

3249

(205/0)

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО



№ 2

ЛЮТИЙ

1940

Мистецький календар

Лютий

- 2/II 1591 р. Народився Дж. Барбієрі (призвісок Гверчіно (Кривий)—живописець Болонської школи, один з найзначніших представників академічного напрямку. В творчості Гверчіно, проте, з одного боку, чимало елементів реалізму, з другого—суперечкої ефектовності, як от в славновідомому плафоні „Аврора“ в віллі Людовізі в Римі.
- 2/II 1679 р. помер Ян Стіен (р. 1626)—славетний голландський живописець. Стіен працював виключно в галузі побутового жанру. Його здебільшого багатофігурні, невеличкі картини майстерно скомпановані, надзвичайно старанно виконані і сповнені дотепного гумору іноді з легкою моралізуючою тенденцією. В творах Стіена відбилося життя середнього шару голландського бургерства.
- 11/II 1830 р. помер Дж. Б. Лампі (старший)—італійський художник (нар. 31/XII 1751). Уславлений як портретист великосвітського суспільства Відня і Варшави, Лампі був запрошений до Петербурга. За чотири роки свого там перебування Лампі намалював багато портретів близьких до двору осіб,—Потьомкіна, Зубова, Апраксіна і портрет самої імператриці Катерини I залишив помітний вплив на російських художників, зокрема на Боровиковського, талант якого Лампі ставив дуже високо. Сини Лампі, учні свого батька, теж спеціалізувалися на портреті. З них Дж. В. Лампі—молодший (1815—1852) довгий час жив в Варшаві і за цілком неймовірною вигадкою декого з удаваних шевченко-знавців був учителем великого українського поета-художника.
- 11/II 1814 р. народився Л. С. Премацці—російський живописець-педагог, професор Петербургської Академії мистецтв. Видатний технік акварелі, Премацці приніс велику користь архітектурній молоді, яка проходила у нього навчання (пом. 1891 р.).
- 12/II 1818 р. народився В. І. Штернберг—російський живописець, найближчий

товариш Шевченка по Академії. В своїх прегарних акварелях Штернберг відображає добре йому відому природу України і сцени українського народного побуту. Особливий успіх мала його картина „Посвячення пасок в Малоросії“, за яку художник одержав од Академії золоту медаль. Інтересу до народного життя Штернберг залишається вірним і в Італії, куди виїхав він 1842 р. („Італійські селяни грають в карти“, „Піфферарі“ та ін.). Помер Штернберг в Римі 20/X 1845 р.

- 18/II 1564 р. помер в Римі Мікель Анджело Буонаротті.
- 18/II 1836 р. народився М. О. Мікешін. Вихованець Петербургської Академії, де він вчився в класі батального живопису в Вілевальде, Мікешін в 1859 р. подав свій проект (в малюнку) на оголошений тоді конкурс на пам'ятник тисячоріччя Росії. Проект Мікешіна був прийнятий до виконання (в Новгороді) і від того часу, майже покинувши живопис, художник переключився на скульптуру. За проектами Мікешіна споруджено пам'ятник Катерині II в Петербурзі, Богдану Хмельницькому в Києві та багато інших, як по містах Росії, так і за кордоном (в Ліссабоні). Пам'ятникам Мікешіна бракує справжньої монументальності і вони часто відзначенні печаттю того поганого смаку, що панував в офіційному мистецтві другої половини минулого століття. Мікешін працював також і як графік, між іншим ілюстрував „Кобзаря“ (видання 1896 р.) Шевченка. З Шевченком він був добре знайомий і за останні роки життя поета майже щодня з ним зустрічався. Помер Мікешін 31/I 1896 р.
- 21/II 1783 р. народився Ф. П. Толстой—видатний російський медальєр, скульптор, графік і живописець. Протягом багатьох років працював Толстой в Академії, як викладач, як професор і нарешті як товариш президента (до 1859 р.). З робіт Толстого найвидатніші—серія медалей з воску, де

10 листопада 1940 р.

MUZEUM
w
PRZEMYSŁU
73/75(427)

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

ОРГАН УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РАДНАРКОМІ УРСР
ТА СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

№ 2

ЛЮТИЙ

1940



Ф. Модоров. Герої Першої кінної армії тт. Ворошилов, Будьонний,
Щабенко. Фрагмент. Олія

Наш обов'язок

Про оборонну тематику

Радянське мистецтво, як і література, має в своєму арсеналі немало прекрасних творів, що зображують героїку нашої славної Червоної Армії, її повсякденний побут, навчання. За відображення епізодів з героїчного життя Червоної Армії взялися з перших же років радянської влади не тільки професіональні баталісти М. Самокиш, Греков й інші, але й дуже багато художників інших жанрів.

Усім відомі величезні заслуги в цій галузі нашого революційного плаката часів громадянської війни.

В останні 10 років тематика з життя Червоної Армії стала центром уваги явної більшості, якщо не всіх, наших художників. Яскравим свідченням цьому є виставка „20 років РСЧА і Флоту“.

Життя Червоної Армії, оборонна тематика зайняли центральне місце і на нашій українській ювілейній виставці.

Героїчна боротьба Червоної Армії за визволення наших братів - українців і білорусів, що стогнали під ярмом польських хижаків, знайшла також свій швидкий відгук у наших художників-графіків.

Проте, досягнуте в цьому напрямі радянським мистецтвом далеко ще відстає від потреб нашої великої епохи. У нас ще дуже мало творів мистецтв на оборонну тематику, які стануть надбанням майбутніх поколінь. Більшість творів, зроблених на оборонну тему, носять на собі печать поспішності. Автори цих робіт звичайно виправдуються тим, що часу на виконання „замовлення“ було дуже мало.

Справа, звичайно, не в „замовленні“. Хороші твори мистецтва держава наша купує і купить коли завгодно. Справа тут у тому, що багато наших художників під оборонною тематикою розуміють обов'язково великі полотна і обов'язково якінебудь складні баталії з багаточисленними фігурами. Такі твори, дійсно, вимагають багато часу. Хіба в практиці старих баталістів бували випадки, щоб складні, великі сцени писалися ними за 3—4 місяці? Над такими творами треба працювати багато більше, іноді роками.

Хороший твір на оборонну тему не завжди й вимагає великої кількості фігур, масових сцен. Хіба ми не знаємо прекрасних батальних творів знаменитих баталістів, як, наприклад, деякі твори Верещагіна й інших, де всього одна чи дві дійові особи? Замість великої кількості фігур на полотні, наспіх і не завжди вміло зроблених, багато корисніше було б грунтовно простудювати одну-две фігури, зобразити бійця—живу людину у всій багатогранності його душевних виявів. Такі твори нерідко вимагають від художника не менше часу, ніж зображення масових сцен. Адже справа не в кількості фігур, а в тому, як вони написані.

Чи багато в нас хороших портретів бійців і командирів Червоної Армії? На „звітних“ виставках минулого і цього року їх, здається, не було жодного. Створюється враження, що наші майстри пензля ждуть „замовлень“ на подібні речі.

Частина художників, особливо слабіші з них, які беруться за портрети, шукають тільки знатних людей, орденоносців. Багато хто робить це, очевидно, виходячи з такого міркування: майстерності малувато, але зображення персона — поважна, отже, жюрі пропустить. І вони не помилляються.

За оборонну тематику повинні взятися насамперед кращі художники. На Україні з видатних майстрів один тільки М. Самокиш спеціально працює в галузі батального живопису. Назріла вже необхідність у кадрах художників, які спеціально працювали б над батальнюю тематикою.

Час уже в наших художніх вищих навчальних закладах почати спеціальну підготовку цього роду художників.

Героїчна історія Червоної Армії, її боротьба за визволення наших братів-трудящих від ярма польських і фінських експлуататорів дає багатющий матеріал для всіх видів мистецтва.

Все зроблене в галузі оборонної тематики—лише початок.

Наша славна Червона Армія, яка вступила в 23-й рік свого існування, жде від радянських художників творів, що гідно відобразили б її славну боротьбу і перемоги.

Ми, художники, в боргу перед Червоною Армією.



О. Герасимов. Й. В. Сталін і К. Е. Ворошилов у Кремлі. (Олія. 1938 р.)



М. Чумак

Серго Орджонікідзе. Олівець

ДО 3-РІЧЧЯ З ДНЯ СМЕРТІ СЕРГО ОРДЖОНІКІДЗЕ

Про художню критику¹

Дещо про художні смаки

Геніальні люди в критиці мають таке ж велике значення, як і в будь-якій іншій галузі суспільного буття. Але було б зовсім неправильним вважати, що критика (як і будь-яка інша галузь громадського життя, зокрема культури) зобов'язана своїм прогресом тільки геніальним особам. Такий погляд—ідеалістичний.

І мистецтва, і науки так само, як і інші галузі суспільного буття, крім малочисленних геніїв, завжди мають багаточисленних талановитих, здібних і ще більше посередніх представників, трудівників. Так само і в галузі критики. Це лише доводить про те, що прогрес в усякій галузі є результат проявлення в сієї громадської думки, а не творчості одних лише геніїв. Але безперечно також і те, що не в усіх галузях буття творчо обдарованім особам, навіть геніальнішим із них, однаково легко довести правоту своїх переконань. Експериментаторові в точних науках це зробити багато легше, ніж дослідникам в інших галузях. Це загальновідомо. Міркуючи далі в цьому напрямі, відзначимо особливо невигідне становище художнього критика.

Художній критик має справу як із змістом художнього твору, так і з його формою. Перед судом критики те й друге—невідділимо. Але для виявлення соціальної ролі художнього твору безпосереднє значення має зміст: що зображує даний твір. Для визначення художньої культури, специфічної особистості художника має значення аналіз форми.

Керуючись своїм громадським обов'язком, критики головну увагу приділяють змістові творів. Воно і зрозуміло: форму в мистецтві звичайно визначають „школи”, напрямки; зміст—ромадське життя. Зовсім невипадково те, що більшість видатних критиків, як Дідро, Белінський, Чернишевський, Стасов, Плеханов і інші, головну увагу приділяли змістові художнього твору, хоч ніколи і не були байдужими до його форми. Можна навести немало фактів, які підтверджують ту думку, що в епохи великої активності суспільного життя передова критична думка основний наголос робила на змісті художнього твору, вимагаючи від форми одного—щоб вона відповідала змістові твору.

„Характер нового мистецтва—перевага важливості змісту над важливістю форми”,—твердив Белінський.

¹ Закінчення. Див. „Образотворче мистецтво”, № 1, 1940 р.

В революційні епохи, в епохи ламання відживлих суспільних відносин і утвердження нових відносин, громадська думка, отже, і критика приділяють особливу увагу змістові мистецтв.

„В усі революційні епохи, у всіх класів, що борються за своє визволення, естетичний смак завжди сильно затемняється логікою і мораллю”,—твердив Ф. Мерінг.

Аналогічну думку, здається, висловлював і Плеханов. Досить кинути погляд на минуле і сучасне радянської художньої критики, щоб перевіритися в тому, що вона, ця критика, основним об'єктом робить зміст художнього твору (ми тут залишаемо в стороні критиків із формалістичного табору, які виступали в розпал формалізму). В цьому є певний смисл. Тут знаходить відображення розвиток самого мистецтва в подібні епохи. Лише тоді, коли визначались уже суспільні відносини і художник остаточно зrozумів своє місце в суспільстві, свої нові завдання, він, як творча особа, може вдохновитися і створити велике мистецтво. Це наочно підтверджується Історією радянського мистецтва: явна більшість наших видатних майстрів старої школи лише в останні десять років почала давати великі, серйозні твори. Зміст визначає собою і форму.

У нас є вже немало критиків, здатних зрозуміти і розібрати зміст художнього твору. Спірніше стоять справа з розумінням і аналізом форми художнього твору. А без розуміння і аналізу форми твору немає і критика. „Критикові повинні бути відомі сучасні поняття про творчість; інакше він не може і не має права ні про що судити”,—заявляє великий критик Белінський. Це значить, що критик повинен розбиратися в „кухні” художника, розібратися в специфіці його живописної мови, в гідностях і хибах цієї мови. Але „судити про живопис може тільки той, хто сам хороший живописець”,—заявляє великий живописець Веронезе. Це ж твердження ми знаходимо і в Ап. Васнецова: „Вказати на гідності техніки, тобто входити в область художньої кухні, не рискуючи впасти в помилки, може тільки художник”².

Подібні міркування ми нерідко чуємо і від наших художників. При такій постановці питання критикові лишається тільки одне—zmіст мистецтва, а форма його припадає на долю художника, він може бути і критиком П. Іноді знаходять компроміс, скочуючись на позицію формалістичного мистецтвознавства і критики. Тоді

² Ап. Васнецов—„Художество”.

нерідко подають руку Вельфліну і міркують, як міркував Вільгельм Гаузенштейн: „Соціологія мистецтва, в точному розумінні, може бути тільки соціологією форми. Соціологія ж змісту є по суті загальна соціологія і належить швидше до громадянської, ніж до естетичної Історії суспільства”³. Прибічники Вельфліна, як і він сам, ніякої соціології форм у мистецтві не створили і не створять. Відрив змісту від форми, як і на впаки, повністю перегороджує шляхи до правильного, наукового розуміння мистецтва—таке твердження марксистської естетики.

Отже, критик повинен, аналізуючи зміст твору, вміти оперувати і формою його, принаймні—розуміти Йому говорять, що він для цього повинен бути професіональним художником.

Чи правильна ця думка? Чи правда, що нехудожник не може розібратися в мові художника? Більшість видатних критиків (в будьякій галузі мистецтва) художниками не були. Хоч вони і розглядали, в основному, „соціологію“ змісту, „соціологія“ форми їм ніколи не була чужа. Це й зрозуміло: адже справжній критик—це людина з сильно розвиненими естетичними почуттями, як і художник. Розуміти форму художнього твору критик повинен і може, якщо він справжній критик.

Якби форма в мистецтві була приступна тільки художникам, то, можна твердити, їх мистецтво народові було б незрозуміле, а тому й непотрібне. Хороший твір мистецтва своєю формою всім приступний. „Якщо ми знаємо, що люди можуть правильно судити про творіння природи, то ще в більшій мірі доведеться визнати, що вони можуть судити про наші помилки“,—правильно заявляє Леонардо да-Вінчі.

Здається, ясно вже: критик, який розуміє зміст твору, може і повинен розуміти і форму цього твору.

Але ми підійшли до найважчого, найскладнішого питання в критиці: чому один і той же твір мистецтва, не викликаючи особливих суперечок по змісту, дуже часто викликає різне розуміння своєю формою? Його різно розуміють з погляду форми, навіть великих, висококваліфікованих критики, не кажучи вже про публіку.

Звичайно, поганий твір одержує погану оцінку від усіх критиків, та й не тільки від критиків. Але чому різно оцінюються форма часто і хорошого твору? Ми підійшли до старого, надзвичайно каверзного питання—питання про критерій прекрасного, красивого.

Усім відомо, що мистецтво безпосередньо зв’язане з прекрасним, красивим. І не менш ві-

домо, що думки людей про смаки різні. „На вкус и на цвет товарища нет“,—говорить російське прислів’я. Про те, що одного критерія краси, смаків немає і бути не може, твердять і філософи від ідеалістів до матеріалістів, і соціологи різних напрямків, і хто завгодно. Не наше завдання вишукувати причини цього складного явища—різності смаків. Безперечно одне: смаки—справа надзвичайно суб’ективна. Вони різні в різних народів, в різні епохи в одного і того ж народу, в різних класів і всередині класів, різні і в різних їх представників.

Безперечно: розвиток культури, цивілізації різноманітить смаки і поняття про красу до безконечності, як різноманітить і фізичний та інтелектуальний тип людини. Комунізм з його високорозвинutoю особою ще більше різноманітить поняття про красу.

Який висновок випливає звідси для критиків? Насамперед той висновок, що критики, як люди культурні, неминуче мають різні відтінки у сприйманні краси, прекрасного. А це значить, що ступінь сприйняття краси, специфіки живописної мови у кожного з них буде різної інтенсивності і відтінків. Чи випливає це на їх критичну думку? Чи відіб’ється це на розборі ними даних художніх творів? Очевидно, відіб’ється, до того ж—нерідко в діаметрально протилежному напрямі. Тому то ми часто бачимо такі парадокси, коли один і той же твір мистецтва з погляду своїх живописних якостей одержує зовсім різну оцінку з боку навіть висококваліфікованих критиків. Кожний, хто пред’являє претензію до критиків, повинен зрозуміти і врахувати цю особливість становища критика.

Але тоді законно виникає питання: раз в основі естетичних міркувань не лежить якогось загальноприйнятого правила, закону, раз ця справа в своїй основі має суб’ективний смак критика, чи варто з критиком рахуватися? Чи не краще звільнити художника і публіку від послуг критика? Чи не раціональніше на всі ці суперечки поставити крапку, посилаючись на великий авторитет Гегеля: „Раз відсутній критерій, який ми могли бы застосувати до безконечних форм, що зустрічаються нам у природі, то при виборі предметів зображення і відміні між прекрасним і потворним нам залишається тільки керуватись з уб’єктивним смаком, якому не можна сперечатись“ („Естетика“, стор. 47).

Справа, однаке, стоїть не так просто. Критики не тільки можуть мати і мати певні відтінки у сприйнятті прекрасного. Справжні критики неминуче повинні мати різноманітні відтінки у сприйнятті краси. Адже вони теж художники своїми почуттями і світовідчуттям. Мистецтво тим і цікаве, що його представники—

³ В. Гаузенштейн. Опыт социологии изобразительных искусств.

художники, різноманітні по своїй художній мові, сугубо індивідуальні у цьому відношенні, якщо вони справді художники.

Чому ж, питается, критики повинні мати стандартний смак у мистецтві? Раз критики мають метою впливати на багатоманітний розквіт мистецтва, вони це можуть зробити різноманітністю власних сприймань. На формування естетичної культури кожний із них робить вплив, в міру своїх здібностей, таланту, так само, як це роблять і художники.

Відзначимо, між іншим, що „анаархія“ смаків не така велика, як це на перший погляд здається. Ми не можемо погодитися з буржуазними мистецтвознавцями, які звичайно залякають неможливістю знайти спільну мову при оцінці яких-небудь художніх цінностей. Це далеко не так. Шедеври світового мистецтва, при всій різності у смаках, майже завжди оцінюються, як шедеври. Крім того, в епоху існування класичних стилів у мистецтві критерій краси, прекрасного більш чи менш був певним, не зважаючи на те, що індивідуальності художників при цьому зберігались.

Не підлягає сумніву, що соціалістичний реалізм в міру свого розвитку буде сприяти консолідації критиків і художників у питаннях оцінки як художньої культури в цілому, так і живописної особистості художників зокрема. І це зовсім не буде суперечити різноманітності смаків, що буде посилюватись.

Ми зовсім не ставимо собі за мету вичерпати таке складне питання—питання про смак і критику, до цього часу обійтися, на жаль, в нашій критичній літературі. Ми спробуємо через деякий час повернутися ще до цієї проблеми і більш докладно, детально обґрунтувати деякі її твердження, лише натяком зачеплені в даній статті.

А тепер перейдемо до дальнього питання нашої критики.

Про гостроту критики

Основною соціальною функцією критика, як ми бачили, є розібрати суспільне значення художнього твору, показати, наскільки даний предмет мистецтва відповідає запитам громадськості. Природно тому, що критик велику увагу приділяє змістові твору, враховуючи форми, як щось дане, що виходить від школи і суб'єктивних якостей художника. Тільки в епоху загнивання буржуазного суспільства, коли зміст в мистецтві став вихолощуватись, критика взялася, в основному, за аналіз форм, поскільки мистецтво тут і саме є лише „формотворчістю“.

Вказана соціальна функція критика зобов'язує його до високої сумлінності і принципіальності

в своїх міркуваннях. Критик, який торгує свою совістю або прагне всім додогдити,—шкідливий. Справжній критик—представник громадської совісті. Такими були і всі великі критики в усіх галузях думки. Але бути принципіальним у певному розумінні—значить бути гострим, категоричним. Не завжди художники—і далеко не всі з них—можуть належним чином виразити громадський інтерес. Критик, в таких випадках, повинен сказати своє гостре, але правдиве слово. „Дотепність, ідкість, жовч, якщо ним володіє критик, повинні служити йому знаряддям для досягнення серйозної мети критики—розвитку і очищення смаку... повинні тільки давати йому засоби відповідним чином виразити думку країної частини публіки“,—говорить Чернишевський („Про ширість критики“).

В чесності наших критиків немає сумнівів ні в кого. Це зрозуміло: вони, як і сам народ наш, служать одній меті: справі комунізму. Підкупи критики, корупція, що має місце в теперішньому буржуазному світі, в нас місця мати не може. Докір, який можна кинути нашій критиці в останній час,—це відсутність гостроти, елейність Ітону, побоювання зачепити чийогось самолюбства.

Згадаємо класиків російської літературно-художньої критики. Які гострі і нещадні вони були до критикованих творів і їх авторів, до яких бі ідейних угруповань вони не належали! „Якщо ви гадаєте, що говорити комунебудь неприємне не можна ні в якому разі, ні для якого блага, то покладіть на вуста ваші палець мовчання або відкрийте їх для того, щоб сказати, що всяка критика шкідлива, тому що всяка когонебудь засмучує“,—повчав Чернишевський критиків свого часу.

Звідки ця сентиментальність в нашій художній критиці, яка тепер спостерігається? Очевидно, це є реакція на недавно ще існуючу в нашій літературі і мистецтві „голобельну“ критику, назавжди засуджену громадськістю. Але не меншою причиною беззубості нашої художньої критики є І слабість, недостатня авторитетність. Щоб боляче кусатись, потрібні міцні зуби... Зуби ж нашої, особливо української, художньої критики, покищо молочні, вони тільки-тільки пробиваються. Безсумнівно, з мірою нагромадження знань, досвіду і авторитету критики наші будуть більш гострі і різкі. Багато є принципіальних питань у нашій художній практиці, по яких критика може і повинна висловлюватись різко. До числа цих питань на самперед входять питання творчого порядку.

Основна хиба наших українських художніх критиків і журналу, що їх об'єднує,—це майже цілковита відірваність їх від повсякденного творчого життя художника. Якими творчими

думками, дерзаннями живуть наші художники—ми майже не знаємо. Про багато нових творів українських художників ми, на наш сором, узнаємо лише через московську пресу. Це стається тому, що ми, люди, які працюють в галузі художньої критики, рідко буваємо в майстернях художників. Критики наші зустрічаються з художниками тільки на вернісажах виставок або коли замовляють Ім статті про художників. „Треба бачити художника у нього в майстерні, щоб посправжньому оцінити Його”,—радить Делакруа.

У нас вкоренилася думка, що критик „допомагає“ художникам, коли твір художника висить на виставці. Але такою допомогою художник може скористуватися хіба лише в майбутньому. Для справжнього ж твору така допомога майже не потрібна. Критик, якщо він чим корисний художникам, повинен допомагати Йому в процесі роботи над твором, з моменту, коли ідея, що зародилася в художника, набуває форми початкових ескізів. Цього в нас покищо немає—і не тому, що такої допомоги художник не потребує.

Вкажемо ще на одне питання, обійдене нашою критикою і нашим журналом. Це—слаба робота нашої творчої спілки, що не працювала майже цілий рік. Причина цього—невміння голови правління республіканської спілки т. І. Бойченка організувати роботу самого правління. Справа звелаася до того, що в правлінні працює один Бойченко, і то без всякого ефекту. Члени правління майже цілком бездіяльні.

Але у т. Бойченка є заступник, С. Ткаченко, який водночас є і голова Київської міської

спілки. Він має досвід роботи серед художників. На жаль, він так само, як і інші члени правління, мало працює. Вина нашої критики і журналу, насамперед осіб, які очолюють Його, полягає в тому, що до цього часу в пресі не критикували цієї інертності правління спілки, не критикували хиб в керівництві художниками і з боку Управління у справах мистецтв при Раднаркомі УРСР.

Цим, звичайно, не вичерпуються наболілі практичні питання нашого мистецтва, як не вичерпуються основні питання мистецтвознавчої критики. Наша художня критика і сама потребує критики.

На Україні є біля десятка людей, на плечах яких тримається наша українська художня критика. Всі ці люди зайняті службою в музеях, редакціях. Ні один з них не є професіональним критиком. Художніх критиків, для яких ця діяльність є їхньою професією, в нас немає. А час, уже подумати, щоб критики, подібно художникам, могли віддатися тільки творчій роботі. Поки цього не буде, в нас не буде і повноцінної критики.

Управлінню в справах мистецтв при Раднаркомі УРСР і правлінню спілки художників треба в цьому відношенні вжити якихось радикальних заходів.

Критиків лають, від них вимагають високої місії, а людей таких фактично дуже мало, юридично ж, як професіоналів, їх зовсім немає.

В якій галузі нашого громадського життя є подібне становище?

Г. Радіонов



Г. Світлицький. Колгосп в цвіту. Олія

Григорій Петрович Світлицький

Творча діяльність київського майстра живопису Григорія Петровича Світлицького почалася задовго до Великої Жовтневої соціалістичної революції. Належного ж свого розмаху вона набула тільки в наші дні—дні великого соціалістичного будівництва.

Г. П. Світлицький народився 8 вересня 1872 року у Києві, в сім'ї бідного музиканта, що працював у київському оперному театрі, Петра Дмитровича Світлицького. З юних років хлопчика тягло до мистецтва. Він особливо полюбив театр, куди траплялося Йому попадати разом з батьком.

Чарівні звуки музики, прекрасні реалістичні художні декорації театру захоплювали всю істоту хлопчика, завітною мрією якого було навчитися грati на скрипці і малювати.

„Як мені хотілося тоді самому щонебудь зобразити фарбами!“ — вигукує художник, згадуючи своє дитинство. Однак, бідність сім'ї Світлицьких надто давала себе відчувати. „Я плакав, щоб мені купили скрипку, і так само плакав, щоб батьки дали 15 копійок на флакон фарби“.

Батько Г. П. Світлицького був палким автором мистецтва і, не зважаючи на свої зліденині заробітки, найняв для свого б-річного сина

вчителя музики. Разом із заняттям музикою, хлопчик надзвичайно захоплюється малюванням. Коли Йому було сім років, батьки віддали Його в приходську школу, яку він через три роки закінчив і потім учився у 2-класному училиші. Однак, за настоянням лікарів, Григорій повинен був припинити навчання по закінченні двохкласного училища (в 1888 році).

Навчання музики йшло дуже успішно, вчитель був дуже вдоволений успіхами свого учня, не менше була вдоволена і мати Григорія, яка дуже хотіла, щоб син став музикантом. Але батько віддавав перевагу живопису і бажав, щоб син був художником. Бачачи велику любов сина до малювання, він влаштував Його в київську малювальну школу Миколи Івановича Мурашка.

Григорій Петрович гаряче любив і музику, і живопис, він прагнув досягти успіхів в обох мистецтвах, радуючи батьків своїми досягненнями. Спочатку він вчився в малювальній школі тільки по неділях, але незабаром став відвідувати її щодня.

М. І. Мурашко дуже цінив талановитих учнів. Очевидно, бачачи успіхи Світлицького і знаючи його бідність, він ніколи не вимагав з нього грошей за навчання. Крім малювання, Світлиць-



Худ. Г. Світлицький. Музикант.

кий слухає в школі лекції з Історії мистецтв, анатомії і перспективи. Першими учителями Григорія Петровича в школі були відомі київські майстри живопису Селезньов, Пимоненко, Платонов.

В 1892 році Г. П. Світлицький закінчив київську малювальну школу М. І. Мурашка. На цей же час він був уже і оркестровим музикантом.

У серпні 1893 року Г. П. Світлицький, склавши вступні іспити, вступає вільним слухачем у Петербурзьку Академію мистецтв. З болем у серці і з сльозами на очах відпускав у Петербург свого любимого учня учителя музики. Але праця учителя і успіхи Григорія Петровича в музиці не пропали марно.

„Скрипка у моєму житті відіграла велику роль, — говорить Григорій Петрович. — Маючи велику сім'ю, мої батько і мати не могли допомагати мені під час навчання в Академії. В Петербурзі, граючи в клубі в недільні дні, я заробляв десять карбованців на місяць, що разом з допомогою, яку іноді видавали в Академії, давало змогу, хоч і скupo, жити і вчитись”.

Складши курси Історії мистецтв, анатомії, перспективи й інших предметів на „відмінно”, Г. П. Світлицький стає учнем Академії мистецтв. Тут він вчиться під керівництвом великого Рєпіна, Н. Д. Кузнецова, П. О. Ковалевського, Куїнджі.

21 грудня 1895 року художня рада Академії ухвалила удостоїти Г. П. Світлицького звання класного художника 3-го ступеня. В 1900 році, 2 листопада, рада Академії присудила Г. П. Світлицькому звання художника живопису за картину „Мелодія”.

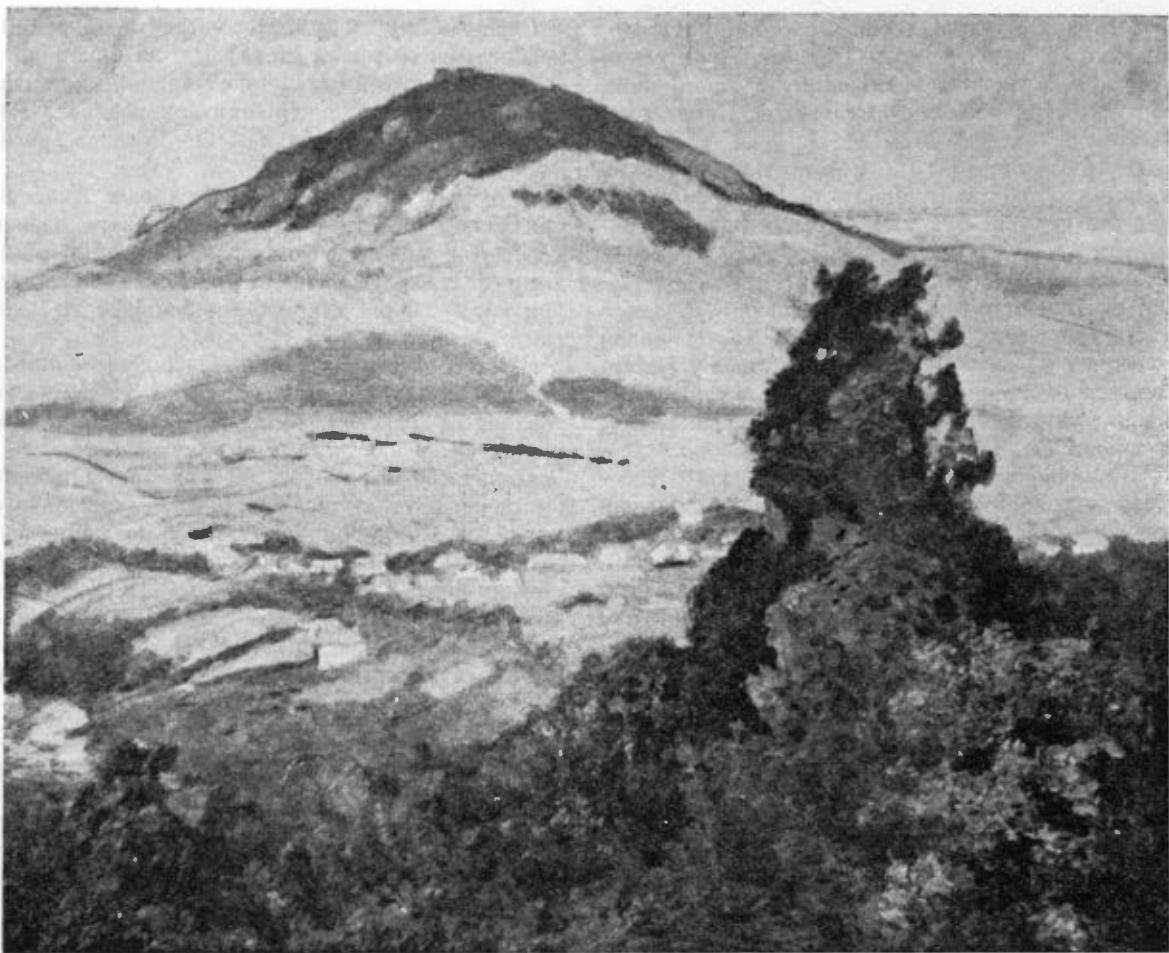
З 1896 року Григорій Петрович починає брати участь у художніх виставках академічного товариства ім. А. І. Куїнджі, а також на щорічних виставках художників-акварелістів.

Одночасно з роботою по живопису Григорій Петрович зразу ж після закінчення академічного курсу, в 1900 році, вступив у мозаїчну майстерню Академії мистецтв, де працював як художник-мозаїст з 1901 року до 1918 року; Його керівником був знаменитий російський художник і великий учитель живопису П. П. Чистяков.

Робота в мозаїчній майстерні Академії ми-



Г. Світлицький. Корчма. Олія. 1907



Г. Світлицький. Етюд Кавказа. Олія

ствеств, крім матеріального забезпечення, дала художниківі Світлицькому величезну практику у вивченні таємниць колориту, тим більше, що робота йшла під керівництвом П. П. Чистякова.

Він глибоко засвоює теорію і техніку додаткових тонів у живопису. Серед десятків тисяч дрібних кусочків мозаїки художник полюбив кожний окремий тон, кожний із багаточисленних відтінків, і потім, у своїй практичній роботі художника, він став цінити кожний свій мазок, глибоко розуміючи його значення, як тонкий колорист.

Згадуючи про своє перебування і роботу в мозаїчній майстерні Академії мистецтв, Григорій Петрович говорить:

„Мозаїку я дуже подобив, бо взагалі люблю фарби. Тут можна було створювати дивовижні гармонії. Адже було в розпорядженні художника 25 тисяч тонів, умій тільки ними розпоряджатись. Правда виконувалися тут нещікаві оригінали Iса-

акіївського собору, написані лесироками. Цікавіше було виконання приватних замовлень за оригіналами художників Васнецова або Нестерова”.

Працюючи в мозаїчній майстерні, Г. П. Світлицький жив зимою в Петербурзі, а на літо приїжджає у відпук на свою любиму Україну, під Київ. Він жив і працював в селі Мотовилівці. І це чудесне, живописне місце навіяло більшість живописних мотивів у художніх творах майстра. Залізничні колії, що проходили поблизу цієї місцевості, якось особливо настроювали художника; „вони тягли мене, — говорить художник, — у невідому далечінь, і я іноді ввечері, непомітно для самого себе, ішов по колії досить далеко”.

Справді, залізниця у творчості художника займає досить значне місце. Картини „В місто“, „На узлісся“, „Зійшов місяць“, „Дожидаючи пасажира“, „Дорожний вогник“, один із кращих творів художника — „Музиканти“ і, нарешті,

картина радянського часу — „Стрілочник“ всі ці твори виспívують залізничні колії, що лягли в далечінь, мерехтливі вогні маленьких залізничних станцій, дощані і майже пустинні перони.

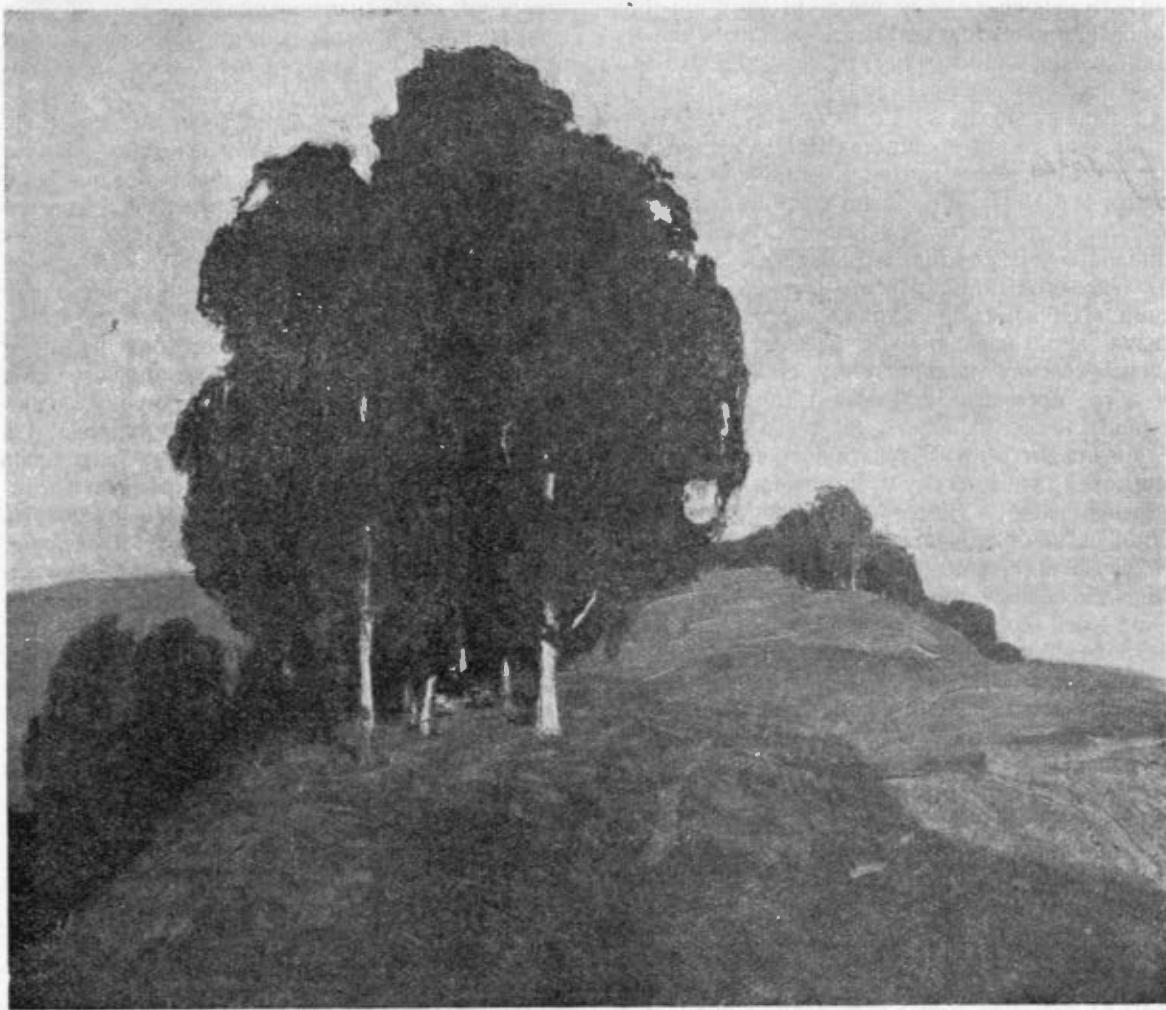
Будучи від природи художником-пейзажистом, Григорій Петрович пише один за одним прекрасні твори цього жанру.

„Мене охоплювала часто журба, але журба якась особлива, пройнята співучою, красивою мелодією. В осінньому шелесті листя я чув особливу мелодію“. Так зародилася одна з ранніх картин художника — „Листя шелестить“, придбана з міжнародної виставки 1904 року в Сан-Луї музеем міста Сан-Франціско (США).

В запущеному парку, на лаві, сидить юнак-музикант, вслухаючись у шелестіння осіннього листя, що кружляє навколо нього. Такий зміст картини.

„Осінь, присмерки, місячні ночі — ось мій лейтмотив протягом усього мого життя“, — говорить Григорій Петрович. І це дійсно так: „Листя осипається“, „Із осінніх мотивів“, „Над містом“, „Ясна ніч“, „Зійшов місяць“, „Корчма“, „Вечірня зірка“, „Музиканти“ — ось невеликий перелік творів, в яких, за словами Григорія Петровича, вкладено багато почуттів душі музиканта.

Г. П. Світлицький виступив із своїми живописними творами на художніх виставках у ті роки, коли явно почався занепад реалістичного живопису. Місце реалістичних художніх творів на виставках поступово почали займати „твори“ різного роду декадентів, імпресіоністів, експресіоністів, футурістів, кубістів, безпредметників й інших формалістів і формалістичних груп, які сильним потоком повалили на початку ХХ ст. з Заходу в Росію.



Г. Світлицький. Березки. Олія

Однак, були живі традиції реалістичного живопису передвижників. В пейзажі сильні були реалістичні традиції великих майстрів російського пейзажу І. І. Шишкіна, А. І. Куїнджа, І. І. Левітана, і серед яскравих послідовників цих гігантів російського реалістичного пейзажу кінця XIX і початку ХХ ст. на Україні одне з перших місць безперечно належить нашему київському художникові Григорію Петровичу Світлицькому.

Художник Світлицький по праву може бути названий поетом місячних українських ночей. Бо ніхто із художників-пейзажистів,крім знаменитого А. І. Куїнджа, не написав так багато різних варіантів місячних ночей, як Г. П. Світлицький.

Особлива цінність вказаних сюжетів художника Світлицького полягає в тому, що він не повторюється в трактуванні місячної ночі, він не повторює раз найденого вдалого живописного прийому.

Повторюючи ту саму тему—місячну ніч, Григорій Петрович надає їй все нового і нового, відмінного від попереднього,звучання. В цьому особлива чарівність і виняткова цінність цих пейзажів художника.

Місячне світло в картинах Г. П. Світлицького надзвичайно різноманітне: то воно іскриться, як смарагд („Ніч у Салтанівці“, „Місячна ніч на Україні“), то світиться ніжним блакитнувато-сріблистим, майже білим світлом („Світла ніч“), то ледве помітними для ока блакитнувато-зеленими відтінками блискучих, чистих тонів пронизує весь навколишній пейзаж, створюючи дивно красиву колористичну симфонію. Така є його прекрасна картина „Зійшов місяць“ й інші.

Можна довго перелічувати його варіації місячних ночей, їх дивовижну музикальність. „Корчма“, „Весняна ніч“, „Зійшов місяць“, „Ясна ніч“, „Липневі ночі“, „Запашна ніч“, „Місячне світло“, „Місячна ніч“, „Місячна соната“, „Зимова ніч“, „Кавказька ніч“, „Опівночі“, „Березки при місяці“—ось короткий перелік творів Григорія Петровича, надзвичайно різноманітних своїм рішенням проблеми передачі місячного світла в пейзажі, різноманітних своїм живописним колоритом. Нам здається, що вже одна ця сторона в творчості художника являє собою інтерес для спеціального художнього дослідження, адже вона яскраво характеризує багатогранну творчість художника і являє одну з найцікавіших областей дослідження у створенні реалістичного пейзажу.

У творчому методі художника Г. П. Світлицького однією з яскравих позитивних і характерних сторін є те, що в нього немає головних і другорядних мотивів живопису, особливо в пейзажі. Для нього все значне, все змістовне, все приваблює увагу художника, все глибоке, все повне

живописності, образності, художньої виразності. Тому і його великі твори, і етюди „Дорожний вогник“, „Березки при місяці“ (майже мініатюра), „Бузок“, „Останній промінь“ „Стара хата“ і багато інших мотивів — все це глибоко відчуто і уміло рукою талановитого майстра передано на полотні, папері, картоні, передано різноманітними видами художньої техніки: олією, аквареллю, пастеллю, темперою.

Більшість художніх творів Григорія Петровича сповнені справжньої лірики, поезії. І в великий картині „Зійшов місяць“, і в маленькому пейзажі „Березки при місяці“, і в „Дорожному вогнику“ багато почуття, душі, любові і високої живописної майстерності,—тому вони і є справжніми художніми творами, які захоплюють, хвильюють, підбадьорюють глядача.

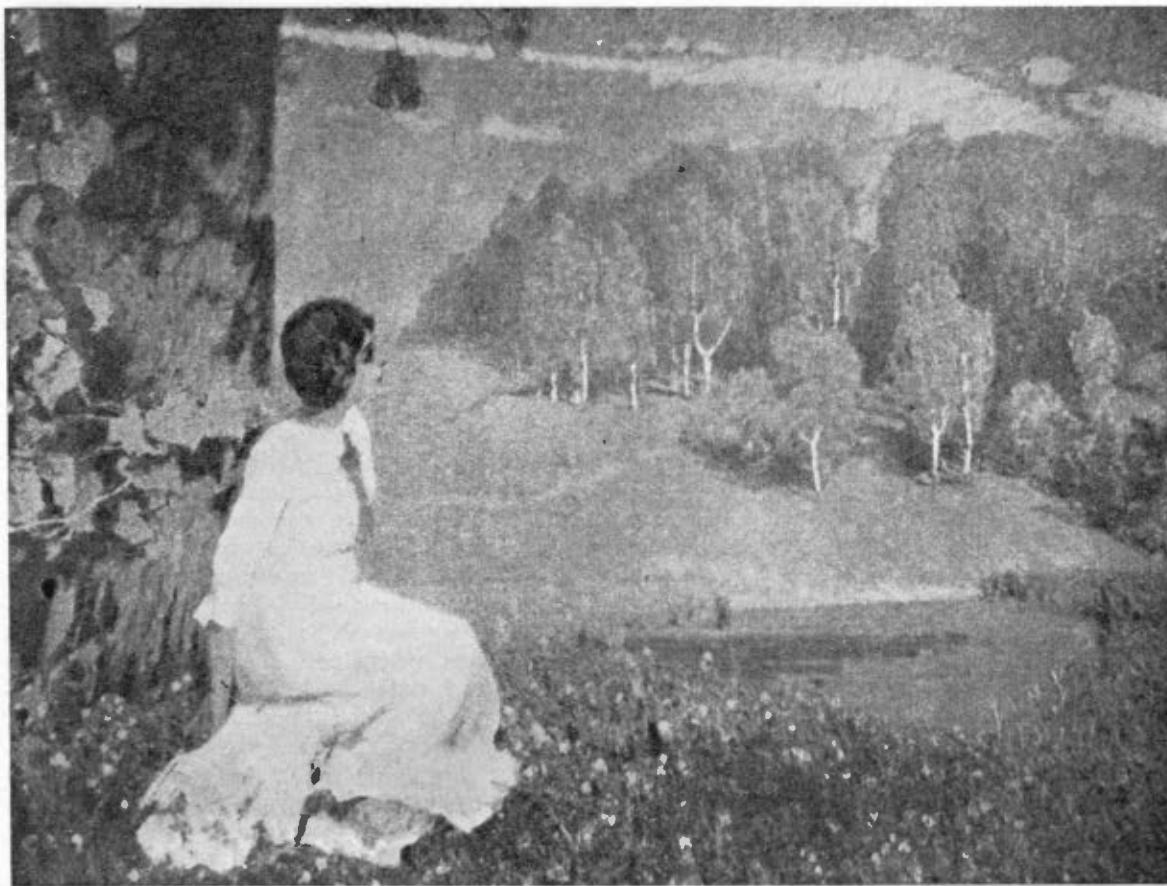
Все це є результат колosalного творчого напруження, багаторічної праці і таланту. Все це результат того, що Г. П. Світлицький у створенні своїх картин-пейзажів обрав єдину правильний шлях, перевірений історично, шлях реалістичного живопису, шлях великих російських майстрів пейзажу.

Григорій Петрович найбільше несе в свої творчості живописні риси двох майстрів—Куїнджа і Левітана. Від першого він узяв рішення проблеми освітлення, проблему передачі сонячного і місячного світла і освітлення, від другого — ніжну душу поета пейзажу. Від І. І. Шишкіна Г. П. Світлицький перейняв чіткий реалістичний мальонок.

Однак, зовсім самостійною, оригінальною, новою рисою пейзажиста Світлицького слід вважати те, що він, люблячи природу, одночасно любить людину, господаря природи, і в усіх великих своїх творах-пейзажах він відвів людині почесне місце, що підкреслено і композиційно, і кольором. „Літній вечір“, „На узлісці“, „На дачі“, „Ясна ніч“, „Ноктурн“ і, нарешті, картини радянського часу „Колгосп в цвіті“ і „Весна“—це твори, в яких людина гармонійно поєднана з природою працею і відпочинком.

Полюбивши ще в юні роки декоративний живопис, художник не охолонув до нього протягом усього свого творчого шляху. Він приділяє велику увагу цій винятково цікавій галузі художньої творчості, написавши велику кількість прекрасних декоративних мотивів, частина з яких (особливо цікаві роботи) була представлена на персональній виставці.

У цих творах Світлицький показав себе видатним віртуозом світла і тіні. Доводиться лише пожалкувати про те, що досі наші театри не використали його сил для створення художнього оформлення театральних вистав. А він міг би тут принести величезну користь!



Г. Світлицький. Світла ніч. Олія

Результати творчості Григорія Петровича за 40-річний з лишком період— це сотні творів живопису, які безперечно вимагають спеціального монографічного дослідження. Ми в даному разі обмежимося аналізом, так би мовити, етапах творів художника, творів, які і за часом їх написання і за своєю художньою мовою є цікавими, оригінальними, високохудожніми творами, які свідчать про майстерність їх автора.

Найбільш раннім твором художника, що були на виставці, є пейзаж „Дорога в полі“, виконаний автором в 1892 році. В цьому пейзажі невеликого розміру художник виявив себе чутливим поетом настрою природи, тонким колористом. У творі багато місць, які ріднятъ художника з великим майстром пейзажу І. І. Левітаном.

Роки 1900—1906 Григорій Петрович проводить у численних студіях пейзажу, працюючи, головним чином, в околицях Петербурга, де він написав велику серію невеликих за розміром, але соковитих, мальовничих пейзажів: „Петер-

бург“, „Біла ніч“, „Околиці Петербурга“, „Рібалки“, „Хлопчик біля ставка“ й інші. Слід відзначити, що в ці роки у Світлицького немає ще домінуючих мотивів—місячних ночей. В цей час він пише природу в будьякий час доби, хоч уже намічається тяжіння його до вечірніх мотивів—„Вечір“, „Захід сонця“ й ін.

1907—1915 роки, в житті художника відзначені особливою творчою активністю. За ці вісім років Григорій Петрович написав найсильніші і найвидатніші свої художні твори, які визначили творче обличчя нашого майстра.

Це був період особливо посиленого зросту і творчого становлення художника. В 1907 році він написав два великі свої твори—„Корчма“ і „В місто“. Обидві картини написані в селі Мотовилівці. Картини „Корчма“ і „В місто“, як нам здається, визначили дальшу тематику в творчості Світлицького, в основі якої лежить народність.

В епоху засилля формалізму на Заході і в Росії, в епоху відходу багатьох художників від життя—

в область містики, символіки, безпредметництва й інших реакційних блукань художник Світлицький міцно зв'язав свою творчість із своїм народом, з рідною Йому природою.

Картина „В місто“ передає глядачеві звичайні мотиви із селянського життя приміських сіл. На фоні степового пейзажу, уздовж залізничної колії, йдуть прямо на глядача дві селянки—бабуся і П дочка. Літній ранок. Ледве-ледве рожеве небо. В трактовці цих двох фігур художник виявив своє ставлення до життя—життя бадьорого, сміливого, повного сил і творчої енергії. Це прекрасно передано в образі молодої селянської дівчини. Вона бадьоро і сміливо дивиться вперед, іде з гордо піднятю головою, з ледве помітною усмішкою на устах. Яскраві червоні і рожеві тони одягу надають дівчині рис сміливості, жвавості і краси.

У протилежність їй художник поряд малює фігуру бабусі-матері дівчини, селянки-біднячки, що згорбилася і йде з палицею в руці. Вдало переданий рух обох селянок. Якщо в дівчини ми бачимо легкий і навіть грайливий рух, то в бабусі—важкий, вона ледве встигає за дочкою, обираючись на палицю. Щоб надати картині ще більше руху, художник вдалини зобразив поїзд, що мчить вперед.

„Корчма“—це картина, повна поезії. В ній уже видно майбутнього поета місячних українських ночей. Місячне світло на білих стінах хати, соломі даху, паркані, пагорбку біля паркану, вкритому квітами,—всюди це чарівне світло іскриться, грає і живе своїм своєрідним, „таємничим“ життям. Все сповнене уроочистої музикальності. Навколо панує тиша... Тільки за вікнами корчми, нби чути,—гудить п'яна компанія людей, які зібралися сюди для того, щоб запити своє горе.

В період 1908—1910 років художник написав ряд майстерних живописних творів, серед яких слід відзначити, крім картини „На дачі“, також картини „На улісі“, близький по техніці етюд Воєнно-Грузинської дороги і, особливо, невелику картину „Дожидаючи пасажира“. Хоч у цьому творі почувається деяка приемственість від картини „Корчма“: такий же віз на дорозі, запряжений парою понурих коней, з сонним візником, що жде свого пасажира біля станції. В цій картині близькуче передана мла літнього вечора, присмерки, що все густішають, і vogники невеликої залізничної станції.

Найвидатнішим же твором Г. П. Світлицького в ці роки слід вважати велику картину, що нині належить Державному українському музею народного мистецтва—„Музиканти“, написану в 1912 році.

На дощаному пероні невеликої залізничної станції пусто. В далечині прослались залізничні

колії, ледве помітні маленька будочка, стрілочка будочника і семафор. Зліва—пагорбок, вкритий дрібними і рідкими кущами, серед яких, живописно граючи своїми ніжнобілими стовбурами, стоять молоді березки. На пероні—опале осіннє, золоте листя. Світли осінній день. Сповнений тихого смутку і поезії пейзаж. На фоні цього прекрасного мінорного пейзажу з особливою силою виділяється трагедія людей—мандрівних музикантів.

Ось крайній зліва, в подраному одязі, глибокий старик; він сидить на лаві, склавши на колінах свої старечі руки. Як глибоко змістовна його фігура! Які глибокі думи цієї людини, що у безнадії і журбі похилила голову. Поряд з стариком притулилась його вірна супутниця, свідок його тяжкого життя—вицвіла од часу віолончель. І здається, музикант думає про те, як гаряче любив він своє мистецтво, як в юності мріяв стати видатним майстром, як тоді йому марились успіхи, а, можливо, і слава. В його юнацькій уяві малювались тоді картини переволнених концертних залів. Він виступає в складі великого симфонічного оркестру і разом із своїми колегами-музикантами ділить радості успіхів і славу... І ось пройшло життя, велике, важке, повне злигоднів і нестатків...

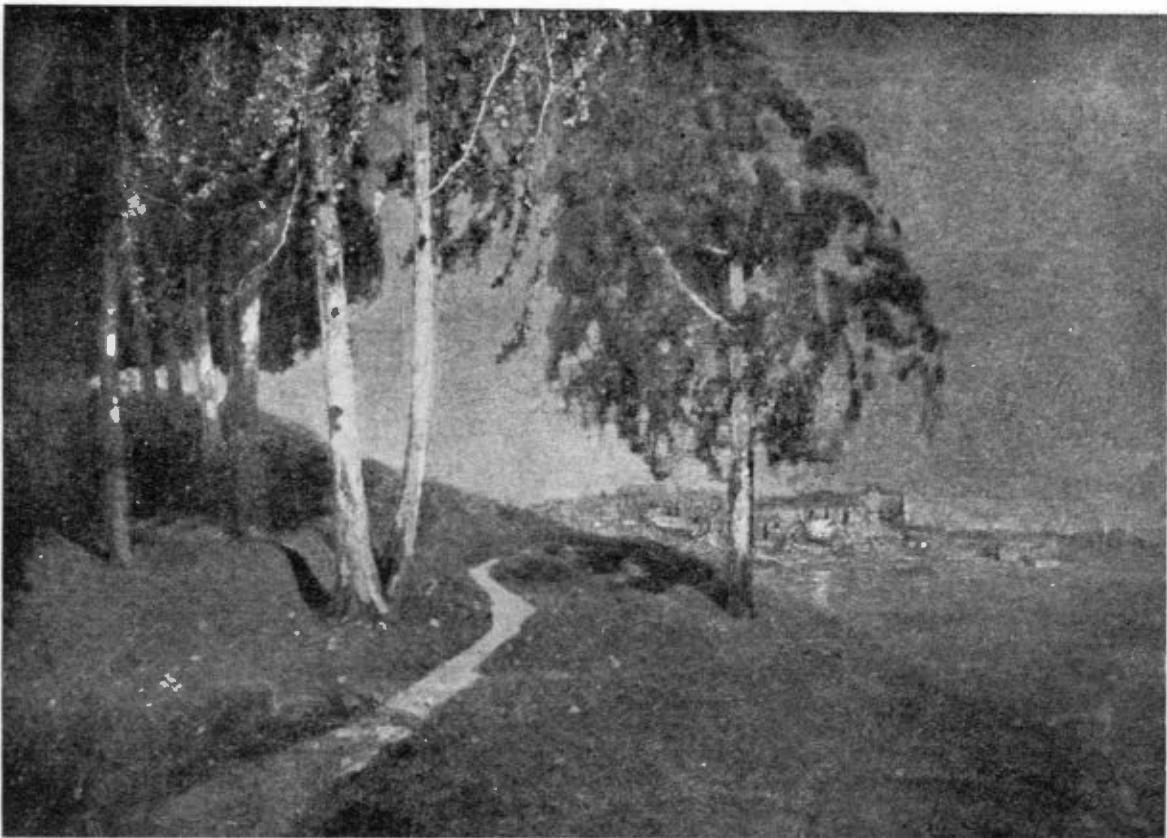
Уже одна ця фігура старика-музиканта гідна великої похвали художників, що створив її. Однак, це тільки частина, хоч і глибоко змістовна, загальної композиції твору. Переївши погляд на фігуру другого музиканта, що стоїть перед стариком, ми зустрічаємося з його глибоким, спрямованим на глядача пронизливим поглядом. В цьому погляді відчувається одночасно і журба, і обурення, і безнадійність. В цьому погляді і в усій фігури музиканта почивається той соціальний, класовий протест, який сповнював серця пригноблених капіталізмом народів.

Так глибоко проникливо відчув і передав художник реалістичною живописною мовою ці дві головні фігури свого художнього твору. З усією силою художника тут передана трагедія народних талантів при капіталізмі.

„Важке було ваше життя, друзі!—у думці скажуть щасливі радянські музиканти, художники і артисти—таланти нашого великого радянського народу, дивлячись на цю картину. Мимоволі згадуеш слова В. І. Леніна:

„Капіталізм душив, подавляв, розбивав масу талантів серед робітників і трудящих селян. Таланти ці гинули під гнітом нужди, зліднів, наруги над людською особою. Наш обов'язок тепер вміти знайти ці таланти і приставити їх до роботи“ (В. І. Ленін, том XXIV, стор. 491).

Своїм глибоко народним змістом і близькучим виконанням цей прекрасний твір ріднить ху-



G. Світлицький. Настав ніч. Олія

дожника Світлицького з кращими російськими художниками XIX ст.—передвижниками.

Наступним по часу твором після „Музикантів” йде один із кращих пейзажів художника „Зійшов місяць”, потім „Літній вечір”, а також прекрасна картина „Ясна ніч”. В них Г. П. Світлицький виступає як прекрасний майстер колориту—мозаїст. Всі три твори написані дрібними, ледве помітними мазками, які в той же час звучать цілком самостійно.

Однак, тут нічого немає схожого на, так звану, пuanтель, де мазки розірвані, роз’єднані, де під мазками розчинилася і зовсім зникла форма, де мазок виступає самоціллю художника, що дуже характерно для пізніх французьких імпресіоністів. У Григорія Петровича мазок помітний тільки при пильному дослідженні живописної поверхні творів.

Найголовніше і найцінніше в колориті цих творів (особливо в картинах „Зійшов місяць” і „Світла ніч”)—це видатна майстерність у створенні великої кількості півтонів і додаткових тонів. Тут наявні фундаментальні знання особливостей найтоншого живописного колориту.

Найбільш досконалим твором з тематики місячних ночей—твором, де ми бачимо найглибше поетичне трактування і найвищу техніку виконання, є пейзаж „Зійшов місяць”.

В картині та ж простота сюжету. Десь за селом прослалася в далечину доріжка. З лівої сторони П—кілька берез на першому плані. Їх гілочки захоплюють своїм ажурним листям майже всю верхню частину неба. В далечині дерева, а ще далі—смуги рельєфу пейзажу, що пересікаються. Майже на горизонті блищають вогники. Недавно відійшов тихий літній вечір. Над горизонтом ще помітна рожева вечірня мла з блакитнувато-зеленими відтінками. Засяяла вечірня зоря. Настає ніч, 1 день, не бажаючи поступатись їй без боротьби, залишає слідигна небі—блакитнувато-рожеві і зеленуваті тони, ніжні рефлекси на білих стовбурах берез. В зеніті вже синє глибоке нічне небо, зліва піднімається ніжний, рожевий місяць, оповитий теплим літнім повітрям, якого на картині не видно; місяць кидає своє м’яке, чарівне світло на землю.

І це місячне світло, і сизувату млу вечора, і глибину нічного неба, і теплоту повітря, трави,



Г. Світлицький. Вгорі: В рефлексах сонця. Пастель (ліворуч). Портрет. Пастель. Внизу: Портрет в червоній хустці. Акварель (ліворуч). Етюд. Клеєва фарба

квітів і землі, сильно нагрітої жарким денним світлом,— все це з дивовижною тонкістю і майстерністю передав у своєму прекрасному творі художник Г. П. Світлицький.

Живопис у цій картині нагадує перламутрову поверхню, що майже непомітно переливається із одної кольорової гами в другу. І тільки при старанному аналізі живописної поверхні можна побачити цю надзвичайно тонку кольорово-тонову кладку найдрібніших мацків-тонів і напівтонів, згодом, ніби прийомом лесировки, сміливо об'єднаних і узагальнених в живописній гармонії.

В картині „Літній вечір“ той же улюблений художником мозаїчний прийом у трактуванні колориту пейзажу; особливо тонко розроблені другий і третій плани. Вдала композиція двох жіночих фігур першого плану і їх кольорове рішення.

І, нарешті, картина „Ясна ніч“ (1914 року) знову розкриває перед нами величезні можливості майстерності тонкого мозаїста Г. П. Світлицького. Надзвичайно складне завдання в рішенні перспективи і кольорової гами, фігури і пейзажу блискуче розв'язане художником. „Ясна ніч“ так само, як і картина „Зійшов місяць“, належить до числа найсильніших творів художника в галузі пейзажу.

Особливо похвали заслуговують портретні твори Григорія Петровича: „Портрет дочки“ (олія, 1915) і „Голова дівчини в червоній хустці“ (акварель, 1918). У першому з них художник зображує молоду дівчину в білій блузі на фоні стіни, освітленої сонcem. Оригінальність композиції, простота в рішенні кольорових деталей портрета і його загального колориту характеризують достоїнства цього твору. Молодість дівчини підkreслена весняно-бадьюрим настроем природи, радісним яскравим сонcem, що розлило свої золоті промені, повні тепла, світла і краси.

Другий твір, „Голова дівчини“, — етюд. В ньому художник показав, наскільки глибокі його знання техніки акварелі, як майстерно він володіє цією складною технікою живопису. Коли уважно придивитись до неї, то тут знову перед нами виступає мозаїст, але вже не в пейзажі, а в портреті.

Зустрічаючи окремі твори художника Г. П. Світлицького на українських радянських художніх виставках („Над Дніпром“, „Колгосп в цвіту“, „Стрілочник“ і інші), важко було уявити творчі

можливості, які є у художника. І тільки детально ознайомившись з великим і різноманітним матеріалом, представленим на персональній виставці, із матеріалами, що не попали на неї, ми можемо сказати, що в них він не використав повнотою свого цікавого обдарування.

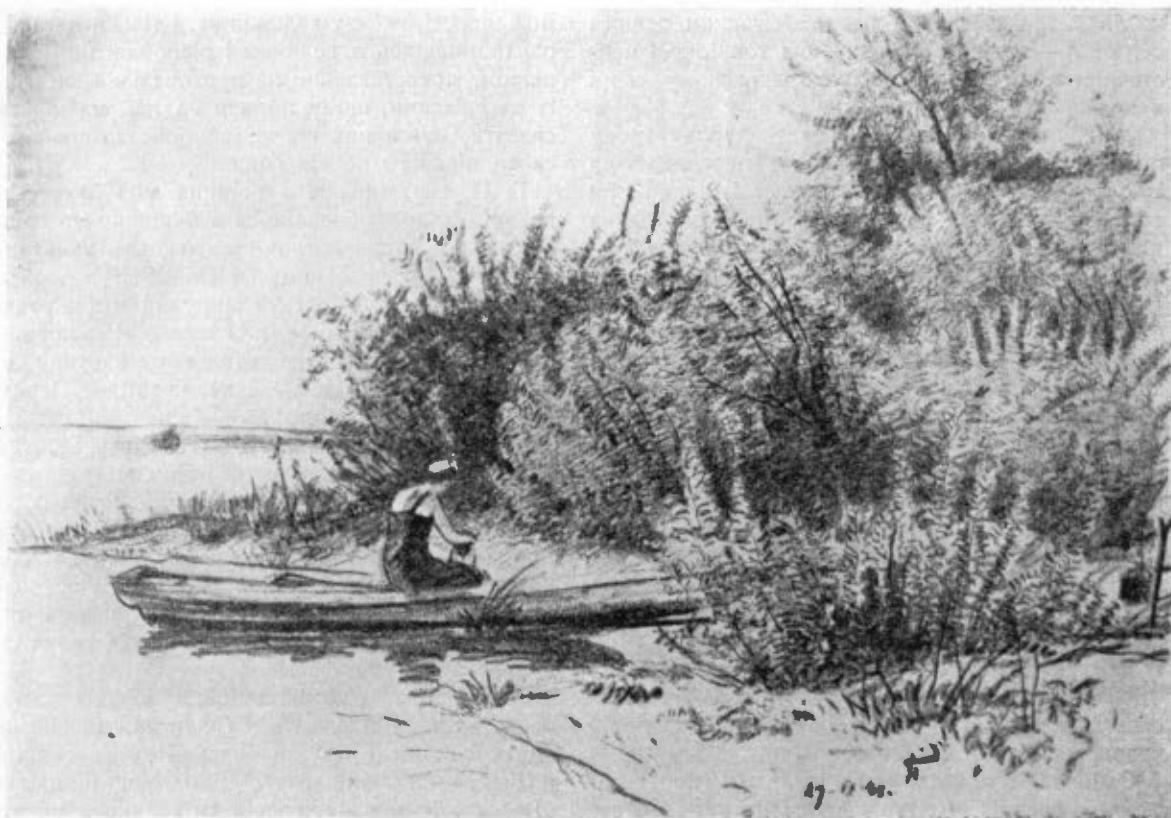
Г. П. Світлицький з перших днів радянської влади активно включається в будівництво нашої радянської соціалістичної художньої культури. Він працює у видавництві ЦВК УРСР в обов'язках художника, ілюструє підручники для радянської школи, працює для музею Революції в Києві, для якого він написав відому картину, що зараз знаходиться в музеї Революції, — „Перехід богунців через Дніпро“.

„В розгул формалізму, — говорить Григорій Петрович, — коли мене не вважали за художника і змушилися над реалізмом... я продовжував співати все ту ж пісню. Я намагався до кінця бути ширим у своїй творчості, не мудрствувати, не кривлятись, працювати, як почуваю, як розумію“. Ці слова Григорія Петровича близькуче підтверджуються всією багаторічною творчістю художника.

Із найбільш видатних творів художника останнього часу слід вказати на картини Г. П. Світлицького „Вогні Железноводська“, „Ждуть пароплава“, „Останній бал“, „Колгосп в цвіту“, „Весна“. У зв'язку з ювілем великого українського народного поета і художника Т. Г. Шевченка Григорій Петрович написав три великі картини: „Кріпацьке село“, „Етап“ і „Шевченко в засланні“. Всі ці твори свідчать про велике творче піднесення, на якому художник перевірює тепер.

Виставка творів Г. П. Світлицького, відкрита в 1930 році в Київському державному українському музеї народного мистецтва, користувалась винятково великим успіхом у радянських глядачів, про що свідчать численні схвильовані, захоплені відгуки в книгах вражень. Простота і народність сюжетів, багатство і різноманітність жанрів живопису, багатство і яскравість колориту творів Світлицького, бадьюрість, життерадісність, реалізм іх — ось те, що захоплює, хвилює і приваблює глядачів на виставці творів Г. П. Світлицького.

Я. Затенацький



I. Плещинський. У човні. Графітний олівець

Про малюнок

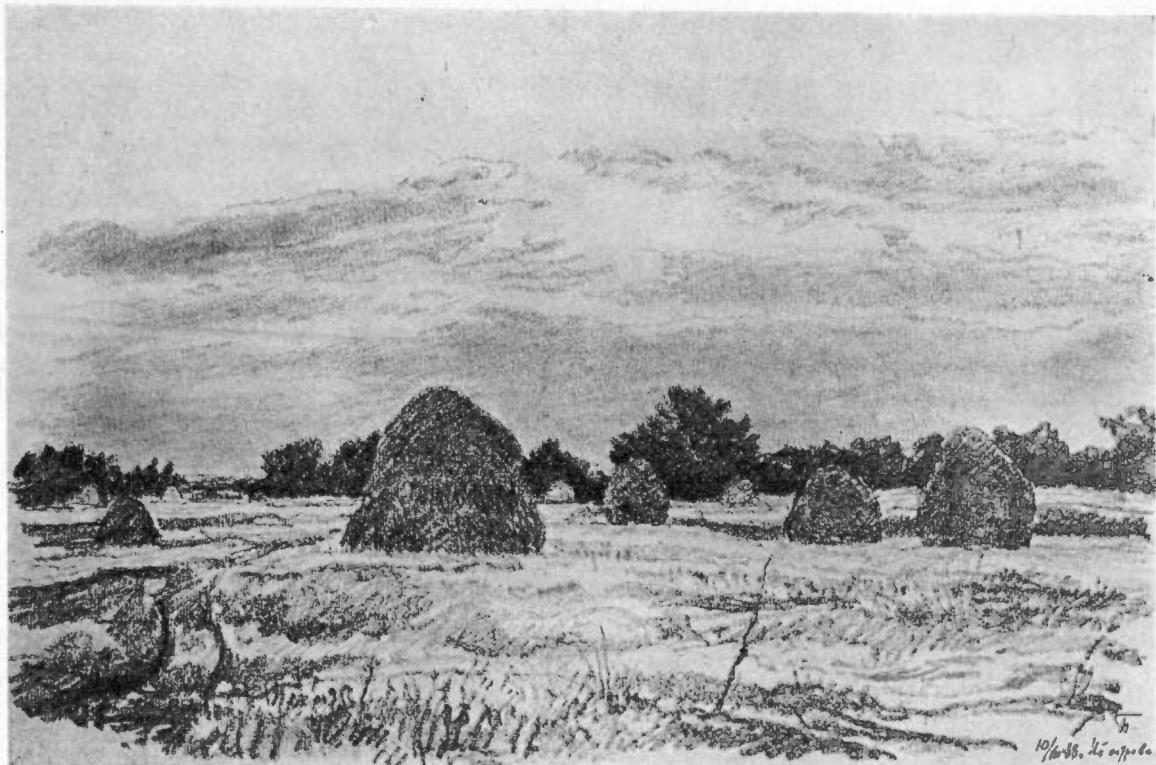
До виставки І. М. Плещинського

Про виняткове значення малюнка, як основи всіх образотворчих мистецтв, суперечок ніколи не було. Без фундаментального оволодіння малюнком немає цих мистецтв.

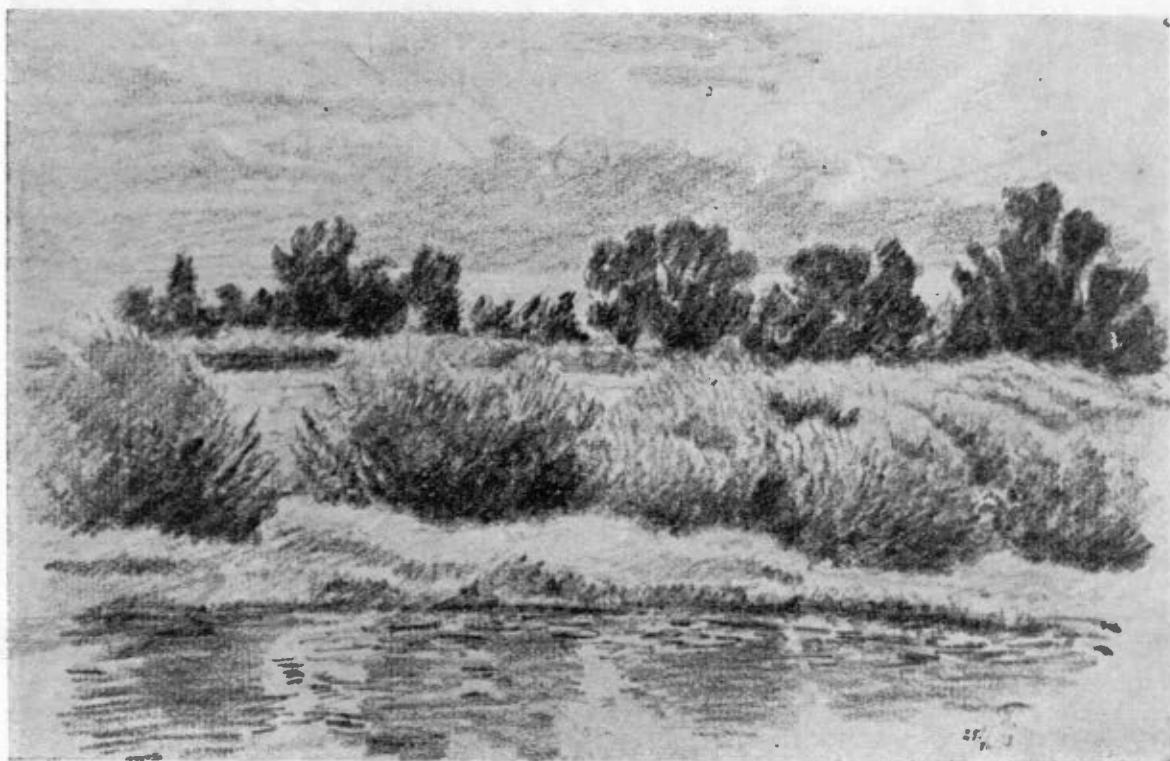
Які б не були захоплення проблемами колориту, кольору, занепад загальної культури малюнка означає початок занепаду образотворчих мистецтв у цілому. Воно й зрозуміло: малюнок — найбільш елементарний і, одночасно, найуніверсальніший засіб зв'язку художника з природою. Але малюнок грає не тільки службову роль у творчій практиці художника. Малюнок є також і самостійний засіб творчості художника. У справжнього художника практика малювання припиняється тоді, коли припиняється його творче

життя. Малюнок відбиває індивідуальність художника в такій же мірі, як і колорит: і той, і другий у справжнього художника суверено рідини.

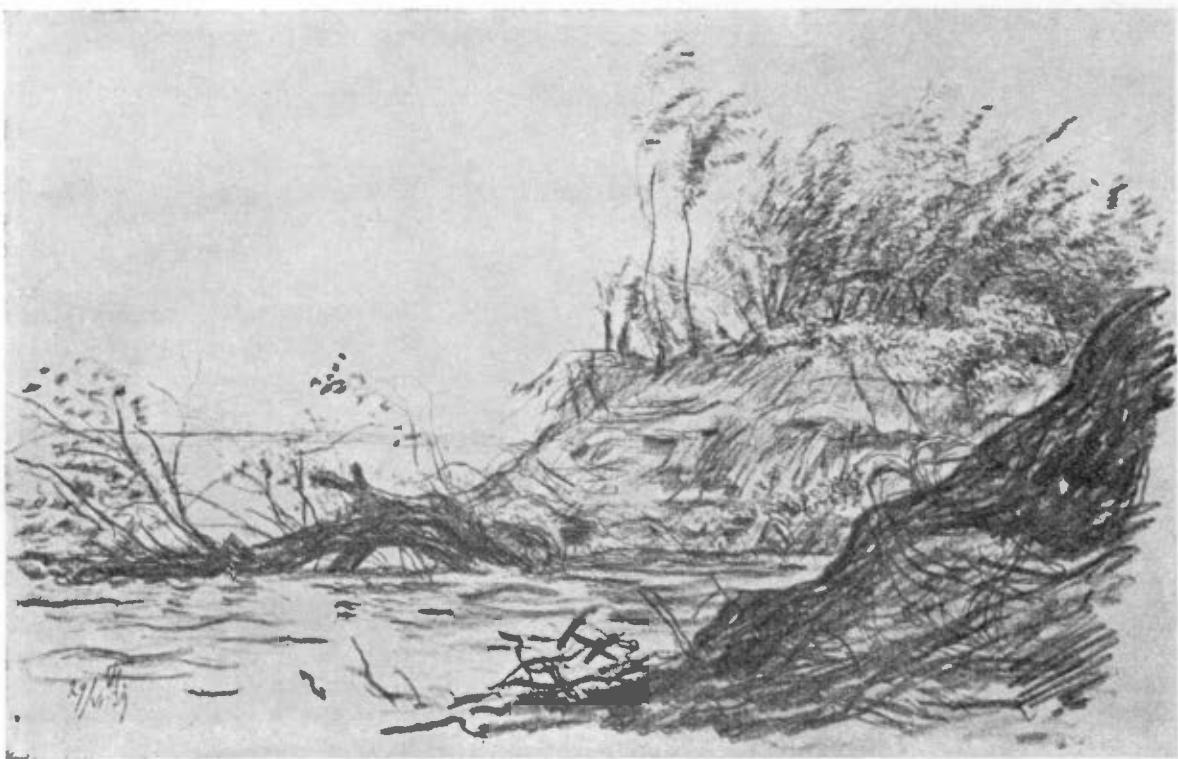
На існування малюнка капіталізм впливає в двох протилежних напрямках. З одного боку, постійно вихолощується зміст у мистецтві, і це привело до відриву художника від живої природи, до манірничання, формалістичних шукань, а звідси — до занепаду малюнка. Його значення. З другого боку, дякуючи колосальному розвитку поліграфічної промисловості, запровадженню графіки у всі галузі культури і побуту, капіталізм надзвичайно розширив діапазон застосування малюнка.



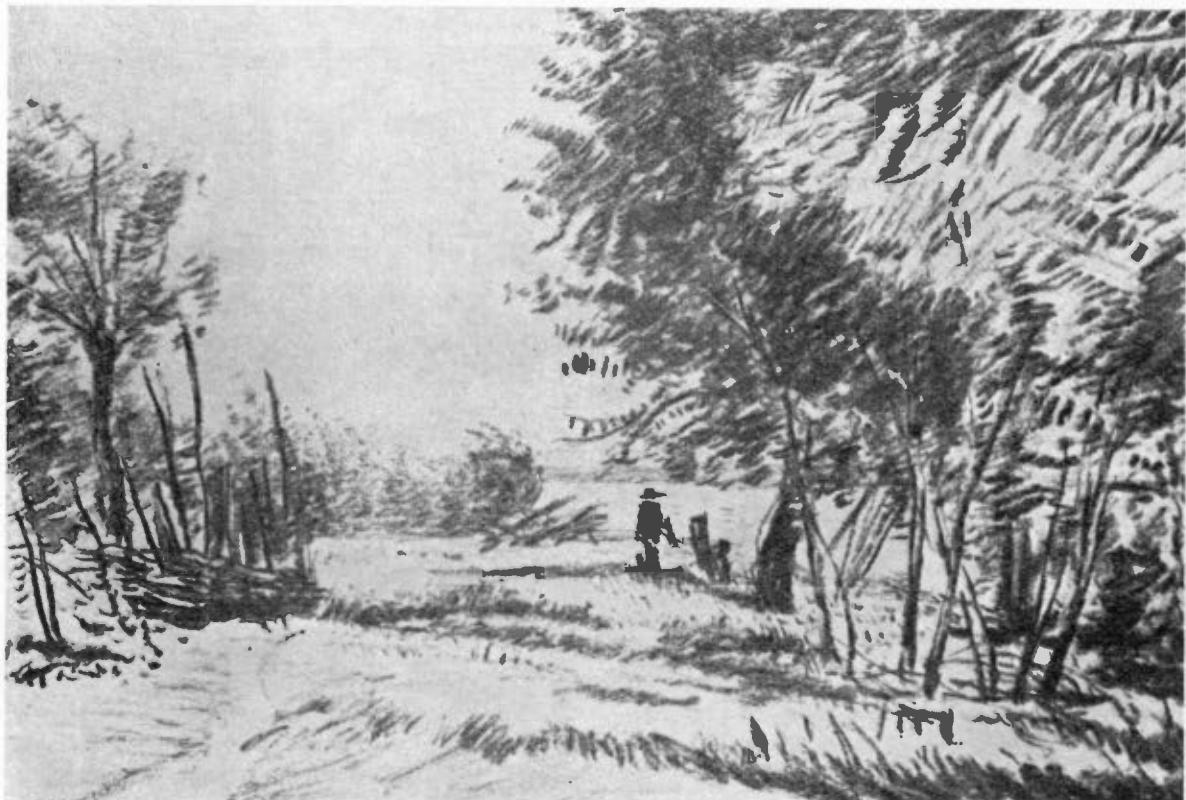
I. Плещинський. Копиці сіна. Графітний олівець



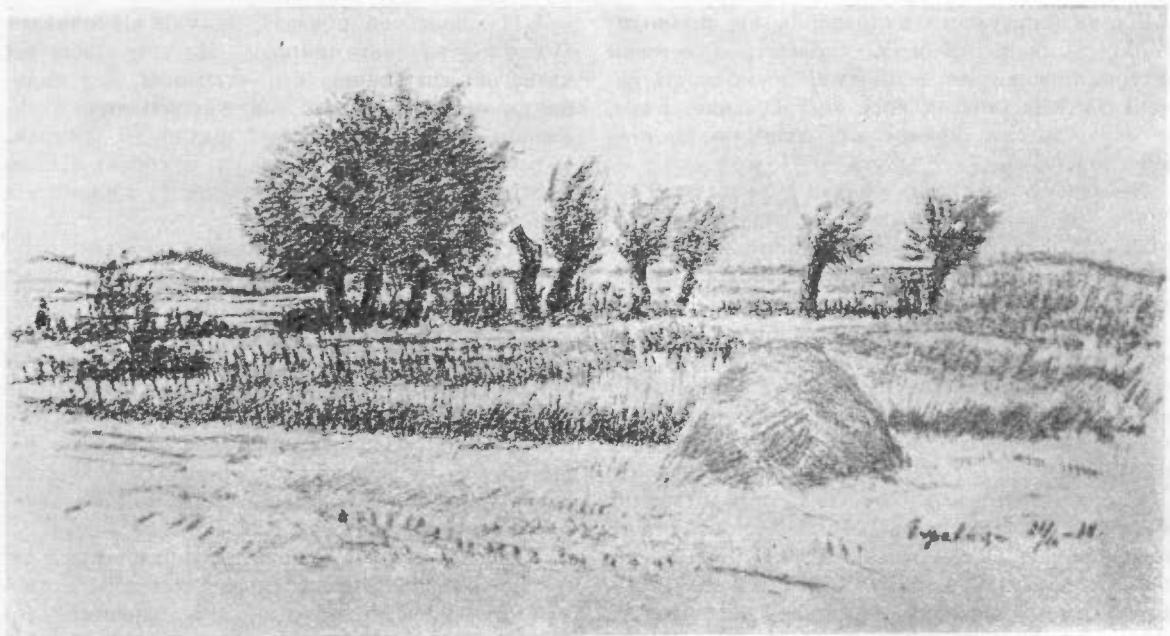
I. Плещинський. Увечері. Італійський олівець



I. Плещинський. Звалене дерево. Графітний олівець



I. Плещинський. На Нечавому острові. Вугіль



I. Плещинський. Село Боровиця. Верби. Італійський олівець



I. Плещинський. Малюнок. Вугіль

Відриг буржуазних художників від природи, нещирість їх перед нею, умовність трактовки натури привели до нещирості і умовності малюнка у всіх галузях його застосування. І там, де малюнок став прямою необхідністю, він став ремеслом.

Небезпеку занепаду малюнка і наслідки, які звідси випливають, бачили видатні художники XIX ст. Їх постійні заклики „ближче до природи“—дістали лише одну відповідь від їхніх колег у XX ст.: „Геть природу!“

Художник має справу не з явищами природи або суспільства, а з власними, суб'ективними переживаннями, їх він і реалізує за власною волею. Така „філософія“ багатьох формалістичних течій XX ст., найбільш чітко висловлена експресіоністами.

В аспекті розквіту сучасних образотворчих мистецтв культура малюнка набуває особливого значення. Це вже розуміє кожний. Ще не так давно формалізм, який у нас панував, привів до помітного занепаду дисципліни малюнка, за що розплачуються тепер ще багато художників, які формувалися в тих умовах.

Малюнок, як самостійний вид творчості, малюнок, як вид станкового мистецтва, починає знаходити собі місце, правда, покищо скромне, і на наших виставках. Але, на жаль, нерідко жюрі і самі художники дивляться на виставлені малюнки, як на додаток до виставки, як на побічний продукт творчості. А даремно! Хороший, майстерно зроблений малюнок, що правдиво виявляє справжнє почуття художника, такий малюнок має не менше права в експозиції виставки, ніж хороша картина чи скульптура.

В практиці індивідуальних виставок повинні мати місце і індивідуальні виставки малюнків. Подібні виставки у нас, на жаль, покищо по-одиноке явище.

Ось чому ми особливо вітаємо першу таку виставку—виставку малюнків Ілларіона Миколаївича Плещинського.

У творчому житті художника Плещинського виставка ця не є етапною. Вона не становить результату довгих і складних творчих шукань. Ця виставка відбиває один невеликий епізод із життя художника, але епізод, гідний повторення, гідний і творчого обговорення.

Завзятий мисливець, що любить природу, як художник, І. М. Плещинський, разом із своїм другом, вирішив використати літній відпочинок у подорожі по мальовничих берегах Дніпра.

Чи може бути для художника кращий відпочинок на лоні природи, ніж зображення цікавих кутків природи, її мальовничих деталей, її неосяжних просторів з привабливими, мальовничими „планами“, перспективою!

І Плещинський показав, як уміє відпочивати художник на лоні природи. Це тим більш цікаво, що він вийшов без етюдника, без мольберта, без усього того, що є необхідними атрибути при „живописному“ підході до природи. І тим не менше—він привіз із собою немало видатних по силі своєї виразності і живописній переконливості творів.

— Творів? Та це ж малюнки, зроблені олівцем або углілям на папері!—заперечить, можливо, дехто.

Так, це малюнки! Але малюнки, доведені до станкового значення, малюнки, що рівнем своєї живописної сили змушують нас зробити про матеріал і почувати природу у всій багатогранності її кольорового і світлового проявлення. Це вже не малюнки у звичному їх розумінні. І в цьому сила художника. А може, все таки, це й не твори?

Що таке твір? Ми не будемо вдаватися в філологічний зміст цього слова. Але хіба є творами ті величезні полотна, які „барвисто“ зображують природу, але в яких, крім фарби, нічого не почуваєш? А мало хіба таких „творів“ на наших виставках?

Ось чому ми рішуче не згодні з оцінкою цих малюнків художника Плещинського, як „блокнотних“, „репортерських“ змалювань, оцінкою, яку нам, на жаль, доводиться чути від деяких наших художників і критиків.

Надамо слово художникам:

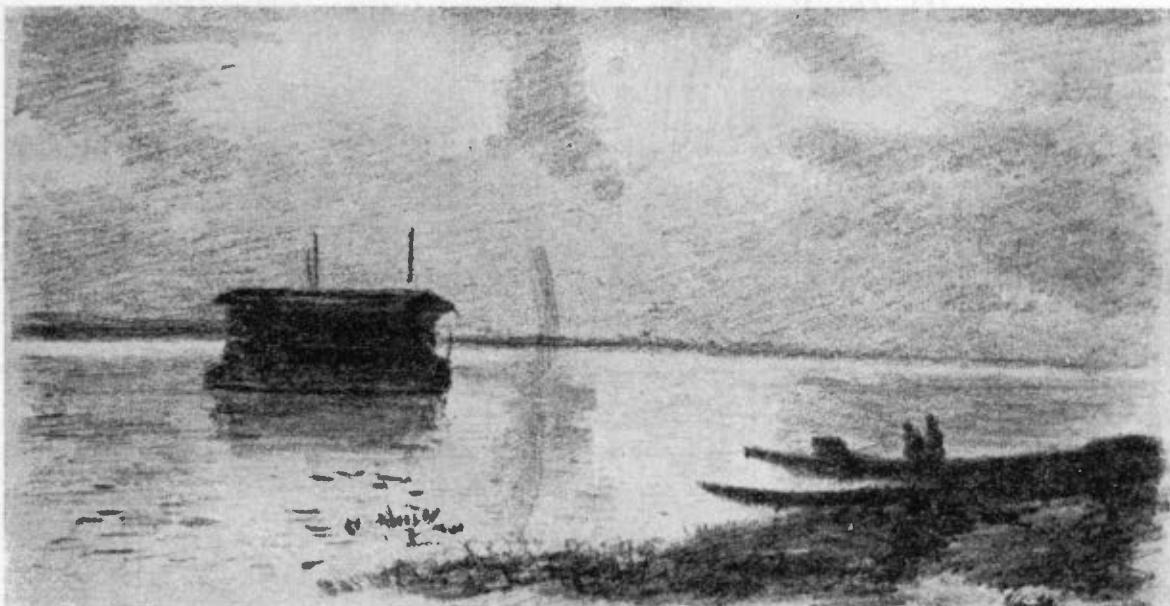
„Щирість, ліричність і простота виконання, глибина відчууття природи, передані засобами простого олівця, хвилюють нас і відкривають нам красу українського пейзажу. В. Єфанов, Пластов, Каневський, Гутман (критик). (Із книги записів вражень на виставці малюнків Плещинського).

Чи багато знайдеться в нас пейзажних творів хоча б на відкритій черговій виставці київських художників, які могли б одержати такий відгук?

Не будемо робити оцінки окремих експонатів виставки. Про деякі з них читач зможе одержати уяву із прикладених репродукцій і нижче уміщеної статті проф. Ф. Г. Кричевського.

Ми вітаємо цю виставку, щкаву і для художника, і для глядача. Адже вона вперше у нас, на Україні, демонструє малюнки радянського художника, як повноцінні твори мистецтва зрілого майстра, поборника малюнка, як станкового мистецтва.

Побажаємо Ілларіону Миколаївичу, щоб подібні виставки його малюнків були нерідкими в його творчій практиці і щоб він мав у цьому гідних наслідувачів.



I. Плещинський. Дощ пройшов. Графітний олівець

На виставці робіт І. М. Плещинського в Києві

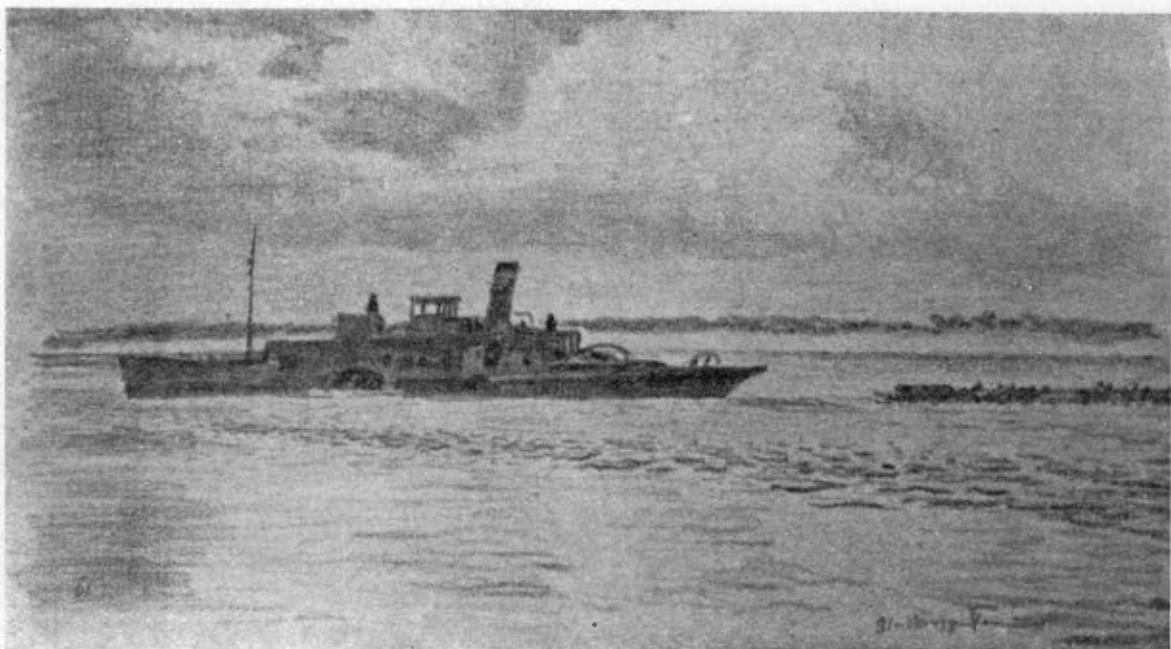
В розвитку художніх засобів виразу малюнок з властивими йому матеріально-технічними і формальними якостями, які виражают з граничною повнотою образ і його творчий зміст, повинен бути визнаний цілком незалежним від усікого роду мистецтва і визначає його самостійну художню цінність. Якщо раніше, наприклад, в епоху Відродження, малюнок грав допоміжну роль у виконанні живописного або графічного твору або роль підготовчих начерків до створюваної картини, то вже в XIX ст. в західно-європейському і російському мистецтві з'являються майстри, які піднімають малюнок до самостійної форми виразу. Але ї у них він ще не стає самостійним видом мистецтва.

Тільки наш час вперше поставив у всій широті і глибині завдання як творчого порядку в галузі малюнка, так і теоретичного та історичного вивчення його, визначення його специфічних властивостей, природи його матеріалу, техніки, форми і змісту.

Стало очевидним, що можливості малюнка, які раніше здавалися обмеженими і бідними насправді настільки багатогранні і гиучі, що можуть виразити найрізноманітніші і найтонші від-

тінки і почуття. Рисунок з властивими йому матеріально-технічними і формальними якостями, які виражают з граничною повнотою образ і його творчий зміст повинен бути визнаний, як цілком незалежний від всілякого іншого виду мистецтва і визначати його самостійну художню цінність. Тому в наш час з'являються художники, які цілком віддають себе цьому виду мистецтва. І це треба всіляко вітати.

Першим показом малюнка, як мистецтва, є в нас виставка художника І. М. Плещинського, влаштована спілкою художників. Майже всі малюнки Плещинського відображають нашу українську природу, ту місцевість, де художник проводив літо. В нього немає якихнебудь дестопримітних об'єктів, або нарочитих зовнішніх ефектів—це звичайні, прості і ніби звичайні мотиви, які можна бачити щодня. І все надзвичайно знайоме—горби і рівнини, поля з копами, берег ріки, туман, дощ, промені сонця і ін. Зображення цього може бути банальним і нудним, але в тому то є талант художника і сила його художньої культури, що він у цьому буденному матеріалі, який щодня оточує нас, може побачити і відчути те характерне й типове, що



I. Плещинський. Буксир. Графітний олівець

піднімається над індивідуальним і поодиноким сприйманням і овіяне ліричним почуттям автора, підноситься до справжньої краси.

Для відображення цього типового і характерного художник Плещинський, маючи у розпорядженні тільки вистра олівця, знаходить різні технічні способи: в одному випадку це нервова гострота штриха для передачі бурі, яка ще не відшуміла („Звалене дерево“); в другому випадку—прозорість повітря в палкий сонячний день і нерухомість прибережних кущів з дрібними листочками: тиша і спокій („У човні“, „Копиці сіна“).

Фактура штриха прекрасно передає плани віддалення широкого простору, матеріальність скошеного лугу, копиці сіна, дерев і злегка хмарне прозоре небо над цим, що підкреслює матеріальність землі. В мальонку дерев густота зарості знайшла свій вираз у заповненості площини різними штрихами, прийомами, що характеризують породи дерев.

„Біля перевозу“. Силуетною плямою човна і небагатими штрихами, що намічають берег, передано широкий простір великої ріки і гладі і нерухомості пекучого дня.

Ранковий туман на річці переданий дивовижно простими засобами—штрихом олівця, покладеним плашма і легкою розтушовкою його. А між

тим почувается рожевий ранок і легкий туман, що клубиться над водою.

„Стара хата“. Одними силуетними градаціями світлого і темного так вдало передано почуття сонячного дня, що навіть не помічаєш відсутності фарб. Навіть залишений чистий папір здається розтопленим у спеці неба.

„Коси на Нечайівському острові“. Широта композиції, що не залежить від враження і відповідності, розрішена просторово—живописно—тут велике почуття природи. Відчуваєш острів і пориви вітру. Можна сказати, що мальонок цей стоїть на грани монументальних задумів епохи романтизму.

В зарисовках „Сільського базару“ вдалим розподілом світлих і темних плям, швидко рухомим штрихом переданий рух і ніби мову людей.

Це вміння знайти у буденому і звичайному, цікаве і дійсно красиве, ця щирість і простота, ліричність, легкість і прозорість в мальонку, технічна виразність збагачують наше ставлення до природи, підвищують художню культуру. І робота художника, яка на перший погляд здається скромною, набуває громадського значення, що заслуговує визнання.

Ф. Крічевський,
професор, доктор мистецтвознавчих наук

Два невідомих портрети роботи Т. Г. Шевченка

Перед нами два невідомих до останнього часу портрети роботи Т. Г. Шевченка. На них не можна дивитися без хвилювання: це дві епохи в творчості великого художника.

Перший—датований 1838 роком, роком викупу Шевченка з кріпацтва і підпис на ньому (в лівому нижньому кутку, олівцем) такий, як і на портретах Є. П. Гребінки (1837), Катерини Абази - Нахімової (1837) і всіх інших ранніх акварельних портретах Шевченка.

Юнак-кріпак, Сошенків протеже, був вірним учнем П. Ф. Соколова і усьому наслідував цього модного тоді майстра акварельних портретів. І композиція цих акварельних мініатюр, і тонка, легка техніка, і прозорий колорит—все це від Соколова.

Але крізь це кропітке учнівське наслідування живо проступають риси яскраво виявленої творчої індивідуальності. Найвиразнішою з цих рис є гостре око проникливого художника. Тонкими, ледве вловимими психологічними характеристиками окреслює він образ портретованого і з мініатюрного портрета на глядача дивиться жива людина. В портреті Є. П. Гребінки, в його погляді, ледве пройнятому скуюко, пізнаєш модного письменника, якому пророчили славу чи не більшу, ніж Гоголю.

З ніжноблакитного портрета Катерини Абази, дочки письменника Нахімова, дивиться примхлива кокетка з трохи насмішкуватими холодними карими очима.

Портрет, який ми сьогодні вперше публікуємо¹, відзначається цими же рисами: він виразно передає характер і настрій моделі, що стояла перед художником.

Портрет (поколінний) зображає зовсім ще юну дівчинку. Вона очевидно вперше позує художникові і тому застигла у вимушений позі, а її широко розкриті очі дивляться просто себе. Її ніяково в цій декольтованій сукні, соромно своїх оголених худорлявих рук.

Це, без сумніву, один з тих портретів, що Іх Шевченко виконував тоді на замовлення „за гроши“². Технікою акварелі і мірою закінчено-

сті він нижчий за портрет Абази і має всі ознаки етюда.

Фарби на портреті зблякли і вицвіли, але, не зважаючи на це, в усьому колориті портрета, в сполученні холодного тона голубої сукні з теплим фоном розмитої акварелі відчувається тонкий смак молодого художника.

Колишній власник портрета В. Басманов по-відомляє, що портрет зображає дочку лейб-медика Федорова. Ніяких підтвердженій цьому ми не маємо і доводиться приймати це на віру. Але коли це так, то ми маємо ще один доказ тому, що в „ширяєвський“ період, зокрема в останні його роки, вже під час дружби з Ів. Сошенком, Шевченко був не „замарашкою в тиковому халаті“, а був вхожий до аристократичних родин, де діставав замовлення на портрет.

Другий наш портрет до останнього часу теж був невідомий. Тільки нещодавно в одному з вузько спеціальних видань Академії Наук Союзу РСР з'явилася репродукція з нього³.

Це—портрет видатного російського вченого-зоолога Миколи Олександровича Северцова, батька О. М. Северцова, пам'яті якого присвячений збірник.

Портрет нарисований через 21 рік після написання „Дівчинки з собакою“. За ці два десятиліття художник проішов короткий, але тяжкий творчий шлях. Прихильник П. Соколова став учнем К. П. Брюллова, „великого Карла“. Палко закоханий в творчість свого вчителя, він не став проте його епігоном. Владним струмком пробивається в його творчості реалізм, життєва правда. Від „Катерини“, в якій чисто брюлловська форма містила нову соціальну тему, через реалістичну „Живописну Україну“—мистецьке явище, яке до того не мало прецедентів в історії російського образотворчого мистецтва, він прийшов до викривної, бичуючої „Притчи про блудного сина“, до цілої галереї реалістичних портретів.

Ось чому з таким хвилюванням розглядаєш ці два портрети, зроблені немов би двома різними майстрами. Перший зроблений на зорі творчості Шевченка, другий—в роки найвищого розквіту його, як портретиста.

Я кажу в роки найвищого розквіту, бо це було саме так.

Найкращі портрети Шевченко створив після повернення з заслання, за останні чотири роки свого життя.

¹ Портрет придбаний в 1937 році Державним Одесським художнім музеєм у В. Басманова, до якого він потрапив в 1908 році від його тестя А. А. Новосельського. До того він, в свою чергу, потрапив від його дядька Миколи Олександровича Новосельського. З Одесського музею портрет був переданий Державному українському музею в Києві. Був експонований на республіканській ювілейній шевченківській виставці в Києві (1939 р.).

² Див. „Художник“.

³ Збірка „Пам'ятні академіка Алексея Николаєвича Северцова“. Вид-во Академії Наук СРСР, 1939.

В цей період спід його гравірувальної голки вийшли чотири чудові портрети—Ф. П. Толстого, Ф. А. Бруні, П. К. Клодта та І. І. Горностаєва і ціла серія автопортретів, серед них такі шедеври, як автопортрет із свічкою і автопортрет в кожусі і шапці (1860 р., з монограмою).

Цей період приніс нам і цілу галерею портретів, виконаних чорним (італійським) і білим олівцями на сіром папері.

Ніхто досі не зацікавився тим, чому саме ці матеріали так полюбилися Шевченкові. Між тим, не можна не звернути уваги на те, що велику кількість портретів він виконав саме ними.

Як портретист, Шевченко з великою майстерністю користувався олійними фарбами (автопортрети, портрети Маєвської, Горленкової), аквареллю (згадані вже портрети Гребінки, Абази-Нахімової, а особливо художника Зауервейда (1843) та інші). Чому ж він все своє життя повертається до чорного і білого олівців і, обов'язково, сірого паперу?

З цими матеріалами Шевченко зіткнувся давно, ще коли вчився в Академії. Пригадайте його рисунок з спящого Штернберга. Подробиці його виникнення Шевченко розповідає в „Художнику“. Він теж зроблений італійським олівцем на сіром папері. Портрет вражає своюю життєвістю і реалістичністю. Особливо тонко вловив і передав Шевченко погляд людини, що ледве прокинулася, очі, з яких ще не зійшов сон. При більш пильному огляді можна побачити, що це дивовижної живості Шевченко надав очам двома крапками білим олівцем.

В засланні Шевченко намалює чорним та білим олівцями портрети І. А. Ускова (1852), К. А. Бажанової (1854), М. Є. Бажанова (не був закінчений, не зберігся), груповий портрет подружжя Зігмонтовських (?) і ряд автопортретів з бородою.

По дорозі з заслання і в Нижньому Новгороді він робить портрети переважно цими засобами. Багато з них до нас не дійшло, залишилися тільки згадки в „Журналі“.

Може виникнути думка, що користування чорним і білим олівцями в засланні і в Нижньому Новгороді, було вимушене, бо у Шевченка не було інших матеріалів. Але це не так.

В Москві і Петербурзі, маючи в своему розпорядження перші-ліпші фарби, Шевченко не розлучається з своїми любимими матеріалами. Він звертається до них навіть тоді, коли виконує такі дорогі для нього портрети, як М. С. Щепкіна і Айра Олдріджа. Він везе їх з собою і в свою останню подорож на Україну, де рисує портрети М. О. і М. В. Максимовичів, А. О. Лазаревської.

Нам здається, що любов Шевченка до цих матеріалів не випадкова: аскетично-скупими за-

собами він хотів досягти високого ефекту і цілком впорався з цим завданням. В цьому вияв його могутньої майстерності.

Всі ці портрети виконані кількома впевненими змахами чорного олівця. Малюнок зберігає всю привабливість етюда, здається, чути ще теплоту і трепет художникової руки. Весь акцент—на обличчі, решта—деталі одягу та інше—залишаються наміченими кількома штрихами. І тільки торкнувшись в двох-трьох місяцях білим олівцем, қинувши де-не-де світлі бліки, художник оживляє портрет. Білий олівець—живописне начало в цих графічних портретах. Білі манішки на портретах Щепкіна і Олдріджа, білі кружевні комірець і манжети на портреті Бажанової, комірець сорочки на портреті М. О. Максимовича—це ніщо інше, як соковиті живописні плями. Таку ж чисто живописну функцію несе і благородний оксамитово-м'який тон сірого паперу.

Все сказане цілком стосується портрета М. О. Северцова.

Майстерністю виконання, реалістичною трактовкою і гострою психологічною характеристикою він нічим не поступається таким видатним зразкам шевченківського портретного мистецтва, як портрети Щепкіна і Олдріджа.

Портрет підписаний (білим олівцем, в правому нижньому кутку, підпис трохи зрізаний вертикальним краєм портрета) і має дату: „1859, 23 марта“. Але, коли б навіть не було цих ознак авторства, автор був би без найменшого вагання встановлений, настільки виразний тут „почерк“ художника.

Сама особа портретованого являє для нас винятковий інтерес.

М. О. Северцов—одна з найцікавіших постатей в історії російської наукової думки. Видатний вчений, засновник вітчизняної зоогеографії, він належав до покоління славних російських біологів, сучасників великого Дарвіна (А. О. і В. О. Ковалевські, С. Аусов, В. В. Зеленський, А. К. Тімрязев), які сміливо в умовах російського самодержавства проголосували правильність прогресивного революціонізуючого вчення Дарвіна.

Вже під час своєї першої подорожі до Середньої Азії (до низин Сир-Дар'ї), яка тривала майже два роки (1857—58), він вперше в межах Росії зібрав великий зоологічний матеріал, який дав йому конкретне підтвердження еволюційної теорії Дарвіна. Пізніше він встановив з Дарвіном особистий зв'язок, побувавши у нього в Дауні.

Це була надзвичайно цікава людина. Палко закоханий у свою науку, якій він віддав все життя (крупний поміщик, Северцов цожертував „бліскучою кар'єрою“ заради небезпечної



Т. Г. Шевченко. Дівчинка з собакою. Акварель. 1838



Т. Г. Шевченко. Портрет М. О. Сєверцова. Італійський олівець, білий олівець. 1859

кар'ери вченого-мандрівника) він міг годинами з захопленням розказувати про свої подорожі і дослідження. Сучасники згадують, що „Його думки вражали своєю ерудицією”, а за зовнішнію неказистістю, вайлуватістю і чудакуватістю цієї людини ховалася яскрава індивідуальність з широким колом багатогранних інтересів.

Він був близьким другом у родині Ф. П. Толстого, був там частим гостем, як і М. І. Костомаров, М. Ф. Щербина, а згодом і Т. Г. Шевченко. З Северцом Шевченко познайомився у Толстих на початку 1859 року. Особа молодого вченого одразу ж зацікавила поета. Коли додати до цього, що Северцов писав вірші, був непоганим художником (К. Ф. Юнге згадує про колекцію зарисовок птахів, блискуче виконаних ним аквареллю), а також і те, що він досліджував край, де Шевченко був у засланні і звідки привіз багато зарисовок, що мали великий науковий інтерес, стане ясним, що у Шевченка і Северцова було багато приводів для зближення.

Шевченко і Северцов дуже часто зустрічалися протягом 5 місяців, аж до самого від'їзду Шевченка на Україну в травні 1859 року. Зустрічались вони певно і після повернення поета до Петербурга, бо Северцов, як і Шевченко, брав участь у тих наукових і літературних вечорах, що йх влаштовував у 1860 році Комітет допомоги нужденним літераторам і ученим.

Незадовго до від'їзду на Україну, Шевченко нарисував з Северцова портрет.

Ті яскраві риси до психологічного портрета

Северцова, що йх залишила в своїх спогадах К. Ф. Юнге⁴, знаходимо і в портреті роботи Шевченка.

Мемуари сучасників, а також фотографічний портрет Северцова, який можна віднести до того часу, свідчать, що Шевченко дуже тоико вловив характерні риси його зовнішності.

Широка, густа борода, пасма волосся, які неохайно спадають на чоло, свідчать про те, що людина ця мало уваги віддавала своєму зовнішньому вигляду. За високим чолом пізнається живий розум, „великий і гострий, однаково здатний, як на крапліtkу роботу, так і на широке узагальнення” (К. Ф. Юнге).

Таким постає перед нами Северцов на шевченківському портреті.

Він дивиться вниз крізь овальні скельця окулярів, що трохи сповзли з його рівного носа. Ця поза, дуже влучно підмічена художником, дуже характерна для Северцова: „голову тримав він завжди вниз і дивився крізь окуляри”, — згадує К. Ф. Юнге.

З виявленням портрета М. О. Северцова до рук шевченкознавців не тільки потрапив визначний твір художника, але в коло відомих нам близьких друзів Шевченка входить ще одна видатна особа, один з представників прогресивної групи російської інтелігенції, яка сформувалася в ту славну пору, коли лунали палкі голоси революціонерів-демократів.

Л. Владич

⁴ Воспоминання К. Ф. Юнге, урожд. граф. Толстой. Ізд-во „Сфінкс“. Стор. 199.

Народний письменник-філософ

Г. Сковорода і його портрети

Син малоземельного козака-селянина села Чорнух кол. Лохвицького повіту на Полтавщині (народився 1722 р.), Григорій Савич досяг вершин світової науки і філософії свого часу. Історики філософії вважають Сковороду за першого оригінального філософа не тільки України але і Росії.

Сковорода—також перший український поет, що підніс поезію на рівень високої філософської думки і складних людських переживань. Він перший свідомо звернувся до дорогоцінних джерел народної творчості (напр., його вірш „Ой, ти птичко желтобоко“). Сковорода—перший український байкар („Басни Харьковские“). Своєю філософською і поетичною творчістю він вплинув на дальший розвиток української літератури, торував шлях Котляревському, Квітці, а певною мірою і геніальному Шевченкові. Вірші Сковороди юнак Шевченко, ховаючись побур'янах, переписував. В радянський час присвятив Сковороді ряд поезій Павло Тичина.

Відомий і досі серед народних співців, кобзарів і лірників, сатиричний вірш Сковороди, скерований проти панів, купців, лижварів і т. ін. „Всякому городу нрав і права“.

В ряді філософських творів Сковорода виступав з різкою критикою духівництва, чернецтва, церковних обрядів, релігійних легенд про „чуда“ і т. ін.

Сковорода належить до тих письменників, які входять в історію свого народу не тільки творами великого значення, але і своїм життям, своею особою.

Сковорода жив у важкий для українських трудових мас час—покріпачення Іх панством, шаленої гонитви панів і підпанків за грунтами, чинами, за всякого рода наживою, розкішним життям. Сковорода не тільки не прийняв участі в цій гонитві, але й виступив з принципальним запереченням. До цього заперечення скеровано було вчення Сковороди про внутрішнє щастя людини, про вище задоволення її від „срібної“ праці, яка відповідає природним здібностям і т. ін.

Велике враження справляло на громадськість того часу особисте життя Сковороди. Сковорода принципіально відмовився не тільки від слави, чинів, вигід, яких легко міг би досягти за свою високою освітою і виключними здібностями, але й від всякої власності, грошей, постійного притулку і т. ін. Він став, як казали,



„мандрівним філософом“, „старчуком“, а інші називали його „ходячим університетом“. В селянському простому одязі, з торбою, з флейтою (Сковорода був і визначним музикою), він мандрував мало не по всій Україні, частково в Росії навчав народ писаними творами, усним словом і особистим прикладом. Помер під Харковом в слободі Іванівці, що тепер звуться Сковородинівкою, 29 жовтня (11 листопада) 1794 року. За заповітом Сковороди, його поховано на високому місці, біля гаю, а на кам'яній плиті написано, складений ним для себе надгробний напис: „Світ ловив мене, але не спіймав“.

Гуманіст, демократ, захисник людських прав, прихильник освіти для всього народу, Сковорода мав і свої слабі сторони, які пояснюються історичними умовами тодішнього часу. Теоретичне вчення Сковороди не було вільне від релігійної оболонки, від ідеалізма, а його громадська позиція—від утопічності і пасивності. Сковорода

мріяв про корінний переворот в суспільному житті людства, але засоби для цього перевороту він вбачав не в революційній збройній боротьбі, а в моральному перевихованні людей в дусі його теорії щастя, в добровільному відмовленні від егоїзму, обману, здирства, зайвих речей, зайвих

пісню Сковороди) художника С. І. Васильківського, графічні портрети Сковороди—на старих гравюрах: анонімний, без підпису гравера (див. знімок 2-й). П. Мещерякова, В. Мате; на нових літографіях—Брукмана, Жука, Уварова і інших. Проте, художники образотворчого мистецтва все ж приділяли менше уваги відбиттю образа і творчості Сковороди, ніж художники слова.

З метою допомогти цій справі, публікуємо знімок з великого портрета Сковороди олійними фарбами, що зберігається у Відділі рукописів Публічної Бібліотеки імені М. Салтикова-Щедріна в Ленінграді. Хоч цей портрет було придбано Бібліотекою ще 1879 р. і він в науковій літературі про Сковороду відомий (згадується в працях акад. Д. І. Багалія), проте ми не зустрічали в переглянутій нами літературі пристойної його репродукції.

З листа від 2.IV. 1794 р. Андрія Ковалевського, в маєтку якого (в Іванівці під Харковом) помер і похований був Сковорода, ми знаємо, що незадовго до смерті філософа місцевий „живописець“ Лук'янов зняв з нього портрет Невідомо, де перебуває цей портрет-оригінал. Ще в старі часи він, очевидно, розмножився і набув варіантів. М. Костомаров в 1861 р. доводив народність Сковороди, між іншим, тою обставиною, що на великому просторі від Острогожська (Вороніжська губ.) до Києва в багатьох домах зберігаються портрети філософа.

Портрети Сковороди олійними фарбами, крім поданого на знімку, переховувались ще в таких установах: в Харківському музеї Слобідської України ім. Сковороди (тепер в історичному музеї), в Харківському університеті, в кол. Румянцівському музеї в Москві і у спадкоємців письменників В. С. Александрова і С. Д. Носа.

Портрет Сковороди Ленінградської Публічної Бібліотеки, порівнюючи з іншими, на наш погляд,—один із найцікавіших. Звертає на себе увагу обличчя Сковороди, серйозне, благородне, вдумливе, хоч і стомлене. Сковорода відображені тут старішим, ніж на інших портретах. Ця обставина може, між іншим, свідчити за близькість цього портрета до оригінала, оскільки відомо, що портрет-оригінал писано було з Сковороди вже незадовго до його смерті, коли йому було 70 років. За манeroю виконання, матеріалом і станом (портрет був реставрований худ. Бартковим в 1879 р.); цей портрет може вважатися одним із давніших. З мистецького погляду він досить вдалий, надто для місцевого художника, можливо, самоукя-кріпака. Приємне враження складають стримані, гармонійно сполучені фарби.

Сковорода відображений одягнутим в свиту. В руках у нього книга з написом на ній: „Алфавіт книга“ (так передано тут заголовок од-



турбот 1 т. ін. В цьому пункті вчення Сковороди попереджало філософсько-моралістичну концепцію Льва Толстого. Не випадково, що Л. Толстой старанно вивчав твори Сковороди.

Хоч світогляд і суспільні позиції Сковороди не позбавлені були внутрішніх суперечностей і слабких місць, проте, в цілому творчість і діяльність його були прогресивні. Тому наш радянський народ шанує великого письменника і мислителя. В серпні 1918 р. В. І. Ленін підписав декрет про побудову монументів в Москві і інших містах РСФСР на честь осіб, що відзначилися своєю діяльністю на користь народу, і серед них було ім'я Сковороди. Уряд УРСР не раз видавав постанови про івшанування пам'яті Сковороди.

Шанувати кращих синів народу—почесний обов'язок діячів мистецтва. Щодо Сковороди це робили художники слова, скульптури, живопису. Ми знаємо портрет і картину на сковородинську тему (народ слухає кобзаря, що виконує

По музеях

Портрет роботи К. Бегаса

У фонді Київського музею російського мистецтва, трохи не з самого заснування музею (1922 р.) зберігається відтворений тут портрет.

На підрамку портрета—штемпель: „Государственный музейный фонд... Зубаловская“. На штемпелі помітка пером: „І 4617“.

В інвентарній книзі музею (1923 р.) портрет записаний так: „2445. Неизв. (рус. худ. XIX в.) портрет (поколенный) неизвестной М. х. 127×105. Из Москов. муз. Ф.“

Портрет був в експозиції з етикеткою: „Неизвестный художник круга Брюллова. Портрет великой княжны“.

Але недавно вдалось знайти з лівого боку внизу (на стіні) ледве помітний підпис пензлем: „С. Begas. 1836“.

Отже автор портрета—не якийсь невідомий російський художник кола Брюллова, а відомий, німецький художник Карл Бегас (1794—1854)—сучасник Брюллова (1799—1852), чим і пояснюється деяка спорідненість портрета з роботами брюлловських „епігонів“.

Хто зображеній на портреті? Музейна етикетка говорить—„велика княжна“, тобто якесь незамужня особа колишнього імператорського російського дому.

Тим часом у цієї нібіто „великої княжни“ є шлюбний перстень і шаль, що є атрибутами дами, тобто великої княгині.

Але серед нечисленних тоді (тобто в 1836 р.) великих княжен і княгинь—а портрети всіх їх відомі—не було ні одної з такою зовнішністю.

Отже місце цього портрета повинно бути



в музеї не російського, а західного мистецтва, і етикетка його повинна покищо бути така: „Бегас Карл (1794—1854). Портрет невідомої. 1836“.

М. Чорногубов

ного з філософських творів Сковороди—„Алфавит світу“), гусине перо для писання і кінець флейти. Портрет в овальному обрамленні. Розмір—прибл. 1 метр заввишки 1 3/4 метра—заширшки. Внизу портрета, в невеличкому чотирикутнику, вміщений вірш епітафія, написаний в 1795 р. на пошану Сковороди його любимим учнем і другом М. І. Ковалинським:

Ревнитель истины, духовный богочтец,
И словом, и умом, и жизнию мудрец,
Любитель простоты и от суэт свободы,

Без лести друг прямой, довolen всем всегда,
Достиг на верх наук, познавши дух природы,
Достойный для сердец пример Сковорода.

Українські художники готуються зараз до виставки „Ленін—Сталін і Україна“. В цій виставці мають бути відбиті основні етапи історії українського народу. Тут, гадаємо, повинен знайти своє місце і такий визначний момент в історії української культури, як життя і творчість Сковороди.

Проф. Ф. Попов

360.

в традиційних античних образах усвілено героїчні подвиги російських військ в боротьбі з навалою Наполеона. Великою майстерністю позначені ілюстрації Толстого до поеми Богдановича „Душенька“, в яких художник нечак змагається в чистоті і ясності лінійного малюнка з древньогрецькими майстрами вазових розписів. На скилі своєї художньої кар'єри Толстой почав відходити від улюбленої ним грецької класики, ставав на шлях реалізму, і наслідуючи Венеціанову, намалював чудовий *Intérieur* свого дому. Твір знаходиться в Третьяковській галереї. Ф. П. Толстой добре знав Шевченка, високо цінив його і в значній мірі клопотами Толстого та його дружини вдалося добитись повернення Шевченка з заслання і дозволу оселитись в Петербурзі.

22/II 1806 р. народився *A. Вірц*—бельгійський живописець. Прагнучи зробити своє мистецтво знаряддям викривання громадських язв і пороків, Вірц вийшов за межі офіційного мистецтва. Повчальна тенденційність його алегорій іноді дуже безсмачна. Художник зловживає дешевими, але такими, що б'ють по нервах, ефектами, до яких нерідко домішується елемент еротизму („Читачка романів“ та інші). Сам Вірц ставив своє мистецтво надзвичайно високо, вважав, себе мало не більшим за свого великого земляка Рубенса; своїх картин він ніколи не продавав і по смерті заповів їх бельгійському народові. Музей Вірца в Брюселі—одна з культурних достопримінностей столиці Бельгії.

22/II 1821 р. померла *Марія Колло*—учениця Фальконе, його співробітниця в праці над монументом Петрові Великому в Петербурзі. Саме їй належить чудова голова „Мідного Вершника“, яка аж ніяк Фальконе не вдавалася.

24/II 1619 р. народився *Ш. Лебрен*—видатний майстер декоративного живопису. Монументальні алегорично-історичні полотна Лебрена оздоблюють стіни залів Версальського палацу. Лебрен мав також великий хист організатора

і адміністратора. Як директор Паризької Академії королівських мануфактур він фактично був диктатором в художньому житті Франції часів Людовіка XIV.

25/II 1816 р. народився *Дж. Мореллі*—видатний дослідник мистецтва. Праці Мореллі зробили епоху в мистецтвознавчій методології і в історії італійського мистецтва. Медик за основою своєю спеціальністю, Мореллі намагався поставити мистецтвознавство на твердий ґрунт метода природознавчих наук. Він аналізував окрім елементі рисунка в картинах майстрів доби Ренесансу, встановлюючи своєрідну „морфологію“ їхніх творів. На підставі визначення морфологічних ознак він розкласифікував їх по групах, видах, підвідах, не зважаючи на традиційні їх атрибуції. В світлі цієї систематики він критично переглянув багато картин, що в різних галереях Європи пішлися гучними іменами „Леонардів“, „Рафаелів“, „Боттічеллі“ та ін. і, розвинчуючи десятки таких самозваних річей, приписував їх тим чи тим другорядним або третьорядним художникам. Дотепна і перееконлива критика Мореллі зробила паніку серед музейних діячів, які обурені з його байдужого ставлення до традицій, називали сміливого дослідника „варваром-скіфом“, натякуючи на ніби то російський псевдонім „Іван Лермольєв“ (Ivan Lermoljeff), під яким виступав Мореллі. Помер він 1-го березня 1891 р.

26/II 1802 р. народився *В. Гюго*. Слава Гюго, як письменника-романіста і поета, звичайно затмрює його творчість рисувальника і офортиста, але й тут виявився великий його геній. Образотворча спадщина Гюго містить понад 300 малюнків і ряд оригінальних офортів і акварелей. Надзвичайно цікаві його фантазії на мотиви готичної архітектури, якими він заслужив від Т. Готье ім'я „Піранезі Готики“. Високою майстерністю познаний „Краєвид Парижа вночі“, що намалював Гюго з вікна своєї мансарди на вул. Тур-д-Овернь р. 1848.

З МІСТ

	Стор.
Наш обов'язок. Про оборонну тематику	2
До 3-річчя з дня смерті Серго Орджонікідзе	3
Г. РАДІОНОВ — Про художню критику	4
Я. ЗАТЕНАЦЬКИЙ — Григорій Петрович Світлицький	8
Про малюнок. До виставки І. М. Плещинського	18
Ф. КРИЧЕВСЬКИЙ, професор, доктор мистецтвознавчих наук— На виставці робіт І. М. Плещинського в Києві	23
Л. ВЛАДИЧ — Два невідомих портрети роботи Т. Г. Шевченка .	25
Ф. ПОПОВ, професор — Народний письменник - філософ. Г. Ско- ворода і його портрети	30
ПО МУЗЕЯХ:	
М. ЧОРНОГУБОВ — Портрет роботи К. Бегаса	32
На 1-й стор. обгортки — Л. Хазановський. Портрет К. Е. Во- рошилова. Акварель. 1939	
На 2 і 3 сторінках обгортки — Мистецький календар	
КОЛЬОРОВІ ДОДАТКИ:	
О. Герасимов. Товариш Й. В. Сталін та К. Е. Ворошилов у Кремлі. Олія. 1939	
Г. Світлицький. Музиканти. Олія. 1912	

Видає: Державне видавництво „Мистецтво“
Адрес редакції: Київ, вул. Воровського, 22

Редактор Г. Радіонов
Коректор М. Степняк

Уповнов. Головліту № 1143. Зам. № 54. Тираж 1500. Папір: 62×94 см. Друк. арк. 4, пап. 2. В папер. арк. 94.000 лін.
Здано до друку 24/1 1940 р. Підписано до друку 8/III 1940 р.
Фабрика художнього друку Державного видавництва „Мистецтво“. Харків, Пушкінська вул. № 44