золотою медаллю не вчитися, а картину малювати й світ дивувати. І нікого ми досі не здивували. І малювати в масі зовсім не вмімо. Уміють рисувати тільки деякі одиниці, яких ти можеш усіх пальцем показати. Ти один з небагатьох. Ніхто не має тої дисципліни рисунку, яку мають мюнхенці. Ніхто не має тої свободи, яку мають парижани. В Парижу про рисунок навіть мови нема... Він повинен бути як повітря при художникові“.

Після повороту до Петербурга настають знов сутужні часи. Академічна субсидія, до якої вже привиклося, припиняється. Ставши „самостійним“, треба вчитися „жити“ — цеб-то не тільки працювати, але й заробляти.

Не раз, як перше, визволяв з біди Рєпин. Раз, зваживши мабуть елегантність пензля свого колишнього учня, він рекомендує його для написання портрету вдови імператриці Марії Федоровни.

Про цей випадок Мурашко не міг згадувати без сміху.

— Ви знаєте, — розказував він — адже писати довелося... у фраку і в присутності вартової статс-дамі. Тільки до неї й мав право звертатися, а до „самої“ безпосередньо — ні, ні“.

В Петербурзі він виступає на виставці „Нового товариства художників“. Приятелює з Фокиним, ніжним ліриком північного пейзажу, з яким пізніше навіть оселяється на дачі в Фінляндії.

Відомий київський мільйонер, Олександр Терещенко, що з його сім'єю Мурашко давно був знайомий, виправлявся в закордонну подорож — Франція, Італія, Алжир, Туніс... і через вітчима пропонував Мурашко його супроводити. Певна річ, всі видатки брав на себе, давав ще додаткове утримання, жадаючи за те усі зроблені під час подорожи етюди.

Багато цінного, незабутнього виніс Мурашко з цієї подорожи, але був і другий бік медалі. Як не як, а він був у „почеті“ і мимохіть доводилося тягтися за своїм патроном.

Довелося перейти й через серйозну спокусу.

В кінці подорожи Терещенко, оцінивши за той час все значіння Мурашка, як художника, запропонував йому, як здавалося, дуже вигідну оборудку. Він, Терещенко, зобов'язується виплачувати Мурашкові дуже велику щомісячну суму з умовою, щоб усі роботи нашого художника належали йому.

Спокуса була велика.

Мурашко, певна річ, розумів, що по скінченні подорожи для нього знов починалося колишнє життя з його недостатками, боротьбою, шуканням замовлень і турботою за кусень хліба, а тут воля, люба робота, забезпеченість.

Дійсно Терещенки для родини Мурашків завжди грали мефістофельську роль спокусників¹⁾.

Вічна спокуса бідности блискучим дзвенінням металю, за який так багато можна дістати.

Але суворе життя боротьби й бідування надарило Ол. Ол. і запасом здорової практичності.

Йому не треба було дуже багато часу, щоб зрозуміти всю дійсну ціну цієї позірної волі, що оддавала його, ні не його, а найціннішу його частину — його таланти у власність багача, який купував його оптом.

Відмову Терещенко прийняв, як особисту образу. Сваритися не посварилися, але, роз'їхавшись, більше не зустрічалися.

У два роки, 1907 року, Мурашко переселяється до Києва.

Переїжджаючи в рідне місто, Мурашко плекав певну мрію. До неї він раз-у-раз вертався.

— „Київ, — казав він, заклавши руки в кешені й нервово покусюючи вже погаслу папіросу — повинен стати тим, чим для Германії став Мюнхен — самостійним художнім центром цілого півдня. Тут світло, тут сонце, тут чудової краси природа, тут своя культура. А погляньте в наших громадських будинках, чи є там хоч одна картина?... Замалювати стіни Мійської думи картинами з української історії“.

Та коли ця остання мрія відкладалася в невідоме прийдуче, якому так і не судилося стати теперішнім — думка про Київ, як майбутній Мюнхен потребувала негайного приложення всіх сил.

Полум'я, що було загорілося, — нехай боязке, слабке — перша школа малювання „старого вчителя“ було погашене льодовим подихом школи малювання „з правами“²⁾, куди й кинулася юрба, що рятувалася від військової повинності.

Яка була та школа видко з того, що довелося про неї сказати на шпальтах місцевої преси³⁾.

¹⁾ Див. мою статтю в „Черв. Шляху“ 1927, № 9 — 10.

²⁾ При неї див. „Черв. Шлях“ 1927, № 9 — 10.

³⁾ „Киевские Вести“ 31-X — 1909, № 277.

„Брудний вхід. Брудні запльовані сходи, довгі нудні коридори. Не то казначейство поганенького повітового міста, не то парня другого розряду.

Не казначейство і не парня — а храм мистецтва, художня школа, і не яка-небудь приватня, на копівчки збита, а „состоящая в ведении Академии Художеств“ — казенна, значить, із штатом, правами і т. и. і т. и.

Певна річ, судити про школу по входові, сходах та коридорові, взагалі по суто-зовнішньому виглядові ніби не зовсім годиться, але тут ідеться не просто про школу, а про школу художню, а в мистецькому ділі форма й зміст є в такім нерозривнім органічнім звязку що розділяти ці два основні елементи просто неможливо.

... Висновок з цього ясний. Нема краси, нема жадання прикрасити — нема й любови, нема й духовного звязку — не alma mater, а департамент для учителів, департамент для учнів“.

Справді, нічим иншим як департаментом мистецтв школа й не була, урядово-казенно відбуваючи викладання мистецтв за поцвілими від притхлі рутини методами.

Внести тут живе й живлюще повітря сучасности й справжньої майстерности — яка привабна перспектива для художника з таким розмахом, як у Мурашка.

Але... те саме було-б лях обернути в теплицю. Очевидно, самі стіни так перейшли заразою рутини, що навіть, коли на чолі школи став такий безперечний художник як Кричевський — діло все одно майже не рушилося вперед.

Три роки — з 1909 по 1912 потратив і Мурашко в цій безнадійній боротьбі, не раз вертаючись з засідань ради змучений і нервово-знеможений.

Він, мріючи про мистецтво, вірив, що переможе.

Перемогла турбота за прибутки.

Залишивши мертвих ховати своїх мерців, Ол. Ол. одійшов.

Але мрії не залишив.

В осени 1913 року на Інститутській вулиці, на самім верху величезного одинадцяти поверхового дому Гінцбурга, відки розкривається надзвичайної краси вигляд на Задніпрянщину і міський сад — Мурашко закладає власну студію.

В художнім житті Києва це, певна річ, була ціла подія.

Жодних „прав“, крім права працювати, за те двері одчинені для всіх.

Замість традиційних гіпсів вже з молодшого відділу проходили: а) малювання вугіллям та олівцями з натури квіток, овочів і т. и., б) малювання масляними фарбами з натури спочатку в два тони, а потім певною гамою кольорів; в) малювання частин кістяка, що мало підготовляти до переходу в дальший відділ, де додавалося навчання портретної живописи з додержанням дійсного характеру обличчя, а також і кольорової гами“.

Запросивши мене читати курс Історії Мистецтв (другий інтересний курс — „Біологічна основа естетики“ читав проф. М. Воскобойников, а проф. Гельвіг — курс анатомії для художників), Мурашко не раз обмірковував питання про своїх безпосередніх помічників, які могли б дати той новий свіжий струмок художности, гармонійного звязку з дійсною, серйозною технікою, що до неї він сам невтомно змагався.

Обрали худ. Козлова і Крюгер-Прахову. В першому Мурашко цинив грамотність малюнку в з'єднанні з загальною художньою культурою, в другій — талановитий, широкий, суто мужський мазок, яким

вона однаково добре віддавала й кольорит ніжного моря і оленів з закутаним в шкірі самоїдом.

Я думаю, що цей період — період організації й роботи в студії був одним із найбільш радісних і бадьорих в життю нашого художника.

Як і належало сподіватися, все молоде, найяскравіше й найталановитіше ринуло в студію, і робота закипіла. Вступали з міста, вступали з села. Як ставився Мурашко до своїх учнів, про це найкраще свідчить Тина Омельченко — проста сільська дівчинка, яку любов до мистецтва привела в місто, в студію Мурашка. Потім, в тяжкі роки руїни й голоду вона стала там своєю домашньою людиною. От, що вона пише (залишаю ортографію).

„Я зна О. О. спочатку мого навчання. Перший раз я як побачила О. О. Він був дуже добрий (1914 рік). Я приїхала з села й привезла малюнки. Як побачив мої роботи О. О. спочатку був дуже суворий, а потім засміявся і каже начнемо працювати і стих пор О. О. весь час пильнував за мною він завжди почував горе учня й переживав его вмісті і завжди приходив ему напаміч.

Для мене О. О. був батько не тільки вчитель. В кругу О. О. т. е. учнів був не як учитель, а як старший товариш. Давав поради і ніколи не силував учня щоб робив так, а не отак. Бувало таке время что учинь сидить сумний и неробе. Приходе О. О. — чому ви нічого неробити? Не можу. Може нема фарби то ви так би и сказали зразу. Появляються : фарби і холсті дуже дуже обережно спита — а де ви обідаєте.

Школу О. О. дуже любив і скільки разів мені казав я нічого в світі не хочу тільки щоб була вища школа живописі в Києві“.

Але Мурашко розумів, що, як я вже не раз казав, — для створення вищої художньої школи, яка дійсно привела б до жаданої мети — самого навчання, навіть доброго, недосить. Потрібне оточення, яке могло б її живити — і не тільки матеріально. Без нього — того оточення — все одно, що творити в простороні без повітря.

В художнє життя школи треба було втягти ширші кола, примусивши їх відчути й полюбити саме биття художнього життя.

Звітних виставок, що зразу показали розмах зробленої роботи, для тої мети все таки було недосить.

І Ол. Ол. рішив урядити щось подібне до „єднання з містом“ — грандіозний художній вечір. Для студійців це був ще один привід до звабливої творчої роботи.

І не дурно досить скромнє помешкання студії насилу вмістило своїх чотириста запрошених. Це дійсно був справедливий вечір мистецтва.

Художня подія зрушила навіть сонну на такі явища місцеву пресу.

Всім стало видко, що забив струмок яскравого молодого життя.

Але й поза школою й студією для Мурашка цей період був періодом дуже інтенсивної роботи у власній майстерні.

Року 1909-го він виставляє в Мюнхені свої „Релі“ („Карусель“), картину, в якій відчувається суто кольоровий підхід художнього лубка.

Серед стриманих, часом аж надто „пристойних“ творів, що красуються під величезним скляним дахом Glasspalast'a — ця робота мусіла звернути на себе увагу властивим їй елементом бадьорої

живорадісної молодости, і можна сказати, що після неї ім'я її автора стало відоме — потім рік від року більше — за кордоном, чому, звичайно, дуже допомогло присудження за неї золотої медалі від журі виставки.

Художній критик німецького журналу „Kunst“, характеризуючи виставлені руські полотна, як зразки, де „слов'янська меланхолія і глибока релігійність чергуються з чисто почуттєвим світовідчуттям“, додає: „Хто здатний проникливо сприймати картину й чує її темперамент, тому буде очевидно, що саме таке поєднання є характеристичне для руського мистецтва. Велике вродисте полотно Нестерова „Святая Русь“ і, як протиставлення до нього, яскраві, повні життя „Релі“ Мурашка з польотом трепетно-почуттєвих руських дівчат дуже добре й цілком безперечно ілюструють цю думку“.

Певна річ, німецький критик не міг зауважити, що своїм типом мурашкинські дівчата цілком, можна сказати, належать Україні — я сказав би навіть, — пригородам Київ, де і в людських типах і в одезі так яскраво дається чути боротьба міста з селом.

Не дивно, що, услід за виставкою в Мюнхені, чести дістати це дійсно прекрасне полотно добивається „Велика Берлінська виставка“, „Асоціація віденських художників“, але ще перед тим відомий урядник виставок — Едуард Шульте пише до Мурашка:

„Нам довелося любоватись на Ваші прекрасні картини на міжнародній виставці в Мюнхені і це сповнило нас гарячим бажанням познайомити з Вашим великим мистецтвом нашу виставку в Берліні і, якщо можливо, в Дюссельдорфі та Кельні“. ... Кілька художніх журналів („die Kunst für Alle“, Illustr. Zeitung та ин.) просять дозволу відтворити її в фарбах, обіцяючи репродукцію умістити фронтисписом до уміщеної статті.

Картина, певна річ, була продана і слідом за цим великим успіхом Мурашко в кількох, головню, німецьких, містах уряджає виставку власних речей, як просив його Шульте.

Другого — 1910-го року Мурашко на прозьбу комітету виступає на величезній Міжнародній виставці в Венеції — цім свого роду турнірі художніх сил цілої Європи. Він посилає туди „Неділю“ („Воскресний день“) і „На терасі“, що безперечно належать до найкращих творів майстра — своєю гарною, спокійною, кольоровою гамою. — Перша картина — дві жіночих постаті (старої й молоді в білім з яскравими квітками шаліку) на тлі осіннього пейзажу, друга — портрет жінки в гойдалці: біле тло, біла сукня, білий пес на колінах в світлі вечерового сонця. Стара з молодичею попливла через океан у Нью-Йорк, „На терасі“ попала у велику картинну галерею румунського колекціонера Каліндароса в Бухаресті. За кордоном в Ельберфельді остався і портрет моєї дочки („Вечірні рефлексії“), як і „Коло ставка“ в Женеві.

Широка європейська знаність, звабливі пропозиції й прозьби взяти участь на виставках в Німеччині, Австрії, Італії — вони сипались звідусіль — відношення художньої преси, що репродукувала — не зрідка в фарбах — виставлені картини — вся ця така потрібна художникові атмосфера оцінки й розуміння сама собою будила відвітне почуття, змагання піти назустріч.

Чи дивно-ж, що багато робіт, і то іноді найкращих, ледве просохнувши, ішло за кордон і ... в переважній більшості випадків назад не поверталися.

Цим самим доводиться з'ясувати не без гіркого почуття сказані слова його товариша-художника Бурачека: „З Ол. Ол. Мурашком, як з художником, ми знайомилися частинами, з тих творів його, якими

він не так часто обдаровував наші виставки. Між виставками траплялися перерви в 2—3 роки...¹⁾

Але Мурашко надто любив свою країну, щоб стати виключно художником закордонним. Ще будучи в Петербурзі він кілька робіт дає в „Товарищество весенних выставок“, але хутко разом з кількома молодими художниками — Кустодієвим, Фокиним і ин. засновує самостійне „Новое Т-во художников“.

Після переїзду до Києва він, певна річ, не міг опинитися поза місцевим художнім життям. Але... корифеєм тутешніх виставок тоді був Пимоненко з усім архівом передвижницьких тем і засобів. Принаймні на всіх місцевих виставках його „Не жартуй“, „Додому“, „Спіймання конокрада“ і инші „анекдоти“, инколи смішні, иноді неприємні, але завжди загалом досить грубі, займали центральне місце, і недосвідчена місцева публіка уважала їх за виявлення українського народного життя.

Проте О. Мурашко виставляв і тут — найчастіше портрети й рисунки. Та чи треба ясувати, що загалом надзвичайно убогі місцеві виставки його не могли задовольнити — дуже вже давалася відчувати „провінція“ з усіма притаманними їй властивостями.

Від 1912 року він появляється в „Союзе русских художников“ у Москві.

Чого так пізно? — постає питання.

Головна причина на мій погляд полягає в тім факті, що перший великий успіх випав О. Мурашкові саме за кордоном і в тім, що, як сказано попереду, туди пішла більшість його найлуччих речей.

В Росії його знали більше з наслуху і по небагатьох портретах. Але в портретах О. Мурашко, безперечно, не був такий необмежений в своїй творчості, як у картинах.

Його замовники — представники дворянства або великої буржуазії в О. Мурашкові, як портретистові, найбільше цінували його викінченість, гармонійність, елегантність — саме отой закордонний „мюнхенський“ штиб.

Багато збереглося анекдотів про те, як доводилося ламати, або „оживляти“ ці великосвітські моделі, які все таки давали художникові потрібні засоби до життя.

Зовсім не вважати на їх вимоги — вимоги ринку — було неможливо, але в тім для Мурашка безперечно крилася певна небезпечність. Цей небезпечности не могли не відчувати всі, кому дорогий був його хист.

Переглядаючи те, що я писав про нього в місцевій пресі ще 1910 року, нахожу такі рядки: „не вперше пишу про Мурашка, і переконане визнання в нім таланту визначного дає мені право поставитися з дещо ревнивою уважливістю до всього, що виходить з майстерні нашого молодого художника. О, в портреті п. Шлейфера в автора запевне стало такту, смаку і вміння, щоб не перейти згубливої риси, яка відділяє художника від модного салонного мальовника, але... навіщо дратувати долю? Най який дужий і самотній буде талант, повторність таких „поступок“ навряд чи може остатися безкарною і, здається мені, коли вже робити вилазки, то краще до суворого й бойового *garinism*²⁾, як до уподобаної „красовитости“, якої не заступити навіть ніжним кольоровим акордом в м'яких осінніх тонах.

¹⁾ Мистецтво, 1919 № 5 — 6.

²⁾ *Garin* — так французи називають типових представників так званої художньої ботєми.

Багато строгший, інтимніший, затавніший портрет В. А. Дитятиної, і мені хочеться бачити в ній крок до дальших складніших виображень не тільки людського обличчя, але й людської особистості в зв'язку з досягненнями чисто вже мальовничих завдань¹⁾“.

Зовсім аналогічні думки і майже в тих самих висловах знаходимо в листах Нестерова, що завжди ревниво стежив за успіхами свого колишнього протеже: „Ваш путь — путь опасный“... — пише він до нього в січні 1913 р. „Некоторые“²⁾ видели Ваши вещи за границей и находят их неизмеримо выше тех, которые были на выставках „Союза“. Я присоединяюсь к этому без труда... Передала мне С. Г.³⁾ о новом заграничном успехе... чему я душевно порадовался.

Хоча не могу вам не сказать дружески, что новые успехи за собой ведут и новые обязанности, большей и большей строгости к себе, иначе, помилуй бог, может все кончиться успехом Котарбинского наиболее тяжелым и нежелательным для нашего брата художника“.

В результаті Нестеров кілька разів настійливо радить прислати „вещи письма не столь эффектного, сколько серьезного, мужественного“.

Послані в Москву на виставку союзу роботи — особливо згаданий вже портрет В. Дитятиної — безперечно сподобалися, та проте читаємо в спогадах його дружини „Москва не приняла Ал. Ал. так, как ему этого хотелось“.

Це трохи холодне ставлення москвичів виявляється навіть в такій деталі, як розвішування картин, що, як казав Нестеров, було „дуже погане“.

І це тоді, коли в Мюнхені, приїхавши туди після відкриття виставки, Мурашко признається в листі, що „сам своих вещей не повесил бы лучше“.

Те, що звичайного таланта могло б тільки образити й штовхнути на дорогу вже забезпеченого успіху, такого справдешнього художника, яким був Мурашко примусило тільки глибше й суворіше заглянути в себе самого.

Другого дня після свого приїзду в Москву на запрошення кн. Оболенського, що замовив йому свій семейний портрет (в лютому 1913 р.) О. Мурашко пише дружині:

„Для меня теперь особенно ясна важность предстоящей работы — чувствую, что от этого очень много зависит — даст бог мне силы и ясную голову удержаться на высоте художественной и удовлетворить вкусам „публики“. Задача ужасная и путь скользкий, хватит ли сил“.

Сил вистачило.

Трудно сказати, скільки часу тривав цей складний, глибоко укритий від сторонніх очей процес внутрішнього самоусвідомлення, як і визначити, коли він почався, а тим більше, коли він мусів закінчитися і до чого привести. Але що він був... про те свідчить якась тривога, якийсь неспокій, що раз-у-раз виявлялися. Чим-раз частіше починав в О. Мурашка виникати питання, чи добре він зробив, що переїхав до Києва.

Ясне небо, чудова далечінь, домашній захисток, становище „найліпшого художника“, а з ним і можливість вигідних замовлень... але хіба для того він сюди приїхав? Чи могло тільки це його задовольнити?

1) Киевские Вести

2) Художники з „Союза“.

3) Софія Григоровна Філіпсон.

Те, про що міг тільки несміливо мріяти дядько — „Старий учитель“ — чи не йому повному молодости, таланту й сил, оточеному ореолом чим-раз більшої слави, судилося здійснити?

— „Мюнхен?“

Нехай. Нехай рідний старий Київ стане Мюнхеном, центром художнього життя України.

Плітки, сварки, поговори, казювщина художньої школи — нехай забрали вони кілька років, але от є власне діло, студія, її люблять, її цінують — поверх ста учнів... не сумувати!

Але одного О. Мурашко не зважив. Провінційальности. Боротися?

Чи не краще не тільки для себе, але й для мистецтва залишити сонну затоку жити й далі своїм сонливим життям, задовольняючи художні свої потреби (оскільки про „потребу“ можна ще в даному разі говорити) уже витвореними для того трафаретами: Марусями й Оксанами, що сумують при місяці, сивоусими бандуристами в широченних штанах, під Шевченка написаними „кобзарями“, хатами Вржеща з мальвами й сонячниками і не хитрими сюжетами на мотив славетної „горілки“ — цією альфою й омегою „виявничого“ реалізму.

Що ця думка — покинути весь налагоджений затишок для нової, більш плідотворчої боротьби на ґрунті самого вже тільки мистецтва — не раз приходила до О. Мурашка, про те свідчать як спогади його дружини, так фрази про переїзд у Москву і навіть у Париж, що иноді трапляються в його листуванні.

Сліпучою блискавицею в насиченій грозі атмосфері пролетіла звістка про світову війну.