

Проф. М. ЛОЗИНСЬКИЙ

Річниця уярмлення Галичини

I

Минає п'ять років, як постановою Конференції Амбасадорів з 14 марта 1923 р. головні держави антанти зломли всі свої попередні зобов'язання що до Галичини і віддали її на повну поталу відродженому польському імперіялізмові. В цей п'ятилітній ювілей одного з найбільших міжнародних злочинів антанти, доля цієї нещасної частини української землі, яка від половини 14 віку являлася жертвою польської імперіялістичної експресії на схід, варта особливої уваги Радянської України, до якої звертаються очі силоміць відірваних від матірнього тіла поневолених українських земель, з надією, що вона тепер допоможе їм визволитися з національного й соціального ярма й об'єднатися в одну українську сім'ю трудящих, в Соборну Соціалістичну Радянську Україну.

Галичина від самого початку імперіялістичної війни зазнала особливо важкої долі. На її території не тільки відбувалися протягом довгих чотирьох років воєнні операції між австро-угорською й німецькою та російською арміями, але українське населення було рівночасно виставлене на жорстокі масові переслідування обох ворожих сторін. Польська шляхетсько-буржуазна коаліція, яка виконувала в Галичині державну владу від імени Австрії, використала воєнний стан для масових розстрілів, вішань та арештувань українського населення під закидом „москвофільства“, а російська окупаційна влада переслідувала український національний рух, закривала українські національні установи, арештовувала й вивозила українських діячів за „мазепинство“ і „австро-німецьку орієнтацію“.

Коли ж при кінці жовтня 1918 р. Австро-Угорщина розпалася, то на Галичину, яка хотіла об'єднатися з цими українськими землями в Соборну Українську Державу, напала Польща і з допомогою головних держав антанти залила морем крові українських трудящих мас їх змагання до національного й соціального визволення і закувала їх у нові кайдани відродженого польського імперіялізму.

В процесі розпаду Австро-Угорщини утворилася Українська Національна Рада, зложена з українських парламентарних і соймових послів Галичини й Буковини і з делегатів українських політичних партій, яка 18 жовтня 1918 р. проголосила об'єднання українських земель Австро-Угорщини: Галичини, Буковини й Закарпаття в одну державну цілість. В дальшому розвитку подій ці землі утворили Західньо-українську народню Республіку (тимчасовий основний акт з 13 падолиста 1918 р.), яка ухвалою української Національної Ради з 3 січня 1919 р. і ухвалою Трудового Конгресу з 22 січня 1919 р. приєдналася до Української Народньої Республіки як „Західня Область УНР“.

Щоб зрозуміти й оцінити цей процес, треба мати на увазі, що передвоєнний український національний розвиток Галичини був тісно зв'язаний з передреволюційним українським рухом у Росії. Через те перший етап будови української державности на українських землях Австро-Угорщини зв'язав себе з тою формою української державности на Великій Україні, що її висунули були представники українського національного руху передреволюційної доби.

Українська радянська державність тільки що пробивала собі шлях у важкій громадянській боротьбі. Не підлягає сумніву, що коли б українські землі Австро-Угорщини не були відрізані від матірнього тіла чужинецькою окупацією (Галичина — польською, Буковина — румунською, Закарпатська — антантською з метою приєднання до Чехословаччини), вони під впливом перемоги радянської державности на Великій Україні були б перейшли процес революції до кінця і стали б нероздільними частинами Соборної Української Радянської Держави. Однак цей розвиток спинила чужинецька окупація, яка силою втиснула їх у рами буржуазних держав Польщі, Румунії й Чехословаччини.

Сконцентрувавши всі свої сили на оборону Галичини перед польською інвазією, уряд Західньо-Української Республіки не мав уже змоги ані оборонити Буковину перед румунською окупацією, ані розширити свою владу на Закарпаття. За те Галичину обороняла західньо-українська армія цілих дев'ять місяців: від падолиста 1918 р. до липня 1919 р. Та в кінці таки мусила відступити перед величезною польською перевагою за Збруч, де в вирі громадянської війни розклалася, не змігши як цілість наслідком цілої низки обставин — попасти на шлях перетворення в радянську армію.

Коли взяти на увагу міжнародне положення і військові засоби Польщі й Галичини, то стане ясно, що Галичина в війні проти Польщі не могла встояти. Вона впала жертвою антантської реакції, яка підпирала відроджений польський імперіялізм як свій авангард проти нового радянського ладу.

Це виразно ствердила Найвища Рада Мирової Конференції у своїй постанові з 25 Червня 1919 р., якою віддала Галичину в польську окупацію:

„Щоб забезпечити особи й майно мирного населення Східньої Галичини проти небезпек, які їм грозять від більшовицьких банд, Найвища Рада союзних і приєднаних до союзу держав рішила уповноважити сили Польської Республіки вести свої операції аж по Збруч“.

II

Політика антанти супроти Галичини є одна з найяскравіших ілюстрацій брехливості антантського гасла про „національне самовизначення“.

Від самого початку польського наступу антанта виступає як протекторка польського імперіялізму.

В часи, коли західньо-українська армія ставить успішний опір польському походowi й загрожує Польщі відібранням Львова й Перемишля, антантська комісія під проводом французького генерала Бартемі, порозумівшись перед тим з польським урядом у Варшаві, старалася в переговорах у Львові (25—28 лютого 1919 р.) накинати українському урядові перемир'я, яке не тільки оставляло б в польських руках Перемишль і Львів, що їх облягало західньо-українське

військо, але також віддало б у польські руки нафтові простори Дрогобиччини.

Комісія антанти пускала в хід усі можливі аргументи, щоб тільки заставити український уряд згодитися на перемир'я. По-перше він буде відповідати перед цілою антантою за дальший пролив крові. По-друге, війсьні сили Польщі зростають, вона дістане незабаром хоробру армію Галлера, і тоді ніхто її не спинить від повної перемоги над західньо-українською армією. По-третє — тут погрози перейшли в обіцянки — перемир'я з Польщею уможливить обернути всі українські сили проти більшовиків, а успіхи проти більшовиків спричиняться до визнання України Мировою Конференцією.

Коли ж український уряд — не вважаючи на всі ті погрози й обіцянки — перемир'я не прийняв і в дальших військових операціях українська армія обложила Львів з усіх боків, Найвища Рада телеграмою з 19 марта 1919 р. закликає обі воюючі сторони замиритися на основі лінії фронту, зазначаючи з нагиском, що для Львова повинен бути запевнений вільний довіз поживи з Перемишля. Ясна річ, Найвища Рада хотіла рятувати польську армію, замкнену у Львові, перед капітуляцією.

Одначе заким ця телеграма дійшла до воюючих сторін, „воєнне щастя“ змінилось. В українській армії не стало сили взяти Львів. Антантську пропозицію скласти зброю на основі лінії фронту польська сторона відкинула, бо вона вже не була їй потрібна.

Далі до Польщі прийшла армія Галлера і розпочався польський весняний наступ, перед яким українська армія мусила що-раз далі відступати.

Під впливом цих подій — українська делегація в Парижі годиться на новий проект перемир'я (тим корисніший від попереднього, що оставляв Дрогобиччину на українським боці), предложений 12 мая 1919 р. новою антантською комісією під проводом бурського генерала Боти. Одначе Польща це перемир'я відкидає.

Що ж тепер робить Мирова Конференція? Чи потягає Польщу до відповідальности „перед цілою антантою“ „за дальший пролив крові“? Нічого подібного! Вона жде розвитку подій, а коли вже стало ясно, що українська армія знемагає, тоді вищезгаданою постановою „уповноважує сили Польської Республіки вести свої операції аж по Збруч“.

Одначе положення на Сході Європи ще таке неясне, що антанта вважає за потрібне ще дальше прикривати свої вчинки гаслом „самовизначення народів“.

Вона допомогла Польщі зайняти Галичину і дала їй окупаційний мандат, але ще вважає за передча не признати їй суверенність над Галичиною. Тому в згаданій постанові з 25 червня 1919 р. постановляє далі:

„Польський уряд буде уповноважений утворити в Східній Галичині цивільну адміністрацію, після того, як уложить з союзними і приєднаними до союзу державами договір, що його постанови повинні по змозі забезпечити автономію території, як також політичні, релігійні й особисті свободи населення. — Цей договір спиратиметься на право самовизначення, яке виконають мешканці Східньої Галичини що до своєї політичної приналежности; час, в яким це право буде виконане, буде означений союзними і приєднаними до Союзу державами або органом, на який вони мусять перенести це уповноваження“.

Рівночасно в Версальському договорі з Німеччиною з 28 червня 1919 р. головні держави антанти не визначають східних кордонів Польщі, тільки застерігають собі право визначити їх пізніше (арт. 87).

В кінці в Сен-Жерменському договорі з Австрією з 10 вересня 1919 р. головні держави антанти заставляють Австрію перенести на них права суверенності над тими територіями, які перед розпадом Австро-Угорщини належали до Австрії і про які в договорі нічого не вирішено (арт. 91). До цих територій належить також Галичина.

Таким чином правне положення Галичини з погляду антанги — представляється ось-як:

✓ На основі мандату головних держав антанти Галичина знаходиться під військовою окупацією Польщі. Вирішення про остаточне положення Галичини належить до головних держав антанти, бо вони з одного боку застерігли собі право суверенності над нею, з другого застерігли собі право визначити східні кордони Польщі.

Однак при вирішенні дефінітивного положення Галичини головні держави антанти обов'язує рішення Найвищої Ради з 25 червня 1919 р. яке передбачає для Галичини такі три етапи: 1) воєнна окупація Польщі, 2) цивільна адміністрація Польщі на основі договору між Польщею й головними державами антанти, який повинен запевнити Галичині територіальну автономію на час, поки вона оставатиметься під Польщею, 3) виконання права самовизначення населення Галичини.

Хоч постанова Найвищої Ради з 25 червня є одностороння заява, а не договір між сторонами, однак її треба вважати за обов'язкову для головних держав антанти, бо тільки в такому випадку такі заяви мають політичний і юридичний сенс. Тому ми стоїмо на тому, що головні держави антанти були правно обов'язані постановою з 25 червня 1919 р. виконати.

✓ На засіданні 20 листопада 1919 р. Найвища Рада прийняла проект договору між головними державами антанги й Польщею, про який була мова в постанові з 25 червня 1919 р. Цей проект містив статут для Галичини.

На основі цього договору Польща діставала від головних держав антанти на 25 літ мандат адмініструвати Галичиною як окремою автономною територією. Що до подробиць, проект договору робив великі уступки на користь Польщі.

І так кордони між Польщею й Галичиною були визначені не на основі етнографічного розмежування між поляками й українцями, а на основі стратегічних вигод для Польщі, яка одержувала не тільки цілий лівий беріг Сяну, але також значну смугу на його правому березі. Однак Львів оставався при Галичині.

Автономія Галичини на основі договору була доволі обмежена.

25-літній період перебування Галичини під Польщею був, ясна річ, занадто довгий і говорив не про тимчасовість, а про стабілізацію.

✓ Про стабілізацію говорила також постанова, що після 25 літ Рада Ліги Націй матиме право „задержати, зрев'юзувати або змінити статут для Галичини“.

✓ Таким чином заява рішення з 25 червня 1919 р. про те, що населення Галичини одержить змогу виконати право самовизначення, касувалася і вирішення про положення Галичини після 25-літнього періоду перебування під Польщею передавалося Раді Ліги Націй.

Однак не вважаючи на те, що договір в дійсності віддавав Галичину Польщі, польський уряд відмовився його прийняти, не хочачи згодитись на ніякі обмеження прав Польщі що до Галичини.

Так само відмовився польський уряд прийняти рішення Найвищої Ради з 8 грудня 1919 р. про тимчасові східні кордони Польщі.

Ці два рішення зв'язані з собою тим, що границя між Польщею й Галичиною, поведена в проєкті статуту для Галичини, є частина східних кордонів Польщі, установлених 8 грудня 1919 року. Ці східні кордони Польщі стали опісля відомі під назвою „лінії Керзона“, бо їх уперше оголошено в телеграмі англійського міністра закордонних справ Керзона, висланій з Спа 11 липня 1920 р. до народного комісара закордонних справ Чічеріна з пропозицією польсько-радянського перемир'я власне на основі тої лінії. Телеграма каже, що це є „лінія установлена провізорично минулого року Мировою Конференцією як східня границя, в середині якої Польща була б уповноважена завести польську адміністрацію. Ця лінія йде приблизно через такі пункти: Гродно, Вапівка, Немирів, Берестя, Мловське, Дорогівськ. Устиług, на схід від Грубешова, Крилів, далі на захід від Рави Руської, на схід від Перемишля аж до Карпат“.

Головні держави антанти, очевидно, не зробили нічого, щоб заставити Польщу прийняти договір про Галичину і постанову про тимчасові кордони Польщі. Навпаки, вони активно помогали Польщі готуватися до нової війни з радянськими республіками за як найбільше поширення польських кордонів на схід.

Аж коли радянські армії стояли під Варшавою і польський уряд почав благати в головних державах антанти рятунку, тоді вони собі пригадали і свою постанову про східні кордони Польщі і справу Галичини.

Дня 10 липня 1920 р. уложено між головними державами антанти й Польщею договір про умови, на яких головні держави антанти беруть на себе посередництво між Польщею й радянськими республіками. В цьому договорі Польща між ин. обов'язується:

1. Вислати делегатів на конференцію, яка в можливо найближчому часі повинна відбутися в Лондоні під протекторатом Мирової Конференції з участю делегатів Польщі, Радянської Росії, Фінляндії, Литви й Латвії і яка буде змагати до справедливого миру між Польщею та її європейськими сусідами. Представники Східньої Галичини будуть також допущені в Лондон до представлення їх справи на конференції.—Прийняти постанову Найвищої Ради в справах Литви, будучности Східньої Галичини, тешинського питання та договору, який повинен бути закінчений між Данцігом та Польщею“.

Другого дня після підписання цього договору Керзон вислав до Чічеріна вищезгадану телеграму з пропозицією польсько-радянського перемир'я.

Ясна річ, головні держави антанти налякалися, що коли радянські армії звільнять Варшаву, Польща готова перемінитися в радянську республіку. Тому взялися так енергійно рятувати Польщу. Тому зокрема пригадали собі Галичину і навіть рішили допустити представників Галичини на лондонську конференцію, щоб паралізувати радянську армію в справі Галичини, де в міру усування польської окупації творився радянський лад.

При тому, очевидно, головні держави антанти хотіли вже раз покінчити з Польщею, яка на всі боки виявляла щораз більші територіальні апетити і вимагала для них антантської підмоги.

Тому вона подиктувала Польщі умову згодитися на їх розв'язання всіх питань, які стосувалися Польщі та її сусідів.

Однак, план рятунку Польщі обіймав не тільки дипломатичну акцію, але також воєнну. І коли ця остання цовелася, східні кордони

Польщі з 8 грудня 1919 р. і справа Галичини знов зійшли з денного порядку політики головних держав антанті. Польща одержала від них вільну руку повести свої східні кордони так далеко, як це їй удасться в переговорах з радянськими республіками.

Вислідом цих переговорів був ризький договір і та грانیчна лінія, яку визначено в ньому між Польщею й радянськими республіками. Досить поглянути на обі ці лінії: лінію Керзона і ризьку лінію, щоб побачити, які величезні простори чужих — українських і білоруських — земель захопила Польща понад те, що вважали досить для неї головні держави антанті 8 грудня 1919 р.

На мирових переговорах в Ризі радянська делегація на засіданню 24 вересня 1920 р. виставила як основу мира такі домагання:

„1. Негайне святочне затвердження незалежності і суверенності Росії й Польщі та визнання незалежності України, Литви, Білорусії й Східньої Галичини.

2. Як Росія так і Польща повинні негайно, відповідно бажанням інтересованого населення, признати ті державні національні представництва, які існують у кожній з тих держав (сойм, парламент або з'їзд рад).

3. З свого боку радянські республіки беруть на увагу, що в Східній Галичині нема ще радянської організації і тому годяться допустити в цім краю плебісцит не на основі радянських принципів, або голосування тільки трудящого населення, але на основі звичайного буржуазно-демократичного принципу“.

На це Польща що-до Галичини відмовила, що питання Галичини належить до головних держав антанті і тому треба його з переговорів виключити.

Потребуючи з огляду на загальне становище радянських республік миру з Польщею, радянська делегація згодилася на це, як опісля в дальших переговорах згодилася на грانیчну лінію, яка часть українських і білоруських земель залишає по польським боці.

Ризьку грانیчну лінію поведено так, що Галичина осталася по польським боці. Одначе це зовсім не значить, що радянська делегація відступила Галичину Польщі. Радянська делегація виразно заявила, що вона визнає незалежність Галичини і стоїть на тому, що населення Галичини повинне саме вирішити свою долю. Тільки з вищезгаданих причин загального становища радянських республік радянська делегація не могла настоювати на усуненню польської окупації з Галичини. З другого боку сама Польща заявила, що справа Галичини ще не розв'язана та що розв'язання належить до головних держав антанті, цеб-то признала, що вона не має права суверенності в Галичині.

Оцінюючи це становище радянської делегації в справі Галичини, треба мати на увазі основний принцип радянської політики, яка не має ніяких анексійних змагань, а тільки стоїть на тому, що населення території повинне само вирішити свою долю.

Після ризького договору Польща почала поводитися як суверен Галичини. Тоді, наслідком акції іміграційного галицького уряду, зорганізованого в Відні д-ром Євгеном Петрушевичем, появилася низка антантських заяв, які стверджують, що Польща є тільки військовий окупант Галичини.

Заким перейдемо до тих заяв, згадаймо ще про Севрський договір з 10 серпня 1920 р. між головними державами антанті і тими державами, які розібрали між себе територію Австро-Угорщини

(цеб-то Чехословаччиною, Югославією, Польщею й Румунією), про кордони між тими державами. В цьому договорі згадується про Східню Галичину як про окрему територію, як одиницю і говориться про границі між Чехословаччиною та Східньою Галичиною, між Румунією та Східньою Галичиною (а не Польщею) і т. д. Цим стверджено, що договірні сторони стояли на тому, що Галичина не належить до Польщі, а тільки знаходиться під польською окупацією.

Наслідком заяви вищезгаданого галицького уряду до другого зібрання Ліги Націй, яке відбувалося в Женеві в вересні 1920 р., справою Галичини займалася Рада Ліги Націй — на своїй паризькій сесії в лютому 1921 р. На засіданні 21 лютого 1921 р. прийняла вона постанову, в якій ствердила, що „Галичина лежить поза границями Польщі“ та що „Польща є тільки фактичний мілітарний окупант Галичини, якої сувереном є головні держави антанти“.

Тому Рада рішила „предложенні їй домагання що до правного положення Галичини і відносин у тім краю відступити Конференції амбасадорів“.

Подібну відповідь про правне положення Галичини дав на засіданні англійської палати громад 6 липня 1921 р. на запитання лорда Роберта Сесіля — англійський прем'єр Лойд Джордж. Він також ствердив, що Польща є тільки окупант Галичини на основі постанови Мирової Конференції з 4-5 червня 1919 р. та що вирішення про правне становище Галичини належить до головних держав Антанти.

Далі справа Галичини була предметом дебат третього зібрання Ліги Націй — в Женеві, яке на засіданні 27 вересня 1921 р. на виступаючого Канадійського делегата Догерті, прийняло отсю резолюцію:

„Зібрання Ліги Націй — висловляє бажання, щоб Рада Ліги звернула увагу головних держав Антанти на корисність упорядкування в близькому часі тривкого становища Східньої Галичини“.

Через рік таку саму резолюцію прийняло третє зібрання Ліги Націй — в Женеві в вересні 1922 р.

Ще перед тим, в червні 1922 р. конгрес Міжнародної Унії Товариств Ліги Націй у Празі став на становищі, що Галичина є окрема державна територія і прийняв західньо-українське (Галицьке) товариство Ліги Націй як члена Унії.

Так представлявся правовий стан Галичини — з погляду міжнародного права — на передодні рішення Конференції амбасадорів про східні кордони Польщі.

III

Конференція амбасадорів — це орган, установлений головними державами антанти для розв'язання справ, які на основі мирових договорів належали до компетенції держав антанти, — на скільки для окремих справ не були утворені окремі органи (прим репараційна комісія). До складу конференції амбасадорів належали амбасадори Англії, Італії, Еспанії в Парижі і делегат французького міністерства закордонних справ.

Цьому органу доручили головні держави антанти визначити кордони Польщі, які не були визначені в Версальському договорі (арт. 87) і він це зробив рішенням з 14 марта 1923 р.

Справа йшла про кордон з Радянським Союзом і з Литвою.

З Радянським Союзом Польща вже мала кордони ризького договору і польському урядові залежало на тім, щоб вчасне ці кордони

визнали також держави антанти. А що ризький кордон оставляв Галичину на польськiм боці, то йшло про те, щоб головні держави антанти розв'язали також справу Галичини, яка — згідно з їх правним поглядом — знаходилася поки що тільки під воєнною окупацією Польщі.

Що до Литви, то від часу порушення сувальського перемир'я з 7 жовтня 1920 р. і заняття Вільна 9 жовтня 1920 р. Польщею, Польщу й Литву розділяла тимчасова неутральна смуга, установлена при посередництві Ради Ліги Націй — 29 листопада 1920 р. Цю неутральну смугу Рада Ліги Націй ухвалою з 3 лютого 1922 р., не зважаючи на протест Литви — поділила між обома державами тимчасовою демаркаційною лінією.

Ясна річ, рішення конференції амбасадорів польський уряд підготував відповідно дипломатичним шляхом.

Виключно для цієї мети польський сейм ухвалив закон з 26 вересня 1922 р. про самоуправу східньо-галицьких воєводств (львівського, тернопільського і станіславівського), щоб подати його головним державам антанти на доказ, що Польща визнає потребу режиму автономії в Східній Галичині. В цьому законі, який повинен був увійти в життя найдалі до двох літ, цеб то при кінці 1924 р., була також постанова, що Польща повинна в тім самім часі видати закон про заложення українського університету, — знов, щоб показати головним державам антанти, що польський уряд дбає про всі культурні потреби українського населення Галичини.

Далі переведено нові вибори до польського сейму, а хоч українське населення Галичини ці вибори бойкотувало, то все таки польському урядові удалося перевести в сейм кількох зрадників — т. зв. „хрунів“ або „хлібоїдів“ — і представити перед головними державами антанти справу так, що все польське й єврейське населення, як також лояльні елементи українського населення Галичини участю в виборах висловили свою волю належати до польської держави.

Ясна річ, ішла також відповідна робота „тайної дипломатії“. Її заслугою є також між инш. вищезгадане визначення демаркаційної лінії між Польщею й Литвою, — лінії, яку конференція амбасадорів визнала за границю між Польщею й Литвою.

Коли вже все було як слід підготовлено, тоді польський уряд у ноті з 15 лютого 1922 р. звернувся до головних держав антанти з прозобою, щоб вони визначили ті кордони Польщі, що їх визначення вони застерегли собі в арт. 87 Версальського договору.

Ще перед тим литовський уряд в ноті з 18 листопада 1922 р. висловив бажання, щоб головні держави антанти полагодили польсько-литовський конфлікт, який існував від часу захоплення Віленщини Польщею.

Тепер перейдімо до самого рішення конференції амбасадорів, яке в головній частині, — а саме юридичне мотивування — наведемо в цілості. Ось воно:

„Бритійська імперія, Франція, Італія, та Японія, які разом з Злученими Державами Америки підписали, як головні держави Антанти, Версальський мировий договір.

„Маючи на увазі, що на основі артикулу 87 уступ. 3 цього договору їм прислугує право визначити кордони Польщі, які не були визначені в тім договорі.

„Маючи на увазі, що польський уряд 15 лютого 1923 р. звернувся до конференції амбасадорів з прозобою, щоб держави представлені там, виконали права, які їм прислугують на основі вище названого артикулу.

„Що з свого боку литовський уряд уже в ноті з 18 листопада 1922 р. виявив бажання про те, щоб ті держави виконали вище названі права.

„Маючи на увазі, що на основі арт. 91 мирового договору в Сен-Жермен Австрія зрікалася на користь головних держав антанти всіх прав і титулів до території, що належали перед тим до австрійської монархії, а нині знаходяться поза ґраницями Австрії, визначеними в арт. 27 того договору і не були нікуди приділені¹⁾).

„Маючи на увазі, що Польща признала, що етнографічні відносини в Східній Галичині вимагають автономного режиму necessitent un régime d'autonomie“).

„Маючи на увазі, що договір, уложений 28 червня 1919 р. між головними державами Антанти й Польщею передбачав для всіх територій, відданих під польську суверенність, особливі гарантії на користь меншостей раси, мови чи релігії.

„Маючи на увазі, що в справі своїх кордонів з Росією Польща вступила в безпосередні зносини з цією державою для визначення кордонів,

„Що в справі кордонів між Польщею й Литвою треба числитися з фактичним станом, який зазначений у резолюції Ради Ліги Націй з 3 лютого 1923 р.

„Доручити Конференції амбасадорів вирішення цього питання.

„Наслідком цього конференція амбасадорів.

„1. Рішає визначити як кордон Польщі:

— 1) з Росією. Лінію визначину в згоді з обома державами, і на їх відповідальність 23 листопада 1922 р.

2) з Литвою: Лінію описану вище“ (тут іде докладний опис кордонів між Польщею й Литвою).

Далі (під II) іде постанова про обов'язки Польщі з титулу одержання територій бувшої Австро-Угорщини.

Кінчається документи датою (Париж 14 марта 1923 р.) і підписами членів конференції амбасадорів, а на самім кінці знаходиться заява представника Польщі: „Підписаний належно уповноважений, заявляє, що від імені польського уряду приймає вище подані постанови“.

Переходячи до розгляду вище наведеного тексту, звернімо найперше увагу на відношення конференції амбасадорів до Радянського Союзу. Польща уложила ризький договір з радянськими республіками російською, українською й білоруською, цей договір установив кордони Польщі з Радянською Україною і Радянською Білоруссю (з радянською Росією Польща територіально не стикається), але конференція амбасадорів говорить передреволюційною і контр-революційною (реставрація давньої Росії) термінологією про „Росію“ і про визначення кордонів між „Росією“ і Польщею 23 листопада 1922 р., себ то про технічне виконання ризького договору. Ані Радянський Союз ані ризький договір для конференції амбасадорів неначе не існували, — щоб не вийшло, що вона, згадуючи про них, визнає їх.

Що до Галичини постанова конференції амбасадорів перекреслює всі ті зобов'язки, які взяли були на себе головні держави Антанти в постанові найвищої ради з 25 червня 1919 р.

Там було зобов'язання дати Польщі мандат на тимчасову адміністрацію Галичини на основі міжнародного договору, який запевнив би краю автономію, а опісля дати населенню змогу виконати право самовизначення. — Тут віддається Галичину під суверенність Польщі, зовсім не питаючи населення про його волю, а при тм навіть не забезпечується йому ніякої окремої правової охорони.

Мотивування рішення конференції амбасадорів ясно свідчить, що автори рішення були свідомі того, що вони злочинно порушують зобов'язання головних держав антанти що до Галичини. Рішення старається закрити той злочин заявою, що Польща визнала потребу автономного режиму для Східньої Галичини та що польське населення

¹⁾ Цим мотивується право головних держав Антанти рішати про Галичину, про що вже була мова вище.

на території цілої польської держави стоїть під охороною договору про охорону національних меншостей з 28 червня 1919 р.

Що до цього договору, треба ствердити, що він був уложений тоді, коли головні держави антанти ще зовсім не думали, що Польща обійматиме такі величезні простори українських і білоруських земель. Той договір був підписаний 28 червня 1919 р., а ще 8 грудня 1919 р. головні держави антанти намічали, як східні кордони Польщі лінію Керзона! Сама-ж Галичина лежала поза лінією Керзона на схід і повинна була дістати окремий автономний статут на основі проєкту договору з 20 падолиста 1919 р. Значить, договір з 28 червня 1919 р. зовсім не мав на увазі територій на схід від лінії Керзона і зокрема не мав на увазі Галичини. З цілої його стилізації виходить, що він мав головне німецькі і єврейські меншості в Польщі, розсіяні по цілій території польської держави, а не компактні маси українського й білоруського населення, яке на своїй етнографічній території творить більшість.

Взагалі-ж це просто наруга — казати 8 мільйонам українців і 3 мільйонам білорусинів що їх національний розвиток в Польщі забезпечує договір про охорону національних меншостей. Це-ж іде про територію й населення, що перевищують своєю величиною не одну з західньо-європейських держав.

Навіть якби Польща як найсовісніше виконувала договір про охорону національних меншостей, то він давав би не рямці для національного розвитку українців і білорусинів, а кайдани, якими сковується цей розвиток. Що-ж говорити, коли взяти на увагу, що Польща того договору зовсім не виконує!

Ще більше фарисейства в заяві, що Польща признала потребу автономного режиму в Східній Галичині. Коли, перед ким і яким міжнародно-правним актом? Очевидно в ноті з 15 лютого 1923 р., в якій похвалилася своїм законом з 26 вересня 1922 р. про самоуправу східньо-галицьких воєводів. Навіть коли поминути ту обставину, що самоуправа трьох окремих воєводств, зовсім не є те саме, що автономія цілої Галичини як одної автономної території, — то чому польські заяви не закріплено ніяким міжнародно-правним актом, з якого випливали б міжнародно-правні зобов'язання для Польщі. Чому головні держави Антанти не заклали з Польщею окремого договору про „автономний режим“ у Галичині, на зразок проєкту договору з 20 падолиста 1919 р. або на зразок бодай хоч постанов про автономію Закарпатської України в договорі з Чехословаччиною про охорону національних меншостей (арт. 10 — 13) з 10 вересня 1919 р.?

Тільки в такому випадку, коли заява Польщі була б закріплена міжнародним договором, вона мала б міжнародно-правне значіння. І навіть тоді, як учить майже вже десятилітній досвід з договорами про охорону національних меншостей, дійсна вартість такого договору рівнялася б „шматкові паперу“. А так нема навіть того „шматка паперу“ який мав би міжнародно-правне значіння.

І коли мені, як голові „Комітету поневолених народів“, приходилося в літі й осени 1924 р. говорити про становище українських земель під Польщею і про зобов'язання Польщі що-до Галичини в міністерствах закордонних справ у Лондоні й Парижі і в Секретаріаті Союзу Націй у Женеві, всі ці установи заступали погляд, що згадана в рішенні конференції амбасадорів заява польського уряду про потребу автономного режиму в Східній Галичині не вяже Польщі

з погляду міжнародного права, і зокрема, що Рада Ліги Націй — не могла б прийняти петиції з жалобою на те, що Польща не завела автономного режиму в Східній Галичині, бо згадана заява польського уряду не міститься в договорі, який поставлено б під охорону Ради Союзу Націй.

Словом — говорячи просто, — шукай вітра в полі.

Таким чином рішення конференції амбасадорів супроти Галичини є злочинне порушення попередніх зобов'язань головних держав антанті —, яскрава ілюстрація, як виглядають антантські „Droit et Justice“ („Право і Справедливість“), що їх антанта від початку імперіалістичної війни й далі виставляє своїми гаслами і гаслами утвореної нею Ліги Націй.

Про п'ятилітній ювілей польської суверенності на українських, білоруських і литовських землях, про той режим найстрашнішого національного і соціального поневолення можна і треба писати цілі томи.

Тут досить зазначити тільки те, що стоїть у зв'язку з рішеннями конференції амбасадорів.

Ухваливши для потреби своєї дипломатії закон з 26 вересня 1922 р. про самоуправу східньо-галицьких воєводств, Польща цього закону досі не ввела в життя, хоч у законі є виразна постанова, що він повинен бути введений у життя найдалі до двох років. Тимчасом минуло вже не два, а п'ять років і минає шостий. Чи це не найліпший доказ, що той закон був ухвалений тільки на „дипломатичний експорт“.

Постанов договору про охорону національних меншостей Польща очевидно не виконує. Чи радше — виконує його так, що охорона національних меншостей переміняється на винародовлення національних меншостей.

З цього погляду особливої уваги варті три закони з 31 липня 1924 р. про права мови в школі, в суді і в адміністрації — закони, які в 1924 р. польські демократи й соціалісти з ППС обвозили по цілій Європі як доказ „нової ліберальної політики Польщі в національних справах“.

Тоді, бачите, у Франції й Англії були ліві уряди (Ерріо і Макдональд), французькі радикальні вчені, письменники й політики випустили маніфест проти білого терору в Польщі, „Комітет поневолених народів“ розвив жваву акцію в обороні народів, поневолених Польщею, — і треба було „лівій Європі“ засипати очі піском „нової ліберальної політики Польщі в національних справах“.

Опісля вже той пісок став зайвий. Місце Ерріо й Макдональда заняли Болдвін і Пуанкаре, радикальні французькі вчені, письменники й політики одні по другім (Олар, Пенлеве, Ерріо, Поль-Бонкур, щоб тільки згадати найвизначніших) впали на коліна перед маєстатом Польщі, яка мовляв, обороняє Європу від „східного варварства“.

А закони, які величано як доказ „нової ліберальної політики Польщі в національних справах“ виявили себе — особливо після міністерських пояснень і відповідного виконувannya польськими урядами, оборонцями „польскої кресуф вєходніх“, як знаменитий полонізаційний інструмент.

З трьох тисяч народніх шкіл з українською мовою навчання, які були в Галичині перед шкільним законом з 1924 р. — осталося ледви 700 — а скільки їх осталося через рік? А на Волині, Холмщині, Підляшші й Поліссі не маємо ані одної української народньої школи!

А закон про права української чи білоруської мови в суді й адміністрації — це інструменти для знуцання над українцями і білорусинами, а не для захисту прав їх рідної мови.

Жалоби до Ради Ліги Націй — на ці порушення договору про охорону національних меншостей Польщею або зовсім не розглядаються, або — коли розглядаються, як це було восени 1924 р., то Комітет трьох (президент Ради і ще два члени), який їх розглядає, вдовольняється поясненнями польського уряду. Тепер, коли сама Польща належить до Ради Ліги Націй, ті напади вже зовсім безвиглядні!

Так обходять п'ятилітній ювілей рішення конференції амбасадорів українські, білоруські і литовські землі, поневолені Польщею, як ювілей ганебного злочину спілки західньо-європейських імперіялістів з відродженням польським імперіялізмом на живому тілі українського, білоруського і литовського народів.

Як перед рішенням конференції амбасадорів, коли стало ясно, що воно підготовляється, так і після того рішення і Уряд Української Соціалістичної Республіки і уряд Радянського Союзу в нотах Раковського і Чічеріна протестували проти насильства головних держав Антанти над населенням Галичини, стояли на тому, що населення Галичини повинне одержати змогу вільно виявити свою волю що до своєї державної приналежності. Очевидно, і західньо-європейські і польські імперіялісти були глухі на цей голос.

Однак Радянська Україна не забуває й не забуде поневолених українських земель, Радянська Білорусь — поневолених білоруських земель. Незалежно від того, якої міжнародної політики вимагають від Радянського Союзу потреби моменту — основна лінія цієї політики остається все одна: змагати до визволення поневолених і трудящих усього світу. Політика моменту власне й полягає в тому, щоб скріпити Радянський Союз, бо тільки сильний Радянський Союз може досягнути свою мету. Що до поневолених українських і білоруських земель, Радянська Україна і Радянська Білорусь мають очевидно за собою цілий Радянський союз.

Та за им прийде час на визволення, треба між поневоленими українськими землями і Радянською Україною, між поневоленими білоруськими землями і Радянською Білоруссю як найбільшого єднання, треба щоб поневолені українські землі горнулися до Радянської України, щоб поневолені білоруські землі горнулися до Радянської Білоруси — як до своєї Матери - Батьківщини.

Для цього треба і з одного і з другого боку багато зробити, треба через мур кордонів шляхетсько-буржуазної Польщі підготувати визволення й об'єднання.

На Радянській Україні, на Радянській Білорусі, які здобули національне й соціальне визволення, лежить обов'язок допомогти визволенню своїх поневолених братів. Вони той обов'язок сповнять.

Це ми можемо сказати західньо-європейським і польським імперіялістам в п'ятилітній ювілей їх злочину над нашими братами.

В. Г. КРИЧЕВСЬКИЙ

Архітектура доби

Жодна галузь матеріальної культури не зв'язана так тісно з соціально-економічним укладом життя, з його побутовими формами й технічним рівнем, як будівництво.— Розвиток громадських форм життя, колективних початків побуту народжує свої будівельні завдання для задоволення цілої низки колективних потреб.

Новий побутовий уклад, нові форми праці й суспільного життя треба вважати за важливий фактор нового архітектурного стилю поруч з новим матеріалом і удосконаленою технікою. Цей фактор визначає основні теми будівництва, характерні для сучасної доби.

Розвиваються ширші можливості для будівництва, ніж у минулому. Нові будівельні теми грандіозного масштабу — фабрики, комунальні й блокові будинки, ангари, елеватори й т. ин., роблять непридатними всі звичайні архітектурні шаблони з їх стилістичним підходом.

Сучасна своїм характером й призначенням будова потребує й сучасного оформлення. Нова будівельна техніка з її матеріалами — залізобетон, крицею, шклом, рідким каменем — владно запроваджує свої закони в художній бік будівництва. Дає конструктивні зміни й нові можливості, що одбиваються на утворенні загального плану. Під натиском нової будівельної техніки і через оволодіння новими матеріалами утворюються елементи нових форм. Утворюючи нові плани й новий тип архітектурних форм, наша доба фіксує потроху свій стиль, хоч слово „новий“ тепер здебільшого значить „тимчасовий“. Динаміка нового життєвого укладу вкупі з швидким прогресом техніки і зміною матеріалу зеволюціонізують і архітектурні форми. Тому трудно сказати, яка буде архітектура завтрашнього дня. Сьогоднішні-ж форми вже досить виразно накреслені, бо деякі принципи нової архітектури виясняються і стають зрозумілі при огляді ліпших нових архітектурних зразків.

Архітектура під натиском інженерії повертається до повного спрощення й геометризації загальних форм. З грандіозною простотою первинних форм нова інженерія сполучає величезну складовість технічно-конструктивних досягнень. Входить в ужиток незамасковане сполучення кубів, циліндрів, паралелепіпедів, що в них уформовуються будівельні маси. Цим формальним розв'язанням об'єму нові інженерні й архітектурні споруди наближаються до відомих класичних зразків античної архітектури.

Наприклад, східчасті хмарочоси (хоч-би „Парамунт“) подобають на піраміди й пагоди, а кубичні проекти Альберта Денека і планом і формою — на асирійські палаці.

Сам матеріал сучасної будови: залізобетон, рідкий камінь і т. ин. дає можливість будовам складатися в величезні однородні маси. Монолітна міць цих матеріалів, заперечуючи штучні окраси, дає нові

конструктивні й формальні можливості. Конструктивна форма виникає з архітектурних потреб.

Головні принципи, на яких базується нова архітектура — це надання відповідної конструктивної форми кожній архітектурній функції й гармонійне сполучення геометрично-чітких елементів будови, максимально спрощених, звільнених від усього зайвого, що не зв'язане з основним призначенням даної будови, з архітектурною темою.

Уміле розпорядження архітектурними масами, витриманість і порядок художній і утилітарний дають гармонію. Логика пропорцій, чергування об'ємів і площин, правильне розташування плям, рівновага, що виникає з простої чи складної симетрії, чи з штучної заміни одного будівельного елементу другим — дають ясний ритм.

Обдумана асиметризація з контрастами, з поступовим розгортанням і архітектурною витриманістю дає такий самий ефект, як розгортання й наростання дії в творі драматичному чи музичному.

Логика конструкцій не приховується зайвою декорацією. По-крась дається самою гармонією чітких максимально-доцільних форм. Ця краса доцільності стає основним художнім завданням, основною ідеєю сучасної архітектури. Конструкція всього спорудження, комплекс всіх технічних форм його в цілому утворює сам по собі й виявляє художньо-архітектурний стиль будови.

Художнє обличчя старої архітектури мало свій основний вираз в зовнішнім обробленні й орнаментативі. Домінуючу роль грав в ньому чільний фасадний бік. В офіру фасадів приносили самий план будови.

В будові сучасній з залізобетонною основою й залізним каркасом нема місця непотрібним окрасам. Оброблення зовнішніх площин виходить з самих форм плану й монументально зв'язане з ними. Зовнішні площини мають спрощене, навіть, іноді, схематизоване оформлення.

Коли порівнюємо американські й європейські зразки нових будинків і проєктів, то побачимо, що європейська архітектура дає більш вишукані й привабливо-художні форми. В американській архітектурі переважає інженерія. Засновані на механічній раціоналізації, американські будови відзначаються одноманітністю й художньою пасивністю. Властиве американське будівництво (по I. Neutra) треба ділити на 2 цілком різні частини: на будівництво великих торгово-промислових і прибуткових будівель і на дрібне житлове будівництво штандартізоване й звичайне. Дрібне житлове будівництво мусить зважати на минуле: старий матеріал, старі традиції, — тимчасом як велике, промислове „не знає минулого і не зв'язане ніякими традиціями“. Машинна техніка полегчила й здешевила будівництво і привела до масового виробництва, до штандартізації. На величезних спеціально устаткованих заводах в масовій кількості виробляються по спеціальних шаблонах („стандарт“) різні частини будов і на місці будівництва легко збираються. Цим пояснюється швидке будівництво в Америці (в місяць 10 — 12 поверхів).

Маштаб великих американських міст зовсім інший, ніж маштаб найбільших європейських. Нью-Йорк з колосальними будинками як „Метрополітен Бюльдінг“, „Вульворт-Бюльдінг“, знаменитий хмарочос „Утіог“, чи „Еквітебл“, чи „Парамунт“, що вміщають по 15 — 20 тисяч жильців, — Чикаго, в якому одна улица тягнеться на 40 кілометрів (200 000 №№ будинків), — це справді імпонує.

Не диво, що творчу уяву нашої молоді захоплюють грандіозні конструктивні спорудження американської інженерії. Циклопічні вертикалі хмарочосів, велетенські спорудження транспортної, електричної, теплосилової техніки, щогли електро-централів, ангари й віядуки, гігантські підземні крани і таке інше.

В американському будівництві, як і в художній промисловості, пристосування машинної техніки привело до цілком нового розуміння краси,—краси доцільності. Гаульське запевняє, що капіталізм одкинув розуміння „гарне“ й „негарне“ і замінив його розумінням „доцільне“ (зручне, вигідне) й „недоцільне“, знищивши потребу в так званій „чистій“ красі.

Але причина цього знищення не в капіталізмові тільки, а і в машинній техніці. Наслідки машинної техніки переживуть капіталізм, і в соціалістичному громадянстві навряд чи буде місце красі недоцільній, „мистецтву“ для „мистецтва“.

Доцільність і економія—от чого головню хочать досягти сучасні архітекти. В капіталістичній Америці до двох цих вимог додається ще й третя—максимальний визиск. Капіталістичний визиск набуває тут таких самих грандіозних масштабів, як і хмарочоси й впливає на їх зверхність негативно. Десяти й двадцяти поверхові велетні будуються в формі пакувальних ящиків і роблять нудне гнігуче враження.

Виникли хмарочоси з чисто спекулятивних вимог і міського централізму. У великих центрах, де натовпом стоять будинки, у вузьких вулицях немає повітря від бензинового смороду, вуличного порошу й недостатнього допливу свіжого повітря. Для таких залюднених міст конструктивне спорудження, як американський хмарочос, дає вихід, збираючи в декількох, далеких один від одного пунктах, однакову кількість населення.

Поки європейські урбаністи пропонують перепланувати залюднені міста, або поширити їх будуванням дешевих загородніх будинків-коттеджів—американці розв'язують завдання забудови центрів по своєму—„в гору“. Загальна ідея міського американського будівництва така: розмежувавши місто на відповідні зони—житлову, промислову і т. ін., ділять його на спеціальні квадрати в 100, 200, 300 кв. метрів, залежно від умовин місцевості.

Будинків цих квадратів, по постанові будівельного комітету, не ремонтують і не заміняють, а в призначений термін по черзі руйнують. На місці всіх будинків ставлять один величезний хмарочос, який повинен вмістити всіх позильців зруйнованого кварталу.

Звичайно біднота, виселена з старих кварталів, не може оплатити розкішних дорогих квартир в нових будинках і переповнює сусідні квартали. Будівельна гарячка чим раз більше опановує Америку, що забагатіла після всесвітньої війни. Вільні капітали викликають земельні спекуляції, помешкання чим раз дорожчають. Хмарочоси виростають хаотично, не за планом, поруч з дрібними будинками кварталу і своєю тінню назавжди одбирають од них сонце.

Останніми часами колосальний зріст хмарочосів звернув на себе увагу місцевих муніципалітетів, які видали ряд обмежливих законів, щоб захистити інтереси сусіднього населення. Є, наприклад, обмеження височини будинків, відповідно до ширини вулиць, на якій їх будують.

Але головне те, що ці місцеві технічні умови й обмеження утворюють формальні ухили в самому будуванні хмарочосу. Виникає

новий тип будови,—тип хмарочоса східчастого (піраміда). Кожний поверх, або пропорціонально взяті частини хмарочосів (по 5, 10 поверхів) ідуть кількома грандіозними уступами, зменшуючись в обсягу і відсуюваючись в глибину будинку. Це значно зменшує тіні од хмарочоса.

Взагалі сонячне освітлення будинків становить найгострішу проблему на центральних вулицях Нью-Йорка, Чикаго, найбільших міст Америки. Сто й півтора-метрові „нормальні“ будинки дають вздовж вулиць постійну сутінь. Першою вимогою стає потреба світла. Більше світла, більше вікон. В нових будинках все більшають вікна, особливо в долішніх поверхах. Простінки все меншають. Виникають поверхи тільки з вікнами без простінок, з вікнами без стін.

Це друга ознака нового стилю, викликана місцевими умовами великого центру: вікно-стіна.

Шкло вводиться як будівельний матеріал — в масі. Робляться шкляні підлоги, шкляні заповнення між дошками підлоги. Височінь поверхів зменшується.

Хмарочоси по суті своїй такі-ж інженерні спорудження як і мости або пароплави і над ними працюють і архітекти й інженери. Архітектів, що працюють самостійно,—в Америці мало. Є „архітектурні контори“, до яких звертаються з замовленнями. Над одним проектом працюють десятки архітектів та інженерів, фахівців з різних галузей будівництва. Так, наприклад, над величезним хмарочосом „Пальмерхауз-Отель“ (скінчено в 1926 р.), що збудувала контора „Халабард і Рохе“, працювало з 200 самих тільки інженерів, архітектів, техніків, рисовників і 660 робітників в три зміни без перерви. Це є дійсна колективна творчість в архітектурі.

Крім висоти й зазначених формальних ухилів, що залежать від умов оточення,—американська архітектура дає мало оригінального. Зрозуміло, що такі грандіозні конструкції, що дорого коштують, проявляють свій особливий стиль, заснований на строгому інженерному обчисленні, що не дозволяє відходити від вимог конструкції.

Та й матеріал: бетон, цемент, скло,—по суті своїй і в пропорціях і масштабах хмарочосів не піддаються оздоблюванню.

Фасади гладкі з гігантськими просвітами й уступами. Геометрична канва фасаду—дає своєрідне задоволення окові. Чіткість залізної конструкції, фактура бетону, сяяння скла, заспокійлива горизонталь плескуватої покрівлі—ці всі елементи впливають самою своєю суттю, а не по волі митця.

Механізація й стандартизація будівництва, що виникли з потреб економії, утворили цілком нові моменти в сучасному будівництві. Принципи великого будівництва поволі переносяться на оформлення дрібного житлового будівництва, надаючи йому нового вигляду. Треба тільки сказати, що матеріали й конструкції дрібного житлового штандарту—зовсім інші, ніж в будівнанні великих хмарочосів. Тут користуються спеціальними плитами („кабе“, „кінталь“) і литим цементом.

Штандарти нових дрібних будинків мають надзвичайно своєрідний вигляд, з плескуватими цементними покрівлями, від яких залежить ціла система вентиляцій. Оригінальність цієї архітектури залежить цілком від застосування конструктивних способів. Нема ніякого бажання підробитись під який-небудь звичайний архітектурний стиль, бо це цілком не в'яжеться з новими будівельними способами й композицією плану. Вигідне розв'язання реальних, а не видуманих завдань дає виразність і приємно впливає.

Проте в масі своїй дрібне житлове будівництво Америки безпринципне й еклектичне, характерне ще для 19-го віку. Внутрішнє варварство й зовнішня культурність американця, меркантильні інтереси й смак його просякають і в архітектурну продукцію.

Вол. Маяковський дуже влучно характеризує американське будівництво з цього боку („Американское нечто“).

„Не вважаючи на всю грандіозність американського будівництва, висотинь американських хмарочосів, їх комфорт, просторість — будинки америк. справляють дивне враження тимчасовості. Тим більше, що поруч з хмарочосом часто бачиш справжню дерев'яну хибарку.

На величезному будинку стоїть широченний водяний бак.

Воду до шостого поверху подає місто, а далі будинок порастає вже сам.

При нашій вірі у всеможність американської техніки, такий будинок здається вигнанням нашвидку, переробленим з якоїсь другої речі, — будинком, який має бути зруйнований. Ця риса зовсім одвотно виступає в будовах, що по самій своїй суті є тимчасові. Я був дві години на Раковей-бич (Нью-Йоркське дачне селище — пляж для людей середнього достатку). Нічого огиднішого від будівель, що обліпили беріг, я не бачив. Все стандартизовані будинки, однакові як сірникові пачки одної назви, одної форми.

Ці будинки, ці селища, найдоскональніший апарат провінціалізму і „сплетень“ в самому всесвітньому масштабі. Вся Америка, Нью-Йорк особливо, в постійному будівництві. Десятиповерхові будинки ламають, щоб вивести двадцяти-поверхові, двадцяти-поверхові, — щоб тридцяти, тридцяти, — щоб сорока-поверхові“.

„Але ні тимчасові, ні стандартизовані не можуть бути порівнені з житлом робітників меншого зарібку. Стандартизований дачний будинок проти нього буде „зимовим палацом“.

„Брудні, з вибитими вікнами, позаклеюваними газетами, з покритими, що злізли з петель, дверима“.

Соціально-психологічна суть Америки дає, як ми бачимо у Маяковського, відповідні — соціально-культурні цінності. Чим жахливіші хатинки робітників, тим маєстатніш виглядають хмарочоси й окремі будинки мільярдерів. Коли-ж мільярдер захоче надати „стилю“ своєму хмарочосові, то виявляє тільки недоладність і снобізм.

Хазяїн „Вульворт-Бюльдінга“ (хмарочос в 55 поверхів), що забагатів на дешевих базарах всіх штатів, продаючи грошові дрібниці („по центу за штуку“) забажав хмарочоса в готицькій стилі. Чому ні? „Сара хочет негра“.

На хмарочосові з'явилися готицькі башти, контрфорси й химери *a la Notre Dame de Paris*, вкомпоновані в загальні форми цілком 20-го віку. Треба додати, що „Вульворт“ має 244 метри височини, й химери ці, поставлені на 40-му поверхові, навіть і невидкі знизу. Так само й по інших будовах американці імітують на основі свого залізного каркасу різні старі стилі. Готика, ампір, барокко, особливо ренесанс уживаються скрізь і в зовнішнім і у внутрішнім обробленні. Типові мотиви, взяті з нормальних європейських будинків, збільшено й розтягнуто на десятки поверхів. Непотрібно-розкішне внутрішнє оздоблення подано з ультра міщанською чванливістю.

Новий Нью-Йоркський кіно-театр „Роккі“, найбільше кіно в світі після „Парамунта“ (на 5000 чол.) має абсурдну ренесансову композицію з важким ліпним плафоном, нагромадженням деталей і штучно захованою конструкцією. З усіма своїми капіталами і технічними

можливостями американські архітекти ніяк не спромоглися вишукати щось новіше й ліпше, ніж жахливо використаний застарілий ренесанс.

Капіталістична доба підкреслює себе на кожному ступні.

У плануванні вулиць, площ і дачних пригородів американські міста виявляють широкий розмах. Збудовані за шахматною системою міста частково ламаються й переплановуються за системою радіальною (Філадельфія і інші). Бостон, Сан-Франціско, особливо Чикаго, ростуть майже в ногу з Нью-Йорком.

Чикаго не переплановується, — його устрій (на 40 кілометрів розтягнені три головні вулиці) відповідає новій системі французького економіста Шарля Жіда — системі простолінійного планування міст.

Теперішню височінь своїх хмарочосів (до 244 метрів) американці не вважають за крайню межу будівельних досягнень. Американський конструктор Корбетті довів, що при сучасному стані інженерії можна вільно, без ризику, довести височінь будови до 458,5 метрів.

З системою хмарочосів кварталів сходиться й проєкт французького архітекта Августа Перре. За його проєктом башти міста („*tour — ville*“) в 250 метрів висоти повинні стояти серед грандіозних бульварів і з'єднуватись між собою вислими мостами для пішоходів. У поперечному розрізі вони мають форму хреста, найвигіднішу як міцністю будови, так і освітленням всіх помешкань. Можна думати, що ці башти-міста це дійсно можливий вихід в будучині для великих залюднених промислових центрів.

Для міст з міцним ґрунтом і широкою фінансовою базою, що дозволить ставити такі будинки-квартали.

Німці попереджають, що все-ж найвигідніше, найбільш гігієнічне й найдешевше будівництво (особливо для житлового призначення) це нормальне не вище від 2 — 4 поверхів на 4 — 12 квартир.

Але взагалі будівництво хмарочосів знаходить собі численних прихильників серед європейських архітектів.

У німців, з тих же мотивів, що і в Америці, шириться будівництво „півхмарочосів“ на 12 — 20 поверхів.

Німецькі урбаністи завжди заняті проєктами децентралізації міст, з'єднання міст з селом, улаштуванням краєвих планів, щоб запобігти перенаселенню великих центрів.

Англіїці з їх улюбленими двохповерховими „котеджами“ житлової архітектури й ідеалом „міста — сада“ Гавардовської системи теж переходять до півхмарочосів для будинків промислового призначення.

І в Європі нова техніка з її матеріалами поволі входить в ужиток і міняє вигляд міських будов, утворює канони нової краси. Від американського типу будівель — продукту чисто механічної культури, європейська архітектура відрізняється типами художньо-обдуманими.

Матеріалізовані архітектурні ідеї нових європейських будівничих носять в собі ознаку спрощення й лаконізму. І тут, як і в Америці, перед архітектором стоять вимоги доцільності й економії.

Питання ощадності найгостріше стоїть перед Німеччиною, що збідніла після всесвітньої війни і здебільшого будує тепер з цегли. І саме Німеччина дає тепер найліпші зразки нової архітектури без естетичних і формальних вибриків. Зміна матеріалу міняє тут загальні риси будівель. Непропускальність цементних покрівель робить зайвими високі дахи. Багатоповерхові двохбічні дахи, такі характерні

для середньої Європи, замінюються плескатими покрівлями, що цілком змінює характер міста.

Що до виступів, які збільшують площу освітлення, то після американських, чисто технічних вимог вони перейшли до європейської архітектури більше як художній ухил.—З художнього боку поземні й сторчові виступи відкривають форми, дають лінії, що виразною грою світла та тіни оживляють одноманітність будови.

Потребу збільшити відношення світлової площини до площини підлоги архітекти оформлюють розташуванням вікон по вертикалях. Дають шкляні стіни, з уживанням допоміжних геометричних рис, що поживлює одноманітність стін.

Ліпші німецькі архітекти: Вальтер Гропіус, Ерік Мендельсон, Бруно Бух, Ван-дер-Рое дають оригінальні та сміливі проекти.

Що до боротьби з житловою нуждою, то Німеччина стоїть далеко вище, ніж інші держави. Останніми роками біля великих промислових міст побудовано чимало робітничих селищ, між ними Брітц і Далем (біля Берліна), цікавіші своєю архітектурою. Оригінально розплановано Брітц, яке будували відомі архітекти Бруно Таут і Мартин Вагнер.

Центр має велику блокову будову, що іде амфітеатром (підковою) з садом посередині. Решта площі забудована або блоковими будинками, або много-квартирними. Монотонні блокові будинки, не дивлячись на спроби Таута орнаментувати широкі площини фасадів чотирикутниками, або кольоровою кладкою, чи розбити їх балконами-лоджіями, всеж мають нудний вигляд касарень.

В Далемі деякі робітничі блокові будинки за проектами Люк-гарт і Анкера мають інтересні вишукані форми.

Завдання розв'язано майстерно з цілковитою простотою зовнішніх площин і економією матеріялу. Будинок іде подвійними уступами і поземними й вертикальними і має форму сегменту. Повна тотожність всіх помешкань, ізольованих окремими входами, дає форму строгої об'єктивности. Цікаво зазначити, як курйозно побутові риси відбиваються на новому будівництві. В цьому будинкові ізоляція підкреслюється ще й спеціальними кам'яними параванами біля вхідних дверей, очевидно, на спеціальне замовлення, щоб дати мешканцям ілюзію повної відокремленості. Замість комунальних принципів, які повинно вкладати в план блокових будинків — тут маємо буржуазно-обивательські, анти-громадянські вимоги повної ізольованості. А ці кам'яні паравани тільки смішать і нагадують відомого „Міхеля“ з юмористичних німецьких журналів.

Під приводом Вальтера Гроппіуса в Дессау провадиться досвідне будівництво з спробами стандартів різних систем („Баугаз“). В цьому - ж Баугаузі вироблюються і стандарти житлової ячейки, що задовольняли б всіма сторонами споживача, стали б зразками для масового фабричного виробництва. Од архаїчних традицій хатнього будівництва, що базується на обмеженості індивідуального смаку роблять спроби дійти до будування більш раціонального.

Котеджі англійських архітектів та робітничі блокові будинки з „міст-садів“ Лечворту Борнвімо (арх. Гарвея) та інших міст дають свій місцевий характер. Форми тут не нові, а скоріше поновлені. Високі незграбні коміни, непомірно високі дахи обумовлені не тільки принциповим консерватизмом англійців, але й вимогами клімату. Котеджі вкриваються не тільки черепицею, а навіть і негорючою, соломою, що надає непропорційно високим дахам м'яких хвилястих

ліній та своєрідного селянського характеру. Кладка цегельна здебільшого кольорова і навіть визерункова. Англійці не бояться оздобити — бо вона у них завжди на місці і вміру, як і смакування матеріалу в чисто англійському характері. Прості формою і пропорціями котеджі мають прекрасні уплановки. Більш раціонального плану й раціонального використання кубатури трудно знайти. Можна сказати, що архітекти всього світу запозичають у англійців принципи планування та імітують їхні плани. Внутрішні конструкції тут і раніш (Бейлі Скотт) були мало приховувані. Балки стелі завжди були відкриті. Височинь кімнат не перевищувала 4 аршини при великій поземній площі.

Нові англійські архітекти: Гарвей, Ешбі, Меккінтош, Бейлі Скотт і ин. — всі дають будови утилітарного характеру, більше переходового, ніж суто нового. Взагалі-ж англійці завжди з усіма стилями поводились без церемоній і перейначували їх по своєму.

Загальний тип відомих голандських блокових будинків (Клерка, Граттама, Дудока та инш.) теж переходового типу з високими дахами й маловишуканими широкими пропорціями. Далеко цікавіші вироблені від голандців приклади форм нової функціональної архітектури. Взяті вони інтересно по новому коловому або кубичному плану з плескуватими покрівлями (Літмен).

З французьких архітектів, крім згаданого Перре, уславився Корбюзьє, найталановитіший архітект-мистець, що дає сміливі, інтересні проекти з специфічною урбаністичною гостротою. Андре Люрса, з східчастими котеджами і вікнами, розташованими по сторчових відступах під прямим кутом. Журдєнь з строгими кубичними формами. Цікавий Малле Стевенс, що по його проєктах в новому кубичному принципі збудовано частину кварталу Пассі в Парижі. Тут помітно орієнтальний вплив африканських колоній. Плескуваті дахи, широкі веранди й виступи уживані скрізь, але у Малле Стевенса самі пропорції й загальні форми дають характер арабських будинків.

Новий нахил внутрішнього оброблення, як і в англійців, характеризується повною відсутністю архітектурних окрас. Робляться спроби ввести розсувні стіни й галереї — садки здовж поверхів. У житлових будинках знижаються стелі.

Інтересно, що поруч з гладкими чистими стінами й мебліровкою починають французькі архітекти вводити й орнаментацию стін і внутрішньої оздобити.

Моріс Дофрен, Рінге, Саде користуються простими геометричними фігурами в широких незамальчених рисах з сильними ритмичними ударами.

Помітно особливе замилювання квадратами, зігзагами, трикутниками, хвилястими та простими пасами.

Стандартизоване будівництво в Європі не дає, поки що, художньо-позитивних зразків. Чисто економічна й утилітарна основа стандартизованих будинків лишає мало місця архітектурно-художнім ідеям. Можна чекати, що тільки в „Баугауз“ у Гропіуса зразки стандарту будуть художнього типу. А з стандартів звичайних цікаво відзначити патентований німецький тип колового трьохповерхового будинку. Циліндрична форма забезпечує і максимальну економію матеріалу і максимальне використання світлової площі стін. З художнього-ж боку містечко з будовами такого стандарту нагадувало б завод „Азнефть“ в Баку з циліндричними цистернами.

Краса й різноманітність, як ми знаємо, грає не малу роль в психичній та фізичній діяльності людини. Стандартизовані ж будинки,

хоч-би й самого найліпшого гатунку одною своєю одноманітністю дають гнітюче, тоскне в ражіння. Як в крамниці гіпсових статуй робиться нудко від маси однакових погрудь та фігур найліпших у світі класичних Венер та Аполонів, так і в стандартизованих квар- талах.

Треба відзначити, що в Європі поміж декоративністю й конструктивізмом в архітектурі відбувається досить гостра боротьба. Осміяний патос декоративного будівництва минулих епох знаходить собі офіційне визнання й пошану. Недавно відбувся грандіозний конкурс (377 проєктів) на будинок ліги націй в Женеві. В умовах завдання стояло, щоб „високому призначенню будови“ відповідала „чистота його стилю й гармонія символічно виявляла - б пацифістичну (!) славу дев'ятнадцятого століття“.

Перших дев'ять премій отримали проєкти в старих стилях: ранньої грецької класики, сумішка ампіру з єгипетськими колонами, італійське барокко з фігурами на фасаді і таке інше.

Цікавий проєкт Ф. Корбюзьє та Жеанре в стилі розгорнутих і підкреслених площин був одкинутий, так як і багато інших цікавих проєктів в новім стилі. Проєкт в плані „шкляної“ архітектури критика назвала „оранжереями“, а в своєрідному „кубичному“... лазнями.

„Коментарії зайві...“

В Радянському Союзі раціоналістичний підход в трактуванні формальних питань архітектури іде на зміну історично-стилістичному.

У нас і на Заході неоднакове соціальне призначення будування і тому неоднакові формальні напрями, але все-ж нові архітектурні сили нашого Союзу пробують знайти спільний з новим Заходом художньо-технічний вираз будівельним формам. Соціально-побутові вимоги, умови місцевого та кліматичного характеру і таке інше, незалежно від зазначених будівельних принципів, нададуть відповідних одмін характеру будов.

Передові архітектурні позиції Союзу займає нині безумовно Москва. Принципи нового утилітарного розуміння архітектури мають яскравий вираз в двох московських групах: „ОСА“ та „АСНОВА“. Обидві групи вважають, що одна з неодмінних умов відродження архітектури — це конструктивізм. Групу „Аснова“ (Ладовський, Докучаєв, Лисицький та инш.) об'єднує принцип, що всяка конструктивна форма повинна строго відповідати архітектурній функції та мати свій художній вираз.

В „ОСА“ (А. В. та Л. Весніни, М. Гінзбург, Голосови та инш.) під впливом сучасних технічних досягнень беруть чисто технічну конструкцію за архітектурну цінність. Аналітичне урбаністичне розуміння нашої художньої культури привело „ОСА“ до ідеалізації самої конструкції технічної речі („вещь“, „вещізм“). Зовнішня форма трактується у „ОСА“ тільки як результат конструктивного оформлення функціональних архітектурних частин. Працює „ОСА“ під постійним впливом конструктивістів Заходу — Гропіуса, Корбюзьє, голандців і инш.) Принципи архітектурної експресії в основі дуже обмежені, припускають індивідуальні варіації тільки в деталях. Тому часто можуть бути не тільки імітації, але й випадкові тотожності й не диво, що ліпші московські ліві архітекти ідуть у своїх численних проєктах за західними зразками.

Найцікавіші проекти часто мало продумані що до практичного виконання і тому проєктування іде по новому, а будівництва, здебільшого, по старому.

Проблеми архітектури такі складні, що можуть вирішатись тільки в плані практичному, конкретно апробацією нових ідей архітектурних на зразковому будівництві. Між иншим, не дисциплінована технічно виучкою уява деяких художників часто давала непридатні до виконання архітектурні нонсени, результати конструктивістичного романтизму.

Всі ми пам'ятаємо Татліновський будинок III-го інтернаціоналу, архітектурні рисунки Родченка (1922—23 р.р.) і т. ин., спроектовані без розуміння найелементарніших будівельно-технічних вимог. Але прояв живої фантазії, порив уяви знайшли відгук в молоді, яка тоді ходила в чаді невияснених, непродуманих урбаністичних та конструктивістичних ідей, не з'ясувавши дійсних принципів нової архітектури.

Можливість перевіряти на практиці нові архітектурні ідеї, поки що, обмежена.

Кліматичні умовини союзу становлять серйозну перешкоду до перебільшення світлової площини стін, а захоплення шклом в проєктах останніх років можна назвати перебільшенням.

Тільки утворення шкляного малотеплопроводного матеріалу могло б полегшити здійснення ідеї шкляного будівництва. Шкляна цегла Фальконе та харківського інженера Гінзбурга все-ж не дає достатньої для цього гарантії.

Що-ж до нових плескуватих цементно-асфальтових дахів, то у Москві виявилось, що вони потріскалися і протікають.

У робітничому селищі „Сокол“ під Москвою („Місто-сад“, що планом і характером нагадує й Лечворт і Борнвіль) провадиться досвідне будівництво.

Виводять зразки будинків різних конструкцій, між иншим з плескати́м дахом (з дерев'яним перекриттям і впливом у внутрішній колодязь) і випробовують їх придатність до клімату центральної частини Союзу.

З будинків нового стилю в Москві все-ж найцікавішими лишаються будинок „Известій“ Бархіна та Центральний телеграф.

Наша нова архітектура громадських та державних будівель є справа культурно-політична. Витікаючи з умовин соціально-побутових, вона в свою чергу накладає відбиток на наш побут і оточення, і архітекти повинні подбати, щоб вона тонично одбивалася на наші психиці.

Соціальні та побутові риси нашої доби вносять величезні зміни в будівельну культуру сучасності. Потреба зміни старих форм рішуче відчувається. Але, на жаль, наші архітекти ще в полоні у старих будівельних форм. Перед низкою проблем нового будівництва вони безсилі.

Ще й досі у нас великі цивільні будови ідуть в Емпіре або в бароссо (будинок лісового факультету КСГІ у Києві). Так само як і в малярстві, у нас теми нового пролетарського побуту ідуть часто в застарілих примітивних формах схоластичної іконописи. Канони середньовічного мистецтва з закам'янілими позами й релігійними жестами

ніяк не підходять до портретів вождів Революції та динаміки нового соціально-побутового укладу.

Так і спроби надати великим цивільним будовам, або напівінженерним, форми минулих епох, взяті з цілком інших соціально-побутових і технічних умовин, вражають своїм анахронізмом. Полеміка, яка зчинилась у Києві поміж прихильниками нового будівництва та спецами в оджитих стилях з приводу будування київського вокзалу — дуже характерна й показова. Динаміка залізничного транспорту, невинного руху людських мас повинна відбитись на характері будови вокзалу, роблячи її напівмашинною, приймачем людей та машин. Мінімум окрас, абсурдних внутрішніх розмальовок та гіпсового ліплення і максимум чистоти й комфорту. Для цієї мети найбільше міг би підійти стиль нової конструктивної архітектури, заснований на функціональному принципі.

А в нас для цього завдання, сучасного своїм характером й призначенням, обстоювали стиль українського бароссо, гідний тепер хіба для лаврського музейного заповідника у Києві. Яскравий приклад такої анахронічної „стильової“ будови дає нам Казанський вокзал у Москві, витриманий в формах староросійського кремля, ніяк не зв'язаних з транспортною технікою.

Перший конкурс на проєкт київського вокзалу не дав задоволяючого результату.

Досі у Києві немає жодної будови в новім стилі. У Харкові розроблено по новому цілий ряд тем грандіозних цивільних будов. Виводиться „Будинок Промисловости“, запроєктовано „будинку Уряду“ (арх. Ліннецького). „Робітничий Палац“ (Дмитрієва), намічається „Палац кооперації“, низка житлових будинків і т. ин. Проєкт „Будинку Уряду“ як і „Будинку Промисловости“ дає грандіозне спорудження з конструктивно-спрощеними формами американізованого типу. На проєкті „Робітничого Палацу“ цікаво підкреслені поземно-рівнобіжні шкляні вікна-стіни та грандіозна площа плескатого перекриття. Хоч елементи конструкції канелюрованого фасаду все-ж заховані в цілях декоративного ефекту.

Ряд проєктів інших будов витримано теж в спокійних рівних лініях нової архітектури.

На жаль у нас немає багатьох відповідних до клімату матеріалів, які б забезпечували реалізацію ідеї нового будівництва. Відсутність пористого бетону, відповідного асфальту заперечує можливість робити тривкі плескові перекриття великого обсягу. Тут діло архітекта — винайти нове відповідне оформлення грандіозним будовам, уживаючи тривких матеріалів, які у нас є й які відповідають нашому кліматові.

Треба нагадати, що місцеві умовини грають не малу роль в виробленні стилю.

По при всю загальність принципів нового будівництва — кожна культурна країна все-ж приносить в архітектуру свій особливий характер.

Так було в попередні епохи з варіантами Empire та бароссо та інших стилів у різних народів, так тепер з конструктивно-функціональним стилем у німців, французів, голандців, — так з ним буде й у нас.

Нові проєкти харківських будов — це не є ще дійсний вираз нашої нової архітектури, — це ще початок, — точний переспів запозичених форм.

Немає змоги досягти за декілька років завдань, поставлених перед нашою сучасною архітектурою. Стиль утворюється поступово, відмітаючи різні нежиттєві модні течії. Архітекти здебільшого нейтральні до сучасних соціально-ідеологічних та технічних вимог. Тому наслідування форм та виразів упадочно буржуазної доби ще і досі уживається у нас по інерції і затримує розвиток нових, придатних для місцевих умов, форм архітектури.

Таких ясно накреслених як у Москві архітектурних угруповань, які сприяли б виробленню найпридатніших для нашого вжитку форм, у нас немає.

14 грудня 1927 р.

П. ГОРБЕНКО

Огляд Всеукраїнської художньої виставки в 10 роковини Жовтня

Завданням ювілейної художньої виставки було показати рівень сучасної художньої культури на Україні та виявити, як відбилася в образотворчому мистецтві доба революції та радянського будівництва.

Поставлені завдання були реалізовані тільки частково. Організаційна підготовча робота до виставки була розпочата занадто пізно, за кілька місяців до її відкриття. Аж влітку стало відомо, що виставка напевне відбудеться. Художникам, що збирались дати для виставки нові речі, лишалося 3-4 місяці на всю підготовчу роботу.

До того ще треба зауважити, що за останні роки, після громадянської війни, коли образотворче мистецтво широко використовувалося для агітації, ця галузь мистецтва у нас була в затінку. До 1927 р. не було жодної великої художньої виставки. Попит на роботу художника (крім почасти графічної та театральнo-декоративної роботи) був дуже обмежений. Тому художники мало творили великі речі, а більш студіювали окремі проблеми художньої техніки та форми.

Перші великі виставки організацій АРМУ та АХЧУ на весні і влітку 27 року демонстрували цю лабораторну роботу художнього активу України. Отже значна частина художників, що мали взяти участь в Жовтневій виставці, мусіли готувати нові речі, щоб не показувати вдруге того, що недавно тут демонстровано. Художникам довелося працювати незвичайним для них темпом. Ці нові твори, майже без виімку революційно-тематичні, були подані на виставку не викінчені і тому не могли в достатній мірі характеризувати рівень майстерності їх авторів. Деякі з видатних художників, через малий термін підготовки, зовсім не подали своїх речей.

Негативно позначилося на виставці також те, що одночасно була організована художня виставка народів СРСР в Москві, куди наші художники надіслали чимало своїх творів.

Правда, значна більшість речей українського відділу на всесоюзній виставці була з тих, що демонструвались на виставках АРМУ й АХЧУ, але були також і нові твори.

За обмеженістю часу та коштів на підготовчу роботу не було зібрано для виставки матеріалів, що могли б характеризувати перші роки революції на Україні, роки громадянської війни. В цей період художники поробили силу плакатів, розписів будинків, пароплавів, поїздів. Більшість цих творів загинула цілком, бо їх, що творились для ударних агітаційних завдань, ніхто не зберігав — не до того було в ті часи. Але фотографії цих творів, а подекуди може й деякі залишки можна було б зібрати. Не показані були також твори померлих майстрів, як Нарбута, Мурашко, Т. Бойчука.

Не всі навіть галузі образотворчого мистецтва були представлені на виставці. Так не було представлене оформлення театру, коли

не числити одного макету та кількох ескізів одягу — роботи студентів художніх ВУЗ'ів. Дуже мало було скульптури, менше, навіть, як на попередній виставці АРМУ.

Але не зважаючи на всі зазначені хиби, виставка 10 років Жовтня була і велика і змістовна.

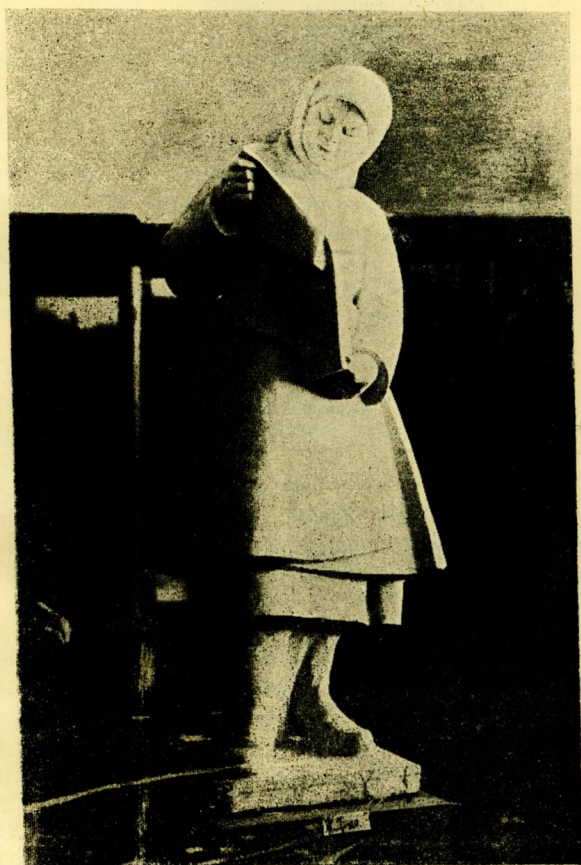
Виставка показала, що образотворче мистецтво на Україні за часів революції зробило величезний крок уперед. Дійсно, коли порівняти, що ми мали перед революцією на терені сучасної УСРР в галузі образотворчого мистецтва, з тим, що маємо на цей день, то можна сміливо сказати, що ми створили художню культуру, там де були тільки початки її. За роки революції на Україні утворилось 5 художніх вищих шкіл, де скупчилось чимало майстрів. Тим часом як за царизму кращі художні сили тікали звідси до Петербурга та Москви, Радянська Україна, навпаки, притягає до себе художні сили з Р.С.Ф.Р., а також і зза кордону. Підрастає нове покоління майстрів, серед котрих чим раз більше робітників та селян. Процес росту образотворчого мистецтва України Ювілейна Жовтнева Виставка відобразила безперечно, хоча й не так повно, як це могло б бути. Крім зросту кількісного, відбувається, звичайно, і зріст якості художньої культури країни, відбуваються складні процеси консолідації і разом диференціації художніх сил. Зрілість художніх напрямків, наявність своєрідних напрямків, що утворилися на терені УСРР, свідчить про те, що культурний художній процес на Україні не є слаба копія художньої культури Москви та Ленінграду, як це було перед революцією, а є своєрідне явище, що виросло на ґрунті творення радянської української культури. Це не значить, що образотворче мистецтво Р.С.Ф.Р. не впливає на художню культуру України, вплив є і буде, є постійний контакт, але немає у нас того провінційного наслідування, як це було в передреволюційні часи. На Ювілейній Жовтневій Художній Виставці народів СРСР у Москві українське мистецтво мало почесне місце і високу оцінку з боку художньої критики.

З художніх організацій що існують на Україні найбільше були представлені на виставках так у Харкові, як і в Москві АРМУ та АХЧУ. Вперше демонструвала перед суспільством свою творчість також нова організація ОСМУ (Об'єднання сучасних мистців України). Художники, що складають ОСМУ, виставлялись досі на виставках АРМУ та АХЧУ, бо вони раніш були членами цих організацій. Мало представлені були на республіканській виставці художні організації Одеси — Т-во ім. Костанді та Т-во Одеських Художників. На всеоюзній виставці художні організації Одеси зовсім не демонстрували своїх речей.

Характер творів названих тут організацій свідчить про те, що диференціація художніх сил у нас ще далеко не закінчилася. Кожна організація складається з кількох художніх напрямків. При чому чимало випадків, що дуже близькі характером своєї творчості художники перебувають в різних організаціях.

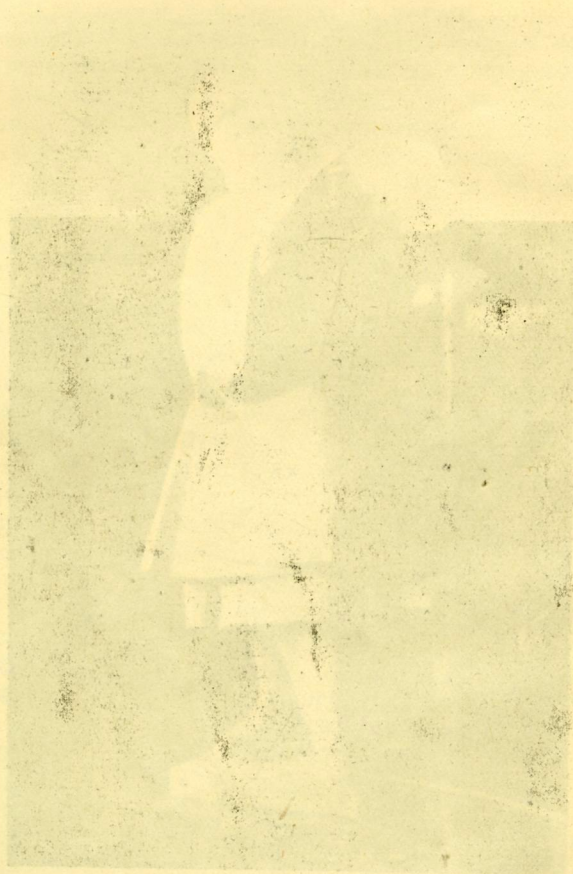
В художньому житті республіки за останні роки велику роль відігравали АРМУ та АХЧУ, особливо перша.

Одеські художні організації мали вплив тільки в самій Одесі і то там філія АРМУ збрала в собі кращі молоді сили. Розподіл між АРМУ та АХЧУ в організаційному відношенні виявився в тому, що АРМУ об'єднала переважно так звані ліві художні напрямки, а АХЧУ — праві. Не виявилось ще художнє обличчя нової організації — ОСМУ.



Діндо

Делегатка



RECEIVED

Що до територіального представництва, то, як і слід було чекати, найбільш представлені були художники з Києва, що і тепер становить центр образотворчого мистецтва на Україні. Київські художники складають низку яскраво-виявлених художніх напрямків, що свідчить про інтенсивний пульс мистецького життя в Києві. Так званий лівий фронт представлений був майже виключно киянами. За Києвом числом експонатів і різноманітністю художніх напрямків іде Харків. Найслабше з трьох великих центрів України репрезентована була Одеса. Характер творчості одеських художників свідчить про те, що мистецьке життя Одеси недалеко відійшло від передреволюційного часу. З других міст були показані художники з Дніпропетровська, Прилук, Ромен.

Загалом всеукраїнська жовтнева художня виставка, не зважаючи на дефекти, що виникли з організаційних моментів, є значний культурний факт в республіці. Виставка не закінчилась, а перенесена з Харкова до Києва, далі має бути в Одесі та Дніпропетровському. Тут ще можна усунути деякі організаційні хиби (відсутність каталогу, невдале розміщення речей, відсутність керування при огляді виставки масовим глядачем), що чимало перешкоджали успіхові виставки в Харкові.

Конче треба налагодити на виставці вивчення вимог масового глядача до художньої творчості, організувати широке обговорення проблем образотворчого мистецтва в зв'язку з виставкою шляхом доповідей, диспутів та дискусій в пресі.

Але повернімося до самої виставки.

Малярський відділ, як найповніший, найкраще характеризує мистецьке життя України, в ньому показані були всі сучасні художні напрямки, що борються за визнання їх від суспільства, за симпатії молоді, за вплив на художню школу і т. інше. На цьому відділі та на тих течіях, що в ньому представлені, ми зупинимося найдовше.

Мистецькі течії в галузі образотворчого мистецтва можна розподілити на дві основних групи: лівий фронт і правий фронт, або ліві угруповання і праві угруповання. Ліві відкидають натуралістичне мистецтво, що являє собою найхарактерніший мистецький напрямок для капіталістичного періоду, і шукають нових форм, а також переглядають цілу діяльність художника, визначаючи нові рамки його роботи, ставлячи це в залежність від вимог радянського побуту та умов виробництва. Переоцінюючи соціальну роль художника, ліві течії дійшли далеко не однакових висновків: тут є крайні ліві, що відкидають, наприклад, цілком станкову картину або скульптуру, як речі непотрібні новому побуту, консервативні в своїй суті. На їх погляд, діяльність художника повинна органічно злитися з масовим виробництвом. Виставка станкових речей для них звичайно є зайва річ. Може бути тільки виставка зразків художньої роботи у виробництві (архітектура, кераміка, текстиль, поліграфія і т. ін.).

Більш помірковані течії з лівих визнають, що діяльність художника в нових обставинах радянського будівництва в значній мірі мусить піти іншою як раніш, дорогою, — а саме, має зв'язатися з масовим виробництвом та обслуговувати культурно-освітню роботу, але що існування станкового мистецтва також потрібне, з одного боку, для оформлення нового побуту, з другого боку, як вияв лабораторної роботи художника, вияв вищої майстерності, що має бути зразком, матеріалом для роботи художника у виробництві та школою для молоді, яка вчиться на зразках старшого покоління майстрів.

Що до нової мистецької форми, то тут між лівими угрупованнями ще більш розходжень, часом майже непримирених.

Найкомпактніша і найбільш виявлена на Україні мистецька група художників монументалістів, що гуртується коло проф. київського художнього інституту М. Бойчука, виходить, наприклад, з визнання, що для творення нового мистецтва потрібно й доцільно використати широко техніку і формальні моменти мистецтва докапіталістичного періоду. Обґрунтування цьому таке: докапіталістичний період — доба феодального чи родового побуту — є період організованого суспільства, хоч і на іншій зовсім, як має бути в комуністичній добі, основі. Момент організованості суспільства відбився в мистецтві, що в картині, або скульптурі виявлено в строгій, майже математично точній композиції. Композиція підкреслювала зміст і зв'язувала малярську чи скульптурну річ з будівлею, що до неї ця річ пристосовувалась і що її частиною вона була.

Натуралістичне мистецтво буржуазії згубило секрет компоновки мистецької речі. Чим більш образотворче мистецтво наближалось до голого натуралізму, щоб-то до пасивної передачі оптичного вражіння від натури, тим менше у нього залишалося ознак композиційної побудови. Жадання відродити композиційний момент в образотворчому мистецтві є характерна риса багатьох сучасних новаторів в мистецтві за кордоном і всюди це сполучається з уважним студіюванням старих майстрів.

Крім моментів композиції у старих майстрів запозичають також мистецьку техніку. Техніка малярства, наприклад, за часів феодалізму стояла дуже високо. Причина тому та, що малярська творчість у церквах та палацах феодалів (переважно розписи стін) обслуговувала споживача не через ринок, а на замовлення і обчислена була на довгий термін споживання.

В Росії художники, що працюють над цією проблемою вивчали і вивчають, напр., стару російську ікону (Петров, Водкін та його учні) та лубок (Пальмов, що працює нині на Україні і представлений на виставці).

Інші ліві угруповання не надають особливої ваги використанню мистецької спадщини взагалі, а проти використання старих майстрів ставлять таке заперечення: мистецька форма відповідає змістові, зміст речей старих майстрів докапіталістичного періоду, головне феодального, від якого залишилося багато пам'яток мистецтва, був майже виключно релігійний. Господарство (сільське господарство та кустарно-ремісничє виробництво) і весь уклад життя того часу дуже відрізняється від наших умов. Отже не варто і навіть ідеологічно шкідливо вивчати старих майстрів. Мистецька форма має творитись тільки виходячи з вимог нового побуту, нової техніки та психіки нового суспільства.

Художникові треба творити зовсім нову форму, не оглядаючись на минуле.

Середнє місце лівого фронту образотворчого мистецтва у нас на Україні займають художники, що наслідують французьку школу Сезанна (Таран, Петрицький, кілька чоловіка з молоді в Київському Художньому Інституті). Крім того є художники, що займаються експериментами — напр. студії над кольорами та фактурою (худ. Чупятова).

Отже, що до мистецької форми серед лівих течій мало єдності — об'єднує їх тільки те, що всі вони шукають нового.

Правий фронт на виставці об'єднано в так звану натуралістично-реалістичну групу. Їх кредо можна коротко висловити так: як визначиться в майбутньому соціальна роль художника і які форми переважно буде він творити, нині сказати трудно, а на цей день художник повинен тими засобами і способами, якими він володіє, відображати найважливіші моменти революційного життя країни, відображати новий радянський побут.

За основне завдання художника визнається творення станкової картини та скульптури з новим революційним змістом. Форма має бути реалістичною (відзначаємо, що цей термін часто розуміють неоднаково), бо така форма є зрозуміла для мас, а художник має творити речі, які маси легко б розуміли.

Але що до самих художників, то тут також немає єдиного розуміння мистецької форми: частина з реалістично-натуралістичної групи є справжні натуралісти (напр. на виставці художники Кокель, Носко, Тимошук і інші.), ці не шукають в галузі форми чи колориту, а списують з натури буквально. Але є і такі, що у них форма (Шаранов) або кольор (Сімонов, Прохоров і інші.) вишукані, продумані.

Переходячи до детальнішого розгляду окремих груп художників та оцінки їх творів, ми мусимо підкреслити, що загально визнаних критеріїв для оцінки творчості художника у нас ще немає. Але хоча б умовне визначення принципів художньої критики є конче потрібне.

Висловлюючи свій суб'єктивний погляд, ми зазначаємо тут такі вимоги, яким, на нашу думку, має відповідати творчість сучасного радянського художника.

Що до тематики, то радянський художник має брати в першу чергу сучасне наше революційне життя. Ухил до старих історичних та побутових тем, або до натюрмортів нині, коли багата на події сучасність ще не знайшла достатнього виявлення в мистецтві, є ознака того, що художник не вміє, або не хоче використати свій хист для революційної культурної роботи. Твір художника має бути пристосований до певного завдання: чи то буде проєкт розпису стін громадського будинку, чи станкова картина, чи плакат — призначення речі разом з змістом обумовлює характер техніки та форму мистецького твору. Монументальність форми, що полягає у відкиненні (момент раціоналізації) зайвих деталей та підкресленні основного, в чіткій композиції цілого твору, художні кола чим раз більше визнають за ознаку мистецтва нашого часу. Монументальність форми має бути сполучена з напруженістю, з енергією до руху, противно до статичності форм мистецтва старого часу. Але розуміння динаміки мистецького твору може бути різне. Динаміка, що проповідують футуристи, намагання дати засобами образотворчого мистецтва майже ілюзію руху, це на нашу думку хворобливий фетишизм прискореного темпу життя капіталістичного міста. Ілюзійність, бажання передати одним матеріалом, одними засобами те, що властиво другим матеріалам, другим засобам, є характерна ознака мистецтва буржуазії в період її занепаду (стиль декаданс).

Динаміка революційного мистецтва полягає в доцільному, зв'язаному з властивостями даного матеріалу виявленні могутньої енергії людського колективу.

Форми цього виявлення будуть напевне значно спокійніші, більш організовані ніж ті, які творять футуристи.

За цими основними критеріями має творитися на нашу думку нове мистецтво і використовуватись при цьому мистецька спадщина.

Творення нового комуністичного суспільства має бути єдиною ідеєю нашого художника, свідоме використання сучасної техніки та мистецької спадщини — його засобами до творення нового мистецтва.

Мистецьку спадщину слід широко використовувати, але не наслідувати.

Розгляд окремих художників та течій представлених на виставці починаємо з групи реалістично-натуралістичної.

Перш за все тут впадає в очі різкий розподіл, що до вибору тем, між старими майстрами та молоддю. Молодь подала речі майже виключно революційно-тематичні, тим часом як „старики“, навпаки, трактують революційні сюжети тільки як виняток. Крім того, молодь сміливо хапається за широкі композиційні завдання (дехто може й занадто сміливо, не обчисливши своїх сил), а закінчені майстри розробляють тільки нескладні сюжети.

Спроби художників старшого покоління дати революційну тематику в складній композиції, як, наприклад, картина „Наступ на капітал“ худ. Мінюри, „Страта червоного адмірала Матюшенко“ худ. Кишиневського, свідчать про те, що революційна тематика — це завдання, котрим ще треба оволодіти і що момент композиції є найслабше місце у представників даної художньої групи.

Але розглядати у цілому реалістично-натуралістичну групу можна тільки до певної міри; при поглибленому аналізові творів художників цієї групи не можна не відзначити великої різноманітності в їх творчості. Художників натуралістично-реалістичного розділу можна розподілити на три групи: більше консервативна — ідеалом котрої є школа „передвижників“, прогресивна, що наслідує традиції „Мира искусств“ і до певної міри відбиває вплив таких майстрів французького малярства, як Сезан, Гоген, Матіс, і переходова між цими двома. Правий фланг займають художники Носко, Тимошук, Кокель, Могилевський і чоловіка 2 з молоді. Це справжні натуралісти, ідеал яких точне копіювання природи без будь-якого натяку на композиційне та кольористичне розв'язання теми.

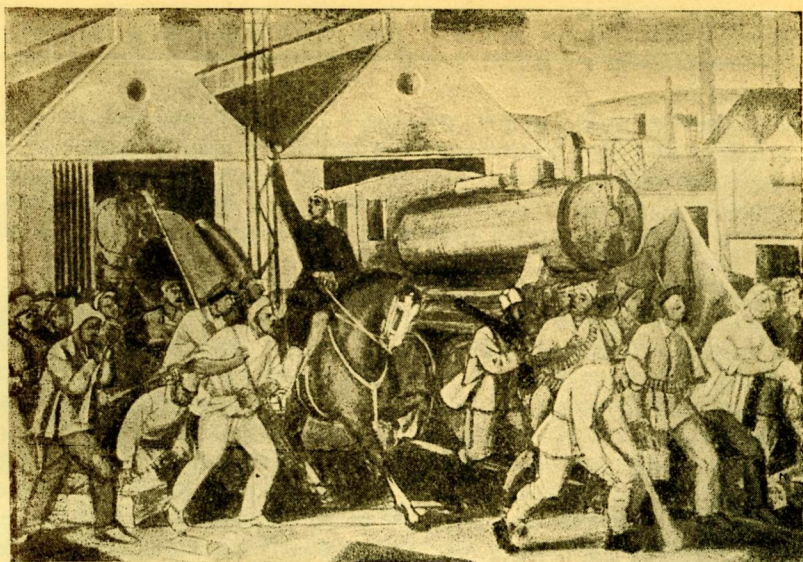
Твори цих художників безперечно зрозумілі глядачеві, можуть впливати, але не більш того, як впливає фотографія.

Коли дивишся на твори таких художників, то мимоволі виникає думка: „для чого витрачати так багато енергії“, як це робить художник, коли можна було б просто зфотографувати відповідно зодягнену природу?“. Виправданням такому характерові творчості художника може бути тільки недосконалість ще кольорової фотографії. Але це не надовго, а що далі робити, коли фотографія буде широко виробляти кольорові речі?

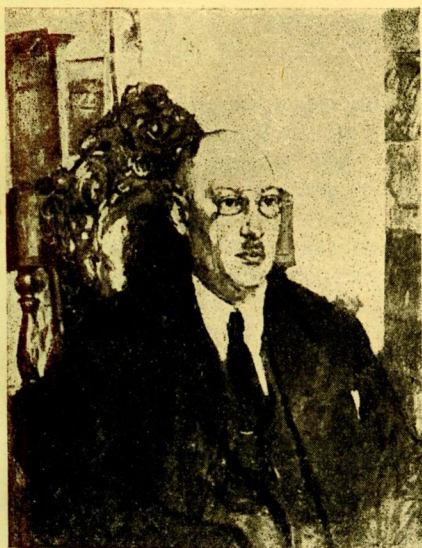
З більшою творчою фантазією з близьких до зазначених художників натуралістів є худ. Мінюра. Твори його „Україна пробуджується“ та „Наступ на капітал“ символістичні, з настроєм. Художник вільно орудує кольором, щоб підкреслити певний настрій, але трактовка у нього літературна, а не живописна.

Низка портретів худ. Волокидина, ясно вказує шлях від Серова (першого періоду його творчості). Слід відзначити високу майстерність цього художника. До цієї групи приділяємо також худ. Бершадського, що дав кілька портретів, та худ. Корівчинського (з Ромен), що дав соковиті в фарбах пейзажі та жанрові речі. Всі три є зрілі виразні майстри. Творчість їх — це рештки недалекого минулого, але минулого, що стоїть за роками революції, тому по суті далекого від нас, чужого.

Мізін



Оборона
Луганська



Волокідін

Портрет



Петрицький

Портрет

Невиразне місце займають художники Кишиневський та Балясний. В обох є щось від імпресіоністичної техніки і разом нахил до символістичної трактовки сюжету. Згадана вже картина худ. Кишиневського „Страта адмірала Матюшенка“ хаотична, невдала річ. Кращі його пейзажі. Позитивним моментом його творчості є чуття кольору.

Худ. Балясний — кілька речей революційного змісту. Трактовка символістична — все в сіро-синявому тумані, звідки виринають то шибениці на шляху білих, то якісь руїни. Почувається в творчості пригнічений настрій. Слабими місцями, як і у Кишиневського, є рисунок та компоновка картини. Всіх означених вище художників на нашу думку можна характеризувати тим, що творчість їх є безпосереднє продовження старих дореволюційних художніх шкіл, для котрих навіть імпресіоністи були дуже лівими, революційними.

Названа нами прогресивною група натуралістично-реалістичного розділу визначається тими загальними рисами в своєму майстерстві, що у неї актуальними стають не тільки сюжетні, але й формальні проблеми — композиції, рисунок, колорит. Знов, правда, таке об'єднання цих різноманітних майстрів одною загальною характеристикою слід вважати за дуже умовне. В даний період, безперечно критичний для мистецтва, в творчості кожного художника (не консерватора) перехрещуються різноманітні впливи, так художньо-технічні, як і соціальні.

Худ. Фраєрман визначається насиченим яскравим кольором, що трохи нагадує гаму Матіса, майстерним виявленням типів (жанрова картина з життя євр. ремісників) та грамотною компоновкою картини. Худ. Прохоров закоханий в ясні декоративні кольори. Гарний техник малярського письма, але шкодить йому нахил до стилізаторства та солодкавість в трактовці сюжету. Революційно тематичні речі його („Червоноармієць на коні“, „10 років Жовтня“), як раз найслабші, штучні. Звична художникові трактовка форми очевидно не відповідає революційним сюжетам. Худ. Сімонів поновив свій ансамбль пейзажів, що були на виставці АРМУ, новими речами з виглядом будинку держпромисловости. Теплий колорит, гармонійне сполучення фарб приваблюють око. Бракує чіткої композиції. Художник Шарапов представлений рисунками (оливцем та сангіною) та одною мальованою річчю. Рисунок сміливий, виразний, чіткий, але кольором автор не оволодів — етюд жінки, писаний олійною фарбою, добре скомпонований, прекрасний в рисункові — дуже сухий в кольорах.

Худ. Жук був представлений на виставці на жаль не кращими з своїх речей. Те, що показано, досить бліде, невиразне. Його портрети та етюд з квітами, виконані оригінальною напівмалярською, напівграфічною технікою, не зупиняють на собі уваги. Авторіві шкодить зайва манерність та невдалі фактурні експерименти з матерією, наклеєною на раму і на саму картину.

До переходової групи із розділу реалістично-натуралістичного малярства слід віднести також художників Козіка, Черкаського, Трохименка і Северина.

Ця група художників в значній мірі наслідує передвижників, але у них є змагання до нової мистецької форми, принаймні в кольорах.

Худ. Козік в жіночих портретах показав себе не поганим кольористом. Переважає у нього тепла, спокійна гама гармонійно сполучених кольорів. Гірше справа з рисунком. Майстер багато пошкодив своїй репутації портретом Леніна, який він написав на замовлення

виставкома. Портрет так невдало виконаний,— і у відношенні подібності та виразу, і у відношенні компоновки форми та кольорів,— що потім був знятий зовсім. Цей факт свідчить, між иншим, що художникові трудно виявити свою майстерність в речах, що творяться на швидкуруч. Отже це означає, що чимало майстрів, що готували речі спеціально до ювілейної виставки, показали себе не так, як це могло б бути, коли б підготовчий період не був такий короткий. Певно цей момент відбився і на тв рі худ. Черкаського „Сучасний побут“. Річ досить сирова в композиції та рисункові, кольори не погоджені між собою. Худ. Северин дав низку цікавих рисунків пастеллю — краєвиди та типи з Алтаю. Це праця художника за роки його мандрювання в Середній Азії. У худ. Трохименко приємна в кольорах і відповідна настроєм до сюжету річ „Будують Дніпрельстан“.

Оригінальним майстром із групи реалістів виступає худ. Крюков; він нише великі, грубі тіла робітників на плотах, різко підкреслюючи і формою і насиченістю кольору силу та напруженість м'язів людського тіла. Є і компоновка форми на площині, що так рідко виявляється у значної більшості художників реалістично-натуралістичного розділу виставки. Хибою, на нашу думку, у Крюкова є утрировка в підкресленні ідеї фізичної сили та негармонійності кольорів. Тому речі його не приваблюють, не зважаючи на свої позитивні ознаки.

Художник Комашко стоїть на грані між старим і новим поколінням художників реалістичної групи. Революційно-тематичні речі його (портрети т. т. Скрипника та Якіра, картини „Червоні наступають“ і „На перше травня“) виявляють майстра, що володіє досить рисунком, змагається до широкої композиції, має до певної міри чуття кольору, але останнього ще не опанував.

Окремо в цьому розділі треба відзначити твори молодих художників — тих, що закінчили наші художні Вуз'и.

Формально їх речі слабші проти того, що дали зрілі майстри. Але позитивною особливістю у них є, як вже зазначалося — перш за все вибір сюжету — це виключно теми сучасні, що характеризують революційну боротьбу, або радянський побут — і намагання органічно поєднати форму з змістом, з ідеєю твору. Особливістю цих творів, є також вибір великих композиційних завдань. Певно, що це часто спричиняється до того, що автор не опановує форми, але такі спроби треба вітати, бо це виводить малярство з тісного кола інтимної кімнатної творчості.

Твори худ. Павлюка „Шефи“, Котляра „За залізною стіною“, молодого ще художника робітника самоука Опащенко „Соціалізм“ — це ескізи для розпису великих стін в робітничих палацах та радянських установах. Їм чимало можна закинути, особливо в рисункові, але що до загальної композиції — ці речі стоять вище від багатьох творів старих майстрів. Не погано розв'язано в кольорах — річ художника Павлюка „Шефи“.

Найвправнішим майстром з молодих художників реалістичної групи є без сумніву художник Сиротенко, що скінчив Київський Худож. Інститут. Грамотний рисунок, вміле користування фарбою виявляють в Сиротенкові вправного майстра. Слабше стоїть справа у нього з композицією.

Художник Супонін (скінчив Харківський Художн Технікум) теж виявив себе вправним майстром, однак, ще не встановленим в певному стилі роботи. Його картини „Лиття“ та „Уборка сіна“ показують, що автор ще не знайшов своєї манери письма.

Варті уваги революційні плакати художників Мартинюка та Бойченка, як зразок тої форми малярської роботи, яку чомусь покинули всі інші представлені на виставці художники, але яка має велике значіння і потребує уваги художніх сил.

З лівого фронту центральне місце займала група монументалістів: Липківський, Бородин, Мизін, Луковський, Павленко, Рокитський, Падалка, Седляр, Шехтман, Трубецька, Кисиленко. Все це молоді художники, що виховались в кол. Академії Мистецтв, та в Київському Художн. Інституті за роки революції. Студіювання техніки і форм старого малярства дало їм велику школу в галузі рисунку та композиції. Такі речі як „Розстріл“ худ. Седляра, „Наскок білих“ Липківського, „Оборона Луганського (ескиз) Мизіна, „Виселення євреїв“ Шехтмана мають бути відзначені, як речі високої якості, що до їх композиційної будови. І всі інші речі даної групи свідчать, що культура рисунку та композиції розвинена тут дуже високо. Слабим моментом у художників даної групи є колір. Можна тут звичайно скласти вину на короткий термін підготовки до виставки, на те, що всі подані речі написані спеціально до даної виставки і тому не викінчені, але факт лишається фактом, що в більшості речей колір ледве намічено, художники ніби бояться „дерзнуть“ на яскравий контрастовий тон.

Коли порівняти з цього погляду речі ювілейної виставки з тим, що було подано на виставку АРМУ, то доводиться визнати, що тут справа не у короткому терміні підготовки, бо і на виставці АРМУ речі монументалістів хибували на відсутність насиченості кольорів.

Тому речі цієї групи художників не приваблюють рядового глядача і тому вони у фотографіях мають вигляд багато ліпший, як у натурі. Правда, проти виставки АРМУ що до кольорових розрішень у деякого вже є поступ вперед, а саме в речах худ. Павленко „Консультація“, та Мизіна „Оборона Луганського“ яскравість кольорів поєднано з їх гармонійним сполученням. Другим негативним моментом є недостатня напруженість, а іноді й статичність мистецької форми. Цілком вірно роблять з цього приводу закиди групі монументалістів їх ідейні супротивники та художні критики. Несправедливе в цих закидах тільки те, що критики не бачать і не вміють оцінити великого надбання художньої культури даною групою, надбання, що може стати за джерело творення нового художнього стилю. Несправедливо також і те, що обвинувачення в статичності робиться огулом, не зважаючи на те, що в багатьох творах художників монументалістів динамічність, напруженість форм прекрасно виявлені. Досить вказати хоча б згадані вже твори „Розстріл“, „Наскок білих“, „Оборона Луганського“, Седляра, Липківського та Мизіна. Крім того, не вірно до кожної речі ставити вимогу динамічності, можуть бути і статичні форми цілком сучасні, цілком відповідні сюжетам з радянського побуту.

Третій момент, що вважають звичайно за найбільшу хибу роботи монументалістів — це наслідування старих художніх форм. Церковщина, візантизм — от в чому винують монументалістів. Дійсно, вплив старого малярства позначився на творах даної групи. Це природне явище, що художник зразу не може відійти від тих зразків, на яких він вчиться. Віддали цьому дань і монументалісти, але факт, що вони весь час прямують до чим раз більшого звільнення від старої форми і витворюють нову синтетичну мистецьку форму.

Не зважаючи на дефекти у творчості монументалістів, дефекти, що являються хворобою росту нової мистецької школи, дану групу

слід трактувати безперечно як прогресивну, найвиразнішу на Україні художню групу. Про монументалістів найбільше сперечаються в пресі, на диспутах проти даної групи художників виступають майже всі визнані і невизнані наші майстри. Одні лають, другі запевняють, що в даній групі нічого особливого немає, що про неї навіть не можна говорити, як про певний мистецький напрямок, чимало є розмов і по-закулісного порядку.

Це свідчить про те, що монументалістам на Україні належить дійсно особлива роля і, на нашу думку, роля позитивна, бо вони направляють і будірують мистецьке життя.

Близько до групи монументалістів стоїть художник Іванов. Сучасні сюжети Іванова виконані в техніці старої (переважно перської) мініатюри та ікони. Художник самостійно дійшов до використання тих-же зразків, ще ними користуються монументалісти, у нього одначе вужча художня база і значно більше виявлено момент наслідування старих форм.

До певної міри можна вбачати споріднення з монументалістами в творчості худ. Пальмова. Це споріднення, не зважаючи на зовнішній цілком інший вигляд його творів, можна спостерігати в елементах композиції, запозичених з російського лубка (найвиразніше в його картині „Каменярі“). Менші речі художника Пальмова приваблюють яскравою гармонійною мозаїкою фарб. Але великі речі на революційні сюжети авторів явно не вдалися: так у компоновці, як і в кольорах багато неспасованости, сполучення кольорів справляє прикре вражіння і зовсім не підсилює змісту.

Із художників, що базуються на вивченні старого малярства, представлена на виставці ще учениця школи Петрова-Водкина худ. Ткаченко. Старанно і досить грамотно зроблені речі худ. Ткаченко мало оригінальні і не зупиняють на собі особливої уваги.

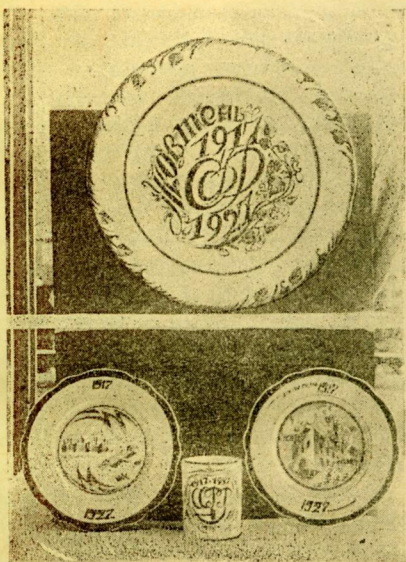
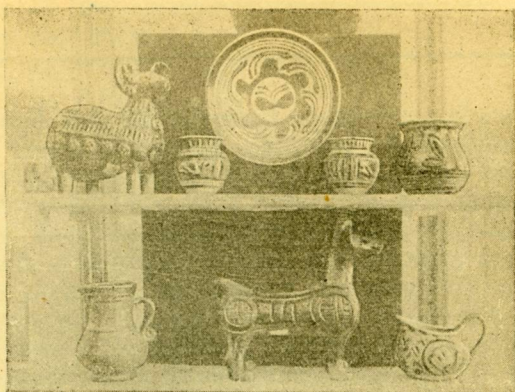
Цікавий в своїй творчості, але на виставці представлений тільки одною річчю худ. Елева. На виставці АРМУ він виставив кілька полотен на сатирично-політичні сюжети. Як вибір тем, так і виконання там були під явним впливом німецького експресіонізму. На Жовтневій всеукраїнській виставці картина худ. Елеви „Київські залізничники“—щось середнє між плакатом та станковою картиною, написана вже инакше, з ухилом до монументальної композиційної побудови. Художник Елева взагалі давно шукає певного свого шляху, але досі не знайшов його.

Худ. Чупятова можна також ставити в групу лівого фронту, коли характеризувати лівий фронт за ознакою шукання нової художньої форми. Чупятов—чистий формаліст, його праці—це експерименти над кольором та фактурою, де сюжет не багато важить. Майстерно виконані натюр-морти у нього справляють приємне вражіння, але хибю їх є занадто старання вилощеність. Така праця художника може мати рацію тільки як підготовка до виконання ширших завдань, в противному разі вона може виродитися в порожній естетизм.

Художники, яких можна вважати за середину між лівим та правим фронтом, відзначаються тим, що в їх творчості немає ясно виявленого шукання певної форми і що вони відбивають в своїй творчості те, що знайшли вже визнані майстри лівого художнього фронту в Західній Європі.

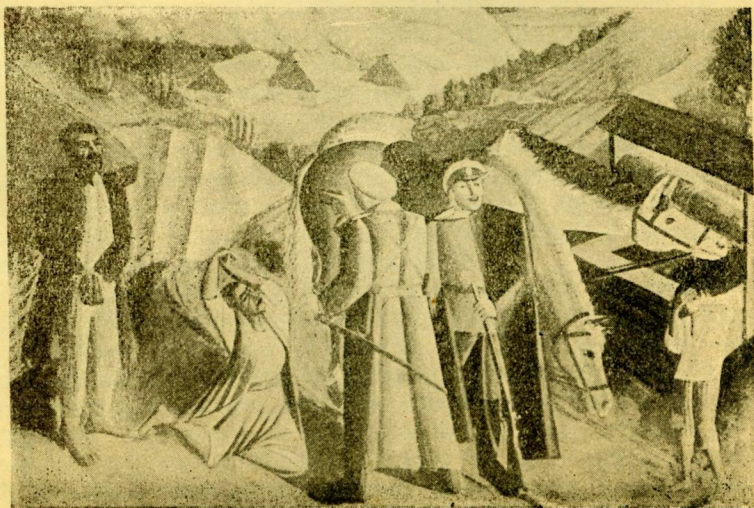
Це так звані Сезаністи. Заслуга їх перед сучасним мистецтвом—в популяризації школи геніяльного французького майстра, хоча їх творчість не відбиває широти Сезанового розуміння малярської форми.

Межигірський
худож. керамічний
технікум



Роботи колишн. студентів
Межигірського технікума
на заводах

Седляр



Розстріл

Худ. Таран представлений був на виставці кількома мальованими речами та рисунками. Темні насичені кольори, та незабита деталями форма в натюр-мортах справляють вражіння солідної творчості. Але ескіз „Домна“, трактований так, як і натюрморти, свідчить, що автор мало працював над іншими, крім натюр-мортів, темами.

Художник Петрицький, найширше з усіх художників представлений на виставці (його твори на виставці у Харкові займали окрему невелику кімнату), — другий з найвизначніших сезаністів на Україні. Він під впливом не тільки Сезанівської творчості, а також і московських майстрів, що наслідують Сезанівську школу. Петрицький ще молодий майстер, але виявив уже себе як сильний художник театру, добрий рисувальник і кольорист. Хибою його творів є, як і у худ. Тарана, одноманітність трактовки речей, чи то буде натюр-морт, чи портрет, чи жанрова картина. Гама кольорів у нього відмінна своїм скромним вибором сіро-червоних фарб.

Інших сезаністів окремо розглядати не будемо, бо це переважно ще не зовсім виявлені майстри — учні проф. Тарана, молоді художники Шпільман, Лісовський, Беклемішева.

На цьому ми закінчуємо огляд малярського відділу виставки. Тут подано досить короткі схематичні характеристики і відзначені були не всі художники, а тільки найхарактерніші, або найбільш виявлені, як майстри. Ми вважаємо за основне показати процеси, що відбуваються в образотворчому мистецтві на Україні. В даний момент актуальне є визначення шляху, яким має піти розвиток радянського мистецтва, а тому аналіз процесів художнього життя звертає особливу увагу так художників, як і широких кол суспільства.

На малярському відділі, найповніше представленому на виставці, ми прослідкували основні течії в образотворчому мистецтві, які виявляють свою діяльність на сей день. На інших відділах будемо зупинятись значно менше, тільки в міру тих особливостей в художньому процесі, що вони мають проти малярства.

Поруч з малярським відділом слід розглянути роботу з-х художніх ВУЗ'ів України — Київського Художнього Інституту, Харківського Художнього Технікуму та Одеського Художнього Політехнікуму. ВУЗ'и представлені також переважно малярством. Тут повторяться всі художні течії, що ми розглянули вище. Праці студентів свідчать, що ВУЗ'и наші ні в якій мірі не нагадують стару петербурзьку академію з її твердими офіційними канонами художньої творчості. Ні, в наших ВУЗ-ах, особливо в передовому з них — в Київському Худож. Інституті, клеєче бурхливе неспокійне життя, поруч існують (не без боротьби звичайно) різноманітні художні напрямки, випробовують нові методи навчання, шукають зв'язків художньої праці з індустріальним виробництвом. Чимало молоді, що кінчає ВУЗ-и, дорівнює майстерності зформованих зрілих художників.

Відділ графіки на виставці багато бідніший від того, яким міг би бути, беручи на увагу попередні виставки. Чимало графіки було на цей час на виставці у Москві. Графіка на Україні після смерті Нарбута спочатку мало розвивалася. Останніх два роки, разом з поширенням видавничої діяльності, помітне оживлення також і в галузі графіки. Виросли і почали виявляти себе молоді художники графіки — вихованці художніх ВУЗ-ів. Прибуття на Україну з за кордону худ. Касьяна дало до наших невеликих кадрів доброго майстра графічного мистецтва. Худ. Касьян дав чималу кількість речей високої техніки. Вправний культурний майстер, він не даром

в короткий час здобув собі визнання і має нагороду, так на всесоюзній як і на українській виставках. Проте не можна не побажати талановитому графікові, щоб він менше повторював самого себе, а шукав би далі. Касьян належить до реалістичного напрямку. Цікаві речі подали худ. Налепінська, Бойчук, Падалка, Рубан. Це представники монументалістів у графіці. До них прилучаються також молоді графіки студенти — Довгаль, Котляревська, Зубарев і инш. Не цілком ще технічно досконалі речі худ. Довгала та Котляревської притягають увагу своєю безпосередньою яскравою виразністю та чутливою композицією. Худ. Ісачов дав технічно добре опрацьовані, але сухі задрібнічені речі.

З старого покоління графіків виставили свої речі худ. Заузе та Жук. Від цих майстрів вже ледве чи можна чекати поступу вперед. Грамотні технічно, не погано виконані, їх речі однаке не цікаві.

Оформлення театру, за винятком одного макету худ. Супоніна, ескізів костюмів, що виконали дипломанти Київського Художнього Інституту, не показане на виставці. Шкода, — ця галузь образотворчого мистецтва розвинулася у нас досить широко і тут є що показати. Те, що подане, не характерне і не високої художньої вартости.

Зовсім мало представлена була скульптура. Не було багатьох молодих майстрів, між ними відомого скульптора Кавалеридзе. З виставлених скульптурних речей безперечно першенство належить художниці Діндо за її твір „Делегатка“. Це невелика розміром, але справді монументальна річ. Молода скульпторка цією річчю зробила значний крок вперед за короткий час від виставки АРМУ, де було кілька її речей.

Поруч з „Делегаткою“ Діндо зовсім не монументально виглядають скульптури худ. Новосельського. Його твір „Лице Жовтня“ — велика річ, що мала б вражати своєю монументальною могутньою формою, не робить такого враження. З інших речей худ. Новосельського не погано зроблено портрет письменника Копиленка.

Грамотну, але не привабливу річ подав відомий скульптор Яковись. До академічно-витонченої форми обличчя не пасує зовсім трактовка волосся, а тим паче якась незрозуміла композиція підставки.

Не погано задумана складна скульптура худ. Писаренка „До жовтня“, але трохи перевантажена і не виявлена досить в цілій масі. Худ. Кратко подав барельєф „Боротьба за плановість“ Цікава в деталях, але не добре скомпонована в цілому річ.

Худ. Гельман і Тенер дали низку портретів. Речі обох цих скульпторів грамотні, показують авторів, як вправних майстрів, але не зворушують глядача, бо ні особливої майстерности, ні оригінальної художньої думки не виявляють.

Архітектура на виставці у Харкові представлена була також досить широко, бо виставлені були проекти конкурсу до будинку уряду, реалізований проєкт будинку промисловости (де відбувалася виставка) і низка проєктів Харківського Об'єднання інженерів-архітекторів. Про архітектурну частину виставки вже подавано досить докладні відомості в пресі.

Характерним явищем на архітектурній виставці була повна перемога нових архітектурних форм, зв'язаних з залізо-бетонними конструкціями.

Наслідувачам бароккових форм старої української архітектури, що так уперто домагалися і домагаються відновляти цей канон

українського стилю, там де йому зовсім вже немає місця (пригадайте боротьбу за проєкт Київського вокзалу та здійснену вже будову сільсько-господарчої академії у Києві), було певно дуже прикро дивитися на стрункі рівні форми залізо-бетону. А на нашу думку це позитивне явище, бо українська художня культура не повинна творитися на базі відсталой техніки.

Тут нам можуть закинути нелогичність, що в малярстві ми визнаємо правильним і раціональним використання старих майстрів, а в архітектурі називаємо це відсталістю. Пояснюємо це. Використання старого мистецтва і в архітектурі ми вважаємо можливим, а саме для залізобетонних споруджень могли б мати деяке значіння студії форм кам'яного будівництва, напр., Єгипту, Асирії. Але в архітектурі це використання спадщини можливе в значно меншій мірі, як у малярстві, бо техніка архітектури еволюціонувала не таким темпом, як малярство. Архітектурні форми значно більшою мірою залежать від техніки, як малярські. От чому для архітектури абсолютно визначаючим моментом є характер і рівень сучасної техніки. Взагалі, на нашу думку, мистецтво нашої доби повинне не наслідувати, а використовувати. Минуле може бути тільки матеріалом, а не догмою.

Відділ художньої промисловости представлений був Межигірським та Миргородським Художньо-Керамічними Технікумами та викладачем кераміки у Одеськ. Худож. Політехнікумі т. Білоскурським.

Тут чимало було прекрасних декоративних речей та речей суто утилітарного призначення.

Кращою художньою обробкою визначилися речі Межигірського Технікума, а технічною — Миргородського Технікума. Високої технічної і художньої якості були речі колишніх студентів Межигірського Технікуму, що працюють нині на виробництві. Керамічні ВУЗ-и можуть без сумніву претендувати на те, щоб їх художні досягнення були перенесені у масове виробництво.

Кінчаючи огляд ювілейної виставки, ще раз підкреслюємо, що виставка, не зважаючи на організаційні дефекти, виявила великі культурні досягнення в галузі образотворчого мистецтва за 10 років революції на Україні.