

Проф. М. ЛОЗИНСЬКИЙ

З міжнародної політики 1927 р.

Англія проти Радянського Союзу. — Польсько-литовський конфлікт. Участь Радянського Союзу в господарській конференції і в підготовній Комісії для роззброєння. — Італійський імперіалізм. — Справа ревізії Версальського й інших договорів. — Конгреси національностей. — Участь українців у міжнародних наукових з'їздах у Польщі

Основним фактором міжнародної політики в 1927 р. є змагання англійського консервативного уряду ослабити Радянський Союз і нанести удар самій ідеї радянського ладу. В цьому змаганні відбивається мов у зеркалі факт росту внутрішньої сили і міжнародного значіння Радянського Союзу. Цей факт росту й є причина, що англійський уряд старається зорганізувати міжнародню протирадянську армію, щоб цей ріст спинити.

Обороняючися від агресивности англійського консерватизму, який має у своєму розпорядженні весь державний апарат Британської імперії, Радянський Союз перебував у минулому році важку пробу, з якої вийшов переможцем, як оборонець світового миру.

Ця успішна оборона миру, як також нараз більший вплив Радянського Союзу на міжнародню політику капіталістичних держав, — це великий успіх радянської політики в 1927 р.

Головні моменти протирадянських змагань англійського уряду в минулому році: вся англійська політика в Китаї з весняним нападом на радянське консульство в Пекіні і з грудневими розгромами радянських установ та катуванням радянських громадян; напад на радянське торгпредство в Лондоні і розрив дипломатичних зносин між Англією й Радянським Союзом; натиск на Францію в справі відкликання радянського повпреда Раковського, роблений з тим обчисленням, щоб радянський уряд дався спровокувати до розриву французько-радянських дипломатичних зносин; натиск на Персію й Латвію, щоб вони не укладали політично-торговельних договорів з Радянським Союзом; вбивство радянського повпреда Войкова в Варшаві і низка терористичних актів на території Радянського Союзу, вчинених контрреволюційними висланцями, які стояли в зв'язку з англійською розвідкою; загальне оживлення серед контрреволюційної еміграції і т. и.

Ми не станемо докладніше освітлювати всіх тих фактів, бо думаємо, що вони нашому читачеві ясні.

Спинімося тільки на нападі на радянське торгпредство в Лондоні, бо воно служить яскравим прикладом, як англійський консервативний уряд поневіряє „усвячені принципи“ міжнародного права, коли йдеться про боротьбу з Радянським Союзом.

Напад на радянське торгпредство вчинив англійський уряд ніби то тому, що він одержав певні відомості, що там знаходяться документи, які доказують, що радянський уряд вміщується у внутрішні справи Англії. Цю причину нападу знаменито висміяв Бернард Шоу

заявляючи, що нема посольства, в якому не можна б знайти цілої низки дуже важних документів, що свідчили б про акції тої держави, яку заступає посольство, проти тої держави, в якій посольство знаходиться.

Англійському урядові просто хотілось за всяку ціну розірвати дипломатичні зносини з Радянським Союзом. А що він не мав відваги зробити це відкрито, то вибрав округну дорогу нападу на радянське торгпредство, щоб виправдати розрив тим, ніби то він знайшов у торгпредстві документи ворожої агітації радянського уряду проти Англії.

Вибравши цю дорогу, англійський уряд порушив давній принцип міжнародного права, принцип, на якому спираються всі міжнародні зносини: *pacta sunt servanda* — договори треба зберігати. Радянське торгпредство мало забезпечену договором екстериторіяльність і цю екстериторіяльність англійський уряд повинен був шанувати. Коли йому бажано, він міг виповісти договір і розірвати дипломатичні зносини. Однак він не мав права порушити екстериторіяльність торгпредства, бо це значить порушити договір, всупереч принципові *pacta sunt servanda*.

Ясно, що ніяких документів, які виправдували б поведіння англійського уряду, не знайдено.

За те мова господарських фактів говорить, що раз виразніше, що англійський уряд розривом англійсько-радянських відносин пошкодив своїй країні. І ця мова заставила Чемберлена мати побачення з Літвіновим у Женеві, підчас підготовчої конференції про роззброєння (між иншим, це побачення відбулось не з ініціативи т. Літвінова).

Ця сама мова значно скріпила ліберальну і робітничу партію, які були проти розриву, у внутрішній боротьбі проти консервативного уряду, який при найближчих виборах дуже правдоподібно провалиться.

Розрив англійсько-радянських відносин був обчислений англійським урядом як перший акт, за яким повинна була настати ціла низка таких розривів інших держав з Радянським Союзом. Ця надія завела. Як не налягав англійський уряд за кулісами, а англійські нафтові магнати з нахабною явністю на французький уряд, все таки політика радянського уряду не допустила до розриву французько-радянських зносин. А після розмови між Літвіновим і Бріаном у Женеві ці зносини мають вигляд наладитися в напрямі французько-радянського порозуміння.

Не вдався також ані англійський натиск на Персію ані на Латвію. Політично-торговельні договори між Радянським Союзом і цими державами закінчено і ратифіковано.

* * *

Особливий успіх віднесла радянська політика в польсько-литовським конфлікті.

Використовуючи становище литовського уряду, що знаходиться з Польщею в стані війни, Польща збиралася напасти на Литву і поставити міжнародній світ перед „довершеним фактом“, — як це зробила вона 1920 р. нападом ген. Желіговського на Вільно. Для цього Польща думала покористуватися групою польських емігрантів, які з противенства до уряду Вольдемараса наблизилися до Польщі, помогти їм утворити внутрішній переворот і потім, маючи в Литві уряд, який все зробить, що Польща захоче, заключити з Литвою союз,

який в дійсності був би могилою державної незалежності Литви. Опанування Литви відкривало Польщі перспективу здійснення мрії про протирадянський блок від Балтійського до Чорного моря, в який входили б Фінляндія, Естонія, Латвія, Литва, Польща й Румунія і який поміг би Польщі стати великодержавною силою на Сході Європи. Пільсудського, який перед сьома літами zorganizував напад Желіговського на Вільно, можна було підозрівати, що він тепер організує подібний напад литовських емігрантів на Ковно.

Енергійна нота радянського уряду, який звернув увагу Польщі, що вона в литовському питанні грається з огнем, була безперечно актом, який дав початок до мирного полагодження польсько-литовського конфлікту. Після того, як з радянським урядом зсоцідаризувалась Німеччина, стало ясно, що й Рада Ліги Націй, хоч-би з уваги на свій престиж, зробить усе можливе, щоб спинити польський розмах, а так само Польща не посміє цим разом виконати друге видання нападу Желіговського.

Так і сталося. Рада Ліги Націй полагодила польсько-литовський конфлікт на тій основі, що обі сторони заявили, що стан війни між ними скінчився та що вони в найближчому часі постараться зв'язати нормальні зносини.

Успіх Литви полягав в тому, що в заяві признано питання Вільна відкритим, значить, вона не мусила признати вирішення конференції амбасадорів з 15 марта 1923 р. про польсько-литовські кордони для себе обов'язковим.

Ствердженням, що між Польщею й Литвою стан війни закінчився, відібрано також Польщі нагоду напасти на Москву під тим видом, що між обома державами існує стан війни. На будуче всякі конфлікти між Польщею й Литвою повинні розглядатись згідно з постановами пакту Ліги Націй, бо обі держави є члени Ліги Націй, — а Ліга Націй має числитись з становищем найближчих сусідів Польщі: Радянського Союзу й Німеччини, які заінтересовані у збереженню незалежності литовської держави.

Очевидно, рішення Ради Ліги Націй тільки злагіднило польсько-литовський конфлікт, а не розв'язало його, бо не усунуло причини конфлікту: суперечки за виленську територію. І коли б Рада Ліги Націй справді дбала про свій престиж, вона повинна б була примусити Польщу визнати Сувальське замирення з 7 жовтня 1920 року, уложене за посередництвом делегації Ліги Націй і уступитися з Виленським на лінію, визначену цим замиренням. Аж цим була б утворена правна підстава до польсько-литовських переговорів.

В кожному разі треба ствердити, що в злагідненню польсько-литовського конфлікту Радянський Союз відіграв головну роль, — роль чинника, який стоїть на стороні мира на Сході Європи.

* * *

Зріст міжнародного значіння Радянського Союзу зазначивсь далі в його участі в міжнародних конференціях, які скликала Ліга Націй, а саме в господарській конференції і в підготовчій комісії для розроблення.

З участю Радянського Союзу в міжнародних конференціях, скликуваних Лігою Націй, — грали держави, які задають тон у політиці Ліги Націй, особливу гру: з одного боку вони заявляли, що участь Радянського Союзу в таких конференціях дуже бажана, а з другого

унеможливили цю участь, скликаючи ці конференції до Швейцарії, з якою Радянський Союз оставався, від часу вбивства тов. Воровського в Лозані, в конфлікті.

Ясна річ, що в таких відносинах Радянський Союз не міг брати участі в тих конференціях. А це давало згаданим державам привід обвинити його в „саботажі“ тих справ, яким були присвячені ті конференції.

Радянська політика і тут знайшла вихід і полагодженням конфлікту з Швейцарією уможливила собі участь в згаданих конференціях, щоб вибити з рук згаданих держав зброю, ніби то Радянський Союз „саботує“ полагодження важних міжнародних справ.

Як раз підчас господарської конференції в Женеві англійський уряд устроїв напад на Радянське повпредство — в Лондоні, — неначе навмисне на те, щоб утруднити становище радянської делегації на згаданій конференції. Одначе, коли був такий план в англійського уряду, то він не вдався. Радянська делегація відстояла свої позиції на конференції і заставила конференцію прийняти резолюцію про можливість існування двох господарських систем побіч себе: буржуазної і радянської та співпраці між ними.

Треба зазначити, що в звязку з цією конференцією відбулася в осени (від 17 жовтня до 8 листопада) міжнародня конференція для усунення обмежень привозу й вивозу, яка приняла відповідну конвенцію. Одначе, Радянський уряд не вважає за відповідне взяти участь в цій конференції. Зрештою конвенція, принята на цій конференції, так забарикадована різними застереженнями, що хоч би навіть увійшла в життя, то не матиме особливого впливу на міжнародні господарські стосунки.

* * *

Що-до участі радянської делегації в підготовчій комісії для роззброєння, то тут перше всього треба подати короткий огляд дотеперішніх заходів у справі роззброєння, — бо тільки на цім тлі стане ясне значіння радянського виступу в цій комісії.

Перед імперіялістичною війською заходи буржуазних урядів в справі роззброєння зазначаться ухваленням резолюцій на першій (1899 р.) і другій (1907 р.) мировій Конференції в Газі.

„Конференція думає, — говорить в резолюції з 1899 р. — що обмеження військових тягарів, які тепер налягають на світ, є дуже бажане для зросту матеріального і морального добробуту людства“.

Що ця резолюція була тільки пустим словом, це найліпше стверджує резолюція з 1907 р., в якій говорить:

„Друга мирова конференція стверджує ухвалу, приняту на конференції 1899 р. в справі обмеження військових тягарів, і маючи на увазі, що від того часу військові тягарі майже по всіх країнах значно зросли, вважає дуже бажаним, щоб уряди знов узялися до поважного вавчення цього питання“.

Найгострішою критикою цих платоничних заяв про потребу обмежених зброєнь буде імперіялістична війна 1914 — 1918 р. Вона показала, що капіталістичні держави світу, декламуючи про потребу обмеження зброєнь, рівночасно навипередки одна перед другою готувалися до війни.

Переходячи до питання про роззброєння після імперіялістичної війни, ми спинимось коротко на оголошеній недавно записці Лойда Джорджа, яку він у березні 1919 р. подав своїм колегам на світовій

конференції в Парижі, американському президентові Вільсонові і французькому прем'єрові Клемансо, про умови мира.

Ця записка (т. зв. документ з Фонтенебльо) містить цікаві уваги про Лігу Націй і про роззброєння. Тодішній англійський прем'єр стояв на тому, що Німеччину треба зразу прийняти в члени Ліги Націй, а про роззброєння говорив ось-що:

„Істотним елементом мирного врегулювання є утворення Ліги Націй — як міцного оборонця міжнародного права й міжнародної свободи в цілм світі. Щоб це сталося, перш за все треба, щоб провідні члени Ліги Націй порозумілися з собою про роззброєння. На мою думку, даремні змагання накласти на Німеччину постійне обмеження озброєнь, коли рівночасно ми самі не наложимо на себе таких самих обмежень. Коли Лізі Націй має повестися її праця, то члени Ліги мусять мати до неї довір'я і не виявляти суперництва в озброєннях. Тому першою умовою для успіху Ліги Націй — є порозуміння між Бритійською імперією, Сполученими Штатами Північної Америки, Францією й Італією, щоб між ними не було суперництва в будіванні флоту й армії. Коли це не буде досягнене перед підписанням статуту Ліги Націй, то вона стане посміховищем, даючи доказ, що її творці не мають до неї довір'я“.

Ці слова Лойда Джорджа показалися пророчими, бо справа роззброєння з вини творців Ліги Націй за вісім літ не посунулася ані на ступінь наперед.

Паризька Мiroва Конференція, всупереч думці Лойда Джорджа, поставила справу роззброєння так, що визнаючи теоретично потребу загального обмеження озброєнь, на практиці роззброїла тільки переможні держави: Німеччину, Австрію, Угорщину й Болгарію, за винятком Туреччини, яка не піддалася диктатові Севрського договору.

П'ята частина Версальського договору, що містить „військові корабельні й повітряні постанови“, які мають на меті повне роззброєння Німеччини, починається таким вступом:

„Щоб уможливити підготовлення загального обмеження зброєних держав, Німеччина обов'язується точно зберігати нижче подані військові, морські й воздушні постанови“.

Цією фразеологією про загальне роззброєння старались Версальські переможці замаскувати роззброєння свого ворога.

Так само арт. 8 Пакту Ліги Націй признає потребу обмеження озброєнь і накладає на Раду Ліги Націй обов'язок підготовляти вирішення цієї справи.

Одначе инша річ настоювати на повне роззброєння переможеного ворога, а инша — обмежити свої власні армії. Роззброєння Німеччини переведене, але справа обмеження озброєнь держав — членів Ліги Націй, не вважаючи на різні конференції, не посунулася досі ані на ступінь.

Вашінгтонська Конференція 1922 р., яка мала на меті довести до обмеження морських озброєнь п'ятох великих держав: Сполучених Штатів Північної Америки, Англії, Франції, Італії й Японії, і яка, з огляду на Сполучені Штати, відбулася поза Лігою Націй, дала тільки найяскравіший вислід, а сьогорічна конференція тих самих держав виявила непереможні противенства між ними.

Як передумову обмеження озброєнь Франція поставила справу безпеки. Перемігши Німеччину при допомозі союзників, вона боїться реваншу Німеччини і тому домагається такої безпеки, яка на все охороняла б її перед німецьким реваншем. В Версалі Сполучені

Штати й Англія обіцяли Франції скласти з нею окремий договір про безпеку. Такий договір в англійському парламенті справді перейшов. Однак, Сполучені Штати, як не ратифікували Версальського договору і не вступили до Ліги Націй, так і не погодились на згаданий договір про безпеку; таким чином ціла обіцянка обернулася в ніщо.

В 1924 р., коли в Англії прийшла до влади Робітнича Партія, а в Франції буржуазно-соціалістичний блок, Макдональд і Ерріо виступили на V зібранні Ліги Націй з проєктом, який знайшов вислів у т. зв. Женевському протоколі.

Женевський протокол являв собою проєкт конвенції, яка мала на меті доповнити постанови Пакту Ліги Націй—про арбітраж, як спосіб полегдження міжнародних спорів і таким чином унеможливити війну, проголошуючи її за міжнародний злочин, за який винуватця жде кара з боку цілої Ліги Націй.

На думку авторів Протоколу, арбітраж повинен давати безпеку, яка знов уможливить обмеження озброєнь.

Однак, швидко виявилось, що ентузіазм, з яким прийнято Женевський протокол, був тільки солом'яним огнем, який як швидко спалахнув, так швидко й погас. Як тільки на виборах в Англії перемогли консерватисти, консервативний уряд відмовився ратифікувати Женевський Протокол, завдаючи йому таким чином смертний удар. З великих держав ратифікувала протокол тільки Франція, однак це його не врятувало. VI-е зібрання Ліги Націй, у вересні 1925 р., числячись з становищем Англії, відмовилось від Женевського протоколу, стверджуючи безсильність пацифістичних змагань лівої буржуазії і соціал-демократії.

Тимчасом Німеччина після воєнного розгрому так піднялась, а її наближення до Радянського Союзу ставало для її супротивників з часу війни таке небезпечне, що перед ними встала потреба прийняти її до Ліги Націй. Цю потребу зазначувано при кожній нагоді під час зібрання Ліги Націй в 1924 р.

Між иншим, як характерну рису, згадаю, що на одному зібранні, яке провадив шведський міністр закордонних справ с.-д. Брантінг, після реферату німецького с.-д. Брайтшайда про Німеччину й Союз Націй, Брантінг, який тоді засідав у Раді Ліги Націй, закінчив зібрання побажанням, щоб Німеччина як найшвидше стала членом Ліги Націй.

Та, щоб уможливити вступ Німеччини до Ліги Націй, треба було замирити з нею Францію, значить, дати Франції бажану безпеку.

Коли Женевський протокол упав, цю безпеку повинен був дати Франції рейнський пакт, заключений Англією, Францією, Італією, Бельгією й Німеччиною в Локарно в-осени 1925 р. В цьому пакті договорні сторони гарантували установлені Версальським договором границі між Німеччиною і Францією і між Німеччиною й Бельгією і ставили цілий пакт під охорону Ліги Націй, до якої повинна ввійти Німеччина—нарівні з головними державами антанти (Англія, Франція, Італія й Японія), себ-то як постійний член Ліги Націй.

В кінці, на VII зібранні Ліги Націй, у вересні 1926 р., Німеччина вступила до Ліги Націй і локарнівські договори ввійшли в силу.

З цим моментом питання про роззброєння набрало нової актуальності. З одного боку Франція одержала безпеку в відношенні до Німеччини, з другого Німеччина, сама роззброєна, стала чинником, який почав домагатись здійснення вищенаведеної обіцянки Версальського договору,—скріплюючи аналогічні тенденції малих західних і північних держав.

В 1925 р. Рада Ліги Націй рішила утворити постійну підготовчу комісію для роззброєння, яка підготувала б скликання міжнародної Конференції для роззброєння. Перші дві сесії цієї Комісії, в 1926 р. і в березні 1927 р. відбулися без участі Радянського Союзу, з огляду на вищезгаданий радянсько-швейцарський конфлікт. Праці комісії не дали для роззброєння ніякого позитивного висліді — крім об'єктивних звідомлень Генерального Секретаріату Ліги Націй про наради комісії. Таке звідомлення подано також щорічному Зібранню Ліги Націй в вересні 1927 р. і воно було предметом палких дебатів і в комісії і на самому зібранні.

На зібранні гострість питання про роззброєння надали цього разу Польща й Голандія. Голандія виступила з домаганням, щоб Зібрання вернуло до Женевського Протоколу і наново розглянуло його принципи.

Польща поставила внесення, щоб усі держави — члени Ліги Націй — в окремому скляточному пакті проголосили війну міжнародним злочинам й обов'язалися спільними силами покарати винуватця.

Цим загальним пактом Польща мала на меті досягнути те, чого не вдалося їй досягнути в Локарно, а саме: гарантію своїх теперішніх західних і східних границь, яку на випадок уложення такого пакту брали б на себе всі держави — члени Ліги Націй.

Голандське і Польське внесення зробили на зібранні Ліги Націй багато шуму. Між иншим, вбачали в ньому пробу протесту малих держав проти політики великих держав, які розв'язують міжнародні питання не в Лізі Націй, а в своєму тісному колі (прим. договору в Локарно). Вбачали в ньому також руку Франції, яка з протипротива до Англії в справі женевського протоколу патрує цьому рухові малих держав, щоб таким окружним шляхом воскресити в тій чи иншій формі Женевський протокол.

Та вкінці скінчилось все тихо-мирно. Третя комісія, до якої відіслано голандське і польське внесення, переробила їх на резолюцію, яка дістала урядову назву „німецько-французько-голандські внесення“ і яка являється програмою Ліги Націй в її змаганнях до забезпечення мира. „Німецько-французько-голандськими внесеннями“ названо резолюцію на те, щоб зазначити ініціативу Голандії, далі щоб підкреслити погодження між французьким і німецьким становищем (характерно, що про польську ініціативу не згадано). Розуміється, на резолюцію згодилась також Англія й Італія.

Коли взяти на увагу, що Женевський протокол містив у собі проєкт конвенції, яка, коли б була ратифікована, була б обов'язкова для всіх членів Ліги Націй, а резолюція вересневої сесії містить тільки „добрі поради“ для членів Ліги Націй, — то стане ясно, що в справі роззброєння Рада Ліги Націй зовсім не поступає наперед.

З окремих уступів резолюції треба відзначити погодження французького й німецького становища в справі роззброєння. Франція, як вже зазначено вище, стоїть на тім, що обмеження озброєнь можна перевести тільки тоді, коли буде утворена повна безпека перед війною не тільки для неї, але також для її союзників (передовсім Польщі й Румунії). Натомість Німеччина домагалася, щоб перевести обмеження озброєнь на основі теперішньої безпеки, яку дають локарнські договори і постанови Пакту Союзу Націй.

Резолюція погоджує оба ці становища таким способом, що з одного боку домагається як найшвидшого підготування для скликання конференції, для обмеження озброєнь, з другого боку домагається

утворити — при дотеперішній підготовній комісії для обмеження озброєнь — окремий комітет для обміркування справи безпеки. Таким чином праці над роззброєнням і безпекою повинні йти паралельно.

На увагу заслугує також кінцевий уступ резолюції про те, що кожна держава, яка належить до Ліги Націй, повинна означити свої військові сили, якими може підперти виконання вирішень Ради Ліги Націй на випадок конфлікту.

Про цю справу говориться в арт. 16 пакту Ліги Націй, що на випадок конфлікту Рада „має обов'язок рекомендувати“ членам Ліги спосіб їх участі для підтримки вирішень Ради. Резолюція являється інтерпретацією цього артикулу в тім напрямі, що самі держави мають означити, що вони мають зробити для підтримки вирішень Союзу. Треба нагадати, що це питання стояло різко під час уложення локаренських договорів, де Німеччина заявила, що вона не може дозволити, щоб Рада Ліги Націй вимагала від неї участі в підтримці вирішень Ради на випадок конфлікту. Тоді стало на тому, що Німеччина сама означатиме, чи і в яких розмірах вона може дати таку підтримку.

Сповнюючи бажання, висловлене в резолюції зібрання, Рада Ліги Націй скликала на 30 листопада 1927 р. нову сесію підготовчої комісії для роззброєння.

* * *

В цій сесії взяла участь Радянська делегація, подаючи комісії свій проект роззброєння.

Участь радянської делегації в нарадах представників капіталістичних держав над роззброєнням має двояке значіння: по-перше вибито з рук капіталістичних держав аргумент, ніби-то Радянський Союз саботує справу роззброєння. Яку вагу мав цей аргумент, видно з попередніх нарад Комісії. В цих проектах про обмеження озброєння комісія робила виїмкові уступки для держав, які сусідують з Радянським Союзом, заявляючи, що доки Радянський Союз не бере участі в роззброєнні, доти ті держави не можуть обмежити своїх озброєнь. А по-друге радянська делегація поставила на комісії справу роззброєння, як конкретне домагання, яке при добрій волі може бути справді здійснене. Коли порівняти проект радянської делегації з усіма дотеперішніми проектами, виробленими в комісії, стане ясно, хто тільки удає, що працює над роззброєнням, а хто справді домагається роззброєння.

Ясна річ, капіталістичні держави не можуть перевести повного роззброєння. Не можуть з зовнішніх причин, бо між ними є ціла низка конфліктів, які вони кінцею кінцем розв'язують зброєю. Не можуть з внутрішніх причин, бо армія (правда, тільки до часу) була оборонцем капіталістичного ладу. Та й не хочуть вони того, бо гарні слова про роззброєння служать їм тільки лаштунками, що за ними імперіялісти провадять свою хижацьку політику захоплення й грабування чужих земель і багатств.

Одначе важне те, що делегація Радянського Союзу поставила на комісії справу роззброєння як конкретну задачу, яку можна перевести в життя.

На цій сесії комісія нічого не рішила, тільки вибрала Комітет безпеки, про який говорила в резолюції. Радянський Союз відмовився від участі в комітеті, стоячи зовсім правильно на становищі, що т. зв. питання безпеки тільки затягає справу роззброєння.

Радянський Союз застеріг собі право тільки мати в комітеті безпеки свого спостерігача.

Найближча сесія комісії має бути в березні 1928 р. Вона повинна принести основну дискусію над радянським внесенням, дискусію, в якій ясно повинні зарисуватися становища окремих держав в справі роззброєння.

Тут треба зазначити, що радянське внесення може знайти підтримку Німеччини і низки дрібних держав, які просто падуть під тягарем озброєнь, а все таки не можуть забезпечити себе перед нападом сильних сусідів, — якщо ці малі держави не будуть стероризовані великими державами.

Що до Німеччини, вона стоїть на тому, що коли вона перевела повне роззброєння, то тепер черга за тими великими державами, які подиктували їй роззброєння у Версальському договорі, заявляючи, що роззброєння Німеччини є передумова до загального обмеження озброєнь. Нехай же вони тепер роззброюються, — або... Цього „або“ Німеччина тепер ще не говорить, але ясна річ, що прийде хвиля, коли вона заявить, що коли інші держави не роззброюються, то й вона не вважатиме далі себе зобов'язаною Версальським договором. Коротко: або загальне обмеження озброєнь, або Німеччина також почне озброюватися. Така перспектива.

А поки-що ждатимемо найближчої сесії підготовчої комісії для роззброєння і дебатов над радянським проектом.

* * *

Вищенаведена резолюція Сесії Ліги Націй рекомендує договори між окремими державами як спосіб закріплення мира. Однак практика буржуазних держав показує, що цей спосіб не так закріплює мир, як зроджує нові конфлікти.

Доброю ілюстрацією цього являється з одного боку договір між Францією й Югославією, з другого між Італією й Альбанією.

Італійський імперіялізм, скріпившись за імперіялістичної війни, не може помиритися з своїм скромним становищем на міжнародному полі і змагає до поширення своїх впливів з одного боку на Балканах, з другого в північній Африці. В північній Африці зустрічає він поперек свого шляху Францію, проти якої старається утворити тісніший союз з Іспанією. На Балканах італійським опануванням Альбанії почувується загрожена Югославія.

Звернена проти Франції демонстрація італійської флоти в Танжері прискорила закінчення францужко-італійського договору, який уже підготовлявся віддавна. Цей знов договір викликав відповідь Італії в формі нового договору з Альбанією, на якого основі Італія й Альбанія на випадок загроження одній з них творять одну дипломатичну і військову цілість, — очевидно, під диктатом Італії.

В цім францужко-італійським противенстві відбивається конкуренція молодого італійського імперіялізму з старим францужким.

* * *

Окремо треба відзначити дискусію, яку підняв один з англійських консервативних „королів преси“, лорд Ротермер, в обороні мадярської національної меншости в Чехословаччині. Лорд Ротермер виступив проти Чехословаччини з важким закидом, що вона пригнічує мадярську

меншість, і поставив домагання ревізії границь між Чехословаччиною й Угорщиною з метою приєднання мадярської меншости Чехословаччини до Угорщини.

Мотиви, які заставили лорда Ротермера до цього виступу, не мають, очевидно, нічого спільного з обороною національних меншостей. Коли вже шукати покривджених національних меншостей, то можна знайти далеко більші приміри покривдження, ніж мадярська національна меншість в Чехословаччині. Хоч би взяти Українців і Білорусів у Польщі або українців у Румунії чи в тій же таки Чехословаччині. При цьому лорд Ротермер розуміє мадярську національну меншість у Чехословаччині так широко, що зараховує сюди цілу Словаччину і цілу Закарпатську Україну, які перед 1918 р. належали до Угорщини, і які він хотів би знов повернути Угорщині.

Справа не в обороні національних меншостей, а в консервативній англійській політиці скрізь скріпляти реакцію для утворення антирадянського блоку Італія, Угорщина, Болгарія — це та комбінація, яку має на меті англійська консервативна політика. Чехословаччина очевидно ще замало реакційна для англійських консерваторів, і тому треба її налякати обороною мадярської національної меншости.

Одначе, виступ лорда Ротермера має — що так скажемо, — також об'єктивно позитивний характер. Цілий теперішній стан в буржуазній Європі спирається на „святості й незалежності“ Версальського та інших договорів. І кожний, хто руйнує цю „святість і незалежність“ — все одно, з яких мотивів — руйнує й рівновагу буржуазної Європи. Ми не можемо забути, що Версальський та інші договори відрізали західно-українські та західно-білоруські землі від Радянської України й Радянської Білорусії і віддали на поталу шляхетській Польщі та боярській Румунії. Нехай же руйнують „святість і незалежність“ тих договорів.

В зв'язку з становищем національних меншостей в буржуазних державах Європи заслугоє на деяку увагу те об'єднання національних меншостей, яке знайшло вислів у т. зв. конгресах національностей, що відбулися в Женеві в 1925, 1926 і 1927 р. р.

Ідея спільних виступів поневолених національних груп на міжнародному полі зродилася після вирішення конференції амбасадорів з 15 марта 1923 р. про східні кордони Польщі. З нагоди IV зібрання Ліги Націй в Женеві в вересні 1923 р. представники українських, білоруських і литовських дрібно-буржуазних організацій, — гостро-опозиційних окупації, зішлись на спільній платформі протесту проти вклюдження українських, білоруських і литовських земель в границі Польської держави. В цім протесті, зверненім до зібрання Ліги Націй, домагалися вони ревізії вирішення конференції амбасадорів та уможливлення народам, поневоленим Польщею, виконання права самовизначення, а до того спільної міжнародної охорони українського, білоруського й литовського населення під Польщею. До цього останнього домагання прилучився також делегат німецької меншости в Польщі.

Домагання ревізії рішення конференції амбасадорів мотивувала заява покликаючись на арт. 19 пакту Ліги Націй, який говорить: „Зібрання може від часу до часу предложити членам Ліги новий розгляд договорів, які стали неприміними, або міжнародних положень, які загрожують безпекою світовому мирові“.

В 1924 р. та сама ідея спільної акції Українців, Білорусинів і Литовців, поневолених Польщею, знайшла вислів у zaloженні Комітету.

поневоленних народів у Парижі. В серпні 1924 р. Комітет оголосив свою платформу, в якій домагався ревізії кордонів Польщі в ім'я самовизначення народів. Платформа поміщена в „Ere Nouvelle“, органі лівого блоку, який що-йно недавно під проводом Ерріо був прийшов до влади, викликала в Польщі помітне занепокоєння і відповідну протиакцію як в західно-європейській пресі, так і підчас V зібрання Ліги Націй — в Женеві в вересні 1924 р.

В Женеві Комітет подав до Зібрання Ліги Націй записку, в якій протестував проти поневолення українських, білоруських і литовських земель Польщею. Президент зібрання, член швейцарського уряду Мотта, прийняв членів Комітету на окремому посіданні. На домагання ревізії границь Польщі Мотта відповів, що ревізія границь — це найважча частина завдань Ліги Націй — і не знати, коли вона матиме такий авторитет, щоб приступити до її виконання. Тому поки-що треба українцям, білорусинам і литовцям у Польщі користати з тої охорони, яку дають договори про охорону меншостей. Після Женевського виступу Комітет спинив свою діяльність. Об'єктивно сталося це тому, що ті українські, білоруські і литовські групи, які до того часу були прихильниками рішучих метод національної боротьби проти Польщі, почали переходити на ґрунт легальної боротьби. Характерно, що в першій організаційній проєкті, з яким виступив від естонських німців др. Аменде, була ще мова про право самовизначення. Одначе, дальший розвиток пішов по лінії лояльності супроти держав, у яких живуть національні меншости, і змагань поліпшити їх долю, стоячи на законному ґрунті тих держав.

Всіма трьома конгресами покористувалася Польща, щоб при допомозі польських меншостей з цілого ряду держав, де тільки знаходяться поляки (Німеччина, Чехословаччина, Литва, Латвія, Естонія) паралізувати акцію конгресів, наскільки та зверталася б проти поневолення національних меншостей Польщею.

В кінці польські меншости розбили третій конгрес. А саме делегація польської меншости з Німеччини виступила на конгресі з домаганням, щоб признати групу Фризів у Німеччині як окрему національну меншість, коли-ж конгрес відложив цю справу для докладного розгляду, делегації польської та данської меншости в Німеччині, разом з усіма іншими польськими делегаціями, покинули конгрес, мотивуючи свою ацесію поведінкою німецьких груп.

Як уже зазначено, в основу „Конгресів національностей“ лягли ідеї лояльності національних меншостей супроти держав, до яких вони належать, і змагання поліпшити їх положення в рамках існуючих держав, через витворення окремого „права національностей“, яке признали б всі держави і яке стало б частю міжнародного права. На думку авторів сеї ідеї в такому праві національності заінтересовані не тільки меншости, але й більшости, бо та сама нація, яка в одній державі творить (прим. Поляки в Польщі, німці в Німеччині) більшість, в іншій державі творить меншість, — значить, коли хоче досягнути щось для своєї меншости в чужій державі, мусить дати ті самі права чужим меншостям у своїй державі.

Ся ідеологія являється висловом інтересів дрібних меншостей, розкиданих на чужонаціональній території, які через те не мають надії об'єднатися з своїм матірним пнем і стараються устроїтися як найліпше в даних умовах. Наскільки ці меншости по своєму соціальному положенню поміщицькі і капіталістичні (німецькі поміщики в прибалтійських державах, німецькі промисловці в Польщі і т. п.), вони очевидно

примиряться з існуючою державою, коли б тільки їх соціальні інтереси були забезпечені.

Визнаючи існуючі державні границі, ідеологія конгресів національностей являється для середньої і східної Європи ідеологією реакційною, яка укріпила лад, утворений диктатурою держав Антанті. Тому конгреси національностей можуть відбуватися в Женеві, де їм патронує Ліга Націй.

Додати треба, що на ґрунті тої самої ідеології в справі національних меншостей стоїть Міжнародна Унія товариств для Ліги Націй, Паневропейська Унія, взагалі всі міжнародні установи, які працюють в зв'язку з Лігою Націй.

Українському народові поневолених українських земель з представниками такої ідеології очевидно не по дорозі, бо вона стоїть на перешкоді його змаганням до національно-державного об'єднання і соціального визволення.

* * *

В кінці годиться згадати про цілу низку слов'янських наукових конгресів, які на протязі літа відбулися в Польщі: всеслов'янський лікарський з'їзд, з'їзд слов'янських географів, і етнографів, з'їзд істориків Східної Європи і в кінці польський філософичний з'їзд з участю запрошених слов'янських учених. В усіх тих з'їздах брали участь українські вчені з західно-українських земель і з еміграції, а в з'їзді географів і етнографів також делегація з Радянського союзу.

Нас тут цікавить політичний бік з'їздів, а саме, що Польща, яка всіма способами здавлює розвиток української культури, полонізує українську народню й середню школу, усунула з львівського університету українські катедри, переслідувала приватні українські високі школи неначе злочинні організації і вкінці зруйнувала їх, а сама ані не думає про сповнення власного зобов'язання в справі заложення українського університету, — що та сама Польща запрошує на ті наукові конгреси українських представників.

Зокрема треба згадати про скандал, який стався в зв'язку з з'їздом географів і етнографів. На цей з'їзд запрошено українських представників, а рівночасно в офіційному „Конгресовім Провіднику“ польський учений Чоловський, пишучи про польсько-українську боротьбу за Львів, вилаяв українське військо стилем Сенкевича. Правда, президія з'їзду була приневолена ту лайку на самім з'їзді відкликати, одначе, в „Провіднику“ вона таки пішла в світ.

Ясна річ, Польща так панькалася з українцями на різних наукових з'їздах щоб продемонструвати перед чужими „польсько-українську співпрацю“ на науковому полі і зрештє з цього для себе політичний капітал. Польщі, яка „в слухний час“ збирається „визволити Україну з більшовицького ярма“, дуже корисно заграти перед чужими ролю „протектора української культури“.

Західно-українські наукові представники мотивують свою участь в тих з'їздах тим, що їх присутність показала чужим стан української науки і ствердила факт існування великої раси українського народу в межах польської держави. Без тої участі все це було б перед чужими закрите.

Та з другого боку треба взяти під увагу ту політичну шкоду, яка виходить з того, що Польща утворює ілюзію „польсько-української наукової співпраці“.

Ясна річ, самою відсутністю нічого не досягається.

„Відсутні ніколи не мають слушности“, — говорить німецькаповідка. І українській відсутності на міжнародних наукових конгресах, які відбуваються в Польщі, мусіла б товаришити широка кампанія, яка вияснила б чужим учасникам конгресу і тим науковим колам, від яких вони виступають, — чому саме українські наукові представники не завжди можуть брати участь в наукових з'їздах на території Польщі, не можуть причинятися до витворення ілюзії польсько-української співпраці на науковому полі, коли в дійсності між Польщею й поневоленим нею українським народом іде страшна боротьба, в якій рішається життя або смерть цієї частини українського народу.

Далі, щоб представники української науки на західно-українських землях чули міцний ґрунт у своїх змаганнях, треба, щоб на Радянській Україні організовано всеукраїнські і міжнародні наукові з'їзди. На всеукраїнських з'їздах західно-українські наукові кола побачили б, що вони — не самі, що за ними стоїть могутній розвиток української культури їх Матері-Батьківщини, а міжнародні з'їзди задемонстрували б розвиток української культури в українській державі перед міжнародними науковими колами.

Тоді західно-українські наукові кола не потребували б боятися, що їх відсутність на міжнародних наукових з'їздах у Польщі може пошкодити справі української науки.

На сім місці я можу, розуміється, тільки торкнутися цього важного питання культурної співпраці всіх українських земель під проводом Радянської України. Це питання вимагає окремого основного обміркування як українських наукових кол так і державних керівників України.

К. СЛІПКО - МОСКАЛЬЦОВ

Радянський художник і мистецька спадщина

З підсумками досягнень радянського образотворчого мистецтва на 10-ті роковини Жовтня в СРСР все більш і більш художні кола і суспільство п' чуває, що в цій ділянці мистецької культури не все гаразд. Особливо це впадає у вічі при огляді виставок революційних асоціацій, які що до художніх перспектив нагадують стан лицаря, коли він задумався спинившись біля трьох доріг з загрозливими написами і не знає, кудю йти.

В Росії нерішуче, але АХРР прямує задовольнити потреби ринка, він видає плакати, листівки, мапи, картини і т. ин. АХРР вже продукує, але з сумом доводиться, розглядаючи художню продукцію АХРР'у, констатувати, що вона занадто слаба.

Об'єднання „Бытие“, групіровка молодшої генерації „Бубнового валета“, продовжує в образотворчому мистецтві сезанівські традиції, а тому й не дивно, що їхні твори вражають занадто не глибокою трактовкою соціальних тем.

Приємніші для споглядання роботи художників „Товариства чотирьох мистецтв“, які в своєму підході до розв'язання живописних завдань намагаються опрацьовувати речі з декоративним ухилом та бажають наблизитися до синтетичних форм, які найбільше співзвучні нашій добі. Проте й тут, коли розглядати їхні речі за змістом, не можна не побачити формалістичного ухилу.

Приблизно в такому н-прямоку ведуть роботу найбільш сильні угруповання Росії, звичайно ми не лічимо художників - конструкторів, які працюють на виробництві. Навмисне не спинаємось ми і на художниках послідовниках „Мир искусства“, бо вони продовжують культивувати і захоплюватись лише красою.

Це обличчя художньої Росії на сьогодні, але перейдімо до угруповань України.

Відсутність сталої художньої традиції на Україні та відсутність сильних художніх шкіл до революції на мистецтві позначилась тим, що лише в останній час художні сили набирають певної диференціації. Так з АРМ'у та АХЧ'у виходять ліві художники сезаністи, які і утворюють нове угруповання ОСМ'у (об'єднання сучасного мистецтва України). В цілому нове угруповання, що в основу своєї роботи поклало нові відкриття французького мистецтва, продовжує традиції художників, яких цікавила проблема упорядкування лише зовнішнього зорового сприймання, коли тематика являлась лише мотивом, стимулом до побудови живописних форм. Не спинаючись на оцінці цього напрямку, ми лише ще раз зазначимо, що напрямок взятий об'єднанням не зможе, за орієнтацією на формальну композировку, розрішати тематичні завдання так, щоб вони були легкі і зрозумілі масам.

Біля АРМ'у об'єднуються художники теж лівого напрямку, але в кращій своїй частині група монументалістів, надзвичайно сильних

майстрів, вихованих на художніх традиціях минушини, під впливом нових течій в західному мистецтві, продовжує традиції монументального мистецтва „Органічних „епох“ і в протизвагу ярим змістовцям висовує примат форми. Ця група переважно декоративно опрацьовує тему, але зміст у виконанні монументалістів на жалі знову одержує чисто живописну орнаментальну трактовку.

Нарешті на Україні біля АХЧу групуються художники станкові. Більше прийнятні речі АХЧу за змістом для глядача, на жалі хибують тим же, чим загалом хибує натуралістична школа, а тому говорити про повне і всебічне використання мистецьких форм цією асоціацією для підкреслення змісту теж не доводиться.

Це стисла характеристика найбільш сильних мистецьких угруповань СРСР. І коли б задати собі питання, чи виконав радянський художник нове соціальне державне замовлення? Чи ж відбило мистецтво на своїх полотнах глибину нового змісту, чи збуджує воно думки у глядача, чи захоплюють картини його? То тут можна відповісти—ні.

Соціальне замовлення застало наших художників якось раптово, художник переважно спостерегач, що просто замальовував життя, не зумів зрозуміти нового завдання, в яке входило не пасивне фіксування дійсності, а й передача рою думок, революційного захоплення самого художника, настрою героїчних революційних днів.

Праві угруповання зрозуміли, що тут єсть тотожність з роботою передвижників і пішли за ними, а ліві занадто поверхово зрозуміли своє завдання, вірніше майже не зрозуміли нових вимог життя.

Що ж нам дає підстави заявляти, що на сьогодні в мистецтві не все гаразд, що воно на роздоріжжі? Та реакція радянського глядача: робітника, селянина, інтелігента, що її ми можемо спостерігати при огляді виставлених речей на виставках, музеях і т. и.

Бо екскурсанти глядачі, переважно студентство наших вузів, кінець кінцем схилились до того, що картини з абстрактним змістом, або вірніше, лише живописним розрішенням для широких трудящих має є мало цікаві.

Вони ж зауважували, що художниками, особливо лівими, недоцінюються думки про те, що мистецтво, особливо з революційним змістом, ще довгі роки буде збуджувати соціальні інстинкти глядача, думки його, що мистецтво ще не один рік буде закликати трудящі маси до боротьби за комунізм.

Погоджуючись з цими зауваженнями а також визнаючи, що революційне мистецтво це є мистецтво, кров'ю сповне з масами, боротьбою за визволення, що воно є один з найкращих агітаційних чинників, само собою нам стає ясным, що революційне мистецтво відрізнятиметься від буржуазного і своїм духом та методами, що примінюються в речах описового характеру. По-перше цей метод буде цілком реалістичний, при чому він не обмежується поверховим описом, а йде глибше.

Нам також ясно, що революційне мистецтво не буде задовольнятися констатуванням фактів, фіксацією вражень, описом за ради опису, його не буде приваблювати елегантний самий образ; як метод воно буде прямувати до пізнання глибини речей, показувати, або вірніше, визначати висновки змальовуючи.

Таким чином революційний художник буде користуватись мистецтвом як засобом ув'язки реальних суспільних теорій з реальністю речей і відчуттям рухів життя. Ось чому революційне мистецтво мало повинне цікавитись індивідуальними образами, дріб'язковими

винятковими подіями. Колектив з його поглядами, трагедіями і законами ось дійсно тема нового мистецтва.

Ось чому нові перспективи художника, орієнтація на переживання мас, само собою, вносить поправки у вирази мистецтва, яке фактично до революції живилось майже індивідуальними переживаннями особи.

З вищенаведеного також вияснюється, що й шукання нових форм виразу революційного змісту може йти лише при тісній роботі художника з масами, який в нашу добу з кабінетного майстра виходить на вулицю, площу до мас.

З цього ж таки випливає, що для повного порозуміння з глядачем, для того, щоб твір був зрозумілий масам, для того, щоб вибратись з тенет формалістичної трактовки, зорієнтованої на знавця, для того, щоб наблизитись до трудящих, художникові потрібно вивчати глядача, який хоч і має вже виховану культурну домінанту—індустріалізація та ідеологічну—соціалізм, проте саме буття його—трудящого—урізноманітнює форми художнього сприймання, а це останнє примушує зауважувати, що в нашу революційну добу можна буде різними формами, найбільш зрозумілими масам тої чи іншої народності, передавати соціальний зміст.

Тому то, як ніколи повстає питання про відношення радянського художника до мистецької спадщини, яка має багату досвід і різноманітні форми вияву змісту. Таким чином „без чіткого усвідомлення того, що, тільки точним знанням культури, утвореної всім розвитком людства, тільки переробкою її можна будувати пролетарську культуру, без такого розуміння нам цього завдання не розв'язати.“ Цією думкою тов. Ленін цілком вчасно показував і направляв увагу художника на те, що йому треба використовувати мистецьку спадщину.

Чи ж знаємо ми мистецьку спадщину? Чи ж використовуємо в ній все найкраще? Сміло можна сказати, що ні.

І це дійсно так, бо наші радянські художники або користуються лише найновішими західними відкриттями, які собою являють шукання граматики форм, основ мистецького синтаксису, що було до речі в далекій минувшині розрішено, або використовують лише мистецьку спадщину, за термінологією Гавзенштейна, органічних епох, коли або переважав в мистецькому творі фізичний бік людини, сила, могутність, або стрункі побудови стомлених мучеників аскетів, що скорше нагадували якихось потусторонніх осіб, ніж нас, прости смерних. От і все, що використовували і використовують наші художники і на чому вчиться художня молодь. Більше на жаль нашими художниками педагогами з західного мистецтва нічого не використовується, чомусь по сей час ігнорується, або не зрозуміла ще одна доба, доба сама найцікавіша з усього західного мистецтва: це епоха відродження, на якій на протязі майже п'яти століть вчилися молоді художні сили.

Чи справді ця доба відродження не варта уваги, чи ж дійсно досвід минулих спроб вчитись на класичному мистецтві примусив взяти під сумнів доцільність використання славних художніх традицій? Чи ж наші художники, зважаючи на невдале використання різними школами цієї спадщини, вирішили за зайве і піднімати питання про використання цієї доби? Спробуймо розібратись.

Питання про використання художніх традицій класичного мистецтва має велику історію, можна сміло сказати, що кожна країна кінцем кінцем перебувала під впливом мистецтва доби відродження.

Так розглядаючи в історичному розрізі те, як використовували мистецьку спадщину в минулому, ми можемо помітити, що північних

краях, приміром, на фламандському мистецтві на початку XVI століття позначився великий вплив Італії. Художники фламандці направляються до Італії з метою вступати до шкіл чужоземних майстрів. У великій мірі позначився вплив італійського мистецтва на німцеві Гольбейнові, особливо на його стінних розписах.

Проте, ще в більшій мірі перебувала під впливом Італії французька художня культура в кінці середніх віків. Так, приміром, художник Фуке використовує з італійського мистецтва архітектурні рамки і подробиці орнаменталії. Жан Пераль після подорожі до Італії навіть оголосив, що змінить всі свої ескизи, виготовані раніше до подорожі, згідно античним предметам, під впливом яких перебував цей майстер.

В Іспанії в XVI віці теж панує італійський вплив, нам навіть відомо, що при дворі Карла V-го та Пилипа II-го більша частина художників були італійцями, які задавали тон іспанським живописцям.

Перегортаючи сторінки минулого, особливо рельєфно і чітко позначається вплив італійського мистецтва на Францію в XVII столітті. Роботи художників цього століття носять на собі один й той же характер—наслідування античному світові, зокрема Італії. Цікаво відзначити, що відвідування Італії в XVII віці було обов'язкове для кожного молодого французького художника, більш того в 1666 році Людовик XIV засновує в Римі французьку Академію майстрів. Так вчаться й живуть в Італії видатні французькі художники Пуссен, Пуже, Симон Вуе, Клод Желле, Мішель Фреміне, який намагався робити під Мікель Анджело.

Відомо, що і часи французької революції, коли мистецтво було покликане служити республіці, коли воно повинне було збуджувати громадські інстинкти і виховувати альтруїстичні почуття, вперше у Франції після Пусена і Лебрена класичні традиції доби Відродження знайшли в особі Давида свого прибічника.

В дальшому розвитку мистецтв ми можемо побачити, що наслідування великим майстрам доби Відродження приймає вже інший характер, ним зацікавлюються наукові робітники. Так одним з перших, що намагався поставити проблему навчання й вивчання на класичному мистецтві на науковий ґрунт, був естетик Вінкельман, що обстоював цілком теорію утворену в добу Відродження й прийняту болонськими майстрами Пуссеном та Ван - дер - Верфом. Захоплений красою форм в класичному мистецтві, Вінкельман гаряче навчав: „Один тільки шлях є в мистецтві для того, хто хоче стати великим, шлях цей — наслідування минулому“. Заклик Вінкельмана зацікавив художників, вони прислухалися до навчання Вінкельмана, так Лессінг після „Мінни“ робиться автором „Лаокоона“, Гете поетом Іфігенії. Під впливом цього навчання німецьке мистецтво також повернуло до класицизму, на сцену виступають живописці Антон Рафаель Менгс, Анджеліка Кауфман і інші. Антон Рафаель Менгс був еkleктик і так захоплювався добою Відродження, що намагався злити в єдине красу всіх класиків Рафаеля, Тиціана, Корреджіо, але це йому не вдалось.

Захоплення італійським мистецтвом було таке велике, що єдиною темою для живопису Франції, Німеччини того віку це була антична історія, і це захоплення минулим доходило до того, що всі ділянки мистецтва, які були невідомі класичному мистецтву, навіть не користувались успіхом.

Про те, слід зазначити, що окремі художні групи по різному розуміли минуле. Так нам відомо, що художник Прюдон перший

повстав проти псевдо-класичної системи Давида. Прюдон по природі поетична натура, послідовник Корреджіо, також вірив в античне мистецтво, але вбачав в ньому грацію, наївну чуттєвість, різнобарвну гру форм і світотіни. В Німеччині виступають назарейці Овербек, Корнеліус і інші, що беруть за зразок не античне мистецтво, а старовинне італійське Кватроченто.

Нарешті вже в XVIII віці, після романтичного ухилу, знову сталося в французькому мистецтві наближення до Давида та антиків, і до вивчання зразкових по стилю майстрів, переважно Рафаеля. Одним з найталановитіших художників, що зробив вплив в цьому напрямкові на художню молодь, був Енгр.

З початку XIX століття, ми знаємо, панувала в образотворчому мистецтві безкольоровість, проте молодь того ж таки віку береться за вивчання великих майстрів XVI століття і їх життя радісного кольориту. Одним з найцікавіших художників був Корнеліус. Були навіть і такі художники, які займали середнє місце між романтиками і класиками, приміром Арі Шеффер, у нього форми фігур класичні, вираз романтичний, Поль Делярош, що звернувся до історичних сюжетів, але теж поєднував в собі класицизм Енгра та романтиків.

Таким чином, як видно з попереднього, мистецтво доби Відродження відігравало не останню роль в розвитку художньої культури Заходу. Проте ж вплив Італії поширився далеко і на Схід і це дійсно так, бо ми, розглядаючи розвиток мистецтва сходу Європи — України та Росії, можемо констатувати, що на Україні, особливо в західній в XVI віці ми, теж знаходимо італійських майстрів, переважно архітектів, які будують церкви, костьоли, приватні будинки, палати і т. ін. Пам'ятники першої половини XVII віку України свідчать про те, що вони здебільшого творились під впливом або німецького так званого „князівського бароко“, або італійського. Тим же впливам підпадає й українська скульптура. Так нам навіть відомо, що на початку XVII століття деякі художники здобували освіту в Італії, приміром Мартин Кампінзон, що одержавши науку в Італії, приносить з собою на Україну нові італійські барокові форми.

В XVIII віці в Київській Могиланській Академії було прекрасно поставлено навчання мистецтва за академічними традиціями, мало того, учнів академії, що закінчували її, надсилали для удосконалення за кордон до Риму, Венеції і в інші міста. На відкритій в другій половині XVIII століття школі малярства при Київській Лаврі ще більш позначились італійські впливи, та й не дивно, бо в цій школі, крім зразків з ілюстрованих видань, гравюр західного мистецтва, які постачали Лаврській школі італійські купці в Ломбардії, навіть викладали італійці, приміром італієць Фредериче. Підтримуючи тісний зв'язок з Заходом, не дивним стане й те, що на Україні в розписі Козелецького собору відчувається модне в добу бароко наслідування письма Корреджіо.

В XIX віці, хоча український мистецький центр був скасований, проте українські майстри, які працювали в колишньому Петербурзі, не були позбавлені впливів Італії. Так видатний художник Лосенко висловлював навіть такі думки, що все не класичне мистецтво не єсть артистична творчість. Пізніше під впливом Брюлва в українському малярстві наслідують класичні форми Шевченко, академик Трутовський та інші.

В Росії в XVIII віці, коли сталось зближення з мистецтвом Заходу, вже за Петра I-го надсилаються для художнього удосконалення в мистецтві цілі групи молоді за кордон до Італії і в інші

країни. По заснованню Академії Мистецтв молодь виховувалась в дусі наслідування античного мистецтва, а тому всякі спроби молоді вийти з рамок наслідування античного типу з ніжним профілем, великими очима і прямою лінією лоба та носа, тоб-то того погляду, який цілком виходив з ідеалів італійських еклектиків, терпіли неуспіх. Прихильники класичного мистецтва в Росії так як і еклектики італійці думали, що тільки древні художники, силою своєї уяви, могли здійснити ідеал краси, що художник наділений тим, що уміє утворювати форми більш доскональні, ніж ті, які подає природа, що занадто точне утворення природи є заперечення ідеалу, що живу натуру слід передавати так, аби вона як мога більше походила на антику. Імена художників в Росії, які зв'язані з цим академічним напрямком мистецтва, будуть: Угрюмов, Єгоров, Брюлов, Іванов, останній майже все своє життя прожив в Італії.

Таким чином мистецтво Росії приблизно до кінця першої половини XIX віку обмежувалось тим, що наслідувало класичні форми і повторювало зразки, залишені італійцями XVI віку.

Оглянувши коротенько те, як використовували мистецьку спадщину в Росії та на Україні до революції, ми можемо зазначити одне: не дивлячись на бажання використати мистецьку спадщину доби Відродження, тим художникам так таки і не вдалось глибоко зрозуміти суть мистецьких творів художньої культури Італії XVI віку. Зазначаючи про це, ми можемо констатувати, що використання мистецької спадщини принаймі на території бувшої Росії не йшло далі рабського наслідування великих майстрів пензля. Повстає питання, через що в не далекій минувшині не могли бути використані більш глибоко світові мистецькі скарби? Через те, що „парикмахерська цивілізація“, яка панувала до середини XIX віку, не могла бути за вдачами ґрунт для розцвіту мистецтва, бо в Росії не було другого Рафаеля, який би міг витворити з нікчемності і пустоти щось величне й пишне. А також ще тому, що в ті часи в Росії і моральний розпад вищої верстви був занадто великий, що і привело до славного бунту художню академічну молодь в 1863 році проти академічного застою, яка і кинулась від культивування форми в другу крайність — літературщину, як в свій час було і серед англійських живописців (Гогарта, Вількі, Мельриді) і у французів.

У цих художників передвижників здібність пішла в розріз з мистецькою роботою Передвижники — це збиті з шляху спостерегачі, які коли судити за творами, народжені писати романи, нариси про поволання, бо їх цікавили і дивували особливості ремесла, фаху, професії, в їхніх речах можна зустріти відпечаток доброзичливості, більшість їх має справді літературні здібності. В фізичній людині вони бачуть особу високо моральну, фарби, рисунок форми, живописна компоновка все це у них справи другорядні. Головне у них — передати у формах безліч драм з дійсного життя, анекдотичність і т. ин. Власне кажучи, пензель пише тільки душі, почуття, вони так сильно підкреслюють це, так перебільшують, що у них форми, яка мусила б струнко поєднуватися з змістом, нема.

І коли б ми хотіли роздивитись те, як же сучасні радянські художники намагаються використовувати добу Відродження, то ми можемо помітити, що ці художники, як і передвижники, являючись або натуралістами з ніг до голови, або формалістами, маючи иншу установку, ніж мали художники Відродження: одні — літературну, другі — формальну, не розуміють творчість геніїв доби Відродження, яка

собою не являє окремо історію форми, або змісту, а в доба художників мислителів, що уміли чудово користуватись формою.

Перейдімо ж тепер до характеристики доби Відродження і розгляньмо, чим вона нам може бути корисна.

Розглядаючи речі деяких художників, що намагаються наслідувати Мікель-Анджело, ми можемо помітити, що ці художники крім копіровки гігантських м'язів, які для підкреслення деяких сторін типу цілком свідомо й навмисно перебільшувались видатним генієм, нічого у Мікель Анджело більш і не бачать. Використовуючи мускулатурні бугри на фігурах Мікель Анджело, ці наслідувачі наших часів для підкреслення фізичної могутності робітників пробують теж підкреслювати м'язи на руках і т. ин. Проте в наслідок, повторюю, копіровки ці новостворені речі зовсім не творять враження, як речі Мікель Анджело, бо в них замість сили й могутності типів почуваеш якісь бездушні ляльки з велетенськими, утрированными м'язами, не пропорційними формами, які ясно говорять за нерозуміння основних принципів роботи Мікель Анджело.

Чим же нас цікавить Мікель Анджело, що в його творчості, або діяльності є такого, що приваблює молодь, яка хоче його наслідувати? Звичайно, по перше це сила, могутність, динамічна насиченість типів, які не маючи фотографічної схожості, являють з себе синтетичні образи, які впливають на глядачів, зокрема навіть на такого консерватора, яким був Рєпін, що перебуваючи закордоном не визнавав абсолютно ніякої цінності з мистецької спадщини Заходу окрім „Моїсея“ Мікель Анджело.

І справді, оглядаючи річ Мікель-Анджело „Моїсей“, якого він виготовував для гробниці, можна дивуватись цій задумі і тому умінню преображати свою уяву в масі матеріялу. Ця річ безперечно впливає сильною стрункістю сталевих форм, вся постать якось впливає на глядача, вона говорить про велику залізну волю людини, вона переконує в тому, що ця фігура дійсно може управляти масами. Величаві форми Моїсея навівають на глядача якусь бадьорість і повагу.

Як же він цього досяг? По перше умінням користуватись конструкціями та композиціями. Мікель Анджело прекрасно розумів одне, що річ робить вплив не окремими деталями, а масами, він знав, що твір може навівати життя, коли маси взято у відповідних співвідношеннях, а також він добре знав і тайну композиції або, висловлюючись по сучасному, він знав якою композицією і як можна впливати, щоб викликати ті чи інші настрої у глядача. В даному разі Мікель Анджело свідомо сажав Моїсея на підвищення, могутні руки komponує так, щоб вони допомагали зосередити увагу на самій постаті. Так одну з них він з'єднує з бородою, а другу з одягом на колінях і то в такий спосіб, що руки надають якогось монументального руху. До речі, такі деталі як волосся бороди, що спускається не прямо вниз, а певними хвилями, знов оживлені; розбиваючи форму грудей, вони підкреслюють якийсь великий рух навіть такими деталями. Не випадково також в постаті Моїсея Мікель Анджело повернув голову, бо цей напівзворот надає величного руху всій фігурі. Можна було б навести безліч умілого і свідомого користування деталями, проте ми обмежимось ще лише деякими дрібницями, які характеризують уміння продумувати речі досконально до дрібниць. Прогляньмо обробку голови. Ми в ній не бачимо того руху мас, що спостерігали в інших деталях: бороді, руках і т. ин. Аналізуючи те, чому він так зробив, ми можемо погодитись, що коли б був цей

рух, то він розбив би сталевість, мужність постати і цей динамізм давав би зайву імпресіоністичну трактовку.

Всі ці деталі і композиція в цілому свідчать про одне, що Мікель Анджело щасливо обминув ту грубу помилку, якої не могли обминути інші художники, приміром Кло Слутер. Кло Слутер в своєму „Моїсеві“, що він виконав для фонтану Джіоні, занадто захопився трактовкою на моделі убрання, а це останнє зробило те, що в нього створено не „Моїсея“, а манекена, який зодягнено в цікаво розположену по складках матерію, а тому в Слутерівському „Моїсеєві“ головна увага звертається на матерію. Це порівнення підкреслює одне, що Мікель Анджело, не дивлячись на захоплення тілом, яке він любив опрацьовувати, геніальний майстер, зумів не розгубитись, він зумів вчасно підпорядкувати своє захоплення головній меті — дати велику постать.

Повчитися у Мікель Анджело можна і різноманітності передачі типів, тоб-то знову того, чого нашим художникам бракує. Ілюструємо прикладом: розглядаючи сидячі фігури на гробниці Медичі, ми бачимо, що цьому генієві сили близька була й передача грації, шляхетності. Так від одної фігури Джульяна Медичі віє від сильних мускулястих форм шляхетною манерою, легкою граційністю, артистично зовнішньою вдачею. Друга ж постать при всій своїй задумливості говорить про тип вояки. Про те ж уміння komponувати постаті для передачі різних переживань людини говорять чотирі фігури, що розположені попарно біля Медичів. В цих постаттях спячих або збуджених жінок та чоловіків, навіть для підкреслення експресії пропорції часто порушені.

В цих фігурах великий, палкий мистець вклав цілу глибину думок, які він виніс з аналізу дійсності. В цих постаттях він вклав своє відношення до дійсності, і що це так, стверджує його напис на одній з фігур: „Солодко спати, а ще солодше скам'яніти на час бід і ганьби. Не бачити нічого, не почувати, ось мов блаженство, так не збуджуй же мене. Ой, говори тихше“.

Даний малюнок з роботи великого художника і його різнобарвні характерні постаті являються яскравим показником того, що великі речі, твори, що захоплюють глядача, не є лише продукт технічної обробки, продукт лише майстерності. Ми знаємо, речі, якими хоче художник запалити маси, тоді і по формі будуть цікавими і виконуватимуть своє завдання, коли вони являтимуться в наслідок глибокої продуманості змісту і форми як в загальних композиціях так і деталях. Лише такий синтез змісту і форми, поєднуючись в щось ціле, буде викликати бажані реакції.

Таким чином нашому художникові при творенні психологічно сюжетних речей, для підкреслення глибокого соціального змісту не слід нехтувати аналізом сучасності і старим гаслом: що „чим глибше всебічніше продумана тема, то тим більше буде вона впливати на глядача“.

Навівши цей побіжний огляд з скульптурних робіт Мікель Анджело, ми мусимо зазначити, що цінність цього геніального знавця людського тіла не обмежується лише скульптурними творами. Оглядаючи його живописні речі Сикстинської капели, бачиш, як у цього художника відбилася в людському тілі вся любов до голих фігур, напружених людських м'язів, що по потребі з стану напруження знесилюються, робляться м'якими, тоб-то він знову підкреслює свої бідно живописними засобами свої бажання. Ілюструємо прикладом.

Розглядаючи фрагмент з „Потопу“ — дві постаті, напевно батька й сина, якого батько несе на плечах, можна знову побачити, як слухається творця розписів капели форма. Постаť сина підкреслена так формами, що цілком передає напівмертве тіло, що безсило звисає і це він робить поруч з тілом батька в напруженні, хоча відчувається, що батько стомлений своєю вагою. В цілому як фрагмент з „Потопу“, так і інші постаті і тут примушують знову наших художників переглянути занехане і зневажливе відношення до вивчення людського тіла та його механізму. Нам здається, і тут аналіза Мікель Анджело показує, що лише досконало вивчивши структуру людського тіла, його м'язів, художник зможе все це привести в рух, він зможе примусити все це разом коритись, при підкресленні характерних положень переживань, головному — бажанню художника.

Слід також зазначити ще й те, що, коли доводиться говорити за Мікель Анджело, то чомусь всі знавці, теоретики мистецтва визначають цінність його як художника сили й могутності, динаміки, як майстра скульптури. Проте, мені здається, що Мікель Анджело може бути цінним нашим майстрам ще іншим, портретним живописним зображенням.

Так приглядаючись до обличч розпису в Сикстинській капелі, дивуєшся занадто живій трактовці обличчя. І тут Мікель Анджело, художник сили, в постатях, дуже живо скомпонованих, передавав різні характери обличч, навіть в одному з обличч жінки, він, геній величавости і динаміки в тілі, передав надзвичайно багато жіночої, вірніше дівочої ніжності і це він робить поруч з новим обличчям занадто упертим, навіть неприємним „Єзекілем“. Або прогляньмо також знову постаť „Леді“, в якій великий художник втілює образ ватажка могутньої бойової раси, сестру одної з дів, що спочивають в капелі Медичей. Тіло її наділено такими ж м'язами і такою могутньою побудовою, що в обличчі немає ні на йоту захоплення, навіть в такий момент від неї віє якоюсь суворістю, погляд Леді здвигнутий під самісніжкі брови. Нам здається, синтетична трактовка типів при портретному монументальному живопису в наш час, коли потрібно втілювати узагальненими могутні образи робітничого класу та селянства, опрацьовка Мікель Анджело і самий характер роботи, повторюю, багатьма сторонами нашим художникам може стати у пригоді.

На закінчення побіжного огляду робіт Мікель Анджело, нам здається, що цей художник, малюючи людське тіло в його насиченні експресією, рухом, може бути корисним нам ще й умінням направляти спостереження на те, що бажано підкреслити. Мікель Анджело своєю творчістю, своїм не пасивним відношенням до життя, своєю громадською вдачею є прекрасний приклад творчого будівничого запалу художника, який не дивлячись на те, що був самітний і йшов проти суспільства, в якому глибоко розчарувався, втворював ідеальний тип нових людей, тоб-то тип нового суспільства, серед якого, на його думку, можна було б і йому жити. Ця глибока активна вдача, що приводила Мікель Анджело до створення живих постатів, насичених то величністю то гнівом, указує шлях, що допоможе нашому художникові — громадському активістові (характерна ознака радянського майстра) зрозуміти те, що фактично стимулювало і допомагало створювати йому геніальні постаті.

Таким чином студії Мікель Анджело нашими художниками допоможуть створювати нове пролетарське мистецтво, що теж характерне синтетичними образами.

Тепер перейдімо до характеристики робіт другого майстра доби Відродження, флорентійського художника інтелекту Леонардо да Вінчі, який особливо може бути цінним, як зразок уміння передавати різні вирази, що характеризують собою певне відношення змальованих типів до подій життя, головної теми картини.

Леонардо да Вінчі у великій мірі нам цікавий тим, що він зумів використати і сприйняти не тільки всі досягнення попередніх мистецьких поколінь, як передачу широких композиційних побудов — Джотто, Мозаччо, в Фра Анджеліко та Філіппі — експресії, в Паллайуоло — рух, у Вероккіо — світотінь, він зробив більш того: він відкрив *chiaroscuro*, *contrapposto*. В цілому Леонардо да Вінчі дав зразки й приклади зорової передачі засобами переважно світла та тіни, а також впливу за допомогою руху торса. Ці нові відкриття і синтетичні перетворення раніших досягнень, само собою, розширювали можливості виразу і нарешті дозволили в мистецтві змальовувати людину в такому хвилюванні, яке тільки можна спостерігати в житті.

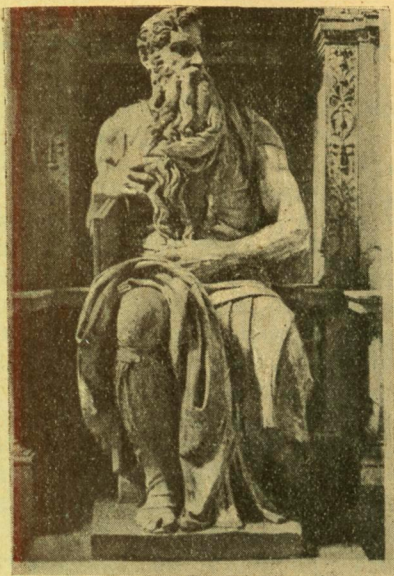
Надаючи особливо намальованим головам експресивності Леонардо стає в число тих художників, на яких безперечно багато де чого можна повчитись, і дійсно навіть такий майстер як Рафаель, як зазначає в одній з своїх праць Вазарі, споглядаючи це уміння Леонарда да Вінчі, зазначав, що Леонардо не мав собі рівного писати голови чоловіків, жінок з надзвичайною експресією. Рафаель почував себе просто прибитим і вельми здивованим, коли він споглядав намальовані обличчя Леонардо да Вінчі.

Манера Леонардо прийшлась Рафаелю до вподоби більш всіх прийомів живописної майстерности, він став вивчати її з упертістю, старанно, у всьому він намагався наслідувати Леонардо.

Ці зауваження про відношення Рафаеля до Леонардо да Вінчі як найкраще свідчать про те, що у Леонардо, художника інтелекту, дійсно можна повчитись уміння передавати досконало за живописними прийомами експресію облич.

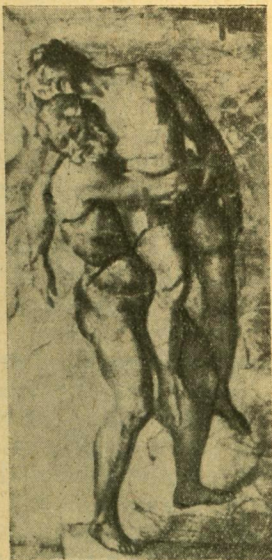
І це дійсно так, бо рівняючи задуми Леонардо з задумами сучасних майстрів, що малюють типи, ми можемо тільки дивуватись тому неумінню скористовувати форми для підкреслення глибокої думки, як то ми бачимо на Леонардовських фігурах. „Хто подібно Леонардо, пише Бергсон, змалював щастя матери, її дитини і щастя дитини, що радіє з самого процесу життя. Хто подібно Леонардо змалював соромливість, недосвідченість, ніжність дівочтва“. Правда, не можна не погодитись з автором цих рядків, коли ми глянемо на безліч ескізів Мадонни, або його рисунок профілю Ізабелли.

Для підкреслення самого цінного для нас у Леонардо уміння втілювати найвищу абстрактну ідею в спосіб досконального матеріального виразу через образотворче мистецтво, проглянемо деякі його твори. Почнімо з „Монни Лізи“. Розглядаючи даний твір, можна не погоджуватись із Леонардовською трактовкою, нам може не подобатись самий тип Монни Лізи, можна лаяти Леонардо як це робить Бергсон, мовляв, він змалював „м'ясисту самку“. Але коли ми захочемо упевнитись в тому, чи зумів Леонардо передати певний характер, вираз, то повинні погодитись з тим, що так, Леонардо дійсно блискуче розрішив це завдання. Розглядаючи портрет Монни Лізи, ми можемо побачити хитру упевнену в собі жінку, з усмішкою якогось наперед передбаченого самозадоволення, при чому в тій же постаті заховано величавість, чітку, просту і закінчену композицію.

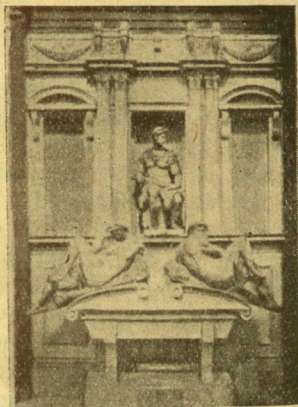


„Моїсей“

МІКЕЛЬ АНДЖЕЛО



Фрагмент з розпису
в Сикстинській ка-
пелі „Потоп“



„Гробниця Джуліано Медичи“



Фрагмент з розпису в Сикстинській капелі

Іншим віє від змалюваної ним постаті „Леді“. Леді цього видатного майстра виразу стоїть соромливо, опустивши очі, проте живі, бурхливо-хвилясті лінії переплітаються з досконалою шляхетністю. Приглядаючись і бажаючи зрозуміти, чому на обличчі у Леді такий вираз, нам стає зрозумілим все, коли ми перенесемо увагу на лебедя, що майже по людському охоплює її крилами, а маленькі близнята якось по птичому — косо дивляться угору та бік. Таким чином тайну далекого минулого, глибоку спорідненість між людиною й живоїною, передчуття погансько-філософського єдиного всесвітнього життя надзвичайно майстерно і глибоко передав вдумливий мислитель Леонардо.

Проте, нам здається, що і умінню komponувати фігури і тло, так щоб вони разом підкреслювали головне — тему, теж можна повчитись у Леонардо, бо цей геніальний майстер віртуозно komponує і психологічно опрацьовує теми, які набирають надзвичайної різноманітності і багатства форм.

Пригадаймо його славний твір „Тайну вечерю“. Спокійне архітектурне тло з освітленими позаду простінками, ніби є перший мазок, що допомагає зосереджувати увагу глядача на центральній фігурі Христа, який своїм словом: „Хтось з вас предасть мене“ порушив мирну, спокійну вечерю. Бажаючи підкреслити цей зміст, Леонардо, змальовуючи спокійне тло, тут же поруч спокійної фігури Христа передає цілі групи апостолів в занепокоєнні. Знову бажаючи підкреслити вражіння несподіваної заяви учителя, Леонардо в контраст з тлом, із геометричним столом, фігури подає в динамічному рухові, який ця спокійна і величава обстановка лише підкреслює.

Перегляньмо ж окремі деталі картини. Тут нема випадковості рухів, тут всі постаті, всі групи детально психологічно і композиційно продумані, ця річ позбавлена тої літературщини, якою страждають твори сучасних художників. Чому? Та тому, що Леонардо, не дивлячись на занадто важке завдання передати різноманітний настрій апостолів під час таких слів Христа, не розгубився як художник, він блискуче розрішив цю нелегку задачу. Постаті при такій великій кількості не страждають на одноманітність, бо з композиційного боку вони, окрім живості в собі, розбиті на чотири зовсім різні групи. Приглядаючись же до виразів, можна побачити надзвичайну різноманітність облич, більш того, Леонардо в цих типах зумів навіть передати людей півдня, що звикли до широких рухів та крикливих розмов.

Розглядаючи ж його „Мадонну“, що переходується в Ермітажі, ми можемо помітити в Леонардові ще одне надзвичайно цінне уміння — передавати за допомогою форми, матеріялу, живописних прийомів, певну глибину типу, його розумовий багаж, коли можна так висловитись. Справді картина притягає своїми рисами глядача. Обличчя Мадонни, що змальовано молодого дівчиною, викликає у глядача цілий вир думок. По типу своєму, рис обличчя, при спогляданні Мадонни відчуваєш в ній мудрість, що разом з цим переплітається з якимсь східним пасеїзмом.

Зваживши це все, повторюємо, нам здається, що при сучасному стані нашого молодого образотворчого мистецтва і цей великий Флорентієць своїм умінням komponувати мистецькі форми, в яких підкреслюється глибина типу, своїм умінням передавати індивідуальні переживання типів, так щоб не губилась живописна цінність картини, може стати для багатьох художників портретистів зразком.

Поруч з підкресленням цінності цих двох видатних художників доби Відродження, не можна обминути й групи великих майстрів

кольору: Корреджіо, Джіовані, Беліні, Джоржоне, Тиціана, Поля Веронезо та митця величезних урочистих композицій Рафаеля, який разом з художниками кольору залишив нам чудові і цінні мистецькі скарби. Розгляньмо ж коротенько і стисло речі цих майстрів.

Рафаель, як художник, ми знаємо, був протилежністю Мікель Анджело. Якщо перший не тільки не підпадав під вплив оточення, то Рафаель, як раз навпаки, найкращі свої речі створював під впливом бажань замовця.

Розглядаючи речі цього художника, майстра величезних урочистих полотнищ, можна прослідкувати, що на його творах відбилися впливи різних шкіл, на початку Умбрійської школи (Перуджіно). Твори Рафаеля цієї доби опрацьовані так, що наслідують лише самого учителя, ще не виявляють всієї оригінальності і свіжости рафаелівських композицій. Переїхавши до Флоренції, Рафаель в своїх творах позбавляється головного відпечатку Умбрійської школи, — релігійного настрою.

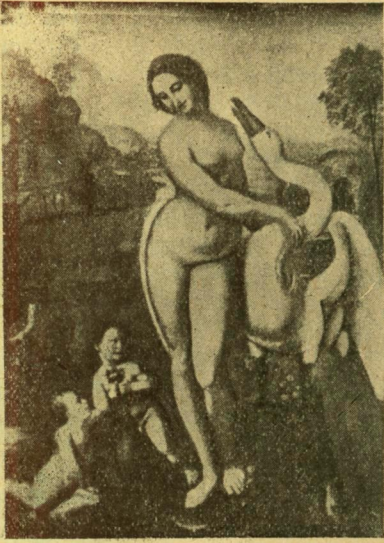
Флорентійські твори Рафаеля вже несуть бажання передати красоту форм та вивчати самі найрізноманітніші прояви життя. Правда, у великій мірі, цей здвиг стався під впливом папи Юлія II-го. Цей палкий духівник мріяв знову віродити панство, очистити Рим від дикого розгулу, повернути папству колишню його величність. Розумний папа знав, що у великій мірі успіх цих мрій залежить від того, наскільки буде використано мистецтво, і тому Юлій II-й, впливова особа, творить цілу художню політику, цей політикан притягає мистецтво на службу релігії, він підкреслює те, що мистецтво повинне служити глибоким думкам, воно мусить стати засобом переводити мрії духівництва в дійсність. Таким чином в Римі знову на сцену виступили філософські і моральні ідеї. Головним чином бажанням підняти колишню величність пап та такою трактовкою завдань мистецтва можна пояснити той урочистий стиль, ті величні композиції, які створював досить таки неглибокий по натурі Рафаель.

Рафаель є яскравий приклад того, що при бажанні навіть натура художника, більше спостерегача, теж зможе створювати цікаві і широкі синтетичні композиції, які хоча й не матимуть сили, могутности, глибокої думки, що характерна для художників мислителів, проте з декоративного боку, з боку зорового ефекту, вони завше можуть викликати самими формами у глядача урочистий настрій, який не розраховує на глибокий аналіз змісту.

Ми не можемо, розглядаючи речі Рафаеля, не зупинитись на деяких його працях. Повторюю, працюючи по замовленню за досить точними інструкціями, приміром, „Диспут про евхаристію“, Рафаель мусив зробити, вірніше скомпонувати цю річ в такий спосіб, щоб вона прославляла релігію й теологію, „Атенську школу“, — щоб прославляла філософію.

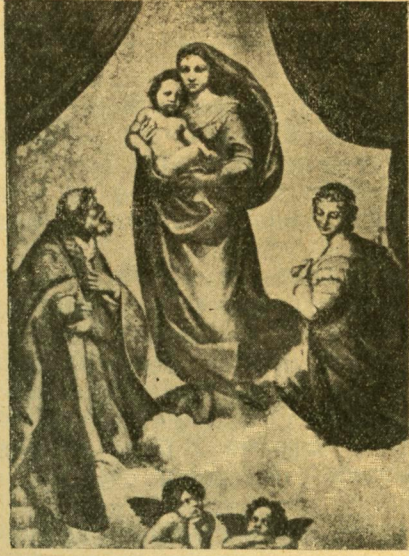
Виконуючи ці завдання, Рафаель не тільки не створював ці композиції середньо, він розрішував їх, можна сказати, блискуче. Так його вищезгаданий твір „Диспут про евхаристію“ всі історики заносять до числа найкращих творів Рафаеля, навіть більше, цей твір деякі з знавців тої доби відносять до одного з найхарактерніших мистецьких творів, в якому художникові пощастило передати дух християнства.

За розположенням фігур цей твір виглядає так: вгорі небо з святою трійцею, з апостолами вибраними, на землі стоїть престол з дароносицею, яка є центром усієї композиції, з боків престолу розмістився собор найвидатніших богословів, великих учених, теологів,



Леонардо да - Вінчі

„Леді“



Рафаель

„Сикстинська Мадона“



Рафаель

„Мадона дель Карделліно“



Гаціян

„Флора“

християнських мислителів. Ніколи типи, пози й вирази не були такі різноманітні і так опрацьовані в тоні величної цілої картини, як в даному разі. В цьому творі Рафаель зумів передати релігійні почуття, прикласти знання природи, досконалість флорентійського стилю, та крім цього подати геніяльну композицію, чудовий колорит, тонкий рисунок.

Мистець досконалого поетичного колориту, шляхетний рисувальник, Рафаель був переважно художником, що культивував граційні форми, що відшукував і підкреслював найкраще. Одного разу, працюючи над „Галатеєю“ по замовленню багатого банкира, Рафаель писав: „Для того, щоб намалювати красиву жінку, мені треба бачити їх де-кількох, з тою умовою, щоб Ви були присутні і вибрали б саму найцікавішу з них. Але як хороші судії і красиві моделі рідко зустрічаються, то я користуюсь відомою ідеєю, що склалася в моїй голові“.

Цей уривок з листа ще раз стверджує, що не завжди для художника природа дає цілком закінчені образи, ці думки Рафаеля підкреслюють, що художникові мало копіювати природу, що йому конче треба іноді в природу вносити щось своє, навіть більше — змінювати її, коли цього потребує тема.

Рафаель як художник, що створював прекрасні пишні композиції, своїм широким декоративним підходом, умінням komponувати речі так, щоб підкреслювати головне, теж стає художником, який, як і вищезгадані, може бути використаний сучасністю. Проте ще він може бути цінним нашим художникам і своїм умінням видержувати речі в спокійних ліричних, але насичених кольором композиціях.

Наш стислий огляд про мистецтво XVI віку, віку великих майстрів півдня, був би не повний, коли б ми не спинились хоч мимохідь ще на групі колористів, які як і художники рисунку, світотіни, чаруючими фарбами не тільки можуть захоплювати око, давати надзвичайно різноманітні кольорові сполучення гам, а і підкреслювати фарбою тему, тоб-то пишні святкові настрої, задуму, ніжну чаруючу лірику і т. ін.

Наш час, коли колір як ніколи занепадає, коли ми не дивлячись на бажання спектралістів відродити колір, не маємо видатних майстрів фарби, які б уміли так само як і колишні майстри вільно користуватись кольором, знову примушає підкреслювати потребу вивчення майстрів фарб далекої минувшини. Нагадуючи про славні імена блискучих майстрів кольору Корреджіо, Джіованні Беліні, Тиціана, Веронеза, перед нами повстають і ті своєрідні способи підходу, якими користувались ці майстри.

Так на шляху між середньою Італією та Венецією майстер грації Алегрі, прозваний Корреджіо, володіючи прийомами монументального живопису, умів релігійним сюжетам придавати ніжний поетичний настрій, прекрасні спокійні лагідні кольори, чарівну м'якість. Його Мадонна у Франциську показує уміле живе, не дивлячись на трохи театральні рухи типів, сполучення кольорів, які свідомо майстром взяті напівпотушеними і впливають на глядача спокійно та лагідно. Треба зазначити, що у цього художника, як і багатьох колористів того віку, багатство палітри було таке велике, що він навіть в подібній темі, теж „Мадонна“, не тільки композиційно інакше трактує форму, а в ній ми можемо спостерігати повну протилежність, надзвичайно живу і буйну в кольоровому відношенні композицію.

Але перейдімо до Венеціанської школи, школи, що виховала цілу низку геніяльних колористів.

Загальна риса, що характеризувала геніяльних художників того часу, полягала в тому, що вони уміли досконально володіти кольоритом, уміли прекрасно розрішати великі композиційні завдання та при багатстві фарб майстерно користуватись грою світа на полотні, підкреслювати відповідною гармонією фарб в картині настрої.

Для прикладу візьмімо і розглянемо творчість Джіовані Белліні. Цей художник, прекрасний портретист, вже досяг того, що володіючи індивідуальним почуттям при опрацюванні картин, переходить до створення полотен з настроєм, де вираз почуття досягається не лише зовнішнім мазком фарби, а відповідною гармонією кольорів. Цей художник вже може не тільки давати прекрасні кольорові сполучення, він майстерно і при тому свobodно, залежно від завдання користується найрізноманітнішими кольоровими гаммами, він своєю роботою над кольором подав шлях, за яким його учні Джоржоне і Тиціан ще більш удосконалили фарбову техніку.

Так зокрема Джоржоне, що належить до кращих венеціанських кольористів, вражає чарівною приємною теплою гамою, в якій всі ступні відтінків зливаються в єдине ціле. Приміром „Селянський концерт“, „Святе сімейство“.

Другий учень Джіовані Белліні Тиціан поєднує в собі всі якості венеціанської школи, він чудово уміє передавати фізичну красоту жінки, усю красу її розкішного пишного розцвіту. В його картинах теж теплих на колір багато руху, його кольорит чарує і приваблює око.

В портретних роботах Тиціан намагається передавати саме найхарактерніше, при чому як венеціанець він не може в портретному живопису обминути того, щоб не передати найхарактерніше оточення. Так в одній з своїх робіт „Альфонс Фер'єрський“ тип представлений в усій могутності: ліва рука хапається за меч, права лежить на великій гарматі, яка зробила ім'я герцога в Італії просто страшним. Приглядаючись до нескінченного портрету Павла III-го з двома онуками, ми можемо побачити, що висока фігура папи опустилась, роки зігнули діда, але сила розуму не зломлена, хитро, навіть злісно блищать його очі з під брів, і іронічно хитра усмішка грає біля рота. Не спиняючись на низці інших робіт Тиціана, ми можемо лише підкреслити одне, чому, думаємо, ніхто, хто хоч трохи знайомий з роботами Тиціана, не буде заперечувати. Його портрети свідчать про надзвичайно велику спостер-жливість. Тиціан уміє заглиблюватись в натуру, яку зображує, він в своїх портретах дає ряд блискучих психологічних аналізів. І цим особливо кволому портретному живопису наших часів він може бути за зразок.

В великій мірі може також бути використаний нашими художниками і могутній декоратор Паоло Веронез. Цей майстер заховав в собі уміння розробляти великі композиції, він умів розкладати в них, не вносячи хаосу, велику кількість постатів, утворювати групи, творити контрасти, притягувати глядача, надавати загальному враженню щось грандіозне, він майстер святкового кольору, вмів чудово справлятися з грою і співвідношенням тонів. Він як чарівник умів то запалювати кольори, то послаблювати їх, в його творах природність, звичайність поєднуються з святковістю. Пригадаймо речі: „Спаситель, що обідає в домі Симона Фарісея“, „Шлюб в Кані Галілейській“.

За браком місця нам доведеться на цьому закінчити і огляд кольористів доби, яких в великій мірі ми можемо використати. А тому нам залишається повторити, що ці великі кольористи своїми різноманітними підходами до розрішення кольорових завдань, при нашому бідному

на кольори живопису, при наслідуванні і в кольорах західніх майстрів переважно грубого примітивізму, венеціанські майстрі, при студіюванню їхніх праць, ми думаємо, розширять можливості працювати кольорами, а це останнє допоможе нам усунути небезпеку творити мистецькі речі в фарбовому відношенні такими, якими творили їх передвижники.

Сумуючи все вищесказане, ми думаємо, що навіть цими коротенькими замітками про радянського художника і мистецьку спадщину, над вдалось порушити питання про відношення радянського художника до скарбів минулого, з яких художник сучасності не використовує тих живописних прийомів, які б могли збагатити радянського художника формами вислову, чим художник зміг би глибше підкреслювати як героїчну славу боротьбу пролетаріату з своїм ворогом буржуазією, так і різні сторінки величного будівництва соціалізму в СРСР.

Ось тому підкреслюю, що на шляху до створення нових мистецьких цінностей, радянському художникові, навіть при самому різноманітному характері творчості, доба Відродження, доба великих художніх традицій, великих майстрів може бути прекрасним взірцем, що зможе нашого художника витягти з тенет формалізму та літературщини і направити шляхом творення таких мистецьких цінностей, де зміст буде цілком гармонійно поєднаний з живописною формою, як це ми спостерігали в добу класичного мистецтва.