МИСТЕЦТВО

БЕРЕЗЕНЬ 2 КВІТЕНЬ
1963

10

МИСТЕЦТВО

ОРГАН МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ РСР,
СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ,
СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ ТА СПІЛКИ
ПРАЦІВНИКІВ КІНЕМАТОГРАФІЇ УКРАЇНИ

РІК ВИДАННЯ ДЕСЯТИЙ

Березень 2 Квітень

1963

Зміст

Ленінським шляхом 1

В. ХАРЧЕНКО — Надихаюче слово партії 3

О. ЛОПУХОВ — Час творити 4

Із скарбниці марксистської естетичної думки . . . 5

Про присудження премій ім. Т. Г. Шевченка за видатні досягнення в галузі літератури і мистецтва 8

І. БЛЮМІНА — Він малював Леніна 9

Напередодні художньої виставки 1963 року

В. БРЮГГЕН — Жива душа картини 12

Ю. СТАНІШЕВСЬКИЙ — Шляхи й перспективи . . 15

Я. ЗАТЕНАЦЬКИЙ — Живопис Т. Г. Шевченка . . 18

М. МЄСІН — Народний художник 20

О. СОЛОМЧЕНКО — Різьбяр Юрій Корпанюк . . 23

М. ПИЛЯВСЬКИЙ — Вистава на голубому екрані 25

І. ПІСКУН — Для дітей 27

Я. ГАН — Це — щастя! 28

Б. КОРДІАНІ — Ролі Зінаїди Дехтярьової 30

На допомогу самодіяльним театрам 31

Б. КРИЖАНІВСЬКИЙ — Великі форми «малих» картин 32

Г. ЛАЗАРІДІС — Варвари XX віку 34

Публікації

П. МУСІЄНКО — Повернений із забуття 35

Гумор 37

Хроніка 38

На обкладинці: В. Хитриков. Бесіда з Іллічем.

ЛЕНІНСЬКИМ ШЛЯХОМ

Ленін...

Скільки безмежної любові, гарячої вдячності пробуджує в серці кожної простої людини це велике ім'я! В ньому — велич героїчного подвигу і втілення найдорожчих мрій передового людства, джерело нових перемог і глибока віра в щасливе майбуття.

Ленін...

Пройдуть віки, але завжди людина з гордістю і захопленням думатиме про цього геніального мислителя, титана духу й неповторної мужності. І вічно благородним прикладом для майбутніх поколінь будуть життя і діяльність безсмертного Ілліча, нашого мудрого вчителя, найлюднішого з людей, великого і простого як сама правда.

З ім'ям Леніна і під його керівництвом робітничий клас і трудове селянство Росії вперше в історії вибороли право бути господарями своєї долі, з ім'ям Леніна, на чолі з Ленінською партією комуністів трудящі маси країни Рад здобули перемоги, що прославили їх в історії, з його ім'ям вони створюють тепер суспільство, до побудови якого він закликав.

Ми впевнено йдемо ленінським шляхом, і кожна наша перемога — це торжество ленінізму, це виявлення могутності безсмертних ленінських ідей. Ось чому ми кажемо: Ленін з нами, він наш сучасник.

Винятково багатогранною і широкою була діяльність Леніна, надзвичайно глибокою — його обізнаність з усім багатством знань, вироблених людством. Він не залишив поза увагою жодну з галузей людської культури. Промінь Ленінського генія освітив і шляхи розвитку літератури й мистецтва.

Виходячи з марксистських положень про культуру, Володимир Ілліч заклав ідейно-теоретичні основи нового соціалістичного мистецтва і дав блискучі зразки застосування діалектичного матеріалізму до явищ і процесів художньої творчості.

Ще задовго до Великої Жовтневої соціалістичної революції В. І. Ленін сформулював найважливіші принципи мистецтва, що органічно виходили з марксистської теорії й практики класової боротьби пролетаріату. Ленінська теорія відображення, його вчення про дві культури в кожній національній культурі, про ставлення пролетаріату до культурної спадщини минулого, про будівництво соціалістичної змістом і національної за формою культури, вчення про партійність і народність літератури й мистецтва є неоціненним внеском у скарбницю марксизму.

В основі соціалістичного мистецтва лежить науково обгрунтований Леніним принцип партійності. Ще в 1894—1895 рр. у роботі «Економічний зміст народництва і критика його в книзі пана Струве» він показав, що таке партійність з точки зору марксиста. Матеріалізм, — вчив Володимир Ілліч,— включає в себе партійність, зобов'язуючи при всякій оцінці події прямо і відкрито ставати на точку зору певної суспільної групи.

У 1905 р. В. І. Ленін виступив з статтею «Партійна організація і партійна література», де у протилежність розтлінному і продажному мистецтву капіталістичного світу поставив вимогу відкритої й сміливої пропаганди принципу партійності літератури й мистецтва, рішучого відмежування пролетарського мистецтва від буржуазного. Яскравим виявом принципової партійності Леніна є його листи до М. Горького. Усім відома глибока дружба цих великих людей. Але з якою послідовністю і відвертістю критикував письменника Володимир Ілліч, коли той часом підпадав під вплив ідеалістів! І це відіграло вирішальну роль в ідейно-творчому змужнінні М. Горького.

Вчення В. І. Леніна про партійність викрило фальшиву «теорію» безкласовості і відмежованості літератури й мистецтва від класової боротьби, обгрунтувало вирішальну роль передового світогляду в художній творчості й показало, що в радянську епоху митець може художньо й правдиво відобразити дійсність лише тоді, коли він повністю усвідомлює свою політичну відповідальність перед народом.

Виходячи з того, що мистецтво повинно служити трудящим, В. І. Ленін вимагав від мистецтва народності. Принцип народності, розвинутий Леніним, став одним з найважливіших принципів соціалістичного реалізму.

Мистецтво,— вчив Ленін,— повинно бути зрозумілим і близьким народу, об'єднувати почуття, розум, волю народних мас, виховувати їх в дусі комуністичних ідеалів. Таким мистецтвом може бути,— вважав Ленін,— лише мистецтво реалістичне.

Після перемоги Великого Жовтня Ленін невтомно продовжував боротьбу за ідейну чистоту нашого мистецтва, за торжество його великих принципів. У постанові VIII з'їзду Комуністичної партії було чітко визначено шляхи його розвитку: «Нема таких форм науки і мистецтва, які не були б зв'язані з великими ідеями комунізму і безмежно різноманітною роботою по будуванню комуністичного господарства».

Комуністичною ідейністю, піклуванням про нерозривний зв'язок літератури і мистецтва з життям народу пройняті виступи Володимира Ілліча з питань роботи пролеткульту, керівники якого припускалися багатьох політичних і теоретичних помилок. Він нещадно викривав пролеткультівців, які, відкидаючи художні цінності минулого, під гаслом створення нової «пролетарської культури», «новаторства» намагалися відвести радянське мистецтво з марксистських позицій, прищепити масам політично помилкові погляди.

З такою ж непримиренністю виступав В. І. Ленін і проти представників інших ідеологічно ворожих течій, які будь-що прагнули бути оригінальними і відверто виступали проти реалізму. В бесідах з Кларою Цеткін В. І. Ленін говорив: «Чому треба плазувати перед новим, як перед богом, якому треба покоритися тільки тому, що це «нове»? Безглуздя, цілковите безглуздя! Тут — багато лицемірства і, звичайно, несвідомої пошани до художньої моди, яка панує на Заході. Я не в силі вважати твори експресіонізму, футуризму, кубізму та інших «ізмів» найвищим проявом художнього генія. Я їх не розумію. Я не відчуваю від них ніякої радості». Критикуючи ультрамодні «ліві» течії формалізму й експресіонізму, розкриваючи їхнє псевдоноваторство, Володимир Ілліч підкреслював, що красиве необхідно брати за взірець навіть коли воно й старе, а «нове», якщо воно не може дати естетичної насолоди й руйнує природу мистецтва, відкидати. В. І. Ленін завжди розглядав ідейність і художність у літературі й мистецтві в нерозривній єдності, вважав їх основним критерієм для оцінки художнього твору. Вчення Володимира Ілліча про літературу і мистецтво — величезна Ленінська спадщина, мудрий дороговказ для діячів радянського мистецтва, що розвивається єдино вірним шляхом, шляхом соціалістичного реалізму. Глибока відданість наших митців комуністичним ідеалам, їхні зв'язки з народом, постійна увага партії до художньої творчості забезпечили розквіт соціалістичного мистецтва, його всесвітнє визнання.

Період культу особи Сталіна завдав значної шкоди художній творчості. Догматизм, помпезність, лакування дійсності, що були для нього характерні, гальмували розвиток нашого мистецтва, але не в силі були припинити його зростання.

Вирішальне значення для дальшого піднесення мистецтва соціалістичного реалізму мали XX і XXII з'їзди КПРС, які засудили культ особи, усунули все, що заважало розвитку соціалістичної культури. Їх історичні рішення надихнули митців на нові творчі звершення, відкрили перед ними величезні можливості. Комуністична партія і радянський уряд приділяють постійну увагу нашій літературі й мистецтву, посиленню їхньої ролі в ідейному вихованні мас. Центральний комітет КПРС на чолі з М. С. Хрущовим

активно проводять ленінську політику в галузі художньої творчості.

Настанови партії, чітко сформульовані в новій Програмі КПРС, у роботах М. С. Хрущова «За тісний зв'язок літератури й мистецтва з життям народу» та «До нових успіхів літератури й мистецтва», нещодавно були ще раз підтверджені й конкретизовані в світлі завдань сьогоднішнього дня на зустрічі з діячами літератури й мистецтва. У виступі М. С. Хрущова, в його зауваженнях, в доповіді секретаря ЦК КПРС тов. Л. Ф. Іллічова визначено життєво важливі для мистецтва положення, дано рішучу відсіч проявам абстракціонізму з боку окремих митців. М. С. Хрущов підкреслив необхідність партійної принциповості в художній творчості, вказав на небезпеку проявів примиренства до реакційної буржуазної ідеології.

Величезне значення для дальшого розвитку соціалістичної культури має нова зустріч керівників партії та уряду з діячами літератури і мистецтва, що відбулася 7—8 березня.

Яскрава промова М. С. Хрущова «Висока ідейність і художня майстерність — велика сила радянської літератури і мистецтва», доповідь секретаря ЦК КПРС Л. Ф. Іллічова «Про відповідальність художника перед народом» розгорнули перед працівниками літератури велику і конкретну програму художньої творчості на новому етапі комуністичного будівництва. Кожен, кому дорога доля радянської культури не може без хвилювання читати матеріали цієї незабутньої зустрічі, яка була бойовим оглядом наших творчих сил і яскраво продемонструвала непорушну єдність художньої інтелігенції з Комуністичною партією і народом.

«У битві за комунізм, яку ми ведемо,— підкреслив М. С. Хрущов,— надзвичайно важливе значення має виховання всіх людей в дусі комуністичних ідеалів. І це становить головне завдання ідеологічної роботи партії в цей час. Нам треба привести в бойовий порядок усі види ідейної зброї партії, до числа яких належать і такий могутній засіб комуністичного виховання, як література і мистецтво». У програмній промові М. С. Хрущова чітко сформульовані найважливіші марксистсько-ленінські положення про художню творчість, піддані нищівній критиці ідейні хитання та відступи окремих митців з позицій соціалістичного реалізму.

Наша література і мистецтво розвиваються успішно, вірним шляхом. Але не можна не помітити, що останнім часом окремі митці почали нехтувати тим, що в першу чергу відрізняє радянське мистецтво від буржуазного,— його комуністичною ідейністю. Це знайшло свій вияв у спробах виправдати формалістичне трюкацтво, підмінити об'єктивне відображення життя нашої країни, радянських людей суб'єктивістським свавіллям. М. С. Хрущов зупинився зокрема на хибних тенденціях, які проявилися у деяких творах на теми, зв'язані з періодом культу особи. Вони полягають,— вказав він,— у тому, що окремі митці односторонньо підходять до оцінки того етапу в житті нашої країни, намагаються подати мало не всі події в похмурому світлі, зосереджують увагу на фактах беззаконня, сваволі, зловживання владою. Такий підхід до відображення дійсності призводить до викривлення правди життя народу, який в період культу особи «під керівництвом комуністичної партії, під прапором ідей і заповітів великого Леніна... успішно будував і збудував соціалізм, перетворив Радянський Союз в могутню соціалістичну державу, яка витримала найтяжчі воєнні випробування і переможно закінчила небачені в історії битви, повністю розгромивши фашистські полчища».

З винятковою силою прозвучала в доповіді М. С. Хрущова ленінська думка про принципову несумісність соціалістичної й буржуазної ідеологій.

Ленінським духом пройнята кожна теза цього глибоко аргументованого партійного документу. Він є блискучим взірцем творчого застосування ленінських принципів до аналізу художньої творчості і ще раз яскраво підтвердив, якою могутньою ідеологічною зброєю є вчення великого Леніна про партійність і народність мистецтва.

Ще в 1902 р. в книзі «Що робити?» Володимир Ілліч вказував: «...питання стоїть тільки так: буржуазна або соціалістична ідеологія. Середини тут нема. Тому всяке применшення соціалістичної ідеології, всяке відсторонення від неї означає тим самим посилення ідеології буржуазної».

Пізніше у своїй геніальній праці «Матеріалізм та емпіріокритицизм» В. І. Ленін, розвиваючи найважливіші положення про необхідність боротьби пролетаріату з класово-ворожою ідеологією, завдав нищівного удару реакційній ідеалістичній ідеології в галузі філософії. Він показав, що в умовах імперіалізму буржуазна ідеологія вступає в непримиренний конфлікт з усіма проявами суспільного прогресу, що вона боїться життя, його діалектичного розвитку, його невпинного руху вперед. Про це ніколи не слід забувати. Хіба не зрозуміло, що гасло абстракціоністів сучасного Заходу «Геть речі реального світу» за ідеологічним змістом перегукується з горезвісним гаслом ідеалістів кінця XIX і початку XX стст.— «Геть матерію!» Адже не випадково ідеологи сучасного абстракціонізму посилаються на тих «філософів», яких більш як 50 років тому В. І. Ленін викрив як найлютіших ворогів пролетаріату.

Ми не можемо забувати, що «діячі» абстрактного буржуазного мистецтва будь-що намагаються отруїти розум людей, позбавити їх смаків, принизити людську гідність. Смородом і гнилизною тхне від їхнього «мистецтва» з його розпадом форми і безглуздим нагромадженням випадковостей.

Лише ідейною незрілістю, нехтуванням інтересів народу, нерозумінням своєї відповідальності перед суспільством можна пояснити те, що наші окремі художники підпали під вплив формалізму, абстракціонізму. Справедлива критика їхніх витворів партією і народом грунтується, насамперед, на світогляді трудящих мас, які зводять світлу будову комунізму і не потерплять спроб жалюгідної купки недоук відвернути наше мистецтво з шляху соціалістичного реалізму.

Як і весь радянський народ, українські митці всім серцем підтримують ленінську політику партії в галузі художньої творчості. Рішучої критики завдали вони виступам тих, хто намагався реабілітувати твори «бойчукістів», абстракціоністів, формалістичне трюкацтво. Останнім часом українські митці порадували народ новими досягненнями. Присудження премій імені Т. Г. Шевченка за видатні досягнення в галузі літератури і мистецтва В. М. Сосюрі, Г. М. Тютюннику та Г. І. Майбороді, успішні гастролі в Москві Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, музичні твори українських композиторів, нові концертні програми, присудження першої премії на Всесоюзному конкурсі проекту пам'ятника Т. Г. Шевченку в Москві роботи випускників Київського художнього інституту Ю. Сінкевича, А. Фуженка і М. Грицюка та архітектора А. Сницаріва, активна підготовка художників до Республіканської виставки 1963 р., тріумфальні виступи наших майстрів мистецтв закордоном — усе це свідчить про нове творче піднесення.

Діячі літератури і мистецтва республіки тісно згуртовані навколо Ленінського Центрального Комітету Комуністичної партії. Вони — активні будівники нового світу, переконані поборники гуманізму, творці і пропагандисти найпередовішого в світі мистецтва, мистецтва величезного багатства думок, образів і почуттів, що виражає величну епоху, окрилює людину, закликає її на нові звершення.

Ось чому трудящі нашої країни люблять і поважають своїх митців, виявляють їм велике довір'я. І не випадково 3-го березня в числі кращих синів і дочок народу депутатами республіканського і місцевих органів державної влади були обрані й представники мистецтва.

Комуністична ідейність соціалістичного мистецтва, його глибокий і благородний зміст, високі художні якості і новаторський характер забезпечили йому провідну роль в розвитку світової культури.

Кращі твори наших митців надихають усіх простих людей світу на боротьбу за щастя і мир. Вони бачать в них прояви того нового мистецтва, яке народжується в процесі революційної боротьби пролетаріату і якому належить майбутнє.

«Найвищий обов'язок радянського письменника, художника, композитора, кожного творчого працівника бути в рядах будівників комунізму, служити своїм талантом великій справі нашої партії, боротися за торжество ідей марксизму-ленінізму».

М. С. ХРУЩОВ

НАДИХАЮЧЕ СЛОВО ПАРТІЇ

Зустріч керівників партії і Радянської держави з творчою інтелігенцією, що відбулася 7 і 8 березня, є ще одним доказом батьківського піклування партії, її ленінського Центрального Комітету, товариша М. С. Хрущова про дальший розвиток соціалістичної культури на важливому етапі будівництва комуністичного суспільства.

Наш народ пишається здобутками вітчизняної літератури і мистецтва. Але духовні запити трудящих швидко зростають. В наш час, коли в усьому світі іде запекла боротьба між комуністичною і буржуазною ідеологією, роль мистецтва в комуністичному вихованні мас винятково важлива. Наша ідейна зброя завжди має бути гостро відточеною, готовою до бою.

Тим часом в діяльності деяких творчих працівників образотворчого мистецтва, кіно, театру, музики і літератури є недоліки й помилки, а подеколи навіть прояви впливу ворожої ідеології, на які правильно вказували керівники партії під час Кремлівської зустрічі і які з такою пристрастю засудили її учасники.

Промова товариша М. С. Хрущова пройнята глибокими думками, піклуванням і турботами про наше мистецтво. Він викриває те, що гальмує дальший розвиток художньої творчості, критикує конкретних носіїв шкідливих, чужих нашому суспільству і комуністичній ідеології поглядів у мистецтві. Його промова є дороговказом для митців.

«Нашому народові,— вказав М. С. Хрущов,— потрібне бойове, революційне мистецтво. Радянська література і мистецтво покликані відтворити в яскравих художніх образах великий і героїчний час будівництва комунізму, правдиво відобразити утвердження і перемогу нових комуністичних відносин в нашому житті».

Працівники театру, як і всі радянські митці, серцем сприйняли мудрі вказівки Комуністичної партії. Вони теж мають перевірити свою зброю, чи не затупилася вона, не заіржавіла, чи не здають вони де-не-де ідейні позиції на важливій ділянці ідеологічного фронту — в театральному мистецтві.

Майстри сцени з задоволенням відзначають, що нині в їх репертуарі переважають твори радянських драматургів, написані на сучасні теми, що в багатьох виставах образно показане наше життя. І однак, поклавши руку на серце, ми повинні признатися, що справедливі докори, які прозвучали на зустрічі, торкаються і працівників театру. Надто мало ще у нас масштабних творів, які проникали б у глибини життя, розкривали усю велич історичного подвигу народу — будівника комунізму.

Нерідко на сцену потрапляють п'єси, що формально написані «на злобу дня», але по суті далекі від правдивого розкриття важливих процесів нашої дійсності. Буває, що беззмістовні, розважальні комедійки або сентиментальні мелодрами витісняють з театральних афіш назви ідейно зрілих і художньо досконалих п'єс. Часом незаслужено забуваються деякі кращі твори російської і української драматургічної класики, а не дуже розбірливі керівники театрів дають путівку в життя низькопробним п'єсам західних буржуазних драматургів — детективам або салонним комедіям.

Висока ідейна місія нашого театру! Він є трибуною, з якої митці розмовляють з народом, впливаючи на розум

і серце мільйонів трудящих, на формування їх комуністичного світогляду, виховуючи молодь. Театр і далі властивими йому засобами допомагатиме народу очищати життя від усього, що заважає його переможному рухові вперед. Найблагороднішим завданням радянських митців є створення правдивих, художньо повноцінних образів героїв нашого часу. Про цей головний їх обов'язок було сказано на зустрічі керівників партії і уряду з представниками творчої інтелігенції.

Обмін думками про найістотніші проблеми розвитку мистецтва соціалістичного реалізму загострює почуття відповідальності кожного радянського художника за ідейну чистоту і цілеспрямованість художньої культури, почуття колективної відповідальності громадськості за діяльність кожного окремого митця.

Немає сумніву, що театральні діячі Радянської України разом з митцями братніх республік, натхнені вказівками ленінської партії, працюватимуть з новим запалом, здійснюючи священний обов'язок — своїм мистецтвом допомагати партії в ідейному і естетичному вихованні трудящих.

ВАСИЛЬ ХАРЧЕНКО,
народний артист УРСР

«Наша політика в мистецтві, політика непримиренності до абстракціонізму, формалізму і будь-яких інших буржуазних перекручень є ленінська політика, яку ми неухильно проводили і будемо проводити».

М. С. ХРУЩОВ

ЧАС ТВОРИТИ

Вся преса, радіо і телебачення велику увагу приділяють важливій події в житті нашої країни — зустрічі керівників партії і уряду з діячами літератури і мистецтва. Мова йде про справжнє відстоювання завоювань соціалістичного реалізму, про принципову і нещадну критику абстракціонізму і формалізму. Комуністична партія, ленінський Центральний Комітет вирішують назрілі питання мистецького життя разом з письменниками, кіномитцями, художниками, композиторами. Багато думок про різні шляхи в розвитку нашого образотворчого мистецтва висловили І. Еренбург, Ю. Нагібін та ін., але не завжди ці думки були цілеспрямовані і об'єктивні, не завжди мали на меті служити реалістичному мистецтву. Їм вторив скульптор Е. Неізвестний, проголошуючи свою теорію шукань «системи символів та ієрогліфів». На практиці ця «система» призвела до того, що на художній виставці у Москві демонструвались такі «твори», як «Сніданок» А. Васнецова, «Натюрморт» М. Андронова, «Рак» Е. Неізвестного, роботи Р. Фалька і В. Татліна тощо. Нікчемність подібних картин і скульптур була настільки очевидна, що вони ніякою мірою не змогли протистояти тому, що було зроблено хорошого і розумного у нашому мистецтві. Потуги абстракціоністів і формалістів є марними, бо народ — справжній цінитель мистецтва, не прийняв «творів» горе-новаторів, горе-теоретиків.

Радянські люди завжди вітають пошуки нових засобів художнього вираження, але вони хотять, щоб твори, позначені цими пошуками, відповідали їх духовним, естетичним почуттям і уявленням про прекрасне. Щоб прокласти нові шляхи в мистецтві, треба жити з народом і для народу. Найперше завдання художників — внести свій посильний вклад у будівництво комунізму, іти в ногу з епохою.

Загальновідомо, що безсмертні твори, які живуть віки, належать пензлю чи різцю майстрів-реалістів. Реалізм витримав випробування часом, він живий вічно, бо передбачає образне, художнє пізнання дійсності людиною.

Ми за реалізм в усій його широті, за мистецтво багатогранне, як саме життя.

Палкий виступ М. С. Хрущова на зустрічі з діячами літератури і мистецтва в Москві, його принципова критика помилкових поглядів деяких товаришів, критика абстракціоністів і формалістів, щира підтримка художників-реалістів, піклування про дальший розквіт радянського мистецтва — все це знайшло відгук у серцях митців України.

На жаль і в нашому мистецькому житті були спроби протягти абстракцію і формалізм у монументальні розписи сучасного інтер'єра. Група художників — І. Литовченко, В. Ламах, Е. Котков, незважаючи на критику Спілкою художників оформлення ресторану «Метро», «увіковічнюють» на стінах його залів абстрактні дерева, силуети гнилих риб, зображують чи то сонце, чи то амебу, або хаос з бур'яну і металевої стружки. Творча громадськість засудила це трюкацтво.

Нині художники України готуються до чергової республіканської виставки. Події останнього часу дають їм натхнення, спрямовують на шлях творчих дерзань. Наша мистецька молодь не піде по шляху протиставлення батьків синам. Вірна своєму молодому темпераменту, вона буде шукати, дерзати, але не на голому місці, а на базі того хорошого, що було створено нашими кращими реалістами — М. Мурашком, Ф. Кричевським, О. Шовкуненком, В. Касіяном, А. Петрицьким, Г. Світлицьким, М. Дерегусом та іншими.

Поки ще не час розкривати творчі «таємниці» тих, хто готується до виставки, але можна з впевненістю сказати, що наші митці, вірні принципам соціалістичного реалізму, відобразять у своїх творах і дорогий образ безсмертного Леніна, і велич нашого сучасника — будівника комунізму, і подвиги героїв-космонавтів, і вічні ідеали миру й дружби між народами, історичну боротьбу нашого народу, його героїчні подвиги в часи великої Вітчизняної війни, і незрівняну красу радянського краю.

ОЛЕКСАНДР ЛОПУХОВ,
заслужений діяч мистецтв УРСР

ІЗ СКАРБНИЦІ МАРКСИСТСЬКОЇ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ

Нижче подаємо висловлення класиків марксизму і видатних діячів радянської культури, спрямовані проти буржуазного модерністського мистецтва

В. І. ЛЕНІН

«У чому ж полягає цей принцип партійної літератури? Не тільки в тому, що для соціалістичного пролетаріату літературна справа не може бути знаряддям наживи осіб або груп, вона не може бути взагалі індивідуальною справою, незалежною від загальної пролетарської справи. Геть літераторів безпартійних! Геть літераторів надлюдей! Літературна справа повинна стати частиною загальнопролетарської справи, «коліщатком і гвинтиком» одного єдиного, великого соціал-демократичного механізму, що приводиться в рух усім свідомим авангардом всього робітничого класу. Літературна справа повинна стати складовою частиною організованої, планомірної, об'єднаної соціал-демократичної партійної роботи.

«Всяке порівняння кульгає», говорить німецьке прислів'я. Кульгає і моє порівняння літератури з гвинтиком, живого руху з механізмом. Можливо, знайдуться навіть істеричні інтелігенти, які знімуть галас з приводу такого порівняння, що принижує, омертвляє, «бюрократизує» вільну ідейну боротьбу, свободу критики, свободу літературної творчості і т. д., і т. д. По суті справи, такий галас був би тільки виявом буржуазно-інтелігентського індивідуалізму. Нема чого сперечатись, літературна справа найменше піддається механічному рівнянню, нівелюванню, пануванню більшості над меншістю. Нема чого сперечатись, в цій справі безумовно необхідне забезпечення більшого простору особистій ініціативі, індивідуальним нахилам, простору думці і фантазії, формі і змістові. Все це безспірно, але все це доводить лише те, що літературна частина партійної справи пролетаріату не може бути шаблонно ототожнювана з іншими частинами партійної справи пролетаріату. Все це аж ніяк не спростовує того чужого і дивного для буржуазії і буржуазної демократії положення, що літературна справа повинна неодмінно і обов'язково стати нерозривно зв'язаною з усіма іншими частинами частиною соціал-демократичної партійної роботи...

У суспільстві, основаному на владі грошей, у суспільстві, де злидарюють маси трудящих і дармоїдствують жменьки багачів, не може бути «свободи» реальної і дійсної. Чи вільні ви від вашого буржуазного видавця, пане письменнику? від вашої буржуазної публіки, яка вимагає від вас порнографії в рамках і картинах, проституції у вигляді «доповнення» до «святого» сценічного мистецтва? Адже ця абсолютна свобода є буржуазна або анархічна фраза (бо, як світогляд, анархізм є вивернута навиворіт буржуазність). Жити в суспільстві і бути вільним від суспільства не можна. Свобода буржуазного письменника, художника, актриси є лише замаскована (або лицемірно маскована) залежність від грошового мішка, від підкупу, від утримання.

І ми, соціалісти, викриваємо це лицемірство, зриваємо фальшиві вивіски,— не для того, щоб мати некласову літературу і мистецтво (це буде можливо лише в соціалістичному позакласовому суспільстві), а для того, щоб лицемірно-вільній, а на ділі зв'язаній з буржуазією, літературі протипоставити дійсно-вільну, відкрито зв'язану з пролетаріатом літературу.

Це буде вільна література, тому що не корисливість і не кар'єра, а ідея соціалізму і співчуття трудящим вербуватимуть нові й нові сили в її ряди. Це буде вільна література, тому що вона служитиме не пересиченій героїні, не «верхнім десяти тисячам», що нудьгують і страждають від ожиріння, а мільйонам і десяткам мільйонів трудящих, які становлять цвіт країни, її силу, її майбутнє. Це буде вільна література, яка оплодотворяє останнє слово революційної думки людства досвідом і живою роботою соціалістичного пролетаріату, створює постійну взаємодію між досвідом минулого (науковий соціалізм, що завершив розвиток соціалізму від його примітивних, утопічних форм) і досвідом сучасного (теперішня боротьба товаришів робітників)». [1]

«— Революція розв'язує всі сковані до того сили і жене їх з глибин на поверхню життя. Ось вам один приклад з багатьох. Подумайте про той вплив, який чинили на розвиток нашого живопису, скульптури і архітектури мода і примхи царського двору, так само смак і дивацтво панів аристократів і буржуазії. В суспільстві, яке базується на приватній власності, художник виробляє товари для ринку, він має потребу в покупцях. Наша революція визволила художників від гніту цих дуже прозаїчних умов. Вона перетворила Радянську державу в їх захисника і замовця. Кожний художник, всякий, хто себе таким вважає, має право творити вільно, згідно з своїм ідеалом, незалежно ні від чого.

— Але, зрозуміло, ми — комуністи. Ми не повинні стояти, склавши руки, і давати хаосу розвиватися, куди хочеш. Ми повинні цілком планомірно керувати цим процесом і формувати його результати. Ми ще далекі від цього, дуже далекі. Мені здається, що і ми маємо наших докторів Карлштадтів. Ми занадто великі «заперечувачі в живопису». Красиве треба зберегти, взяти його як зразок, виходити з нього, навіть коли воно «старе». Чому нам треба відвертатися від істинно-прекрасного, відмовлятися від нього, як від вихідного пункту для дальшого розвитку, тільки на тій підставі, що воно «старе»? Чому треба плазувати перед новим, як перед богом, якому треба покоритися тільки тому, що «це нове»? Безглуздя, цілковите безглуздя! Тут багато лицемірства і, звичайно, несвідомої пошани до художньої моди, яка панує на Заході. Ми хороші революціонери, але ми почуваємо себе чомусь зобов'язаними довести, що ми теж стоїмо «на висоті сучасної культури». Я ж маю сміливість заявити себе «варваром». Я не в силі вважати твори експресіонізму, футуризму, кубізму та інших «ізмів» найвищим проявом художнього генія. Я їх не розумію. Я не відчуваю від них ніякої радості.

---

[1] В. І. Ленін. «Партійна організація і партійна література».

Я не могла стриматися і призналась, що і мені не вистачає органу сприйняття, щоб зрозуміти, чому художнім виявом натхненної душі повинні бути трикутники замість носа і чому революційне прагнення до активності повинно перетворити тіло людини, в якому органи зв'язані в одно складне ціле, в якийсь м'який безформний мішок, поставлений на двох ходулях, з двома вилками по п'ять зубців у кожній.

Ленін від душі розреготався.

— Так, дорога Кларо, нічого не поробиш, ми обоє старі. Для нас досить, що ми, принаймні, в революції лишаємося молодими і перебуваємо в перших рядах. За новим мистецтвом нам не угнатися, ми будемо шкандибати позаду.

— Але,— продовжував Ленін,— важлива не наша думка про мистецтво. Важливе також не те, що дає мистецтво кільком сотням, навіть кільком тисячам загальної кількості населення, обчислюваного мільйонами. Мистецтво належить народові. Воно повинно входити своїм найглибшим корінням у саму товщу широких трудящих мас. Воно повинно бути зрозуміле цим масам, і вони повинні любити його. Воно повинно об'єднувати почуття, думку і волю цих мас, піднімати їх. Воно повинно пробуджувати в них художників і розвивати їх. Чи повинні ми невеликій меншості підносити солодкі, витончені бісквіти, тоді як робітничі і селянські маси мають потребу в чорному хлібі? Я розумію це, звичайна річ, не тільки в буквальному значенні слова, але й фігурально: ми повинні завжди мати перед очима робітників і селян. Заради них ми повинні навчитися господарювати, рахувати. Це стосується також до галузі мистецтва і культури...

Хтось із нас,— я не пам'ятаю, хто саме,— заговорив з приводу деяких, особливо таких, що кидаються у вічі, явищ з галузі мистецтва і культури, пояснюючи їх походження «умовами моменту». Ленін на це заперечив:

— Знаю добре! Багато хто щиро переконаний в тому, що panem et circenses («хлібом і видовищами») можна перебороти труднощі і небезпеки теперішнього періоду. Хлібом — звичайно! Що ж до видовищ,— цур їм! — не заперечую. Але нехай при цьому не забувають, що видовища — це не справжнє велике мистецтво, а швидше більш-менш красива розвага. Не треба при цьому забувати, що наші робітники і селяни нітрохи не нагадують римського люмпен-пролетаріату. Вони не утримуються за рахунок держави, а утримують самі працею своєю державу. Вони «робили» революцію і захищали справу останньої, проливаючи потоки крові і приносячи незчисленні жертви. Справді, наші робітники і селяни заслуговують чогось більшого, ніж видовищ. Вони дістали право на справжнє велике мистецтво. Тому ми в першу чергу висуваємо найширшу народну освіту і виховання. Це створює грунт для культури,— звичайно, при умові, що питання про хліб розв'язане. На цьому грунті повинно вирости дійсно нове, велике комуністичне мистецтво, яке створить форму відповідно до свого змісту». [1]

Г. В. ПЛЕХАНОВ

«...Імпресіоністи виявили байдужість до ідейного змісту своїх творів. Один з них казав, вельми вдало висловлюючи переконання властиве їм усім: «Світло є головна дійова особа в картині». Але відчуття світла є саме тільки відчуття, цебто поки-що ще не почуття, поки-що ще не думка. Художник, що обмежує свою увагу цариною відчувань, лишається байдужий до почуття і до думки. Він може намалювати гарний пейзаж. І справді, імпресіоністи намалювали багато чудових пейзажів. Але пейзаж — це ще не малярство...

Читач чув, звичайно, про так званих «кубістів». А коли йому траплялося бачити їхні вироби, то я не дуже ризикую помилитися, припустивши, що вони зовсім не захопили його. Принаймні, в мене ці вироби не викликають нічого подібного до естетичної насолоди. «Дурниця в кубі!» — от слова, які самі просяться на язик, коли бачиш ці, ніби-то художні вправи». [2]

[1] К. Цеткін. З книги «Спогади про Леніна».
[2] Г. В. Плеханов. «Мистецтво і література».

А. В. ЛУНАЧАРСЬКИЙ

«Кілька разів доводилось мені зустрічатися з ним уже після революції в різних художніх жюрі. Так, наприклад, пам'ятаю, він викликав мене, і ми разом з ним поїхали на виставку проектів пам'ятників у зв'язку з заміною фігури Олександра III, скинутої з розкішного постаменту біля храму Христа-спасителя. Володимир Ілліч дуже критично оглядав усі ці пам'ятники. Ні один з них йому не сподобався. Дуже здивований, стояв він перед якимсь футуристичним пам'ятником, але коли спитали про його думку, він сказав: «Я тут нічого не розумію, спитайте Луначарського». Коли я заявив, що не бачу жодного вартого уваги пам'ятника, він дуже зрадів і сказав мені: «А я думав, що ви поставите яке-небудь футуристичне опудало». [1]

«Марксистське мистецтвознавство і літературознавство відхилило фальшиву теорію, ніби можливий справжній відхід мистецтва від громадського життя. Ми розкрили, що відхід від громадського життя є певним ставленням до цього громадського життя». [2]

«Тепер мистецтво Заходу орієнтується не стільки на музику, скільки на джазбанд. В культурній музиці буржуа запідозрює певний соціальний зміст,— і не даремно, звичайно. Крім того, надто розумна правильна конструкція — а ось розгардіяш у звуках, що п'янить відчуттям легкості життя, уривчасті жваві ритми і веселі шуми, так само, як сильне освітлення, фейєрверк, танці приводять людину, не без допомоги алкоголю, в піднесений настрій. Вона святкує, відкинувши всі думки, своє свято життя. А власне це буржуазії й треба. Їй потрібно, щоб люди на неї працювали, проливали кров за неї і при цьому не скаржились. Добитися ж цього можна саме створенням такої святкової обстановки. Це повернення до формули, яку надзвичайно точно викарбував Метерлінк: «Римляни говорили, що треба народу давати хліба і видовищ; але чим менше хліба, тим більше треба видовищ». Треба побоюватися тільки, щоб у ці видовища і свята не проникла думка. І той же Метерлінк розумів і говорив: «Таке мистецтво, мистецтво, що п'янить, присипляє, потрібне для правлячих класів». [3]

В. В. ВОРОВСЬКИЙ

«Ні, панове модерністи, ваша найновіша література — справжній плід буржуазного суспільства, його гнилий плід, породжений ним і необхідний йому для самовтіхи...

І література, що так крикливо заповнила собою і своєю рекламою суспільну авансцену, є виразницею саме цієї «розчарованої» і «втомленої» частини інтелігенції. Таким чином, за самим походженням своїм вона є реакцією на прогресивний факт, цебто реакційним фактом.

А тепер придивіться до її змісту. Він весь просякнутий одним закликом: тікайте від суспільної діяльності, від політики, від «догм», програм і всяких «пут» — до індивідуального життя, до торжества плоті, до свободи від будь-якої обов'язкової моралі і навіть логіки.

...Художник втілює у своєму творі шматок життя, справжнього або уявлюваного, і його особисте «я», яке є канвою творчості, забарвлює весь твір у той суб'єктивний колір, який і вказує «тенденцію» автора. В одного ця тенденція суспільна, у другого — антисуспільна. В одного вона прогресивна, у другого — реакційна». [4]

[1] А. В. Луначарський. «Ленін і мистецтво».
[2] А. В. Луначарський. Соціалістичний реалізм. (Статті про радянську літературу).
[3] А. В. Луначарський. Класова боротьба в мистецтві. (Статті про радянську літературу).
[4] В. В. Воровський. Про буржуазність модерністів. (Літературно-критичні статті. Держлітвидав, 1956).

М. ГОРЬКИЙ

«Формалізм як «манера», як «літературний прийом» найчастіше служить для прикриття порожнечі або убозтва душі. Людині хочеться говорити з людьми, але сказати їй нічого, і стомливо багатослівно, хоч іноді й красивими, докладно дібраними словами, вона говорить про все, що бачить, але чого не може, не хоче або боїться зрозуміти. Формалізмом користуються з страху перед простим, зрозумілим, а іноді й грубим словом, боячись відповідальності за це слово. Деякі автори користуються формалізмом як засобом одяги свої думки так, щоб не одразу було зрозуміле їх потворно вороже ставлення до дійсності, їх намір перекрутити суть фактів і явищ. Але це стосується вже не до мистецтва слова, а до мистецтва шахрайства». [1]

В. КОРОЛЕНКО

«...Час від часу чути істеричні вигуки: «Я, я, я знайшов вихід. Я геній! Ідіть за мною». І публіка (особливо жадібна до нового молодь) іде іноді на ці заклики і потрапляє в кращому випадку на справжніх істериків, в гіршому — навіть на шарлатанів. І навіть важко з'ясувати, з ким саме маєш справу в кожному даному випадку».

«Передвижникам докоряли, що їх картини це по суті ілюстрації до різних явищ суспільного життя. Сумізм [2] *— не ілюстрація. Його треба зарахувати до іншого, ще більш прозаїчного жанру. В кожному ілюстрованому журнальчику, крім картинок, є ще відділ... ребусів. Відділ цей досі не претендує на звання мистецтва, як шарада — на поезію. Тут просто більш чи менш хитромудро поєднуються фігури, зовнішньословесне значення яких, правильно угадане, дає фрази, прислів'я чи приказки. Позитивна якість ребусу — не стільки в малюнках, скільки в дотепному їх поєднанні. Сумізм — це ребус і шарада найгіршого гатунку, ребус без дотепності, складений людиною, яка нібито не вміє навіть порядно малювати і зовсім не винахідлива. Розшифрувати хоча б один з цих ребусів — неможливо».*

К. СТАНІСЛАВСЬКИЙ

«Суть сьогоднішнього життя людського духу глибока та важлива, тому що вона створювалась на стражданнях, на боротьбі та на подвигах, серед небувалих по своїй жорстокості катастроф, голоду, революційної боротьби.

Це велике життя духу не передаси однією зовнішньою гостротою форми, її не втілити — ні акробатикою, ні конструктивізмом, ні кричащою розкішшю та багатством постановки, ні плакатним живописом, ні футуристичною сміливістю чи, навпаки, простотою, що доходить до повної відміни декорацій, ні наклеєними носами, ні розписними колами на обличчях, ні всіма новими зовнішніми прийомами та шаржованим награшем акторів, які оправдовуються звичайно модним словом «гротеск». [1]

О. ДОВЖЕНКО

«Не заперечуючи проти викривальної тематики там, де художник підноситься в ній до великих соціальних узагальнень, я, проте, думаю, що це не головна тема живопису. В мистецтві живопису, на мою думку, треба більше прагнути до утвердження краси радянської людини. Треба більше живописати і звеличувати її працю. Немає в світі нічого прекраснішого за людину в праці. У ній треба шукати нових сюжетів і нової пластики та естетики. Будівники комунізму в дії, в мисленні, у самоспогляданні — тут буде розвиватися головне тематичне завдання живопису в усій різноманітності його форм: і герої і мислителі, матері з немовлятами і ніжні порухи людського серця... і краса природи...

Мистецтва покликані виражати почуття епохи, і тому кожному з них потрібна своя поезія. Але так само, як вірші можуть бути поезією лише тою мірою, в якій вони змістом і формою виражають почуття свого часу, картини художників являють собою живопис тією мірою, в якій наявна в них не проста фіксація, а поетичне бачення явищ дійсності, освітлене внутрішнім світлом і підказане внутрішнім голосом художника. Це стосується всіх жанрів...» [2]

«Усі знають про швидкий розвиток нашого кіно. Він зумовлений посиленою увагою партії. Одна з тисяч ділянок життя — а геніальність її керування виявлялась і тут... Наша робота, робота мистецтв радянської країни, які створюють мистецтво синтетичне, позитивне, грунтується на «так», на утвердженні: «Піднімаю, надихаю, вчу...» — Щоб голос звучав повно і широко, треба жити всіма передовими великими ідеями часу». [3]

М. РИЛЬСЬКИЙ

«Коли письменник, художник, композитор бачить світ викривлено, коли він викликає у читачів, глядачів, слухачів хворобливі емоції, коли він своїми творами присипляє людей чи отруює людську свідомість — нема йому тоді ніякого виправдання...

Твір мистецтва повинен будити високі почуття і світлі думки (хоч би й був він трагічним за своїм змістом), повинен напувати людину енергією, любов'ю до життя й до праці. Тільки тоді це справжній твір мистецтва». [4]

---

[1] М. Горький. «Про формалізм».
[2] Сумізм — одна з течій формалістичного образотворчого мистецтва.

[1] К. Станіславський. «Моє життя в мистецтві».
[2] О. Довженко. «Мистецтво живопису і сучасність».
[3] О. Довженко. «За велике кіномистецтво».
[4] М. Рильський. «Серйозна річ мистецтво».

В урядовому республіканському комітеті по преміях імені Т. Г. Шевченка

ПРО ПРИСУДЖЕННЯ ПРЕМІЙ ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА ЗА ВИДАТНІ ДОСЯГНЕННЯ В ГАЛУЗІ ЛІТЕРАТУРИ І МИСТЕЦТВА

Урядовий республіканський комітет по преміях імені Т. Г. Шевченка постановив присудити премії імені Т. Г. Шевченка 1963 року за видатні досягнення в галузі літератури і мистецтва:

В ГАЛУЗІ ЛІТЕРАТУРИ:

1. СОСЮРІ Володимиру Миколайовичу — за книги лірики «Ластівки на сонці», «Щастя сім'ї трудової».

2. ТЮТЮННИКУ Григорію Михайловичу — за роман «Вир».

В ГАЛУЗІ МУЗИКИ:

1. МАЙБОРОДІ Георгію Іларіоновичу — за оперу «Арсенал».

Понад сорок поетичних книжок видав Володимир Сосюра. Співець нашого часу свої натхненні твори присвячує героїці сучасної епохи, красі нового дня, славній молоді. Він — один з зачинателів української радянської літератури, один з її найвидатніших представників.

Поезію В. Сосюри люблять всюди, бо вона пристрасна, зворушлива, щира. Хто не знає таких чудових його творів, як «Червона зима», «Комсомолець», «Дніпрельстан», «Коли поїзд у даль загуркоче», «Так ніхто не кохав», «Лист до земляків» та ін. Вони складають частину збірки «Ластівки на сонці», яка є справжнім ліричним літописом життя нашого сучасника, закоханого у рідну землю, у натхненну працю на благо соціалістичної Батьківщини.

До книжки «Щастя сім'ї трудової» увійшли найновіші поезії В. Сосюри. Поет оспівує розквіт рідної Вітчизни, з любов'ю пише про простих людей, які своєю працею наближають той час, коли «промінням щедро сяять буде комуністичне сонце для усіх».

Свою лебедину пісню — трилогію «Вир» — Григорій Тютюнник не встиг доспівати: у розпалі свого сорок другого літа він помер. Так рано обірвав життя талановитому письменникові маленький осколок металу, що у війну засів біля самого його серця. А на фронт Г. Тютюнник пішов добровольцем з студентської лави.

Та все ж після війни письменник напружено працював. Закінчив університет, учителював на Львівщині і, звичайно, творив. Написав збірку оповідань «Зорані межі», повість «Хмарка сонця не заступить».

Найбільшою удачею письменника є дві книги «Виру». В романі правдиво і різносторонньо показано життя колгоспного села, з любов'ю створено образи мужніх, працьовитих, співучих трудівників — палких патріотів своєї Батьківщини. Письменник виявив себе тонким знавцем людської душі, соковитої народної мови, майстром ліричного пейзажу.

«Вир» по праву вважається кращим твором сучасної української радянської літератури.

Цього вечора в Київському театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка був аншлаг. Ішла прем'єра нової опери Георгія Майбороди «Арсенал», яку він тільки-но написав у творчій співдружбі з драматургом О. Левадою і поетом А. Малишком. В уяві глядачів виникали незабутні картини героїчного подвигу робітників київського «Арсеналу», які боролися за радянську владу на Україні, за краще майбутнє, за щастя трудящих.

Яскрава мелодійність, наспівність і гармонічне багатство, яке відзначається великою національною своєрідністю, колоритна оркестровка, багатобарвна палітра музичної драматургії — ось ті основні якості, які вигідно відрізняють цей твір від інших опер і забезпечують йому незмінний успіх серед широких мас. Опера хвилює також і тим, що в ній розповідається про долю людей, які для старшого покоління є сучасниками.

Зараз Г. І. Майборода працює над оперою про великого Кобзаря, а також над циклом романсів на слова Максима Рильського.

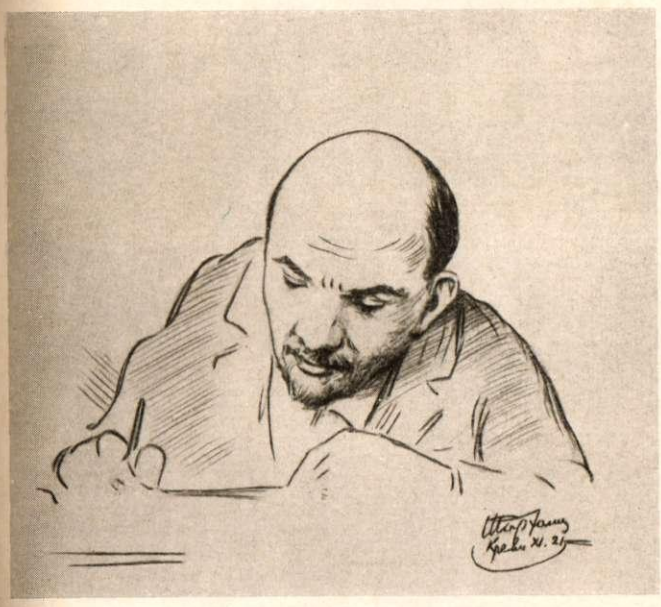
Народна артистка СРСР Б. Руденко.

Ю. Синкевич, А. Фуженко, М. Грицюк, А. Сніцерєв. Проект пам'ятника Т. Г. Шевченку в Москві.

ВІН МАЛЮВАВ ЛЕНІНА

З історії українського радянського мистецтва

ІРИНА БЛЮМІНА



І. Пархоменко. В. І. Ленін.

Творчість Івана Кириловича Пархоменка випала з поля зору наших мистецтвознавців. У роки культу особи ім'я художника було забуте, і згадок про нього немає в жодній праці з історії українського образотворчого мистецтва. Тим часом творчий доробок дає йому на те право. Автор великої галереї портретів Пархоменко — єдиний український художник, який мав щастя малювати з натури Володимира Ілліча Леніна.

Дещо про творчий шлях митця

І. Пархоменко прожив довге, багате на події й цікаві зустрічі, сповнене невтомної праці життя. Він народився 2 серпня 1870 року в містечку Семенівці на Чернігівщині, рано виявив нахил до малювання і, як багато художників дореволюційних часів, свій шлях у мистецтво почав хлопчиком — учнем у майстерні іконописця.

Першим учителем юнака був видатний російський живописець Микола Миколайович Ге, який останні роки життя прожив на Україні. Саме за його рекомендацією Пархоменко вступив до Київської рисувальної школи М. Мурашка, де викладали Х. Платонов, М. Пимоненко, І. Селезньов. За його ж таки порадою він восени 1894 року вступив до Петербурзької Академії мистецтв, вчився у К. Савицького, К. Лебедєва, користувався порадами І. Рєпіна, а згодом продовжував мистецьку освіту у Парижі, в академії Жюльєна, де був учнем Жан-Поля Лорана.

Реалістична підготовка наперед визначила художні уподобання і напрям творчості Пархоменка, який присвятив себе мистецтву портрета. Правда, ще змолоду він ділив симпатії між живописом і літературною діяльністю — пробував сили в поезії, прозі, драматургії, журналістиці, надрукував два романи, щось із вісімдесят оповідань, кілька драм, дві збірки поезій, книгу мемуарів, співробітничав у багатьох столичних та провінціальних газетах.

У дореволюційну пору життя кидало Пархоменка мало не по всій центральній Росії та Україні. Він жив і працював у Чернігові, Ромнах, Кременчуку, Стародубі, в Нижегородській губернії, бував у Конотопі. У Києві завідував портретною майстернею, в Малоархангельську та Єпіфані викладав малювання, в Полтаві за порадою відомого російського художника Г. Мясоєдова відкрив рисувальну школу.

У 1908 році, повернувшись з Парижа, художник приступив до роботи над задуманою раніше серією портретів російських письменників. За три роки написав з натури близько дев'яноста портретів — Л. Толстого, В. Короленка, О. Купріна, О. Блока, В. Вересаєва. Портрет Толстого, який Пархоменко в липні 1909 року виконав у Ясній Поляні за сім сеансів, славетний письменник називав найбільш вдалим.

В часи Великої Жовтневої соціалістичної революції Пархоменко жив у Ярославлі. Він організував тут першу губернську художню студію для червоноармійців, розписував клуби, агітпоїзди, був уповноваженим відділу образотворчих мистецтв Наркомосу. У 1920 році в Москві пише портрети видатних діячів Комуністичної партії та Радянської держави: М. Калініна, Ф. Дзержинського, А. Луначарського, М. Семашко, В. Ногіна, М. Ольмінського. У листопаді 1921 року в Кремлі він малює з натури Володимира Ілліча Леніна.

Згодом, продовжуючи роботу над галереєю портретів російських письменників, Пархоменко доповнює її п'ятдесятьма портретами видатних майстрів радянської літератури: Федора Гладкова, Олексія Новикова-Прибоя, Вячеслава Шишкова, Леоніда Леонова, Всеволода Іванова та інших.

Останні десять років життя, до 1940 року, Іван Кирилович прожив у Харкові і, як завжди, невтомно працював. Тут він написав портрети С. Косіора, Г. Петровського, М. Скрипника, багатьох українських письменників.

Заочне знайомство з Іллічем

Про Володимира Ілліча Леніна Пархоменко вперше почув, коли працював над портретами російських письменників. В. Короленко та професор С. Венгров, складаючи для художника перелік творів, що їх він мав написати, включили сюди й портрети В. Леніна, Г. Плеханова.

У перші пожовтневі роки, живучи в Ярославлі, Пархоменко побачив популярну фотографію В. І. Леніна, виконану С. Наппельбаумом. «...Мене вразило,— згадував потім він,— характерне розумне обличчя на відомому наппельбаумівському знімку, де Ленін сидить з напівнахиленою головою. Пам'ятаю, я відразу ж написав з цього знімка портрет фарбами». А. Луначарський, який через деякий час відвідував Пархоменка, визнав, що портрет дуже схожий. Дізнавшись, що художник мріє написати Леніна з натури, він обіцяє йому умовити Ілліча позувати.

Мрію написати з натури портрет Леніна Пархоменко здійснив пізніше, коли жив у Москві. У старшої сестри Володимира Ілліча — Ганни Іллінічни Єлізарової він побачив багато фотографій сім'ї Ульянових — батька, матері, дітей, зокрема знімок Володимира Ілліча, зроблений коли йому було чотири роки. З цієї фотографії Пархоменко дещо пізніше намалював олійними фарбами портрет. Це і є той портрет Ілліча в дитинстві, який неодноразово репродукувався в сотнях тисяч примірників. Він намальований любовно у манері російського живопису 70-х років минулого століття.

Коли художник розповів Ганні Іллінічні, що хоче намалювати з натури портрет Володимира Ілліча, вона взялася допомогти йому і почала з того, що передала

Леніну листа, в якому Пархоменко просив приділити йому кілька сеансів. Але перевантажений роботою Ленін не дав згоди.

Якось М. Подвойський порадив Івану Кириловичу поїхати до Петрограда і намалювати кімнату в Смольному, де працював Ленін. Художника захопила думка: написати Володимира Ілліча саме в цій кімнаті, в конкретній обстановці.

«Через кілька днів,— згадує він,— ми з Подвойським уже були в Петрограді, і я писав у Смольному етюди та робив начерки олівцем з кімнати та обстановки Леніна». Один з цих начерків зберігається нині в Центральному музеї В. І. Леніна в Москві.

Незабаром ескіз картини був готовий.

Настали треті роковини Великої Жовтневої соціалістичної революції. На вечорі спогадів учасників Жовтня Пархоменко показав присутнім виконаний ним портрет Леніна в дитинстві і сказав, що хоче подарувати його Іллічу. Ганна Іллінічна погодилася піти з ним. Та Леніна вдома не було, він виступав десь на мітингу. Подарунок вручили Надії Костянтинівні.

Портрет довгий час висів у спальні Володимира Ілліча. Тепер він зберігається в Центральному музеї В. І. Леніна в Москві, а авторське повторення — в Державному музеї Революції.

Ескіз задуманої картини про Леніна Пархоменко показав у редакції «Правди» Марії Іллінічні Ульяновій. Вона вирішила допомогти художникові зустрітися з Володимиром Іллічем, сподіваючись, що він зрештою погодиться приділити йому трохи часу. Пішли у Кремль. Але Леніна знову не було вдома. Пархоменко залишив ескіз і пішов. Марія Іллінічна пообіцяла обов'язково повідомити його, що скаже Ілліч.

Із спогадів художника

«Через день,— читаємо у спогадах І. Пархоменка,— мене сповістив комендант Кремля Петерсон, що мене розшукують, дзвонили до комендатури, з комендатури — в різні місця. Я негайно пішов до Марії Іллінічни і дізнався від неї, що Володимир Ілліч хоче мене бачити. Ми умовились, що того ж дня, рівно о 6 годині вечора, я буду у них на квартирі.

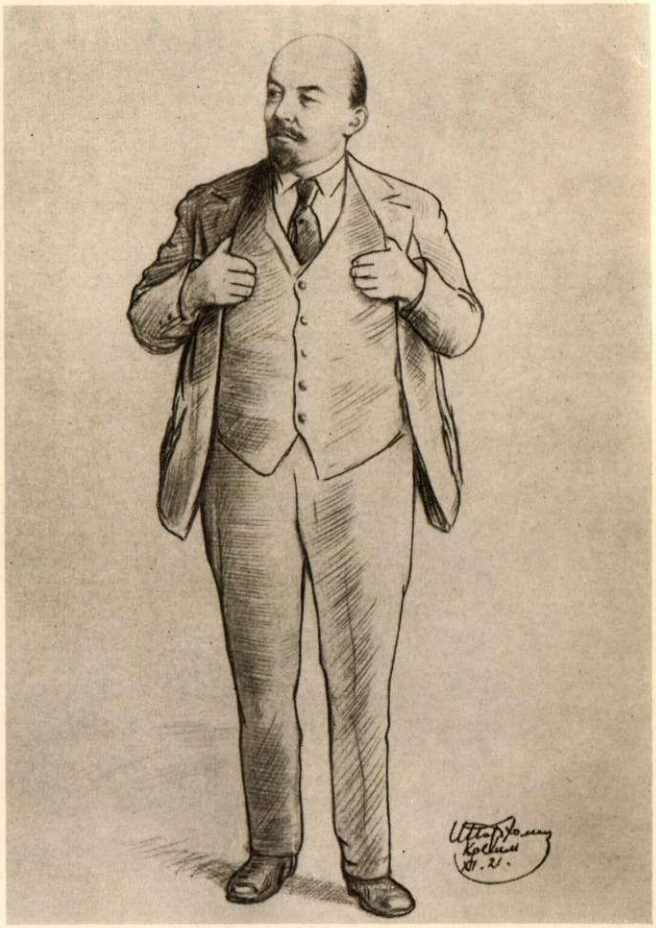
Ледве я — рівно о 6 годині — піднявся нагору білого будинку в Кремлі... і опинився в коридорі, що вів до кімнати Леніна, як звідти — з дверей, що відчинилися, показалася бадьора, середнього зросту, в коричневому піджачному костюмі, коренаста, злегка нахилена вперед постать Леніна. В руках у нього розвівалися на вітру якісь папери. Я пішов йому назустріч. Не дійшовши до мене кілька кроків, Ленін уповільнив ходу, скинув на мене трохи спід лоба очі, привітно посміхнувся, і, немов старий знайомий, дружньо подав мені руку.

— Мені ваша картина подобається, і я охоче вам для неї попозую,— сказав він, скоса на мене поглядаючи. Щось він іще говорив з приводу картини, але моя пам'ять, на жаль, не втримала всього.

Розмовляючи, ми пройшли через секретаріат і увійшли в кабінет, на столі якого купами лежали папери, тіснилися телефони і височіла — під зеленим абажуром — електрична лампа (не та, що тепер стоїть, а інша. Вона у мене зображена на етюді). Незабаром Леніну про когось доповіли... Тут же одна з секретарш повідомила Леніна, що прийшли електромонтери лагодити в кабінеті телефони.

Ленін підвівся з-за столу, дізнався у електромонтерів, що ввійшли, чи довго вони лагодитимуть і запросив... піти з ним у другу кімнату. Ми... пішли по коридору і опинились у великій просторій кімнаті. Пам'ятаю: коли ми в неї прийшли, там за великим столом сиділа якась дівчина і на запитання Леніна, чия це кімната, сказала, що це кабінет Горбунова. Ленін повідомив її, що на півгодини він цей кабінет займе, і дівчина одразу ж поспішила його залишити. Я ледве встиг попросити у неї папір та олівець. Коли Ленін сів, ...я розташувався навпроти і заходився робити з нього начерки...

Повернувшись до кабінету, ми з Леніним ще деякий час були в ньому і умовились почати наш перший сеанс наступного ж дня о 10 годині ранку.



І. Пархоменко. В. І. Ленін.

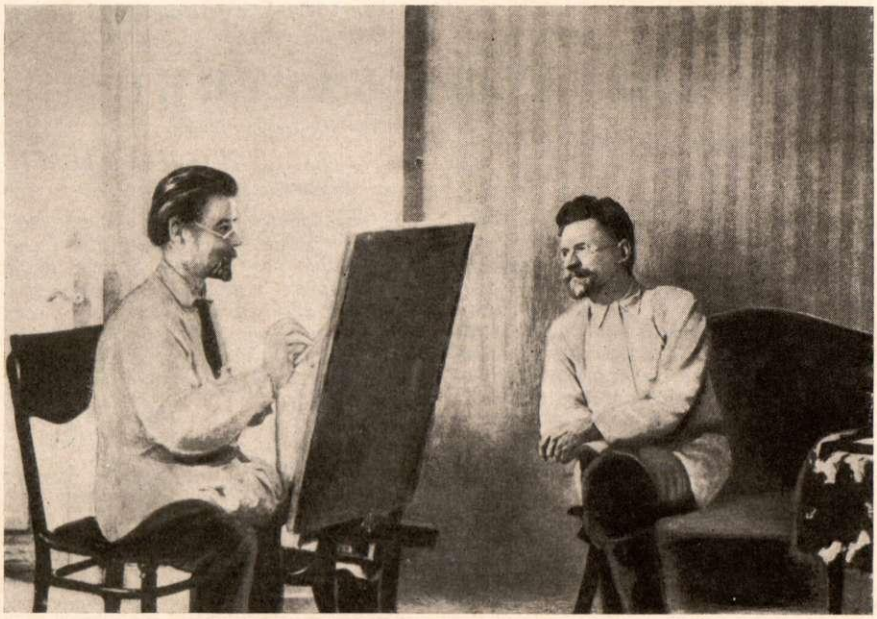
І ось, наступного дня, рівно о 10 годині ранку, це було в листопаді 1921 року, я з'явився в кабінет Леніна зі складаним мольбертом, з полотном і фарбами.

Ленін був уже за роботою і привітався зі мною, майже не відриваючись від паперів. Однак, поки я встановлював мольберт і накладав на палітру фарби, він час від часу перемовлявся зі мною уривчастими фразами, задаючи запитання. Коли ж я приготувався і вимовив: «Я вже можу працювати»,— Ленін відірвався від паперів, поклав на стіл перо і запитав, де і як йому сісти. Я обрав йому місце і вказав позу. І ми відразу ж почали сеанс.

Майже на самому початку моєї роботи доповіли про прихід Цюрупи, з яким я вже познайомився в ліфті, коли піднімався до Леніна. Розмовляючи з ним, Ленін повернувся до столу. Потім прийшов Свідерський. Ленін з обома разом вів розмову. Коли вони пішли, потяглися нові відвідувачі, були навіть якісь іноземці, з якими Ленін досить вільно розмовляв їхньою мовою. Весь час у кабінеті стояла атмосфера надзвичайної поваги до Леніна: жодного зайвого руху з боку відвідувачів, жодного зайвого слова, жодного підвищеного звуку. Чути було більше самого Леніна.

На початку сеансу ми умовилися з Леніним, що він сяде з боку столу, поближче до вікон, тобто до освітлення і до мене, а для відвідувачів поставить крісло між мною і собою з таким розрахунком, щоб я, коли він розмовлятиме, міг писати його в три чверті, в такому повороті, який мені потрібний для картини. Для деяких відвідувачів, особливо, коли треба було писати, Ленін залишав позування і повертався до столу.

Того дня я писав Леніна мало не з половини одинадцятої і до 4 годин, спостерігаючи і вивчаючи його надзвичайно рухливе й багате різноманітною мімікою обличчя.



М. І. Калінін і художник І. Пархоменко. (Фото 1920 р.).

У проміжках, коли нікого не було і коли він відривався від своєї роботи і перебирав на столі папери, ми говорили з ним про різні життєві справи, про літературу, про мою письменницьку галерею, про живопис, про Париж і Петроград...

...Коли ми розмовляли про живопис і про художників, я поцікавився: чи багато художників його малювало?

Ленін заперечливо похитав головою:

— Ліпила якась іноземка та робив олівцевий начерк один художник от з такою бородою,— Ленін зробив півколом рух рукою від свого підборіддя мало не до пояса.— Скульптор Андрєєв,— догадався я.— Так, так, він самий.— І більше ніхто? — Ні, ще... Малявін. Але він намалював зовсім крихітний хвилинний профіль, зовсім на мене не схожий.

Наступний наш сеанс мав відбутись на другий день з 12 год. Проте, коли я другого дня до 12 години уже був на квартирі Леніна, мені зустрівся Свідерський, який щойно відвідав його і повідомив, що Ленін збирається на якесь засідання. Не перевіривши, чи це дійсно так і, якщо це було так, то може Ленін збирався не надовго,— я повернувся додому.

Тижні через два, зайшовши до Леніна за своїм ескізом, я дізнався, що Ленін мене у призначений ним час чекав. Однак, закінчити портрет мені не вдалося. Згодом Ленін виїхав у Горки...

А втім, до його переселення в Горки я його ще раз зарисував на IX з'їзді Рад, коли він виступав з промовою».

Риси любимого образу

У Центральному музеї В. І. Леніна в Москві зберігаються деякі етюди та начерки, про які пише у своїх спогадах Пархоменко.

У двох начерках олівцем, виконаних художником мабуть в перший день його знайомства з Іллічем, правдиво передано характерні ленінські рухи.

Два етюди, написані олійними фарбами в кабінеті Леніна в Кремлі (обидва виконані на одному полотні і зображують голову Ілліча в профіль і в три чверті), зроблені надто побіжно. Далося, очевидно, взнаки те, що Володимир Ілліч фактично не позував художникові, весь час відривався для роботи і для розмов з відвідувачами.

Зате дуже вдалися художникові малюнки олівцем, виконані, очевидно, того ж дня. На одному Ленін зображений на весь зріст. Він стоїть у характерній позі — заклавши пальці за пройми жилета. Якщо постать накреслена дещо схематично, то голова намальована з легкістю і впевненістю, властивими справжнім рисувальникам. Добре передано пильний погляд ленінських очей. На іншому малюнку, що, як і перший, має авторську позначку — «Кремль XI.21»,— Ленін пише. Він весь поринув у роботу. Праве плече трохи підняте, голова нахилена над столом, видно неповторне ленінське чоло...

Досить порівняти цей малюнок з начерками та скульптурними творами М. Андрєєва, який малював і ліпив з натури Ілліча за роботою, щоб переконатися: Пархоменко точно вловив і передав риси ленінського обличчя.

Зберігся також начерк кабінету Володимира Ілліча в Смольному.

Малюнки та етюди Пархоменка мають величезну історико-художню цінність: вони зберегли для нас і для майбутніх поколінь живі риси безсмертного ленінського образу. Правдивий, глибоко людяний образ Ілліча постає і в спогадах художника.

* * *

Небагато художників малювали чи ліпили Володимира Ілліча Леніна за його життя. Дорогоцінними реліквіями радянського народу, народів усього світу є уславлена «Лініяна» М. Андрєєва — серія скульптурних портретів та малюнків, виконаних за етюдами з натури; начерки Н. Альтмана, І. Бродського, Л. Пастернака, Б. Кустодієва, С. Чехоніна, Г. Верейського; посмертна маска та зліпки з рук, зняті С. Меркуровим у Горках відразу після смерті Ілліча.

І ми з гордістю відзначаємо, що серед митців, які мали щастя малювати Володимира Ілліча за життя, був український художник І. Пархоменко.

Уривки із спогадів І. Пархоменка дано за газетою «Вечерняя Москва» № 16 за 1927 рік.

ЖИВА ДУША КАРТИНИ

ВОЛОДИМИР БРЮГГЕН

Ми дивимось на полотно, і незнайома людина стає раптом близькою: художник відкрив її нам. Ми милуємося чарівною грою веселих сонячних фарб, і наш настрій світлішає. Суворий колорит, драматичне напруження сцени знаходять відгук у наших спогадах, викликають нове переживання. Така здатність, така сила реалістичного таланту! Його поле дії безмежне, бо живиться він невичерпним багатством народного життя, мистецькі грані — незліченно різноманітні, бо виявляються неповторно в індивідуальному стилі митця.

Жоден напрямок у мистецтві не відкриває такого неосяжного простору для всебічного розвитку обдарування, як соціалістичний реалізм. Тільки осмислена, типізована життєва правда здатна вплинути на розум і почуття, об'єднати людей спільністю переживання, отже — досягти природної мети мистецтва. А до чого ведуть витівки абстракціоністів? Вони позбавлені будь-яких ознак вияву самосвідомості суспільства, здатності об'єднувати думки, стимулювати людські зусилля. Антихудожні по суті формалістичні викрутаси служать протилежній меті: вони роз'єднують людей, паралізують їхню творчу активність, стають, зрештою, зручною ширмою для халтурників і нездар, що прагнуть «сенсаційного успіху».

Ні, радянський художник зовсім інакше розуміє своє завдання, своє покликання. Підтримуючи серцем партійну критику абстракціонізму, він прагне сповна використати небувало сприятливі умови, які створило в мистецтві розвінчання культу особи. Минув час, коли процвітали штамп і парадність, бездушна схема і риторична повчальність, коли монументальна застиглість вважалась кращим здобутком живописця, скульптора. Засади соціалістичного реалізму вимагають глибини осмислення, повноти відображення життєвих явищ, неповторності їхньої художньої інтерпретації. Це означає, між іншим, і посилену увагу до емоційної насиченості картини, її конфліктної основи.

Саме так: конфліктної. Не уявляємо розвитку художньої думки без подолання протиріч, утвердження мистецького ідеалу — без заперечення того, що стоїть йому на перешкоді. З цього погляду найбільш «нейтральний» ліричний сюжет має відбивати активність громадської позиції автора, виявляти його симпатії й антипатії. Зрілість художника визначають ясність образного мислення, проста, але не спрощена творча манера, що в доступній кожному формі передає багатство думок і спостережень митця.

Річище реалізму не сковує, а дає найширший простір для творчих можливостей. Про це переконливо свідчить і досвід художників Харкова. Є серед них чимало майстрів оригінальної, самобутньої манери, що виробили свій почерк, принесли в мистецтво свою тему, своє розуміння явищ і характерів. Сильна харківська школа графіки, але цікаві роботи є й у живописців. Багатопланові композиції і портрети, пейзажі і батальні сцени, політична сатира і книжкова ілюстрація — безліч задумів і тем відбивається на полотнах, в офортах, літографіях, ліногравюрах...

Перед новою, ще не завершеною картиною А. Константинопольського стоїш довго. Не тільки тому, що полотно величезне (воно не вмістилося в майстерні, і художник працює в декоративному цеху театру ім. Шевченка). «Варяг» вже тепер хвилює, змушує думати, приваблює драматичним і глибоко людяним змістом. Торжество народного духу, незламна воля до перемоги, віра в життя й любов до нього — ось як читається цей твір. Його композиція дуже рельєфна, характери людей окреслені вже досить виразно, хоч деталі ще треба виписувати. Задум художника — розкрити велич російської людини, одягненої в матроську форму, в кульмінаційний момент історії славнозвісного крейсера «Варяг» перед його потопленням. Центральні групи композиції передають різні нюанси настрою. Мужні постаті, стриманий вираз облич капітана корабля і літнього матроса, який стоїть поруч, уособлюють відвагу й рішучість загартованих у боях людей, для яких останній акт трагедії не затьмарює віри в майбутні перемоги. Праворуч — міцно обнялися двоє моряків. І хоч не видно їхніх облич, цей рух — сама динаміка почуття, почуття бойового товариства і до кінця вірної дружби.

Приковує погляд і група в лівій частині композиції. Кілька чоловік підтримують молодого матроса з красивим світлим обличчям: його широко розкриті очі звернені до далекої небесної сині. Недовго бачити її хлопцю, що помирає від ран, та немає в очах його страху, холодного відчаю. Вираз їх ясний, спокійний — таку силу дають свідомість чесно виконаного обов'язку, гордість за себе і своїх друзів.

А. Константинопольський. Варяг. Олія.

Ворога тут немає, але він незримо протистоїть цій згуртованій масі людей, об'єднаних найвищим душевним напруженням: може, саме тому відсутні в картині штучний, неприродний рух, позування, афектація почуття. Весь твір позначений глибокою єдністю настрою; його посилює суворий, голубувато-сизий колорит. Далекі спалахи пожежі створюють відчуття тривоги.

«Варяг» продовжує і розвиває кращі риси творчості талановитого художника, для якого воєнна тематика стала провідною. І тут ми бачимо незмінне прагнення заглибитись у духовний світ людини, правдиво передати її психологічний стан у зв'язку і взаємодії з обставинами, схопити ту неповторно-єдину мить, коли розкривається найголовніше в образі героя, відразу освітлюючи немов таємничим світлом його минуле й майбутнє.

Ці якості притаманні й попереднім картинам А. Константинопольського. «Солдати» — неприкрашено малюючи складну і нелегку фронтову правду, підкоряють уяву душевною красою, печать якої лежить на вольових стомлених обличчях. Такі люди без жодного гучного слова йшли на подвиг і не мали «зерна неправди за собою»... Героїчного звучання картина набирає і завдяки точно поміченим, реалістично яскравим деталям фронтового життя. Пафос твору випливає з повсякденного, звичайного, «прозаїчного». Але яке далеке від натуралістичного копіювання речей і фактів це по-справжньому поетичне розкриття всепереможної духовної сили народу!

В іншій тональності малює А. Константинопольський улюблений образ солдата в картині «На світанку». Короткий відпочинок в бою, солдат сидить на березі річки, замислився. Холодний, прозорий ранок, чарівна зарічна далина. Там небезпека, ворог. А мрії бійця — в щасливих сонячних днях, в радощах мирного життя. Знову підкреслена драматична контрастність, сцена психологічно насичена.

І думаєш: без виразного людського характеру, більше того — без характеру, поданого в гострій конфліктній ситуації, немає картини. В тому її жива душа, її натхнення і впливова сила. Протест викликають полотна, автори яких захопилися самим пошуком оригінальних кольорових рішень, виявляючи неувагу до тонкого відтворення психології людини. Жодний колористичний експеримент попри всю його важливість не зарадить справі, коли занедбано людинознавчу спрямованість мистецтва. Зневага до розкриття внутрішнього світу героя веде до огрублення, примітивізації образу, до зниження естетичної значущості картини.

Завдає шкоди і невміння подолати до кінця елементи певного схематизму, традиційності в гіршому розумінні слова. І в наш час дається взнаки тяжіння до помпезних звично монументальних композицій, в які важко вкласти свіжу художню думку. Спільну роботу О. Хмельницького та А. Константинопольського «Радянську владу проголошено. Харків, 1917 рік» не назвеш невдалою: тему опрацьовано вдумливо й ретельно, знайдено кілька цікавих типажів, які лишають слід у пам'яті. Але звучання картини знижує неоригінальна композиція, що має на меті об'єднати виступ мітингового оратора з традиційним ходом людей на першому плані. Зате обличчя у всіх звернені в один бік, корпус подано в одному напрямку. Картинність обраного компонування кладе на головних персонажів нівелюючий відбиток.

Такої вади молодий талановитий живописець Олександр Хмельницький цілком запобіг у полотні «Юність батьків». Сцена на революційних барикадах вражає динамізмом, свіжим подихом життя і вірністю кожної деталі, кожного руху колоритних фігур. Хлопець і дівчина, «юні батьки» з острахом і співчуттям вдивляються в пораненого робітника, якому нібито соромно за свою слабість у вирішальний момент. Але скільки суворої ніжності в його погляді, звернутому до хлопця: адже заради щастя таких, як він, робиться революція, гинуть кращі сини народу. Тема кровної єдності поколінь звучить переконливо, щиро, піднесено.

Батальний живопис теж посідає помітне місце в творчості О. Хмельницького. Його емоційно наснажена картина «Перемога» — прекрасне, одухотворене полотно, що приваблює чистотою поетичного бачення сюжету, прозорою свіжістю фарб. Група воїнів на руїнах будинку осяяна сонцем, оповиті димом зловісні контури рейхстагу вдалині... Символічний контраст, проте, служить тільки фоном для головного — психологічно поглибленого портрету переможців. І твердимо без перебільшень, що кожна з чотирьох постатей — неповторна індивідуальність, яка принесла в картину свій життєвий досвід і свій погляд на світ.

Чи не найбільш зворушливий і змістовний образ солдата на першому плані. Він сидить, опустивши великі натруджені руки, і вся поза, вираз обличчя втілюють безмежне вдоволення давно очікуваним спокоєм, тишею, миром. І ще — втому далеких доріг і нелегкої солдатської долі. І ще — спогади, сум за тими, хто не побачив сліпучого сяйва незабутнього дня. Ми вгадуємо в цьому простому обличчі сподівання, віру в майбутнє, відстояне тими дужими руками. Багато справ чекає ще на ті руки, і відпочинок цей — тільки хвилина перед новим етапом на великому шляху.

Талановитий твір «розшифровується» не відразу, але як приємно відкривати його нові й нові грані, бачити щедрість палітри і глибину неспокійної, дослідницької думки митця! Кращі твори наших художників пройняті природним гуманістичним пафосом, що випливає з активного, життєстверджуючого світогляду радянської людини. Мабуть, такою буде і нова картина О. Хмельницького, контури якої і етюди ми бачили в майстерні. Оцінювати її зарано, але «сибірська тема» запалила живописця, поїздки на Єнісей дали йому багатющий матеріал. І захоплення образом нашої молодої сучасниці, яка йде невторованими стежками трудової юності, обіцяє чимало.

Романтикою трудових буднів, любов'ю до людини праці пройняті полотна Леоніда Чернова «Вечірня пісня», «Конопляне поле». Ми пам'ятаємо його яскраві, соковиті індійські картини й етюди — наслідок тривалої подорожі по далекій країні. Було в них більше, ніж просте милування екзотикою. Численні портрети індусів — різного віку, різної соціальної приналежності — відкрили характер народу мудрого і душевного. Пейзажі, жанрові сценки засвідчили точність поетичного зору, самобутність художньої манери. Індія неприкрашена і, водночас, опоетизована живе в роботах митця. Таке органічне «перевтілення», здатність зазирнути в глибини життя іншого народу властиві лише таланту. Л. Чернов виявив себе майстром колориту, володарем фарб. Розмаїтість і неповторність його кольорових гам дивують і приворожують.

Ці ж ознаки творчого почерку притаманні останнім полотнам художника, особливо «Вечірній пісні». Сила її — в блискучій передачі вечірнього освітлення. Але не тільки в цьому. Простір і спокій рідної землі, щаслива й благодатна трудова втома, радість здорового відпочинку — ось чим навіяна ця картина з таким невигадливим сюжетом: переправа на поромі.

Більш нервовий, напружений стиль у В. Савенкова. Він шукає оригінальних сюжетних рішень, полемічно загострює трактування образів. Для портретів художника характерний поглиблений психологічний аналіз; в реалістичній манері вони відтворюють найістотніше в людській натурі, ті зерна індивідуального, з яких проростає типове. Портрет академіка М. П. Барабашова, гранично стисло й конденсовано передаючи риси відомого вченого, може правити за взірець узагальненого образу науковця: така в ньому сила думки, енергія дослідника, незборимість дерзання. Такий проникливий, всеосяжний, людяний погляд.

Наш сучасник, багатство його духовного світу, велич життя і боротьби надихають на постійні творчі шукання харківських графіків. Мистецтво малюнка і літографії, офорту і ліногравюри має в Харкові високі зразки. Нехай людська постать не дуже часто зустрічається в роботах відомого майстра В. Мироненка — адже він тяжіє до пейзажно-ліричних зарисовок,— проте присутність активної, темпераментної людини в них завжди відчутна. Серія гравюр В. Мироненка «Індустріально-колгоспна Україна» — це схвильована громадянська сповідь митця, поетичне осмислення історичних змін на рідній землі.

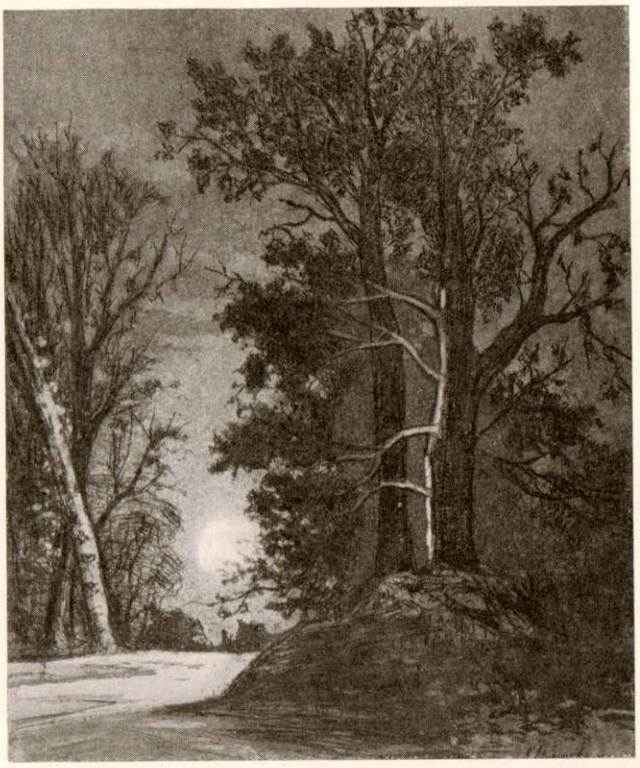
Розмах «Азовсталі» і донецьких шахт, далина «Колгоспних ланів», чарівність «Місячної ночі», «Ранку на Дінці» промовляють до серця глядача як художнє утвердження нерозривної єдності людини з природою, великої твор-

чої сили будівників, що поєднали всевладний розум з чутливим сприйняттям віковічної краси світу. Можна тільки вітати задум художника створити за славними традиціями Т. Шевченка альбом офортів «Живописна Україна».

Тематичний діапазон харківської графіки вельми широкий. Які різноманітні художні засоби, прийоми, особливості індивідуального стилю! Л. Джолос майстерно використала можливості ліногравюри для своєрідного розкриття теми кохання. Драматична насиченість, крупнопланова деталь, несподіваний вражаючий ракурс відзначають її кращі роботи.

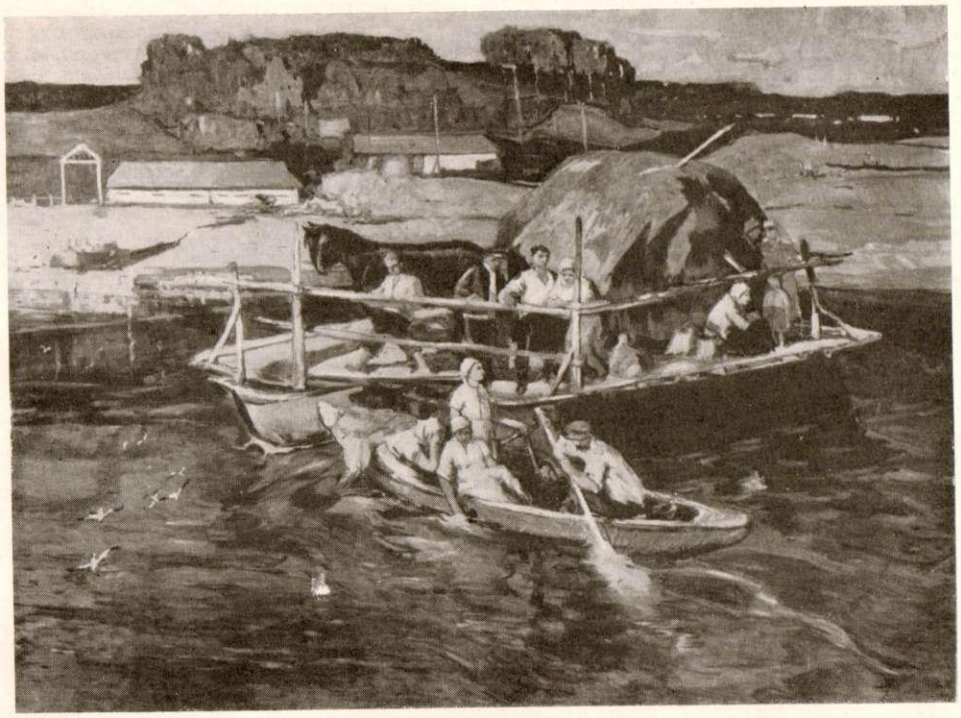
Цікавий намір у художника Є. Соловйова: він пише серію гравюр «Його величність робітничий клас». Але митця не завжди чекає удача. Деякі гравюри не досягають мети через слабкість композиції, інертну деталь, неоригінальне сюжетне рішення. Робота «Бакинці» повинна, очевидно, показати складність і героїзм праці нафтовиків. Що ж бачимо? Якісь маловиразні фігури крокують по кладках над іграшково неприродними морськими хвилями. Більш вдалий «Господар цілини», але постать молодого цілинника надто вже стилізована в традиційному дусі літературного образу.

Самостійність кожного виду мистецтва визначають, між іншим, і його специфічні творчі засоби. Завдання в тому, щоб використати їх повною мірою. Щоб художня думка митця спиралася передусім на свіжість і неповторність життєвих вражень, на професіональну зрілість і досвід, які відкидають безпомилково те, що не може служити взірцем новаторства. Плідно працюють молоді харківські графіки Ю. Старостенко, В. Ненадо, В. Шевченко, А. Брусиловський, Ю. Бондар... Може варто сказати докладніше про творчу співдружність Ю. Северіна та В. Чернухи. Вона дала чимало високохудожніх оригінальних робіт, позначених щедрістю фантазії. Серії літографій «Громадянська війна на Україні», «1905 рік» дають галерею гротескно-виразних, нищівно викривальних портретів ворогів революції, обивателів, зрадників народу. Заслужено популярні і карикатури, шаржі, ілюстрації Ю. Северіна та В. Чернухи до книжок. І виступаючи окремо, вони немовби зберігають кращі риси, вироблені спільною працею: точну, впевнену лінію малюнка, лаконізм, чуття пропорцій і перспективи.



В. Мироненко. Місячна ніч. Офорт.

Шляхи реалістичного відтворення дійсності несходимі. Обрії нашого мистецтва безмежні: вони охоплюють життя народу. Розкрити його душу живу, зміст найсміливіших устремлінь і титанічної боротьби — мета, яка надихає кожного радянського художника і світить йому в далекій, складній, але завжди радісній путі.



Л. Чернов. Вечірня пісня. Олія.

ШЛЯХИ Й ПЕРСПЕКТИВИ

ЮРІЙ СТАНІШЕВСЬКИЙ

Величні накреслення рідної партії надихають майстрів багатонаціонального радянського балету на постійні шукання нових хореографічних засобів для яскравого відображення на сцені образів героїчних сучасників — будівників комуністичного суспільства. Дедалі розширюється взаємовплив між балетними театрами союзних республік; досягнення кожної національної хореографії стають їх загальним здобутком.

Український радянський балет, що пройшов славний шлях, утверджуючи на сцені реалізм і народність, прагне якнайкраще відобразити у виставах картини нашої дійсності, створити нові танцювальні форми. Пошуки майстрів українського балетного театру, маючи свої особливості, тісно пов'язані із творчими процесами всієї радянської хореографії.

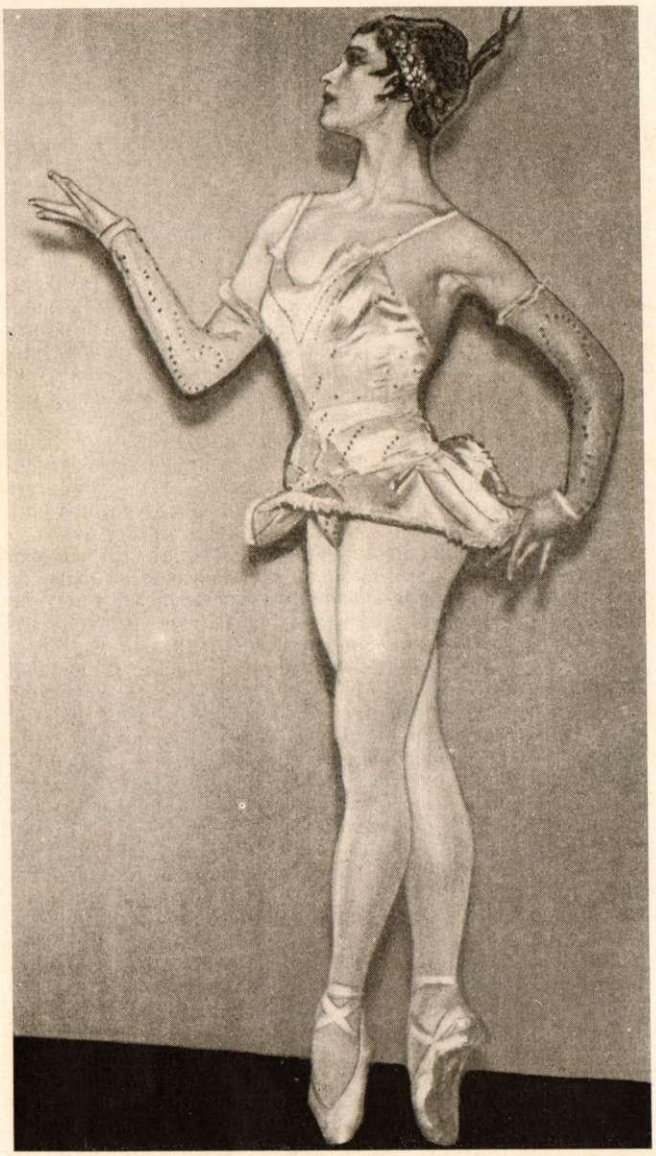
Сьогодні в радянському балеті на зміну виставам пантомімним прийшли натхненні твори з широко розвиненою танцювальною образністю, яка поетично й узагальнено розкриває високі ідеї й глибокі думки. Такі вистави останніх років, як «Спартак» А. Хачатуряна, поставлений балетмейстером Є. Чангою в Єревані, «Лісова пісня» М. Скорульського в Київському театрі в постановці В. Вронського, «Легенда про любов» А. Мелікова в Новосибірську (балетмейстер Ю. Григорович) та деякі інші, свідчать про розширення художніх можливостей танцю, про дальше утвердження в балеті філософської тематики, гуманістичних ідей. Значущість цих вистав також і в тому, що вони творчо розвивають та якісно збагачують найкращі традиції радянської хореографії. Зокрема, «Лісова пісня» продовжує традиції *національної танцювальної лексики,* що формувалась в кращих сценах українських героїчних балетів — «Пан Каньовський» М. Вериківського (балетмейстер В. Литвиненко), «Лілея» К. Данькевича (балетмейстер Г. Березова), «Маруся Богуславка» А. Свєчнікова (балетмейстер С. Сергєєв); її збагачують окремі знахідки «Хустки Довбуша» А. Кос-Анатольського (балетмейстер М. Трегубов). Оригінальне поєднання елементів танцювального фольклору з канонічною класичною формою надало художнім засобам цієї вистави особливої поетичності й неповторного колориту. Поряд з новими багатоактними балетами, які вже будуються не за канонами пантомімної драми із вставними дивертисментними номерами, а за законами танцювальної поеми, з'являються одноактні вистави на музику відомих симфонічних творів. Вони набули великої популярності і за останній час обійшли майже всі балетні сцени. Поширені вони й на Україні.

Слідом за балетом на музику «Симфонічних танців» С. Рахманінова (постановник латвійський балетмейстер О. Тангієва-Бірзнек) на київській сцені з'явилась хореографічна інтерпретація фантазії для симфонічного оркестру П. Чайковського «Франческа да Ріміні» (постановник В. Вронський). У Львові балетмейстер С. Дречин створив спектаклі на музику «Болеро» М. Равеля та «Рапсодії в блюзових тонах» Д. Гершвіна, а в Харкові молодий хореограф М. Корягін поставив три одноактних балети за «Шехеразадою» М. Римського-Корсакова, «Франческою да Ріміні» П. Чайковського та «Болеро» М. Равеля.

Безперечно, надмірне захоплення «обтанцьовуванням» інструментальних творів є своєрідною реакцією на окремі пантомімні вистави минулих років. Проте часто природне прагнення хореографів до танцювальності призводить до виникнення «чистого» модернізованого й беззмістовного танцю, до шукань лише нової форми, до відриву «нових» прийомів від змісту музики й драматургії. Звичайно, в одноактних виставах балетмейстерів і артистів приваблює високоякісна симфонічна музика, а також можливість створення динамічної й напруженої танцювальної драматургії. Однак деякі хореографи, вважаючи «обтанцьовування» симфонічних творів єдиним шляхом для народження нової танцювальної лексики, нових форм і виражальних засобів, намагаються стверджувати його як майбутнє балетного театру. Проте сама практика цих балетмейстерів відкидає й заперечує це твердження, свідчить про неспроможність одноактних «опусів» глибоко й всебічно розкрити внутрішній світ людини. Прикладом є вечір одноактних балетів у Харківському театрі, де балетмейстер ілюстрував (до речі, досить примітивно) глибоку й натхненну музику М. Римського-Корсакова та П. Чайковського.

Прихильники «обтанцьовування» доводять, що лише завдяки цьому способові на сцені з'являться хореографічна «симфонічність» та «поліфонічність», які допоможуть глибше розкрити образи сучасників в поетичному танці. Однак видавати танцювальну «поліфонію» (тобто, одночасне поєднання різних пластичних малюнків) та «симфонізм» (поступовий розвиток одного пластичного малюнка, його ускладнення й збагачення різними групами танцюристів) за оригінальне досягнення «обтанцювальників» було б абсолютно невірно. По-перше, біля джерел хореографічного «симфонізму» та «поліфонії» стояли й видатні вітчизняні хореографи Л. Іванов, М. Петіпа, О. Горський, М. Фокін, по-друге, розвинули й збагатили ці риси майстри багатонаціонального радянського балету, зокрема українського. Зразок танцювального «симфонізму» — поетичні й винахідливі танці русалок з третьої дії балету «Лілея» у постановці Г. Березової, а «поліфонії» — сповнені ліричного настрою танці барвистих квітів з другої дії «Лісової пісні» в постановці В. Вронського. Отже, замість того, щоб вишукувати «нове» в модернізованих «обтанцьованих» симфонічних творах, не завадило б озирнутись на глибоко народні й реалістичні традиції українського балету.

Не слід забувати, що народжений Великим Жовтнем український балет став закономірним продовженням досвіду національного хореографічного мистецтва й танцювальних особливостей театру корифеїв. Збагатившись досягненнями видатних майстрів найкращої в світі російської школи класичного танцю, молодий український балет завжди шукав свої виражальні засоби, вводив в багатонаціональну палітру радянської хореографії неповторні й самобутні барви. Показово, що вже з перших кроків митці нашої республіки не просто копіювали роботи балетмейстерів інших республік, а шукали свій шлях. Слідом за «Червоним маком» Р. Глієра, що обійшов усі сцени республіки, народжуються перші героїчні балети українських композиторів: Б. Яновського «Ференджі» та В. Фемеліді «Карманьйола», а в квітні 1931 року в Харкові відбулась прем'єра національного героїчного балету М. Вериківського «Пан Каньовський» (постановка В. Литвиненка) про мужню боротьбу народу за своє визволення. Вперше елементи українського народного танцю гармонійно вплелися в традиційні класичні форми і не лише збагатили їх, а й намітили контури класичної лексики національної хореографії. В шуканнях нової форми балетмейстери звертались до традицій національного музично-драматичного театру, синкретичного за своєю природою. Звідси в «Пані Каньовському», наприклад, поряд з народним танцем була заклична пісня повстанців, а під час гумористичних побутових сценок ведучий читав прозовий текст. Звичайно, подібне перенесення в балетну виставу особливостей національного музично-драматичного театру було дещо прямолінійним. Але працюючи в цьому напрямку, В. Литвиненко зробив велику справу. І саме найкращі сцени «Пана Каньовського», що накреслювали контури самобутньої танцювальної лексики українського класичного балету, допомогли створити національний репертуар. Вже в різних постановках «Лілеї» К. Данькевича, здійсненої в 1940 році Г. Березовою в Києві, а в 1945 році В. Вронським в Одесі, стильові особливості національного синтетичного театру були перенесені на балетну сцену



Солістка балету — заслужена артистка УРСР Н. Руденко. (Київ).

більш опосередковано. Зникли й слово, й пісня, що сковували танцювальну мову. Українська хореографія піднялась на високий рівень художніх узагальнень, оволоділа законами складної класичної балетної вистави і знайшла наскрізь оригінальні засоби для розв'язання значної теми. За багатобарвними *танцювальними* композиціями глядачі чули широку й задушевну народну *пісню,* могутнє й щире *слово* великого Шевченка. Ця постановка «Лілеї» довела, що на Україні з'явилась оригінальна хореографічна лексика, спроможна глибоко й яскраво передати ідеї творчості великого Кобзаря й втілити типові національні характери. Наступні вистави тією чи іншою мірою розвивали й збагачували знахідки перших творців «Лілеї».

Цілком зрозуміло, що сьогодні балетмейстерам, які прагнуть до створення сучасної вистави, слід шукати на грунті цих досягнень нові форми, враховуючи й творчо переосмислюючи багатющий досвід української хореографії. Тільки тоді наш балет знайде ключ до поетичного й узагальненого зображення картин героїчної дійсності.

Та, на жаль, деякі останні сценічні роботи над сучасною темою свідчать, що славні традиції українського балету почали потроху забуватись.

Не вдаючись до широкого аналізу, звернімо увагу лише на танцювальну мову головних героїв, тобто на основний засіб розкриття характеру сучасника. Майже в усіх виставах мова ця трафаретна. В балеті Ю. Знатокова «Урок життя», поставленому М. Трегубовим в Одеському театрі, героїня Оксана (заслужена артистка УРСР І. Михайличенко) за пластичною мовою більш нагадує блідий персонаж з старої класичної вистави, ніж образ жінки-сучасниці. Проте І. Михайличенко пощастило: її Оксана хоч танцює, а от заслуженому артисту УРСР В. Каверзіну, виконавцю ролі головного героя — Тараса, танцювати майже зовсім не доводиться, він лише ходить по сцені, позує й жестикулює. Прикро, що танець не став тут засобом характеристики персонажів, а ввійшов лише в дивертисментні номери. І прикро насамперед тому, що своїми попередніми роботами М. Трегубов засвідчив уміння створювати вражаючі танцювальні портрети героїв. Згадаймо хоча б кращі сцени балету «Хустка Довбуша», зокрема поетичну картину в таборі опришків.

Чому ж здібний хореограф відійшов від власних завоювань в галузі танцювальної виразності і примусив героїв «розмовляти» нудною мовою пантоміми? Справа в тім, що знайти яскраву танцювальну лексику для образів сучасників важко, хоч цілком можливо. Для цього, поперше, необхідно усвідомити, що і класичний і народний танці дедалі збагачуються новими якостями. Ускладнюється й удосконалюється класична лексика, на яку впливають сучасні молодіжні танці й навіть елементи окремих спортивних ігор. Сьогодні вже не можна будувати виставу на збідненій і примітивній лексиці, а треба шукати оригінальні форми, в яких по-новому поєднувались би класика й український народний танець. Не слід також забувати, що українське народне танцювальне мистецтво пройшло велику і складну еволюцію, збагатилось новими рисами й виражальними засобами, народженими соціалістичною дійсністю. І для створення сучасних вистав необхідно шукати саме ці риси й засоби в народному танцювальному мистецтві, щоб гармонійно поєднати їх з класикою.

На жаль, не всі балетмейстери про це пам'ятають. Наприклад, у присвяченому працьовитій колгоспній молоді балеті Ю. Щуровського «Пісня про дружбу» І. Ковтунов для відтворення думок і настроїв сучасників в основному скористався старими й заяложеними танцювальними формами. Замість того, щоб широко застосувати досягнення хореографічного фольклору, він вдався до набридлих схем. І в той же час у Харкові, де поставлено «Пісню про дружбу», є багато чудових колективів, а в народних самодіяльних ансамблях фабрики «Жовтень» (керівник заслужена артистка УРСР Г. Закірова) та електромеханічного заводу (керівник заслужена артистка УРСР О. Борисова) народжуються поетичні сучасні танцювальні композиції! Ними варто було б зацікавитися постановнику.

Отже, працюючи над виставою про сучасність, хореографи сьогодні вже не можуть не враховувати досвіду танцювального фольклору, а також досягнення кращих самодіяльних митців. Це підтверджує, наприклад, мистецтво видатного майстра П. Вірського, що тісно зв'язаний з самодіяльністю і не лише допомагає їй, а й сам черпає в її кращих роботах нові барви для чарівних танцювальних картин.

Останнім часом творчість професіональних і самодіяльних танцювальних ансамблів на Україні набула небувалого розквіту. Успіхи народно-сценічного танцювального мистецтва, безперечно, помітно впливають на хореографічну мову нових балетних вистав. Вплив цей часто позитивний, він допомагає наблизити класичний танець до сучасності і щодо його внутрішньої основи, і щодо зовнішнього малюнка. Проте не можна забувати: при перенесенні досвіду ансамблів на балетну сцену необхідно врахувати особливості й умовності хореографічної вистави. Загальновідомо, що суворі закони балетного жанру не дозволяють механічно вводити в неї звичайні копії танців, поставлених для ансамблів. Це породжує інтонаційну фальш, порушує специфіку поведінки персонажів, дає місце для невиправданої дивертисментності.

Однак саме прямолінійні кальки ансамблевих танців іноді ще зустрічаються в сучасних балетах. Наприклад, у постановці «Чорного золота» В. Гомоляки, яку здійснив свого часу балетмейстер О. Бердовський, майже всі масові танці нагадували примітивні копії не дуже вдалих ком-

позицій ансамблів пісні і танцю. Природно, що на фоні цих дивертисментних номерів умовна класична мова головних героїв здавалась лише прикрим непорозумінням.

Іноді під виглядом ансамблевих копій у вистави про нашу дійсність проникають штампи, заяложені композиції. І тоді в балеті про героїв дня бачимо той же танець, який ще вчора виконували персонажі з вистави про далеке минуле.

Але трапляється й протилежне. У Харківському театрі, наприклад, нещодавно йшов балет «Лілея» у постановці балетмейстера В. Бойченка. В поетичний історико-героїчний спектакль постановник механічно ввів сучасні ансамблеві копії. Майже всі танці свята Купальської ночі (перша дія) нагадують гопаки, козачки, метелиці концертних колективів. Навіть танці дівчат-кріпачок схожі на сучасні молодіжні. І на фоні цих строкатих композицій контрастно вимальовується сумний образ Лілеї, яка і за танцювальною манерою, й за пластичною характеристикою не має нічого спільного з учасниками народного гуляння.

Отже, сучасні танці, такі привабливі на концертній естраді, у виставі про далеке минуле стали «стороннім тілом», бо постановник порушив принцип історизму. Знайти в сьогоднішньому танцювальному фольклорі і в оригінальних ансамблевих композиціях професіональних та самодіяльних митців риси справжньої сучасності й майстерно розвинути їх у балетних виставах, поєднавши з класичною лексикою,— одне з основних завдань хореографів. У розв'язанні його допоможе цінний досвід аматорів, які постійно збирають місцевий танцювальний фольклор і відтворюють його кращі зразки на сценах клубів та палаців культури.

Балетні колективи республіки мають прекрасних артистів, що не лише опанували закони класичної школи й національної хореографії, а й умють створити переконливі образи. У нас є талановиті художники й диригенти; поруч з Я. Вощаком, Б. Чистяковим, А. Калабухіним працює здібна молодь: К. Єременко, Ю. Луців, А. Варивода, а у таких майстрів-декораторів, як П. Злочевський, В. Волненко, Д. Овчаренко з'явилась талановита зміна — Л. Братченко та Є. Лисак. А де ж молодь, яка буде розвивати українську хореографію? На це питання, на жаль, відповісти дуже важко. Протягом останніх років на балетних афішах республіки не з'явилось жодного нового імені молодого балетмейстера, який порадував би глядачів оригінальною та сміливою виставою. Для постановки нових балетів іноді запрошуються люди випадкові, байдужі до традицій українського народу, які прирікають самобутній твір на провал. Саме так, на жаль, вийшло з балетом талановитого композитора В. Кирейка «Тіні забутих предків», який в руках безпорадного балетмейстера Т. Рамонової не знайшов переконливого втілення на львівській сцені і швидко зник з репертуару. Не знаючи національного хореографічного фольклору, гуцульських звичаїв, Т. Рамонова наспіх змонтувала примітивну виставу, де навіть масові танці не мали чіткого малюнка. Отак волею випадкової людини своєрідний балет, майже не бачивши світла рампи, зійшов зі сцени. І дуже добре, що Київський театр включив «Тіні забутих предків» у свій перспективний план.

Потреба в балетмейстерах, які б розвивали славні традиції нашого театру, дуже гостра. В трьох оперних театрах з п'яти зараз фактично немає головних балетмейстерів, не кажучи вже про деякі театри музичної комедії та музично-драматичні театри. Вже час розв'язати цю проблему. Слід почати виховувати здібну балетмейстерську молодь, зокрема створити стажерську групу балетмейстерів при столичному театрі. До неї могли б увійти здібні молоді артисти балету різних театрів України, що виявили себе як танцюристи і постановники. Вони брали б участь у репетиційній і постановницькій роботі, поєднуючи практику з слуханням лекцій та семінарами.

Організація такої групи заклала б першу цеглину у створення майбутнього балетмейстерського факультету з педагогічним відділенням, який згодом міг би відкритись у Київському театральному інституті ім. Карпенка-Карого. Молоде покоління українських хореографів, які б добре знали і класику і народне мистецтво, сприяло б дальшому бурхливому розквіту балету на Україні.

Український балет, що створив свій оригінальний репертуар, самобутню танцювальну лексику, має всі можливості для дальшого розквіту. Збереження і розвиток традицій народності і реалізму, постійне збагачення танцювальних форм і прийомів перлинами сучасного хореографічного фольклору відкриють йому нові перспективи.

Сцена з вистави «Лебедине озеро» у постановці Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

Бібліотека

ЖИВОПИС Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Яків ЗАТЕНАЦЬКИЙ

У сузір'ї найвизначніших діячів світової культури і мистецтва, серед видатних імен усіх епох і народів яскравим променем сяє ім'я великого сина українського народу, геніального поета і художника, революціонера-демократа Тараса Григоровича Шевченка.

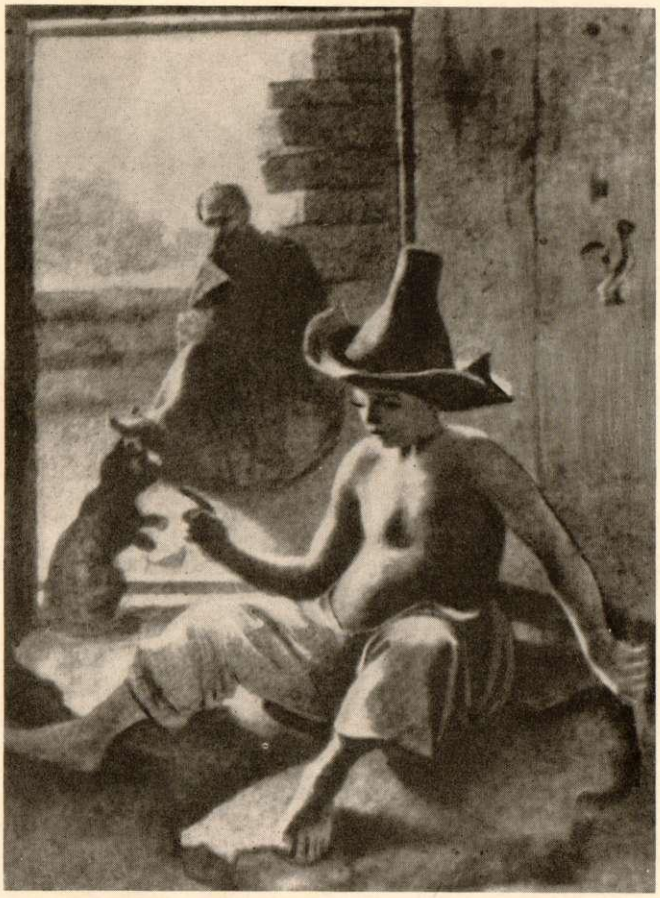
Полум'яним словом, численними живописними і графічними творами Шевченко закликав експлуатовані маси на боротьбу за соціальне і національне визволення, за свободу, щастя, братерство народів.

Шевченко з його пристрасною революційною народністю і реалізмом поетичних і мистецьких творів, священним гнівом і ненавистю до гнобителів, палкою і щирою любов'ю до пригноблених, незламною вірою в торжество свободи і загальнолюдське щастя близький і дорогий не тільки вільним народам Радянського Союзу, а й усім трудящим світу.

До Великого Жовтня творчість Шевченка-художника була майже зовсім недосліджена і навіть маловідома, а його величезна і багатогранна мистецька спадщина знаходилась у приватних збірках і колекціях.

Комуністична партія і Радянський уряд зробили широко доступним багатство літературної і мистецької спадщини поета, очистивши її від ворожих, фальсифікаторських перекручень буржуазних націоналістів і космополітів.

І нині, коли є можливість оглянути і оцінити багатющий творчий доробок Шевченка, ми приходимо до висновку, що в українському мистецтві того часу немає іншого художника, який би у невимовно важких умовах, за короткий час створив таку величезну кількість живописних і графічних робіт. Але справа не лише в кількості творів. Головне — в їх глибокій ідейній спрямованості, у справжній народності, високій художній реалістичній майстерності. Вражає незвичайність і багатогранність таланту Шевченка. Він майстер історичних композицій і блискучий портретист, чудовий рисувальник і неперевершений офортист, видатний майстер побутового жанру і незрівнянний пейзажист-аквареліст.



Т. Шевченко. Казахський хлопчик, що грається з кішкою.

В усіх жанрах живопису, в портреті і пейзажі, в найрізноманітнішій техніці олійного і акварельного живопису,— в олівці і сепії, офорті і акватинті,— всюди Шевченко — новатор і видатний майстер, всюди він сказав нове, свіже, сміливе, революційно-демократичне образне слово, звернене до народу, до Батьківщини.

Талант художника у Тараса Григоровича виявився дуже рано, в роки перебування козачком у поміщика Енгельгардта. З того часу до нас дійшли прекрасний рисунок з невідомого естампа «Жіноча голівка» 1830 р., і акварельні портрети: П. В. Енгельгардта і «Портрет невідомої».

У 1832 році Енгельгардт законтрактував Шевченка на чотири роки «живописных дел цеховому мастеру некоему Ширяеву в Сант-Петербурге», сподіваючись мати власного живописця. Василь Ширяєв був тоді відомим майстром декоративного настінного живопису. У нього Шевченко не тільки одержав значну технічну підготовку в цій галузі, але, виконуючи окремі роботи по так званому «иллюминированию» естампів, засвоїв техніку акварельного живопису.

В 1835 році Шевченко познайомився у Літньому саду з своїм земляком, учнем Академії мистецтв І. Сошенком, який відіграв величезну роль у житті художника-кріпака. Сошенко ввів юнака у рисувальні класи Товариства заохочування художників, сприяв знайомству його з В. Жуковським, К. Брюлловим, О. Венеціановим, М. Вієльгорським і В. Григоровичем, заходами яких у 1838 році Шевченка було викуплено з кріпацтва.

23 квітня 1838 року, другого дня після звільнення з кріпацтва, він почав відвідувати Академію мистецтв і незабаром став одним з улюблених учнів К. Брюллова. Радості молодого художника не було меж. В листі до брата Микити в 1839 році Тарас Григорович писав: «Живу, учусь, нікому, не кланяюсь, нікого не боюсь».

В Академії мистецтв він успішно виконує учбові завдання, незмінно одержує високі оцінки. Рада Академії тричі нагороджує його срібними медалями, неодноразово виносить подяки.

За два роки перебування в Академії Шевченко стає відмінним рисувальником і живописцем. Він починає виступати і як талановитий ілюстратор широковідомих російських видань—«Наши списанные с натуры», «Сто русских литераторов», «История князя Италийского графа Суворова Рымникского» та ін., створює дуже вдалу станкову ілюстрацію до «Тараса Бульби» М. Гоголя.

У 1840 році митець написав чудову акварель «Циганка», відзначену срібною медаллю. В ній не важко вгадати прообраз його майбутньої живописної «Катерини». Цей твір несе в собі певну умовність академічної школи, багато в чому нагадує акварель К. Брюллова «Прерванное свидание», з якої Шевченко зробив чудову копію. Але, разом з цим, у «Циганці» досить яскраво підкреслено специфічні національні риси. Даниною улюбленому вчителю є блискуча щодо технічного виконання акварель «Натурниця».

Твором, яким Шевченко-художник продемонстрував рішучий перехід на шлях критичного реалізму, стала його «Катерина» (1841—1842 рр.). Незважаючи на те, що в трактовці центрального образу є певні елементи академічної умовності — картина сповнена глибокого ліризму і гарячих почуттів.

В «Катерині» художник глибоко правдиво, з високою живописною майстерністю розкрив трагедію дівчини-кріпачки, виступив з протестом проти безправного становища жінки-матері. Цей твір великого соціального і художнього узагальнення був справді новаторським, гуманістичним. Ось чому «Катерина» є не тільки важливим кроком у напрямку звільнення Шевченка від академізму брюлловської школи, переходом його на позиції критичного реалізму, але й певним зламним етапом у становленні реалізму і народності в українському образотворчому мистецтві першої половини XIX століття.

У 1843 р. Шевченко відвідав Україну, зробив багато зарисовок, етюдів, начерків, а також композицій до майбутніх картин «Селянська родина», «На пасіці», та до майбутніх офортів «Живописная Украина». Яскравим твором є також змістовний, блискучий за майстерністю рисунок «Вдовина хата».

Любов до рідного краю, до життя і побуту народу, до його героїчної історії викликала у Шевченка пристрасне бажання створити славнозвісну серію «Живописная Украина».

В першу і, на жаль, єдину серію увійшли офорти «У Києві», «Видубецький монастир у Києві,», «Дари в Чигирині 1649 року», «Старости», «Судна рада», «Казка». Простота і художня виразність офортів, життєво-правдиві характеристики персонажів у сполученні з надзвичайно цікавим і ефектним розв'язанням світло-тіньових завдань, широким діапазоном тональної гармонії штриха — є цілком новим і оригінальним мистецьким явищем в українській графіці першої половини XIX сторіччя.

Розкриваючи в «Живописной Украине» красу і чарівність української природи, народного життя, Шевченко вперше у вітчизняному мистецтві відтворив одну з славних сторінок героїчної історії («Дари в Чигирині 1649 року»), присвячену возз'єднанню двох братніх народів — російського і українського, підніс прапор демократичного напряму і мистецтва критичного реалізму.

Перебуваючи в засланні, Кобзар тяжко переживав неволю, але особливо його гнітила царська заборона писати і малювати. В листах до своїх друзів він скаржився на нелюдський вирок. «Мне строжайше запрещено рисовать чтобы-то ни было,— писав він до В. Репніної,— и писать (кроме писем), а здесь так много нового, киргизы так живописны, так оригинальны, сами просятся под карандаш, и я одуреваю, когда смотрю на них... А смотреть и не рисовать — это такая мука, которую поймет один только художник».

Особливо виразними є твори, які розкривають життя і побут знедоленого і пригніченого царатом казахського народу. З великою людяністю і справжньою батьківською любов'ю ставився художник до бідних казахських дітей — байгушів. В чудових сепіях «Казахський хлопчик грається з кішкою», «Байгуші» художник вмістив і свій автопортрет. Автор ніби хоче сказати глядачеві: ось доля вигнанця-солдата. Вона нічим не відрізняється від долі пригніченого царатом казахського народу.

В 1856-1857 рр. Шевченко виконав вісім малюнків з серії «Притчі...», сюжети яких взяті з життя. «Я имел случай просидеть под арестом в одном каземате с колодниками и даже с клейменными каторжниками»,— записав він у «Щоденнику». Малюнки цієї серії «Кара колодкою», «У в'язниці» і особливо «Кара шпіцрутенами» силою викриття соціальної несправедливості, силою протесту проти царату не мають собі нічого рівного в українському мистецтві.

У цей же час Шевченко створив блискучу за виконанням, малодосліджену серію сепій «Умираючий гладіатор», «Діоген», «Телемак на острові Каліпсо», «Нарцис і німфа Ехо», «Мілон Кротонський», «Робінзон Крузо» та ін. Митець виконав також численні чудові пейзажі-акварелі і сепії: «Новопетровське укріплення з моря», велику серію «Мангишлацький сад» та ін. І, нарешті, слід згадати такі сепії, як «Шевченко серед товаришів», «Казахи біля вогню», «Казашка Катя», «Казарма», автопортрети і портрети, зокрема, А. Ускової, в яких віртуозність у відтворенні образу людини досягає високого ступеня.

Творчість Шевченка-художника розвивалась в гармонійній єдності з літературною творчістю. Як і в художніх творах, так і в чудових повістях, він міцно стояв на позиції критичного реалізму, нещадно викриваючи феодально-монархічний лад.

Після десяти років заслання, одержавши звістку про звільнення, Т. Шевченко в листі до Ф. П. Толстого підписався: «Художник Т. Г. Шевченко». У «Щоденнику» він записав: «В продолжении десяти лет я писал и подписывался — рядовой Т. Шевченко и сегодня в первый раз написал я это душу радующее звание».

Повернувшись з заслання до Петербурга, митець наполегливо працює в Ермітажі, уважно вивчає твори великих майстрів минулого, зокрема геніального Рембрандта. Він пише чудові офорти з творів західноєвропейських і російських художників: Мурільо, Рембрандта, Брюллова, Лебєдєва, Мещерського, Соколова. а також власні композиції: «Старець на кладовищі», «Українські дівчата», «Мангишлацький сад», блискучі автопортрети і портрети видатних діячів російського мистецтва Ф. Толстого, Ф. Бруні, П. Клодта, І. Горностаєва.

Не можна читати без хвилювання записи Шевченка в «Щоденнику», листи до знайомих і друзів. Повернувшись із заслання, він був оточений виключною пошаною і любов'ю передових діячів російської культури: «Они приветствовали меня, как давно ожидаемого и дорогого гостя. Спасибо им...». В листі до І. Ускова він писав: «В Питере мне хорошо, пока квартирую в самой Академии. Товарищи художники меня полюбили, а бесчисленные земляки меня просто на руках носят. Одним словом, я совершенно счастлив».

Ці й подібні до них записи у «Щоденнику», сторінки повістей з убивчою силою викривають різного роду «дослідників» творчості Шевченка з табору українських буржуазних націоналістів, які всіляко намагались і намагаються спотворити дорогий нам образ Великого Кобзаря, відірвати його від культури і мистецтва російського народу. Нікчемні, марні спроби цих «дослідників».

Вся творчість поета і художника, його численні висловлювання, свідчення архівних документів та інших джерел переконують нас у тому, що він став великим поетом і художником-демократом завдяки благодійному впливу на нього передової прогресивної культури і мистецтва російського народу.

І Т. Шевченко не залишився в боргу перед передовою російською літературою і мистецтвом. У своїй багатогранній творчості він втілив найпередовіші прагнення братніх культур російського і українського народів.

НАРОДНИЙ ХУДОЖНИК

МИХАЙЛО МЄСІН

Депутат Верховної Ради УРСР, народний художник СРСР В. Касіян серед виборців (Івано-Франківська область).

...Шевченко дивиться з портрета, створеного різцем художника, мудрий, з очима, що випромінюють любов до людей. Ілюстрації до «Кобзаря» близькі кожному, знайомі ще з шкільних років, і дорогі, як і все, зв'язане з Шевченком, як спогади дитинства. Несемо ми їх через усе життя. Шевченко — наш сучасник, адже його поезія така зрозуміла нам, в ній стільки любові до людини, до народу. І художник Василь Касіян дає відчути це своїми творами.

Сучасність і Шевченко — ось суть творчості В. Касіяна, її головний напрям, її дух. Поезія Кобзаря стала поезією праці Касіяна. Ось уже понад сорок років звучить вона в ясній мові співучих і пристрасних ліній його гравюр, відповідає ритму буднів республіки.

Автолітографія «Шевченко на Україні». Тарас, навколо якого шаленіють буря і гроза. І сиві хвилі Дніпра. А поруч — гравюра «Дніпробуд. На штурм прориву», де той самий Дніпро широкий, що реве і стогне, і люди, радянські люди — будівники греблі, які йдуть на битву з лютою стихією.

Ілюстрації «Панщина» («І виріс я на чужині...») і «На панщині пшеницю жала», де працюють люди з-під батога. І ось твори вже про наш час — «На колгоспних полях» та «Більшовицький урожай», де серед моря золотої пшениці бачимо молодих господарів землі. І віє гарячим диханням тридцятих років: рух п'ятисотенниць, Марія Гнатенко, Марія Демченко, тракторна бригада Паші Ангеліної — люди нового села.

Касіян завжди мислить Тараса Шевченка як нашого сучасника, як живого серед живих. Навіть у важкі роки Вітчизняної війни він бачить у ньому безпосереднього активного учасника боротьби з фашизмом. Вогнем палає Україна. Попелища. Стогін людей, яких гонять у фашистську неволю... Тарас у гніві.

Свою Україну любіть!
Любіть її ...во время
люте,—

закликає Шевченко.

«Гнів Шевченка — зброя перемоги» — так називається цикл воєнних плакатів Касіяна. В кожному — гнів і біль художника. Наші літаки скидали його шевченківські плакати у вигляді листівок на окуповану ворогами землю України.

Те, що Василь Касіян творить саме в мистецтві гравюри, яке так любив і цінив Тарас Шевченко, само по собі вже знаменно.

«Из всех изящных искусств мне теперь более всего нравится гравюра. И не без основания. Быть хорошим гравером, значит быть распространителем прекрасного и поучительного в обществе. Значит быть распространителем света истины. Значит быть полезным людям... Прекраснейшее, благороднейшее призвание гравера... Божественное призвание гравера!» — записав Тарас Шевченко у своєму «Журнале».

Мабуть ніхто з українських художників не створив шевченківських образів такої сили, ніхто ще не проник так глибоко у філософський зміст поезії поета, ні для кого вона не стала настільки органічною, як для Василя Касіяна.

...За колючим дротом концтабору для військовополонених в Італії у 1919 році він створює свій перший твір про Шевченка — скульптуру Кобзаря. Тоді ж робить ілюстрацію до шевченківських «Гайдамаків», а пізніше, в двадцятих роках, уже навчаючись у Празькій Академії образотворчого мистецтва, — офорт за мотивами цієї поеми.

Виходець з бідної селянської сім'ї на Прикарпатті, Василь Касіян мріяв стати художником і став ним. Його вчитель — видатний чеський художник і педагог Макс Швабінський прагнув, щоб кожний учень його майстерні мав своє творче обличчя, свій почерк. Швабінський не любив, коли його наслідували, говорив: «Не хочу бачити себе у кривому дзеркалі». Особливо уважним був до Касіяна; цінував в ньому любов до рідної культури, до народної творчості. «Нехай сам розвиває своє», — не раз казав він. Касіян дістає чудову художню школу, вивчає світове мистецтво, але живуть в його душі слова Тараса Шевченка:

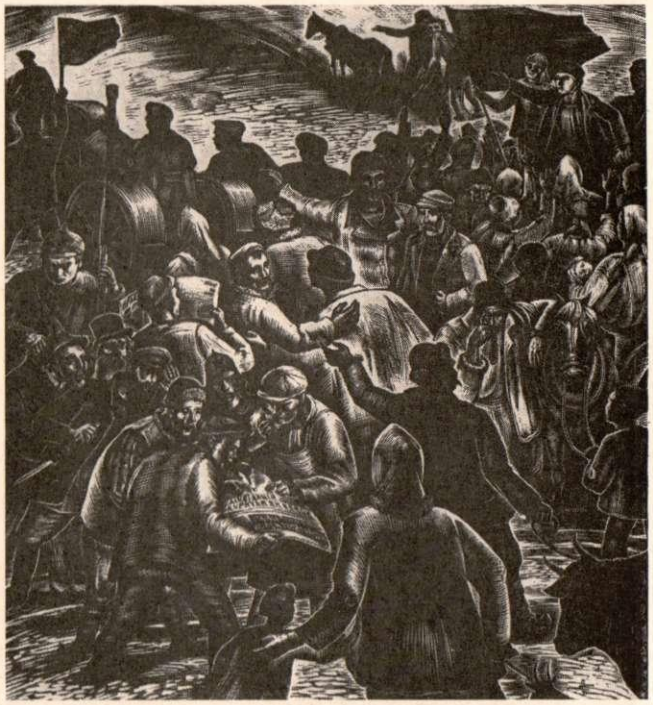
І чужому научайтесь,
Й свого не цурайтесь.

Не забув він культури свого народу. «Селянка з Покуття» — портрет, створений художником у 1925 році, передає образ рідної матері, рідної землі. Обличчя і руки селянки — це обличчя і руки матері. Її вродливе горде обличчя підкреслюється красою вишивки одягу, створеної її ж руками. Не можна забути цієї мудрої жінки-матері, яка завжди залишається для сина молодою і красивою. І синівська любов випромінюється з чорних ліній гравюри на дереві, співучих і ніжних, як українські народні пісні.

У дереворізі «Селянка з Покуття», як і в «Гуцулі», створеному у цей же період, передана туга за рідними Карпатами, за батьківською домівкою. Художник виходить за рамки поверхового етнографізму, прагне говорити справжньою мовою в мистецтві.

Тут у Празі, показуючи в естампах тяжке життя робітників в умовах капіталістичної дійсності, безробіття, злидні, Касіян виступає саме як художник свого народу. Типаж робітників у його творах український, навіть саме бачення життя, образний лад, мислення художника самобутні. Він знає своїх персонажів, жив серед земляків, селян з Прикарпаття, яких голод закинув у Прагу в пошуках шматка хліба, їздив з ними у вагонах для бідноти, у вагонах чорних, без вікон. Він показує те, що знає, що відчув, пережив сам, зображує людей, яких любить, людей праці. І тому його твори, пройняті любов'ю до трудівників, сповнені протесту проти соціальної несправедливості, однаково хвилюють і українців, і чехів, і словаків. Касіян здобув визнання в Чехословаччині як чудовий художник сучасності. Та й кого не схвилюють його естампи з циклу «На Заході»!

«Вуглярі» (1926 р.) — брат і сестра в чужому місті. Тягнуть на собі вугілля. Чорне вугілля. Чорна робота. Нема просвітку в їхньому житті. Як сліпі дивляться вікна будинків, такі байдужі до долі бідняків.



В. Касіян. Колективізація. Дереворит. 1931 р.

«Бездомні безробітні» (1925 р.). В цьому офорті, як і в офорті «Безробітні на мості» (1926 р.), виражений сам відчай. На мості стоять сильні люди, яким немає місця в житті. Міст, який не можна перейти. Чорна безодня ріки, ріки життя, що тече повз них. Вони не бачать краси міста, краси пейзажу. Вони скуті відчаєм. Народжується протест, стискаються кулаки. «Страйк» — називається гравюра на дереві, яка виражає силу людей праці.

У творах цього періоду вже ясно видно найхарактерніше — надзвичайну людяність, щирість, те, що передає душу народу.

З 1927 року Касіян як радянський громадянин, після закінчення з відзнакою Академії образотворчого мистецтва у Празі, виїжджає на Радянську Україну. Він прагне виразити у станковій гравюрі великі народні ідеї, вкласти в неї епічний зміст.

«Герой Перекопу» (1927 р.) — на всю площину дерева дане обличчя бійця, героя громадянської війни, обличчя в полум'ї бою. Тут виражений порив народу до нового життя, показаний штурм старого. В ритмі єдності героїв «Перекопу» символізується рух вперед. Герой Касіяна — не одиночка, він — представник народу, за ним завжди відчувається маса, він її виразник. Якщо ця думка є провідною в «Герої Перекопу», то в «Перекопі» показаний народ-герой. Ці дві гравюри ніби доповнюють одна одну. В них людина, герой злитий з масою.

Народ, український радянський народ, який будує щастя, — ось кого оспівує Василь Касіян. Рідний народ у нього завжди мислячий, гуманний і революційний.

«Прорив ліквідуємо, план перевиконаємо!» (1931 р.) — шахтарі, бригада людей, рішучість будувати, продовжувати справу революції в труді. «Жовтневий похід» (1932 р.) співзвучний з цією гравюрою. Чеканні обличчя залізних солдатів революції. Типаж такий яскравий, так передає дух і ритм епохи, що, здається, чуєш марш революції.

Митець шукає нових форм, які б виразили зміст, втілили б думку про сучасність. Ідеї революції вимагають нових художніх рішень.

В «Автопортреті» (1931 р.) відтворено образ художника, який несе своє мистецтво людям, сам знаходиться в гущі подій. Тут думка про покликання митця, про людину, про щастя творити для народу.

Там, де народ створює історію, кує щастя, потрібна

В. Касіян. Оленочка. Лінорит. 1960 р.

монументальна мова, яка могла б передати велику загальнонародну ідею. Прагнучи зробити станкову графіку монументальною, Касіян виходить з образу, із змісту того, що зображує. Ось наприклад меццо-тинто «Бесемерівці» (1930 р.) з циклу «Донбас-будівництво». Металурги у вогні, у гарячому диханні цеху. За ними відчувається дихання всієї країни, де в горнилі буднів переплавляється минуле, виковується характер нової людини. В цій гравюрі — згусток життя. Люди, як єдине ціле, вони — не фон, не просто композиційний вузол, люди — головне багатство республіки.

Принцип фрески, монументального мислення і в вирішенні відомої роботи Касіяна «Колективізація» (1931 р.). В одній гравюрі розгортаються цілі народні сцени, це ніби історія народу в роки колективізації.

Людяністю, сердечністю пройнятий образ більшовика-ленінця в гравюрі «Артем» (1936 р.). Артем і народ. Серед народу людина, яка віддала все життя для щастя інших. І поруч — офорт «В. І. Ленін» з серії «Ленін і Україна». Ілліч такий задушевний, в ньому передане найістотніше — любов до людей. І вдивляючись в цей образ, відтворений художником, розумієш, чому Ленін був великим учителем народу.

Твори Касіяна по-справжньому народні, глибоко національні, загальнолюдські. «Шевченко з казахським хлопчиком». У цій ліногравюрі не стільки зображено, скільки виражено. Тут заклик до миру і віра в людину, в те, що варто жити, працювати для людей, заради таких, як цей казахський хлопчик, як діти України, діти інших націй. А ось інша робота художника — «Оленочка». Дівчинка наших днів. Дівчинка у світі дитячих малюнків — на фоні веселих чоловічків, сонечка. Тут стільки любові, чистоти, дитячого тепла, що хоч гравюра і не названа «Мир», але кличе вона до миру. Художник знає ціну мистецтва, цінність краси, знає, що несе війна. Він випив усю її гіркоту. В роки Вітчизняної війни загинула велика кількість творів з його 25-річного доробку.

Василь Касіян завжди на передньому краї життя. Не можна зображувати Кобзаря, якщо своєю творчістю не береш участі у житті народу. І хіба не показово, що художник, працюючи над циклом гравюр «Метробуд», створює свій кращий твір про Кобзаря «Тарас Шевченко».

Гравюри з циклу «Метробуд» і «Тарас Шевченко» експонувались на виставці «Радянська Україна» у 1960 році. Вони були нероздільні, як єдине ціле. Шевченко і сучасність... В них була дійовість, вони будили у глядачі творця.

Цикл «Метробуд». В образах конкретних людей з бригади Григорія Замкового — київського прохідника відбито наш час. Бригадир — сердечний, глибоко інтелігентний. Цілеспрямована, горда людина праці. Світлий силует людини на чорному. Чорне сприймається, як надра землі, що підкоряються тільки мудрим і сильним. Метробудівець. Прохідник. Господар підземних шляхів. Шляхи життя, які він обирає... Віриш: якщо треба, він зможе «пройти» всю землю наскрізь.

Згадується інший цикл — «Дніпробуд» — гімн людям що в тридцятих роках зводили будову соціалізму. «Дніпробуд» — «Метробуд». Два покоління робітничого класу. Батьки і діти. Діти — робітнича молодь шестидесятих років. Нова людина, незвичайна людина. У рисах рядового бригадира метробуду Григорія Замкового — риси цілого покоління. Це дійсно його величність робітничий клас. Велич нашого сучасника передає велич часу. Він звеличений працею, в якій зростає. Художник не порушує правди життя, він відтворює її в правді мистецтва. А справжнє мистецтво — це краса життя й краса людини.

Ліногравюра «Тарас Шевченко». Мудре обличчя великого сина українського народу. І революційні повстанці. Нескорені. Незломлені. Поет і народ. Це саме той Шевченко, такий дорогий всім трудящим землі, поет і мислитель, революціонер, що бореться, творить історію.

Тут справжнє вираження смислу поезії Шевченка, відтворене мистецтвом графіки. Жити для людей, бути таким непримиренним до всього, що заважає щастю людини, як був непримиренним Тарас, не шкодувати себе, не думати про себе, коли йдеться про найсвятіше — про долю народу. Образ Кобзаря в гравюрі єдиний з образом революційного народу.

Самі лінії гравюри виражають зміст твору. В ритмі ліній — ритм руху людей. Рух вольової думки художника, полум'я боротьби, биття сердець. Важке дихання маси людей. Тупіт ніг. Хода народу, який повстав проти гніту поміщиків. Стрімкі рухи ліній, пружні штрихи. Це говорить думка, неспокійна душа художника. Мова гравюри, якою тут так майстерно володіє В. Касіян, мова, що сама виступає, як зміст — мова форм, плям, чорного і білого, мова ліній.

Ліногравюра «Тарас Шевченко» вся гранично узагальнена, по-філософському продумана. Вона обійшла майже весь світ і стала справді народною думою про Кобзаря.

І як поезія сучасності пронизує всю творчість Касіяна, так сучасна думка звучить в його шевченківських естампах. І дивлячись на гравюри, думаєш, що саме гостре відчуття автором життя надає їм такої філософської глибини. І в той же час чи не тому так яскраво, так по-молодому виражає Василь Ілліч Касіян нашу сучасність, що прагне внести у свої твори дух нашої епохи, творити для народу чудовою мовою гравюри, творити в ім'я комунізму.

РІЗЬБЯР ЮРІЙ КОРПАНЮК

Олексій СОЛОМЧЕНКО

На зелених схилах Карпат примостилося село Яворів. Славиться воно своїми майстрами-різьбярами. Ще в XIX і на початку XX століття здобуло визнання мистецтво Юрія Шкрібляка та його синів Василя, Миколи і Федора. Нині в Яворові живе і працює заслужений майстер народної творчості УРСР Юрій Корпанюк. Малим хлопчиком милувався він господарськими виробами з дерева, зробленими його дідом, і сам брався за різьбярство. Придивлявся також і до столярства, до техніки точіння дерев'яних форм. Оволодіти нею — нелегка справа.

Збігав час. Здібний юнак не лише добився успіхів, але вчив вже і свого меншого брата Семена. Юрко намагався самотужки якнайкраще оволодіти улюбленим «ремеслом», щоб допомогти батькові заробити якийсь грейцер.

Високих художніх якостей мистецтва різьблення по дереву в типових народних традиціях досяг Ю. Корпанюк у декоруванні предметів домашнього вжитку. Форми цих виробів дуже різноманітні — циліндричні і прямокутні, сферичні і круглі, опуклі і ввігнуті, дископодібні і квадратні.

Корпанюк бере участь у багатьох виставках. Вперше його роботи були показані на виставці домашнього промислу 1912 р. в Коломиї. В характері орнаментальних композицій, у їх розміщенні на площинах ще відчувався вплив В. Шкрібляка. За високу художню і технічну майстерність, за збереження стильових особливостей гуцульського орнаментального мистецтва молодому митцеві було присуджено диплом виставки. Ім'я його стає дедалі популярнішим.

Рік 1939-й — історична подія в житті трудящих західноукраїнських земель. Возз'єднання з єдинокровними братами Радянської України викликало піднесення творчих сил народу. З невимовною радістю зустрічає цю подію і Ю. Корпанюк.

В числі перших митців з західних областей республіки, чиї роботи експонувались на Всесоюзній сільськогосподарській виставці 1940 року в Москві, були брати Юрій і Семен Корпанюки. Старший з них надіслав до Москви дерев'яний кубок (орнаментальне різьблення та інкрустація кольоровим деревом і частково кольоровим металом).

Після звільнення Прикарпаття від німецьких загарбників відновила свою роботу фабрика художніх виробів «Гуцульщина» в Косові. Корпанюки працюють для неї, виготовляють зразки для експериментальної майстерні і музею Косівського училища прикладного мистецтва. Твори Ю. Корпанюка демонструються на районних, обласних і республіканських виставках. Його приймають до Спілки художників України. За заслуги в розвитку народного мистецтва і у зв'язку з Декадою української літератури і мистецтва в Москві в 1960 р. йому присвоєно почесне звання заслуженого майстра народної творчості Української РСР.

Що ж характерне для орнаментальних композицій Юрія Корпанюка? Насамперед простота і ясність мотивів. Чітка осмисленість як задуму в цілому, так і окремих його частин. Велика увага приділяється центральній частині композиції. Вона завжди є її симетричною серединою, а навколо органічно групуються і підпорядковуються за характером форми і структурної будови загального рисунка всі інші елементи орнаменту.

Типовою ознакою орнаментальних композицій, найчастіше застосовуваних на касетках (шкатулках), є членування прямокутної площини на центральну і дві бокових. Перша з них має форму правильного квадрата, а по боках компонуються дві площини прямокутної форми. Це, так би мовити, основа композиційних розв'язань орнаментальних мотивів, які зустрічаються в творчій практиці Ю. Корпанюка.

Як центральну площину, так і бокові, майстер розчленовує за принципом симетрії, дотримуючись органічної єдності композиції.

Заслужений майстер народної творчості УРСР Ю. Корпанюк.

У свою чергу, бічні прямокутні площини поділяються ще на два квадрати меншого розміру, між якими завжди компонується орнаментальний мотив, переважно у формі прямокутника.

Рівновага загальної композиції площ підкреслюється збільшеними орнаментальними формами центральної частини квадрата. Характерно, що він розчленовується майстром ще на чотири рівні частини. Подеколи ділення відбувається і по діагоналі. У кожну з частин здебільшого вписується коло, на площі якого вирізьблені або інкрустовані шести, восьми чи дванадцятилисткові квітки — ружі, або інкрустовані трикутнички (зубчики), гострі кути яких спрямовані всередину. Кола, розміщені в центральному квадраті, дещо пом'якшують суворість і деяку сухість його прямих ліній-сторін.

Щоб зберегти цільність площі великого квадрата, кола часом об'єднуються аркоподібними дугами (півколами).

В більшості випадків композиції на прямокутних площинах замикаються по периметру вузькою каймою, що утворюється з орнаментальних мотивів «ширинги» або «півширинги».

Композиція орнаменту бокових сторін шкатулки також має свої закономірності. Як правило, сторони ці мають форму прямокутників, що і визначає характер композиції. Вона будується майже за тим же принципом, що і на кришках.

Дуже характерним для орнаментальних композицій Ю. Корпанюка є мотив квадрата, з чотирьох боків якого виростають аркоподібні півкола. Майстер інтерпретує його в різних варіантах. Доцільно підкреслити, що цей мотив завжди виконується в техніці різьблення з інкрустацією.

Ми згадали тут лише деякі характерні особливості композицій Ю. Корпанюка. Це стосується, в першу чергу, принципів, покладених майстром в основу оформлення переважно прямокутних виробів, або таких, що за формою наближені до них.

Наш розгляд був би далеко неповним, якби ми не під-

Ю. Корпанюк. Декоративна тарілка.

креслили, що Ю. Корпанюк, майстерно володіючи знайденими принципами орнаментальної композиції, завжди і в кожному окремому випадку підходить до побудови декору творчо. Він ніколи не повторюється, а дає нові й нові рішення.

Щодо композицій на круглих площинах, то в основі їх також лежить певна закономірність — симетрія, ритм, рівновага, ясно виражений органічний зв'язок форми і декору в усіх виробах майстра є однією з визначальних особливостей його творчості.

Не менш важливою, специфічною стороною орнаментальних композицій Ю. Корпанюка є принцип контрастності. Поєднання прямокутних форм з круглими чи овальними, прямих ліній з ламаними — зигзагоподібними, гладеньких площин з насічним рельєфом, рельєфом і контрельєфом, великих і малих орнаментальних мотивів і елементів; а в інкрустації, зокрема, вживання світлих і темних тонів і кольорів — усе це важливі сторони загального ладу робіт майстра.

Як у кожного творця, є у Ю. Корпанюка улюблені орнаментальні мотиви і елементи. В ранній період на його творчість мали великий вплив його попередники — Юрій, Василь та Микола Шкрібляки. Тому в композиціях цього часу бачимо багато запозиченого у них. Пізніше майстер багато що переосмислив, ввів нові технічні, технологічні і художні засоби, що є цінним мистецьким надбанням не тільки яворівської школи художнього різьблення, але й усього Прикарпаття.

Орнаментальні мотиви і елементи, які широко застосовує Юрій Корпанюк, дуже різноманітні. Найхарактерніші з них — «січені зубчики» у вигляді трикутників, площа яких посічена так званим ільчатим письмом, «зубці з головками», «бесагивісімки», «кривульки», «медівники», «дужки», «колачі» (або кочела, кочільця), «п'євки», «пшенички», «колосочки», «ружі», «драбинки», «косиці», «віконця», «ширинга», «півширинга», «копаниці», «трилистик», «сіканець», «гачки», «ключки», «зірниця» та багато інших.

В інкрустації Ю. Корпанюк використовує «віночок», «доріжку з підківок», «квітки», «зірниці», «кочела», «дубельтові вічка», «заячі вушка», «зубці дубельтові», «штрайфок» тощо.

Майже всі згадані орнаментальні мотиви за своїм походженням йдуть від живої природи, що оточує карпатців. Під руками досвідченого майстра бачене втілюється в узагальнені художні образи.

В асортименті художніх виробів з дерева, зроблених Юрієм та Семеном Корпанюками, зустрічаємо різноманітні речі. Тут і предмети господарського, культурно-побутового вжитку та декоративного характеру. Це портретні настільні і настінні рамки, шкатулки, обкладинки для альбомів, сільнички, топірці, декоративні тарелі, тютюнарки, портсигари, рамки для ручних, настільних і настінних дзеркал, таци (підноси), ракви (дерев'яний посуд для зберігання бринзи або масла), різноманітні скриньки для жіночих прикрас і т. ін. Корпанюки також художньо оформляють меблі, житла.

Твори Юрія Корпанюка і його брата Семена, теж відомого різьбяра, придбані музеями Радянського Союзу і експонуються в Москві, Ленінграді, Києві, Львові, Станіславі, Коломиї та багатьох інших містах.

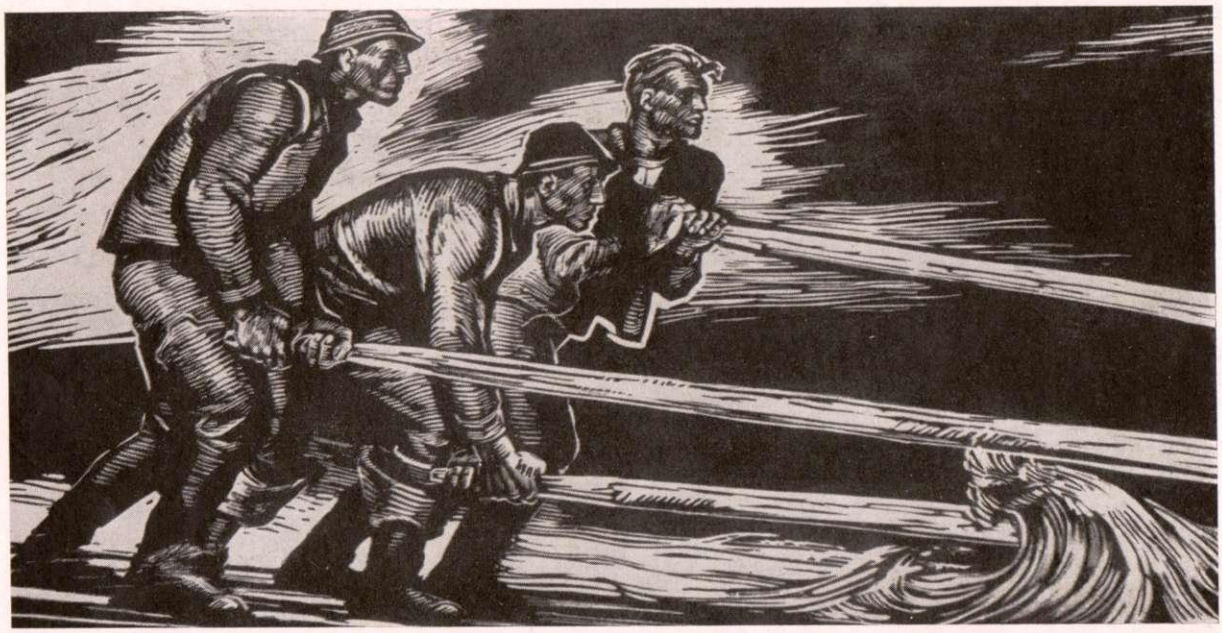
Творчість братів Корпанюків це ціла школа. Багатющий досвід її заслуговує на широке і всебічне висвітлення в окремому монографічному виданні. Це особливо необхідно для учнів і студентів учбових закладів, покликаних вивчати прогресивну художню спадщину нашого народу, на основі якої повинні створюватись нові мистецькі речі, співзвучні сучасності.

м. Косів
Івано-Франківської обл.

Вироби Ю. Корпанюка.

Артистка Гуцульського ансамблю пісні та танцю Івано-Франківської обласної філармонії А. Івасишина.

В. Масик. Господарка колгоспних ланів. (Портрет Героя Соціалістичної Праці, депутата Верховної Ради УРСР Т. Швидкої). Кольорова ліногравюра.



Г. Якутович. Плотогони. Ліногравюра.

ВИСТАВА НА ГОЛУБОМУ ЕКРАНІ

МИХАЙЛО ПИЛЯВСЬКИЙ

Телебачення існує!

Правда, якщо робити висновок на підставі відгуків у пресі — воно все ще не вийшло за стіни дослідних лабораторій і є науковою диковинкою...

А телеглядачів — півсотні мільйонів. І з кожною введеною до ладу телевізійною студією (а їх уже сьогодні в нашій країні близько ста тридцяти), з кожною новою радіотрансляційною лінією, з кожним випущеним нашою промисловістю телевізором — кількість телеглядачів збільшується. Не щодня,— щогодини.

Однак відгуки про телевізійні передачі скоріше можна почути під час обідньої перерви на заводах, у тролейбусах, ніж знайти в газетних і журнальних підшивках.

Дивує мовчазність наших критиків і рецензентів. Її можна пояснити почасти тим, що кожне написане про телебачення слово є першим. А бути першим важче, ніж іти утрованими стежками, де успіхи й невдачі вимірюються звичними дистанціями кроків. Крім того, рецензенту треба знати, що таке телебачення, як робиться передача, що можна, а чого не можна. Треба знати специфіку.

Чи не простіше відмовчатися?

І відмовчуються...

Талановита стаття Вл. Саппака — надрукована в журналі «Вопросы литературы» — єдина вилазка в недосліджену ділянку. На цю статтю посилаються всі, хто пише про телепередачі.

Бо нема на що більше посилатися.

Але й вищезгадана стаття присвячена питанням телепубліцистики. А телевізійне мистецтво?..

Телебачення давно стало могутньою трибуною, з якої партія говорить з народом. В урядових і партійних рішеннях йому приділяється дедалі більша роль. Йдеться не тільки про публіцистичне мовлення. Нести ідеї партії треба всіма каналами телевізійних передач. У телебаченні доречні і нариси, і портрети сучасників, поеми й новели, п'єси та інсценіровки. І все — з неодмінною приставкою — «телевізійні».

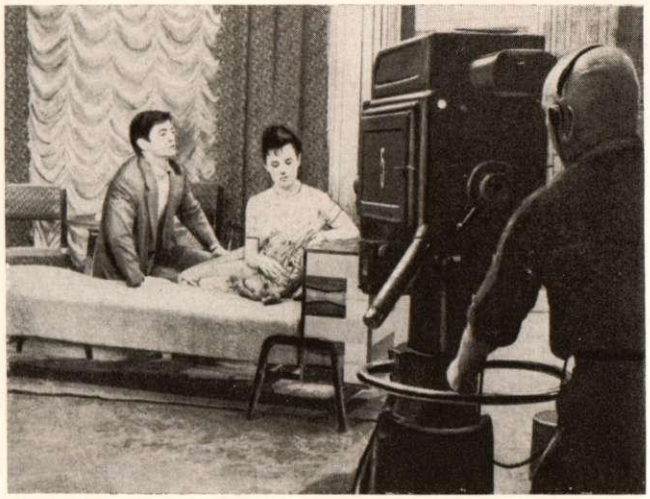
Що ж означає це слово?

Воно означає особливу форму розмови з народом, яка має свою специфіку, і нехай ще нечітко сформульовані, але особливі закони. Та чи це закони самостійного виду мистецтва, чи правила, взяті напрокат з театру і кінематографа?

Навколо цього питання точаться жваві суперечки. Ми, працівники телебачення, намагаємося самі осмислити творчий процес. Іноді заходимо у безвихідь. Вибираємося звідти. І рухаємося вперед. Повільніше, ніж треба. Повільніше, ніж цього вимагає від нас партія і народ, та все ж просуваємося вперед.

Нещодавно закінчився з'їзд працівників кінематографії України. Офіційно ми зараховані до цієї Спілки. Однак на з'їзді жодного слова не було сказано про телебачення, хоч сьогодні воно фактично стало поруч з наймасовішим з мистецтв — кіно. А про телебачення необхідно говорити, йому потрібна дійова допомога. Треба створювати теорію телебачення.

В шуканнях свого місця серед театрального та кінематографічного мистецтв працівники телебачення часто впадають у крайність. Здійснюючи художні передачі, деякі режисери, що прийшли з театру, спочатку користувались палітрою театральних виражальних засобів. Які нищівні невдачі спіткали їх та акторів на цьому шляху! Немає більшого ворога у телебачення, ніж театральність!



Сцена з телевізійної вистави «Розсудіть нас, люди». Вадим — Л. Бесараб, Женя — С. Сергейчикова.

Справді, ви сидите перед екраном телевізора. Вас і актора, який виступає в цю хвилину, не розділяє оркестрова яма, авансцена та сценічні плани. Ви дивитеся на нього не знизу догори, як з найближчого ряду партеру — а запросто, не піднімаючись з місця заглядаєте в глибину його очей... Ні-і-і! Тут уже актору не збрехати! Весь, як на долоні, він перед глядачем. Адже горезвісна «четверта стіна», про яку стільки говорять в театрі, знаходиться не перед глядачем, а у нього за спиною!

Співучасть глядача в творчості — одна з основних особливостей телебачення — вимагає більш скупих, лапідарних виражальних прийомів. Театральному акторові, який звик трохи форсувати звук (треба, щоб його було скрізь чути), трохи акцентувати мімічну виразність (треба, щоб бачили і в кінці партеру), важко спочатку в телебаченні, бо усі ці прийоми на екрані набувають рис буфонади, гротеска і приводять до протилежних, ніж в театрі, результатів. Часом вони створюють враження акторської невмілості, наігриша, неправди і фальшу. Отже, працюючи над телевізійним спектаклем або переносячи в студію театральні постановки, доводиться частину творчих зусиль витрачати на боротьбу з театральністю.

Те саме треба сказати і про художнє оформлення. Телебачення не терпить умовності. Часом вдало знайдені в театрі прийоми оформлення, на екрані мають вигляд грубої бутафорії, яка розбиває реалістичну життєвість передачі. Свого часу по телевізору передавали спектакль Московського театру ім. Пушкіна «Білий лотос». В театрі стилізована умовність дороги надавала мізансценам багатоплановості й глибини. В телевізійному варіанті ця умовність вступила в протиріччя зі змістом вистави, руйнуючи правдивість акторського виконання.

Мені двічі довелося ставити п'єсу А. Салинського «Барабанщиця». Перший раз для телебачення і вдруге, з тими ж виконавцями, на сцені. В другому випадку потрібно було принципово нове вирішення. Те задушевне спілкування акторів, якого ми з великими труднощами досягли перед об'єктивом телевізійної камери, виявилось

порушеним. Їхня схвильованість безслідно зникала біля рампи, не доходячи навіть до перших рядів залу. Другий план, яким багате перебування у виставі Ніли Сніжко, глибина її психологічних переживань на телебаченні розкривались за допомогою крупних планів, напливів, внутрішніх монологів. В театрі потрібні були інші, більш вагомі, більш, так би мовити, виразні засоби дохідливості. І хоч постановка витримала понад сотню вистав, мені й досі здається, що телевізійна редакція була більш хвилюючою, глибшою.

Тоді я вперше по-справжньому зрозумів, якою могутньою виражальною зброєю володіє телебачення. Те, що в сучасному театрі часто виглядає як формалістичне хитрування — повернення до минулого, напливи, бесіди з «привидами» тощо, у телебаченні має права громадянства і не виглядає стороннім тілом.

Пригадую, як виграла телевізійна передача спектаклю «Всіма забутий» Назима Хікмета (театр ім. Я. Купала) від застосування напливів. Не порушуючи законів реалізму, лікареві доводиться там розмовляти з людьми, які давно загинули. А ось у театрі необхідна посилена діяльність творчої уяви глядачів, щоб повірити в нематеріальність привидів.

Отже ясно — телебачення не театр.

Значить — кіно?

Не будемо поспішати з висновками. Телебачення і не кіно.

Де, в якому кіно глядач є свідком подій, що розгортаються зараз, у цю мить перед очима? Кінофільм — навіть якщо він про сучасність — завжди є розповіддю про те, що вже відбулось. Нехай талановитою, нехай образною, темпераментною, але тільки розповіддю. І ще одна обставина. Кіно — це зал. Це колектив глядачів. Відвідання кіно неминуче викликає у них певну святкову настроєність, таку собі психологічну підготованість, загостреність сприйняття.

Телевізійні передачі ми дивимося в домашньому оточенні, в затишній обстановці, трохи розслабленими після трудового дня. Тому простота й органічність, притаманні грі акторів кіно, часто недостатні для телевізійної художньої передачі.

Ми дуже часто вкраплюємо у свої постановки кінокадри. Цього подеколи вимагають від нас театральні режисери, що набили руку на передачах вистав по телебаченню. І ось у спектакль про цілину вставляємо кінокадри про збирання врожаю. У постановку «Загибель ескадри» вмонтовуємо плівку про морський бій. На жаль, такі насильницькі операції руйнують монолітність передачі, рвуть живу тканину вистави. Це зайвий раз доводить відмінність телебачення від кінематографа.

Телебачення — мистецтво, в якому є багато спільного і з кіно, і з театром, однак воно має свою особливу мову, особливий арсенал виражальних засобів. В цьому арсеналі наймогутнішим, основним засобом впливу є щирість. Щирість гранична, абсолютна, що досягається великим трудом і майстерністю. Вона необхідна диктору й актору, режисеру й оператору. Без неї неможлива висока художня якість телепередачі.

Київська студія здійснила багато постановок. Були удачі, були і прорахунки. І, як правило, невдачі підстерігали колектив саме в галузі непереборенoї театральності. На жаль, ще й тепер ми показуємо художні передачі, наділені всіма театральними чеснотами.

Добрі глядачі надсилають листи зі словами подяки за наші старання. Так, ми говоримо з екрана правильні речі, торкаємось хвилюючих тем. Подібні передачі роблять корисну справу і, очевидно, заслуговують хороших слів. Але якщо б ми справді оволоділи всією могутньою зброєю телевізійності — коефіцієнт корисної дії був би в сотні, тисячі разів більший.

Нещодавно Київська студія телебачення показала інсценіровку роману О. Андрєєва «Розсудіть нас, люди». Виконавиця основної ролі артистка С. Сергейчикова вразила щирістю гри. Власне завдяки цьому сила емоціонального впливу передачі виявилась величезною. Потік листів, схвильованих відгуків створив на студії атмосферу свята. Передача «пробила бреш» навіть у стіні байдужого мовчання преси. Газети надрукували не інформацію, а кваліфікований критичний аналіз інсценіровки.

Створення телепостановок і передача театральних вистав вимагають від режисера копіткої роботи. Вона часто полягає в переробці мізансцен, у перегляді засобів акторської виразності. По суті створюється новий варіант. Відомі випадки, коли театральна постановка вигравала від передачі по телебаченню.

Так сталося з виставою театру ім. І. Франка «Човен хитається». Тонкі нюанси, які на великій сцені втрачалися, були акцентовані на телебаченні завдяки підкресленню підтексту, застосуванню крупних планів та інших прийомів.

Телевізійні працівники називають передачу театральних вистав «упаковкою в телевізійну тару». Буває, що робота режисера такою «упаковкою» і обмежується. Але пасивність неминуче призводить до зменшення художності і викликає нарікання з боку глядачів та учасників спектаклю. Коли ж режисер працює вдумливо, спектакль при показі його на голубому екрані виграє.

Роблю застереження. Мова йде про передачу театральних вистав зі студії, де є всі можливості для виявлення режисерської індивідуальності, застосування набутого досвіду, для творчого перекладу з театральної мови на телевізійну.

Це ніяк не стосується передач зі сцени театру за допомогою пересувних телевізійних камер. Тут — суцільні втрати. Ціла низка ілюзійних ефектів пропадає для телеглядачів — адже актори звичайно звертаються до останніх рядів партеру і сила художнього впливу зменшується.

В роботі над телевізійними постановками, які вимагають не менших зусиль і часу, ніж театральні, ми часто допускаємо поспішливість. Ця поспішливість навіть «узаконена». Телевізійну постановку ми готуємо за термін у два-три рази менший, ніж театральну. Крім того, репетиційний період проходить без техніки, а коли нарешті з'являються громіздкі камери — спілкування, взаємовідносини між акторами, налагоджені з такими труднощами раніше, порушуються. Не кажучи вже про суто видовищні недоробки — в монтажі, композиції кадру, ритмі, світлі і т. ін.

І нарешті, про першооснову передачі — драматургічний матеріал, сценарій. Адже не випадково, серед людей, які пишуть для художнього телебачення, ви не знайдете жодного досвідченого літератора. Мабуть, правові відносини студії з авторами потребують істотного перегляду. Варто молодому автору оволодіти специфікою телебачення, «набити руку», як він іде в кіно або театр. Так сталося з Р. Віккерсом, В. Золотаревським, за сценаріями яких тепер знімаються картини на «Мосфильме» і в Білорусії.

Адже хороший сценарій гарантує успіх передачі. І режисери змушені переходити на сценарне «самообслуговування». Хвиля інсценіровок захльостує години літературно-драматичного мовлення. Нічого не скажеш, потрібні й інсценіровки. Але ж не можна займатися тільки ними. Пора подумати про оригінальну телевізійну драматургію.

На нашій студії є ряд обдарованих творчих працівників. Вони можуть внести свій вклад у розвиток телевізійного мистецтва. Треба створити умови для творчості, відмовившись від кустарно-діляцького підходу до передач. Час також змінити організаційну структуру телебачення, оснастити студію новою сучасною технікою. Але це вже предмет окремої розмови. А поки що — необхідна допомога, увага громадськості.

Щоденна. Неослабна.

ДЛЯ ДІТЕЙ

ІВАН ПІСКУН

Серед багатьох важливих ідейно-політичних завдань доби будівництва комунізму нова Програма КПРС визначила, зокрема, і завдання естетичного виховання всіх трудящих, формування в народі високих художніх смаків і культурних навиків.

Важливе місце в естетичному вихованні трудящих належить театру. Він відображає життя в сценічних образах, за своєю природою є мистецтвом глибоко емоціональним і тому особливо впливає на юних глядачів. Щира довірливість, безпосередність емоціонального сприйняття вистави у них ще не контролюється критичним мисленням, як у дорослої людини, озброєної знаннями і досвідом. Тому з особливою вимогливістю треба ставитись і до змісту і до мистецької якості театральних видовищ для підростаючого покоління. Не випадково видатний реформатор сценічного мистецтва К. С. Станіславський підкреслював, що для дітей треба грати так само добре, як і для дорослих, тільки трохи краще.

І якщо це є обов'язковим для кожного театру і в кожному випадку, коли спектакль показують дітям, то, природно, в театрах юного глядача цей закон має визначати всю їхню творчу діяльність.

Це загальновизнана істина. І однак, про неї варто ще раз нагадати, коли йдеться про участь театру у вихованні дітей. В якій же мірі широта охоплення театральними виставами, глибина і дійовість втручання мистецтва театру в естетичне виховання наймолодших громадян нашої країни відповідають вимогам, які поставило перед мистецтвом саме життя?

Здобутки радянського суспільства в розвитку театрального мистецтва величезні. Але ми не закриваємо очей на деякі огріхи, що трапляються в складному і безперервному процесі творчих шукань. Мистецтво сцени ще відстає від зрослих естетичних і духовних запитів радянських людей. Але невпинно розвиваючись на основі життєдайного творчого методу — соціалістичного реалізму, воно вже сьогодні за своїм ідейно-художнім рівнем, роллю в суспільному житті посідає провідне місце у світовій культурі. Величезним завоюванням нашого суспільства є й створення державних театрів для дітей.

Театри для дітей — справжнє дітище соціалістичної революції. На їх утримання Радянська держава щороку витрачає великі кошти. Рік у рік зростають і вимоги юних глядачів до митців сцени. Тим-то хочеться привернути увагу громадськості до істотних недоліків у роботі мистецьких закладів, покликаних ідейно і естетично виховувати молодь.

Нині на Україні працюють чотири театри юного глядача (Київський, Львівський, Одеський і Харківський) та 11 лялькових. Варто відзначити: чотири лялькові театри розташовані в тих же містах. Отже виходить, що лялькові театри є тільки в обласних центрах, що крім столиці, лише у трьох найбільших містах є театри юного глядача. Зрозуміло — така кількість їх недостатня. Навіть коли б існуючі дитячі театри давали по 10 вистав щодоби, вони неспроможні забезпечити кожній дитині, усім юнакам та дівчатам можливість хоч раз на рік побувати на виставі. Багато дітей не відвідує театри навіть під час канікул.

За таких обставин постановка п'єс для дітей є обов'язком усіх театральних колективів, незалежно від їх профільних і жанрових особливостей.

Неодноразово на це вказувалось керівникам театрів. Та далеко не всі з них зважали на відповідальність цього важливого завдання, а дехто, просто кажучи, ухиляється від необхідності створювати цікаві, мистецьки повноцінні вистави для дітей. Це тим більш нерозумно, бо, як показав досвід, вони цілком себе виправдовують — діти охоче відвідують ці постановки. Окремі театри України за рахунок цікавих вистав для дітей під час канікул забезпечують виконання місячних планів зборів. Такі театри, як Жданівський, Вінницький ім. Садовського, Кримський ім. Горького, столичний і Донецький оперні театри тощо, систематично готують протягом року по 2—3 спектаклі для дітей. Вони користуються незмінним успіхом у юної аудиторії. А от київські театри ім. Ів. Франка, ім. Л. Українки, Одеські — оперний та ім. Жовтневої революції, Львівський ім. Заньковецької, Чернігівський ім. Т. Г. Шевченка і деякі інші нехтують своїми обов'язками щодо юних глядачів, виправдовуючись тим, що, мовляв, у таких містах як Київ, Львів, Одеса та Харків є театри юного глядача і лялькові театри. Але це не звільняє колективи згаданих театрів від необхідності давати вистави для дітей.

Сцена з вистави «Герої не вмирають» у постановці Київського ТЮГу. Валя Котик — О. Пуць, Ашот — К. Коледзян.

Ставлячись формально до обслуговування дітей молодшого і середнього віку у дні шкільних канікул, деякі театри показують їм такі п'єси, як «Іркутська історія», «Наймичка», «Проводи білих ночей», «Не судилось» та інші. Що стосується учнів старших класів, які за віком вже вийшли за межі «до 16 років», то вони мають можливість дивитися будь-які вечірні вистави.

І тут не можна не зупинитись на такому пекучому питанні, як вистави для тих, кому ще немає 16 років. Відомо, що, за діючими у нас правилами на вечірні спектаклі їх не допускають. Тим часом в багатьох містах і селищах стаціонарних театрів немає взагалі, а там де вони є, діти і підлітки можуть відвідувати їх тільки вдень. Отже мистецьким колективам в цей час не слід давати п'єси, які не рекомендується дивитись дітям до 16 років. Адже не тільки недоцільно але й з усіх міркувань просто несправедливо позбавляти їх можливості хоч раз на тиждень піти на ту виставу, яка для них корисна і цікава. Систематичні ранкові вистави для дітей є одним з істотних засобів поліпшення естетичного виховання підростаючого покоління за допомогою мистецтва сцени.

До речі, давно назріла потреба внести ясність у поняття «вистава для дітей».

Коли йдеться про роботу театрів з підлітками, то звичайно дітьми називають занадто вже різних за віком глядачів — і дошкільнят, і юнацтво. Їх інтереси, знання, смаки докорінно відмінні, різний ступінь і їхньої підготовленості до сприйняття змісту і пізнавальної спрямованості вистав. Саме у дітей і підлітків різниця у віці в два-три роки визначає надзвичайно велику відмінність смаків і інтересів.

Щоправда театри юного глядача, формуючи свій ре-

пертуар, зважають на це. Інакше, на жаль, виглядає справа в театрах для дорослих.

Лялькові театри дають вистави для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку. Вони роблять важливу і корисну справу. Шкода, що їх роботі не приділяється та увага, на яку вони по праву заслуговують.

Театри юного глядача відвідують переважно діти 10—13 років. Учні старших класів після 16 років стають повноправними глядачами всіх вистав. А тим часом період від 13 до 16 років є найбільш важливим у вихованні свідомого ставлення дітей до життя, бо саме у цьому віці формуються їхні смаки, естетичні погляди, характер і світогляд; дитячі захоплення переростають в усвідомлення громадських обов'язків, засвоюються етичні норми поведінки людини радянського суспільства. І саме в цю пору вони залишаються поза впливом театрального мистецтва!

У багатьох містах, в сільській місцевості підлітки фактично позбавлені можливості знайомитись з професіональним театральним мистецтвом. Адже навіть коли на селі відбуваються гастрольні вистави, в репертуарі театрів, як правило, немає вистав для дітей.

Органи народної освіти виявляють дивну незацікавленість у налагодженні міцних контактів з театрами, тоді як сценічне мистецтво може відіграти позитивну роль не тільки в поліпшенні естетичного виховання школярів, а й допоможуть їм краще засвоїти такі дисципліни, як історія, література, суспільствознавство. Адже немало прекрасних історичних п'єс присвячено саме тим важливим подіям минулого, знання яких входить до програмного мінімуму. Те саме можна сказати і про вивчення літератури, зокрема творчості Пушкіна, Гоголя, Островського, Чехова, Горького, Франка, Лесі Українки, Тобілевича, Кропивницького та багатьох радянських письменників. Не треба доводити, що навіть майстерна розповідь педагога про зміст і пізнавальну цінність таких драматургічних творів, як «Горе з розуму», «Ревізор», «Борис Годунов», «Назар Стодоля», «Гроза», «Украдене щастя», «Загибель ескадри», «Любов Ярова», «Кремлівські куранти» та інші силою впливу на свідомість і почуття школярів поступається перед сценічним втіленням цих п'єс. Однак є всі підстави стверджувати, що такий могутній засіб виховання і збагачення знань школярів, як театральні вистави досі не привертає уваги органів народної освіти.

Необхідно грунтовно обговорити репертуар, передбачений для дітей і юнацтва, посилити боротьбу за високий рівень культури дитячих вистав. Варто розглянути питання про спрямованість дальшого розвитку лялькових театрів. Величезну дійову силу сценічного мистецтва треба якнайповніше використати для естетичного виховання майбутніх громадян комуністичного суспільства.

Вистави для дітей мають відіграти неабияку роль у цій важливій справі.

ЦЕ — ЩАСТЯ!

ЯКІВ ГАН

Кожного ранку Лідія Петрівна Стилик іде вулицями рідного міста до театру. Бачить школу, де колись училась, палац культури залізничників, де в гуртку художньої самодіяльності зробила перші кроки до великої сцени.

Ось і старовинний будинок, в якому міститься найстаріший в республіці український театр ім. Т. Г. Шевченка. Колись вона мріяла працювати на його сцені. І мрії збулися.

Але сталося це не одразу. Роки невтомного навчання. Роздуми, безсонні ночі, шукання. А інколи — чого ховати — й сльози, коли не під силу складним і незрозумілим здавався сценічний образ. І, нарешті, ні з чим незрівнянна радість, яку дає творча удача!

Перед закінченням Київського театрального інституту імені І. К. Карпенка-Карого студентці Лідії Стилик (їй тоді ледь минуло 22 роки) доручили роль матері Платона

Кречета в однойменній п'єсі О. Корнійчука. Подруги щиро співчували дівчині, чия зовнішність, характер, а, головне, літа аж ніяк не відповідали цьому образу. Замислилася й Ліда. Вона сторінка за сторінкою гортала текст ролі, шукала чогось такого, що зворушило б її. І знайшла! Сцена проводів Платона на операцію. Мати ніби благословляє сина на подвиг, підтримує його знесиленого, занепалого духом. Стиснулося серце... Відгукнулася в ньому якась заповітна струна... Ближчою стала ця немолода, славна жінка, зрозумілішими її почуття матері-патріотки.

Друге, не менш складне випробування чекало Стилик у «Трьох сестрах», де вона грала Наталію, яка вдирається в сім'ю Прозорових і стає там повноправною хазяйкою. Наталія напочатку чимсь навіть імпонувала Ліді.

— Подивіться,— доводила студентка своєму керівникові,— яка вона наполеглива, вольова, як ловко домагається мети. Слабкими і безвільними поруч з цією жінкою виглядають усі три сестри.

Але згодом майбутня актриса зрозуміє: вповзаючи в чистий дім Прозорових, Наталія приносить з собою бруд користолюбства, егоїзму, міщанську тупість, несмак.

З одного боку — розумні, обдаровані, душевні російські жінки, які прагнуть щастя, мріють про світле майбутнє і гинуть, засмоктані провінціальним болотом. З другого — зла, обмежена, користолюбна міщанка... Так випускниця втілила в образі Наталії її наполегливість і спритність, але виявила і головне,— вона показала, що зусилля нової хазяйки спрямовані на досягнення брудних і низьких цілей.

В інституті Ліду Стилик дехто вважав «важкодумною» студенткою. Ролі давалися їй не одразу. Мабуть тому, що вона не шукала легкого, поверхового розв'язання завдання, а намагалася осягнути глибини образу. Вірніше буде назвати Лідію Петрівну вдумливою актрисою.

Вперше я побачив артистку Стилик у п'єсі М. Кропивницького «Замулені джерела» на сцені Дніпропетровського театру імені Т. Г. Шевченка. Вона грала Явдоху. Некрасива, пришелепувата, наївна і дуже комічна Явдоха викликала нестримний сміх у залі. Майже епізодична постать несподівано вийшла на перший план, стала поряд з головними персонажами. І не тільки завдяки яскравій манері гри молодої артистки, яка цим виступом зробила серйозну заявку на характерне амплуа, а й тому, що вона побачила в кумедній сільській дівчині більше, ніж могло здатись на перший погляд.

Явдоха дізнається, що її брат Конон одружується з Женею. Яка радість! Вона поріднитьcя з панами, їстиме і одягатиметься як вони. І нарешті відпочине від буденної, виснажливої праці... Щастя засвітилося в її очах, широка посмішка не сходить з обличчя.

— Я уявила собі долю затурканої сільської дівчини,— каже Лідія Петрівна.— На неї, Явдоху, покладено увесь тягар праці в полі і вдома; батько пиячить, сільський ловелас Конон шукає легких заробітків. А її, як і інших сільських дівчат, ще й забобони пригнічують: і те не личить дівчині, і того не роби, і це не дозволено...

— Ніколи не доводилося бачити щось подібне! — розповідає артистка.— Та коли я зустрілася з Явдохою в п'єсі, переді мною, як жива постала ця дівчина давно минулих часів. Адже чимало оповідань про дівочу долю чула я ще в дитинстві від моєї матері-селянки...

Роль Явдохи вийшла об'ємною, цікавою. Вона викликає і сміх, і жаль, а часом співчуття.

Остання роль Стилик — Тетяна в інсценізованій повісті

Артистка Л. Стилик в ролі Тетянки («Дівчина щастя шукала»).

О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала». Артистка ще вживається у цей новий для неї за характером образ Там, де вона його уже відчула серцем (перша зустріч-сутичка з Грицем, мрії про кохання у розмові з Маврою) — епізоди цікаві й хвилюючі, деякі інші сцени ще ніби окреслені пунктиром. Робота над роллю продовжується.

Л. П. Стилик працює з молодечим запалом, вкладаючи душу в кожну навіть епізодичну роль. І хоч в театрі вона недавно — лише три роки, але сумлінним, відданим ставленням до любимої справи заслужила повагу і довір'я товаришів.

Колектив Дніпропетровського українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка назвав комсомолку Лідію Стилик кандидатом у депутати Дніпропетровської Обласної ради депутатів трудящих, а жителі Кіровського виборчого округу м. Дніпропетровська одностайно віддали за неї свої голоси.

...Кожного ранку актриса іде вулицями рідного міста до театру. Іде як на свято, який би нелегкий день її не чекав. По дорозі Лідія Петрівна часто зустрічає своїх шкільних подруг, які працюють на заводах, в установах. Кожна знайшла своє покликання і місце в житті.

— Для мене праця це радість, життя,— говорить актриса.

Служити народові своїм мистецтвом, відчувати себе корисною і потрібною людям, це і є щастя.

РОЛІ ЗІНАЇДИ ДЕХТЯРЬОВОЇ

БОРИС КОРДІАНІ

Заслужена артистка УРСР З. Дехтярьова в ролі Вальки («Іркутська історія»).

Чомусь про акторів ми майже завжди пишемо тільки як про фахівців своєї справи, у зв'язку з тією чи іншою виставою, роллю. Розповідей про звичайні людські риси, про характер, зовнішність, родину удостоюються лише представники інших професій. Безумовно вони на це заслуговують, але чому така «байдужість» по відношенню до митців сцени?

Щоб якось виправити цю «несправедливість», хочу представити читачам молоду красиву, струнку жінку з чарівними блакитними очима і симпатичними ямочками на щоках, дбайливу дружину і гостинну хазяйку, прекрасного товариша, «заводилу» в колі своїх друзів і водночас наполегливу, серйозну в роботі, в громадських справах.

Отже знайомтесь: актриса Львівського російського драматичного театру Радянської Армії, заслужена артистка УРСР Зінаїда Миколаївна Дехтярьова.

Шлях її до мистецтва, до визнання — типовий для молодого покоління радянських митців. Буває часом,— десь, зовсім в іншій галузі працює собі людина. Обожнює театр, бере участь в художній самодіяльності. І ось її вже побачили, почули, рекомендували вчитись. Ото і все. Далі інститут, студія чи училище, а там — театр, сцена.

Точнісінько так розвивалась життєва біографія і Зінаїди Дехтярьової. Народилася вона в сім'ї одеського робітника. Виховувалася у бабусі — потомственої чорноморської рибачки. Закінчила школу, працювала рахівником, співала в самодіяльності. Потім — Одеське музичне училище, клас вокалу у Софії Гнатівни Щавинської, зустріч з прекрасним педагогом Зінаїдою Григорівною Дьяконовою, яка, власне кажучи, й вказала їй шлях до театру.

У 1950 році на афіші Львівської музкомедії з'явилося нове ім'я — Зінаїда Дехтярьова. Глядачі одразу полюбили милих, ліричних героїнь початкуючої актриси — не дуже то глибоких, проте веселих, безтурботних, співучих. А Наташа-суворочка з «Дочки фельдмаршала» примусила уважніше придивитись до обдарування Дехтярьової, помітити в ній дані драматичної актриси. Тому не несподіванкою для львівських любителів театру була зустріч з Дехтярьовою вже на сцені театру Радянської армії, куди у 1953 році її запросив народний артист УРСР Олексій Матвійович Максимов.

Відтоді почалася друга частина творчої біографії Зінаїди Миколаївни. За десять років роботи в драматичному театрі актриса розповіла нам про долі багатьох жінок — долі різноманітні і повчальні, часом драматичні і трагічні, інколи щасливі й радісні.

...На сцені молода жінка у шкіряній куртці. Це Комісар з «Оптимістичної трагедії» Вс. Іванова. Тендітна жіноча постать. Але скільки за цією зовнішньою слабкістю Комісара Дехтярьової внутрішньої сили, волі, твердості, переконання в правоті своєї справи!

А ось маленька істота — неповнолітнє польське дівчисько — Хеся з «Моралі пані Дульської» Г. Запольської. Неповнолітнє, проте вже розбещене і яке безсердечне! Актриса тлумачить її так, що стає зрозумілим: Хеся буде другою пані Дульською, такою ж міщанкою, як і її мати, з святенницькою мораллю, але пожадливою, егоїстичною.

...Ось бідна лондонська вулична квіткарка Еліза Дулітл з «Пігмаліона» Б. Шоу. Актриса показує чудесну метаморфозу Елізи. «Галатея» Дехтярьової й сама стала своєрідним Пігмаліоном, перетворивши егоїста Хіггінса на нову людину.

А юна героїня-комсомолка Ніла Сніжко («Барабанщиця» А. Салинського) з її життям-подвигом! Її важка боротьба, болісні роздуми, радощі й моральні страждання... Вони викликають у нас почуття високої поваги до героїні, яка, незважаючи на тяжкі випробування, сповнена світлого, життєстверджуючого пафосу, віри у перемогу над ворогом, готової в ім'я цієї перемоги віддати життя.

Можна розповісти й про такі визначні роботи Зінаїди Миколаївни, як образ Валі з «Іркутської історії» О. Арбузова, де актриса переконливо показала процес духовного зростання колись легковажної дівчини; образ кубинської танцюристки і співачки Аманди («День народження Терези» Г. Мдівані) — жінки складної долі, яку революція перетворює в Людину, бійця; солдатки Ірини Гаєвої («Солдатка»), матері Володі Дубініна («Вулиця молодшого сина»), а також про інших героїнь у кіно та театрі, неповторних характером, життєвою достовірністю.

Зрозуміло, що не все давалося З. Дехтярьовій легко, безболісно. Шлях до її найкращих сценічних творінь, позначених гострим почуттям сучасності, справжньою майстерністю, аж ніяк не був рівним, уторованим. Але тим цінніші її досягнення й успіхи, завойовані упертою працею.

Зінаїда Дехтярьова переживає пору розквіту свого таланту. В день весняного пробудження природи, в день славного свята жінок хочеться побажати нев'янучої молодості їй та її героїням.

НА ДОПОМОГУ САМОДІЯЛЬНИМ ТЕАТРАМ

В Міністерство культури УРСР надійшли нові п'єси радянських драматургів.
Радимо познайомитися з ними.

„Острів твоєї мрії" М. Зарудного

(Драма на 3 дії)

З репертуару Вінницького драматичного театру ім. М. Садовського.

Ролей: чоловічих — 8, жіночих — 7.

Декорації: кафе на вокзалі, веранда невеличкого будиночка, польовий стан, кузня, кімната.

Святослав Морозенко, закінчивши сільськогосподарський інститут, поїхав за призначенням в Казахстан. Через деякий час він повертається в місто, де розповідає всім про свої трудові подвиги і про те, як тепло проводжали його додому цілинники.

Середній брат Морозенків Федір, закінчивши службу в армії і нічого не знаючи про повернення брата, заїхав у радгосп провідати Святослава. Неприязно зустрічають Федора в радгоспі: виявляється, що брат дезертирував з цілини, залишивши вагітною Христину, яка його кохає.

Приїхавши додому, Федір викриває Святослава і вирішує працювати в радгоспі, повернути славу робітничої сім'ї Морозенків, яку заплямував старший брат. Спочатку люди не довіряють Федору, але минає час, і він завойовує повагу робітників.

Федір гине, ремонтуючи зіпсовану електролінію, але на його місце стає молодший брат Морозенків Льонька, який саме тут знайшов острів своєї мрії.

Тема щастя знаходить у цій п'єсі Миколи Зарудного чи не найкраще драматургічне вирішення.

„Розплата" І. Дранова

(Драма на 3 дії)

З репертуару Волинського обласного театру ім. Т. Г. Шевченка.

Ролей: чоловічих — 4, жіночих — 3.

Декорації: частина садочка, кімната, службовий кабінет.

Начальник лабораторії Пасько створює чудову суміш магнезиту, яка робить революцію в сталеплавильній справі.

Несподівано з'являється нікому невідома Ніна Власюк. Вона була свідком, як у критичний момент Пасько закопав свій партійний квиток, приховавши це від партії. Власюк шантажує начальника лабораторії, бажаючи будь-що добути рецепт магнезиту. Пасько, боючись викриття історії з партквитком, ледве не стає на шлях зради. Чесні радянські люди своєчасно приходять йому на допомогу. Злочин зрадниці Батьківщини викрито.

Для того, щоб бути щасливим, треба мати чисту совість — ось до чого закликає драма «Розплата».

„Людина—людині" Л. Горбашова

(Драма на 2 частини)

З репертуару Жданівського театру.

Ролей: чоловічих — 5, жіночих — 2. Декорація — квартира.

Хірург Скопичов, людина егоїстичної вдачі, ще юнаком, на машині свого друга і колеги Гончарова переїхав жінку. Гончаров, щоб врятувати друга (він вірить, що тільки Скопичов може робити складні операції на серці та легенях) бере провину на себе, залишаючи свою кохану Наталію Архіпову, і не знаючи, що вона має народити дитину.

Скопичов, скориставшись ув'язненням Гончарова, одружується з Наталією і удочеряє її дитину.

Чесні радянські люди викривають Скопичова.

„Бабине літо" О. Чучи

(П'єса на 6 картин)

Ролей: чоловічих — 8, жіночих — 6.

Декорації: кімната, сквер.

Під час війни Марія, будучи полонянкою в маєтку німецького поміщика, рятує радянського полоненого Андрія Соколенка. Вони покохали один одного.

Але після війни дівчина була заарештована. Через 17 років її реабілітують, поновлюють в лавах партії. Марія повернулася до активного життя. Вона розшукала Андрія, зустрілася з ним. Але Андрій змінився, став не таким, як раніше... Та любов Марії допомагає йому звільнитися від накипу часів культу особи.

Про чистоту людських відносин, про високу вимогливість до інших і до себе розповідає п'єса О. Чучи.

ВЕЛИКІ ФОРМИ „МАЛИХ“ КАРТИН

Борис КРИЖАНІВСЬКИЙ

Ніякою мірою не заперечуючи можливості, навіть необхідності створення найрізноманітніших короткометражних художніх фільмів, не можна не сказати про таку цікаву форму, як цільні великі фільми, що складаються з кількох окремих творів малих форм.

Збірники малих фільмів — явище не нове й існує ледь не з самого початку винаходу кінематографа. Власне, перші люм'єрівські сеанси й складалися з маленьких окремих сюжетів — картин. Досить довгий час, а подекуди й зараз, збірники складалися вже в самому кінотеатрі або, принаймні, в прокатних конторах, щоб якось заповнити сеанс. Це абсолютно неприпустиме явище. В усіх випадках бажано, щоб фільми об'єднувалися за якимось принципом — чи то за тематикою, за жанровими ознаками, або може це будуть твори одного автора тощо. Так чи інакше треба добиватися певної цільності збірника.

Значно краще, коли про наступне одночасне демонстрування думають на студії ще перед запуском фільмів у виробництво (коли йдеться про те, що така картина за обсягом не може йти разом з великою в одному сеансі, а вимагає собі місця в програмі). Прикладом вдалого об'єднання трьох кіноновел може бути фільм «Живі герої». Говоримо про три, а не чотири новели, бо четверту, яка не має мистецького значення, пізніше було виключено з програми. «Живі герої» справляють цільне враження, незважаючи на те, що складаються з цілком різних кіноновел. Вони спільні за своїм мистецьким звучанням.

Принципово більш цільною формою об'єднання маленьких фільмів є альманахи. І хоч досвід кінематографа в цьому напрямку не дуже великий, можна згадати альманах комедійних короткометражок «Цілком серйозно», зроблений минулого року на «Мосфильме». Незважаючи на те, що не всі картини, які ввійшли до нього, можна цілком серйозно віднести до мистецтва, є підстава сподіватися, що обрана форма має право на існування й буде в подальшому розвиватися. Наближаються до форми альманаха й художні кіножурнали «Крокодил» та «Фитиль», що являють собою по суті збірники мікрофільмів, яких об'єднує сатиричне спрямування.

За багатьма особливостями близько до альманаха та кіножурналу стоять короткометражні фільми з «постійним» героєм чи героями. Справа ця складна, але, безумовно, можлива. До того ж, останнім часом у цьому напрямку зроблено кілька більш або менш вдалих спроб. У першу чергу маємо на увазі короткометражні фільми режисера Віктора Іванова про пригоди Тарапуньки й Штепселя. В них намічалося багато цікавого й по-справжньому кінематографічного, були певною мірою відшукані форми кінематографічного існування популярних естрадних персонажів. З невідомих причин випуск «тарапуньківських» серій був припинений. Думається, що треба до цієї справи повернутися.

Заслуговує на увагу спроба Леоніда Гайдая продовжити життя «героїв» свого популярного фільму «Пес Барбос та незвичайний крос». Те, що друга картинка не стала врівень з першою, не повинно припинити цікавий експеримент в галузі створення серійних короткометражок. Адже справа це нова й окремі невдачі, особливо напочатку, цілком закономірні. І все ж не можна не пошкодувати, що спроб створення «серійного» героя обмаль.

Варто подумати, чи не може стати таким героєм мальований або ляльковий персонаж, який діє у справжньому, «живому» світі. Або навпаки, живий, «акторський» персонаж, який весь час потрапляє у пародійний мальований світ. У таких речах є гострі сатиричні можливості.

Звичайно, передбачити заздалегідь усі можливі форми неможливо. Важливо тільки одне — щоб пошуки велися не лише на папері та за допомогою «изустных преданий» в кулуарах, але й на виробництві. А це вже залежить не лише від митців, а й від адміністрації кіностудії.

Перед тим, як почати розмову про основний вид великих форм короткометражного фільму, варто зупинитися на поки що маловживаній, але, на наш погляд, дуже цікавій і перспективній модифікації проблеми «малого» кіномистецтва, а саме — на можливості використання коротких картин у синтетичних видовищах.

Добре відомо, що в період кінця двадцятих — початку тридцятих років театр використовував, хоч у більшості випадків невміло, кінематографічні методи. Звертання театру до кіновставок стало частішим у наші дні. Не дискутуючи на тему: а чи зберігається «чистота» театру, чи не зраджує він самого себе, скажемо, що справу вирішує практика. Якщо у митця вийшло, синтезувалося, кінознавці та театрознавці зуміють «виправдати» пошуки митця.

Найточніше запроваджено кінематограф у театральній виставі «Баня» за п'єсою В. Маяковського, здійсненою за участю С. Юткевича. За допомогою кінематографа у спектаклі знайдено цікаве вирішення сцени польоту на «машині часу». Думається, що й надалі старовинне мистецтво театру буде «омолоджуватись» кінематографом. І робитиметься це по-різному, зокрема з використанням спеціальних короткометражних художніх фільмів.

Але справа не лише й навіть не стільки у цьому. Є ще одна дуже своєрідна форма синтетичного видовища, в якому кінематограф посідає перше місце, але сполучається з головною чарівною рисою театру, естради й цирку — актом творіння на очах у глядачів. Прикладом такої форми синтетичного кіновидовища є чехословацький колектив «Латерна магіка». Поєднання кількох короткометражних фільмів, які до того ж показуються на багатьох різноманітних екранах з живими виконавцями, дало надзвичайно цікаві контрасти, парадокси, розширило діапазон «видовищних» мистецтв.

Безумовно, в **Києві** не тільки можна, але й **необхідно створити колектив такого типу.** Для цього є всі можливості. Технічна сторона повністю під силу великому загонові української кіноінженерії. Що ж до акторів, то не слід забувати про існування двох колективів: акторського штату при кіностудії імені О. Довженка та телевізійного театру Республіканського телебачення. Можна сподіватися, що такий своєрідний театр, який створюватиме спектакліфільми (не плутати з сумної пам'яті фільмами-спектаклями) стане плідним продовжувачем національних традицій в українському мистецтві на нових технічно-творчих засадах. Адже поєднання різних жанрів та видів було завжди йому притаманне. Згадаймо лише драматургію наших класиків — їх твори сповнені музикою, танцями й піснями, це були найбільш синтетичні вистави свого часу.

А тепер, побіжно розглянувши інші види великих форм малогабаритного кіномистецтва, звернімося до «ланцюга оповідань». Ця різновидність кінематографічного видовища також поки що належить до «екзотичних», маловживаних форм, але з кожним роком все більше й більше набирає прав громадянства. Вона являє собою галузь, яка ніби лежить посередині, на межі між «великою» й «малою»

Кадр з фільму «Пес Барбос та незвичайний крос».

кінематографією. В усякому разі, «ланцюг оповідань», складаючись з короткометражних фільмів, є водночас і великою повнометражною картиною.

Існуючи й розвиваючись поряд з такими традиційними кінематографічними формами, як кінороман, кіноповість, кінодрама, «ланцюг оповідань» значно відрізняється від них більшою локальністю й закінченістю складових частин. Кожна являє собою завершений художньо й сюжетно мистецький витвір, більш або менш тісно пов'язаний з іншими оповіданнями, які зберігають також відносно самостійне існування. Якщо порівняти цю форму з формами літератури, спробувати підшукати літературних аналогів, то можна сказати, що «ланцюг оповідань» дещо нагадує низки новел, вінок сонетів та подібні їм «збірні» літературні цикли.

На відміну від них, ступінь зв'язку та й самий зв'язок кінооповідань можуть бути більш різноманітними, не такими сталими, як в традиційних «збірних» літературних формах, менш канонічними, ніж в інших мистецтвах. Це більш рухомий зв'язок. Пояснити таку відмінність можна тим, що кінематограф має значно більшу кількість засобів зображення порівняно з іншими «класичними» мистецтвами. Якщо більше засобів виразності (а кіно, крім того, що увібрало в себе засоби виразності інших мистецтв, винайшло багато і своїх, специфічних) — значить, може бути й більша кількість зв'язків між оповіданнями.

Цікаво відзначити, що «ланцюг оповідань» найбільш колективістська за створенням річ. Так, часто його пишуть за загальним задумом кілька письменників — кожен своє оповідання, або здійснюють на екрані кілька режисерів. Створення «ланцюга оповідань» може стати великою школою для цілої групи молодих сценаристів та режисерів. До речі, таку спробу зараз розпочато на кіностудії імені О. Довженка. Треба сподіватися, що й надалі, особливо у зв'язку з створенням кінофакультету при Київському театральному інституті, такі експерименти будуть продовжуватися.

Об'єднання, зв'язок окремих частин «ланцюга оповідань» можуть бути здійснені за допомогою персонажа чи предмета, які переходять з новели в новелу. Яскравим прикладом такого типу зв'язку є грецька картина «Фальшива монета». Усі оповідання об'єднуються в ній через фальшиву монету, що переходить за різних обставин з рук у руки. Таким же «предметним» зв'язком об'єднано й картину «Казки Манхеттена». Там «містком» є зачарований фрак, що приносить хорошим людям радість, а поганим — горе. Як бачимо, основна вимога до об'єднуючого предмета: він не може не мати смислового, ідейного навантаження. Не просто монета, а фальшива, не просто фрак, а зачарований. В обох випадках предмет виступає як своєрідний лакмусовий папірець, що перевіряє людей, їх психологію та вчинки.

Красиве й ефектне об'єднання знайдено в радянсько-чехословацькому фільмі «Травневі зорі» за сценарієм Людвіка Ашкеназі. У цій картині всі чотири оповідання об'єднуються за допомогою простого й дотепного прийому — епізодична дійова особа, яка з'являється наприкінці одного оповідання, стає головним персонажем в наступній новелі. Одним словом, приклади існуючих і можливих зв'язків між оповіданнями в сценарії типу «ланцюга новел» можна наводити без кінця, їх безліч.

Найчастішим і найбільш традиційним прийомом об'єднання є низка різних оповідань з одним героєм. Але, на наш погляд, така форма не є суто формою «ланцюга оповідань». Адже тоді, доводячи думку до кінця, треба було б говорити як про «ланцюг оповідань» про такі відомі картини, як, скажімо «Щорс» Олександра Довженка чи трилогія про Максима Г. Козінцева й Л. Трауберга. Вони побудовані в основному на малій, «епізодній» драматургії, а не на одному наскрізному сюжеті, й на участі в різних «новелах» однієї дійової особи. Таке штучне розширення рамок галузі «ланцюга оповідань», крім плутанини нічого не дасть. Та й дійсно, важко собі уявити, щоб картини такого типу (йдеться не про масштаб тала-

новитості) знімали по частинах різні режисери. Заперечення, що ніби саме так знімалися деякі серії «Тарзана», прийнятим до уваги бути не може: «Тарзан» за своїми об'єктивними якостями мусить розглядатися не в галузі кіномистецтва, а в галузі комерції.

Безумовно, новели у «ланцюгах оповідань» можуть бути не тільки одного жанру та однієї стилістичної манери. Модифікації їх ніякими специфічними прийомами не обмежиш. Важливо лише одне — кожна викінчена у своїй побудові частина мусить поєднуватися, додаватися до іншої не механічно.

Думається, що в галузі «ланцюга оповідань» провадитимуться досліди по об'єднанню в одній картині різних жанрів та видів кіно. Саме така оригінальна, новітня й «збірна» форма краще за інші пристосована до цього. В ній нема сталих канонів. До того ж вона, на відміну від «чисто» короткометражних фільмів, має значно більшу тривалість у часі.

Звичайно, написати сценарій «ланцюга оповідань» — завдання досить складне. Тут завжди виникає необхідність шукати прийом об'єднання, а це надто важко. І все ж таки хотілося б звернути увагу на існування в сучасній українській літературі кількох циклів оповідань, які могли б стати після мистецької сценарної обробки хорошою основою для кінофільмів типу «ланцюга оповідань».

Перш за все, не можна не сказати про цикл «Київські оповідання» Юрія Яновського. Те, що творчість цього письменника може бути переведена в кінематографічну площину, блискуче доведено Ігорем Савченком у «Вершниках».

Надзвичайно привабливим завданням є також постановка «ланцюга оповідань» за «Мисливськими усмішками» Остапа Вишні. Якби вдалося знайти для «усмішок» адекватну кінематографічну форму й рівноцінний літературному сценарний «хід» — це було б свято мистецтва. Й хоч гуморески Остапа Вишні дуже важко піддаються кінематографічній транскрипції, можливості втілення на екрані в них закладені великі й цікаві. Чого варте, принаймні, «Полювання на тигра»! Треба перебороти всі труднощі й добитися втілення на екрані кращих малоформатних творів славного й любимого народом українського радянського письменника-гумориста. А те, що «Мисливські усмішки» вимагають саме форми «ланцюга оповідань» та новітніх засобів кіномови (скажімо таких, як об'єднання в одному кадрі трьох способів зйомки) не викликає найменших сумнівів чи, бодай, непевності.

Особливе місце серед циклів оповідань, які бажано було б бачити на екрані, займають оповідання про Велику Вітчизняну війну, створені видатним письменником і кінорежисером, лауреатом Ленінської премії Олександром Довженком. Глибокоідейні, написані на дуже високому художньому рівні, кінематографічні за своєю природою — «Незабутнє», «Переправа», «Відступник», «На колючому дроті», «Мати» та деякі інші новели військового циклу, при використанні записів із щоденників, листів, полум'яних статей митця можуть створити «ланцюг оповідань». Об'єднувався б він і авторським текстом, і самим ходом війни (від відступу до перемоги), й дійовими особами, які в одних новелах являли б фон, в інших були б головними.

За ідейним звучанням ці твори не застаріли, вони наче написані для того, щоб підтвердити велику істину про вічну молодість справжнього мистецтва. Не можна не відзначити, що до таких висот у змалюванні кохання, як це зроблено Довженком у «Незабутньому», підіймалися лише кращі митці світу. Екранізація циклу його оповідань — одна з найневідкладніших справ української кінематографії. Думається, що вона збагатила б галузь своєрідних картин — «ланцюгів оповідань».

Звичайно, трьома названими циклами не вичерпується список речей, які могли б стати хорошою основою для таких картин. Не говоримо вже про широкі можливості для написання спеціальних оригінальних сценаріїв.

Такими видаються при побіжному розгляді головні риси, головні проблеми великих форм короткометражної кінематографії.

Розвиток та оволодіння ними повинні принести успіх, розширити можливості кіно, збагатити кінематографічну «географію», ще більше піднести значення найважливішого мистецтва нашого часу.

Репліка

ВАРВАРИ XX ВІКУ

Хто може подумати, що древній Акрополь з його храмати можна перенести, скажемо, на афінський стадіон іподрома? Звичайно ніхто, хоч усе може трапитись у наш бурхливий вік.

Можливо, на древній священній горі можна було побудувати який-небудь новий королівський палац, як це хотів зробити Офон — перший король Греції в XIX віці, або сучасний туристський готель, як пропонував один грецький ділок.

Правда, поки що йдеться не про самий Акрополь або Кераміко. Мова йде про шедевр меншого значення...

Справа в тому, що поблизу міжнародного афінського аеропорту «Еллінікон» у 1929 році було знайдено пам'ятник древності — сімейну гробницю з чудовими кам'яними стінами. Вчені встановили, що час її спорудження стосується десь IV віку до нашої ери. Довжина гробниці—20 м., висота — 35, ширина — 8,5 метра.

Але гробниця — не єдина знахідка на цій території. Тут було виявлено відомий храм богині Фесмофори Димитри, де на свята Фесмофеній збиралися жінки (усе це чудово втілено в комедії Арістофана). Неподалеку від цього місця народився древній історик Афін — Фукідід. Отже були всі підстави для того, щоб дальше будівництво аеродрома припинити і дати вченим можливість провести археологічні розкопки.

А що ж вийшло?

Говорячи про пам'ятники древності, одна Пірейська аристократична газета одверто висловила думку своїх господарів: «Для чого вони нам потрібні? Їх у нас більш ніж досить... Треба їх знести!!»

Іноземна авіаколонія «з божого благословення» і за допомогою уряду почала діяти. Адже їй треба розширити аеродром!.. А це — головне для бізнесу. Сучасні бульдозери без особливого труда розібрали древню споруду, вантажні автомашини за день перевезли її залишки на нове місце проживання... подалі від аеродрома, на околицю міста.

Що правда, те правда. Треба сказати, що «будівники нової культури» хотіли з перевезеного каміння спорудити «той же» пам'ятник на новому місці.

Але хоч і пізно, проти цього варварства повстав світ учених і майже вся грецька преса (крім урядової). Під натиском громадськості офіційні правлячі кола заявили, що, можливо, аеродром буде перенесений в інше місце, а пам'ятник займе своє попереднє місце і буде поновлений.

Можливо це й так. Але грецький народ обіцянками не заспокоїш. Він вимагає від уряду рішучих заходів щодо охорони шедеврів древньої культури, бо добре розуміє, якою небезпекою є для Акрополя і для всієї Греції встановлення американських військових і ракетних баз біля підніжжя священної гори.

Це варварство XX віку. Це злочин.

Г. Лазарідіс

ПОВЕРНЕНИЙ ІЗ ЗАБУТТЯ

Панько МУСІЄНКО

Особа цього художника — талановитого живописця і позолотника — спочатку здавалась легендарною. Вперше нам розповіли про нього пожовклі від часу сторінки архіву. Постало питання: а чи зберігся його живопис? Розшуки тривали довго — майже два століття,— і не без успіху. Частина робіт недавно знайдена.

У ті роки, коли у Глухові зір панства полонили пишні репрезентативні твори Григорія Стеценка [1], в Полтаві розквітло хвилююче демократичне мистецтво Петрашова. За півстоліття перед цим, після війни з шведами, Полтава стала прославленим містом перемоги. З високого берега, над заплавою річки Ворскли відкривались краєвиди степових далей і гаїв. Місто з стінами, баштами, соборами скидалося на старовинну середньовічну фортецю. Воно розросталось, збільшувався гарнізон козацького полку і російських царських військ. І хоч давня місцева знать безповоротно втрачала грунт під ногами, минуле ще відчувалося тут в усьому — і в монументальній величі храмів, кам'яниць, і в людних ярмарках, і в показних військових парадах.

Десь близько 1760 року в Полтаві з'явився молодий і талановитий художник, уродженець села Рибці, Павло Васильович Петрашов — син запорозького козака Петраша. На запитання: чий парубок, він за давнім українським звичаєм відповів — Петрашів! Так поступово в контрактах на виконання живописних робіт і визначилось прізвище Павла Васильовича — Петрашов.

Вже в юності він виявив художнє обдарування. Про соціальний стан його та рідні довідуємось з «Сповідної книги Михайлівської церкви с. Рибці за 1771 рік». В ній записано: «Павло Васильович Маляр, 33 роки». Фах живописця взятий за прізвище — це типово для України XVIII століття. Із записів дізнаємось про майстерню митця, підмайстрів Івана Шилденка та Ярему Дзигу, учнів Василя і Якова. Павло Васильович з «молодиками» мандрував по містах і селах України, виконуючи різні замовлення.

Художник вчився і починав працювати в період кризи і творчих шукань у мистецтві. Давній український живопис тоді ще буяв, але вже прямував до присмерків, старшинська верхівка та дворянство, потураючи новій моді, милувались творами в стилі класицизму. Талант Петрашова розвинувся під впливом місцевих традицій — в Полтаві працювала група цехових іконописців, серед них — Василь Рекленський [2]. Та творчість цехових майстрів мертвила іконописна одноманітність. Петрашов вже тоді замислювався: як іти далі? Про це дізнаємося з листів.

В Полтаві художник буває у полковника і мецената В. В. Кочубея. Тут захоплювались поезією, музикою, співами і домашнім театром. З числа місцевих любителів мистецтва вийшов і Іван Котляревський. Кочубей, знавець старовинних українських портретів і народних картинок, збирав твори живопису, килими, унікальні меблі. Він запрошує молодого Петрашова у свій маєток Диканьку і доручає йому написати портрети членів родини, зокрема діда — генерального судді Василя Кочубея. Сучасники шанували його пам'ять, пам'ять героя і мученика. Живописець, зображаючи Кочубея, по-своєму трактував героїку: його цікавив психологічний світ поважного судді, історична правда про нього.

Багато уваги приділяв митець зовнішнім ознакам знатності і, особливо, одягові. На одному з портретів коштовний кунтуш Кочубея написаний рожевою фарбою (Сумський художній музей), на іншому — блакитною (Сумський краєзнавчий музей). Українські портретисти того часу в зображенні аксесуарів досягали великої правдивості, але навіть у порівнянні з ними одяг і речі в роботах Петрашова вражають своєю значущістю. За допомогою ефектної зовнішності митець акцентує увагу на соціальному стані поважної особи.

П. Петрашов. Портрет В. Кочубея. Олія.

Петрашов не ідеалізував образ судді, що загарбав тисячі десятин народних земель та цілі села Полтавщини, став магнатом і претендував на посаду гетьмана. І хоч ця мрія Кочубея через трагічну смерть не здійснилась, все ж гордовиті онуки безцеремонно звеліли художникові написати на портретах «Василій Кочубей гетман». Ці написи допомогли визначити автора.

В Диканьці митець написав погрудний портрет полковника Василя Васильовича Кочубея разом з дружиною Марфою Андріївною (Полтавський краєзнавчий музей). Це флегматичні обличчя, дещо самовпевнені і навіть пихаті, але пом'якшені доброзичливістю. Подібно до народних майстрів, Петрашов умів помітити в моделі найбільш істотне. Позуючи кілька сеансів, полковник і його дружина втомились, перестали удавати з себе персон і, коли машкара спала, художник зафіксував їх буденний настрій. Відчувається сонне блаженство патріархального життя старшинської знаті. Тло портретів нейтральне.

---

[1] Дивись журн. «Мистецтво». № 5 за 1959 рік.
[2] ЦДІА, УРСР, фонд 127, оп. 1020, од. сх. 121.

У 1765 році Петрашова запросили в Кременчук. Община церкви Успенія замовила йому розпис іконостаса. Що саме він тут робив довідуємось з листа живописця, адресованого Калнишевському в Запорозьку Січ: «Я еще нахожусь в Кременчуке и совсем уже кременчуцкой иконостас отделан и из рук отдан, только от генерала Исакова удержан в Кременчуке для отделки картин» [1].

Невідомо чи зберігся живопис кременчуцького іконостаса. Дві картини-краєвиди дійшли до нас (Черкаський краєзнавчий музей). Ліричні пейзажі схожі на голландські, які, можливо, свого часу справили сильне враження на митця: в будинках українських багатіїв він міг милуватись картинами Рейсдаля, Зегерса чи Гойєна. В пейзажах Петрашова бачимо природу Придніпров'я, красу плавнів Великого луга. Мальовничі групи дерев, зарічки, болота, горби трохи графічно жорсткі за рисунком. Українська природа полонила його душу, і він писав запоєм.

Відвідуючи у XVIII столітті Україну, мандрівники спостерігали її поетичну красу, розвиток народної культури. З любов'ю зберігались тут місцевий народний одяг, зброя і художні речі побуту. Народ цікавився співами, музикою, танцями, живописом і різьбярством. В будівництві храмів продовжувався розвиток місцевих традицій дерев'яного зодчества. Бідні селяни і козаки, запорозька голота смертельно ворогували з панством, дворянами.

Мистецтво, освіта, будівництво були в пошані. Київ поповнював ряди митців вихованцями своїх майстерень і цехів. Видатними майстрами пишались Чернігів і Глухів, Ніжин, Ромни, Миргород, Харків і Переяслав. Кожне людне місто воліло мати власну знаменитість.

Усе це сприяло розвитку таланту Петрашова. Він звертається до складних, глибоких за змістом композицій, шукає цікаві типи, образи, характери, прагне передати їх психологічний стан. Реальну можливість втілити ці задуми в життя давали лише замовлення церковників. І сучасники побачили, як мертві канонічні сюжети ікон ожили, зігріті серцем і розумом обдарованого митця.

Друг і соратник Петрашова по мистецтву видатний скульптор і різьбяр Сисой Шалматов саме тоді одержав замовлення на різьблений іконостас собору міста Лохвиці. Меценатом був кошовий отаман Запорозької Січі Петро Калнишевський. Шалматов рекомендував йому доручити Петрашову живописні роботи.

Окрилений творчими планами, художник поїхав в Запорожжя. Він вже не раз бував на Січі, мав тут доброго приятеля і поклонника таланту — Леоніда — уставника запорозької церкви. Калнишевський тепло зустрів його, підписав контракт. Роботу Петрашов зобов'язався виконати за півтора роки і про це поручителем підписався «Леонід — військової церкви уставник» [2]. Цікава подробиця: крім грошей — дві тисячі двісті карбованців — Калнишевський обіцяв подарувати художникові за роботу пару добрих козацьких коней.

Навесні 1768 року Петрашов з «молодиками» прибув у Лохвицю. Новий дерев'яний п'ятизрубний собор, побудований народними майстрами Іллею Бродлацьким та Василем Волошенком [3] височів на центральній торговельній площі. В ньому мерехтів золотом різьблений іконостас Шалматова. Собор міг бути блискучим прикладом синтезу мистецтв: архітектури, різьблення і живопису.

Більшість ікон Петрашова, виконаних для лохвицького собору, почорнілі від часу, збереглись у Лохвиці.

Філософська ідея тимчасовості, минущого характеру життя людини втілена в композиції «Похорон святоші». На першому плані малий хлопчик із свічкою в руці — символ безтурботного дитинства. Далі він вже молодий красивий мрійник: одяг диякона і хрест в руці замінили йому козацький кунтуш і шаблю, та це не врятувало його від старості і смерті. Ще далі він іде біля труни старим; в ньому вже важко впізнати колишнього молодого чоловіка. І художник сумує за пусто прожитим життям і марно розтраченими силами.

Похоронна процесія повільно рухається вулицею. Більшість проводжаючих засмучена, але це тільки мить; купці, монахи, селяни, службовці та жінки піднімають голови, думають про живі справи. В іконах Петрашов виводить типи і характери людей різних класів суспільства. В композиції майстерно обіграні деталі: краєвид, вбрання людей, навіть запалена свічка — символічний знак життя. У цьому творі художник підноситься до узагальнень, виражає думки, які хвилювали сучасників.

В іконі «Втеча в Єгипет» зображена реалістична сцена подорожі сім'ї переселенців. Ми бачимо стомлену мовчазну Марію і метушливого бородатого старого Йосифа. Краєвид оповитий вечірнім присмерком. В сцені «Жінки Самарянки» автор не побоявся відтворити владні характери українських дівчат і молодиць. Навіть у біблейські костюми де-не-де вплітаються деталі українського одягу.

Сцени з «Євангелія» та «Діяній апостолів» Петрашов зобразив як картини реального життя, позбавлені традиційних в живопису умовностей. А «Страсті Христа» відзначаються драматично напруженою дією. Біблейські персонажі художник писав, милуючись вольовими характерами своїх сучасників. Його апостол Петро — кремезний старий чоловік, опалений сонцем, дещо схожий на фундатора храму — Петра Калнишевського. Внизу під зображенням патрона — вірші про вклад Калнишевського в будову. Отже, бажаючи увічнити своє ім'я в історії України, кошовий Запорожжя обрав найбільш відповідний на той час спосіб.

Зображення царя Давида мало нагадати парафіянам про запорозького мецената — Давида Бородавку, який теж вклав гроші в будову. Жебраки і хворі на його іконах ніби покликані розповісти про феодальне свавілля багатіїв і приниження людини людиною. Через півтора роки Петрашов сповіщав поважного замовця: «Я по контракту своему иконостас в соборную Лохвицкую церковь, коштом Вашего высокородия выстроенную, работою уже окончил» [1].

А тим часом Шалматов писав йому листи, сповнені дружби, приязні, підганяв його. В Полтаві Петрашова чекало велике і відповідальне замовлення: живопис новозбудованого міського собору. Але в рік найбільшого розквіту таланту митця трапилось нещастя. Він застудився і захворів. Життя його обірвалось на тридцять четвертому році. Все це сталось так несподівано, що лист його учнів, надісланий Кошовому Запорозької Січі, читається як жалібний некролог: «По случившейся певной оказии должны донесть Вельможности Вашей приключившеесь обстоятельство иконописной майстер наш Павел Васильевич Петрашов по воле Божей в нынешнем году прошедшего марта 19 умре» [2].

Доля ніби наперед передбачила, що життя Петрашова буде коротким: протягом десяти літ він встиг завершити цикл значних робіт, що дає йому право увійти в історію українського мистецтва значним майстром. Хоч шлях художника в мистецтві був недовгим, а творів, написаних ним, небагато, талант Петрашова лишив народові цілком оригінальні твори.

---

[1] ЦДІА, УРСР, фонд 229, оп. 1, од. схор. 142, лист 126.
[2] ЦДІА, УРСР, фонд 229, оп. 1, од. схор. 142, лист 119.
[3] Там же, листи 6—7.

[1] ЦДІА, УРСР, фонд 229, оп. 1, од. сх. 142, листи 194—195
[2] ЦДІА, УРСР, фонд 229, од. схор. 321, лист 48 за 1772 р.

ПАВЛО ГЛАЗОВИЙ

АБСТРАКЦІОНІСТ

Патлатий художник
При всіх заявив,
Що Рєпін і Шишкін —
Страшний примітив.
— Ось я покажу вам!
Побачите всі
Абстрактне мистецтво
У повній красі!
Притяг він на виставку
Десять картин,
І всі тепер бачать,
Який він кретин.

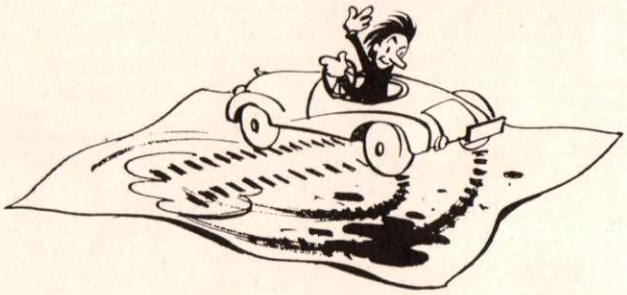
ІВАН МАНЖАРА

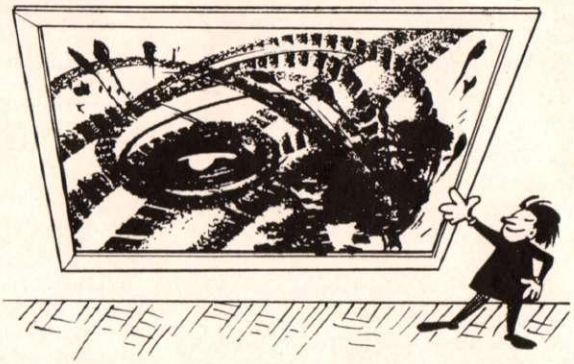
ОРИГІНАЛЬНЕ ЯЙЦЕ

Байка

На птахофермі Курка молода
Четвертий день не сходила з гнізда —
Вона несла, як обіцяла,
Коли в гніздо своє сідала,
Небачене яйце.
Довкола тільки й мови, що про це...
— Ніде, ніколи і ні в кого
Яйця ще зроду не було такого!
— Ця Курка має вже своє лице!
— Ви ж подивіться, що це за яйце!
— У нього форма й зміст оригінальні!
— Небачені, нечувані і самобутні!
— Та скажем прямо — просто геніальні!
— І це лиш перше, а які ж то будуть у майбутнім?
А Курка та іще коли була яйцем,
І то вже Квочку поучала,
Коли ж почула все оце,
На всіх, як кажуть, наплювала
І стала твердити усім і без кінця,
Мовляв, від неї починається історія яйця:
— Я зачинатель і творець,
А ви,— це на Курей, що старші віком,—
Ви вже знеслися нанівець!
Ви не творці — каліки!
Каліки і нероби!
Народ вас більше не сприйма!
Вважайте, не було вас і нема!
І вам воскреснуть не судилось!..

Коли ж знавці та фахівці
Уважно розібрались у яйці —
Від сміху покотились.
Проте сміялись незлобиво, щиро —
Було то не яйце, а... виливок од жиру!





АВТОпортрет абстракціоніста.
Рисунок А. Аратунянца.

* * *

Осел Ведмедя попросив,
Щоб той йому на вухо наступив:
— Якщо наступиш,— каже,— то мене одразу
Приймуть до лісового джазу.

* * *

Хваливсь пернатим Горобець,
Що він незрівняний співець,
Що він улюбленець народу:
— Найкращі докази у мене наяву:
В мороз, у спеку, в непогоду —
Не Соловей під стріхою в людей,
А я живу!
...В останній фразі доля правди є:
Не Соловейко ж стріхи нам псує!

СПІВЕЦЬ РІДНОЇ ПРИРОДИ

В живописному куточку Ірпіня, там де за Тургенівською вулицею кінчаються сади і починаються поля, а за ними ліс, часто можна побачити літню людину, яка годинами спостерігає схід сонця, біг хмар, форму дерев, падіння сніжинок.

Матвію Олексійовичу Донцову 85 років, але щодня виходити на натуру для нього — священний обов'язок. Сам художник говорить: «Для пейзажів я беру сюжети, найбільш близькі мені і характерні для природи України. Що може бути краще безкраїх ланів нашої Батьківщини, лісів, річок, тихих заток. Моє завдання — передавати цю красу без будь-яких зовнішніх ефектів. В цьому бачу справжнє мистецтво».

Виходець з бідної сім'ї, що жила в Золотоноші на Полтавщині, Матвій Олексійович Донцов пройшов нелегкий життєвий шлях. В дитинстві наймався на заробітки, працював на залізниці, за участь у революційних подіях був заарештований, переслідувався поліцією, переїжджав з міста в місто в пошуках роботи.

І лише знайомство з українським художником, професором живопису В. К. Менком, його безкорислива підтримка дали Донцову можливість вступити до Київського художнього училища, яке він закінчив у 1913 році.

«Але головним вчителем,— пише в автобіографічних матеріалах художник,— для мене була природа. Вона і тільки вона підказувала мені форму, колорит, композицію пейзажу, виховувала зорову пам'ять, оберігала від фальші».

Перші роботи Донцова демонструвалися на виставках Товариства київських художників, на обласних виставках Полтавської філії АХРР і Полтавської філії АЧХУ. Його «Отава», «Ніч після дощу», «Ліс жевріє», «Вечірнє поле», «У променях сонця» привернули увагу відвідувачів як твори, що реалістично відображають красу рідної землі.

На виставках «10 років Жовтня», «Культпохід на Донбас» митець показав свої нові роботи — «Овочі», «На базар», «Сніданок на ганку», «Ранок», цікаві кольором, матеріальною передачею фактури зображуваних речей.

Він з великим захопленням працює на пленері, шукаючи гармонійного поєднання основних кольорових співвідношень. «Жовтневий парк», експонований на виставці, присвячений XX-річчю Жовтня і «Буланівська гора» свідчать, що світло, колір, повітря стають у творах художника основними матеріальними категоріями, що постійно вивчаючи природу, він досяг значних успіхів. Особливо виділяється картина «Храм повітря», яку митець писав у Кисловодську, пейзажі «Ліс у Брусії», «Затока», «Галявина в лісі» з їх соковитим живописом, оригінальною композиційною побудовою.

Мальовнича українська природа знайшла відображення і в творах «Ранок», «Ворскла», «Літо», «Пшениця ярова», «Нива золота», «Травень». Найцікавішим з них є пейзаж «Вітер», дивлячись на який мимоволі згадуєш пісню «Реве та стогне Дніпр широкий»...

Гнуться кущі і дерева під поривами вітру. Сильними кольоровими контрастами білого місяця з темним небом і відблисками на хвилях художник підсилює загальний тривожний настрій. В роботах «Музей Корсунь-Шевченківської битви», «Річка Рось», «Гребля Корсунь-Шевченківської ГЕС» Донцов не лише виявив себе тонким колористом, а й оспівав людину — розумного друга і перетворювача природи.

На X Всеукраїнській художній виставці 1950 року митець виставляє картину «На варті урожаю» — ліричну поему про наші багаті колгоспні лани. «Дубовий гай», «Початок осені», «Весна на Україні», «Старий ставок. Конча-Заспа», «На врожай»— розповіді про ніжну красу рідної України. Особливо красива «Весна на Україні».

«Квіти ще з раннього дитинства чарували мене,— розповідає М. Донцов. Влітку я піднімався на світанку і йшов у сад. Там терпляче чекав, поки під вранішнім сонцем почнуть розкриватись пелюстки квітів...»

«Жоржини», «Айстри», «Троянди», «Бузок», «Мальви», «Маки», які зараз пише художник,— це ціла симфонія цвітіння, з ніжними переливами, найтоншими відтінками.

До восьмидесятип'ятиріччя з дня народження Матвія Олексійовича Донцова Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР випустило монографію про його життя і творчість, а Спілка художників УРСР влаштувала виставку творів ювіляра. Нині більшу їх частину (понад 80 картин) М. Донцов подарував музеям України.

Матвій Олексійович плідно працює, шукає нових засобів художнього виразу, щоб якнайкраще розповісти людям про красу рідної Батьківщини.

О. Стрижевський

* * *

На відкриття пам'ятника (автор Д. Крвавич) українському письменникові Маркіяну Шашкевичу (1811—1843) у селі Підлисся Львівської області прийшли місцеві жителі, колгоспники навколишніх сіл, приїхали гості з Києва та інших міст нашої Батьківщини. Голова Львівського відділення спілки письменників України П. Козланюк розповів присутнім про велике значення творчості поета.

З великою увагою слухали присутні виступ композитора А. Кос-Анатольського, який говорив про популярність віршів поета, багато яких стали народними піснями.

Ті, хто прибув у с. Підлисся, побували у музеї та на місцях, зв'язаних з життям і творчістю Маркіяна Шашкевича.

О. Кріль

м. Львів

* * *

Пейзажам Михайла Михайловича Феоктистова властива здатність хвилювати людські серця. Навряд чи хтось з відвідувачів виставки творів художника лишився байдужим, не стояв подовгу зачарованим перед його акварелями. Справа не тільки в майстерному володінні кольоровою палітрою, композицією. Образ природи у Феоктистова завжди психологічно змістовний, глибоко емоціональний.

Художник відображає картини весни. В його акварелях і весняна тривога, і чекання, і подих нового життя. Не мальовничим багатством натури хвилює його «Весна на Наталці» (1955 р.). Скромний куточок рідної природи. Розлився весняний Дніпро. У воді стоять кущі і дерева. Колірний тон картини сірий. Завдяки м'яким переходам, відтінкам натура передається з усією трепетністю життя. Передчуттям весни, її наближення дихає «Лід пройшов» (1954 р.). Тільки-но звільнився від крижаних кайданів Дніпро. На березі ще не розтанув сніг. Проте подих весни відчувається і у вологості стовбурів дерев, і в рудуватому від вологих вітрів гіллі, і в тому, що з-під снігу проглядає, нехай минулорічна, але трава...

Чекання весни робиться ще напруженішим — «Рання весна. Чернігів» (1955 р.). Яскравішими стають барви, різкішими світлотіні. Небо поки що заволочене сірими хмарами, але за ними, здається, от-от відкриється ясна блакить.

«Рання весна. Київ.» (1958 р.) за настроєм нагадує переддень свята. Художник зображує куточок міста, що прилягає до Дніпра. На протилежному березі — руді піски, руді кущі верболозу. По-весняному нарядно виглядають будинки і вулиці. Автор користується тут звучною гамою барв, які ніби випромінюють радість.

Торжеством розквіту, здійснення сподівань сповнена «Весна» (1956 р.). Казковою романтикою, феєричністю відзначається «Місячна ніч» (1956 р.). Оксамитово синє небо усипане мерехтливими зорями, на його тлі вимальовується струнка будова Андріївського собору. Сині тіні лежать на снігу, неясно темніють силуети дерев.

Акварель «Осіннє сонце» (1955 р.) дуже стримана за тональністю. Чудово передана холодна прозорість повітря. Небо ще вабить блакиттю, але дерева вже оголені, в усьому відчувається подих зими.

Прекрасно удаються Феоктистову зимові краєвиди. Обираючи переважно якийсь один колір, він майстерно користується напівтонами, світлотіньовими переходами. Тонкою живописністю, філігранною майстерністю вражає його «Зимка» (1952 р.). Скуту морозом, занесену снігом землю показано у «Волзі взимку» (1945 р.). На високому березі над річкою туляться одна до одної маленькі хатинки. Здається, їм незатишно і холодно над безкраїм засніженим простором.

Холодні блакитні тони переважають в акварелі «Ранок над Подолом». В'ються над містом сизуваті дими, дахи і вулиці іскряться морозяним голубуватим відблиском. Ранкова тиша на вулицях, така, як буває тільки взимку.

В пейзажах Феоктистова нема людини. Але присутність її — господаря природи — відчувається і в «Дарниці» (1961 р.), і в «Придніпровському пейзажі» (1960 р.), і в «Набережному шосе» (1956 р.). «Дарниця». Грандіозний розмах будівництва. Там, де раніше був сосновий бір, виросли нові будинки, за ними — силуети підйомних кранів. Вони свідчать про те, що незабаром за ними простягнуться нові квартали. Символічно звучить «Придніпровський пейзаж». Через Дніпро, далі повз старовинну церкву крокують опори високовольтної лінії. Нова техніка, нове життя прийшли на береги старого Дніпра. В обох творах промовисті деталі чітко підпорядковані розкриттю головного задуму.

Київ індустріальний постає перед нами в «Набережному шосе». Міський краєвид — на другому плані. А на першому — шосе з безліччю машин — одна з артерій великого промислового міста.

Чіткий рисунок, строгі стримані тони характерні для акварелі «Крейсер Аврора» (1959 р.). Автор прагне підкреслити велич пам'ятника революції.

Лаконічністю живописної мови, виразністю, своєрідністю виділяється «Етюд» (1948 р.).

М. М. Феоктистов — художник глибокий, емоціональний, вдумливий. Свідченням цього є виставка його творів.

* *
*

Четверо митців розповідають про Італію. Про її гаряче південне небо, старовинні будівлі, трудолюбивий народ, що живе в тяжких умовах капіталістичного світу. Часто перед нами проходять ті самі місця, схожі епізоди. Але кожний з художників по-своєму розкриває ту чи іншу сторону явища чи події.

Яскраві барви півдня сяють в пейзажах М. Глущенка. Митець уміє передати певні емоції, наснажити полотно тим чи іншим настроєм. Ось «Рим. Старовинні руїни» (олія. 1962 р.). Ледь пломеніє небо. Дивишся, і здається читаєш філософську думку, вкладену художником у творіння: над старим світом, над руїнами зійде новий, світлий день.

«Базиліка делла Салута. Венеція» (олія. 1962 р.) вражає колоритністю. Цікаво вирішено і пейзаж «Спогади про Італію» (олія. 1962 р.).

Класично строга «Аппієва дорога» (олія. 1962 р.). Мова фарб тут стримана, але не менш виразна, ніж в інших творах майстра.

Картини О. Лопухова, що відображають італійські враження, небагатомовні, але дуже промовисті. Особливо запам'ятовуються рисунки кольоровим олівцем.

«Неаполь. Порт» (кольоровий олівець. 1962 р.). Хоч художник зображує прибережні квартали, і за ними — море, мінливе, безкрає,— нас не залишає враження, що ми бачимо велике місто.

Ритм життя міста, по-південному гомінкого і барвистого, О. Лопухов зумів чудово передати в рисунку «Венеція. Великий канал» (1962 р.).

Проте своєрідна природа Італії не заслонила від допитливого ока художника тіньові сторони італійської дійсності.

«Людина без майбутнього» (олія. 1962 р.). Одинока постать на фоні людного міста. Холодні фіолетові тони. В позі зображуваного, в кожній його рисі, в загальній тональності полотна — безпросвітний сум, безнадійність.

«Таксі» (кольоровий олівець. 1962 р.) — ряд автомашин, що подовгу простоюють, чекаючи роботи. І, нарешті,— господарі становища «Янкі в Венеції» (олія. 1962 р.). Постаті тільки окреслені, але в них відчувається така пиха, стільки самовдоволеності, що вони викликають огиду.

Г. Меліхов пише «Флоренцію. Загальний вид» (олія. 1962 р.), «Помпею. Одну з площ» (кольоровий олівець. 1962 р.), «Рим. Тібр біля палацу св. ангела» (олія. 1962 р.), передає своєрідність кожного з цих міст. Про нужденне життя трудового люду розповів він у своїх «Римських бездомних безробітних» (кольоровий олівець. 1962 р.). А його «Флоренція. Статуя Давида Мікельанджело на площі Сеньйорії» ніби стверджує, що справжнє мистецтво безсмертне і живе у віках.

В. Бабенцов, крім пейзажів, зупиняє увагу на жанрових сценках. Правдиві картинки італійського побуту — «Розмови в кафе. Венеція» (1962 р.), «На пляжі» (1962 р.). У «Продавці сувенірів» (олія. 1962 р.) автор виходить за межі побутової зарисовки, створюючи полотно, що дає простір для роздумів.

* *
*

В лютому кияни ознайомилися з творами графіків Сан-Франціско (США), надісланими в подарунок Спілці художників УРСР.

На виставці було представлено понад 100 робіт майстерні графічних мистецтв при Каліфорнійському університеті. Майстерня ця об'єднує митців реалістичного напряму — професіоналів і аматорів, які прагнуть показати життя американського народу, розкрити соціальні проблеми дійсності. Серед них, насамперед виділяються Віктор Арнаутов, Річард Керрелл, Ед Хенсон, Хедда Швед, Вірджінія Габер, Том Джонрер та інші.

В умовах засилля формалізму, абстракціонізму та інших антиреалістичних напрямів у мистецтві США ці художники ведуть широку пропаганду реалістичного, зокрема, радянського мистецтва. Так, нещодавно, в галереї Станфордського університету відкрито виставку естампа московських графіків. Прославлені українські майстри і здібна молодь також підготували експозицію для показу американським колегам.

«Радісно бачити сильне і здорове мистецтво художників, що працюють для народу»,— пише керівник майстерні при Каліфорнійському університеті В. Арнаутов, який побував у Радянському Союзі. Виставка прогресивних американських художників-графіків, їх мистецтво дали нам можливість ознайомитись з життям простого люду Америки.

Р. Керрелл. Великий мул. Літографія.

Бібліотека

* *
*

Дніпропетровський, Запорізький та Криворізький драматичні театри в цьому році помітно активізували свою роботу. Нову виставу «Дівчина щастя шукала» (за повістю О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала») показав Дніпропетровський український театр ім. Т. Г. Шевченка (інсценіровка В. Василька, режисер О. Горбенко художник Д. Нарбут). В головних ролях народні артисти УРСР В. Овчаренко і А. Верменич, артисти А. Максимова, Є. Верещагіна. В російському театрі ім. Горького з успіхом іде «Закон Лікурга» за мотивами роману Т. Драйзера (інсценіровка М. Базилевського, режисер В. Ковалевський, художник Ю. Скрипка). У виставі зайняті В. Успенський, Л. Баклетаєв, заслужена арт. РРФСР В. Клімова. «На людному місці» О. Островського показав Криворізький російський театр ім. Т. Г. Шевченка. Поставив п'єсу В. Судьїн, художнє оформлення Л. Чичеріна. В ролях актори — П. Захаров, В. Колтенюк, С. Мельник та інші. Запорізький драматичний театр ім. Щорса вперше на Україні втілив на сцені нову п'єсу А. Шияна «Про що тирса шуміла».

Г. Меснікова

* *
*

Донецький театр опери та балету першим у країні поставив оперу Михайла Красєва «Павлик Морозов».

У роботі над виставою взяли участь кращі сили театру—диригент Е. Штехман, режисер народний артист УРСР О. Здиховський, хормейстер народний артист УРСР М. Тараканов, художник Б. Купенко. Партію Павлика Морозова виконують заслужена артистка УРСР М. Веденєва та артистка В. Щепетнова.

На перших виставах була присутня мати піонера-героя Тетяна Семенівна Морозова.

* *
*

У Харківському російському драматичному театрі ім. О. С. Пушкіна відбулась прем'єра «Чайки» А. Чехова. Режисер заслужений діяч мистецтв РРФСР М. Смирнов, художник Б. Чернишов. У головних ролях: заслужена артистка УРСР К. Гайжевська, Н. Шеремет, В. Славков, А. Столярова, Т. Прево, В. Каракоз та інші.

* *
*

У Кримському відділенні українського театрального товариства відбулась конференція працівників преси, радіо та телебачення з питань репертуару Кримських театрів на 1963 рік.

Було обговорено діяльність шести театрів. Особливий інтерес у присутніх викликало включення до репертуару Севастопольського театру ім. Луначарського п'єси І. Сельвінського «Людина вище своєї долі». Роль В. І. Леніна виконуватиме народний артист УРСР В. Афанасьєв. Поділилися своїми творчими планами і керівники народних театрів.

Багато говорилося на конференції про необхідність уникати дублювання репертуару.

Театри Криму обіцяють показати глядачам чимало нових цікавих вистав.

* *
*

В палаці культури жданівського металургійного заводу «Азовсталь» працює народний театр. Нещодавно він показав нову виставу — «Сучасні хлопчики» М. Шатрова (постановка керівника театру актора Л. Бесарабова).

Головні ролі виконують електрики З. Гогалій, О. Олухов, помічник машиніста тепловоза О. Лазаренко, інженер В. Федотов, механік І. Якушев, технік М. Нетребенко та інші.

Редакційна колегія: П. ГОВДЯ, М. ГОРДІЙЧУК, М. ЙОСИПЕНКО, В. КАСІЯН, І. КОРНІЄНКО (головний редактор), О. ЛЕВАДА, Т. ЛЕВЧУК, Г. МАЙБОРОДА, Л. НОГЕ (відповідальний секретар), О. ПАЩЕНКО, Б. РОМАНИЦЬКИЙ, О. СЕРДЮК, І. ЧАБАНЕНКО.

Адреса редакції: Київ, вул. Свердлова, 2, тел. 9-02-01, 0-02-21.
ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УРСР «МИСТЕЦТВО»
Журнал «Искусство» № 2 (на украинском языке)

БФ 01053 Підписано до друку 23.III 1963 р. Зам. 1066. Формат 60×90. 2,5 папер. арк. 5,0 привед. друк. арк. Обл.-вид. арк. 7,06. Тираж 8810. Ціна номера 50 коп.

Книжкова фабрика «Жовтень» Головполіграфвидаву Міністерства культури УРСР. Київ, Артема, 23.