Ук 1403
П-83

ПРОТИ

ФОРМАЛІЗМУ, НАТУРАЛІЗМУ І СПРОЩЕНСТВА В МИСТЕЦТВІ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО“

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ +

Шифр РкШ 03/1783 Інв.№ 2429495

Автор

Назва Тіроїти формалізму, натуралізму...

Місце, рік видання К., [1936].

Кіл-ть стор. 136, [3] с.

-\\- окр. листів

-\\- ілюстрацій

-\\- карт

-\\- схем

Том частина вип.

Конволют

Примітка: 23.03.2004. Моля — 2010

5.05.— 1300 ₴

А 454547

ЦЕНТР [illegible] ТОСР
НКА [illegible] 6889 2

ПРОТИ

ФОРМАЛІЗМУ, НАТУРАЛІЗМУ І СПРОЩЕНСТВА В МИСТЕЦТВІ

2429495

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО" — КИЇВ

Бібліографічний опис цього видання вміщено в „Літописі Українського Друку“, „Картковому Репертуарі“ та інших покажчиках Української Книжкової Палати

Наукового Товариства
Львівська Обл.
Інвент. 1957

Відповідальний за видання *П. Нагорний*
Літредактор *Ф. Гаевський*
Техредактор *М. Куриленко*
Коректор *М. Петухова*

Здано до друкарні 27/IV-36 р. Підписано до друку 25/V-36 р.

Уповн. Головліту № 2095. Тир. 3100. Зам. № 179. Друк. арк. 4 3/8. Ф. 72×110—50 кг. Папер. арк. 2 3/16. В 1 папер. арк.—96 т. літ.

Друкарня Держ. Вид-ва „Мистецтво“. Харків, Пушкінська, 40

ВІД ВИДАВНИЦТВА

Надаючи великого значення питанчю боротьби проти формалізму, натуралізму і спрощенства в різних галузях мистецтва, видавництво „Мистецтво“ випускає цю збірку, яка містить в собі ряд найважливіших провідних статтів, видрукованих в газетах — „Правда“, „Комуніст“, „Комсомольская правда“, „Вісті“ та „Кино“.

Видавництво вважає, що ця збірка провідних статтей стане у пригоді всім робітникам мистецького фронту в їх боротьбі за велике мистецтво соціалістичного реалізму.

Видавництво „МИСТЕЦТВО“

ЗАГАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦТВА

РОЗВИТКОВІ МИСТЕЦТВА — ДЕРЖАВНИЙ РОЗМАХ!

„ЛІКВІДАЦІЯ приватної власності, — писав Маркс, — являє цілковите визволення всіх людських почуттів і властивостей“. Ці слова Маркса блискуче потверджені всією післяжовтневою історією народів Радянського Союзу. Вони знайшли найповніше своє звучання в наші дні, коли на основі небувалого піднесення продукційних сил соціалізму почався могутній розквіт всіх творчих здібностей мільйонів, які стали творцями і вершителями своєї історичної долі.

Однією з найважливіших властивостей радянської людини, однією з найхарактерніших рис її „душі“ є прагнення до творчості, жадоба культури. Жодна країна в світі не знає такої кількості глядачів театрів і кіно, абонентів бібліотек, відвідувачів художніх виставок, таких тиражів книжок, газет, журналів, як наша країна.

Протягом останніх років твори світових, російських і українських класиків завоювали солідне місце поруч з п'єсами кращих радянських драма-

тургів на сценах колгоспних драмгуртків. На Україні продано за один тільки рік на 56,5 млн. крб. книжок, на 10 млн. крб. музичних інструментів, на 7 млн. 200 тис. крб. радіоприладь та радіоприймачів, на 7 млн. крб. дитячих іграшок, майже на 9 млн. крб. спортивних приладь. Художню виставку „15 років РСЧА“ в самому лише Києві відвідало близько 100 тисяч чоловік. Виставку донецьких художників-самоуків відвідали десятки тисяч гірників.

Разючі цифри!

Радянське мистецтво вже не раз демонструвало свою дозрілість і силу, свою високу художню майстерність перед усім світом. Але більшовики — особливі люди, яких товариш Сталін виховує і вчить не заспокоюватися на перших успіхах, безперервно зростати, рухатись вперед. Нові й складніші завдання стають перед нашим мистецтвом, і ми все сильніше підкреслюємо його зростаючу відповідальність перед масами.

З цього погляду виняткової ваги набирає постановка в останніх редакційних статтях „Правды“ ряду питань про мистецтво. З усією більшовицькою гостротою поставила „Правда“ завдання боротьби з формалізмом, спрощенством і лівацькою потворністю. Це і є боротьба за просте і зрозуміле, справді народне мистецтво соціалізму, за опанування стилю соціалістичного реалізму, єдино придатного, щоб донести до мас велику історичну правду життя і боротьби, розкрити перед ними

велич їх дій, художньо відтворити радянську дійсність у всій її яскравості й багатогранності.

Бо що таке є формалізм, як не підміна справжньої життьової правди, суті і змісту мистецьких творів заумною грою у фрази, трюкацтвом? Що таке формалізм, як не підміна справжньої суті справи „оригінальничанням“ у зовнішності, незрозумілими і недоступними формальними прийомами, як не прикриття убогого й фальшивого змісту витівкуватими формами, які стають самоціллю?

У своїх спогадах про Володимира Ільїча Клара Цеткін наводить надзвичайно цікаві висловлювання Леніна про формалістів та завдання мистецтва. Тов. Цеткін згадує, як Ленін одного разу заявив:

„Я не в силі вважати витвори експресіонізму, футуризму, кубізму й інших „ізмів“ вищими виявами художнього генія, я їх не розумію. Я не відчуваю від них ніякої радості“.

І далі: „Важливо також не те, що дає мистецтво кільком сотням, навіть кільком тисячам загальної кількості населення, що нараховується мільйонами. Мистецтво належить народові. Воно повинно проникати своїми найглибшими коріннями в саму товщу трудящих мас. Воно повинно бути зрозуміле цим масам і любиме ними. Воно повинно об'єднувати почуття, думку і волю цих мас, підносити їх.“

Саме формалістичні викрутаси, пристосовницький примітивізм і лівацька потворність заважають

доносити до мас справжню правду життя, саме вони є джерелом брехні і фальші, органічно чужої радянському мистецтву. Це добре розуміли на Україні націоналісти, які намагалися перегороджувати масам шлях до культури, до мистецтва. Відомо, як використовували формалізм у своїх інтересах українські націоналісти в театрі (Курбас), в образотворчому мистецтві (Врона, Хмурий), в літературі (Хвильовий). Боротьба з різними виявами формалізму, з його залишками має, отож, особливо важливе значення для дальшого розвитку українського радянського мистецтва.

Заклик „Правды“ вийти на широкий простір соціалістичного реалізму має бути підхоплений усіма працівниками українського театру, музики, кіно, образотворчого мистецтва, літератури, всіх видів нашого мистецтва. Саме цей заклик і повинен визначати основний напрям роботи утворюваного при Раднаркомі УСРР управління в справах мистецтва.

Організуючи спеціальні органи для керівництва мистецьким життям, партія й уряд мають за мету надати розвиткові мистецтва і всій культурній роботі справді державного розмаху. Це зокрема, стосується Рядянської України, багатої не тільки своїми індустріальними гігантами і квітучими колгоспами, а і могутнім розвитком української соціалістичної культури.

Успіхи наші незаперечні. На фоні цих успіхів особливо помітне відставання окремих дільниць

мистецтва, творчі невдачі окремих художників. Візьмемо кінематографію. Невміння керівників української кінематографії швидко перебудуватися, залучити до роботи в студіях кращі творчі сили з різних галузей мистецтв призвело до певної творчої самоізоляції кінематографії від інших галузей українського мистецтва.

Відомо, як гостро поставила „Правда“ питання про фільм „Прометей“, про викривлення в ньому історичної правди. Нехтуванням історичної правди пояснюється і те, що похапцем „перероблений“ фільм про Кармелюка знову пущено на екран. Надто вже багато браку в нашій кінопродукції. Керівники кінопромисловості на Україні некритично, часом, ставляться до роботи над фільмом, передчасно вихваляють роботу деяких працівників, а потім (як це було, приміром, з „Інтриганом“) картину змушені покласти на полицю, як чистий брак. Фільмів мало. А ті, що є (крім хіба кількох добрих дитячих картин), ні в якій мірі не можуть нас задовольнити. Ми бо маємо справу з посередніми картинами, що аж ніяк не відбивають всього багатства нашої дійсності, героїки боротьби українського народу. Абсолютно нестерпною є зневага до сценаріїв, якою „відзначається“ Українфільм. За писання сценаріїв беруться люди, які жодних даних для цього не мають, сподіваючись часто-густо режисерською роботою „перекрити“ всі хиби і слабкість сценарія. Керівництво замало входить у творчу лабораторію

кінопрацівників; мало дає кваліфікованої допомоги їм, мало гласності в роботі кінофабрик. Творча самокритика не розгорнута і не стала дійовим методом повсякденної роботи.

А дехто на наших кінофабриках, зокрема на київській, загалом не зрозумів справжніх завдань самокритики. Досить сказати, що на київській кінофабриці під час обговорення статті „Правды“ про фільм „Прометей“ один з режисерів „авансом“ брав під обстріл роботу тов. Кавалерідзе над новим фільмом „Наталка Полтавка“. Чи треба доводити, що не таких випадів, а допомоги і ділової критики своїх справжніх помилок потребує тов. Кавалерідзе, який, безперечно, може і повинен вперто попрацювати над докорінною і глибокою перебудовою всієї своєї роботи в дусі вказівок „Правды.“

Організоване управління в справах мистецтва з першого ж дня своєї роботи має взятися за корінне поліпшення стану в українській кінематографії й порушити той спокій і незрозуміле та нічим не виправдуване самозаспокоєння, що характеризують роботу Українфільму протягом останнього часу.

Не меншої уваги потребує театральна справа. Зростання театрів України — незаперечний факт. Не лише в столиці, а в ряді найбільших промислових, сільських центрів створені і зміцніли за останні роки театри великої художньої значимості. Але до останнього часу керівництво театраль-

ними організаціями з боку Наркомосу було далеко не на потрібній височині. На творчу роботу театрів Наркомос впливав дуже мало. І де-не-де це призвело до неприпустимого відставання від зрослих завдань і запитів трудящих. Так сталося з харківським театром Революції. На початку цього сезону ми виступали з критикою роботи ряду київських театрів, вказуючи на наявність серйозних недоладностей репертуарного і художнього порядку. В меншій мірі ці помилки повторюються і далі. Некритичне ставлення деяких керівників театрів до драматичних творів призвело до невдалих постав. Зокрема, маємо на увазі поставу п'єси Л. Первомайського „Початок життя",— твору загалом малодосконалого, який ніяк не можна вважати за дальший крок на шляху зростання цього талановитого письменника. Один з режисерів театру ім. Франка К. Кошевський пішов лінією дальшого поглиблення тих хиб, які є в п'єсі. І вийшов явно невдалий спектакль.

Наркомос не прийшов на допомогу театрові, обмежився роллю безстороннього глядача. З таким самим оптимістичним спокоєм спостерігав Наркомос і поставу схематичної і невиразної п'єси „Соло на флейті"— цього явно недозрілого твору одного з найвидатніших наших драматургів — І. Микитенка.

Ці огріхи театру ім. Франка тим прикріші, що в цьому театрі ми мали яскраву поставу „Боягуз",

тепло сприйняту робітничим глядачем, не кажучи вже про успішно показану п'єсу „Платон Кречет".

Чимало театральних керівників скаржаться на „придирливість" критики, розглядаючи, мабуть, її завдання в прилюдному виголошенні на їхню адресу часом абсолютно незаслужених компліментів. Між тим, цей театральний сезон доводить, що наші театри, коли й можуть що закидати критиці, то це її невимогливість, поверховість, недостатньо принципіальну різкість.

Нема сумнівів у тому, що управління в справах мистецтв при РНК УСРР зуміє як слід очолити роботу по дальшому піднесенню театральної справи на Україні, щоб врівень з вимогами трудящих міцніло і вдосконалювалося театральне мистецтво.

Великі завдання стоять перед управлінням мистецтва щодо розвитку музики, архітектури, образотворчого мистецтва. Керівна роль колишнього управління мистецтв Наркомосу тут відчувалася найменше. Відсутністю справжньої мистецької критики можна, насамперед, пояснити те, що останнім часом ми маємо в творах окремих художників риси того самого формалізму. Ці риси формалізму особливо виразно помітно в ряді фресок харківського Червонозаводського театру. Фрески Падалки, Седляра носять на собі явний відбиток формалістичних вправ бойчукістів.

Так само не може задовольнити і стан на музичній ділянці. Хіба ж припустимий факт, коли

твори композиторів протягом років залишаються нерозглянутими, без товариської поради і вказівки, без ділової критики, коли не організована як слід видавнича музична справа на Україні? Це ж факт, що заумницькі, формалістичні вправи композитора Белзи діставали лиху можливість бути швидко видрукованими, а обробки народних пісень, не зважаючи на величезну потребу в них, часто-густо залишались невиданими.

Останні роки характерні абсолютно винятковим розмахом масової художньої самодіяльності трудящих України, небувалим розквітом народної творчості. Про розквіт творчості натхненно говорив на пленумі спілки радянських письменників України тов. Постишев.

„Послухайте пісні, створені народами Союзу за роки революції, побувайте на виставках масового образотворчого мистецтва, на олімпіадах самодіяльної творчості, на наших стадіонах,— скрізь ви побачите могутній розмах масової творчості. Так живуть, так будують, так співають, так творять визволені народи нашої великої радянської країни“.

Одне з найвдячніших завдань управління мистецтва — організувати всебічну допомогу розвиткові художньої самодіяльності й народно творчості. До цього прекрасного руху нашого часу треба притягти увагу кращих сил. Треба серйозно організувати видання допоміжної літератури, налагодити виробництво потрібних ін-

струментів, добре попрацювати над підготовкою кадрів керівників самодіяльних гуртків. Заслуговує підтримки і допомоги почин видатних київських митців, які взяли шефство над рядом гуртків колгоспної самодіяльності.

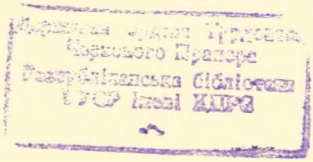
Цілком очевидна виняткова важливість і складність завдань керівництва мистецьким життям. Треба ясно усвідомити, що справу вирішуватиме в кінцевому підсумку творче зростання кадрів українського мистецтва. Перед фактом гігантського піднесення масового героїзму в нашій країні, виробничої творчості трудящих, втіленої в стахановському русі — яке вдячне і почесне завдання справжнього радянського митця! З таким самим пафосом творчості, з яким опановують передові пролетарі висоти техніки, з таким самим ентузіазмом і вогнем повинні працювати діячі мистецтва над створенням неперевершених зразків української соціалістичної культури. На творчий актив цих працівників і повинно спиратися з перших же днів своєї роботи управління в справах мистецтва.

Виняткову увагу приділяє Центральний Комітет КП(б)У всім галузям українського радянського мистецтва. Для розвитку його створено найсприятливіші можливості. Завдання діячів українського мистецтва повсякденно боротися за їх цілковиту реалізацію.

Комуніст", 5-III-1936.

МУЗИКА

2429495



СУМБУР ЗАМІСТЬ МУЗИКИ

Про оперу „Леди Макбет Мценского уезда“

РАЗОМ із загальним культурним зростом в нашій країні виросла і потреба в хорошій музиці. Ніколи і ніде композитори не мали перед собою такої вдячної аудиторії. Народні маси чекають хороших пісень, але також і хороших інструментальних творів, хороших опер.

Деякі театри, як новинку, як досягнення, підносять новій, зрослій культурно радянській публіці оперу Шостаковича „Леди Макбет Мценского уезда“. Послужлива музична критика підносить до небес оперу, створює їй гучну славу. Молодий композитор, замість ділової і серйозної критики, яка могла б допомогти йому в дальшій роботі, вислухує тільки захоплені компліменти.

Слухача з першої ж хвилини приголомшує в опері нарочито нестройний сумбурний потік звуків. Уривки мелодії, зачатки музичної фрази тонуть, вириваються, знову зникають у гуркоті, скреготі і вереску. Слідкувати за цією „музикою“ трудно, запам'ятати її неможливо.

Так протягом майже всієї опери. На сцені спів замінено криком. Коли композиторові вдається попасти на доріжку простої і зрозумілої мелодії, то він зразу, ніби злякавшись такої біди, кидається в нетри музичного сумбуру, який місцями перетворюється на какофонію. Виразність, якої вимагає слухач, замінена шаленим ритмом. Музичний шум має виразити пристрасть.

Це все не від бездарності композитора, не від його неуміння в музиці виразити прості і сильні почуття. Це музика, навмисне зроблена „шиворіт навиворіт“ так, щоб нічого не нагадувало класичну оперну музику, нічого не було спільного з симфонічними звучаннями, з простою, загальнодоступною музичною мовою. Це — музика, яка побудована за тим же принципом заперечення опери, за яким лівацьке мистецтво взагалі заперечує в театрі простоту, реалізм, зрозумілість образу, природне звучання слова. Це — перенесення в оперу, в музику найбільш негативних рис „мейєрхольдівщини“ в помноженому вигляді. Це лівацький сумбур замість природної, людської музики. Спроможність хорошої музики захоплювати маси віддається в жертву дрібнобуржуазним формалістичним силкуванням, претензіям утворити оригінальність засобами дешевого оригінальничання. Це гра в заумні речі, яка може скінчитися дуже погано.

Небезпека такого напрямку в радянській музиці ясна. Лівацька потворність в опері виростає із

того ж джерела, що й лівацька потворність в живопису, в поезії, в педагогіці, в науці. Дрібнобуржуазне „новаторство“ веде до відриву від справжнього мистецтва, від справжньої науки, від справжньої літератури.

Авторові „Леди Макбет Мценского уезда“ довелося перейняти від джазу його нервозну, конвульсійну, припадочну музику, щоб надати „пристрасті“ своїм героям.

Тоді, коли наша критика — в тому числі і музична — клянеться ім'ям соціалістичного реалізму, сцена підносить нам у творі Шостаковича найгрубіший натуралізм. Однотонно, в звірячому обличчі подані всі — і купці, і народ. Хижачка-купчиха, яка допалася шляхом убивств до багатства і влади, подана як якась „жертва“ буржуазного суспільства. Побутовій повісті Лєскова нав'язано значення, якого в ній немає.

І все це грубо, примітивно, вульгарно. Музика крякає, ухає, пихкає, задихається, щоб як можна натуральніше зобразити любовні сцени. І „любов“ розмазана в усій опері у найвульгарнішій формі. Купецьке двоспальне ліжко посідає центральне місце в оформленні. На ньому розв'язуються всі „проблеми“. В такому ж грубо-натуралістичному стилі показана смерть від отруєння, биття різками майже на самій сцені.

Композитор, очевидячки, не поставив перед собою завдання прислухатися до того, чого чекає, чого шукає в музиці радянська аудиторія. Він

ніби навмисне зашифрував свою музику, переплутав всі звучання в ній так, щоб дійшла його музика тільки до естетів-формалістів, які втратили здоровий смак. Він пройшов мимо вимог радянської культури вигнати грубість і дикість із всіх куток радянського побуту. Це оспівування купецької похотливості деякі критики називають сатирою. Ні про яку сатиру тут і мови не може бути. Всіма засобами і музичної і драматичної виразності автор намагається привернути симпатії публіки до грубих і вульгарних прагнень і вчинків купчихи Катерини Ізмайлової.

„Леди Макбет“ має успіх у буржуазної публіки за кордоном. Чи не тому її прихвалює буржуазна публіка, що опера ця сумбурна і абсолютно аполітична? Чи не тому, що вона лоскоче зіпсовані смаки буржуазної аудиторії своєю шарпливою, крикливою, неврастенічною музикою?

Наші театри доклали немало праці, щоб старанно поставити оперу Шостаковича. Актори виявили значний талант у подоланні шуму, крику і скреготу оркестру. Драматичною грою вони намагалися заповнити мелодійну убогість опери. На жаль, від цього ще яскравіше виступили її грубо-натуралістичні риси. Талановита гра заслуговує вдячності, витрачені зусилля — жалкування.

„Правда“, 28-I-1936.

БАЛЕТНА ФАЛЬШ

(Балет „Светлый ручей", лібретто Ф. Лопухова і Піотровського, музика Д. Шостаковича. Постановка Великого театру)

„СВЕТЛЫЙ ручей" — це назва колгоспу. Лібретто послужливо вказує точну адресу цього колгоспу: Кубань. Перед нами новий балет, всю дію якого автори і постановники намагалися взяти із теперішнього колгоспного життя. Зображуються в музиці і танках закінчення збиральних робіт і свято врожаю. За задумом авторів балету всі труднощі позаду. На сцені всі щасливі, веселі, радісні. Балет має бути пройнятий світлом, святковим піднесенням, молодістю.

Не можна заперечувати проти спроби балету прилучитися до колгоспного життя. Балет — це один із найбільш у нас консервативних видів мистецтва. Йому найтрудніше зламати традиції умовності, прищеплені смаками дореволюційної публіки. Найстаріша із цих традицій — ляльковe, фальшиве ставлення до життя. В балеті, побудованому на цих традиціях, діють не люди, а

ляльки. Їхні пристрасті — лялькові пристрасті. Основна трудність у радянському балеті полягає в тому, що тут ляльки неможливі. Вони виглядали б нестерпно, різали б очі фальшю.

Це накладало на авторів балету, на постановників, на театр серйозні зобов'язання. Коли вони хотіли показати колгосп на сцені, то треба вивчити колгосп, його людей, його побут. Коли вони поставили перед собою мету показати саме кубанський колгосп, то треба було познайомитися з тим, що саме характерне в колгоспах Кубані. Серйозна тема вимагає серйозного ставлення, великої і сумлінної праці. Перед авторами балету, перед композитором відкрились би багатющі джерела творчості в народних піснях, в народних танках, іграх.

Життя колгоспу, його новий побут, що тільки ще складається, його свята — це ж дуже значна, важлива, велика тема. Не можна підходити до цього з набігу, не подумавши,— однаково чи в драмі, в опері, в балеті. Той, кому дійсно дорогі і близькі нові стосунки, нові люди в колгоспі, не дозволить собі перетворювати це на гру з ляльками. Ніхто не підганяє наше балетне й музичне мистецтво. Коли ви не знаєте колгоспу, коли не знаєте, зокрема, колгоспу на Кубані, не поспішайте, попрацюйте, але не перетворюйте ваше мистецтво на глузування з глядачів і слухачів, не опошлюйте життя, повного радості творчої праці.

По лібретто Лопухова і Піотровського на сцені показано колгосп на Кубані. Але в дійсності тут немає ні Кубані, ні колгоспу. Є сусальні „пейзани“, які зіскочили з дореволюційної кондитерської коробки, які показують „радість“ в танках, що нічого спільного не мають з народними танками ні на Кубані, ні де б то не було. На цій же сцені Великого театру, де ламаються ляльки, розмальовані „під колгоспника“, справжні колгоспники з Північного Кавказа ще недавно показували гідне подиву мистецтво народного танку. В ньому була характерна саме для народів Північного Кавказу індивідуальність. Нема потреби безпосередньо відтворювати ці танки й ігри в мистецтві балету, але тільки взявши їх в основу і можна побудувати народний, колгоспий балет.

Лібреттисти, проте, найменше думали про правдоподібність. В першому акті фігурують лялькові „колгоспники“. В інших актах зникають будьякі сліди й такого, з дозволу сказати, колгоспу. Немає ніякого осмисленого змісту. Балетні танцівниці виконують номери, нічим між собою не пов'язані. Якісь люди в одягу, що не має нічого спільного з одягом кубанських казаків, скакають по сцені, шаленіють. Балетна нісенітниця в найгіршому розумінні цього слова панує на сцені.

Під виглядом колгоспного балету підноситься протиприродна мішанина псевдонародних танків з номерами танцівниць в „пачках“. Пейзанів не

раз показував балет в різні часи. Виходили виряджені лялькові „селяни“ і „селянки“, пастухи й пастушки і виконували танки, які називалися „народними“. Це не був обман у прямому розумінні. Це було лялькове мистецтво свого часу. Іноді ці балетні селяни намагалися зберегти етнографічну вірність у своїх костюмах. Некрасов писав іронічно в 1866 році:

„Но явилась в рубахе крестьянской
Петипа — и театр застонал...
Все — до ластовиц белых в рубахе —
Было верно: на шляпе цветы,
Удаль русская в каждом размахе...“

Саме в цьому й була нестерпна фальш балету, Некрасов звертався з проханням до балерини:

„... Гурия рая!
Ты мила, ты воздушно легка,
Так танцуй же ты „Деву Дуная“,
И в покое оставь мужика“.

Наші художники, майстрі танку, майстрі музики, безумовно, можуть у реалістичних художніх образах показати сучасне життя радянського народу, використовуючи його творчість, пісні, танки, ігри. Але для цього треба уперто працювати, сумлінно вивчати новий побут людей нашої країни, уникаючи у своїх творах, постановках і грубого натуралізму і естетствуючого формалізму.

Музика Д. Шостаковича пасує до всього балету. У „Светлом ручье“, правда, менше штукарства,

менше дивовижних і диких співзвуччів, ніж в опері „Леди Макбет Мценского уезда“. В балеті музика простіша, але вона абсолютно нічого спільного не має ні з колгоспами, ні з Кубанню. Композитор також по-наплювательськи поставився до народних пісень Кубані, як автори лібретто і постановники до народних танків. Тому музика безхарактерна. Вона бринькає і нічого не виражає. З лібретто ми довідуємося, що вона частково перенесена до колгоспного балету з „індустріального“ балету „Болт“, який не вдався композиторові. Ясно, що виходить, коли одна і та ж музика має виразити різні явища. В дійсності вона виражає тільки байдуже ставлення композитора до теми.

Автори балету — і постановники і композитор — очевидно розраховують, що публіка наша невимоглива, що вона сприйме все, що їй приготують спритні і нецеремонні люди.

В дійсності невимоглива лише наша музична і художня критика. Вона часто захвалює твори, які цього не заслуговують.

„Правда“, 6-II-1936.

Д. КАБАЛЕВСЬКИЙ

„ПОДЕНЩИНА“ В КІНОМУЗИЦІ І ЇЇ ПЛОДИ

РОЗВИТОК звукового кіно відкрив нові перспективи перед музичною творчістю. Період примітивного „озвучення“ нових фільмів майже закінчений. Механічне приєднання музики до вже готового німого фільму ще не створює повноцінного звукового кіно. Тепер беззаперечним стало те, що звукове кіно є синтетичне мистецтво, в якому зоровий образ, слово, звук, шум повинні бути об'єднані єдиним творчим задумом. Музика посіла тверде місце в цьому синтетичному мистецтві, як один із надзвичайно важливих його елементів.

Можна навести немало прикладів, що показують, яку важливу роль може відігравати музика у фільмі. У багатьох картинах є епізоди, які втратять всю свою виразність і силу, коли їх позбавити музики.

Сила музики полягає в тому, що вона впливає безпосередньо на емоційне сприйняття слухача. Часто ми, „не помічаючи“ музики в картині,

зразу ж гостро відчуємо її відсутність. Кіно є найбільш потужним засобом музичного виховання і пропаганди музики. Згадаємо хоч би пісні із фільмів „Веселые ребята“ і „Встречный“: тільки кіно могло дати їм таке широке поширення.

Все це визначає величезну важливість і відповідальність роботи композитора в кіно. Тому природно, що немало композиторів як молодих, так і тих, що володіють великим стажем і кваліфікацією, уже включилися в роботу над кіномузикою. Одначе, в більшості випадків музичний бік наших звукових фільмів своїм ідейним і художнім змістом стоїть все ж на недосить високому рівні.

Основною причиною цього є неправильна організація роботи над фільмом. Композитор звичайно брався до написання музики уже після того, як майже вся картина була знята. Він не брав участі в процесі утворення фільму, він не був повноправним членом всього творчого колективу. Звідси в більшості випадків відсутність органічного злиття музики з фільмом, відсутність плану музики й цільності. Цьому немало сприяє таке поширене серед наших кінорежисерів невміння розібратися в найелементарніших музичних питаннях, відсутність у них необхідної музичної культури.

Не менш важливою причиною є також і недооцінка рядом композиторів всієї важливості роботи в кіно. Яскравим прикладом цього може

бути стаття В. Шебаліна „О союзе композиторов“ (газета „Советское искусство“, № 5, 1936 р.), в якій він пише: „... Мені доводиться посилено працювати для театру і кіно, і ця „поденщина“ відтягає мене від здійснення більших і важливіших для мене задумів“. Ще різкіше зформулював ту ж точку погляду на одній нараді Д. Шостакович: „Треба так забезпечити композитора, щоб він перестав писати музику в кіно і в театрі“.

Із цих висловлювань виходить, ніби є музика „важлива“ і „серйозна“ (симфонії, опери й інш.), яку повинні писати композитори „талановиті“ і „крупні“, а є музика „неважлива“, „несерйозна“ (кіно і театр), що є долею композиторів „маленьких“, нездатних до справжньої творчості. „Великі“ ж композитори можуть писати для кіно лише в порядку „поденщини“, виключно для того, щоб „підробити“. Це ганебне для радянського композитора ставлення до театру і кіно — найбільш важливих і масових форм нашого мистецтва — є наслідком цілковитого відриву від інтересів масового слухача.

Всі хвороби, на які слабує наша радянська музика, з великою яскравістю виявляються в кіномузиці. Скочування до найгрубішого натуралізму приводить іноді до цілком неймовірних результатів. Композитор Л. Кніппер у своїй музиці до картини „Частная жизнь Петра Виноградова“, що є взагалі одним із найбільш яскравих зразків поганої музики в кіно, творить цілу симфонічну

поєму, що має зобразити шум води в зіпсованій вбиральні. Подібних прикладів зображувально-натуралістичної музики можна навести немало.

Часто ми чуємо в кіно музику, яка нічого спільного не має із загальним задумом і змістом фільму. Така майже вся музика Шостаковича до „Подруг". Що ж справді „виражає" увертюра як скерцо-етюд для скрипки з фортепіано або абстрактна поламана музика для органа в тому ж фільмі? Нічого. Якою мірою фуга для органа в „Златых горах" (музика Шостаковича), абстрактна своїм змістом, відповідає показаному в цей час на екрані епізодові робітничого руху? Під явним впливом Шостаковича написана Лейтесом музика до фільму „Кондуіт". Та ж поламаність і абстрактність музичної мови. Та ж гротескова фуга, покликана очевидно схарактеризувати зростання революційних настроїв в колі гімназистів.

Надто мало уваги звертають наші композитори у своїх кінороботах на народну творчість, на революційні пісні. В картині „Гармонь", де, здавалось би, використання фольклору є безумовно необхідним, композитор Потоцький написав псевдоросійську, сусальну музику, яка накладає відбиток страшної фальші на всю картину. В той же час ми бачимо, як вдале використання фольклору в ряді картин („Чапаєв"— Лонов і інші) дуже підносить рівень їхнього впливу. Те ж саме діється і з революційною піснею. Подана без будь-якої „обробки" пісня „Замучен тяжелой неволей"

(фільм „Подруги“) робить епізод у пивній одним із найсильніших в картині.

Надмірне захоплення джазом є також велика небезпека в нашій кіномузиці. Найчастіше якраз цією лінією і йде протаскування скрізь і всюди занепадницької західної музики. Ми не відмовляємося від джазу, але повинні рішуче відкинути джазовий сумбур, який чомусь сприймається деким за стиль, органічно властивий джазові.

Статті „Правды“ про мистецтво, які так різко б'ють по хибах радянської музики і так чітко вказують шляхи її дальшого розвитку, стосуються, звичайно, рівною мірою і кіномузики. Ми до кінця повинні боротися з формалістичними тенденціями в кіномузиці, з натуралізмом. План розвитку радянської кінематографії, що передбачає величезне зростання кінопродукції, ставить перед радянськими композиторами колосальні завдання.

Композитор повинен стати повноправним співавтором сценариста і режисера і відчути всю відповідальність і важливість своєї роботи в кіно. Випускати картини з поганою, неповноцінною музикою ми не маємо права, як не маємо права випускати недоброякісну продукцію в усіх інших галузях виробництва. Треба добитися, щоб наші звукові фільми стояли на такому високому рівні, якого вимагає і чекає від нас наш радянський слухач.

Правда, 29-II-1936.

ПРОТИ ФОРМАЛІЗМУ І „ЛІВАЦЬКОЇ ПОТВОРНОСТІ“ В МИСТЕЦТВІ

У ВИХОВАННІ нової соціалістичної людини мистецтво відіграє величезну роль. Ось чому питання мистецтва, його творчого розвитку такі близькі і важливі ленінському комсомолові. Комсомолець не може стояти осторонь від радянського мистецтва, він повинен знати його завдання, повинен сприяти його розквітові. Це повною мірою стосується і всієї радянської молоді. Тому не дивно, що виступи „Правды“ про твори композитора Шостаковича — оперу „Леди Макбет Мценского уезда“ і балет „Светлый ручей“ — глибоко хвилюють радянську молодь і ставлять перед нею цілу низку найсерйозніших питань.

Справді, що це за твори і чому вони піддались такій суворій критиці центрального органу партії? „Леди Макбет Мценского уезда“ — опера, написана на сюжет однойменної повісті Лєскова. Одначе композитор Шостакович цілком змінив сюжетну основу Лєскова і, за його словами, поставив перед собою завдання реабілітувати ге-

роїню повісті — купчиху Катерину Ізмайлову. Купчиха Катерина Ізмайлова подана у Лєскова злою, плотоїдною істотою, вбивцею дитини,— такою, яка нічим не підноситься над своїм мерзенним оточенням, над купецьким „темним царством“. Шостакович всіма силами намагається змусити радянську публіку симпатизувати грубому, напівзвірячому образові Катерини Ізмайлової.

Супроводжувані конвульсійною, якоюсь істеричною, брязкітливою і ревучою музикою, по сцені бродять люди, все життя яких проходить в їді, пияцтві і розпусті. Характерно, що виразності музика Шостаковича набуває лише там, де треба натуралістично зобразити „любов“ прикажчика Сергія і купчихи Катерини Ізмайлової або сцену катування Сергія. Музика в цій опері зроблена навиворіт, покалічена, перетворена на шум, що розриває вуха, і становить собою набір сумбурних звуків.

Але нічим не краща музика балету „Светлый ручей“. Автори цього балету поставили перед собою завдання показати колгоспне життя, колгоспні свята. Але вони не завдали собі праці, щоб вивчити балет, життя колгоспника. Старий балетний трафарет вони припасували до нового сюжету, і на сцені вийшов пошлий, солоденький і ляльковий спектакль. Балетна фальш, балетна нісенітниця панує і на сцені і в оркестрі. Але, може, якраз в „Светлом ручье“ найясніше видно,

чому композитор Шостакович так формалістично будує свою музику, чому викрутаси, трюки, викрути він видає і сприймає за справжнє мистецтво. Він не знає і не цінить народної творчості, не любить і не поважає музичної мови народу. Тимчасом історія світової музичної культури, та і всього мистецтва в цілому, вчить нас, що тільки ті художні твори життьові, які нерозривно пов'язані з народною творчістю, народною поезією, піснею і т. д. Блискуче висловив цю думку великий російський критик Бєлінський, який писав про те, що: „...народність є не достойність, а необхідна умова справді художнього твору, коли під народністю слід розуміти вірність зображення, норовів, звичаїв і характеру того або іншого народу тієї або іншої країни“ [1]). Всього цього немає і в помині у Шостаковича. „Леди Макбет“, „Светлый ручей“ і подібні до них речі не спроможні дати нам ніякої радості. Вони не несуть в собі реалістичних образів, вони чужі живій мові і повні хворобливих, диких, потворних образів. Вдивіться в геніальні твори класичних майстрів і ви побачите, що разом з високою радістю естетичної насолоди вони несуть справжні знання, збуджують думку, вчать жити. Адже, за словами В. Бєлінського, „усвідомленню мистецтво може сприяти не менше, ніж науки“. Але тільки таке мистецтво, яке у високохудожній формі

---

[1]) „О русской повести и повести г. Гоголя“.

правдиво відображає дійсність, тільки таке мистецтво люблять маси. „Воно повинно увіходити своїм найглибшим корінням у саму товщу широких трудящих мас“ (Ленін).

Викриття безідейності, убогості думки, „лівацької“ потворності „Леди Макбет“, фальшивості і ляльковості „Светлого ручья“ необхідне не тільки в музиці, але і в живопису, скульптурі, театрі, драматургії і літературі. Справді, формалістичне трюкацтво разом і любо з найгрубішим натуралізмом все ще знаходять собі місце на художніх виставках, на сцені театру, в літературних виданнях. Нас все ще хотять запевнити, що фанерний манекен з саженними плечима і маленькою головою кращий, чудовіший, ніж скульптурне зображення живої людини в класичних ясних пропорціях, що зберігають чудесну красу могутнього людського тіла. Як часто бездарність і мізерне неуцтво ховаються за формальне новаторство! Проте, критики іноді не в силі викрити бездарність художника, який захаращує свій твір численними трюками і викрутасами. Була свого часу в Москві виставка художника Барто, заповнена похмурою мазаниною в рамках. Абсолютно ніхто не міг зрозуміти, що саме зображає художник на своїх картинах, і тільки критики ходили, ахали і захоплювались, цілком як у дотепній казочці О. Толстого „Свинья-художница“. Та ще і в наші дні не зникла школа

Філонова в Ленінграді, що здобула собі скандальну славу зображеннями шестиногих, як тарантули, людей з головами без черепної кришки.

Є у нас люди, які страшенно дивуються з приводу того, що в опері Шостаковича викривають одночасно і натуралізм і формалізм. Мовляв, формалізм і натуралізм — явища, що взаємно виключають одне одного. Але ж насправді натуралізм і формалізм рідні брати і дуже часто ідуть поряд один з одним. В цьому легко переконатися, прочитавши, наприклад, кілька розділів із твору західноевропейського архіформаліста. Цей твір називається „Улісс“, і уривки з нього, очевидячки, як кращий зразок іноземної літератури, друкує московський журнал „Иностранная литература“. Цей твір написано такою англійською мовою, що його не розуміють самі англійці і стилем нагадує гарячкове маячіння божевільного, мовознавця, який перемішав всі відомі йому мови в одну дивовижну мішанину. Одначе, послужливий перекладач все ж постарався як можна ясніше викласти мерзенну натуральну сцену відвідування героєм повісті вбиральні і всі фізіологічні подробиці цього відвідування. Не випадково ми згадали про Джойса. Для нас ясне дрібнобуржуазне „західницьке“ коріння формалізму у всіх його видах і змінах. Потайними ходами, повзком, тихою сапою протаскують у нашу країну отруйну гнилизну, формалістичну плісняву. Недаремне „невтомний трубадур“ „лівацької пот-

ворності“ Соллертинський виспівував безформну, дику музику занепадницького німецького композитора Альбана Берга, психопатичну нісенітницю композитора Кшенека. І тепер ще є у нас люди, які нишком захоплюються найреакційнішим із творів емігрантського композитора Стравинського, його „Симфонией псалмов“, просякнутою правовірно-католицьким духом, що в заголовку має посвяту „во имя всевышнего бога“. І в мистецтві мертвий хапає живого, тим більше, коли ми не досить провадимо боротьбу проти класово-ворожих тенденцій, які виникають в мистецтві або проникають до нас від буржуазних формалістів капіталістичного Заходу і які іноді старанно маскуються різним алілуйським марнословством.

Є люди, які не все зрозуміли або ж не все хотять зрозуміти. Непрошені адвокати, які намагаються захистити помилки Шостаковича, силкуються доказати, що „талановитого композитора б'ють“ і інш. в тому ж дусі. Видатний радянський піаніст і педагог професор Генріх Нейгауз на нараді московських композиторів цілком правильно сказав, що „молодий композитор Шостакович повинен відчувати величезну вдячність партії за те, що вона вчасно поправила його, показала йому правильний шлях“. Шостакович повинен у своїй творчості цілком звільнитися від згубливого впливу ідеологів „лівацької потворності“ типу Соллертинського і стати на шлях

правдивого радянського мистецтва, рушити по новому шляху, що веде в сонячне царство радянського мистецтва.

Є, одначе, і люди, які прагнуть на свій лад повернути величезний рух радянського мистецтва, скерувати його в невірне русло. Їх мізерно мало, але вони повинні одержати міцну відповідь. На тій же нараді виступив колишній керівник РАМП Л. Лебединський, який намагався заднім числом реабілітувати рампівський напрямок, засуджений партією. Лебединський намагався фальсифікувати проблему створення радянської музичної класики, заявивши, що радянським класиком був покійний композитор Давиденко. Він мав сміліcть публічно закликати радянських композиторів до орієнтації на творчість Давиденка і „його напрямок". Нема сумніву, що сам Давиденко, коли б він був живий, гостро запротестував би проти спроби повернути радянську музику на той шлях, від якого сам Давиденко відмежувався у своїх посмертних і високоталановитих творах. Ні, не вдається рампівським вульгаризаторам і спрощенцям збити з шляху радянську музику!

Ніколи ще перспективи радянського мистецтва не були такі світлі і ясні, як в ці дні. Розмова вождя народів товариша Сталіна і керівника радянського уряду товариша Молотова з композитором Дзержинським і дирижером Самосудом, критика центральним органом партії опери і балету Шостаковича ставлять перед радянським

мистецтвом завдання великі й трудні. Соціалістичний реалізм у мистецтві може бути породжений тільки на плідному, багатому соками і силами грунті народної творчості. Поєднання великої майстерності класиків минулого з простою, надзвичайно багатою, могутньою і ясною мовою народної художньої творчості,— тільки таке поєднання може породити мистецтво високого соціалістичного реалізму. Вчитися в Шекспіра й Бетховена, у Пушкіна й Глінки, Островського й Мусоргського, черпати з невичерпного джерела творчості всіх народів нашої батьківщини — ось завдання робітників мистецтва від юного учня до сивоволосого майстра.

„Комсомольская правда" 14-II-1936.

АРХІТЕКТУРА

АРХІТЕКТОР

КАКОФОНІЯ В АРХІТЕКТУРІ

ЗА ОСТАННІ роки радянська архітектура пройшла великий шлях творчої перебудови і боротьби за високу художню і технічну якість будов. Ця боротьба потребувала передусім подолання вульгарного спрощенства, що спотворювало стиль радянської архітектури. На вулицях наших міст за останні роки з'явилися нові будівлі, ні своїм зовнішнім виглядом, ні своїм внутрішнім побудуванням не подібні на похмурий і бездушний штамп попередніх будинків - ящиків. Зростає архітектурна майстерність, ростуть нові талановиті майстрі із середовища молоді, зростає прагнення утворити архітектурні твори, гідні нашої великої епохи. Кращим прикладом справді радянського архітектурного твору є московське метро.

Але ще сьогодні в нашій архітектурній практиці немало безвідповідальності і халтури (див. „Правду" за 3 лютого — „Архитектурные уроды"). Обурливе спрощенство, плювацьке ставлення до найбезпосередніших потреб людини, спроби при-

ховати за допомогою фальшивого зовнішнього блиску відсутність будьякого осмисленого змісту, безпринципна мішанина найрізноманітніших форм, механічно скопійованих з різних архітектурних пам'яток минулого і ніяк між собою не пов'язаних,— ці риси ще характерні для багатьох проектів і готових будівель.

Ось, наприклад, недавно зданий в експлуатацію великий жилий будинок на Покровці, № 37 (Москва). Не кажучи вже про стильову плутанину фасаду, про байдуже ставлення до архітектурного вигляду великого радянського жилого будинка, ні в одній квартирі немає кухні. Таке „новаторство"! Воно є наслідком лівацького настановлення на штучне насадження побутових комун.

На думку будівників цього будинка (будував „Мосгоржилстройсоюз" за проектом інженера Знаменського, оформлювач фасаду — інженер Снесарьов), комунальна кухня і їдальня мали бути збудовані в сусідньому будинку — на Машковому провулку, № 15. Шкідливість примусової ліквідації індивідуальних кухонь стала очевидною будівникам тільки тоді, коли будинок уже був в основному готовий. Довелося у 50 квартирах поставити плити у ванній кімнаті, а в решті — в одній із жилих кімнат (в тому числі в 17 двокімнатних квартирах). І ця лівацька архітектурна „ідея" запроваджувалася в життя з благословення архітектурно-планувального і будівельного правлінь Мосради.

Деякі горе-будівники надто своєрідно зрозуміли завдання використання архітектурної спадщини. Вони безцеремонно взялися механічно копіювати різні зразки класичної архітектури і так же механічно і безпринципно змішувати найрізноманітніші архітектурні форми.

На вулиці Горького недавно реконструйовано і розширено будівлю Наркомату лісної промисловості. Старий похмурий фасад цього будинка-ящика спотворював вулицю. Але навіщо було архітекторові Тіхонову „прикрасити“ фасад наркоматської будівлі пишними, фальшивими архітектурними атрибутами?

До фасаду будинку з боку провулку приставлені величезні колони, ніяк не виправдані і не пов'язані з композицією цієї будівлі. Архітектор механічно переніс у свою будову форми італійського палаццо епохи XVI віку. Це надало радянській будівлі вигляду похмурого „казенного будинка“. Розуміється, таке механічне і без смаку застосування випадково вибраних форм і деталей старих пам'яток будівництва не має нічого спільного з критичним засвоєнням і використанням кращих зразків класичної архітектури.

Ще гірше, коли наслідування класиків набирає характеру безладної мішанини різноманітних архітектурних мотивів. Прикладом такої своєрідної архітектурної какофонії є недавно збудований великий жилий будинок на Ленінському шосе, № 92/96. Автор проекту архітектор Єфімович

оперує формами різних стилів, нічим між собою не пов'язаних, і турбується тільки про одне — як би створити фасад „багатший“, „шикарніший“. Архітектор Єфімович і подібні йому фабриканти „конфетної краси“ небезпечні тим, що вони тягнуть до міщанства, прищеплюють смак до показної парадності.

Шкідливій гонитві за міщанською прикрасою, за дешевим ефектом пасує і та фальшива псевдореволюційна „новизна“, яку намагаються запровадити дрібнобуржуазні формалісти від архітектури. Найзавзятішим із них безперечно є архітектор К. Мельніков, „який прославився“ потворною будівлею клубу комунальників на Строминці. Багато із москвичів і приїжджих, попадаючи в цей район столиці, здивовано знизують плечима, бачачи великі бетонні пухлини, із яких архітектор утворив головний фасад, примудрившись розмістити в цих наростах балкони глядного залу. Та обставина, що ця дивовижна затія неймовірно ускладнила і здорожила конструкцію будови і спотворила зовнішній вигляд будівлі, архітектора ні трохи не бентежить. Його головна мета — викинути трюк, зробити будівлю „страшенно оригінальною“ — була досягнута. А це тільки і потрібно „новаторам“, подібним до Мельнікова.

Тим же убогим трюкацтвом і ігноруванням елементарних вимог доцільності відрізняється мельніковський проект будинка Наркомважпрому на Красній площі. За цим проектом (який залишився,

на щастя, тільки проектом) Мельніков пробує увігнати 16 поверхів у землю, вигадує відкриті сходи, які ведуть прямо з площі на 41 поверх надземної частини будівлі (всього ним було запроектовано 57 поверхів), і тому подібну еквілібристику. Мельніков і його соратники (Н. Хохряков, В. Лебедєв, І. Транквіліцький) розуміють архітектуру як безпринципну формотворчість, яка дозволяє будівникові скільки завгодно робити вправи у власному самодурстві.

Епігони західноевропейського конструктивізму вбачають джерело художньої виразності архітектури тільки в конструкції, в матеріалі. Це величезною мірою збіднює архітектурну творчість і часто перетворює будівлю в безрадісну сіру казарму. Типовий приклад — будинок Наркомлегпрому на вулиці Кірова (за проектом арх. Корбузьє), де схематизм форм, оголення конструкцій і матеріалів перетворюють будівлю в якесь дивовижне нагромадження бетону, заліза і скла.

Радянська архітектура обслуговує не вузьке коло „замовників", а мільйонні маси трудящих міста й села. Від якості архітектурних творів значною мірою залежить не тільки зовнішній вигляд наших міст, але й зростання культури в повсякденному побуті. Ось чому необхідно з особливою рішучістю виганяти із нашої архітектурної практики всяку фальш, безпринципність, якими б одягами вони не були б прикриті.

Архітектурна продукція, тобто збудована бу-

дівля лише в дуже рідких випадках, та й то з величезним трудом і при витраті великих коштів, піддається виправленню, переробці. Тому в архітектурі особливо потрібна максимальна пильність і вимогливість.

ПРО ДЕЯКІ АРХІТЕКТУРНІ ВПРАВИ

ПРЕКРАСНЕ місто Київ. Одне з найкрасивіших у Европі. Це ясно всім, хто тільки його відвідав. Розкинутий на горах, залитий буйною зеленню садів і парків, підперезаний сріблястим поясом Дніпра, Київ дає кожному архітекторові величезні можливості створювати будинки, що гармоніювали б з багатющою і різноманітною красою міста.

Красунь Київ два роки тому став столицею України. Як чудово змінився він за ці два роки. Якою прекрасною стала тепер, приміром, вулиця Воровського, — чиста, залита асфальтом, прибрана й помита! За цей час насаджено кілька нових і реконструйовано старі парки. Кожна вулиця, кожен куток Києва відбиває бурхливий процес перетворення міста. Виріс ряд нових будинків, справді хороших, красивих, на яких позначилося те швидке творче зростання, яке переживає радянська архітектура за останні роки.

У цьому році на реконструкцію міста уряд вкладає нові величезні суми. Одночасно зростають

і запити, художній смак трудящих, які вимагають не просто будинків для житла, а будинків красивих, що в них відбивалася б радість нашого сьогодні, що гармоніювали б з тим творчим піднесенням, яке переживає вся країна.

Звідси — зрослі обов'язки наших архітекторів. Радянська архітектура, безумовно, зросла і зміцніла за останні роки. Вона дала не один зразок прекрасної роботи. Тим різкіше впадають в око такі будівлі, які показують, що в своїх архітектурних вправах деякі автори проектів найменше зважають на здоровий глузд і смак.

Спробуймо зробити невеличку екскурсію по місту. Ви приїхали до Києва. Пройшли два квартали вулицею Комінтерну. І ось вашу увагу привертає новий, ще незакінчений будинок. Чого тільки немає на цьому будинку! І колони, і барельєфи, і прикраси вподовж і поперек фасаду, і подвійні колони на балконах. Автор проекту цього будинка тов. Венгеровський, між іншим, вважає, що це зразок нового радянського архітектурного стилю. З ним, правда, категорично не погоджуються робітники депо „Жовтень", які вважають нікчемним і поганим таке зовнішнє оформлення будинка і категорично вимагають від міськради переробити його. І з їх вимогою треба погодитися, бо таке архітектурне оформлення є зразок безпринципної мішанини. Взято типову для конструктивістів коробку житлового будинка і на неї без смаку, без знання справи

буквально наляпано різні прикраси. Те саме зробив і архітектор Каракіс, споруджуючи будинок на розі Короленка й Рейтерської. Щоб видавати цей „стиль“ за зразок радянської архітектури, треба мати, м'яко висловлюючись, велику сміливість.

Але продовжимо нашу екскурсію. Повернувши по Тимофіївській вулиці, потрапляємо на вулицю Леніна і бачимо одну з найгірших будов, яку тільки можна собі уявити — будинок письменників. Автори проекту В. Кричевський і Костирко, насамперед, вирішили, що в їхній будинок можна входити лише з чорного входу. Весь величезний фасад на вулицю не має жодних дверей. На фоні голих і плоских стін приріблено неоковирні балкончики. Будівля справляє враження сірникової коробки, поставленої на ребро.

Простуємо на вулицю Воровського. Тут нашу увагу зупиняє будинок типового американського елеватора. Виявляється, що саме таким чомусь уявляв собі автор проекту — архітектор Каракіс — приміщення єврейського театру. Звернувши на нову вулицю, потрапляємо до „Будинка лікаря“. На архітектурі цього будинка не видно слідів самостійної творчої думки. Натомість бачимо з'єднання окремих архітектурних елементів, механічно перенесених з епохи італійського ренесансу. Архітектор Альошин ці зразки змішав в одне, некритично сприйнявши архітектурні форми старих майстрів.

Ми могли б продовжувати нашу екскурсію

іще до кількох будинків, але і цих зразків досить, щоб зробити певний висновок: поруч із значним зростанням архітектури, маємо немало фактів архітектурної безграмотності, схематизму, некритичного засвоєння спадщини, заумницького „оригінальничання“ тощо. Ось проект (на цей раз вчасно забракований) будинка архітекторів. Автор — тов. Тацій. Квартири архітектор вирішив для „оригінальності“ побудувати так, що одна кімната на одному поверсі, а друга — на другому. Висота кімнат така, що висока людина головою може черкатися об стелю.

Нагадаємо далі історію з славнозвісним проектом „Будинка книги“ (забракованим у двох варіантах) архітектора Холостенка, за яким у центрі міста, на розі вулиць Леніна і Воровського мала з'явитися чудернацька будівля на зразок океанського корабля, яка аж ніяк не гармоніювала б з архітектурним ансамблем головної магістралі столиці.

Часом, коли глянути на проект будинка — він справляє приємне враження. Розмальований фасад, біля фасаду обов'язково намальоване красиве авто, клумби квітів, дерева. Але за цією зовнішністю іноді приховане убозтво архітектурної думки. Ось проект нової школи. На проекті все прекрасно, а досить приглянутись — і побачите архітектурну порожнечу, зразком якої є штучний і непотрібний ріг двох корпусів одного будинка, що його автор проекту вирішив замазати красиво намальованим деревом.

Молодий і здібний архітектор Онощенко кілька років тому склав досить пристойний проект будинка. Його похвалили. Після цього тов. Онощенко вирішив, що він вже досяг вершин творчості і далі рости йому не треба. Протягом півтора року він буквально „спік“ п'ять проектів житлових будинків, дублюючи раз-у-раз свій перший проект.

Ми взяли деякі типові й характерні явища в архітектурному оформленні міста. Наведених прикладів досить, щоб гостро й рішуче поставити питання про неприпустимість повторення таких помилок. Коли погано намальовану картину можна просто не вішати в залі, а поставити десь у коморі, невдало написаний літературний твір, навіть виданий, здати на макулатуру, то з будинком цього не зробиш, і тому помилка архітектора особливо прикра, особливо неприпустима. Ось через що не можна далі терпіти такого стану, коли проект будинка затверджується кабінетним порядком без участі громадськості, коли творча самокритика не розгорнута як слід серед архітекторів і коли ми занадто дорого розплачуємося за подібні архітектурні вправи.

Архітектори Києва мають відчути всю почесність і відповідальність покладеного на них завдання — дати гідні нашої столиці зразки творчої майстерності.

„Комуніст“, 26-II-1936.

А. АНГАРОВ
Зам. зав. культосвітвідділу ЦК ВКП(б)

ПРОТИ ФОРМАЛІЗМУ, СПРОЩЕНСТВА, ЕКЛЕКТИКИ

У ГАЛУЗІ архітектури питання ідейної насиченості і художнього оформлення стоять не менш, а, може, навіть більш гостро, ніж в інших галузях мистецтва. Книжку можна не читати, п'єсу можна не дивитися. Але в будинку, збудованому архітектором, живуть люди, і, проходячи повз нього, мимоволі доводиться на нього дивитися. Необхідність серйозного обговорення і розв'язання основних питань архітектури особливо важлива тому, що за передовим загоном наших архітекторів встають широкі шари бурхливо зростаючої молоді, яка шукає відповідей на пекучі питання теорії і практики архітектурного будівництва.

З цього погляду статті „Правды", що підносять з особливою силою питання боротьби проти формалізму в різних галузях мистецтва, мають особливо важливе значення для архітектурної громадськості. Візьмемо планування міст на прикладі Сталіногорська. Це багатюще місто є тепер центром хемічної і електричної промисловості Мо-

сковської області. Тут збудовано прекрасні підприємства. За роки сталінських п'ятирічок виросло місто на 70 тис. жителів. Місто це продовжує і далі бурхливо зростати. Але як це місто збудовано? Будував його Діпроміст. За його проектом збудовано похмурі коробки, зовсім нераціонально поставлені у відношенні одна до одної. Сірі будівлі утворюють такий безбарвний і похмурий вигляд міста, що соромно стає за „архітектурну" діяльність „Діпроміста", який посилає частенько проекти людей, що не виїжджали навіть на місце. Не зважаючи на місцевість, створювалися проекти, де торцові стіни виходять на головну вулицю, а саме оформлення коробки зроблено так спрощено, що викликає цілком законне обурення кожної людини, яка хоч трохи розбирається в архітектурі. Ясно, що не було творчого запалу в проектуванні цього нового міста, що архітектори тут підійшли не як художники, а як діляги-спрощенці. Не було упертої творчої праці архітекторів, і в результаті вийшов такий „ансамбль" взаємно не пов'язаних між собою жилих коробок, якими ми ні в якому разі пишатися не можемо, скільки б нам про це тов. Гінзбург не говорив (Веснін А. А.: При чому тут Гінзбург?). Гінзбург у своїй промові сказав, що ми повинні пишатися своїм минулим (Гінзбург: Позитивним, а не негативним). В тім то і справа, що архітектурно позитивне не від вас іде, а те, що в архітектурному відношенні є

негативним, як, скажімо, коробки, це своїм корінням нерозривно, кінець-кінцем, пов'язане з конструктивізмом.

Звертаючи увагу лише на конструкцію будови, звільняючи її від художнього оформлення, що впливає на почуття людини, конструктивізм неминуче в масовій архітектурній практиці приводить до спрощенства, до формалістичних вивихів, до створення різного роду коробок.

У виступі тов. Гінзбурга Мельніков — талант, Леонідов — теж талант. Для чого потрібне таке захвалювання? Людина має лише деякі здібності, а йому твердять, що він — талант. Треба твердо засвоїти, що талантом може бути лише той, хто оволодів не тільки майстерністю рисунка і кресленням конструкції, але і той, хто синтезує у своїй творчості ряд мистецтв, що дають можливість в архітектурній формі виявити ідейний зміст епохи.

Коробка бере свій початок від куба, вона бере свій початок взагалі від спрощеної конструкції, в яку вже потім „вписується" відповідний зміст (житло, установа, підприємство). Гола конструкція заперечує художнє оформлення, а тому цілий ансамбль набуває безбарвного, непоказного вигляду, що не милує поглядів людини і не дає йому необхідної зарядки.

Товариші посилались на Акрополь. Мистецтво Греції, як говорив Маркс, продовжує „давати нам художню насолоду і в певному розумінні

зберігає значення норми і недосяжного зразка". В чому причина цього? Причину Маркс бачив в тому, що грецьке мистецтво створено в період дитинства людського суспільства і що „греки були нормальними дітьми". І тому їхнє мистецтво знаходить відгук у почутті людини і тепер. Це стосується не тільки грецької архітектури, але і грецького епосу. Акрополь — не тільки архітектурний ансамбль. Він становить собою художній синтез різних галузей мистецтва, синтез, який показує знаменну епоху здорового дитинства в розвитку людського суспільства. І не випадково, що в кращі часи архітектурного оформлення Афін, в епоху Перікла будівництвом Акрополя відав не хто інший, як скульптор Фідій.

Мені здається, що в словах Маркса про нормальне дитинство грецького мистецтва приховане найсуворіше засудження різного роду формалістичних вивихів у всіх галузях нашого мистецтва, вивихів, розрахованих на естетствуюче милування невеликої кількості людей із зіпсованими, хворобливими смаками. Нехтування синтезом показує, взагалі кажучи, невисокий рівень культури архітектора. Насправді, перед архітектором стоїть дуже велике завдання: він повинен перед початком будування у своїй голові мати уже повне художнє і конструктивне оформлення розпочатої будівлі.

У свій час Маркс говорив, що „найпоганіший архітектор від найкращої бджоли з самого по-

чатку відрізняється тим, що раніше, ніж будувати комірку з воску, він уже збудував її у своїй голові". Я боюся, що в практиці багатьох архітектурних робітників справа стоїть не так. Дехто гадає, що можна олівцем і папером повністю замінити цю здібність архітектора, що відрізняє його від бджоли. В результаті виходить голий план, вірніше схема без будьякого художнього оформлення, і, більш того, боюсь, без будьякої уяви про те, як ця будова буде впливати на навколишніх людей.

Формалістичні викрутаси в різних галузях мистецтва (театр, кіно, музика, живопис) пов'язані з тим, що художник неправильно розуміє зміст або зовсім його не розуміє, і тому не знаходить правильних художніх форм і образів для передачі цього змісту іншій людині. Візьмемо приклад із постановки тов. Охлопкова „Аристократы"— сцени, де мова йде про змагання між бригадами Соні і Кості. Режисер не зрозумів суті цього змагання і тому показав його у формі биття посуду, що викликає у глядача неприємне почуття. Шляхом формалістичного викруту — биття посуду — затерто зміст. Формалізм і конструктивізм по суті є не що інше, як спроба відвернутися від почуттів і вимог людей нашої епохи. Тут товариш Веснін хвалив Корбузьє. Але архітектура останнього — це намагання утворити машини для житла. Почуття людини в архітектурі конструктивістів менш за все бе-

руться до уваги, а наші ж будинки будуються для людини, яка творить нове життя.

Архітектор повинен правильно і глибоко зрозуміти взаємовідношення форми і змісту. Тут в жодному разі неприпустимий формально-механістичний, метафізичний підхід.

Маяковський у свій час говорив: дехто думає, що відношення між формою і змістом, це, власне кажучи, відношення генерала в мундирі і генерала без мундира. Формалісти, еклектики саме так і уявляють собі відношення форми і змісту. Нічого гріха таїти, що і конструктивісти теж неправильно ставлять питання про взаємовідношення форми і змісту.

Співвідношення між формою і змістом в архітектурі можна прослідкувати на 3-х прикладах поперше, будинок Корбузьє на вулиці Кірова, де установа вписана в будівлю промислового типу, наслідком чого стався розрив між формою і змістом; подруге, будинок Жолтовського на Моховій, де житло вписане в класичну форму, яка викликає у нас уяву про класичний світ, тоді, як все навколо заповнено змістом нової епохи, що має автомобілі, радіо, тролейбуси і т. д. Вийшло штучне поєднання форми і змісту. І, нарешті, потретє, станції метро, де багаті архітектурні форми скеровано на те, щоб усунути уяву про підземелля і створити у людини бадьорий і радісний настрій. Тут ми маємо правильне взаємовідношення між формою і змістом, а в ре-

зультаті — знамениту архітектурну пам'ятку нашої епохи.

Ідейний зміст нам дає епоха Леніна - Сталіна. В ній є свої закономірності. Наша, гідна подиву дійсність — це чудесна симфонія соціалістичного будівництва. Ідейний зміст епохи повинен зрозуміти художник, і тільки тоді він зможе найти правильні художні форми для виявлення змісту, як це зроблено в архітектурному оформленні станції метрополітену імени Кагановича. Правда життя — в діалектичному взаємовідношенні форми і змісту, в нерозривному зв'язку між формою і змістом, переходом одного із них в друге. Все це має велике значення для архітектури, де розрив між формою і змістом знаходить собі місце в різних напрямках. А проте, і в архітектурі перехід форми в конструкцію, в систему внутрішнього оформлення, в закони побудови всієї будівлі — особливо яскраво виявляється.

В цій дискусії поряд з критикою окремих невдалих проектів, поряд з гострим засудженням різних напрямків, що викликають до життя ці невдалі проекти, поставлено низку творчих проблем соціалістичного реалізму в архітектурі. Ці творчі проблеми архітектури можуть бути правильно розв'язані тільки тоді, коли архітектор-художник буде нещадно боротися проти спрощенства, проти безрадісних конструкцій, коли він буде прагнути художнього синтезу в архітектурі, коли він, нарешті, буде серйозно ви-

вчати співвідношення між формою і змістом, яке є в дійсності. Все це дасть у руки архітектора зброю для здійснення грандіозних будов, що відбивають велику епоху Сталіна!

„Архитектурная газета“, 8-III-1936.

Й. ГАНС
Голова оргкомітету спілки архітекторів України

ПРОТИ ФОРМАЛІСТИЧНИХ ПЕРЕКРУЧЕНЬ В АРХІТЕКТУРІ

Є ЩЕ чимало таких працівників мистецтва і, зокрема, архітекторів, які й досі вважають, що питання про боротьбу з формалізмом, поставлені „Правдой“ — це чергова кампанія. В крайньому разі такі люди згоджуються на те, щоб, „залишаючись на своїх позиціях, пристосувати їх до вимог сьогоднішнього дня“.

Таке ставлення до нових вимог, підхоплених усією нашою пресою, цілою мистецькою і пролетарською громадськістю, — є нерозуміння того, що наша країна вступила в нову фазу нашого розвитку, що зростання матеріально-культурного рівня цілої країни і добробуту трудящих обумовило потребу піднести на вищий щабель розвиток радянського мистецтва.

Дрібнобуржуазне анархічне шарахання від реальної дійсності в бік абстракції, трюкацтва, заміна здорового глузду потворами, клоунським одяганням одної панчохи жовтої, а другої зеле-

ної, і тому подібним „оригінальничанням“, як це робили футуристи й інші „істи“,— мають спільне коріння в розкладницькому формалістичному мистецтві буржуазного Заходу. За цими „дитячими хворобами „лівизни“ дехто прогледів, що ми зовсім інакше, з іншими вимогами підходимо до мистецтва, що ніде й ніколи мистецтво не набирало такого розвитку, як у нас. Адже не випадково, що саме тепер відкрита виставка українського народного мистецтва в Києві, що саме тепер ми маємо нечуваний розквіт мистецтва в гущавині найширших народних мас. Коли дехто з архітекторів цього не розуміє, коли дехто намагається говорити про засуджений нашою громадськістю конструктивізм, як про явище, що має в собі якісь хороші елементи, то він цим виявляє небажання глибоко замислитись над тим, що відбувається в нашій країні.

Таке нерозуміння виявили на дискусії в оргкомітеті спілки радянських архітекторів України 26—28 лютого і на дискусії в архітектурному факультеті київського будівельного інституту 7—10 березня ряд товаришів, зокрема архітектори Каракіс, Шехонін, Венгеровський, Тацій, дипломанти Некрасов, Мігай, Круча та інші.

Нерозумінням суті боротьби проти формалізму є також намагання окремих осіб ставити питання, ніби йде боротьба проти формальних шукань. Завдаючи рішучого удару формалістам, ми не боремось проти шукань, а, навпаки, закликаємо

до шукання нових форм, які б відповідали нашому прекрасному, буяючому життю.

Треба різко відрізняти ці два явища. Коли йдеться про формалізм, то ми його засуджуємо не тільки на адресу московських архітекторів Мельнікова і Леонідова та інших, прізвища яких названі в статтях „Правды“. Якщо у нас в Києві немає точних копій „Мельнікових“, які задають тон, то у нас є чимало своїх „обертонів“, що перегукуються з Мельніковим, Леонідовим та іншими. Їм здається, ніби взято під обстріл найздібніших, найталановитіших. Поперше, не будемо так легко обдаровувати званням таланта, а, подруге, треба пам'ятати, що і обдаровані люди, які в той чи той спосіб відірвалися від життя, захоплюються оригінальничанням і трюкацтвом. Таким особам не залишається нічого іншого, як свої здібності розмінювати на самолюбування, на підкреслювання у власній творчості своєї „самобутності“.

І коли тов. Каракіс на дискусії дивувався, чому будинки архітектора Григор'єва більше подобаються, ніж його твори, то ми кажемо: творіть не для себе, а для мільйонного колективу трудящих, творіть, здійснюючи вимоги цього колективу,— і ваші будинки подобатимуться більше, ніж уже споруджені будинки архітекторів, що на формалізм не хворіють.

Оригінальничання, трюкацтво походять від того, що деякі архітектори вважають, ніби все старе

обов'язково погане. В певних прошарках інтелігенції свого часу панувала думка, ніби найбільшим проявом „р-р-революційності“ є конструктивізм, футуризм, кубізм та всякі інші „ізми“. Це ми бачили в усіх галузях мистецтва — літературі, малярстві, архітектурі, музиці, театрі, кіно. В архітектурі воно виявляється в захопленні „новими формами“, які суперечать здоровому глуздові, здоровому смакові нової соціалістичної людини. Така „архітектура“, звісно, не тільки не може задовольнити трудящих, а викликає справедливе осудження.

Помиляється тов. Каракіс, говорячи, що коли народові сподобається формалізм, то і формалізм буде хороший. Нашому народові формалізм ніколи не сподобається, бо це річ фальшива. У творах народного мистецтва ви ніколи не натрапите на формалістичні трюки. І коли „Правда“ ставить питання про потребу народності в творчості, то це полягає передусім у вивченні народних традицій та смаків широких народних мас. Треба добиватись того, щоб нові архітектурні споруди відповідали рівневі зрослої культурності і матеріального добробуту трудящих доби соціалізму. Це й дасть той стиль соціалістичного реалізму, який ми тепер виборюємо і який вимагає правдивого відображення життя у всій його конкретності та розвиткові.

Використовувати спадщину в радянській архітектурі — це значить сприймати її не механічно,

не копіювати її. Проте, критично засвоювати спадщину — не значить перевертати колонки догори ногами, як це зробив арх. Каракіс у будинку на розі вулиць Короленка та Рейтерської.

Треба, нарешті, зрозуміти, кого обслуговував архітектор колись, і чиї потреби покликаний задовольняти радянський архітектор. Тільки в такому критичному освоєнні спадщини ми зможемо дійти справжніх зразків нової соціалістичної архітектури і покласти край нігілістичному ставленню до старого. Ленін у розмові з Кларою Цеткін сказав, що „красиве треба зберігати, взяти його за зразок, виходити з нього, навіть коли воно „старе“.

Ми вже зазначали, що в окремих виступах на зборах київських архітекторів та особливо на дискусії студентів київського будівельного інституту бреніли натяки, що, мовляв, ідеться не про крутий поворот, а що розпочато „чергову кампанію“... Усяким спробам так тлумачити сучасну боротьбу проти формалізму і трюкацтва треба завдати нищівного удару. Треба розуміти, що постава протягом одного місяця питання про всі галузі мистецтва, — це не легкий вітрець, а грунтовна робота, що змете на своєму шляху всіх, хто обстоюватиме засуджені позиції.

Дискусії, що точаться серед працівників усіх галузей мистецтва, повинні бути початком розгорнутої критики і самокритики, яка, на жаль, досі була дуже слабким місцем у житті й роботі нашої архітектурної громадськості.

Статті „Правды“ зворушили нашу творчу громадськість. Треба, щоб ця хвиля активності підносилась дедалі вище і в наслідок дала те зрушення в архітектурі, на яке чекають широкі пролетарські і колгоспні маси.

„Вісті“, 17-III-1936.

„СХОДИ, ЯКІ ВЕДУТЬ НІКУДИ“

Архітектура догори ногами

АМАТОРИ дотепних слів часто називають архітектуру „закам'янілою музикою“. Але, на жаль, здатність втілюватися в камінь має не тільки хороша музика. У Москві, наприклад, є архітектурні будови, які у простій мові наївно іменують „будинками“, від яких прохожий з жахом кидається вбік.

Один із таких будинків — клуб комунальників на Строминці — викликав у свій час гострі суперечки. Але суперечки, як прохожі, проходять, а будинки залишаються, тим більше, що автор „суперечної“ будови архітектор К. Мельніков встиг наділити московські вулиці цілим рядом своїх немислимих будівель.

Багато століть тому художник Ієронім Босх населив свої полотнища стовпищами дивовижних потвор, людей з пташиними головами, пернатих горбунів, крилатих гадів, огидливих двоногих. Але навіть найхворобливіша середньовічна уява, найпохмуріші фантазії Босха бліднуть перед творін-

нями архітектора Мельнікова, перед потворством його будов, де всі людські уявлення про архітектуру поставлені догори ногами. Щоб не бути голослівним, ми наводимо тут знімок „будинку“, який збудував цей архітектор на Кривоарбатському провулку. Цей кам'яний циліндр може бути місцем примусового ув'язнення, силосною баштою, всім чим хочете, тільки не будинком, в якому добровільно можуть селитися люди.[1])

І ось така „архітектура вниз головою“, як назвав її поважний проф. Кігер, наперекір всім сподіванням виявляється є „останнім словом“ художнього „новаторства“. Архітектор Мельніков невтомно творить нові карикатурні проекти, в яких вражає своїх ахаючих колег „поваленням архітектурних канонів“. Ці проекти стають предметом багатодумних експертиз, а „напрямок“ Мельнікова — предметом наслідування захоплених учнів.

Із останнього номера „Архитектурной газеты“ від 12 лютого ми довідуємося, що все той же невтомний архітектурний штукар пропонував проект будинку для 1-ої Міщанської вулиці, яка повинна стати однією із найкрасивіших вулиць у Москві. Виявляється, що „в будинку зовсім нема кутка. Замість нього запроектовано розрив, перекритий зверху дуже тонкою декоративною

---

[1]) З тих відомостей, що ми маємо, цей будинок архітектор збудував для себе.

аркою. Внизу автор ставить двоє сходів, які йдуть невідомо куди“.

„Сходи, які йдуть невідомо куди“ є найостаннім карколомним трюком Мельнікова. Вони буквально приголомшили експертів, які розглядали проект.

„Деталі“— ось що збентежило експертів у цьому будинку, схожому на декорацію до „Принцеси Турандот“, з майданчиком ніби для ярмаркового балагану і з сходами, які не ведуть нікуди... А... професор Бархін дуже стурбований тим, що в проект не включений 6-поверховий будинок, який стоїть коло Ботанічного саду. Без цього, бачте, проект „не ясно читається“!

Мудрі експерти вирішили „неясний“ проект подати на розгляд президії Мосради і МК ВКП(б), а „Архитектурная газета“ покірливо зареєструвала цей факт, глухо пообіцявши повернутися до оцінки проекту надалі...

Тепер, коли в країні розгортається небачене будівництво, коли міста прикрашуються чудовими будівлями, коли радянський народ шукає втілення нового життя, радості, щастя, краси у всьому, що його оточує, питання архітектури набувають особливого значення. В найближчий час збирається 1-й всесоюзний з'їзд архітекторів. Він обговорить накопичений досвід, він розв'яже, як відповісти на вимоги народів радянської країни, які не тільки в столицях і великих містах, але навіть в далеких аулах Кабарди чекають допомоги архітектора, художника-будівника. Ми збудували

чудесне метро, монументальний будинок комітетів СТО, новий готель, десятки прекрасних будівель, ми будуємо величний Палац рад, по всій країні стоять в риштованнях будівлі громадських установ, театрів, кіно, жилих будинків. Колгоспи ставлять вимогу на архітектурне оформлення нового села аж до тваринницьких ферм і свинарників. А тут людям пропонують потворні креслення якихось нежиттьових, нісенітних, заумних, формалістичних трюків, і серйозні знавці, авторитетні спеціалісти розгублено бубонять щось про „деталі неясного плану“ і скидають з себе відповідальність за остаточне розв'язання питання!

Чи не цим пояснюється те, що нова Москва, столиця Радянського Союзу, споганена десятком потворних будов на зразок тих же клубів Мельнікова? Орієнтуючись на „останні досягнення“ буржуазної моди, черпаючи „ідеї“ своєї творчості в занепаді капіталістичної архітектури, Мельніков з винятковою настирливістю і послідовністю творить своїх гіпертрофованих потвор.

„Навряд чи можна назвати у нас ще одного такого будівника, творчий шлях якого відрізнявся б за ввесь час революції такою ж прямолінійністю і послідовністю, як у К. С. Мельнікова“,— пише про нього в останньому номері журналу „Архитектура СССР“ Р. Хігер. Автор несміло пробує сказати очевидну істину: король голий! — але скільки при цьому розсипається застережень, поклонів, дружніх умовлянь, дипломатичних роз-

кланювань! „Мельніков — архітектурний еквілібрист і парадоксоман“,— пише Хігер, але тут же починає переконувати, що цей еквілібрист „може стати одним із інтересних майстрів нової архітектури соціалізму“. Звичайно, може стати, але при тій лише умові, що вчені його друзі і колеги не будуть ніяково мнутися перед цим „унікальним винахідливим талантом“, не будуть нерішуче мимрити безпомічну псевдоучену нісенітницю перед його кресленнями, не будуть ставитися серйозно до проектів будівель для „раціоналізації сну“ або будов, форма яких з пташиного льоту (!!) нагадує... серп і молот.

Кінчайте, товариші будівники, свій пташиний літ. Спустіться на землю,— звідси видніша ваша робота, тут дано вам місце! Тут створюйте прекрасну архітектуру соціалістичної країни без гнилого, нещирого, фальшивого ліберальничання, яке не менш небезпечне, ніж прожектерство формалістичних штукарів.

„Комсомольская правда“, 18-II-1936.

KIHO

ГРУБА СХЕМА ЗАМІСТЬ ІСТОРИЧНОЇ ПРАВДИ

Про картину Українфільму „Прометей“

ФІЛЬМ „Прометей“ — нова робота режисера І. П. Кавалерідзе — зроблений на історичному матеріалі. Нема потреби говорити, що твори мистецтва, побудовані на історичному матеріалі, дуже потрібні і можуть бути надзвичайно актуальними. „Чапаев“ адже теж фільм історичний. Правда, в ньому показана історія недавнього минулого, те, що було всього 15—16 років тому. Але і більш віддалені історичні події можуть прозвучати в мистецтві так же актуально й інтересно. Цьому можна найти сотні прикладів і в літературі, і в кіно, і в будьякій галузі мистецтва.

Явна невдача фільму „Прометей“ полягає в тому, що замість історичної правди, показаної засобами мистецтва, в ньому дана груба схема, яка перекручує історію. Цього одначе вже досить, щоб зіпсувати, погубити навіть найкращі наміри режисера і акторів. Крім того, фільм „Прометей“ зроблено погано, на ньому лежить печать формалізму і безпредметного трюкацтва.

Режисер скерував всю свою майстерність не на те, щоб зробити фільм викінченим твором мистецтва, зрозумілим і хвилюючим, а на те, щоб навернути побільше заумних трюків, які стомлюють глядача до роздратування.

Почнемо із змісту фільму, хоч про зміст фільму дуже трудно говорити, оскільки в ньому немає хоч трохи цільного і ясного сюжету.

В ту епоху, про яку говориться в фільмі, відбувалася збройна боротьба гірських народів Північного Кавказа — Дагестана і Чечні — проти колонізаторської політики російського самодержавства. Уперта, визвольна війна гірських народів проти самодержавної Росії провадилася протягом 40 років. Тільки під керівництвом Шаміля ця боротьба тривала більше як 25 років.

Як же визвольна війна горців показана у фільмі? Передусім виявляється дуже слабке знання фактів автором фільму. Так, Кавалерідзе змішує в одну кучу Дагестан, Чечню і Грузію. Тоді як Грузія в той час уже була підкореною і замиреною колонією російського царизму. Воєнні дії відбуваються в Дагестані і Чечні, але якимсь дивним чином виходить, що в полон попадають грузини. До всього іншого режисер приплутує сюди зрадництво грузинських феодалів. Самого Шаміля в фільмі не показано.

Далі ряд блискучих перемог горців над царськими військами режисер пояснює не впертістю, не прогресивністю боротьби за незалежність

і волю, а зв'язком повстанців з англійським імперіалізмом. Англійці постачали повстанців більш удосконаленими гвинтівками, тому то, мов, вони і перемагали до пори, до часу. Генерали Миколи І вказують йому на цю обставину і пропонують переозброїти війська, але Микола нібито махнув на це рукою й сказав, що його армія однаково непереможна.

Незнання історичних фактів режисер Кавалерідзе пробує компенсувати схемою в дусі М. Н. Покровського про всемогутність торговельного капіталу. Останній подано в фільмі якоюсь темною особою із „Рогожського церковного торговельного братства“ Жуковим. Поважний цей герой фільму виступає то як утримувач будинку розпусти, то як купець, то як коробейник, то в ролі великого промислового капіталіста і навіть ідеолога імперіалізму. Дуже може бути, що якийсь дрібний крамар шляхом темних ділець і зробився великим капіталістом. Але в тім то і справа, що у фільмі це не показано. Багатоликий Жуков піднесений в якусь іпостась, в символ. Коли повірити режисерові фільму, можна подумати, що російський цар завоював Кавказ, щоб вгодити тому ж Жукову заради маслин, рижу і грузинських князівен, яких можна вигідно експлуатувати в будинках розпусти.

Купець Жуков, що символізує собою російський торговельний капітал, виявляється не тільки агітатором і надхненником завоювання Кавказа, але і господарем на полях воєнних дій.

Жуков не знає в імперії Миколи І ніяких перешкод. Все йому легко вдається. І навіть, коли повсталі українські селяни палять маєток поміщика Свічки, він спокійно міркує, що завод він все ж збудує. Таким чином, за твердженням фільму, уже в ті роки капіталізм у Росії був повновладним господарем, а дворянство і сам цар лише його слухняними агентами. Так груба схема замінила собою історичну правду.

У фільмі говориться про звірячу експлуатацію і пригнічення українського народу. Але єдиними винуватцями цього показані лише російський торговельний капітал і російські поміщики. Із цієї схеми зовсім випадають польські поміщики, що по-звірячому пригнічували українських селян аж до Жовтневої соціалістичної революції. Випадають також українські поміщики й українська ж буржуазія.

Нехтування історичною правдою помстилося за себе. Всі образи фільму — це дерев'яні надумані фігури, маски, а не живі люди.

Режисер пробував намітити хоч і не нову, але все ж інтересну драматичну колізію. Поміщик Свічка, офіцер миколаївської армії, бере в коханки селянську дівчину, наречену молодого селянина Івася. Пан віддає Івася в солдати, потім продає коханку, яка йому остогидла, до будинку розпусти. Івась служить в армії під начальством офіцера Свічки, проходить через всі жахи поневолення Кавказа і ніби перетворюється на рево-

люціонера. Проте, цього перетворення режисер не показав. Івась повторює часто порожню фразу про те, що „зоря нового життя зайнялась“. Глядач залишається в цілковитому нерозумінні: що це за „зоря“ і де саме вона зайнялась.

Доля Івася і його нареченої могла б якоюсь мірою оживити фільм, коли б вона була послідовно розгорнута, коли б і тут режисер не відмахнувся схемою. Івась, у якого поміщик відняв наречену, Івась, який протягом всього фільму тужив за нареченою і родинним вогнищем, зустрівши, нарешті, випадково свою наречену, яка радісно кинулася до нього, холодно відсторонює її і читає їй лекцію з політграмоти про те, як побудовано капіталістичне суспільство...

У фільмі „Прометей“ тов. Кавалерідзе спробував змалювати велику галерею образів. Перед глядачем проходять попи, проститутки, цар Микола I, його генерали, солдати, повсталі горці, купці, чиновники і збурені робітники, революціонери і кавказькі князі, не кажучи вже про сотні статистів, які беруть участь у масових сценах. Але всі ці персонажі не пов'язані сюжетно, вони тонуть у багатотем'ї фільму. Вони схожі на живих людей не більше, ніж пожовтілі фотографії із старого альбома.

Поряд з явним захопленням формалізмом, автори фільму не уникли і грубого натуралізму. Дуже багато бутафорської крові. Ранені корчаться від болю, конвульсійно стиснені пальці забитих, тіла,

що гниють, забирають не мало місця. Штучність всього цього жаху різко впадає в вічі. Натуралістично грубо і безпомічно зроблені деякі сцени в будинку розпусти і жаби, яких вбивають, щоб вони не заважали спати панові.

У цілковитій відповідності до всіх цих хиб музика фільму примітивна і антихудожня. В тих випадках, коли композитор „не мудрствуючи лукаво“, користується мотивами народних мелодій, музика звучить переконливо. На жаль, таких місць у фільмі небагато. У більшості випадків режисер намагається натуралістичністю музики, неймовірним гримотінням надати кадрам переконливості, якої не дано образно і сюжетно.

Нарешті, темп і ритм надзвичайно сповільнені. Фільм статичний, і тут пропадає те хороше (низка окремих кадрів, характеристик і т. д.), що в ньому є.

Невдача режисера Кавалерідзе повчальна не тільки для нього одного. Він знехтував основною вимогою соціалістичного реалізму. Кожен твір мистецтва, в тому числі і художній фільм, повинен бути правдивий, зрозумілий і зроблений з такою великою простотою, яка є результатом лише високої майстерності. Ніякі формалістичні хитрощі і заумні викрутаси не можуть замінити правди і ясності в мистецтві.

„Правда“ 13-II-1936.

ЗА ВЕЛИКЕ МИСТЕЦТВО СОЦІАЛІЗМУ

Промова П. М. Керженцева на пленумі ЦК Союзу робітників мистецтв [1])

УТВОРЕННЯ Комітету у справах мистецтв — велика політична подія, яка має значення не тільки для робітників мистецтв, але і для всього культурного фронту.

Вперше організаційно зближуються і тісно гуртуються робітники кіно, театру, образотворчого мистецтва, музики, і певною мірою архітектури, оскільки Академія архітектури буде у віданні Комітету.

Завдання Комітету не тільки організаційно об'єднати численні загони робітників мистецтв, але і створити обстанову для їхньої творчої взаємодії. Тепер на багатьох ділянках мистецтва спостерігається роз'єднаність, замкнутість у вузькопрофесійних рамках. Всім, наприклад, відома роз'єднаність робітників кіно і театру, художників, які працюють в кіно, і робітників образотворчих мистецтв і т. д.

---

[1]) Скорочена стенограма.

Комітет у справах мистецтв — орган союзного значення. Він повинен практично сприяти розвиткові мистецтв всіх народів нашої країни. До цього часу багато великих досягнень мистецтва національних республік і областей відомі тільки в їхніх власних межах. В Москві, наприклад, ні разу не показано ні одного великого українського театру. Мало відома творчість грузинських композиторів і т. д. Навіть багатьох народних артистів національних республік не знають широкі маси Союзу. Налагодити взаємодію національних культур, організувати творчий обмін між мистецтвами народів Союзу — такі найближчі завдання Комітету.

Наша країна може справедливо пишатися розквітом мистецтва у всіх його проявах. Мистецтво народних мас, придушене в епоху царизму, тепер розгорнулося у всю широчінь. Бурхливо квітнуть численні види народної творчості. Всім відомо якого широкого розмаху набрав рух самодіяльного мистецтва у нашій країні. Цьому рухові Комітет повинен виявити своє сприяння і допомогу. Справа — велика і трудна. Без допомоги всіх робітників мистецтв на місцях і в центрі Комітет не зможе справитися з цією роботою.

Тепер, коли зріс матеріальний добробут трудящих, коли ще вищий став культурний рівень нашої країни, ми маємо величезний попит трудящих на твори мистецтва.

Ви пам'ятаєте наради стахановців, які пройшли

за останній час у Москві. Всі вони, чи то робітники сільського господарства, промисловості або транспорту, вимагали хороших книг, фільмів, радіо, театральних постановок, музичних творів. Вони хотять культурно жити і мати насолоду від мистецтва. Ми повинні задовольнити всі потреби, дати твори високої майстерності.

Особливу увагу Комітет приділить самому масовому із мистецтв — кіно.

Одно із завдань Комітету—підготування художніх кадрів. Тут картина маловтішна. Коли, скажімо, в галузі музики існує хоч би й не досконала система освіти, то в інших галузях мистецтва навіть і цього не має. Наприклад, у галузі образотворчого мистецтва Москва не має справжнього вищого навчального закладу. Академія мистецтв у Ленінграді тільки недавно відновлена. Художніх технікумів нараховується всього кілька. Підготування кадрів у них поставлено погано. Країна вимагає зразків високохудожніх тканин, меблів, повинні бути добре розмальовані палаци, клуби. Середня школа вимагає від нас висококультурних педагогів образотворчого мистецтва. Вимоги ці зростають з кожним днем. Система ж підготування, яка існує тепер, жодною мірою не задовольняє наших потреб. Роботу в галузі художньої освіти нам доводиться починати майже з самого початку.

Величезна роль Комітету у проведенні правильної політичної лінії в мистецтві. Всі читали

в „Правде“ висловлювання товаришів Сталіна і Молотова про „Тихий Дон“ Дзержинського і статті про „Леди Макбет Мценского уезда“ і про балет „Светлый ручей“ Шостаковича. Ці статті і висловлювання стосувалися тільки опери й балету, але вони мають відношення і до всього фронту мистецтва.

Кожний робітник мистецтва повинен зробити із тих вказівок певні висновки тому, що ці статті ставлять основні теоретичні проблеми, проблеми політичного значення. В них дано конкретну вказівку, яким чином потрібно боротися за соціалістичний реалізм у мистецтві, якими шляхами художник повинен підходити до правильного відтворення нашої дійсності.

Шлях формалістичних викрутів і загинів, відрив від реальної дійсності неминуче приводять до глухого закута. Так трапилось з Шостаковичем. Цьому визначному композиторові, який відірвався від багатств народної творчості, тепер необхідно переглянути свій творчий шлях і найти вихід із закута, в який він попав.

В наше мистецтво часто просочуються елементи грубого натуралізму, які заважають творенню повнокровних реалістичних образів. Такий натуралізм вирізняє і „Леди Макбет Мценского уезда“ Шостаковича. Творчість не тільки музиканта, але й кожного робітника мистецтв буде йти шляхом соціалістичного реалізму тільки в тому випадку, коли вона використає багатющу класичну спад-

щину, коли буде живитися джерелами народної творчості. Така творчість буде близька, доступна і зрозуміла широким масам нашого народу.

Найвизначніший композитор Римський-Корсаков протягом багатьох років збирав російські народні пісні. Сто пісень випустив він у своїй гармонізації. Ця робота Римського-Корсакова над народною піснею плідно проявилася в усій його творчості. Композитор зумів дати цілий ряд творів, близьких і зрозумілих масам.

Я б порадив тов. Шостаковичу піти за прикладом Римського-Корсакова, проїхатися по Радянському Союзу, зібрати пісні, які створює і зберігає народ. І тоді він зіткнеться з багатющим потоком народної творчості, найде ту основу, на якій може творчо зростати.

Критичні зауваження з приводу твору Шостаковича можна віднести і до інших галузей мистецтва. На Україні, наприклад, був створений фільм „Прометей". Цей фільм характерний своїми помилками. В ньому показана війна російського царизму з горцями Кавказа, керованими Шамілем (30—50 р.р. XIX століття). І що ж виходить? Помилки автора цієї історичної картини споріднені з помилками Шостаковича, який спробував показати Кубань, не вивчивши її.

Режисер „Прометея" не вивчив історичних фактів. Захисниками Дагестана за „Прометеем" є грузини, хоч всім відомо, що Грузія в ті часи була поневоленою країною, а Шаміль мав у своїх

лавах головним чином горців Дагестана. Побудувавши всю картину на грузинському матеріалі, режисер припустився грубого перекручення історичних фактів.

Справжня боротьба за незалежність Дагестана і роль у цій боротьбі Шаміля режисером не показана. Боротьба Шаміля з царськими військами вирізнялась винятковою упертістю — двадцять п'ять років ховався Шаміль із своїми загонами в горах, завоювавши цим славу легендарного героя. Ці історичні моменти перекручені. Горці подані в жалюгідному вигляді, що здаються на милість переможців.

Замість того, щоб з усією серйозністю і відповідальністю вивчити історичний матеріал, автор взяв голі і до того ж невірні схеми і на них побудував картину, яка ніби має показати підготування до революції в 30 — 50 р.р. минулого століття. Фільм виявився фальшивим і необгрунтованим. Художник зрадив історичну правду, без якої неможливе мистецтво соціалістичного реалізму.

Подібні приклади можна найти і в театрі, в живопису і т. д. Винятково важливо, щоб робітники різних галузей мистецтва, стикаючись з подібного роду невдачами, конкретно аналізували їх відповідно до своєї творчості. Таким шляхом, спільними зусиллями ми зможемо вирівняти наш фронт і прийти до спільної мети.

Перед радянським мистецтвом тепер відкриваються грандіозні перспективи. У нашій країні

утворені такі умови для розвитку мистецтва, яких не мала і не має жодна країна в світі.

Художній рівень наших слухачів і глядачів винятково високий. Я наведу приклад із моєї роботи на радіо. Перед жовтневими святами ми звернулись до слухачів з проханням надіслати нам програми мовлення, які на їхню думку повинні бути виконані в жовтневі дні. У відповідь ми одержали від колгоспників, червоноармійців, робітників, учнів із найвіддаленіших кінців Союзу три тисячі програм. І в жодній з них не було таких пропозицій, які свідчили б про низький культурний рівень слухачів. Від нас вимагали творів Римського-Корсакова, Мусоргського, Бетховена й інш.

Так зросли вимоги, які ставляться до всіх видів мистецтва. Проблема якості в мистецтві стоїть перед нами з усією гостротою. Ми повинні добитися, щоб всі твори радянських майстрів були високої якості, високої ідейної насиченості. Ні в театрі, ні в кіно, ні на естраді, ні в музиці — поганих програм, халтурного виконання ми не допустимо.

Тепер наша робота в галузі мистецтва значно полегшена тим, що ним геніально керує наша партія на чолі з товаришем Сталіним.

Товариш Сталін і тов. Молотов день-у-день уважно слідкують за зростанням радянського мистецтва і вживають конкретних заходів для його дальшого розвитку.

Товариш Сталін вчить нас вчасно допомагати

окремим робітникам мистецтв, вчасно виправляти їхні помилки. Він намічає шляхи радянського мистецтва, які ведуть до нових, грандіозних перемог.

Маючи це геніальне керівництво, робітники мистецтв повинні з ще більшою енергією і творчим піднесенням продовжувати роботу над створенням мистецтва соціалізму.

„Кино", 16-II-1936.

T E A T P

ЗОВНІШНІЙ БЛИСК І ФАЛЬШИВИЙ ЗМІСТ

Про п'єсу М. Булгакова в філіалі МХАТ

П'ЄСУ Булгакова „Мольєр" філіал МХАТ'у готував до постановки дуже довго: щось з 4 роки. Глядач вправі був чекати спектаклю особливо високої якості. Сподіванки ці не виправдались. Глядач одержав не тільки поганий спектакль, але і явно неправильне тлумачення дуже інтересної історичної теми.

Життя Мольєра, його творчість, його боротьба— вдячна тема для драматурга. Геніальний письменник XVII віку, один із найпередовіших борців проти попівщини й аристократів, один із найяскравіших реалістів, який боровся за матеріалізм проти релігії, за простоту, проти зіпсованості і манірності — таку біографію дуже трудно, здавалось би, перекрутити і споганити. Одначе саме це й трапилось у Булгакова з „Мольєром".

Із цієї великої теми автор умудрився вискребти і вилущити все серйозне, справді драматичне, всі великі людські почуття і замінити їх дешевими

ефектами і пікантними ситуаціями в дусі гірших творів Дюма або п'єс Скріба.

В основу сюжету п'єси про Мольєра Булгаков взяв не письменника Мольєра, не борця і автора творів, які створили епоху в історії театру і драматургії, а сугубо особисте, сімейне життя Мольєра. Цим самим вся п'єса знижена до звичайної сімейної драми. В п'єсі Булгакова історичного Мольєра нема і в помині. Показано, на задоволення обивателя, звичайного акторика, який заплутався в своїх сімейних справах.

Рокова трагедія Мольєра полягає, бачте, в тому, що він, сам того не знаючи, одружується з власною дочкою. Цей історичний анекдот — довільна вигадка ворогів письменника — подається Булгаковим, як безперечний факт. От він, виявляється, і став безпосередньою причиною падіння і загибелі Мольєра.

Розуміється, Булгаков не зміг обійти цілковитою мовчанкою (ще б пак?) громадський бік життя Мольєра. Неправдоподібність уже надто впадала б у вічі. Тому у п'єсі на другому плані подана і боротьба Мольєра з представниками церкви. Але в яких мелодраматичних ефектах виражена ця боротьба! Інтриги „чорної кабали", виведеної в п'єсі за всіма правилами драморобних шпаргалок, не тільки не в'яжуться з історичною правдою, але і з здоровим розумом. При чому в основі боротьби представників церкви з Мольєром головною пружиною знов таки є відоме крово-

змісництво письменника. „Чорна кабала“ методами, що завдають жаху й страхіття легковірному глядачеві, змушують артиста Захарія Муаррон, який тронувся розуму — учня і вихованця Мольєра — написати донос на свого вихователя. Але кінець-кінцем попи лише добиваються від Муаррона, щоб він сказав правду. Послужливий Булгаков уже ж показав глядачеві, що Мольєр дійсно одружений із власною дочкою. Для чого ж тут всі ці страшні сцени? Булгаков сам очевидно не помічає, що він виправдує поведінку „чорної кабали“.

Людовик XIV підтримує спочатку Мольєра і захищає його від звірячих нападів представників церкви. Король обдаровує милостями Мольєра і запрошує його вечеряти за своїм королівським столом — честь, якої не удостоювалася жодна людина в тодішній Франціїї. Король, наперекір домаганням архієпископа, дозволяє Мольєрові без перешкоди ставити в театрі „Тартюфа“. Але раптом король позбавляє Мольєра всіх милостей, забороняє йому грати „Тартюфа“ і хворого, розбитого Мольєра грубо виганяє геть. Чому? Не питайте. Це просто каприз. І глядач не розуміє чий саме каприз: короля Людовіка XIV чи Булгакова?

Булгаков, правда, вкладає в уста Людовіка таке пояснення своєї немилості до Мольєра.

„Людовік (до Мольєра) — Забороняю вам з'являтися при дворі, забороняю грати „Тартюфа“.

Тільки для того, щоб ваша трупа не померла з голоду, дозволяю грати в Пале-Роялі ваші смішні комедії, але нічого більше... І з цього дня бійтеся нагадувати мені про себе. Позбавляю вас опікування короля.

Мольєр — Ваша величність... адже це лихо, гірше плахи... за що?

Людовік — За те, що ви насмілилися просити мене охрестити дитину від вас і власної дочки. За тінь, кинуту на королівське ім'я".

Отже, справа знов таки нібито зводиться до фатального кровозмісництва, яке сприймається автором за вірогідний факт. Але, з другого боку, із всієї попередньої дії ясно, що король — відмінно від Булгакова — не надає цьому фактові ніякого значення. Він презирливо і з явним глузуванням поставився до доносу. Він високо цінить талант Мольєра. І всім складом свого ніби архіблагородного характеру не повинен надавати значення „викриттю фатальної таємниці". Суворість Людовіка є для глядачів цілком несподіваною і невиправданою.

Але саме це і потрібно Булгакову, який намагається, прикрившись історичними декораціями, протягти реакційний погляд на творчість художника, як „чисте" мистецтво. Несподіваний каприз Людовіка — своєрідний метод доказу. Неважно, що це не клеїться, що це нічим не виправдане, що це не відповідає історичній істині, за те це потрібно для ідейки, яку проводить автор.

Мольєр, як геніальний письменник, не тільки знижений у п'єсі Булгакова, але й саме питання про його творчість, оскільки про це говориться в п'єсі, поставлене надто метафізично, без урахування конкретної історичної обстанови. В п'єсі неодноразово згадується один із головних творів Мольєра — „Тартюф". Навколо цього твору провадиться боротьба. Але ж „Тартюф" був, коли можна так висловитися, програмним твором для буржуазії, що входила тоді в силу. „Тартюф" ані трохи не був зразком „чистого мистецтва", за яке так бореться у своїй п'єсі Булгаков. Церква знала, проти чого вона боролась. Так само, як Мольєр знав, куди були скеровані його гострі стріли. Боротьба й особиста драма, розгорнуті в п'єсі, не більше, як погана карикатура на ту справжню боротьбу і драматизм, які мали місце при дворі Людовіка XIV. А вчинки самого Людовіка визначалися класовою боротьбою і зовсім не були такі необгрунтовані, як це намагається показати Булгаков.

Не можна безкарно так „вільно" поводитися з історичним матеріалом. Понівечена правда мстить за себе. Неправильну й брехливу тенденцію не могли врятувати ні талант автора, ні майстерність театру, ні роки упертої праці.

Що зробив театр з цією фальшивою п'єсою? Не маючи хоч трохи цінного драматургічного матеріалу, театр звернув всю свою увагу на зовнішність. Він намагався зробити із спектаклю пишне

видовище. Ідейну фальшивість театр не міг пом'якшити навіть коли б і хотів, але, здається, і особливої волі він тут не виявив.

Декорації, костюми, розставлення акторів — все це має своїм завданням вразити глядача блиском дорогої парчі, шовку, бархату і всякими брязкальцями. Театр не шкодував витрат на цю шикарну зовнішність. Щоб догодити фальшивим ефектам п'єси, які покликані прикрити убогість її ідейного змісту, театр відступив від реалістичних методів постановки і пішов лінією дешевої театральщини. Коли бачиш засідання „кабали", або сповідь у соборі — просто не віриш, що це відбувається на сцені філіалу МХАТ, так це низькопробно.

Блискуча технікою гра артиста Болдумана (Людовік) має характер зовнішнього показу і звеличання образу короля. В цьому розумінні Болдуман, як і талановитий артист Яншин (Бутон) своєю грою лише поглиблюють порочність п'єси. Артист Станіцин у ролі Мольєра посилено користується тими ж зовнішніми технічними засобами.

Ця фальшива, нікчемна п'єса йде рішуче в розріз з усією творчою лінією театру і ставить його в фальшиве становище перед глядачем, який ставиться до МХАТ з заслуженим довір'ям. Філіал МХАТ не може на це не зважати і, треба думати, зробить відповідні висновки.

Це наука для всіх наших театрів і для ведучих театрів особливо. Ми повинні добиватися не

тільки зовнішньо блискучих і технічно досконало зіграних спектаклів, але спектаклів ідейно насичених, реалістично повнокровних і історично вірних.

„Правда", 9-III-1936.

Ю. ЮЗОВСЬКИЙ

ПРО ШАБЛОН І ПРОСТОТУ

ДЕЯКІ наші автори драматичних творів явно хворіють на брак уяви. Свій головний обов'язок вони вбачають у тому, щоб „відгукнутися", ну, а далі... це як бог на душу покладе. Це, звичайно, прекрасна якість — уміння відгукуватися. Але ж справа з цього тільки починається, найважливіше попереду. Автор слідкує тільки за тим, щоб все було „з оригіналом вірно", щоб наприкінці третього акту шкідник був викритий, наприкінці того ж акту „професор" переродився і знов у тому ж місці завод був збудований. Але гріш ціна такому „відображенню життя", коли кінець-кінцем на сцені — похмурий і тоскно-нудний шаблон.

Правильність, ідеологія, політика — вони повинні бути в душі, в крові художника і проявлятися в самих художніх образах. Пшеничний колос виростає із землі, але він уже зовсім не земля. А в наших п'єсах теза про шкідництво або про інтелігенцію, або про колективізацію, — все та ж теза, тільки інсценізована.

За всіма цими „індустріальними“ і „колгоспними“ п'єсами ви часто бачите доктринерське приспособницьке зубріння політграмоти, а не глибоке художнє усвідомлення ленінсько-сталінського вчення. Ось звідки пригнічуючий автоматичний штамп у нашій драматургії.

Доходить до того, що сам глядач починає втручатися, раз-у-раз іронізуючи над подіями в п'єсі. На одному спектаклі якийсь професор ніяк не може „переродитися“. Автор послужливо показує йому прекрасний завод, і не менш прекрасний колгосп, і чудових комсомольців і комсомолок, — але ж наш інтелігент вагається. Нарешті, у фіналі третього акту до нього приходить „старий партієць“ і, потрясаючи руками, переконує: „Переродись!“ „Професор вагається і партієць повільно (підкреслюємо: повільно,— це дуже тут важливо) іде до дверей. Партієць взявся за ручку дверей, але в цей момент професор вигукнув: „Зачекай!“ І в той же час, ніби змовившись, кілька глядачів трохи не хором вимовили: „Зараз почне перероджуватися“.

Драматург, відпрацювавши, кілька „етапів“, береться за новий. Цей етап можна зформулювати як тему „пролетарського гуманізму“ і „заможного життя“. Що й казати, тема, яка дає надхнення. Але ось уже з'являються ознаки штампу.

Зайдіть до Малого театру або до театру Сімонова на п'єсу „Семья Волковых“,— вирішна подія в п'єсі — переливання крові. Підіть до театру для

дітей на п'єсу „Сережа Стрельцов",— там теж переливають кров. Скоро з'являться на московській сцені п'єси, в яких, як нам точно відомо, теж переливають кров. Навіть Афіногенов не втримався: в театрі Вахтангова в п'єсі „Далекое" героїня пропонує героєві кров для переливання. Звідки це? Дуже просто: гуманізм, людське ставлення до людини, значить, готовість віддати власну кров. Здавалось би, що тема гуманізму в соціалістичному суспільстві може надихнути на більш глибокі і змістовні ситуації. Можна подумати, що один автор зобразив „переливання", а інші вирішили наслідувати. Виявляється (ми перевірили), ніхто нікого не наслідував, всі ці автори люди безперечно обдаровані, самостійно дійшли до цієї ситуації, яка спрощено і ніби дохідчиво розкриває ідею гуманізму.

П'єси: Светлова — „Глубокая провинция", Левіна — „Родина" і деякі інші п'єси починаються або закінчуються колгоспним бенкетом. Це ефектні сцени, але чи не можна більше уяви? Були у нас „воєнні" п'єси, де головним чином фігурували кулемети і постріли, були „індустріальні" п'єси, де все було захаращено цеглою і балками. Ми зовсім не хочемо цього повторення „на нинішньому етапі" у вигляді театралізованих продовольчих і мануфактурних складів. Зовсім інакше повинна бути виражена тема „заможного життя, зовсім інші ідеї повинні виникнути із цієї теми в радянському мистецтві.

На основі заможного життя виріс потужний стахановський рух, який несе в собі обриси комуністичного суспільства, створення нового типу людини. Ось явища, які повинен бачити художник і нести їх у мистецтво. Ось в якому напрямку повинні давати надхнення ідеї „заможного життя“. Ми не заперечуємо, звичайно, проти зображення людей, які бенкетують, але не в цьому мета драматурга і не заради цього людина приходить до театру. У Свєтлова і Левіна „бенкет“ має теж досить невинний характер, але зараз же треба застерегти наших авторів від перетворення такого бенкету на ідейну і художню мету, така небезпека цілком реальна. За бенкетним столом не можна буде побачити людини, так само, як її не видно було в пороховому диму деяких „воєнних“ п'єс або за балками і цеглою деяких „індустріальних“ п'єс. Людина є головна мета мистецтва.

Цими днями ми бачили в МХАТ - 2 п'єсу Первомайського „Початок життя“. В п'єсі показано комсомольця Нейфаха, який майже ні на хвилину не кидає сцени. Але коли у фіналі (в кінці третього акту) Нейфах гине, нікому його ані трохи не шкода. Хороший позитивний герой, до долі якого глядач відчуває байдужість! Взагалі треба сказати, що в цьому театрі, хоч він і називається художнім, не виходить художнє, а отже, і правдиве відображення нашої дійсності.

Людина — ось справжнє розуміння статтей „Правды“ про мистецтво. Сталінський лозунг про

увагу до людини, знаменита промова про кадри на історичній кремлівській зустрічі,— саме ця ідея лежить в основі вказаних статтей.

Але людина в мистецтві і мистецтво для людини — це передусім емоціональне мистецтво, яке хвилює, захоплює, зворушує душу. Безпредметна гра сполученнями звуків або сполученнями рифм і асонансів, або сполучення дотепних сценічних положень ніколи не досягне цієї мети. Смішно, коли під ім'ям простоти розуміють елементарну „дохідчивість“ або пропонують у музиці обмежитися варіаціями примітивної пісні, гадаючи, що все, що вище, є „складність“. Ми проти ніби „складного“ сумбуру опери й балету Шостаковича. Ми — за складне багатство Шекспіра й Бетховена і аж ніяк не маємо наміру дати перевагу їм перед дохідчивістю спритної драматургії Скріба або дохідчивістю мотиву із „Петера“, хоч не відмовляємося від Скріба або „Петера“. Складність Шекспіра й Бетховена заповнена великими думками і захоплюючими пристрастями й почуттями, що залишають глибокий слід у свідомості глядача. Ось про яку високу простоту йде мова. Ситуації з „переливанням крові“, що виражають ідеї гуманізму, або з „бенкетами“, що відбивають ідеї „заможного життя“,— ці ситуації і „прості“ і „дохідчиві“, і зрозумілі“, але вони дуже далеко стоять від тих ідей простоти й народності в мистецтві, яких ми шукаємо.

„Правда“, 27-II-1936.

А. АГРАНОВСЬКИЙ

ЕСТРАДНА ХАЛТУРА

ЕСТРАДА належить до розряду найбільш масових і доступних видів мистецтва. Естрадні концерти охоче відвідуються найширшими шарами населення як в Москві, так і на провінції. Нема робітничого клубу, до якого не запрошували б естрадних артистів, особливо акторів веселого жанру. Через естраду, добре й культурно організовану, часто починається процес залучення глядача до музичного й театрального мистецтва.

У Москві під естрадні концерти виділяються кращі приміщення столиці, в тому числі Колонний зал Будинку спілок.

На жаль, керівники естрадного об'єднання і досить велика частина естрадних артистів надто безвідповідально використовують інтерес глядача до естрадного мистецтва.

Ви хочете знати як організуються естрадні концерти в Колонному залі? Дуже просто. Запрошується конферансьє, більш або менш звичайна людина, але зате більш розв'язна, ніж

звичайні люди; потім звертаються до купки акторів естради, бо, що тут таїти, на цих концертах бере участь завжди вузька група одних і тих же естрадних артистів: нарешті, починається виконання сто раз уже чутих всіма і бачених номерів.

Только мы откроем рот,
А уж зритель нам орет:
— Слышали, слышали...
— Видели, видели...

Слова ці належать не нам, а авторитетному представникові естрадного світу — артистові Вол. Хенкіну. Цю заяву, правда, піднесену не серйозно, а як черговий естрадний „номер“, який він виконав 29 лютого на „вечорі пародій“ в Колонному залі. З цим своїм „дотепним“ викриттям сам Вол. Хенкін і інші його колеги виступають уже в сотий раз.

Що почув і побачив московський глядач на вечорі пародій 29 лютого — на вечорі, про який конферансьє Менделевич сказав у вступному слові, що „сім восьмих програми — цілком нові нешаблонні номери“?

Сам Менделевич розповів півтора десятки старих, здебільшого, глупих анекдотів.

Виступив артист сатири Кара-Дмітрієв, артист, безумовно, талановитий. Але він теж розповів кілька тупих анекдотів, як: „візьми моє серце, а зуби у мене золоті — самому потрібні“.

Потім, не викликавши навіть усмішки глядачів, артисти сатири Корф, Рудін, Хенкін і той же Кара-Дмітрієв виконали цілком безглузді, позбавлені найменшого натяку на художній смак, пісні „Трактор и ласточка“, „Пчелка и колокол“.

Потім ізза відсутності будьяких інших виконавців, та ж група естрадників змушена була знов виступити, погано спародіювавши „Не счесть алмазов“ із опери „Садко“. Публіка відповіла на це виходом із залу. І, нарешті, як десерт, було показано так званий хор братів Зайцевих, який має 30-літню давність, але перелицьований артистами в „хор колишніх людей“.

За московським естрадним об'єднанням нараховується щось із тисяча артистів естради. Це — величезна культурна сила, коли правильно використати її. Серед них не мало талановитих людей. Їх треба забезпечити справжнім керівництвом, постачити повноцінним художнім репертуаром, допомогти треба їм.

Насправді керівництва нема ніякого, артисти естради залишені на самих себе.

Халтурні традиції починають просочуватися за допомогою естрадників і в закриті клуби, з тією лише різницею, що ці клуби матеріально не настільки забезпечені, щоб запрошувати естрадних зірок першої величини.

У клубах, на так званих закритих концертах, можна почути часто зовсім непристойні номери. Конферансьє „другої величини“ якийсь Олександр

Петровський облив слухачів таким потоком „одеських“ анекдотів, що ми не зважуємося навести ні одного з них.

Артисти Громов і Міліч півгодини верзли на цьому концерті таку нісенітницю, що вуха в'яли.

І навіть Поль, один із кращих московських артистів сатиричного жанру, який прибіг до клубу водників із клубу Наркомхарчпрому, і той розповів нашвидку, скоромовкою, в „класичному“ стилі Смірнова-Сокольського таку глупу історію, що зміст її навіть передати не можна, бо в ній не було ні змісту, ні тями.

Не можна заперечувати проти максимального використання естрадних акторів на багатьох концертах, але не можна ж бігати з концерту на концерт, як на пожежу. До концертного виступу треба серйозно готуватися.

Кара-Дмітрієв на вечорі пародій в Колонному залі, ідучи по стопах Хенкіна, теж пішов на відвертість.

— Наш сьогоднішній репертуар,— сказав він,— як і сьогоднішні артисти,— цілковита пародія.

Правильно сказано. Але хто в цьому винен?

В пресі розгортається критика різних перекручень у галузі мистецтва. Викриті величезні хиби в музиці, архітектурі, театральному світі, живопису, кіно. А робітники естради, як води в рот набрали. Ніби їх це не стосується. Ніби у них все гаразд.

Чому це робиться? Немає інтересу до цих

питань? Ні. Причини в іншому — в неповазі доглядача, в небажанні зважати на його культурні потреби і смаки.

Багатьом естрадним артистам треба прямо сказати: коли вони не задумаються серйозно над репертуаром, коли вони будуть продовжувати халтурити, вони себе остаточно дискредитують і декваліфікують.

Щождо керівників естрадного об'єднання, то вони, очевидно, взагалі не займалися естрадою, а розглядали її тільки як комерційне підприємство.

„Правда" 11-III-1936.

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

ПРО ХУДОЖНИКІВ-ПАЧКУНІВ

ПОМІЖ середньовічних злочинних професій, одна із найтемніших і жорстоких — це калічення дітей. Майстрі цієї справи називалися компрачикосами, Гюго розповів про них у романі „Людина, що сміється“. Компрачикоси калічили дітей, перетворювали їхні обличчя на потворну маску. Відворотність до маленьких потворців і співчуття до них ставало джерелом вигідного жебрацького промислу.

Компрачикос — страшна гримаса середньовіччя. Але чи не страшно, чи не дико зустріти в наші часи, в нашій країні людей, які калічення дітей зробили своєю майстерністю,— звичайно, на папері, тільки на папері, тільки на малюнку.

Ось книжка, яку перегортаєш з відворотністю, як патолого-анатомічний атлас. Тут зібрані всі види дитячого калічення, які тільки можуть зародитися в уяві компрачикоса: жахливі рахітики на сірникових ніжках з роздутими животами, діти без очей і без носа, діти-мавпи, недоумку-

ваті хлопчаки, здичавілі і зарослі дівчатка. Тут і дорослі — потвори, і тварини — каліки. Ось жахлива кішка, яка викликає почуття нудоти і огидливості. Ось ще гірше — обдерте падло; все, що залишилось від коняки.

У цьому світі потворності навіть і рослини ніби пройшли через руки компрачикоса: дерева болісно викривлені, в поганих наростах, пухирях, плюгаві пальми, колючі чагарники, явно позбавлені аромату. Сонце ніколи не заглядало в ці похмурі джунглі.

Навіть речі, звичайні речі — столи, стільці, чемодани, лампи — вони всі понівечені, поламані, забруднені, подані навмисне в такому вигляді, щоб противно було на них дивитися і не можна ними користуватися. Ніби пройшов по всій книжці похмурий, жорстокий компрачикос, який смертельно ненавидить все природне, просте, радісне, веселе, розумне, потрібне, — і все зіпсував, загидив, на всьому залишив брудну печать. А зробивши свою погану справу, розписався з задоволенням: Малюнки художника В. Лебедева.

І замість підписів латинською мовою до всіх цих кошмарних зображень потворності, — прості, милі, веселі казки С. Маршака[1]. Замість марки медичного видавництва — кучерявиста фірма „Академия". Нема нічого більш разючого, ніж контраст між життєрадісним тоном казок-віршів Мар-

---

[1]) С. Маршак — Сказки, песни, загадки.

шака і цим похмурим розгулом потворної фантазії Лебедєва, який коли б захотів, міг би дати талановиті, зрозумілі малюнки. В казках всі слова прості, смішні, ясні,— за це і люблять їх малі діти. А в малюнках — зіпсовано, перекручено, зовсім не смішно, незрозуміло, ніяк не пов'язано з текстом.

„Он бач, яка кака намальована",— говорила гоголівська молодиця, підносячи дитину, що розплакалася, до картини, на якій коваль Вакула змалював гидкого чорта. Така була педагогіка старого села. Але художник Лебедєв і йому подібні компрачикоси в мистецтві малюють свою „каку" зовсім не для того, щоб лякати дітей. Вони, навпаки, хочуть сподобатися дітям. Вони навіть думають, що виховують в дітях естетичне почуття. Так, деякі дорослі думають, що діти їх зрозуміють краще, коли вони будуть говорити: „Посмотли, детоцка, какой умный твой папоцка". Дитяче лепетання дуже миле. Коли дитина лепече, вона намагається говорити так, як дорослі. Вона вчиться. Це серйозна праця. Коли старий і лисий дядя починає розчулено лепетати, то це тільки дурниця й противно. І в цьому нема ні мистецтва, ні праці.

Дивно, що цього не помічає сам Маршак. У нього в цій книжці є казка про „Мастера-ломастера". Як же пустив він на сторінки своєї книжки майстра-пачкастера?

Лебедєв — не поодиноке явище. Є школа ком-

прачикосів дитячої книги, майстрів-пачкастерів. У цьому ж видавництві „Академия“ художник П. Розенфельд спотворив „Конька-горбунка“. Художник Конашевич випачкав казки Чуковського. Це зроблено не через бездарність, не через безграмотність, а нарочито — в стилі ніби дитячого примітиву. Це — трюкацтво найчистішої води. Це — „мистецтво“, основна мета якого — як можна менше мати спільного з справжньою дійсністю.

В живопису, в скульптурі це „мистецтво“ називало себе колись передовим, „лівим“. Воно було відверто формалістичне. Його буржуазну природу викривала пристрасть до всякої потворності, до всякої перекрученості. Це „мистецтво“ допускало людину на полотно лише з умовою, щоб ця людина була подібна до трупа. Воно мирилося з природою лише в тому випадку, коли від природи нічого не залишалося. Цей формалізм не зжитий до цього часу. Він має своїх „майстрів“ і адвокатів. Він іноді маскується не без мистецтва.

Ніде формалізм не викриває себе до такого ступня, як у малюнках для дітей. Саме тут з усією силою виступає його внутрішня порожнеча, мертвотність, гнилизна. Мазанина в дитячій книжці глибоко реакційна, тому що вона заперечує цілком і геть чисто весь реальний дитячий світ. Здорова, весела, що радісно сміється радянська дитина ненависна художникові ком-

прачикосові, як ненависний і звичайний світ рослин, квітів, речей, машин. В книжці казок Маршака є вірші про Дніпробуд. Які брудні, похмурі ілюстрації створив до цих віршів Лебедєв! Замість крана — у нього розмазана чорнильна пляма. Але і люди у нього — пляма і звірі — пляма, і діти — пляма. У цьому світі розмазаного чорнила немає й не може бути ні сміху, ні сонця. Та вони й не потрібні художникові. Більш того, вони йому ненависні, тому що реальні, життьові говорять про здоров'я, про силу, красу. Формалізм звисока і презирливо ставиться до реального світу, до живих фарб і звуків. Він відкидає в живопису цільність образу, як у музиці заперечує мелодію і ясність фрази.

Формаліст погірдливо ставиться до широкої аудиторії. Він не тільки не хоче бути зрозумілим, — він вбачає в зрозумілості образу для себе. І коли йому вдається замаскувати це між дорослими, то він видає себе з головою, входячи в дитячий світ. Тільки людина, що не любить радянських дітей, могла так зобразити піонерське багаття, як його подано на стор. 107 у книжці Маршака.

Не про дітей — читачів книжки — думав художник, коли робив вправи в своїх малюнках, а тільки і виключно про себе. Чи поможе дитині малюнок підхопити і засвоїти текст казки,— це справа десята, це взагалі не входить, бачте, в завдання мистецтва. Основне — в шуканнях лінії, яка ми-

лує погляд самого художника. По суті це малюнки для невеликої групи естетів, подані в книжці для дітей. Діти відвернуться від ляпанини формалістів, але „аматори“ з задоволенням поставлять книжку на полицю видань поганого смаку.

Потворність має свою історію в мистецтві. Відомі, наприклад, химери Нотр-Дам де Парі. Не будемо вдаватися в аналіз джерел, які породили ці похмурі образи. У радянських майстрів — інші джерела надхнення. В усякому разі треба нещадно гнати людей, які надумали б прикрашувати стіни радянського дитячого будинку скульптурою у стилі паризьких химер. Хто не вміє або не хоче просто, весело, любовно працювати для радянських дітей, кому ненависний радісний і сонячний світ радянської дитини, хто здатний тільки малювати „каки“ для свого власного задоволення, той нехай піде як мога далі від дітей.

На нараді з дитячої літератури при ЦК ВЛКСМ товариш А. А. Андреєв говорив: „Всю цю мазанину, яка не дає ніякої реальної уяви про дійсність, і всі перекручення в цій галузі треба із дитячої літератури нещадно виганяти. Хай такі художники малюють свої малюнки для себе, для свого власного задоволення, а нашій дитині ми цю мазанину підносити не дозволимо. Просто нудно і боляче іноді робиться, коли береш дитячу книжку в руки з такою мазаниною“.

Формалізм забрався досить глибоко в дитячу книжку, користуючись опікуванням естетствуючих видавців. Тільки боротьба з лівацькою потворністю в живопису відкриває шлях для справжнього і повноцінного оформлення радянської дитячої книги.

„Правда“ 1-III-1936.

В. КЕМЕНОВ

ПРО НАТУРАЛІЗМ В ЖИВОПИСУ

ФОРМАЛІЗМ в західноевропейському мистецтві виріс у результаті розкладу натуралізму. Обидва вони є продукт розпаду буржуазного мистецтва і вплив обох цих, здавалося б, протилежних напрямків однаковою мірою чужий і ворожий суті соціалістичного реалізму.

Не зважаючи на всю різницю між формалізмом і натуралізмом, джерело у них спільне: байдужість до живого життя й ідейного змісту мистецтва. Ось чому, не зважаючи на всі суперечки між формалізмом і натуралізмом, ці напрямки фактично живили один одного. Ось чому в період розгорнутої боротьби проти формалістичних кривлянь не можна забувати і другої лінії буржуазного впливу, вираженого в нашому живопису, починаючи від найгрубішого натуралізму аж до більш тонких форм псевдореалізму.

* * *

У багатьох художників вкоренилася шкідлива думка, ніби вибір радянської теми забезпечує

успіх картині наче б то самотьоком, незалежно від її художньої якості. Вибравши „актуальну“ тему, такий художник вважає, що головне зроблено, і розробляє цю тему з такою розв'язною безвідповідальністю, яка можлива лише при тупій байдужості до того, що він зображує. З'являється багато картин, написаних наспіх, поверхово, а іноді просто таки несумлінно. Коли байдужість до змісту у формалістів породжує безглузде трюкацтво, то у натуралістів воно тягне за собою цілковиту відсутність художньої форми, відсутність будьякої графічної і живописної культури. Фарби давно перестали емоційно впливати на глядача і є чисто інформаційним засобом, перетворюючи картину на олеографію. Колорит, то крикливо строкатий, то одноманітно сірий, позбавлений будьяких відтінків і глибини. Світотінь примітивна випадкова, ламає форму і підсилює загальне враження сумбуру, дисгармонії і антихудожності. Роботи Львова, Кацмана, Рянгіної і інш. доводять, що натуралісти не розкривають революційної тематики, а прикривають нею безпомічність і фальш своїх творів.

Натуралістам звичайно дорікають за фотографічність. Але це не вірно: їхні картини далеко гірші, ніж хороша фотографія, від якої натуралізм перейняв лише неприродну напруженість поз, застиглий, прикований до об'єктива погляд, заміну композиції простою розстановою фігур у рамці видошукача і механічна байдужість об'єктива до

всього, що попадає в поле його зору, тобто саме ті хиби фотографії, які властиві тільки дуже поганим фотографам. Після цього застереження картину Львова „Партзбори в бойовій обстанові“ можна порівняти з фотографією.

На траві сидить група червоноармійців і слухає промовця. Обличчя їхні цілком безтямні. Пози випадкові. Жести невиразні. Полотно картини байдуже заповнене статистами в шенелях і шоломах. Ніякого мистецтва в цій бездарній копії з поганого фото немає.

Як той, що топиться, хапається за соломинку, а все таки тоне, так і живописці, подібні до Львова, хапаються за точне зображення різних деталей, кожухів, обмоток, наганів або електричних чайників і квіточок.

В картинах натуралістів деталі предметів остаточно відтіснили людину і посіли головне місце. Не краще стоїть справа з натуралістичними портретами, в яких гудзик підноситься до рівня людини, зате остання зводиться до ролі гудзика.

Очевидно наперекір такому „побутовому“ оточенню, художник В. Н. Яковлев недавно написав „Портрет арфистки Дуловой“, в якому панує хвацька, розперезлива розкіш. Пишні бархатні драпіровки, крикливі мережива і жирна позолота вражають глядача відвертою реставрацією пошлого купецького безсмаку.

Формальне, байдуже ставлення до теми у натуралістів іноді різноманітиться солоденькою санти-

ментальністю або мелодраматичним пафосом, які роблять образ нової людини наскрізь фальшивим.

У групових портретах Кацмана (піонери, сім'я і інш.) солоденька розчуленість людьми перетворює їх на якихось святих, в котрих розувато-бліді обличчя, що сяють в найнесподіваніших місцях, просвітлено-наївні очі, серйозно стиснені губи і молодцювато розумний, проникливий погляд. Навіть композиція у Кацмана побудована як іконостас: одна фігура приставляється до такої ж другої, друга — до третьої, і так без кінця. Можна приписати або урізати скільки завгодно близнюків-„піонерів“ або „селян“, кіот від цього ні трохи не постраждає.

Солоденьке сюсюкання і піднесена ходульність натуралістів іноді поступається місцем ніби неупередженому підходові до натури. Наприклад, коли селяни були придушені і залякані при царизмі, то запопадливий натураліст, зображуючи селян, розчулюється їхньою несмілою патріархальністю і наївними захопленнями „мужичків“ перед „міськими“. Селяни Кацмана з цього погляду як дві каплі води схожі на пейзанів формаліста Штеренберга.

Коли у робітників, матросів, солдат іноді проявлялись міщанські смаки, то натураліст, зображуючи їх сьогодні, обов'язково буде смакувати ті елементи культурної відсталості, які нині є пережитками і ніколи не були характерні для суті пролетарських революціонерів. У Богородського

є картина „Семья снимается“ — в багатьох відношеннях типова для його творчості. На тлі грубуватої панорами вуличного фотографа сидить матрос з дитиною на руках. Поряд, витягшись у фронт, застигла жінка. Обоє почувають себе ніяково. Обоє напружено позують перед фотоапаратом. Пошлувата святковість і незграбна урочистість спеціально підкреслені художником. Що це — нарочита іронія над міщанськими смаками „братух“ або портрет пролетарської сім'ї, написаний всерйоз Богородським? В обох випадках наявне опошлення великої теми про людське почуття революціонера. Під виглядом іронії в картині поданий той безсмак міщанського портрета який властивий не стільки матросам, яких він зображує, скільки художникові, що вибрав її принципом композиційного розв'язання теми. Цей же ніби іронічний, а по суті цілком серйозний принцип примітивної провінціально-обивательської фотографії зустрічається і в інших картинах Богородського: „Отец и сын“, недавній „Портрет матери“, який стоїть нижче будьякої критики, картина „Метростроевка“ — одна з останніх робіт художника, яку можна порівняти хіба тільки з міщанським „груповим портретом червоних партизан“ (художник Машков, 1936 р.) — свого роду апофеоз духовної убогості.

* * *

Радянські художники створили низку видатних творів у всіх галузях мистецтва і літератури. Багато

зроблено також в скульптурі, живопису і графіці. Поряд з перебудовою ряду старих майстрів за останні роки виросли талановиті молоді художники — не тільки професійні, але і представники найширших шарів художньої самодіяльності. На великій височіні стоїть народне образотворче мистецтво.

Одначе деякі з „маститих майстрів“, посилаючись на свої минулі заслуги, пишуть сьогодні точнісінько, як вони писали десять років тому і не помічають того, що глядач неймовірно виріс, що їхній „реалізм“ часто викликає в нього почуття ніяковості, а іноді — навіть сорому за художника.

Не зважаючи на цілком явне відставання образотворчого мистецтва від життя і від інших видів мистецтва, деякі художники на дискусіях, які тепер відбуваються, все ще намагаються відігратися на своїх „історичних“ заслугах і надто мало думають про те, що історія не стоїть на місці. А сьогодні „стеля“ радянського мистецтва, встановлена кращими творами літератури, кіно і інш., ще не досягнута нашим живописом і скульптурою, хоч наявні є всі умови для великого піднесення образотворчого мистецтва. Необхідним етапом цього піднесення є розгортання широкої творчої самокритики, дійсно не зважаючи на осіб, і вперта боротьба проти всіх різновидів брехні і фальші в мистецтві.

„Правда“, 26-III-1936.

МАЗАНИНА ЗАМІСТЬ МАЛЮНКІВ

Формалістським викрутасам не місце в дитячій книжці

ВЕЛИЧЕЗНА увага й інтерес до дитячої художньої літератури в нашій країні однаково поширюється і на її зміст і на художнє оформлення. Дитяча книжка без хорошого оформлення менш дохідчива, а іноді й зовсім незрозуміла дитині. Малюнок не тільки доповнює зміст книжки, але і впливає на дитину самостійно. Діти прагнуть сприйняти зміст книжки, її героїв, предмети, про які в ній іде мова, наочно. Це відповідає можливості сприйняття і уяві дітей про навколишнє. Маля, якому прочитали книжку, намагається відтворити її зміст. Для цього воно шукає порівняння в знайомих предметах, які його оточують, в їхній формі, кольорах і т. д. Малюнок підказує уяві дитини оригінал того, що викладає йому зміст книжки. Діти люблять мріяти, вони — великі фантазери, але ця фантазія не суперечить своєрідній реалістичності дитячих уяв про навколишній світ.

Отже, малюнки дитячої книжки повинні розповідати дитині про дійсність у реальних життьових

або, як самі діти кажуть, „навсправжніх“ формах, лініях і кольорах.

Малюнок дитячої книжки, як і ввесь її зміст, дає дитині першу уяву про красиве і потворне. Від книжки значною мірою починається формування смаку і звичок.

Отже, оформлення дитячої книжки невід'ємне від художнього виховання наших дітей. Звідси і величезна відповідальність наших художників.

Одначе, цього не розуміють або не хотять зрозуміти багато художників, які працюють у дитячій книжці. Їхні малюнки становлять собою неприховану пропаганду поганих смаків, які здатні нівечити свідомість наших дітей або в кращому випадку пасивно давати вправи їхній пам'яті. Своїми формалістичними хитрощами, нагромадженням різного роду об'ємів, вони часом перетворюють дитячу книжку із знаряддя пізнання світу на засіб його потворного розуміння.

Перед нами книжка для дітей наймолодшого віку. Автор Корній Чуковський, художник В. Конашевич. Книжка випущена Дитвидавом ЦК ВЛКСМ в 1936 р. З її обкладинки на дитину дивиться велетень з приплющеною головою. Він тримає за лапу страшного звіря, який має зображати найзвичайнісіньку кішку. Перше, що може здивувати дитину, це незвичайна диспропорція голови й тулуба велетня. Коли ж дитина зверне увагу на будиночок, який знаходиться між велетнем і кішкою, то в нього неминуче ви-

никне нерозуміння,— чому кішка в багато разів більша за будинок? Навряд чи хоч один із 31 малюнка Конашевича у книжці Чуковського може викликати щось крім відворотності до всіх зображених в ній предметів і живих істот. Коли вирізати із кожної сторінки страхіття, що замінюють людей, котів, собак, курчат, які звичайно приваблюють дитячу увагу, і розмістити їх разом, то не можна поручитися за те, що навіть найспокійніша дитина не злякається і не зненавидить ці істоти. До речі, незрозуміло, яким чином в числі дуже хороших, майстерно зроблених казок, зібраних у книжці Чуковського, притулилася казочка „Барабек", якій бракує значення і звучання?

Наводимо її повністю:

„Родин, Бобин, Барабек
Скушал сорок человек,
И корову, и быка,
И кривого мясника,
И кобылу, и свинью,
И лягушку, и змею.
Скушал башню, скушал дом,
И кузницу с кузнецом,
А потом и говорит:
— У меня живот болит!"

Формалістичні чудацтва Конашевича не становлять собою винятку. При найближчому розгляді виявляється, що багато книжок для дітей, популярних, написаних майстрами дитячої літератури, ілюстровані і оформлені так, що дискредитують книжку як засіб виховання дітей.

Наші діти часто чують і самі вимовляють слова — „ударник“, „змагання“. В родині батьки, старші брати й сестри — ударники виробництва, відмінники навчання. Тому книжка Маршака „Доска соревнований“ становить виключний інтерес і, не зважаючи на трудність теми, надзвичайно дохідчива до дитини. Проте, в ілюстраціях художника В. Лебедєва ця книжка стає похмурою і відворотною. Кожний її малюнок, щонайменше пародія на наше виробництво і людей. Коли дитина, набравшись сміливості, уважно розглядає обличчя, зображені Лебедєвим, то вона не бачить ні носа, ні рота, ні очей. Хоч Лебедєв в одному із 13 малюнків зображає групу робітників і дітей, малюючи і ніс, і очі, і рот. Але як здивується нормальна дитина, коли вона побачить на малюнку ніс у вигляді двох вертикальних паличок, а губи й очі у вигляді двох горизонтальних ліній. Всі малюнки виконані чорною тушшю і вигляд їхній страшний.

Малюнки В. Лебедєва в цій книжці типовий вираз формалізму і безпредметництва, яке ще знаходить собі місце в так званій творчості інших художників і графіків. У малюнках дитина бачить не людей, а манекенів, які розставили свої потворні, товсті ноги, або ж розперезливих п'яниць і хуліганів. За задумом автора книжки, вони є лише неохайниками.

Невже художник, наділяючи героїв книжки потворністю, вивертаючи їм руки і ноги, займаючись каліченням, не задумався над тим, що він нівечить

уяву дітей про прекрасну дійсність, яка оточує їх.

Деякі художники, займаючись формалістичним трюкацтвом, аргументують тим, що, мовляв, намалювавши правильно і добре, ну, скажімо, будинок, паровоз або живу істоту, вони не виконують своєї місії творців у мистецтві, а лише збільшують кількість істот і предметів, які існують на землі. Який сенс,— кажуть вони,— зобразити кішку такою, як вона є в природі, коли для цього є живі коти або фотографічний апарат, що фіксує події, істоти й предмети.

Таке виправдання викриває лише абсолютну необгрунтованість їхніх поглядів. Справді, чому художник не задумується над тим, що, намалювавши замість людини потвору, він тим самим збільшує кількість потвор або ж робить наклеп на дійсність. Чим іншим пояснити намагання замість живої людини подати дитині безлику істоту, намалювати тварин з відірваними головами, з відкинутими в бік від них копитами? Дивлячись на цю ляпанину, маля обов'язково спитає: хто і чому замазав обличчя людей, розрізав тварин на частини? Чи не пробував художник, що робить таким чином, дослідити, які враження й наслідки від подібного поводження з людьми і четвертування тварин?

Не дивно, що дитина, проглядаючи малюнки Лебедєва в книжці Кіплінга „Слоненя" в непорозумінні: „А чому тут усе розірване?"

Улюблена дітьми книжка Маршака „Мастерломастер“ [1]) дуже багато втрачає від того, що її малюнки, виконані худ. А. Пахомовим,— своєрідні шаради.

Ми поважаємо працю малярів і знаємо, що вони потребують попередніх знань, як і робітник будь-якої професії,але ми здивовані, чому до оформлення дитячої книжки допускаються люди, чиї малюнки мало чим підносяться над творчістю малярів.

Художник Н. Шифрін так розмалював книжку Є. Хасіна „Нефть“, що діти позбавлені можливості зрозуміти щонебудь про нафтові промисли. Той же Шифрін зашифрував блискучі вірші В. В. Маяковського „Кем быть“ своїми явно „лівацькими“ малюнками.

Інші художники вважають, що, намалювавши потвору, незвичайне страхіття, людей, які не відрізняються від манекенів, зробивши перехрестом кілька ліній і розмалювавши їх яскравими фарбами, вони відтворюють дитячу творчість, тобто роблять так, як малюють самі діти. Таким художникам невдогад, що вони в своєму потворному оригінальничанні втрачають здібність розуміти, що дитина, малюючи, хоче зробити „по-справжньому“, але вона ще не може здійснити бажання. І незрозуміло, чому ж дорослі, дозрілі й талановиті художники, як, напр., В. Конашевич, А. Пахомов і особливо В. Лебедєв і інші, які

---

[1]) Вид. Ленінградського відділу Дитвидаву.

енергійно працюють у дитячій літературі, займаються шкідливими чудацтвами і дозволяють собі протиприродно впадати в дитинство. Виправдуючи свої формалістичні засоби ілюстрування дитячих книжок мнимим наближенням до дитячого малюнка, вони роблять ту ж помилку, що й люди, які розмовляють з дитиною сюсюкаючою мовою, замість того, щоб вчити її правильно вимовляти слова.

Формалістичні викрути і трюкацтво суперечать найбільшій простоті, ясності і правдивості, яка вирізняє дитячу книжку. Люди, що працюють у дитячій літературі, її художники, повинні зрозуміти всю свою відповідальність. Таким художникам, як В. Лебедєв і інш., слід переглянути свої творчі погляди і стати на шлях правдивого радянського мистецтва.

* * *

„Експерименти“, які роблять над дітьми художники, що небезпечно хворіють на формалізм,— повинні бути остаточно і безумовно припинені. Дитячі видавництва зобов'язані не випускати у світ книжок для дітей з шкідливими, формалістичними малюнками.

„Комсомольская правда“, 15-II - 1936.

ВДАЛИНІ ВІД ЖИТТЯ

Проти формалізму і штампу в образотворчому мистецтві

ОБРАЗОТВОРЧІ мистецтва у всьому багатстві своїх проявів входять у наш побут. Картина, яка висить у громадській установі або на стіні в квартирі; стінний живопис (фрески), панно і скульптура, що зустрічають нас на вулиці; малюнок матерії костюмів, які всі ми носимо; графічне оформлення книги, що проходить через величезну кількість читацьких рук; художнє оформлення театрального спектаклю, який дивляться сотні тисяч і мільйони трудящих; прикраса колон наших святкових демонстрацій; чорнильниця і попільничка на нашому письмовому столі, шпалери в нашій кімнаті; форма і пофарблення автомобіля і малюнок на галстуку — все це плоди образотворчого мистецтва.

Само собою розуміється, що картина, статуя, ілюстрація своїм значенням зовсім не рівнозначна, скажімо, хорошому малюнкові на текстилі. Але не треба забувати й того, що все так зване „по-

бутове“ образотворче мистецтво повсякденно супроводить нас і дуже впливає на людину, на виховання її смаку.

Ось чому до такого масового і безпосередньо діючого мистецтва ми вправі ставити високі вимоги. Цих вимог аж ніяк не може задовольнити мистецтво, позбавлене життьової правди і простоти.

Ми хочемо, щоб образи нашого образотворчого мистецтва були оживлені силою почуттів, глибоким роздумом, пристрасною любов'ю до нових проявів життя, спроможністю підмітити й художньо зобразити це нове. А нам часто підносять формалістично-естетські хитрощі за принципом „як би зробити дивніше і дивовижніше“. Оригінальність підмінюється оригінальничанням, трюкацтво покликане підмінити яскраву індивідуальність. Художник намагається показати себе, а не образ.

Критика захвалила в свій час спектакль „Аристократы“ в Охлопкова. Але чому ця критика пройшла мимо легковажно-формального ставлення художника (а почасти і постановника) до хвилюючої теми про перекування людей? Як в'яжеться з нею „китайське“ художнє оформлення задника і бокових куліс, яке відношення до нашої теми мають голубенькі чоловічки, які прилаштовують із себе тимчасові столи й інший сценічний інвентар, або тоскно грають на скрипці? Ця дешевенька формалістська вигадка не тільки не робить сце-

нічний образ яскравішим, а, навпаки, всіляко затемнює його.

Поет Свєтлов написав ліричну п'єсу „Глубокая провинция". Москвичі побачили цю п'єсу в оформленні художника Шифріна. Наші естети багато ахали і охали: „як оригінально!" Їм наплювати на те, що в цій оригінальності віддані на цілковите забуття ті ідеї, почуття, настрої, які закладені в п'єсі. Чому лірична п'єса про політвідділ повинна бути оформлена... салонними трюками, які не мають ніякого відношення до сценічного образу? Чому паркетна „танцювальна" площадка має бути основою сценічної установки, тоді як дія розгортається в наметі тракториста, в приміщенні політвідділу і т. д.?.. Чому люди політвідділу замість гамаків повинні лежати на урочистих драпіровках зеленого бархату, а уявлювані гамаки в цій сцені соромливо написані на заднику, очевидно попереджаючи приголомшеного глядача, що дія відбувається не в покоях давньої цариці Семіраміди? Аджеж у цій самій речі художник Шифрін розв'язує деякі картини просто і в той же час зовсім не трафаретно, тому що думає про суть образу (вкажімо для прикладу на оформлення сцени прощання Серафими з померлим директором МТС).

Глибоко суб'єктивне ставлення до творчого процесу („я так бачу і більше знати нічого не хочу"), байдужість до нашої дійсності, невміння знаходити ідейну суть зображуваного — ось звідки

ще незжиті формалістичні тенденції в різних галузях нашого образотворчого мистецтва.

І в оформленні книжки для дітей, про яке спеціально писалося в „Комсомольской правде“ і книжки для дорослих, і в монументальних роботах, і в театрі, і, нарешті, у всіх видах станкового мистецтва ще збереглися значні формалістичні елементи.

Станкові і монументальні форми образотворчого мистецтва — картина, гравюра, малюнок, фреска — є, звичайно, ведущими. В них художник вкладає свій задум і ідею і вони характеризують ставлення художника до дійсності. Ці форми образотворчого мистецтва поширюють свій вплив на всі відсталі його види і форми. Останні виставки демонструють цілий ланцюг формалістичних в тому або іншому ступні виступів.

Максимальне місце на виставці міських художників було приділено М. Соколову, картини якого виглядають цілком демонстративним відлученням від дійсності. Це — рабське, ремісницьке наслідування по черзі всіх французьких художників другої половини XIX і XX століть. На цій виставці М. Соколов не був одинокий.

На осінній виставці роботи Тишлера із циклу „Цигане“ хоч і демонстрували деякий відхід цього художника від фантастично-маячливих композицій, але ані трохи ще не знаменували його відходу від формалізму, на торішній виставці ленінградських художників несподіваний форма-

лістичний рецидив виявили такі визначні художники як Самохвалов і Пахомов.

Д. Штеренберг, роботи якого в різкому протиріччі з методом соціалістичного реалізму, виступив на портретній конференції з промовою на захист формалістичних тенденцій. Сигналізують небезпеку відлучення від життя виставки Шухаєва і почасти Фонвізіна.

В той же час у нас є тепер художники, талановиті художники, які відходять від формалізму і органічно перемагають формалізм шляхом наближення своєї творчості до дійсності, до природи (А. Гончаров, Івановський, Істомін).

Дальша перебудова завершиться тільки в непримиренній, принципіальній боротьбі з формалізмом. А принципіальність ця передусім мислиться як постановка питання боротьби за соціалістичний реалізм з цілковитим відмовленням від групових позицій і на міцній основі більшовицької самокритики. Першого — групівщини — в союзі художників надто багато; а другого — творчої самокритики — надто мало.

У боротьбі проти формалізму в образотворчому мистецтві треба пам'ятати не тільки про небезпеки „послужливих ведмедів", які завжди готові на розгром всіх і всього, але і про те, що формалізмові протистоїть повнокровний соціалістичний реалізм, а не псевдореалізм, який гадає копіювальними натуралістичними малюнками підмінити образне розкриття правди нашої чудової дій-

сності. Ми проти самодовліючого засобу, але ми і проти штампу. Ми за шукання нового засобу, який допомагає розкрити нові почуття, нові думки нової людини. А для цього треба узагальнювати, розкривати процеси, приховані за зображуваним, створювати образи і типи, але не реєструвати на полотні або аркуші паперу людей і предмети, механічно відбиті оком художника.

Коли на картині цяці-хлопчикові, який підняв ручку для привітання, навколо шиї зав'язують галстук надміру червоного кольору, це ще не значить, що художникові вдалося передати образ хлопчика-піонера.

Сусальність і солоденькість глибоко ворожі радянському живопису. Розмалюваннячко і підфарбування не передадуть оптимізму нашого мистецтва, що життєво стверджується, а сусальністю ж і солоденькістю насичені роботи художників, які посіли серйозне місце в радянському живопису (Чепцов, Кацман, Космін і інш.).

Великим злом є і живопис музейний, реставраторський, який видає себе за реалістичний. Цей живопис ніякого відношення до формування методу соціалістичного реалізму не має. Варто тільки згадати „Портрет арфистки" В. Яковлева на осінній виставці: могло ж запасти в голову художникові зобразити молоду радянську музикантку Дулову в стилі художника наполеонівського періоду.

Не позбавлені, на жаль, безглуздого і безсмакового відхилення від реальної і яскравої дійсності роботи навіть такого видатного майстра, як художник Фаворський. Підкорення образу й ідеї властивостям матеріалу в графіці Фаворського (як у нього, так і в багатьох його учнів) і в його монументальних роботах породжує мертвотність, застиглість, іконописність.

„Мистецтво словесної творчості, мистецтво створення характерів і „типів“ вимагають уяви, догадки, „видумки“. Описавши одного знайомого йому крамаря, чиновника, робітника, літератор зробить більш або менш вдалу фотографію саме однієї людини, але це буде лише фотографія, позбавлена соціально-виховавчого значення, і вона майже нічого не дасть для розширення, поглиблення нашого пізнання про людину, про життя“.

Ці нагадування О. М. Горького повинні почути не тільки письменники, але й наші художники: вони цілком стосуються і образотворчого мистецтва.

„Комсомольская правда“, 4-III-1936.

ТУРКМЕНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА

ЗМІСТ

Загальні питання мистецтва

Розвиткові мистецтва — державний розмах! 7

Музика

Сумбур замість музики. 29
Балетна фальш. 23
Д. Кабалевський — „Поденщина“ в кіномузиці і її плоди. 28
Проти формалізму і „лівацької повторності“ в мистецтві 33

Архітектура

Архітектор — Какофонія в архітектурі 43
Про деякі архітектурні вправи. 49
А. Ангаров — Проти формалізму, спрощенства, еклектики 54
Й. Ганс — Проти формалістичних перекручень в архітектурі 62
Сходи, які ведуть нікуди. 68

Кіно

Груба схема замість історичної правди. 75
За велике мистецтво соціалізму. 81

Театр

Зовнішній блиск і фальшивий зміст. 91
Ю. Юзовський — Про шаблон і простоту 98
А. Аграновський — Естрадна халтура. 103

Образотворче мистецтво

Про художників-пачкунів. 111
В. Кеменов — Про натуралізм в живопису. 118
Мазанина замість малюнків. 124
Вдалині від життя 131

А 454547

Цена 1 крб. 25 коп.

О-35

3103