

3257.

(205/0

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО



№ 11

ЛИСТОПАД

1940

Більше уваги технології

Питання технології — одні з основних питань творчого процесу, що самі собою постають перед кожним художником на початку його роботи над картинною чи скульптурою. Залежно від того, який матеріал обере художник для роботи, який буде підведенний ґрунт під картину — в повній мірі залежатиме все її майбутнє.

На жаль, як показує досвід останніх виставок, більшість художників абсолютно не завдає собі клопоту даними питаннями.

Візьмемо підрядок. 95% їх робиться на глухих замках, часто навіть з косинцями по углах. Полотно на них натягується косо, нерівномірно, в наслідок чого при найменших змінах температури і вологості нерівномірно напнуте полотно стає косити, деформуватись, що в свою чергу впливає на ґрунт і на всю картину в цілому. Дуже часто підрядки робляться тоїкими, без врахування сили стягування полотна, від чого вони перекручуються, даючи певні складки на полотні. При довгому перебуванні картини в такому стані фарба по зігнутому стає тріскатись і осипатись. Не поодинокі факти також, коли композиція стає в пряму залежність від підрядку, коли, здавалось би, за нормального, продуманого підходу до справи мусіло б бути навпаки. Як на приклад, можемо вказати на роботу Соколовського — „Перерва на обід“. Скомпонувавши і в основному прописавши основний типаж на заготовленому полотні автор тільки тоді помітив, що голова центральної фігури, як і постать робітника справа, не входить в підрядок. Замість перекомпонувати роботу заново в новому масштабі, автор вирішує цю справу простіше: по краях розгиняється лишок подотна, під нього аби як підбивається планка, полотно наспіх ґрунтуеться і робота йде далі.

Між накладанням попереднього ґрунту й фарб, таким чином, була велика в часі різниця. Центр картини написано по сухому ґрунту, краї — по мокрому. В силу цього вони швидше пожухли, шов між ними місцями потріскався і нині картина стоїть обрамлена чорною смугою з тріщинами, які полосують деякі фігури картини пополам.

Цю ж хібу допустив автор і в другій своїй роботі „Арешт робітника“.

Маємо її в роботі О. Кричевської „Збір колосків“, де підшито планку аби збільшити простір картини та у багатьох інших. Обурливо те, що таку ж хібу допускають в своїй роботі навіть наші старші майстри, зокрема проф. Козик М. Я., який в одній з своїх останніх робіт, писаних на полотні, підбивши планку шириною до 8 см., почав писати прямо по ній, по дереву. Відомо, що ґрунт між полотном і планкою від струсів лопнув і нині картину перерізає тріщина, яку навіть зможе немає заробити.

Зовсім не задумуються наші майстри також над ґрунтом і витримкою підготовленого полотна, починаючи писати картину по зовсім сирому ґрунту. Відомо, що сирий ґрунт дуже інтенсивно вбирає олію з фарб, в наслідок чого виходить подвійна шкода для картини: вона надто скоро жухне, при чому нерівномірно, плямами, в залежності від того, як просихав ґрунт; з другого боку, коли фарба просихає швидше за ґрунт, вона створює певну корку не зв'язану органічно з ґрунтом. Слідом за просиханням ґрунту вона починає стягуватись, а значить віддиматись і тріскатись. Характерним в цьому відношенні зразком є картина Дмитренка „Пісня“, яка

лише за два роки експозиції дійшла крайньої пожухlosti, вона також сиплеється по всьому полю. Лихо в тому, що спасти подібну річ навіть реставрацією майже немає зможи.

Писання наспіх по сирому ґрунту призводить також порою до того, що олія проходить насрізь через ґрунт і полотно. Засихаючи на полотні, таким чином, вона створює тоненьку плівку, яка припиняє доступ повітря до сирого ґрунту, зверху це ж робить шар фарби, якою пишеться картина. Всяка дифузія, таким чином, припиняється. Це призводить до найшвидшого руйнування картини: жухlosti, тріскання. Крім того, промаслене полотно само по собі швидко затвердіває, втрачає еластичність, в наслідок чого при найменшому згинанні воно тріскається, даючи тріщину і на картину.

Прикладом цьому може служити робота В. В. Кричевського „І Дніпро, і круці“, як і десятки інших.

Часті випадки в роботі наших майстрів, коли робота дописується після значної перерви. Відомо, що в таких випадках проводиться в місцях дописки певна підготовка робота, аби добитися органічного сполучення фарби попереднього писання і свіжої. На жаль, більшість майстрів починає писати прямо по сухій фарбі і навіть лаку. Природно, що, засихаючи, ці місця зразу ж починають лущитись. Яскравим прикладом тому є робота Козика М. Я. „Маті“.

Надуживають художники також лаком, який порою, даючи тимчасовий ефект викінченості і свіжості разом з тим скриває нюанси техніки письма і надає більшої контрастності світлотіням, темніть картини. Прикладом тому є робота Ів. Шульги „Сталін на Південному фронті“, роботи Попенка „На сінокосі“, „Штаб Жовтня“ і ін. Особливо згубне значення для картини має лак, коли ним криють по невповні ви-сохлі фарби.

Величезним злочином є також писання по фанері. Відомо, що даний матеріал надзвичайно реагує на найменші зміни температури і вологості, в наслідок чого такі картини знищуються буквально на очах художника. Ось перед нами натюрморт художника Котляра Д. За два роки з дня його написання він дар такі тріщини, в звязку з відставанням фанери, що врятувати його нині немає ніякої зможи. А таких робіт у нас десятки.

Невиагливі в технологічному виборі також і скульптори. „Вічні“ матеріали, як граніт, теракота, мармур не набули в них ще поваги. Основним матеріалом поки що є гіпс, який по своїй якості є досить крихким матеріалом. Тому природно, що він вимагає особливого розрахунку в постановці композиції і різних допоміжних каркасів. З практики ж бачимо, що на це майстри не звертають жодної уваги. Візьмемо лише кілька найхарактерніших прикладів: скульптура Й. Л. Рік „Жінка Жовтня“ відображає жінку в процесі ходи, з піднятими вгору руками. Одна її нога далеко вистягнена вперед, в наслідок чого вона стоїть майже по одній лінії в довжину з другою ногою. Вся вага верхньої частини скульптури, таким чином, спирається на дві точки, розміщені на одній лінії, в наслідок чого скульптура має великий нахил до хитань в боки. На чому ж укріпив її автор до п'єдесталу? На тоненьких прутіках, які до всього самі пружинять. Тому природно, що з перших же днів експонування в звязку зі зрушеним долівки

(Закінчення на 3 стор. обгортки).

№ інв. 3257.



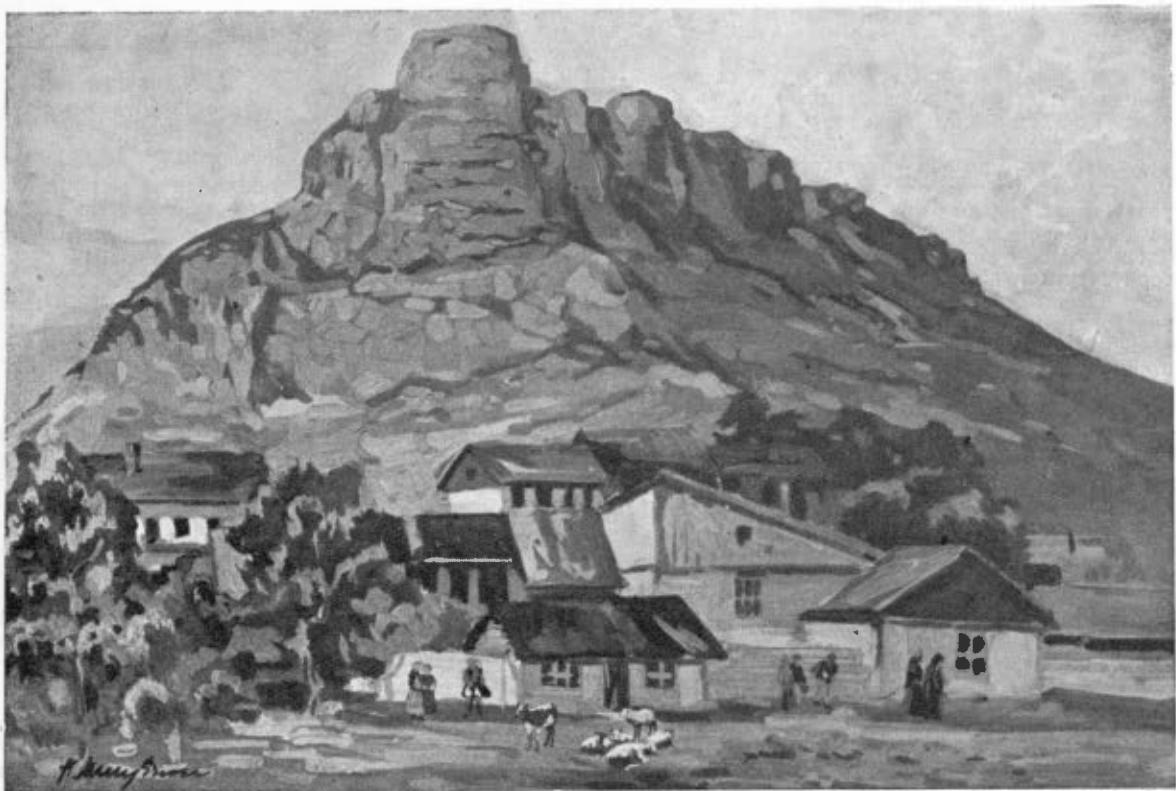
ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

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

№ 11

ЛИСТОПАД

1940



M. Міщенко. Місто Горф. Акварель. 1940,

Комуністичне виховання художників

Комуністичне виховання наших трудящих є центральне завдання комуністичної партії і радянської держави. Про виключне значення комуністичного виховання радянських громадян неодноразово говорив товариш Сталін. Особливо він підкреслив це в своїй історичній доповіді на XVIII з'їзді ВКП(б). Цьому ж питанню присвячена змістовна доповідь тов. Калініна на зборах Московського партактива 2/X ц. р.

Комуністичне виховання творчих кадрів має особливо важливе значення: ці кадри повинні бути провідниками комуністичної моралі. Актуальні положення про комуністичне виховання, висловлені в доповіді тов. Калініна, цілком стосуються і інтелігенції, що працює в галузі мистецтва. І справді, такі питання, що відносяться до основ комуністичного виховання трудящих, як боротьба за високу продуктивність праці, збереження громадського добра, втілення колективності в виробництво, громадське життя, побут, розвиток радянського патріотизму, боротьба за культурність з'являються в такій же мірі актуальними для наших художників, як і для всього радянського народу.

Чим талановитіший художник, тим більше він працездатний і продуктивний. Твори більшості значних майстрів налічуються сотнями і тисячами. Але відомо немало випадків, коли, в силу тих чи інших соціальних умов, творчість навіть великих майстрів зазнає довгої депресії. В радянських умовах, де держава щороку витрачає величезні кошти на розвиток мистецтва, нема підстав для подібних випадків. Однак, і у нас багато провідних майстрів, що віддають значну частину свого часу для підготовки кадрів, громадській роботі, як, наприклад, професори Ф. Г. Кричевський, М. А. Шаронов, О. О. Шовкуненко, Ю. Р. Бершадський і інш., мало працюють над більш-менш значними творами, що були б достойні іхньої майстерності і багатої культури. Ніяк не зменшуючи заслуг цих художників в справі підготовки кадрів і їх громадської діяльності, зазначимо, що про них, як про художників, будуть судити головно по їх творчості. Провідні-художники ціліх епох часто-густо були і педагогами і громадськими діячами, але ж основною для них була творча робота. Багато з "молодих" художників, що мають уже 15—20 років творчого стажу, теж не можуть похвалитися наявністю у них творів, що відповідали б їх стажу і здібностям. Зайдіть лише до них в майстерні і ви побачите, що їм нічого показувати.

Таке становище пояснюється тим, що деякі з них недостатньо люблять свою справу і почали не мають спеціальної культури: багатьом з цих художників доводиться віддавати значну частину свого часу шкільним вправам—результат недостатньої підготовки, що вони в свій час одержали в інститутах.

Основним мірілом поведінки радянської людини є кількість і якість реалізованої ним праці. В цій справі для художників не може бути винятку—ци обставину повинні врахувати ті з них, які звикли нічого не давати замість одержаних від держави авансів. В тісному зв'язку з цим до основних елементів комуністичного виховання відноситься вимога зберігати громадське добро, державну власність. Тому до цієї категорії художників треба застосувати суворі заходи.

Одним з основних елементів комуністичного виховання трудящих є втілення колективності в виробництво, громадське життя, побут, як це зазначив тов. Калінін. Ця вимога в значній мірі стосується і художників. Тут елементів колективності, може, через специфічність творчої праці художників, а ще більше—в силу тиснення на них старих індивідуалістичних традицій,—може зовсім бракує. Лише в галузі скульптури ми маємо два-три колективи, які дали гарні твори; в живопису в окремих випадках Любимський, Рибальченко, Кручаков-Літінський, що теж показали гарні результати.

Колективність не знеособлює індивідуальність, а ще більше її виявляє—такий є закон комуністичного прогресу, а наші художники здебільшого бояться переступити поріг один у одного, бояться ділитись своїми творчими ідеями, досягненнями, а ще більше бояться показати свої недоліки. Такий надмірний індивідуалізм по суті шкодить самим художникам, гальмує їх просування вперед. Цей факт свідчить і про друге—про брак виховної роботи серед художників з боку Правління Союзу художників і парторганізації при ньому.

Одним з важливіших елементів комуністичного виховання є розвиток радянського патріотизму. Любов до батьківщини виходить з далекого минулого, починаючи від народного епосу: патріотизм вибирає в себе все найкраще, утворене народом, і вважає великою честью зберігати всі його досягнення. В справі розвитку радянського патріотизму мистецтво відіграє величезну роль. Кіно, театри, музика, література мають немало великих досягнень у цій галузі. Ці досягнення є і в образотворчому мистецтві, але, порівнюючи з зазначеними галузями мистецтва, образотворче мистецтво створило мало. Особливо це стосується творчості українських художників. Наступні виставки „Ленін, Сталін і Україна“, „Наша родина“ і інші повинні дати велиki патріотичні твори, для чого Україна має в своєму розпорядженні достатні мистецькі сили, треба лише керувати їх творчою працею.

Не останнє місце в комуністичному вихованні трудящих займає боротьба за культурність. Підвищення культурності загальної і спеціальної являється одною з основних вимог до всіх трудящих і, звичайно, в першу чергу, до творчих робітників. Не може бути повноцінного художника без загальної і спеціальної культури. І того, і другого нашим художникам ще дуже бракує. Довге панування формалізму в значній мірі відбилося не лише на спеціальній, але й на загальній культурі художників.

Художникам і керівним організаціям необхідно прикладти величезних зусиль, щоб остаточно покінити зі „спадщиною“ недавнього ще панування формалізму.

Перед художниками—відповільніше і почесніше завдання в галузі комуністичного виховання трудящих. Кожний художник, в міру свого таланту, може відіграти в цій справі ту чи іншу роль. Але ж це вимагає і певної виховної роботи серед самих художників.

Мистецтво народів прибалтійських радянських республік

Естонське мистецтво XIX сторіччя було далеке від трактування соціальних явищ. Не було контакту між художником і тим середовищем, яке він зображував. Набувши освіту на чужині, естонські художники в своєму намаганні зобразити батьківщину почували себе безсилими зрозуміти і правильно витлумачити ту різноманітність життєвих явищ, які вони спостерігали з боку, не беручи в них участі. Безпристрасність стороннього спостерігача робила їх мистецтво холодним і мало оригінальним. Народна творчість, з надр якої вони могли б черпати своє натхнення, була їм майже невідома.

Інтерес до народної творчості пробудився значно пізніше. Він був з'язаний з піднесенням національної самосвідомості, що почалося в 60-х роках. Але особливо сильного розвитку це піднесення набуло в ХХ сторіччі в звязку з революційними подіями 1905 і 1917 рр., в яких естонці брали активну участь.

Всередині XIX сторіччя народна творчість притягає увагу не тільки художників, а й літераторів. Народні пісні билини, перекази починають збиратися і вивчатися дослідниками. Велику роль тут відіграв Якуб Курт, який збирав народні пісні. Все своє життя присвятили цій справі Фелман і Крейцвальд. На матеріалах народних пісень Крейцвальд створює епічну поему „Калевіпоег“, де він оспівує народного героя, що бореться за волю своєї батьківщини. В народних піснях черпають своє натхнення країні поети того часу Лідія Койдула і Мікхел Веске, чиї вірші, широко розповсюдившись серед народу, стали майже частиною фольклору.

З живописців, які першим виявили глибокий інтерес до народної творчості, були Антс Лайпман (народ. 1866 р.) і головним чином Крестьян Рауд (народ. 1860 р.). Найбільшу роль у формуванні нових принципів естонського мистецтва ХХ сторіччя, безперечно, відіграв Крестьян Рауд. Набувши освіти в академіях Петербурга, Дюссельдорфа, Мюнхена, він не втратив своєї індивідуальності. Рано переселившись до себе на батьківщину, Рауд був одним з ініціаторів створення національного естонського музею, відкритого в 1909 р. в Тарту. Рауд збирав зразки народної творчості, яка мала великий вплив на формування творчості художника. Один з кращих рисувальників товариства „Молода Естонія“, він неодноразово використовував в ілюстраціях книг мотиви народного орнаменту. Прорвавшись Рауд, головним чином, ілюстраціями до „Калевіпоег“. Натхнений яскравим образом народного героя, оспіваного Крейцвальдом, Рауд створює надзвичайно цікаві гравю-

ри. Він сміливо використовує прийоми спрощення, такі характерні для народної творчості. Художник не боїться утрироки реальних форм для створення образу легендарного героя, переносячи глядача в казковий світ. Його формальні прийоми складалися не тільки на основі вивчення народної творчості, але й під впливом, з одного боку, „Світу мистецтв“, з другого — новіших течій французького мистецтва, які в ті роки починає притягати увагу естонських художників. Як раніш Дюссельдорф, так тепер Париж стає Меккою, куди пориваються молоді художники Естонії. Знайомство з експресіонізмом і його сорат-



Макевічус. (Литва). Рибалка.



Лонінас. (Литва). Казка.

никами розширяє кругозір естонських художників і в значній мірі визначає характер їх творчості.

Одним з перших художників Естонії, творчість яких склалася під впливом французького мистецтва XIX ст., був Микола Тріік, Конрад Мягі і Роман Німан. Всі троє набули художню освіту у Штігліца в Петербурзі, потім провели значний час в Парижі, де познайомилися з новішими напрямками мистецтва.

Близьким прикладом чуйності реагування на різні течії передового французького мистецтва є Конрад Мягі (1878—1925). Переважно пейзажист, він, головним чином, пише природу Естонії. Під пензлем Мягі рідні пейзажі художника перероджуються. Яскрава, насичена палітра, прийоми чергування контрастних кольорових площин, такі типові для Гогена, або пунталістичні мазок, частково використані художником, надають пейзажам Мягі декоративного характеру. Але паралельно художник створює пейзажі, в яких висунута художником проблема сонячного освітлення і атмосферичних явищ свідчить про вплив імпресіонізму. Знайомство Мягі з новішими течіями французького мистецтва не заглушило оригінальноті художника. Це не сліпе запозичення, але свідоме використання нових досягнень з метою зображення. Декоративність — основна риса в творчості Мягі. Своїм джерелом вона могла б мати не тільки французьке мистецтво, але й народну творчість, яка в ці роки все більше починає притягати увагу художників. Мягі протягом всієї творчості зберігає своє обличчя. Його сприйняття природи глибоко індивідуальне. З властивим художникові оптимізмом він зумів природі Естонії надати життерадісності, виявив в ній ті риси, які до нього не були розкриті його попередниками. Велику роль Мягі відіграв як організатор

художнього товариства „Палас“ (1918 р.), а також як найталановитіший професор першої художньої школи „Палас“, відкритої в 1919 р. Викладаючи в ній, Мягі і Тріік мали великий вплив на формування молодого покоління художників, заличивши їх до народної творчості, одночасно познайомивши із новішими шуканнями Заходу.

Учень Періха, Микола Тріік (народ. 1884 р.) зазнав на своїй творчості впливу Мунка і Ван-Гога. Декоративність, така типова для творчості Періха, була мало засвоєна Трііком, йому близчими були експресивні тенденції Мунка і Ван-Гога.

Однак, його спроба стилізації в пейзажах 1908—1913 р., як і експресивної характеристики численних портретів цього періоду, згодом перемагаються реалістичними тенденціями, що особливо яскраво проявилися в його пейзажах 1935 р. Тріік — один з кращих портретистів свого часу. Він також відіграв велику роль як один з талановитіших рисувальників товариства „Молоді Естонії“.

Творчість Романа Німана (народився в 1881 р.) найяскравіший вираз знайшла в театральній декорації. Художник виявив у них незвичайну винахідливість, оригінальність задуму, які піднесли театральні постановки Естонії на дуже високий рівень.

Початок ХХ ст. може бути вичерпаний характеристикою цих видатніших художників, типових для даного періоду. Це рубіж в історії естонського мистецтва. Якщо раніш творчість естонських художників, відірвана від рідного ґрунту, в значній мірі належала тим країнам, в яких вони набували свою художню освіту, як Німеччина, Росія і Франція, то в ці роки воно більш національне. Народна творчість вперше стала доступною художникам. Останні знайшли в її надрах те життедайне джерело, яке допомогло їм, не зважаючи на численні впливи сучасного мистецтва Заходу, залишилися оригінальними.

На основі класових протиріч, що посилилися, в результаті приходу до влади буржуазії в 1918—1931 рр., вирося нове мистецтво Естонії, далеке від інтересів широких мас, мистецтво, що відповідає смакові пралячих класів.

В живопису під впливом німецького мистецтва розвиваються експресіоністичні тенденції, паралельно посилюється вплив конструктивізму. Ці нові спрямовання відбиваються в „Групі естонських художників“, заснованій в 1923 р. в особі найяскравіших її представників Едуарда Війральда і Адо Ваббе.

Едуард Війральд (народ. 1898 р.) очолює групу художників-експресіоністів. Близький гравер, він стає відомим далеко за межами своєї батьківщини. Його тематика надзвичайно різноманітна. Багато місця він приділяє зображеню нічного життя великого міста. Він передає жанрові сцени, надзвичайно гостро скоплюючи характер зображеного, пише портрети, не зупиняючись перед утриуруванням найбільш виразного, нарешті, він створює гравюри на фантастичні теми, які вражают багатством фантазії. Його ілюстрації до творів сучасних поетів надзвичайно талановиті і цікаві.

Адо Ваббе (народ. 1892 р.) очолював групу конструктивістів (А. Акберг, Ян Ватра і ін.), — є пionером даного напрямку в Естонії. Творчість Адо Ваббе врахує витонченим естетизмом, бажанням вразити чисто зовнішніми ефектами. Володіючи великою майстерністю, художник мало цікавиться глибиною трактування образу. Ваббе вдало використовує прийоми конструктивістів, створюючи суто декоративні твори. Це поверхове мистецтво, призначене для прикраси салонів буржуазії, свою обмеженістю винесло собі вирок.

Вплив крайньо лівих течій мистецтва Західно-

Європи не обмежилося Ваббе і Війральдом. Він захопив більш широке коло художників, але носив чисто епізодичний характер. Тимчасово захопивши стрункістю і закономірністю композиційної побудови, висунутої кубістами, Кримс, Оле створюють формалістичні твори, але згодом, розчарувавшись, художники знову стають на шлях реалістичного мистецтва. Так, портрет Гайліта пензля Едуарда Оле свідчить про всебічне вивчення натури, про спробу художника глибше розкрити творчий образ письменника.

Реалістичні тенденції знаходять собі більш яскравий розвиток в творчості портретистів Карла Лімана (народ. 1902 р.), Адамсона Еріка (народ. 1902 р.), художників, що мають велике колористичне чуття, а також талановитого пейзажиста Юхана Німміка (народ. 1902 р.). Його „Осеній пейзаж“, написаний в похмурій гамі погашених тонів, прекрасно характеризує меланхолійний настрій художника, породжений вмираючою осінньою природою. Коли ми до цієї групи приєднаємо Віллема Орміссона (народ. 1892 р.), Альберта Кесснера (народ. 1898 р.), Арнольда Іохані (народ. 1906 р.), то переконаємося, що основним ядром сучасного естонського мистецтва є художники-реалісти. На фоні їх творчості зовсім втрачаються формалістичні трюкацтва невеликої групи крайніх лівих художників. Слід взяти до уваги, що вже деякі з них, відчувши тупик, шукають нових шляхів, і не доводиться сумніватися, що рано чи пізно ці шляхи приведуть їх до реалістичної творчості.

Естонська скульптура ХХ сторіччя проходить ті ж самі етапи розвитку. Найвидатніший скульптор Естонії, творчість якого широко відома і за кордоном, — Ян Коорт (1883—1936). Він глибоко вивчив сучасне французьке мистецтво; йому найбільш імпонувала творчість Майоля. Лаконічність мови, компактність форми, чіткість і ясність відношень основних пластичних мас приваблювали естонського скульптора. Коорт по слідах Майоля іде до вивчення першоджерела. Його увагу зупиняє скульптура грецької архаїки і Егіпта, яка допомагає йому знайти нову мову форм. Коорт створює портретні бюсти, постаті тварин, з однаковою майстерністю передаючи як психологію зображеної ним людини, так і типовість пози тварини. Узагальненість трактування, глибоке знання оброблюваного ним матеріалу, лаконічність характеристики надають скульптурі Коорта більшої переконливості. Близький йому прийомами художнього оформлення Вольдемар Мельник (народ. 1887 р.), Фердинанд Санамес (народ. 1895 р.), Антон Старкоп (народ. 1889 р.), Юхан Раудзепп (народ. 1896 р.). Це той же культ матеріалу, та ж спроба досягнути граничної ясності виразу при виявковій лаконічності формальної мови. Якщо Старкопу був властивий ухил у бік декоративності, то Раудзепп і Санамес створюють монументальну скульптуру, не втрачаючи глибини характеристики реального образу. Творчість цих скульпторів склалася під впливом західно-європейського мистецтва, але останнє не стирає оригінальних національних рис. Культ матеріалу, оригінальність формального розв'язання теми не стають головним завданням. Основною метою художника завжди залишається найбільш повне і глибоке розкриття образу.

Такий останній, передрадянський етап мистецтва Естонії.

Найбільш ранні пам'ятники живопису у музеях Латвії датуються 60-ми роками минулого століття. Інтерес до народної творчості, що пробудився, примушує вивчати фольклор. Велику діяльність в цьому проявив Крістьяніс Баронс і Лерчис Пускатіс, що видали народні пісні, казки, легенди. Це явище не могло



Чурляніс. (Литва). З серії „Знак Зодіака“.

пройти повз художників. Останні також кинули лозунг відродження національного мистецтва. Першим із цієї групи виступив Яміс Розе (1823—1893). Але наїважливішу роль відіграв Юліус Федерс (1836—1909). Як і більшість латвійських художників, він одержав свою освіту в Художній академії Петербурга. У противагу загальному захопленню псевдокласицизмом Федерс виступив з скромними пейзажами Латвії, які звернули на себе увагу глибокою правдивістю зображення рідної природи. Федерс знайшов собі яскравих прихильників. Його приклад викликав наслідування серед латвійських художників, скульпторів і музикантів, які працювали в 80-х рр. в Петербурзі і об'єдналися в групу „Рукіс“ („Трудящі“). Видатні її представники Алксніс, Байманіс, Розентальс відіграли велику роль, як справді національні художники. Видатною фігурою є Адам Алксніс (народ. 1866 р.), першокласний рисувальник, який з справжньою пристрастю романтика, захопленого лозунгом боротьби за національне мистецтво, передає сцену з народного життя, не витрачаючись на дріб'язковий побутовізм. Цікавою фігурою на фоні латвійського мистецтва цієї епохи є Яніс Розентальс (1866—1916). Син сільського коваля, він глибоко знат і розумів життя селянства, що дало йому можливість розширити свою тематику. Перший період його творчості зв'язаний з зображенням жанрових сцен. Численні портрети, написані Розентальском, головним чином, в другий період діяльності художника, свідчать про інтерес художника до проблем світла і кольору, який пробудився у Розентальса під впливом імпресіонізму. Паралельно з реалістичними тенденціями, так яскраво виявленими в ранній період творчості Розентальса, в більш пізні роки виявляється схильність художника до символізму. Джерелом його натхнення, як і раніш, служить народ, але він черпає свої сюжети з казок, легенд латвійського народу, підкреслюючи в них героїчні



Валешка. (Литва). Чоловічий портрет.

риси. Цікава спроба художника писати на релігійні теми. Подібно Уде, він переносить сцени з нового завіту в середовище селян, зупиняючись на реалістичних деталях навколо їхньої обстановки. Повернення художника до реалістичного трактування, навіть в абстрактній темі,— риса типова для Розентальса, творчість якого в основі своїй завжди лишалася глибоко реалістичною.

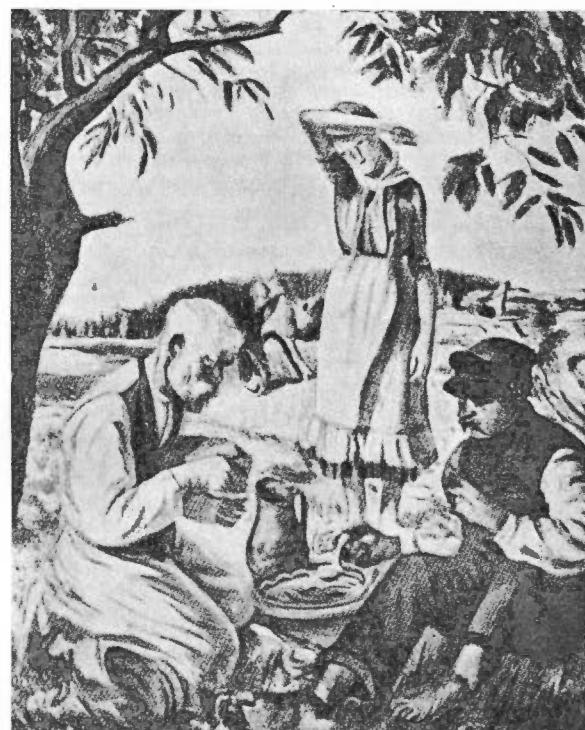
Другий не менш значний художник цієї епохи — Вільгельм Пурвітс (народ. в 1882 р.) відіграв велику роль, як видатніший латвійський пейзажист і педагог. Він мав великий вплив на молоде покоління художників Латвії. Учень Петербургської академії, послідовник Куїнджа і Левітана, Пурвітс, перебуваючи в колі художників „Мир искусства“, зумів з усієї різноманітності оточуючих його художників обдаровань почерпнути багатство досвіду, майстерність виконання, глибину постановки проблеми. Подібно російським пейзажистам, Пурвітс, познайомившись з імпресіонізмом, не пішов в область розв'язання сухо живописних проблем. Його контакт з навколишнім життям, любов до природи, її тонке, глибоке розуміння ніколи не дозволяли художнику забувати про живу чарівність реального світу. Мистецтво Пурвітса завжди залишалось глибоко реалістичним. Обмеженість тематики художника (він пише, головним чином, весняні мотиви, пізньо осінь або місячні зимові ночі) не зменшує значення Пурвітса, як одного з кращих пейзажистів його часу, який зумів тонко відчути природу і виявити всі особливості латвійського пейзажу.

Почавши свою педагогічну діяльність в 1910 р. в Латвії, Пурвітс ніколи її не припиняв. З часу оголо-

шення незалежності Латвії він працює директором Академії художеств у Ризі, де продовжує культивувати кращі традиції російських пейзажистів.

Одними з найближчих послідовників Пурвітса є пейзажист Петер Кальве (1882—1913 р.) і найбільш талановитий його учень Яніс Янсудрабінш (народ. 1877 р.). Останній відомий головним чином як ілюстратор, що створив прекрасні ілюстрації до своєї книги „Спогади дитинства“. До цього ж кола належить також Яніс Курга (народ. 1877 р.), що користується широкою славою як театральний декоратор, який написав близьку декорації до постановок знаменитого латвійського поета Райніса.

Вплив імпресіонізму, який кладе відбиток на все мистецтво Латвії цієї епохи, не притупляє інтересу художників до тем з селянського життя. Насамперед слід відмітити Теодорса Удерса (1865—1915), якого література схильна розглядати, як латвійського Мілле, і Антіс Ціркульс (народ. 1883 р.), художника, що приділяє велику увагу сучасним етнографічним рисам. Удерс характеризує життя селян в усій непривабливості тяжких суспільних умов, що породили пияцтво, непосильну фізичну працю, трактуючи сцени з великом реалістичним чуттям. Трохи в іншому плані працює Ціркульс. Теми з селянського життя ваблять художника, як одна з можливостей характеризувати побутові особливості латвійського селянства. Художник вдається до сухо декоративних ефектів, вводить народний орнамент, підкреслює мальовничість національного костюма. Такий поверховий підхід до проблеми національного мистецтва надзвичайно типовий і не тільки для ряду художників, але й літераторів, які не зуміли поставити висунуту ними тему в плані соціальної проблеми. Епоха перед революцією 1905 р.



Меснек. (Латвія). Хліб насущний.



Скульме. (Латвия). На польевых работах. Зібрання Музею нового Західного мистецтва в Москві.

висунула нові проблеми, породила нові настрої. Найяскравішим представником цієї епохи є поет Ян Рейніс. Революційні лозунги в його творах, створені в 1905 році („Посів бурі“, „Нові сили“), служать закликом для широких мас. Недаремно його революційні вірші „Зламані сосни“ стали бойовою піснею латвійського пролетаріату. Рейніс — самотній боєць на культурному фронті. Більшість поетів і письменників обмежилась пасивною роллю, відбиваючи пануючий настрій або трактуючи нові проблеми, висунуті епохою. Велику роль відограла поетеса Аспазія, яка вперше зачепила питання про стаїовище жінки в буржуазному суспільстві.

Розчарування, яке несла за собою революція 1905 року, породило занепадницький настрій. Багато поетів і письменників замкнулися в свій внутрішній світ або пішли в містичизм. Еротичні теми часто були предметом їх трактування. Найяскравішим виразником цього декадансу є Еглітс. Реалістичні тенденції не заглушуються навіть в період найбільшого занепаду. Це типово не тільки для літератури, але й для мистецтва. Останнє відбиває ті самі тенденції, які були характерні і для літератури початку ХХ століття.

Вплив французького мистецтва щороку стає глибшим, захоплюючи в свою орбіту більш широке коло художників. Не тільки імпресіонізм кладе відбиток на мистецтво Латвії, але й формалістичні пізніші течії. Так, під впливом фовізму складається творчість майстрів, що належать до „Рижської групи“

художників*. Найяскравіші його представники Енабс Казакс (1895—1920), Яніс Ліпінш (народ. 1893) і найталановитіший Жозеф Гросвальдс (1891—1920). Твори Ліпінша і Казакса, що склалися під впливом Дерена і Вламінка, зовсім позбавлені національної ознаки. Це парижська школа, що прийняла міжнародних художників, дала їм витончену культуру, але позбавила оригінальності мови.

Великий інтерес являє творчість Жозефа Гросвальдса, який зумів зберегти своє обличчя. Учень Ван-Донгенна, Гросвальдс ніколи не був його послідовником. Витончений естетизм учителя був чужий Гросвальдсу. Він не відривається від інтересів своєї батьківщини. Болючих питань, висунутих подіями, що розгорталися в ту епоху, не міг обминути Гросвальдс, який сам брав участь в імперіалістичній війні і був свідком всіх жахів, які вона несла. В своїх монументальних полотнах, що нагадують фресковий живопис, Гросвальдс передає страждання латишів в їх героїчній боротьбі за незалежність. Його образи, сповнені драматичної напруженості, водночас вражають виразністю сучасних рис, особливо яскравих завдяки утрировці.

Інтерес до композиційних завдань, прийоми спрощення, умовність кольорової гами не зменшують виразності реалістичного образу, якому завжди залишається вірним художник. Гросвальдс — один з найобдарованіших і оригінальних латвійських художників, який зумів використати досягнення сучасного мистецтва Франції і Німеччини, але залишився ціл-



Пурвітс. (Латвія). На річці Млуж. Зібрання музею нового Західного мистецтва в Москві.

ком самостійним в своєму світосприйнятті і глибоко національним в оцінці трактованих ним подій.

Нове мистецтво, що йшло на зміну, відбило реакційні занепадницькі настрої, які охопили молоде покоління художників. В цій час створюються два угрупування „Садеркс“ і „Товариство рижської графіки“, що об єднали навколо себе молодих майстрів. Інтерес до конструктивізму, до різновидностей кубізму характерні для цих художників. Цікаво відмітити, що жодна з цих течій не знайшла собі прихильників, які б систематично проводили принцип кубізму в своїй творчості. Ряд художників, творчість яких в своїй основі лишалася реалістичною, не на довго захопилися кубізмом і застосовували його принципи в своїх творах. Так, Роман Сутта (1896), Отто Скульме (1889), Людовіф Лібертс (1895) — найталановитіші художники сьогоднішнього дня — віddали данину цьому захопленню. Натюрморти Романа Сутта надзвичайно близькі пуристичним натюрмортам Озанфана. Міські пейзажі Скульме і Лібертса побудовані за принципом кубізму. Але поряд з цим Скульме пише пейзаж „На польових роботах“, надзвичайно багатий і гармонійний колоритом. Він трактує працю селянина в безрадісній обстановці осіннього дня, забарвлюючи сцену пецимістичним настроєм. Не менш багата колоритом картина Лібертса „Венеція“, що належить до епохи, коли художник розстався з захопленням кубістичними шуканнями. Вся оповита сріблястим серпанком, яким пройняті і хмари і світлі стіни палаців, Лібертс з справжнім романтичним пафосом викриває чарівність і своєрідність Венеції, де ще тріпотить життя минулого. Сміліва техніка широкого пастозного мазка характерна для пізніх творів художника.

Слід зазначити, що не тільки принцип реалістичного трактування типовий для ряду художників, що тимчасово захопилися формалістичними питаннями, але несміло намічається спроба художників поставити соціально загострені теми. Так, Карл Меснек (народ. 1887 р.) пише картину „Хліб насущний“, де показує всю гіркість скупого сніданку селянина, виснаженого тяжкою працею в пекучий літній день.

Невдоволеність художника формалістичними завданнями, обмеженість яких він незабаром відчув, типова і для інших видів мистецтва. Насамперед це явище спостерігається в графіці. Так, найвидатніший графік Латвії Зігізмунд Гідберг (народ. 1895) довго перебував під впливом Бердслея і Ропса. Під впливом російського мистецтва інтерес художника переносяться з еротичних тем на інші сюжети. Він займається ілюстрацією сучасних латвійських поетів, багато приділяє уваги передачі видів старої Риги або міст Італії.

Ту ж скороминучість захоплення формалістичним мистецтвом Західу можна спостерігати і в середовищі скульпторів. Позбавлені оригінальності, кубістичні скульптури Уга Скульме розв'язані в стилі Цадкіна, або безпредметна скульптура Салітса, що носить явний відбиток впливу Архіпенка. Поряд з ними скульптури Дзеніса (народ. 1879 р.) і Теодора Залькалма (народ. 1878 р.) дихають здоровим духом реалістичного мистецтва, в якому художник вміє поєднати і своє прекрасне знання матеріалу і глибоке вивчення натури.

Тут ми спостерігаємо явища, надзвичайно близькі тим, які ми констатували при короткому огляді мистецтва Естонії. Слід відмітити надзвичайно цікаве явище. Латвійське мистецтво на всьому шляху свого розвитку зазидало різноманітних впливів Німеччини, Росії, Франції, які вплинули на формування тих або інших напрямків в мистецтві Латвії. Але більш тривалий вплив мало російське мистецтво. Це обумовлено глибокими причинами. Латвійських художників споріднє з російськими їх безмежна любов до життя в усьому його багатстві, різноманітності явищ, що вічно змінюються. Ніякі течії, що прийшли ззовні, не могли примусити художників відмовитися від передачі навколишнього життя. Подібно російським, латвійським художникам використовують окремі досягнення французького мистецтва кінця XIX сторіччя, водночас не відмовляючись від основних своїх принципів.

Вивчення мистецтва Литви становить ще більші труднощі, ніж ми їх зустрічали при вивченні естонського і латвійського мистецтва. Неможливо відновити весь шлях розвитку литовського мистецтва. Ми маємо надзвичайно багатий матеріал з народної творчості, зосереджений в 1925 р. в галереї імені Чурляніса. У цілілі пам'ятники архітектури дають досить повне уявлення про оригінальність творчості литовців. Винятковим багатством фантазії відзначаються хрести, різноманітність форм яких вражає дослідників. Про своєрідну художню концепцію говорить і дерев'яна скульптура релігійного змісту. Монументальність задуму, свобода деформацій, виразність суперечності порядку роблять скульптуру Литви глибоко оригінальною. Тими ж якостями відзначається і гравюра на дереві, що багато ілюструє стародавні рукописи. Не менш ніж Естонія і Латвія литовська народна творчість яскраво себе виявила і в орнаментуванні предметів прикладного мистецтва. Сундуки, прядки, вальки, деталі меблів вражают мисте-

цтвом різьби, сміливістю форми, багатством геометричного орнаменту. Про те ж говорять яскраві, багаті по кольоровому оформленню вишивки поясів, рушників, малюнки тканин і килимів.

Але після всього цього багатства народної творчості, що свідчить про глибоку давнину литовської культури, протягом сотні років ми нічого не знаходимо. Проте, це аж ніяк не говорить про повну відсутність великих культурних багатств Литви. Безперечно, Литва протягом ряду віків своєї могутності створила багату культуру, яка до нас не дійшла в наслідок історичних подій, що припали на її долю.

Пам'ятники мистецтва, якими були багаті палаці Радзівіла і Сапеги, загинули в 1831 і 1863 рр. при придушені національних повстань російським урядом. Така ж доля спіткала в 1863 р. і археологічний музей. Багато, крім того, було спалено або потрапило в російські музеї. Тут нема ніякої можливості скласти уявлення про мистецтво Литви до кінця XIX ст. Те незначне, що випадково залишилося від віленської школи ізящних мистецтв, яка проіснувала з 1793 по 1831 рр., не дає повного уявлення про мистецтво тієї епохи. Історичні полотна Пранас Смуглавічуса (1745—1807), Іонеса Домеліса (1780—1840) свідчать про велику майстерність художників, але мало говорять про їх оригінальність.

Далеко значніші портрети, що належать їх пензлю, а також пензлю більш талановитого портретиста Йоанас Рустемасу (1760—1835). Вони свідчать про більш глибокі шляхи до вивчення натури.

Це здорове реалістичне мистецтво, так боязно висунуте майстрами кінця XVIII ст., знайде свій дальший розвиток тільки в ХХ ст., бо політична ситуація протягом всього XIX століття була надзвичайно несприятливою для розвитку литовського мистецтва. Ці роки зв'язані з найтяжчими переживаннями, які колинебудь припадали на долю раніш могутньої Литви.

Закон 1866 року, виданий царським урядом, що забороняв друкування книг литовською мовою, надовго загальмував розвиток культурного життя.

Національний визвольний рух був розгромлений царським урядом. Але остаточно не заглушила любов до волі і мрія про незалежність своєї батьківщини, яка на всю силу прокинулася в 1918 році. Недовго проіснувала свобода, однак, вона викликала широке піднесення культурного життя країни і збудила глибокий інтерес до народної творчості.

Велику роль відіграв Кріеве-Міцківчус, який видав цінні праці по фольклору. Йому належить і збірник реалістичних повістей з побуту литовського села. Його наслідували ряд письменників, що приєдналися до літературної організації „Третій фронт“. Реалістичні романі Петраса Цвірка, Венцлова викривають справжній стан литовського народу,

показуючи його злідні. Ілюзія волі, національної незалежності незабаром була втрачена. Литовська буржуазія з допомогою імперіалістичних країн захопила владу в свої руки. Ці роки махрової реакції знайшли своє близькуче відображення в романі Грушаса „Кар'єристи“, в якому він показує справжнє обличчя лжепатріотів.

Серед письменників і в широких колах інтелігенції відчувається розгубленість. Багато хто замикається в свої особисті переживання, різко відгороджуючись від навколошнього життя. Символізм знаходить собі прихильників в особі Шейноса, Путінаса, Пічури. В їх творах відбилися хворобливі, занепадницькі настрої, які завжди виникають в період розчарування. Але це не загальне явище. Більш сильні сміливо виступають на арену діяльності, критично ставлячись до всіх подій сьогоднішнього дня. Показовий роман Марцінкевичуса „Беніамінос Кордущас“, в якому яскраво відбилися класові противіччя сучасного суспільства. Письменник різкими фарбами малює трагедію, яку переживає розорене дрібне господарство, за рахунок якого збагатилися великі землевласники. Повернення до зображення дійсності, критичне до неї ставлення, глибока симпатія до народу показує на здорове ядро литовської літератури, яка після короткочасного декадансу знову стала на шлях реалістичної творчості.

Аналогічні явища ми спостерігаємо в образотворчому мистецтві кінця XIX і початку ХХ ст. На всьому протязі цієї епохи здорої реалістичні тенденції борються з хворобливими настроями художників-індивідуалістів, що замкнулися у містично суб'єктивні переживання або відгородили себе від життя лозунгом „Мистецтво для мистецтва“.



Лібертс. (Латвія). Венеція. Зібрання музею нового Західного мистецтва в Москві.

Близьким представником символізму в литовсько-му мистецтві є М. Чурляніс (1875—1919). Музикант за спеціальністю, Чурляніс гармонізує народні мелодії, що вражають його своєю красою. Ці мелодії лунають іноді і в оригінальних композиціях Чурляніса. До живопису він приступив досить пізно. Його перший твір стосується періоду 1904—1905 рр. Подібно більшості художників і літераторів, що виступили в цю епоху, Чурляніс відходить в область філософської думки, містичних переживань, його цікавлять питання космології. Він створює серії „Знаки Зодіака“, „Цар“, „Сонячна соната“, „Літня соната“, „Весняна соната“ і т. д., в яких виражає свої ідеї про світобудову або втілює в світі звуків і умовних образів музикальну настрою. Багатство фантазії, незвичайність поєднання реального і нереального, велика культура кольору, свое-рідність композиційного розв'язання роблять акварелі Чурляніса глибоко оригінальними. Але ця витончена творчість, така далека від реального життя, доступна розумінню лише вузького кола осіб. В цьому трагізм художника, що прагнув пізнати народ тільки в його творчості, але який залишився чужим реальному життю народу, якого він не знав і не розумів.

Чурляніс належить до старшого покоління художників, які примикали до „Товариства ізящних мистецтв“, що проіснувало до 1914 р. В це товариство, насамперед, ввійшли учасники першої виставки литовського мистецтва, організованої в 1907 р., яка відіграла історичну роль. На ній вперше зустрілися художники, що набули освіту в різних академіях Європи, але пізніше присвятили свою творчість батьківщині. Це товариство об'єднало ряд видатних художників, що мали велику індивідуальність, завдяки чому зуміли вийти з орбіти іноземних впливів. Крім Чурляніса, до нього примикали Варнас, Жмудзінавічус, Шклеріус-Шклеріс, Шілейка, Кальпокас, Макевічус і скульптори Рімпа та Цікарос.

Реалістична в своїй основі, творчість цих художників залишалась чужа впливові Чурляніса. Символізм знайшов слабий відголосок у творчості більш



Gipiuse. (Естонія). Молода естонка.

молодого покоління художників. Так, учень Чурляніса Шімоніс сuto зовнішньо наслідує творчі задуми свого вчителя, висуваючи символічні сюжети. Вони набирають більш своеобразної форми лише після відвідання Шімонісом Парижа, де він познайомився з крайніми лівими художниками. Але його сюжет ні в якій мірі не розкриває світогляду художника. Це привід для розв'язання тієї або іншої формальної проблеми. Динамізм композицій, досягнутий за допомогою зрушення площин, так часто вживаний футурістами, знаходить відголосок в ряді творів Шімоніса. Художник відверто по-зичає формальні прийоми своїх сучасників. Відголосок символізму зуваєть і в деяких композиціях графіків Булака і Кулакускаса. Але поряд з цими творами художники створюють гравюри, в яких реальне життя знаходить свій могутній відголосок. Таким чином символізм, знайшовши свій яскравий відбиток творчості Чурляніса, згодом швидко себе вижив.

Велику роль в художньому житті Литви відіграв



Mägi. (Естонія). Пейзаж.



Коорт. (Естонія). Голова. Зібрання музею нового Західного мистецтва.

Жмудзінавічус — один з головних організаторів літовського „Товариства ізящних мистецтв“. Переважно пейзажист, Жмудзінавічус зумів з винятковою тонкістю передати своєрідність літовського пейзажу. З великою любов'ю зображує він різні куточки природи, не дбаючи про ефектність мотиву.

Велике місце пейзажу приділяє в своїй творчості П. Кальпокас, Макевічус, І. Шілейка і К. Шклеріус-Шклеріс. Творчість цих художників склалася в значній мірі під впливом імпресіонізму. Залляті сонячним світлом сільські пейзажі Кальпокаса. З великою майстерністю справжнього імпресіоніста вписує Макевічус людську фігуру в пейзаж, примушуючи на ній грati яскраві сонячні блики. По імпресіоністському тлумачить натовп Шклеріус-Шклеріс, зображену окремі куточки вулиць італіанських міст. Однак, жоден з цих художників не зробив логічних висновків з теоретичних передумов імпресіонізму. Теми з народного життя мало приваблювали увагу художників і ще менш представників молодого покоління.

В творчості останніх ми спостерігаємо все більший відхід від реального світу. Це не випадкове явище. Те саме ми спостерігали в літературі, що склалася після 1918 р. Але якщо письменники заглибилися в аналіз своїх внутрішніх переживань, то питання форми є основними в творчості художників цієї епохи. Вплив Сезанна, Ван-Гога, Матісса, Пікассо накладає глибокий відбиток на їх творчість. Типовими представниками цієї групи художників є Вінаційський і Галдікас, що очолювали школу ізящних мистецтв. Хоча вони знайомлять своїх учнів з народною творчістю, але остання сприймається ними крізь окуляри їх західно-європейських учителів — формалістів. Це типово не тільки для учнів, але й для самих учителів. Так, Галдікас в своїх композиціях іде одночасно і від народної творчості і від Сюрважа і Люрса. До покоління цих художників належать А. Самолевічус, А. Валешка, І. Мікенас. Вплив Матісса кладе глибокий відбиток на творчість Валешка. Але поряд з декоративними натюрмортами в стилі Матісса Валешко створює глибокі почуттям реальної форми і внутрішньої характеристики портрети.

Фовізм вплинув на творчість Самолевічуса. Але це аж ніяк не сліпе наслідування, бо художник зберігає зв'язок з реальним світом, який він розглядає в плані виявлення декоративних цінностей.

Крайні формалістичні напрямки Західної Європи знайшли живий відгук в більш молодій групі художників, що примкнули до об'єднання „Мистецтво“, заснованому в 1932 р. Тут ми знайдемо яскравих прихильників декоративного кубізму в особі А. Гудайтіса, С. Ушинскаса, Кайріукшіса, які відверто запозичають принципи трактування, втрачаючи свою індивідуальність.

Цей виключний інтерес до формальних проблем, внутрішня порожнечка, безмістовність, сuto зовнішне трюкацтво характеризують те хворобливе, занепадницьке, що внесено було витонченою французькою культурою в літовське мистецтво.

Літовське мистецтво, що дало протягом ХХ століття велику кількість живописців, значно бідніше



Німмік. (Естонія). Осенній день. Зібрання музею нового Західного мистецтва в Москві.



Райд. (Естонія). Калевіпоег.

в скульптурі. Однак, перевагою останньої є те, що жоден з литовських скульпторів ніколи не захоплювався крайніми формалістичними проблемами. Ця риса характерна не тільки для старшого покоління скульпторів Рімша і Цікарас, але й молодших представників Пунджіуса і Грібаса. Творчість їх склалась головним чином на вивченні сучасної скульптури. Чарівність геніальної особи Родена не могла пройти непоміченою. Вплив Родена позначився особливо яскраво на принципі обробки матеріалу, використані гри світлотіней, на спробі скульпторів добиватися сухо живописних ефектів. Портретні бюсти їх відрізняються виразністю сухо психологічного порядку, що свідчить про вміння художників проникнути за зовнішню оболонку явища. Надзвичайно цікава спроба Рімши трактувати жанрову групу, поставивши проблему в розрізі аналізу соціальних явищ сучасного життя. В цьому плані розв'язана група бідного врача з конем, що вражає надзвичайною експресивністю трактування теми. На жаль, це явище поодинокого порядку. Одночасно Рімша не залишається чужим і стилізації, вводячи в різьбу народний ориамент. Ця стилізація під народну творчість не зовсім вдала.

Не один тільки Рімша звертався до народної творчості. До народної творчості звертався талановитий

гравер Іонес, знаходячи для своїх ілюстрацій до народних казок прообрази в ілюстраціях стародавніх рукописів Литви.

Спроба художників використати багатства народної творчості визначається насамперед бажанням встановити з ними спорідненість, показати генетичний зв'язок. Ця тенденція знайде свое розв'язання тільки в майбутньому, коли народна творчість сприйматиметься не естетично, але глибоко вивчиться, стане зрозумілою художникам. Останнє можливо тільки при умові тісного контакту художників з народом, який і буде основним споживачем і оцінювачем його мистецтва. Це мрія не далекого майбутнього, а реальна можливість сьогоднішнього дня.

Вступ Естонії, Литви і Латвії в число Радянських Республік відкриває перед мистецтвом цих країн широку перспективу розвитку одвічно їм властивих реалістичних тенденцій. Злагачене найвищими досягненнями народної творчості, реалістичне мистецтво вперше буде близьке, зрозуміле для широких мас. Знайти спільну мову допоможуть нові молоді таланти, що вийшли з народу, перед якими вперше розгорнеться нива плодотворної діяльності в культурному будівництві своєї радянської соціалістичної країни.

B. Сидорова

Майстер пейзажу

Виставка творів М. М. Міщенка „На батьківщині Й. В. Сталіна“

За останній час громадськість столиці Радянської України ознайомилася з рядом цікавих художніх виставок майстрів українського радянського образотворчого мистецтва—живописців і графіків. Виставки художників київлян Козловського, Светліцького, Стоянова, Пащенка, Плещинського користувалися у глядачів заслуженим успіхом.

Цікаві також три виставки творів: одного з старіших художників м. Києва, заслуженого діяча мистецтв УРСР проф. В. Г. Крічевського, відомого художника-архітектора покійного В. А. Фельдмана і представника покоління художників, які творчо оформилися за часів радянської влади, Миколи Михайловича Міщенка.

Виставка творів М. М. Міщенка, на відміну від усіх інших попередніх художніх виставок, є виставкою робіт тільки одного 1940 р. В цьому є плюс і мінус. Плюс полягає у тому, що виставка ніби більш цінна, витримана, на ній ми маємо майже всі сорок з чимсь творів, присвячених одній темі „На батьківщині Й. В. Сталіна“. І всі ці твори є результатом річної роботи. З другого боку, коли на попередніх виставках, вище згадуваних нами художників, відвідувач міг бачити творчий шлях художника від його початку до останніх днів і це давало йому змогу зіставляти не тільки окремі твори, написані в один і той же рік, але й зіставляти цілі періоди творчості того або іншого художника, а звідси робити висновок



Худож. М. Мищенко. Вулиця в м. Горі.

Додаток до журналу „Образотворче мистецтво“ № 11, 1940 р.

про творчий ріст, майстерність і т. д., то в даному разі на виставці творів М. М. Міщенка такої можливості для відвідувача нема.

Він знайомиться тільки з творчістю одного року, а може і того меншим періодом, це значно утруднює зробити висновок, дати оцінку зростання майстра не тільки масі відвідувачів, що вперше бачили твори художника Міщенка, але навіть і людям, які знають художника з творів колишніх років.

Микола Михайлович Міщенко — художник не новак, він має значний стаж творчої роботи, однак справжній розмах діяльності і ріст його обдаровання пейзажиста ми спостерігаємо тільки за останні 3—4 роки. Саме в цей час, починаючи з VI Всеукраїнської художньої виставки, М. М. Міщенко з кожним роком робить чимраз значіші творчі переходи на шляху до справжньої живописної майстерності. Це яскраво підтверджують документи — твори художника.

М. М. Міщенко природжений пейзажист-романтик. Це можна сміливо заявити особливо тепер, познайомившись з його останнім живописними творами звітної виставки 1940 року. Але для того, щоб документально підтвердити сказане, звернімося до самих творів М. М. Міщенка.

Уже на VI Всеукраїнській виставці твори Міщенка „Кахівський плацдарм“ і ін., а також пейзаж „Над Дніпром“, що експонувався на етюдній виставці 1937 року в Києві, переконливо і настійно стверджують за їх автором право справжнього пейзажиста-романтика.

Головне не в тому, що художник дав тільки вірну зорову схожість з натурою, головне і основне в тому, щоб художник своїм твором — пейзажем зупинив би не тільки очі глядача, а і його почуття, примусив би глядача відчути той чи інший куток природи, зображеній на картині, відчути естетичне задоволення, відчути справжнє життя.

Дивлячись на твори знаменитого російського пейзажиста XIX століття І. І. Шишкіна, ми відчуваємо велич російської природи, ми бачимо гіантські лісові масиви, почиваючи їх силу, міць велетнів вікових дубів і сосен, їх справжню красу.

В картинах другого знаменитого російського художника-пейзажиста О. І. Куїнджа глядач захоплюється сонячним і місячним світлом, їх силою і чарівністю.

І, нарешті, великий російський пейзажист XIX століття І. І. Левітан, зачаровує, захоплює глядача своїм, якщо можна так висловитися, одухотвореним пейзажем. Він знаходить той спільній, гармонійно цілій настрій природи і передає його глядачеві з усім блиском свого таланту. Пейзаж І. І. Левітана сповнений поезії, лірики, словнені музинки, настрою. Дати пейзаж „з настроем“, як звичайно говорять, — це складне завдання без розв’язання якого не може бути справжнього реалістичного пейзажу.

Кожеї твір художника Міщенка — це, насамперед, твір, що передає нам той або інший настрій природи. То сувору, грізну велич, переддів’я бурі, як у „Кахівському плацдармі“ і „Над Дніпром“ (Державний



M. Міщенко. Стара фортеця в м. Горі.



M. Міщенко. Дощ в горах.

музей Українського мистецтва в Києві), то тяжку тривогу і глибоку скорботу „Хата батьків Шевченка“, „Могила Т. Г. Шевченка в Каневі“ (Республіканська Шевченківська виставка в Києві), то цілковиту темряву, майже морок „Ночі над Дніпром“, то яскравий радісний, сонячний день „Скиртування сіна“, і так кожен твір художника.

Нам можуть сказати: хіба нема недоліків у всіх цих творах Міщенка, особливо в найбільш ранніх з них? Так, є недоліки і навіть значні. Майже в усіх перелічених вище творах, за винятком останнього, є чорнота колориту. В „Кахівському плацдармі“ — неувязка постатей вершників-червоноармійців з пейзажем, не до кінця розв'язані завдання повітряної і лінійної перспективи. Однак в усіх цих творах — настірі наявний. „Кахівський плацдарм“ говорить про якусь тривогу, про бурю, що насувається, про силу, яка наближається до цього історичного в громадянській війні плацдарму. В цьому пейзажі, до певної міри, відбита тривога епохи, славні героїчні дні боротьби і перемог Робітничо-Селянської Червоної Армії з ворогами революції.

Від „Кахівського плацдарму“ до „Скиртування сіна“ М. М. Міщенко проробив велику і напружену творчу роботу. Ця робота нам уявляється в тому, що художник все рішучіше іде в своїх шуканнях до світла, до розв'язання його найскладніших колористичних завдань у пейзажному живопису. Він послиено і з успіхом працює над передачею сонячного світла, глибини і легкості далі, повітряності перспективи

і т. п. тобто над всіма складними питаннями справжнього живописного твору. Успіхи говорять самі за себе: пейзаж М. Міщенка „Скиртування сіна“ — один з найяскравіших на ювілейній виставці 1937—1938 рр. живописних творів, що запам'ятовуються. Це було великим досягненням художника в шуканнях живописності і світла.

І, нарешті, нинішня звітна виставка творів художника М. М. Міщенка є значним досягненням не тільки одного з талановитіших українських пейзажистів, вона по праву є досягненням образотворчого мистецтва України, особливо в галузі пейзажу.

Нам здається, М. М. Міщенко, вбачаючи і відчуваючи в природі невичерпне джерело сили і краси життя, тільки таким і навіть трохи піднесеним, героязованим — романтичним і хоче донести до глядача. І в цьому Міщенко має значні успіхи. Ця героязація природи, її явниць, піднесеність і дала нам право заявити, що художник Міщенко — пейзажист-романтик.

В творах Міщенка на даній виставці світло, сонце, повітря.

Ось один з найсильніших живописних творів виставки — „Дощ в горах“. Мотив звичайнісінський. На першому плані невелика яскравожвота галявина, далі якає будова, ніби приросла до гірської галявини, боячись відрватися, а на другому і третьому плані — гори... З неба, з чорних грізних хмар з ураганною силою на землю падає маса води. Могутністю, динамікою і невичерпним джерелом сил сповнений цей чудовий романтичний пейзаж М. М. Міщенка.

Ось другий, не менш прекрасний твір „Хмара після дощу“. Скільки життя, бадьорості в цих могутніх хмарах, в яскравій, до болю в очах зеленій, сповненій живільної вологи траві, в сліпучому блиску світла, що прорвався крізь грізну хмарну заслону, і одночасно, скільки спокою в людини, що урочисто йде, любовно обійнявши своїх трудових помічників—биків, які везуть віз з сіном...

Або ще „Ущелина“. Багатство колориту, тонкий живопис. Правдиво, життєво передана динаміка хмар, що клубочаться розірвані шпиллями гірських хребтів. І на фоні цього чудового пейзажу справжньою його прикрасою є бурхлива, реточуча гірська ріка, що з силою розсипає перлінно-сріблястий водяний пил об скелі і підвоне каміння.

М. М. Міщенко—художник, який оперує в своєму живопису величезними просторами, крупними панами. Його око охоплює те, що, здавалось би, важко охопити. І разом з тим він не розчиює свого широкого пензля на зайвій виписаності, натуралистичному милуванні деталей. В цьому одна з блискучих якостей художника Міщенка. Зірко око, широкий розмах не менш широкого пензля і разом з тим, скільки справді живописної різноманітності в його чудових пейзажах.

то лірика безмежних просторів і епічний спокій: „Горійської долини”, „Гірського силуeta”, то драматична краса „Гірського пейзажу”, „Стародавньої кріпості Горі”, „Табору в горах” і „Околиці Горі”, то велика сила і краса природних явищ: „Дощ у горах”, „Хмара після дощу”, „Ущелина або долина Терека”.

В своїх творах художник приділяє велику увагу не тільки природі, але й людині, її господареві. Прекрасні в цьому плані етюди: «Базари в Горі», «Вулиця околиці Горі», «Біля стародавньої кріпості Горі», «Вершник в горах» та ін.

Творчо сприйняття досягнення великих майстрів пейзажу минулого і на основі цих досягнень створити своє нове, цілком самостійне мистецтво, — це почесне завдання і разом з тим складне в своєму розв'язанні. І ми з повною відповідальністю стверджуємо, що художник М. М. Мішленко в цьому відношенні має значні досягнення на шляху розвитку українського радянського мистецтва. Цьому сприяв не тільки безперечний талант художника, але і могутня природа Кавказа, його чудовішого краю—сонячної Грузії.

Міщенко глибоко, органічно відчув цю багату природу, він одночасно глибоко відчув і всю відповідальність своєї місії художника—дати в творах живопису місця, зв'язані з чудовим героїчним життям великого Сталіна.

В творах митця природа Кавказа дихає могутністю,

силою, чарівністю, красою і величчю. Це та природа, яка подарувала людству геній Сталіна, природа, що сприяла формуванню людини найбільшого розуму, внутрішніх сил, творчої енергії, спокою і незламної волі.

„Я люблю картини, які збуджують в мені бажання прогулятися вглиб їх, якщо це пейзажі...“ — говорив О. Ренуар. Таке почуття викликають і картини Міщенка.

Чудове ще те, що в тих творах, де художник хотів передати з möglicho точною документальністю історичні місця, архітектуру, пейзаж, там він старанно майже мініатюрною технікою розробляє пейзажі міста Тбілісі, Горі, колишнє духовне училище, де вчився товарищ Сталін в м. Горі, музей-будиночок, де провів дитинство тов. Сталін і. ін.

Однак амплуа, як що так можна висловитися, М. М. Міщенка — це широкий розмах, драматичний, піднесений стан природи. І найсильніше враження спроваджають такого характеру твори, як: „Дощ в горах“, „Хмаря після дощу“, „Ущелина в горах“, „Голі дерева“ і подібні Ім. Ці твори художник виконав олією і основну частину гуашшю. Даремно окремі художники говорять про те, що гуашшю дуже просто працювати. Це далеко не так. Вся складність роботи гуашшю полягає в тому, що ці фарби подібно темпері і іншим клейовим фарбам дуже змінюються в силі кольору, коли висихають. Тому художник повинен знати заздалегідь, який буде той чи інший тон після висихання, яке буде співвідношення тонів, що лежать поряд. Ці розходження в колоріті, що з'являються в роботі, дуже ускладнюють її.

М. М. Міщенко прекрасно володіє цією технікою живопису, майже зовсім не застосованою в творчій практиці наших художників-пейзажистів, в той час, як на творах Міщенка ми переконуємося у її великих живописничих і технічних можливостях.

Було б невірно, захоплюючись в цілому виставкою, не відмінити в творчості М. М. Міщенка хиб, що є на наш погляд. Коли в творах періоду 1934—1937 рр. дуже відчувається чорнота в колоріті, то в окремих творах періоду 1937—1940 років намічається назрівання іншої крайності, не менш небезпечної для живопису — так званої більйонності. Це відчувається, хоч і не так сильно, і в „Скирування сіна“, і в окремих картинах 1940 року. Друга хиба — це деякий стандарт в розв'язанні окремих завдань, чого слід остерігатися художникам, якщо навіть цей стандарт і високої якості. Хоч це останнє іби і не в'яжеться з характером самого художника, темпераментного творчо постійно шукаючого митця.

Я Затенацький

Невідомі роботи І. Ю. Рєпіна

Роботи І. Ю. Репіна, що залишилися в „Пенатах“, виявлені нами незабаром після зайняття частинами Червоної Армія Куоккала.

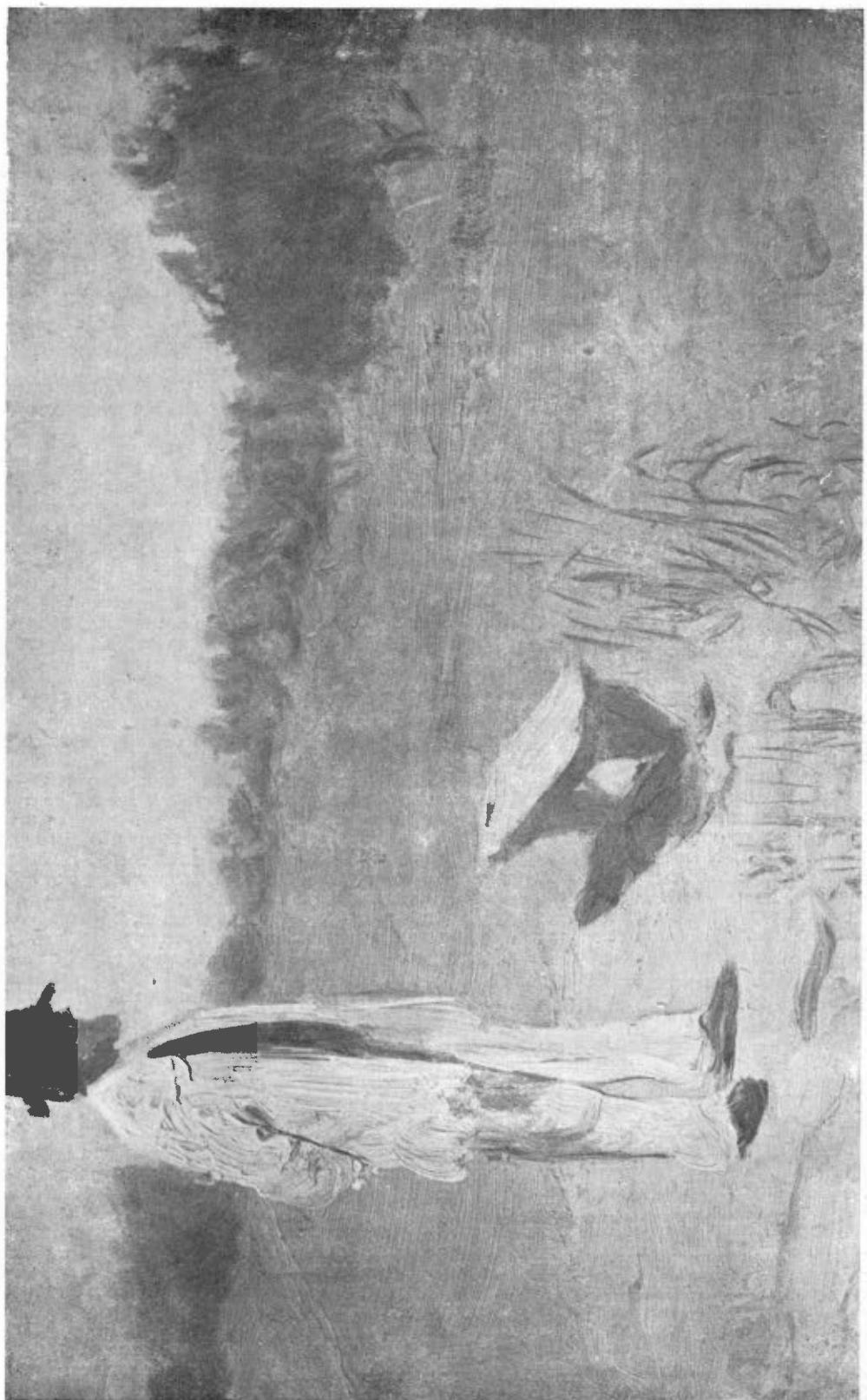
Ці роботи художника, що стосуються різних періодів його творчості, цікаво доповнюють величезну скарбницю спадщини, залишеної Репіним.

Перелічуємо тут лише найзначніші з цих робіт. Біографічно цікаві юнацькі роботи Репіна: олійний портрет його сестри Усті і акварель „Бандурист“ (1859 р.), написані в Чугуеві в період його навчання у художника-іконописця І. М. Бунакова. Однією з найперших робіт Репіна, зроблених у Петербурзі в 1863 році, слід вважати портрет художника-архітектора А. Д. Петрова, в квартирі якого оселився

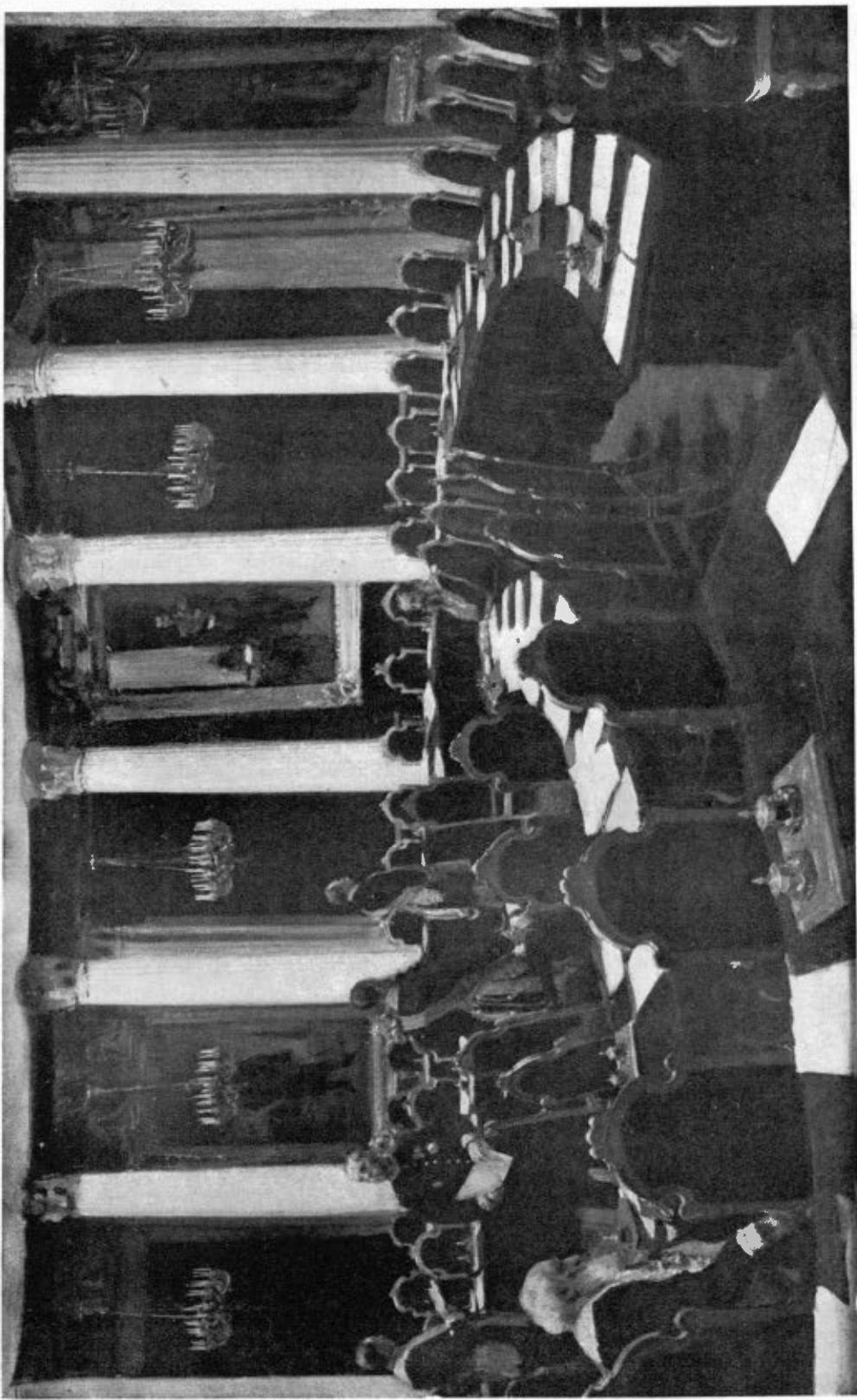
Репін через кілька днів після свого приїзду в столицю. До часу перебування Репіна в Академії належить олівцевий ескіз на тему про „Прометея“ і незакінчена композиція „Постановка натури в класах Академії художеств“, що висміює умовисті академічної школи.

„Повернення на батьківщину”,—так можна було б назвати малюнок, навіяній мотивами Курбе, що зображує самого Репіна і його першу дружину, які схвилювано оглядають з вершини гори світ, що відкривається перед ними. Можливо, це перша з його робіт, написана художником після його повернення в Росію з закордонної поїздки 1873—1876 рр.

Рукою зрілого майстра виконаний ескіз картини,



I. Ю. Репин. Академик И. П. Павлов у «Ленатах». Этюд. 1924.



I. Ю. Репнік. Засідання Державної Ради. Підготоочий ескіз. 1903.

присвячений святкуванню з приводу закінчення російсько-турецької війни. Композиційне і кольорове розв'язання теми своєю живописністю не поступається кращим роботам художника в період його розквіту. Ескіз датований 1877 р., очевидно, захоплення темою „Хресного ходу“ перешкодило письменникам здійснити цю картину.

В „Пенатах“ зберігся один з початкових ескізів картини „Хресний хід в Курській губернії“. Це певно тільки перша думка про картину, виражена гранично лаконічними засобами, і етюд корогв до цієї ж картини, з яких перший датований художником 1878 р., а другий по своїй закінченості повинен бути віднесений до 1882 р., коли Репін був створений під час його перебування в Хотьково ряд етюдів до „Хресного ходу“.

До цього ж періоду 80-х і початку 90-х рр. слід віднести ряд незакінчених акварелей і малюнок „Парубок і дівчина“, „Прохач“, „Сцена в монастирі“ (іл. до „Бориса Годунова“ О. С. Пушкіна) та ін.

Серія невеликих пейзажних етюдів („Небо“, „Хмарі“, „Водоспад“, „Грязь“ і ін.), більшість яких написані за кордоном, своїм вільним живописом і найтонішим колоритом глибоко розкриває творчу лабораторію художника.

Більш пізні роботи: „Портрет адвоката Лоренца“ (1897 р.), ескіз картини „Спокуса Христа“ (1900 р.), етюд для цієї ж картини „Диявол“ (пастель) і умовно названа нами мініатюра „Нерівний шлюб“, з ледве наміченими олівцем контурами двох фігур і закінченим технічно, віртуозно виконаним портретом жіночої голови—цікавий приклад, що характеризує творчий процес художника, який сміливо розв'язує, насамперед, головні і важкі завдання.

Переважна більшість робіт І. Ю. Репіна, з тих 200, що залишилися в Куоккала, була створена худож-

ником в останній період його життя, в роки постійного його проживання в „Пенатах“ (1900—1930 рр.).

Трохи осторонь в цьому циклі стоїть велике підготовче полотно до „Державної Ради“, що зображує зал Ради, написаний І. С. Кілковим, з кількома фігурами (Семенова-Тянь-Шанського, Волконського і ін.), виконаними, очевидно, самим Репіним.

1905—1906 рр. представлені двома портретами Н. Б. Нордман-Северової (написаний у Фазано, 1905 р.) і Л. Н. Яковлевої, впевнено виконаний аквареллю і надзвичайно влучний по характеристиці.

Революційні події 1905 року знайшли свое відображення в ескізах „Благання про Конституцію“ (Росія, зображені жінкою, стоїть на колінах перед сановниками в залі Державної Ради), „Свобода“ (в образі жінки з червоним прапором, яка народжується з полум'я пожеж) і ескізного малюнка „Кривава нездія“—теми, тільки но намічені художником.

До кращих малюнків Репіна слід віднести його етюд трьох хлопчиків для картини „Запоріжська вольниця“, зроблений сангіною у вільній живописній манері. Багато доповінить до репінської Пушкініані варіант картини „Пушкін на набережній Неви“, що залишився незакінченим,—живий свідок більш ніж двадцятирічних шукань художника.

Чудовою знахідкою є ескіз портрета О. С. Пушкіна, написаний на забіленій дощі. В основу ескізу лягла посмертна маска поета, прекрасно використана художником. Це одне з кращих зображень поета, зроблених Репіним.

До цього ж року належать ескізні начерки пам'ятника Т. Г. Шевченку, в яких великий поет-революціонер зображені прикутим до тачки в хвилині його натхненої творчості. Під одним з малюнків художник написав епітафію:



I. Ю. Репін. Портрет Н. Б. Нордман-Северової. 1905.

„Тарас Григорьевич Шевченко родился крепаком, всю жизнь боролся за порабощенных. В тяжелой неволе воспевал в стихах красоты Украины, на которой жил историей своего народа и свободного духа. Никогда не был рабом и высокоставил достоинство человека в человеке“.

Ескіз „Петро I на верфі“ портрета Ю. І. Репіна в костюмі Петра — цікаві підготовчі матеріали до картини про царя-тесляря, залишилися незакінченими.

Творчість Репіна в післяреволюційний період в зібраних матеріалах представлена дуже незначно як у кількісному, так і в якісному відношенні.

Найцікавішою роботою цих років, безумовно, є автопортрет 1920 року, невпевнений по малюнку, але сильний по колору, добре витриманий в тонкій рудуватій гамі, з цікавою ліпкою обличчя. Це один з останніх автопортретів Репіна, що дійшли до нас і відобразили художника в його самотності і тужному примусовому нидінні на чужині.

Етюд „Академік І. П. Павлов в „Пенатах“, зроблений Репіним під час перебування Павлова в Куоккала в 1924 році, — дуже вдався престарілому майстрові пленер, чарівність якого важко відчути в однотонному відтворенні. „Став у „Пенатах“, написаний на клейоці, і етюд з натурчика, одягнутого римським воїном, останнє, що ми знаємо з робіт Репіна, створених в рів його смерті.“

Ш. Меламуд



I. Ю. Репін. О. С. Пушкін. Етюд до портрета. 1912.

I. Ю. Репін Про літні роботи¹

Ми наприкінці нашого академічного року. Я зібрав вас, щоб сказати вам дещо тепер, бо знаю, що багато хто з вас уже до пасхи пойде додому і проведе там все літо на волі. Наш навчальний рік тепер короткий і це накраще.

Я знаю, як багато хто з вас втомлений тепер академічною духотою, тіснявою, темрявою Санкт-Петербурга взимку і як воїн рвутися на батьківщину, на волю, до світла, до сонця. Я впевнений, що ніхто з вас не дивиться на наші великі канікули, як на один тільки відпочинок. Вам відомо, що такі канікули

даються вам, щоб ви мали можливість попрацювати самостійно, на волі спробувати свої сили, щоб якнайшвидше стати на власні ноги.

Успіхи літніх робіт особливо важливі, вони більше сприяють розвиткові особи художника, захоплюють і зміцнюють його до самостійного життя. Я особисто ніколи не наважився б на основі 70-річного спостереження за Академією вимірювати успіхи учнів тільки по класних академічних роботах.

На моїх очах пройшло багато знаменитих рисувальників у класах, етюди їх висять тепер в оригіналах на наших стінах, імена їх grimіln між учнями, професори покладали на них великий надії. Але ось минуло років 15—25 і імена їх забути, а проте, я міг би

¹ Текст бесіди І. Ю. Репіна з своїми учнями по Академії художеств. Записано Репіним. Друга частина бесіди зберіглась в чорнових тезисах (Архів І. Ю. Репіна). Публікується вперше.



I. Ю. Репін. Пушкін на набережній Неви. 1897—1924.

тепер назвати вам десяток імен наших видатних художників, що вчилися в цих стінах і не залишили в оригіналах їх своїх малюнків, ні етюдів. У нас нема етюдів: І. Крамского, В. В. Верещагіна, Корзухіна, Семірадського, Поленова, Васнецова, Серова і я не зробив у класах нічого достойного висіти в науку собратів, що вчаться.

Сили їх були спрямовані на творчість, а це і є справжнє наше покликання.

Особливо про творчість мені хотілося поговорити з вами. Вона у нас ще під великим гнітом останніх років тридцять. Реалізм, натуралізм, як принцип нашої попередньої школи, розсудлива критика утилітаризму, сухоумісництва, скуча на почуття публіка — все це тримало наших художників в лещатах. Примушувало їх тільки копіювати і приховувати та соромитися польоту своєї фантазії.

Таке педантичне ставлення до творчості, придушеність її у вільних творах, у теперішньої молоді виразилося у ворожому ставленні до етюду.

В етюдах наших класів за останній час мене врахає прагнення до колосальності розмірів етюдів і до тієї широти живопису, яка терпиться тільки в картинах відомих майстрів. Тут є непробачне непорозуміння і зміщення поняття. Етюд з натури вимагає найсировішої, серйозної роботи, спокійного аналізу предмету і скромної, сумлінної передачі його. Вивчати, значить сприймати, збагачуватися пізнаннями з натури, запам'ятуванням її.

Чи можна тут щось додавати від себе?! Тут судяє всякий, це наука, це закон.

Інша справа творчість. Там художник не судить, там він під впливом особистого відчуття, особливо-стей свого погляду, свого натхнення, і там вже просто варварство поправляти його, його пориви неповторні, і якщо у нього вийшло хоч щонебудь хороше, треба постаратися зрозуміти його і не ставитися по-вандалському до проблесків його творчості, як це, треба призватися, постійно практикується у нас і навіть вийшло в громадській обов'язок публіки. Варто, згадати глузування над В. М. Васнецовим.

Я бажав би, панове, звернути особливу увагу вашу на різницю етюдів і ескізів і не прагнути особливо до колосальності етюду. Вам з історії мистецтва відомо, що прагнення до колосальності розмірів завжди вело школу до занепаду. Вам мало місця, при нашій тісноті ви не маєте можливості писати навіть в натуральну величину. Для цього треба вже ставити, іноді хоч працювати з натурою, а де це можливо, при численній набігості наших класів¹.

1. Від'їди. Навчальний сезон.

Короткість його — краще для справи — шкідливість опіки.

2. Випробування сил на волі.

Крім етюдів мати завжди в душі і отже на мольберті власне завдання — носити, плекати і думати про нього.

3. Значення самостійної праці — особа.

¹ Далі йдуть тезиси.

Без особи нема художника. Уявлення і його непотрібність.

4. Творчість неправильна. Ставлення за останній час нашої школи до творчості.

Що таке справжня творчість. Візантія. Христос у соборі Палермо. Сікстинська мадонна.

5. Різниця між вивченням і створенням. 1-е сприйняття, 2-е віddання свого я.

Делакруа-Данте в людях добре. Пейзажисти: Коро, Добіні, Куїндзі, Ф. А. Васильев (його враження і швидка зміна (нерозбірливо).

Мілле (народні жанри, епос, l'Anglese сільські сценн-ескізи).

6. Цільність. Неправильність ставлення до етюдів і вивчення.

Не можна переносити етюди: важкість, сухість, проза. Акробати, конькобіжці — Куїндзі з гори.

7. Академічні етюди. Про нашу школу. Прагнення до колосальних розмірів — погана ознака — потворна, школа — занепад. Сила в натурі.

Обов'язковість самовладання до засвоєння знань суворість, витримка, законність натурн, правда, серйозність ставлення. Невичерпна краса життя. Помилковість погляду через посередництво мистецтва. Труднощі самостійності погляду і ставлення.

8. Значення ескізу для картини і ескізу, як вільної творчості.

9. Піднесення духу творчості (дуже сурова школа обмежує дух творчін).

Читання великих письменників; його вплив на світогляд взагалі.

10. Майбутня виставка ескізів. Правила участі.

11. Сила вражень, життєвість, настрій, характерність, пластичність.

Анекdot про Айвазовського (розвідність його).

Дюккер — його суворість — тон — холодність.

Наївність — пристрасне захоплення до самозабуття. Темперамент. Чарівність.

Що писати? Відповідно симпатіям темпераменту і підготовці.

Жанр — життя сучасне. Історія — життя з поетичним минулым в сильних видатних випадках.

Фантазія — біллни, пісні ін. епос — лубочні картиники.

Релігійний жанр: біблія, евангеліє, життя святих, як народних героїв.

Пейзажи (нерозбірливо) природи — навколо нас скрізь і повсюди.

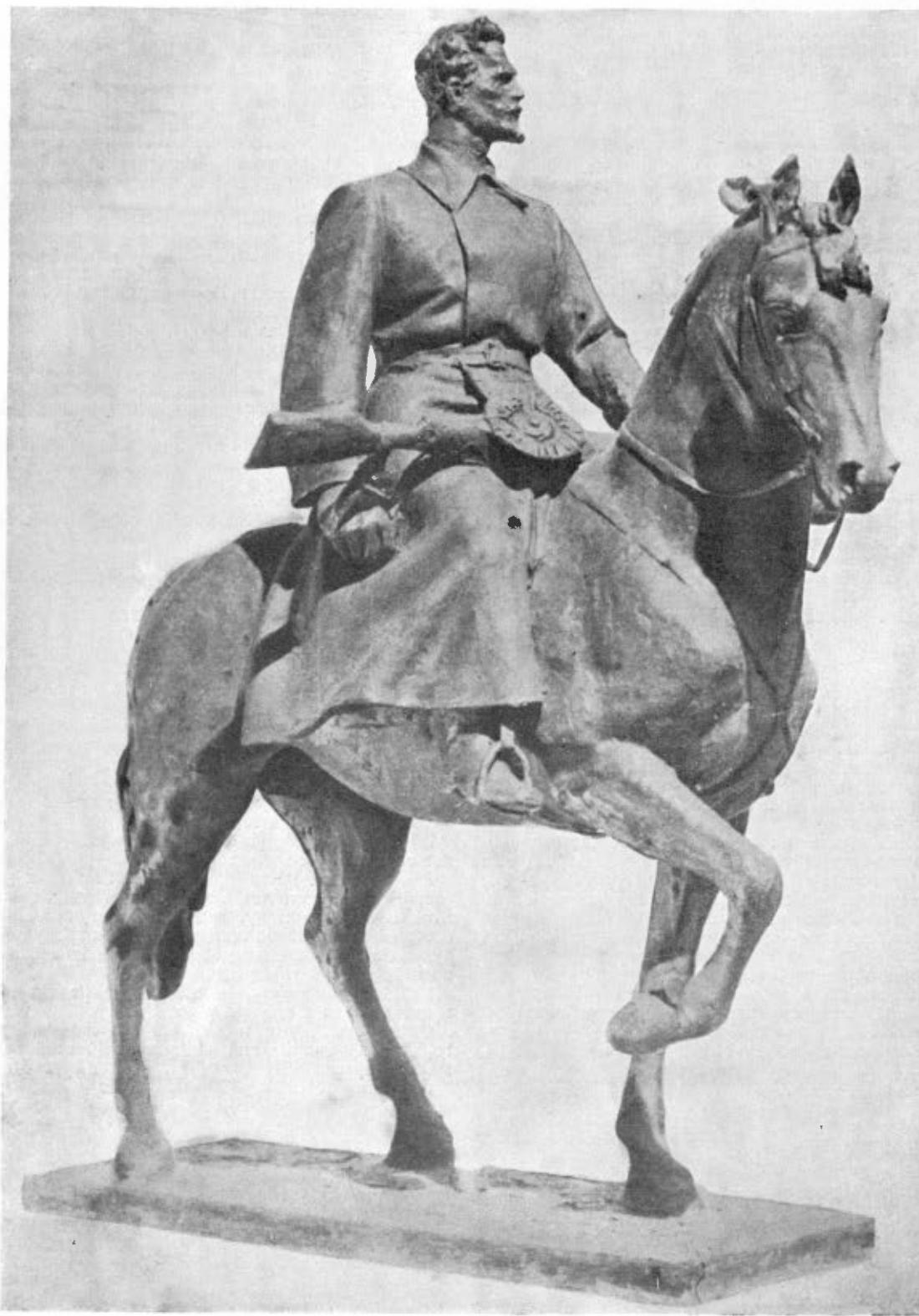
Для тих, хто бажає створити капітальні народні твори, слід шукати тем в лубочних творах і найпримітивнішого характеру. Традиція і наступність надає особливої сили новим творам. З самого пробудження художніх здібностей народ без помилки кидаеться на найцікавіше, універсальне.

Потрібна сміливість, дерзання, але не така, яка практикується в етюдних класах тепер.

Сміливість задуму (нерозбірливо), сила, почуття, гордість правди, вільний політ фантазії, глибоке розуміння краси.

Про символізм.

В майстерні художника



Ю. Белостоцький, Г. Пивоваров, Е. Фрідман. Ескіз пам'ятника Щорсу.



Ю. Белостоцький, Г. Пивоваров, Е. Фрідман. Ескіз пам'ятника Щорсу.

Нові плакати

Серед випущених за останній час видавництвом „Мистецтво“ плакатів ми зупинимося на кількох, на нашу думку цікавих, як з погляду загальних тенденцій розвитку плаката, так і з погляду деяких характерних недоліків.

Найкращим, безперечно, є плакат худ. Акопова „Молодь, опановуй мотоспорт, готуйся до оборони СРСР“.

Насамперед, плакатно-гостро, лаконічно виражено ідею плаката. Тут немає дрібних деталів. Дві кольорові плями: мотоцикліст (сірий колір) і ніби тінь від нього — червоноармієць (червоний колір). З одного боку — це цілком реалістичний прийом (тінь), з другого — символічне узагальнення: кожний радянський мотоцикліст є добрым поповненням армії. В потрібну хвилину він буде готовий до оборони.

Вдале і кольорове розв’язання плаката. В ньому важливо було підкреслити, що мотоспорт в СРСР — це не розвага, а ефективна зброя в обороні. От чому цілком правильно, що постать червоноармійця переважає, ніби домінує над мотоциклістом, при чому, головне тому, що червоний колір не роздрібнений, що тут суцільна червона пляма.

Звязок — це рух. Ось чому композиційно плакат мусив відбити цей блискавичний рух. Діагональна композиція дала таку можливість. Але динаміка руху могла бути ще більшою, якби автор ввів червону зірку на шоломі бійця і цим підкреслив, що це червоноармієць. Тоді можна було б в лівому верхньому кутку не давати кремлівської вежі, яка безперечно послаблює рух.

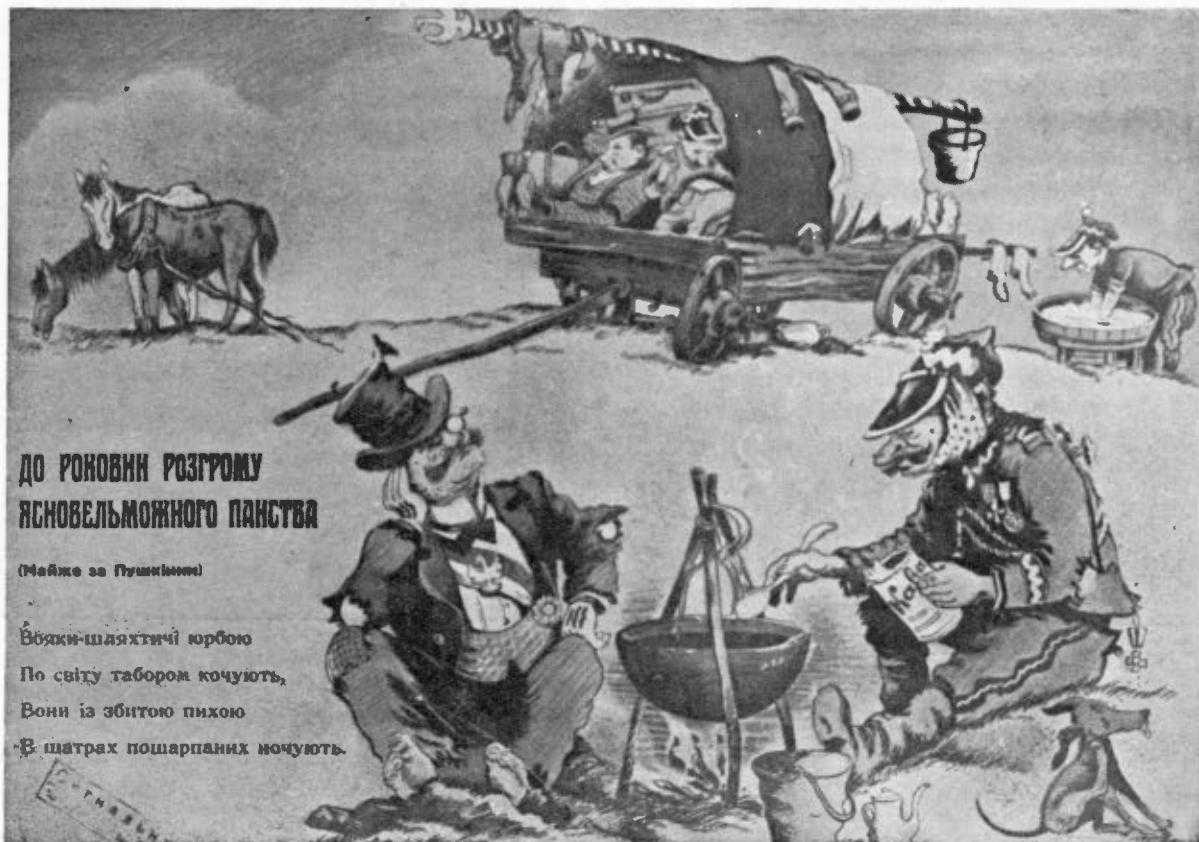
Шрифт не удався авторові: він не злитий органічно з плакатом, він занадто важкий і різностильний.

* * *

Плакат Нодельмана „Героїчній Червоній Армії дамо гідне поповнення“.

Вже багато разів мовилося про те, що вирішальну роль в плакаті, як і в кожному творі мистецтва, відограє образ людини, вдало вибраний типаж.

Образ молодої людини, в якому є уособлення волі, рішучості, відваги і суворої мужності радянської молоді — автором знайдено. Разом з тим — в ньому є всі принадливі риси молодості — це не гіперболізована людина, яку аматори „монументалізму“ показують у вигляді гострокутного стовбура. Образне



Бе-Ша. Плакат. 1940. Вид-во „Мистецтво“.



Худ. О. Шовкуненко. Київ. В Голосіївському лісі. Акварель.



З ліворуч: плакат А. Акопова, праворуч – плакат С. Нодельмана. 1940. Вид-во „Мистецтво“.



розв'язання теми армії у вигляді трьох пропорів — наземного, авіаційного і морського — є добрим ідейним і кольоровим фоном.

Недоліком плаката є невиразно зроблена рука, ніби затягнена в гумову рукавицю.

* * *

У нас мало працюють над сатиричним жанром — от чому кожний випущений в цьому жанрі плакат привертає увагу. В радянській карикатурі є різні напрями: Кукринікси — це художники узагальненого образу, іноді символічного. Інший — Ротов, що любить дрібну деталізацію. Але окремі детали в його творі настільки увязані одна з одною, що важко розрізнати де одна переходить в іншу.

На жаль, плакат Бе-ша, цікавий по задуму, — не має об'єднуючого композиційного центру. Три групи:

біля вогнища, візок, коні існують в творі окремо. От чому плакат при непоганій загальній характеристиці образів не справляє відповідного враження. Тут розірвана композиція твору, хоч є окремі вдалі й куски.

Мистецтво карикатури надзвичайно складне. Виховувати кадри українських радянських карикатуристів надзвичайно потрібно. Було б добре, якби видавництво разом з спілкою художників зібрало творчу нараду, присвячену виключно сатирі.

* * *

Нешодавно відбулася нарада з питань плаката, яка ухвалила ряд цікавих рішень. Проте, не можна сказати, щоб видавництво приступило до їх здійснення.

Гр. Портнов

Огюст Роден

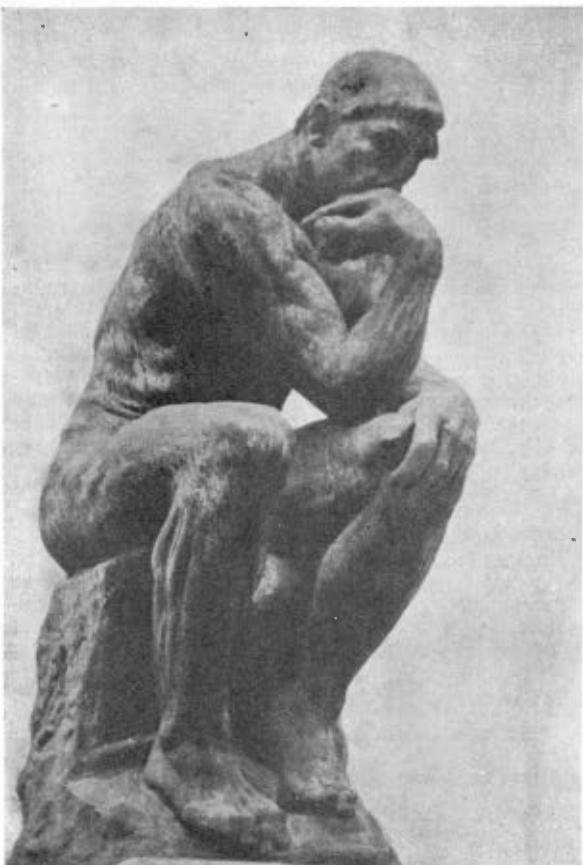
(1840—1917)

(До сторіччя з дня народження)

Серед невеликої купки скульпторів на порозі двох століть здіймається одна монументальна велетенська постать. Це — Огюст Роден. З цим ім'ям зв'язана одна з славетніших сторінок в історії скульптури не лише Франції, а й усього світу. Бо, не перебільшуючи, можна сказати, що історію скульптури нового часу ми ділимо на дві частини: до Родена і після нього, і хоч Роден і мав попередників, він зібрав немов у фокусі всі попередні спроби і шукання нового стилю і дав йому найяскравіший вираз.

Життя О. Родена — це шлях великого працівника, який щасливо поєднав пристрасті і силу натхнення з величезною працездатністю. Він залишив після себе щось 452 роботи, але вважають, що це лише частина його творчої спадщини.

Переглянемо коротенько це життя, не багате на визначні події, але сповнене творчого горіння, неутомних шукань і переможної праці.



Огюст Роден. Мислитель.

О. Роден народився в 1840 році, в Парижі, в дрібнобуржуазній сім'ї. Чотирнадцять років він вступив до Паризької школи декоративного мистецтва і вчився там під керівництвом Барі. Вперше він виступив з самостійною роботою в 1864 р., подавши до Салону свого „Чоловіка зі зламаним носом“. Це був якраз час, коли реалісти у Франції провадили запеклу боротьбу з офіційною академічною школою та прихильниками класицизму. Звичайно, Родена в Салоні не пустили, бо його скульптура була занадто реалістична. Аж до 80-х років його не визнавали на батьківщині, ба навіть тоді, коли його слава пішла по всій Європі. Протягом цього часу Роден працював в скульптурно-орнаментальній майстерні Кар'єр-Беляза при Сервському порцеляновому заводі. В 1871 році він переїхав до Брюсселя і там, у співробітництві з тим же таки Кар'єром-Белязом протягом 8 років працював над монументальними декораціями громадських будинків. На зароблені гроші він іде в 1875 р. до Італії, а потім (у 1877 р.) подорожує по старих містах Франції. У тому ж 1877 р. Роден подає до Салону свою скульптуру „Бронзовий вік“, реалістичну річ, виконану з такою майстерністю, що жюрі спочатку не хотіло її приймати, гадаючи, що це був муляж. У 80-х роках Роден одержує замовлення від уряду і муніципалітетів і становиться визнаним майстром не лише за кордоном, а й у себе на батьківщині. 1900 рік приносить йому остаточний тріумф на Паризькій всесвітній виставці, де він виставив свої твори у власному павільйоні. Ім'я Родена становится відомим у всьому світі. Останні 17 років свого життя Роден жив і працював у Парижі, де, після його смерті в 1917 р., було утворено спеціальний музей зі збіркою його творів.

Звернемось тепер до характеристики творчості Родена.

Як було зазначено вище, Роден, хоч і був генієм і найбільшим скульптором XIX століття, але мав своїх попередників і, насамперед, Жеріко, загальновідомого як живописця, потім Рюда, Плюже і Карпо. Скульптури Жеріко були майже цілком забуті, але Жеріко набагато випередив свій час, давши перші зразки романтичного стилю в скульптурі всупереч непорушним догмам академізму. Хоч Жеріко і Роден подають один одному руки через голови всіх скульпторів Франції на протязі сторіччя, проте, власне Карпо почав виробляти той стиль, що був характерним для Родена. Бо Карпо розвиває стилістичні елементи бароко і рококо, надавав своїм фігурам руху, пристрасті та драматизму, ввів нову техніку (нерівна поверхня), одне слово, остаточно відійшов від академічної традиції. Отже, Роден цілком виходить з Карпо, оскільки мова йде про наслідування, і це аж ніяк не зменшує значення Родена, який в ту переломну епоху, поруч з іншими першорядними майстрами мистецтва, виніс на своїх плечах весь тягар боротьби за нові ідеї. Творчість Родена не можна охарактеризувати одною якоюнебудь ізовою, бо це було б невдале спрощення цього дуже складного явища. Звичайно, Родена вважають батьком імпресіонізму в скульптурі; це так, але не треба за-

бувати, що імпресіонізм Родена був поміркований і що поєднання з імпресіоністичними творами у Родена є ціла низка реалістичних образів, і насамперед майже всі його скульптурні портрети, яких було не мало. Коли Роден вводив у свої скульптури живописну трактовку (власне, нюанси світла, світлотінь) і цим зменшував визначність пластичної форми, то це був імпресіонізм, але ідейність, внутрішній зміст його композицій завжди надавав йому певної стриманості і не пускав його за межі реального. Річ в тому, що Роден, спочатку й до кінця, має за вищий зразок природу. „Нехай природа буде вашою единою богинею,— говорив він.— Великий майстер той, хто дивиться своїми очима на те, що всі бачать і хто вміє побачити красоту в звичайних невизначних явищах”. Але ж це той самий принцип, що його проголосив великий реаліст Курбе, сучасником якого був Роден.

Щодо пластичної форми, композиції, архітектонічності тих моментів, що складають у скульптурі „далекий або зоровий образ“ (за визначенням Гільдебранда¹) Роден йшов по шляху протилежному тому, на який вказував Гільдебранд. Цей останній підпорядковував момент функціональний, це було зміст, формальним моментам, в той час як Роден ставив дію, зміст, динаміку на перше місце. В цьому Роден вбачав наближення до життя, до природи, а це був для нього найвищий принцип. Тому Роден не був майстром монументальності, його скульптури—камерного характеру і завжди пристосовані до огляду з усіх боків, і фронтальна сторона у нього не відіграє тієї ролі, яка властива для монументалізма. Отже, з фронтального боку Роден додержує барочного традиції, а з боку „функціонального“ він реаліст, романтик, психолог і символіст. З реалістичного погляду найвизначніші його твори: портрети, де він відбивав соціальні і професіональні риси людей: „Мислитель“, „Бронзовий вік“, пам'ятники Баст'єн Лепажу та Клоду Лорену, „Громадянин Кале“. Останній твір визначається глибокою внутрішньою єдністю фігур в композиції, надзвичайною гостротою індивідуальних характеристик, величністю синтетичного образу, що робить цей твір спорідненим „Похорону в Орнані“ Курбе.

¹ Див. книгу Гільдебранд. Проблема форми в образотворчому мистецтві. М. 1913.



Огюст Роден. Мисль.

Роден мав величезний вплив на розвиток скульптури в усьому світі. У Франції йому наслідували Бурдель і Деспіо, у Бельгії — Меньє; далеко дальше, інші Роден, в імпресіоністичній манері пішли італієць Росо і П. Трубецкой. Безпосередньо учнями Родена в Росії були Шервуд та Голубкіна. У останньої по-декуди экспресія досягає більшої сили, ніж то було у Родена. У нас на Україні в стилі Родена працює Є. Блох, що вчилася у нього. Для нас чужий символізм Родена та його еротичний романтизм, але ми цінімо величність і глибину його задуму, його пристрасті, напруженість його творчості — всі ті риси, що визначають його як натхненого творця синтетичних образів дійсності.

В. Юзефович

Джемс Уістлер і Петербургська Академія художеств

В російській мистецтвознавчій літературі нема ніяких вказівок про те, що великий американський художник-імпресіоніст Джемс Мак-Ніль-Уістлер (1834—1903 р.), якого І. Ю. Репін називав найбільшим з сучасних європейських майстрів, учився в Петербургській Академії художеств. Як не дивно, цей факт залишився невідомим навіть учениці Уістлера А. П. Остроумовій-Лебедеві¹ (див. її „Автобіографічні записи“, вид. ЛООСХ, 1935 р.). Вперше короткі відомості про перебування Уістлера в Академії художеств були вміщені в нашій статті про Уістлера в „Вестнику Знання“ (1928 р. листопад).

Тепер, спираючись на щоденник матері художника Анни-Матільди Уістлер і на докладну монографію Е. і Д. Пеннель про Уістлера, ми маємо змогу значно докладніше висвітлити роки перебування юного Уістлера в Петербурзі і розповісти про його зв’язок з Академією художеств.

Батько Уістлера, американський інженер, прибув у Петербург для керівництва будуванням Миколаївської залізниці (Петербург—Москва), для будування Миколаївського мосту (тепер міст лейтенанта Шмідта) через Неву і інших будівних робіт.

Сім’я Уістлера оселилася в одному з будинків на набережній Неви. З подій первого року перебування Джемса Уістлера в Росії слід відмітити його поїздки в Петергоф і Царське Село. Весною 1844 р. Уістлери найняли будинок на Петергофській дорозі. Влітку вони їздили звідти в Петергоф, де на Джемса Уістлера справили велике враження фонтани (особливо подобався йому „Самсон“) і в Царське Село, де оглядали великий Катерининський палац. При огляді царськосільського палацу маленький Уістлер подовгу зупинявся перед картинами, любувався ними, вивчав їх деталі. Коли мати спіткала його: „Чи хотів би ти бути великим князем, щоб жити тут завжди?“ Джемс рішуче відповів: „Ні, не можна почувати себе вільним, коли лакеї ходять за тобою по п’ятах“.

В щоденнику А. М. Уістлер, майбутній художник змальований як натура вольова, стримана, свободолюбива, з дуже розвинутим почуттям патріотизму.

Малювати Джемс Уістлер почав дуже рано, але на перших порах його мати не надавала значення цьому нахилові сина. Першим, хто звернув увагу на його виняткові здібності, був видатний шотландський живописець Вільям Аллен², який жив у Петербурзі в 1840 роках. Аллен бував у 1844 р. в сім’ї Уістлера. Одного разу мова зайдла про його картину „Петро I навчає своїх підданих кораблебудуванню“. Джіммі взяв найжувашу участь в цій розмові, проявивши незвичайне для його віку розуміння завдань живопису. Тоді ж він показав свої етюди Аллену. Залишившись насамоті з матір’ю юного художника, Аллен сказав їй, що її син має виняткові здібності. Ця

думка видатного живописця, якого мати Уістлера, сучасні з її щоденника, дуже поважала (она називає його „великим“), мало, очевидно, вирішальне значення для визначення дальшої долі хлопчика. Мати, яка раніше дивилася на художні вправи сина свого Джіммі, як на „забаву“, і не гадала зробити з нього професіонального художника, вирішила послати сина вчитися в Академію художеств.

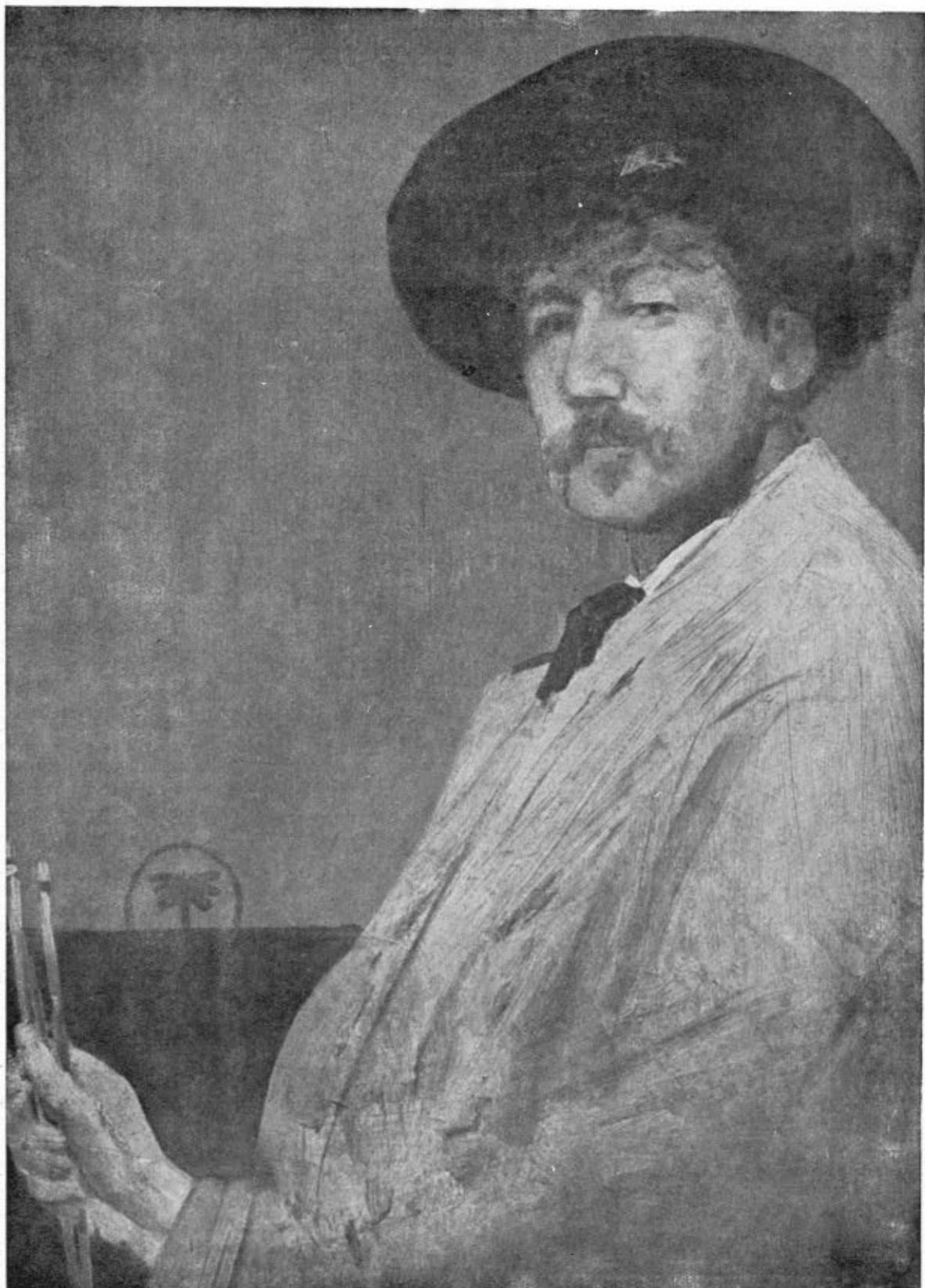
В 1845 р. Джемсу Уістлеру було всього десять років. Цей вік не міг служити перешкодою для вступу в Академію художеств в епоху існування „виховного училища“ (створеного в 1764 р. за задумом Бецького), куди приймалися в перші часи хлопчики, „п’яти і шести років від народження не старіше“, всякого звання, крім кріпаків. Однак, в 1830 р. був визначений інший приймальний вік—14 років (тоді ж до відвідування Академії були допущені „вільноприходячі“). В 1840 р. виховне училище було скасоване і бажаючі навчатися художествам відвідували тільки художні класи, як „вільноприходячі“. Очевидно, для десятирічного Уістлера був зроблений виняток з вікового цензу, через увагу до заслуг і зв’язків його батька. Він був прийнятий в число вільноприходячих учнів реорганізованої Академії. Проте, нема ніяких відомостей в „спіску російських художників“, складеному С. М. Кондаковим. („Імп. СПБ Академія художеств“, т. II, 1914); не вдалося нам виявити і архівних матеріалів з цього приводу. А в щоденнику матері Уістлера, яка педантично записувала всі важливіші події в житті свого сина, ніби в передбаченні його славної долі, є точна вказівка про те, що Джіммі почав вчитися в Академії художеств 5 квітня 1845 р. Поряд з цим повідомленням, в щоденнику відмічено, що вікна квартир Уістлерів були саме проти будинку Академії художеств, на другому боці Неви. Анна-Матільда Уістлер повідомляє, що в Академії існує три класи, що Джіммі поступив у перший і уже побоюється не досягнути третього. Ця вказівка про структуру Академії здається загадковою, тим більше, що тут же говориться про офіцера, який дає Джіммі уроки і сам учиться в останньому класі. Прізвища того офіцера А. М. Уістлер не називає, обмежуючись нагадуванням про те, що Джіммі цінить в ньому великого художника (артиста). Е. і Д. Пеннель повідомляють, що в Академії художеств Уістлер „малював голови з натури“ (очевидно гіпсові зліпки) і був до 1849 р. учнем професорів Вістелуса і Воїнова. З щоденника матері Уістлера видно, що Джемс залишив Петербург не в 1849 р., а влітку 1848 р., хоча батько його залишився в Росії ще і в наступному році (помер 9 листопада 1849 р., похований в Англії). Таким чином, слід вважати, що Джемс Уістлер учився в Академії художеств з весни 1845 р. до літа 1848 р., тобто коло трох років.

Про двох згаданих академічних наставників Уістлера ми знаємо порівняно мало.

Обидва ці художники не зробили великого вкладу в історію російського живопису, але вони були до свідченнями викладачами і могли дати юному Уістлеру багато корисного, передати йому необхідні початкові знання і навички. Під їх керівництвом Джемс Уістлер познайомився з академічними прийомами малюнка і проробив ряд вправ по змальовуванню гіпсовых моделей. Одночасно з навчанням в Академії Джемс багато малював дома. Цікаво відмітити, що

¹ До речі, слід відзначити, що в Іспогадах невірно вказана дата смерті Уістлера: 1902 р. замість 1903 р. Ця помилкова дата повторена і в коментарях до спогадів Остроумової, де Уістлер названий Джемс-Аббат Мен-Нейм і сказано, що „дитинство Уістлера провів у Росії, живопису навчався в Парижі, в майстерні Глейера“. Насправді ж майже все дитинство (за винятком 1844—48 рр.) Уістлер провів в Америці. Вчитися малюванню почав вперше в Академії художеств, а згодом вчився у Шарля Глейера.

² Вільям Аллен (1782—1850) історичний живописець і баталіст, провів у Росії понад десять років; за дорученням Миколи I він написав кілька картин, що стосуються Петровської епохи.



Джемс Уистлер. Автопортрет.

академічні студії окремих частин тіла не пройшли для нього безслідно, він усвідомлював їх практичне значення, судячи з того, що робив аналогічні малюнки дома.

Історична тематика, що культивувалася в Академії, повинна була знайти співчутливий відгук в душі хлопчика, що виявляв особливу увагу до історичних сюжетів. Він захоплювався історією шведського короля Карла XII, читав і переказував матері життєпис цього полководця, любив дивитися картинні і гравюри, що зображують історичні події. Згадуючи роки свого перебування в Петербурзі, Уістлер повторював, що створив за ці роки „дивовижні речі“. На жаль, зберігся тільки один великий твір Уістлера, написаний ним під час перебування в Академії художеств: це портрет його тітки. Портрет цей, очевидно, був вивезений з Росії матір'ю художника. Є також відомості про те, що Уістлер якось надіслав з Петербурга лист одній знайомій і додав до нього на окремих аркушах начерки пером.

В результаті захоплення історією Уістлер почав мріяти про військову кар'єру. Він милувався парадами на Царциному лузі. Одні з парадів він спостерігав з вікна квартирні принца Ольденбургського, з яким був знайомий його батько.

В щоденнику А. М. Уістлера під датою 2 травня 1846 р. записано, що Джіммі читав „Історію Рима“. Тут же відмічено, що він цілий тиждень щодня ходив на виставку в Академію художеств. Це щоденне відвідування виставки протягом цілого тижня свідчить про неабиякий інтерес юного Уістлера до життя Академії художеств і до творів її вихованців.

Мати Уістлера вихвалює в своєму щоденнику картину, визначувану нею „як російський жанр“, і відмічає, що Джіммі познайомився з багатьма художниками—експонентами виставки.

Нагадаємо, що в першій половині 40-х років в Академії художеств училися П. А. Федотов і Т. Г. Шевченко. З 1843 р. обов'язок президента Академії фактично виконував віце-президент Ф. П. Толстой, славний представник старих академічних традицій; ректором був В. К. Шебуев, якого так хвалить Рамазанов за його „розумний погляд за мистецтво“; Ладюрнер і Віллевальде представляли батальні живописи. Демут-Малиновський — скульптуру; Карл Брюллов, що викладав в Академії з 1836 р., одержав у 1846 р. звання професора I ступеня і перебував в апогеї свого впливу: проміння його слави не могли залишитися непоміченими для Уістлера. В центрі уваги художньої критики стояли в 40-х роках Айвазовський і скульптор Клодт. Репродукувалися їх роботи, а також картини Бруні, Тарасова і ін.

Така була стара Академія, що зберегала принципи неокласики в російському мистецтві. В ті ж роки виникли явниця, що знаменували поворот до побутової тематики, до звичайних сюжетів і викривальних сцен (Федотов). Пізніше, в 1848 р., на виставці в Академії з'явилися картини Федотова: „Сватовство ма́йора“, „Разборчивая невеста“, „Последствия пирушек“ і „Горбатый жених“.

Восени 1846 р. Джемс і Вільям Уістлери поступили в пансіон Журдана, але пробули там тільки до січня 1847 р. В цьому ж пансіоні раніше учився художник Павло Соколов¹ (автор відомих „Спогадів“), який з похвалою відзвивався про цей „першорозрядний навчальний заклад“.

В Академії художеств Соколов учився в ті ж роки, що і Уістлер, але очевидно, вони не були знайомі один з одним. Сім'я Уістлерів поставилася до пан-

сіону Журдана негативно, знайшовши його режим надто суровим. Джемс всього кілька місяців носив пансіонерську форму (чорна куртка і сірі штані), при чому скаржився, що вузька формена куртка заважає йому малювати: приходячи в малювальний клас, він її скідав.

З початку 1847 р. Джемс Уістлер знову жив дома. Як записано в щоденнику, він катався на конях на Неві перед Академією художеств і часто відвідував Академію, відправляючись туди через Неву по льоду. В кінці січня приступ ревматизму поклав його в ліжко. Під час хвороби Джемс продовжував багато малювати. Одного разу мати застала його заглибленим в розглядання великого тому з гравюрами Гогарта. Захоплюючись творами знаменитого англійського сатирика, Джемс казав матері, що хоче щвидше відужати, щоб показати ці гравюри своєму професору в Академії художеств. „Не щодня можна побачити оригінали Гогарта“, додав він.

Ми не знаємо, кому показував Уістлер Гогарта — Вістелусу, Войнову чи будькому іншому, але надзвичайно цікавий сам по собі факт „впровадження“ мистецтва Гогарта в сферу Академії художеств через посередництво маленького художника-американця. Як знати — чи мала поява гравюр Гогарта в стінах Академії певний вплив на деяких російських художників-жанристів. Уістлер показував ці гравюри в Академії художеств на початку 1847 р., а в 1848 р. в Академії з'явилися жанрові картини Федотова. Звичайно, було б рисковано вбачати прямий причинний зв'язок між цими подіями, але і не можна заперечувати можливість непрямої „навідної“ ролі тієї демонстрації Гогарта, яку зробив Уістлер. Треба врахувати, що Гогарт був на той час відомий тільки небагатьом російським художникам² і колекціонерам: репродукції його картин і гравюр не мали розповсюдження в Росії. Знайомство з Гогартом могло йти зса кордону (та й там спеціальні роботи про Гогарта стали з'являтися тільки в другій половині XIX ст.).

Про Гогарта мали уявлення П. А. Вяземський, А. О. Смірнова-Коссет і, можливо, ще десяток освічених людей та й тільки. В Ермітажі Гогарта не було (принаймні, в експозиції). І ось напередодні появи сатиричного побутового живопису в стінах Академії художеств виникає деякя пропаганда Гогарта. Це не могло не мати наслідків, якщо врахувати до того ж, що юний Уістлер (який добре володів французькою мовою, широко вживаною на той час в російському „світському“ суспільстві) зав'язав особисте знайомство з багатьма художниками, причетними до Академії. В зв'язку з цим цілком можливо, що уістлерівська „агітація“ на користь Гогарта мала певне значення у виборі сюжетів згаданих картин Федотова або деяких цілком гогартівських картин Ріцоні, що викликали, як відомо, невдовolenня Миколи I, який засудив „однорідність і вільність“ сюжетів Ріцоні (див. записи Серякова, „Русская старина“, 1875 р., жовтень).

При відвіданні академічної виставки в 1846 р. Джемс звернув увагу матері на портрет якогось хлопчика, надзвичайно схожого на нього. Схожість була така велика, що А. М. Уістлер навіть подумувала

¹ Говорячи про оригінали Гогарта, Уістлер трохи помилювався: багато з випущених Гогартом гравюр тільки частково виконані ним власноручно. Більшість зроблена іншими граверами за його малюнками. Навіть власні гравюри Гогарта є репродукціями його картин, а не самостійними творами. Тому, строго говоря, Гогарт не можна вважати офортістом творчого типу. Це, зрозуміло, не знижує сюжетної значимості його сатирико-моралістичних творів.

² В „Записках“ Ф. І. Йордана є гадка про те, що працюючи в Лондоні у Робінсона в 1830 р., він зробив „гравюру на сталі“ для видання творів відомого англійського живописця Гогарта („Записки“, вид. 1918 р., стор. 332).

¹ Акад. П. П. Соколов „Спогади“. Редакція Е. Голербаха. Видання Ком. Худ. вид. Л.-Д. 1930 р.

про придбання цього портрета. Намір цей не був здійснений, але мати юного художника мріяла про хороший портрет сина і її бажання було виконане в 1848 р., коли англійський портретист Вільям Бок-бол написав портрет Джіммі. Це зображення, що дає нам поняття про Уістлера часів його перебування в Академії художеств, було в наступному році виставлене в королівській Академії в Лондоні і зробилося подією такою значною, що, за словами А. М. Уістлера, до певної міри полегшило її тугу з приводу смерті чоловіка.

Покликання Джемса Уістлера було на той час ясним його матері, судячи з того, що вона відмовилася від пропозиції Миколи І віддати її синів у пажеський корпус. До того ж, в Джемсі була така сильна прив'язаність до батьківщини, що, не зважаючи на інтерес до військової справи, він не погодився б стати російським офіцером. Микола І, що вважав себе знавцем мистецтва і відкривачем нових талантів, в даному разі, як і в багатьох інших, виявився сліпим, не помітивши, яке виняткове обдаровання розвивається в стінах „люб'язної“ Йому Академії художеств.

Безперечно, що в Академії художеств 40-х років Уістлер почерпнув майстерність малюнка, знання анатомії, закони композиції, словом все те, про що ми знаємо з спогадів учнів Єгорова, Васіна, Брюллова і ін. І хоча згодом Уістлер зробився імпресіоністом, прихильником Едуарда Мане, Клода Моне і японців, хоча він виходив у своїх роботах з кольорової характеристики речей, не надаючи великої значення малюнку, контурам, формам, він залишався чудовим рисувальником, уміючи за допомогою фарби викликати враження малюнка і форми. Досить подивитися на портрети його роботи, щоб переконатися в цьому („Маті“, „Карлелль“, ряд жіночих і дитячих портретів та ін.).

Особливо важливо відмітити те, що дав юному Уістлеру Петербург, як такий. Як відомо, Уістлер досяг неперевершеної майстерності в передачі атмосферних явищ, оповиваючи пейзаж то ніжним серпанком, то густим туманом, створюючи то рівне сяйво світла, то різноманітні переливи барв. Щодня спостерігаючи Неву, постійно маючи перед очима незвичайно тонкі і благородні по кольору відтінки північних сходів, заходів і білих ночей, вивчивши казково-прекрасні петербургські тумани, що породжують ні з чим незрівняну чарівність невської панорами, Уістлер з його жадібно сприйнятливістю до колористичної чарівності пейзажу не міг не запам'ятати назавжди ці враження. Він бачив петербургські зорі і тумани, Неву і надмор'я, мости і набережні, нічні ілюмінації

і фейерверки саме в ту пору життя, „коли такі нові всі враження буття“, коли не проходить даремно жодна естетична радість, коли не лишаються безплідними для такої обдарованої дитини, якою був Уістлер, свіжі і ясні „зачарування землі“.

Можна стверджувати, що Уістлер „експонував“ з Петербурга свої „ноктюрни“, міцно відбиті в пам'яті і згодом воскреслі в таких його творах: „Ноктюрн“ (блакитне і срібне), „Міст біля Ватерсі“ (ноктюрн в синіх і золотих тонах), „Набережна в Чельзі“ (сіре і срібне). Ці пейзажі видні ніби крізь легкий опаловий туман, за яким художнику з'являлися ті або інші барвисті симфонії, такі і „Трувіль“ (блакитне з сріблом), „Вальпарайсо“ (синє з золотом), „Джерсі“ (сине і опалове), „Нічний фейерверк“ (чорне з золотом). Мрійно-ніжне, елегічне мистецтво Уістлера зародилося, коли не фактично, то потенціонально, саме на берегах Неви під блідим петербургським небом.

На жаль, потім Уістлер жодного разу не був у Росії і не зберіг ніякого зв'язку з російським художнім життям. Захоплений своїми успіхами в Парижі і Лондоні, розпещений увагою і славою, він навіть не виявляв інтересу до того, що робиться в російському мистецтві. З спогадів Остроумової - Лебедової ми дізнаємося, що в 90-х роках ім'я Уістлера було добре відоме в Академії художеств, „Уістлер найбільший європейський майстер“, — писала Остроумова своїм батькам 3 січня 1899 р., — і якщо в Академії дізнається, що я в нього вчуся, то всі збожеволіють від заздріщів. Навпаки, Уістлер, очевидно, нічого не здав про Академію цього періоду і про її славних діячів. Спочатку він жахнувся безграмотності своєї російської учениці (як воїна сама про це розповідала) і спітав: „Де ви вчилася, у кого?“. Воїна відповіла, що вчилася в Петербургській академії у нашого знаменитого художника Репіна“. Він хвилину подумав і зауважив: „Я такого художника не знаю, не пам'ятаю“. На честь Репіна треба сказати, що він Уістлера пам'ятив і цінив його.

Не зважаючи на суперечість естетичну позицію Уістлера з його імпресіоністичним культом кольору і світла, він залишається, в силу своєї чудової майстерності, привабливим і повчальним прикладом для сучасних живописців. Його близькість і своєрідна творчість зберігає своє значення і для радянських художників. Живописні якості його творів, незрівняна чарівність його колориту, тонкий і безпомилковий смак — все це цінності, від яких мистецтво соціалістичного реалізму не може і не повинно відмовлятися.

E. Голлербах

Про критику і художників

Друга виставка робіт київських художників, критика якої обмежувалася висловлюваннями вузько суб'єктивного порядку, не дала конкретних вказівок нашим художникам, як надалі будувати свою творчу роботу, куди в основному треба спрямовувати свою увагу, які чергові завдання необхідно розв'язувати.

Наших українських критиків можна легко поділити на три основних групи: перша група — це любителі покладти перед художником, піднести його успіхи до небес (навіть тоді, коли їх нема), сплести йому завчасно вінок слави, зробивши при цьому неймовірну кількість підлабунецьких реверансів, що викликають нудоту у кожного художника, який хоч

трохи себе поважає, тобто пустити в хід все, чим він багатий, аби заслужити увагу „іменинника“.

Друга група — це любителі новин, незалежно від їх якості. Любителі не позбавлені глибокого розуміння суті речей, але вони страждають боягузтвом, що не дає їм можливості говорити художникам правду, і тому вони стають на шлях „дипломатії“, що дозволяє критикам не бути в конфлікті з художниками.

Лише третя група бере курс на те, щоб по-справжньому допомогти художникам в їх творчій праці, допомогти художникам позбутися решток формалізму, вийти на широкий шлях показу багатограної радянської дійсності.

Мене, як художника, серйозно починає непокoїти питання, чому наші художники не звертають уваги на низькосортну писанину, так званих, критиків. Чому наші художники мовчать, знаючи про те, що така писанина не принесе користі, необхідної радянському художникам, а, навпаки, збиває його з пантелику, заводчи в оману і самого майстра і громадську думку.

Мало того, ця писанина у вищій мірі нечесна, необ'ективна, вона не має права на своє існування, як критика. Адже насправді, чого варти статті Л. Владича і хоча б останні з них „Світло і тіні“ і „О. С. Пащенко“. В статті „Олександр Пащенко“ автор пише: „І серед художників і критиків затвердилася думка, що захоплення Пащенка ліногравюрою не випадкове, що художник знайшов себе“.

Навряд чи можна допустити, що художник Пащенко випадково взявся за роботу над ліногравюрою. Ще менш ймовірний той факт, що художник міг би вже безпеляційно заявити про те, що він в кольоровій ліногравюрі знайшов себе. Персональна виставка цього художника абсолютно переконує нас у тому, що це далеко не так. Демонстровані на цій виставці роботи показують, що художник не задоволений досягнутим у галузі кольорової ліногравюри. Він експериментує, шукає, випробовує свої сили в інших видах графічного мистецтва. І в цьому позитивний бік його творчості, а не в тому, що він уже знайшов себе і може з благословіння „критика“ почивати на лаврах. Чим продиктована така легковажність, така сміливість тверджень?

Коли б такий „критик“ знов, як справжні критики підходили до розв’язання подібного питання, він був би більш стриманим в своїх твердженнях. Наведемо приклад: розглядаючи творчість Едуарда Мане, Еміль Золя пише: „Я не зважився б категорично висловити свою думку про нього на підставі тих тридцяти чи сорока полотен, які я мав змогу оглянути і оцінити. В даному випадку не маємо завершеного цілого. Художник ще не вийшов з того палкого віку, коли талант розвивається і росте, досі він виявив, безпременно, лише куточок своєї індивідуальності, і перед ним ще надто багато життя, надто багато майбутнього, надто багато всяких випадкових можливостей, щоб я міг спробувати остаточно накреслити на цих сторінках його образ“.

Приклад, як бачимо, повчальний. Золя не поспішав сказати, що Мане вже знайшов себе, хоч там було значно більше підстав це сказати.

Дуже шкода, звичайно, що самі художники, не бажаючи загострювати товариських відносин, не викривають такого критика, який підмінє своїми безглазими здогадками здорову думку про художника.

Треба, щоб більшовицька принципівість зайнайла у нас належне її місце. Радянські художники повинні свято зберігати традиції високої принципівості своїх великих попередників, сила і непідкупність яких заслужують постійної уваги. Зразками такої принципівості були, і будуть такі майстри, як І. Ю. Репін і Густав Курбе. Вони ніколи не боялися псувати особистих відносин з найближчими і задушевними друзями, з найбільш високопоставленими особами, якщо йшлося про принципову постановку будьякого питання в мистецтві.

„Я хочу вчитися і хочу спонукнути кожного говорити мені в лиці найжорстокіші істини“, — говорить Курбе. „Я тому тільки і пишу вам це, щоб сказати всім своїм друзям: — я благаю їх говорити мені тільки правду і в очі і поза очі, і вам цим оголошу: від мене пошиди не чекайте“, — пише Репін в листі до Тарханової.

Художникам не слід чекати, поки народяться теоретики і почнуть писати широкомовні статті про мистецтво і художників. Їм самим належить писати про праці свої власні і про праці своїх товаришів по професії. „Боліти“ питаннями теорії, цікавитися її долею, виганяти з свого середовища низькопоклонників, людей несерйозних, що багато разів довели свою бездарність на полі критики (якщо взагалі можна вважати всяку писанину критикою). Країні художники всіх часів завжди прагнули записувати свої думки про мистецтво. Радянський художник повинен глибше і всебічніше цікавитися питаннями, що хвилюють нашу громадськість, брати найжарівшу участь в їх обговоренні і здійсненні, висловлюватися про важливіші питання мистецтва не тільки на офіційних зборах, але і за чашикою чаю в тісній дружбі в теплій товариській обстановці, де не вимагається особливого красномовства, сміливості і вміння, де кожен міг би висловлюватися так, як він розуміє. В цьому є наступна потреба, без цього нічого й думати про велике піднесення нашого мистецтва, без цього нічого й думати про справжню (не словах, а на ділі) дружбу в середовищі художників. Без цього ми й надалі відставатимемо від життя.

Як на екрані проходять одні події за одними, художники бачать їх, відчувають, переживають, але відстають в їх відображені в повноцінних образах. Уже понад рік, як доблесна Червона Армія визволила спід панського гніту единокровних братів Західної України і Західної Білорусії. Зім'ята і відкинута фінська білогвардійщина, що постійно загрожувала колици щиротарської революції — Ленінграду. Провчені зухвали самураї на Хасані, Визволена від боярської кабали Бесарабія, що перебувала двадцять два роки в полоні. Трудовий народ Литви, Латвії і Естонії тріумфує свою перемогу над реакційними урядами цих країн, висловлює своє сердечне спасибі Червоній Армії і товарищеві Сталіну за подаючу допомогу. І все це, мені здається, зовсім або майже зовсім, не знайшло відображення в творчості українських художників.

Немає ніякого сумніву, що зроблене нашими художниками було б в стократ кращим і більшим, коли б їх роботою по-справжньому керувало Правління творчої спілки. Як завжди, нестачі в резолюціях правління нема. Добрих намірів хоч відбавляє, а конкретного інтересу до того, де, як і над чим працюють наші художники, — нема. Чи багато членів правління спілки були в майстернях художників, щоб знати, як художники виконують свої зобов’язання перед державою і яке піклування проявило правління про скромних творчих трудівників? Чому ж правлінню не організувати творчих екскурсій

Не можна далі миритися з тим станом, щоб деякі художники безвідідно сиділи в майстернях і висмоктували з пальців теми та образи для своїх творів. Час також подумати і про те, щоб організувати при спілці реквізитну і фототеку. Про те, яку користь це принесло б художникам, нічого й говорити. Відомо, як бував важко роздобути костюми і інше для здійснення задуманого художником твору. Треба, щоб все це було передбачене кошторисом спілки, щоб рік-у-рік асигнувалися кошти на цей, такий необхідний, захід, щоб збиранням реквізиту займалася спеціально поставлена для цього людина. Потрібно налагодити роботу бібліотеки, систематично влаштовувати для художників лекції з образотворчого мистецтва, музики, літератури, історії і інших наук, завдяки яким художник міг би збагатити себе знаннями, розширити свій творчий кругозір.

Треба перейти від слів до діла.

П. Кодієв

скульптура дала тріщини і надалі біля неї доводилось трохи не вартового ставити, що попереджав би глядача проходити потихше, аби не завалилась скульптура.

Така ж доля спіткала і скульптуру Петрашевич Г. „Дівчина з колосками“, де вся вага тримається на одній нозі, сформованій на дерев'яному юркасі, а також п'ятиметрову скульптуру Тенінера Г. С. „Ворошилов на коні“, яку навіть довелося досрочно зняти з експозиції, боячись, аби вона не рухнула.

Найбільшим варварством є виставлення на виставках речей в пластеліні і залишення їх в такому вигляді й надалі! Досвід ювілейної виставки українських художників показує, до чого це призводить. Непогана скульптура Гельмана М. І. „Прикордонники“ розпливлася в Москві, Філанович К. П. „Вітязь в тигровій шкурі“ в Харкові, при чому, остання в такій мірі, що автору довелося ліпіти її майже заново. Відмічу, що згадані скульптури закуплені Управлінням в справах мистецтв і підлягають розподілу в

музеї. Але який музей може взяти сміливість і дати гарантію, що збереже такі речі? Та й кому потрібний такий клопіт? От і стоять ці речі на базі виставок баластом, до всього баластом, що дорого коштує і щохвилини може розвалитись сам по собі.

Про що говорять всі наведені вище факти? Найперше, про надзвичайно поверховий підхід до мінімальних вимог технології, що в свою чергу веде до нищення своєї роботи, до розтрати державних коштів. Адже, працюючи над тим чи іншим твором кожний художник мріє про те, що твір той буде жити в віках, що по ньому наступні покоління будуть винчати досягнення мистецької культури періоду побудови безкласового суспільства, будуть виносити рішення про смаки і естетичні уподобання людини, що клала основи комунізму. Чиж можна в такому разі допускати таке бездуше ставлення майстрів до своєї роботи, до її наслідків, які одноразово належать суспільству!

Ю. Коляда

Відкритий лист до Управління в справах мистецтв

Робітникам образотворчого мистецтва (живописцям, графікам, скульпторам), мистецтвознавцям, критикам, студентам художніх закладів у своїй творчій і мистецтвознавчій роботі часто доводиться зустрічатися з величними труднощами, а іноді з неможливістю знайти або придбати потрібний їм ілюстративний матеріал фото керівників партії та уряду, видатних людей країни, діячів мистецтва, літератури, фотознімки міст, звязаних з певними історичними подіями і т. ін., фото картин, скульптур, малюнків, театральних постановок, тощо.

Особливі труднощі виникають при виконанні відповідальних завдань, звязаних з проведенням ювілеїв, з утворенням великих виставок, вивченням творчості великих митців (класиків, сучасних художників т. ін.).

Художники, працівники всіх галузей мистецтва, літератури, різних закладів, організацій та редакцій мистецьких і інших журналів здебільшого змушені діставати потрібний їм матеріал шляхом тривалого листування, відрядження за власний або державний рахунок і широко звертатися до послуг приватних фотографів.

Усе це своечасно було висвітлено в пресі (див. статті проф. Глярова, гг. Бліндра, Плеського, в журналі „Советское фото“, № 4 за 1939 р. і „Образотворче мистецтво“, № 8 за 1939 р.).

На превеликий жаль, до цього часу на Україні не існує Центральної фототеки в галузі мистецтва, куди можна було б звернутися по потребі фотознімки і репродукції.

Існуюча фототека при видавництві „Мистецтво“ переросла вузькі рамки видавництва і давню настав час перетворити її в республіканську фототеку з питань мистецтва.

Художники м. Харкова звертаються до Управління в справах мистецтв при РНК УРСР і Спілки радянських художників УРСР з прошкбою остаточно розв'язати це наболіле питання і створити республіканську фототеку з питань мистецтва.

Створення Центральної фототеки дастє можливість художникам, мистецтвознавцям, студентам художніх учбових закладів і т. ін. в їх творчій, мистецтвознавчій роботі зберегти енергію і час, які покищо марно витрачаються на розшуки потрібного матеріалу.

На нашу думку, витрати, звязані з утворенням республіканської фототеки, себе повністю виправляють в найкоротший час.

Художники м. Харкова:

Бесєдін, Беркович, Бондаренко, Горілій, Глухов, Дайц, Добронравов, Довгаль, Жеваго, Карповський, Ражба, Савін.

З М І С Т

	Стор.
Комуністичне виховання художників	2
В. СИДОРОВА — Мистецтво народів прибалтійських радянських республік	3
Я. ЗАТЕНАЦЬКИЙ — Майстер пейзажу	12
Ш. МЕЛАМУД — Невідомі роботи І. Ю. Репіна	15
І. Ю. РЕПІН — Про літні роботи	19
В МАЙСТЕРНІ ХУДОЖНИКА — Пам'ятник Щорсу	22
Гр. ПОРТНОВ — Нові плакати	24
В. ЮЗЕФОВИЧ — Огюст Роден	26
Е. ГОЛЛЕРБАХ — Джемс Уістлер і Петербургська Академія художеств	28
П. КОДІЄВ — Про критику і художників	31

На 1-й стор. обгортки:

О. КУЛЬЧИЦЬКА — Молоді гуцули. Акварель.

На 2-й стор. обгортки:

Ф. КОЛЯДА — Більше уваги технології.

На 3-й стор. обгортки:

Відкритий лист до Управління в справах мистецтв.

КОЛЬОРОВІ ДОДАТКИ:

М. МІЩЕНКО. Вулиця в м. Горі. Акварель.

О. ШОВКУНЕНКО. Київ. В Голосіївському лісі. Акварель.

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

Редактор Г. Радіонов.
Коректор В. Пасічний.

БФ 2175. Зам. № 799. Тираж 1950. Папір: 62 x 94 см. Друк. арк. 4, пап. 2. В папер. арк. 94.000 літ.
Здано до друку 19/X 1940 р. Підписано до друку 30-XI 1940 р.
Фабрика художнього друку Державного вид-ва „Мистецтво”, Харків, Пушкінська вул. № 44.