

3258.

(20510)

# ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО



№ 12

ГРУДЕНЬ

1940

# Сучасний англійський портрет

(XIX і ХХ сторіччя)

## I.

Англія ніколи не була ведучою силою на шляху розвитку світового живопису. Ще в XVII сторіччі вона імпортувала художників з континенту, найвидатнішим з них був Ван-Дейк. Фламандська художня традиція надовго закріпилася в Англії. Тільки з другої половини XVIII ст. Англія робить самостійні кроки саме в галузі портретного живопису, і відтоді портрети стають найбільш улюбленою галуззю живопису англійських художників аж до цього часу.

Небагато знайдеться англійських художників, які не писали портрети, а ті, яких цілком можна віднести до класу портретистів, залишили після себе колosalну портретну спадщину, з якою не може зрівнятися ніяка інша країна в світі. Відомо, наприклад, що Рейнольдс залишив після себе до 2.000 портретів, Рібьорн — до 600; Лауренс був першим художником, якого Англія вивезла на континент, і він був портретистом. Схильність до портрету, а звідси і до портретування речей та явищ, є особливістю англійського живопису, який наклав свій відбиток навіть на новіших живописців і створив могутню протидію крайнім лівим течіям, що йдуть з континенту. Це надало англійському живопису того тверезого характеру, який примушує англійця навіть містичні настрої виражати в реалістичних образах. Так, Блек писав портрет (!) «дух» блохи.

Цей наріс є спробою охарактеризувати головніших портретистів Англії XIX і ХХ сторіч і тим самим познайомити читачів з сучасним живописом в Англії, який, треба сказати, зовсім заслонений в нашій літературі „великими французаами“.

## II.

Друга половина XVIII сторіччя дала Англії трьох великих портретистів: Рейнольдса, Гейнсборо і Лауренса, з яких кожен дав своє розв'язання портретній проблемі. Ці розв'язання можна вважати типовими, відголоски їх можна простежити аж до нашого часу. Рейнольдс був класиком, він писав у стилі старих майстрів в теплих гамах. Він шукає в моделі, насамперед, характеру, індивідуальності, специфічних рис, що вказують на заняття або професію. Він аналізує модель, вивчає її психологію. Риси його підходу: розміркованість, конкретність. Рейнольдс — типовий представник реалістичного, презентативного, психологічного портрету.

Гейнсборо розв'язує своє завдання інакше. Він виходить з настрою, враження. Він дає велику подібність, але водночас він фіксує і життєве, конкретне і скороминуще, що є в обличчі і його виразі, він імпресіоніст по концепції і по виконанню. Тональність його портретів — перлинно-блакитна, вони сповнені повітря, овіяні настроем, сповнені життевого трепету, легко ескізні. Гейнсборо — представник інтимного, декоративного, імпресіоністичного, інтерпретативного портрета.

Лауренс прагне передати в портреті, насамперед, тип, а не індивідуальність. Він виходить з типового в моделі, наділяє її класовими, груповими рисами. Індивідуальні риси ніби приписуються до цього типового образу. Він холодний, він конструктивне обличчя і позу за характерними для правлячого класу ознако-

ками. Лауренс — представник академічного, офіціального, парадного портрета.

Такі були три лінії, якими, з більшими або меншими відхиленнями, йшов рух англійського портретного живопису XIX сторіччя.

## III.

Лауренс помер в 1830 р. Рібьорн, великий шотландський портретист, який примирав до Рейнольдса і писав портрети в стилі старих майстрів, помер в 1823 р. Репрезентативна, психологічна лінія в портреті була продовжена Джоном Уотсом. Уотс (1818—1904 рр.) був автором міфологічних і символічних композицій, але це не перешкодило йому зробитися видатним портретистом і створити цілу серію портретів, що демонструють політичне і художнє життя половини XIX сторіччя. Його можна порівняти з Репіним, який залишив нам також портретну галерею, що характеризує піввіку російської історії. Як і Репін, Уотс був чудовим рисувальником і створив найтонші по техніці і характеру олівцеві портрети багатьох європейських і англійських політичних діячів. Портрети Уотса відзначаються сильним психологізмом, гострою характеристикою індивідуальності, проникненням в духовне життя людини. Вони цілком реалістичні, лише на кінець життя символізм починає проникати в його портрети.

Уотсу належить багатозначний афоризм: „Мало чому можна навчити в живопису, зате можна всьому навчитися“.

В першій половині XIX ст. в Англії було немало портретістів-епігонів манери Рейнольдса і Лауренса, традиції яких старанно культівувались офіційною художньою школою — Королівською академією. Можна назвати і типового представника цієї групи: Лейтона, класицизм якого, за висловом Мутера, дуже подобався дамам з вищого кола.

Неофіційна школа групувалася навколо прерафаелітів. Вона була реакцією проти класицизму, але реакцією своєрідною, не реалістичною, як це було в інших країнах, а романтично-містичною. В тональному відношенні це був протест проти темнокоричневої гами академічної школи і ствердженням локальних тонів, барвистості „високих“ тонів в живопису.

Пророком нового мистецтва був Рьюскін. Але в цей же час на континенті Мане показав новий шлях від старих майстрів до сучасності. Уістлер, що працював у Паріжі поряд з імпресіоністами, переніс імпресіонізм в Англію, однак в тій його модифікованій і пом'якшений формі, яка, не пориваючи зв'язку з минулім, і особливо з уявленням про об'єднучий колорит, в той же час зовсім усуvalа старе уявлення про пластичність і світлотіні.

## IV.

Уістлер (1834—1903 рр.) як портретист почав нову главу в історії англійського живопису. Він знову відновив давно загублену лінію Гейнсборо, лінію інтимного, інтерпретативного портрета. Він ввів у портрет нові композиційні і декоративні елементи. В цьому позначився вплив японців, а Веласкес дав

(Закінчення на 3 стор. обгортики)

№ інвент 3258.



# ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

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

№ 12

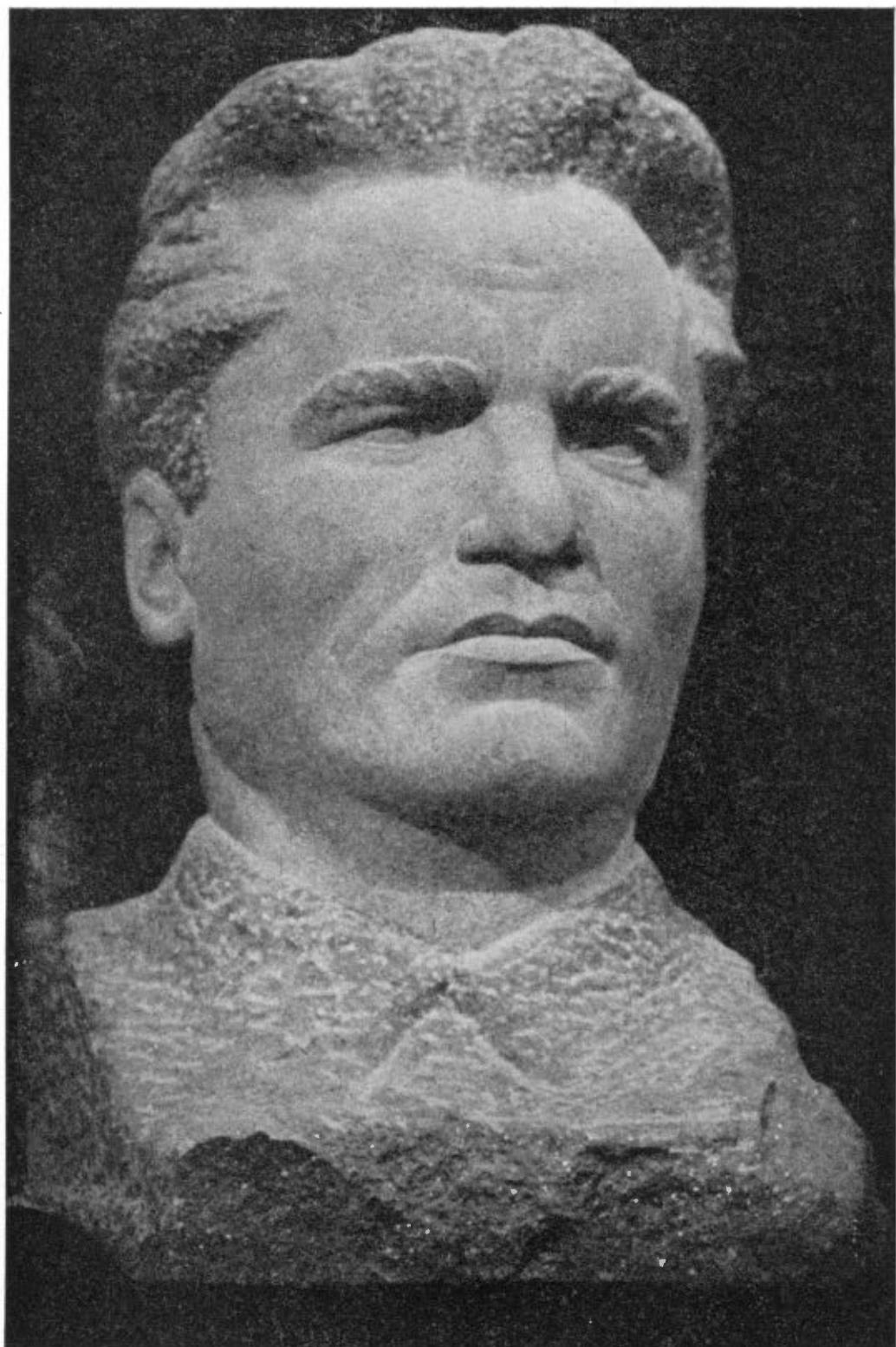
ГРУДЕНЬ

1940

1820—1940



Фрідріх Енгельс (за молодих років). Малюнок  
до 120-річчя з дня народження.



С. М. Кіров. Скульптура Давтяна.

## Нове художнє поповнення

Сім'я художників України поповнилась новою групою молодих талантів: в кінці листопада цього року відбувся захист дипломних робіт 26 студентами живописного факультету і одним студентом скульптурного факультету Київського художнього інституту. В історії цього інституту — основної кузні художньої культури Радянської України — вже другий раз відбувається захист дипломних робіт. Перший раз така знаменна подія на нашому мистецькому фронті відбулася в серпні минулого року. Вже торішні дипломні роботи показали високу культуру і ідейність, що їх пристялюють студентам в стінах інституту: ці роботи зайняли торік у Москві одні з перших місць на виставці дипломних робіт художніх вузів СРСР.

Уже попередне ознайомлення з дипломними роботами цього року переконує в тім, що інститут, який в основному взяв правильний курс в справі підготовки художніх кадрів, має істотні, цілком реальні успіхи, що проявляються про блискуче майбутнє українського образотворчого мистецтва. Сама тематика дипломних робіт яскраво відбиває індивідуальні здібності молодих майстрів: тут, поряд з історичними темами, ми бачимо і побутові теми, і навіть портрети. І в живописній мові ми помічаємо різноманітність індивідуальностей: немає сліпого наслідування ні своїм безпосереднім учителям, ні авторитетам минулого.

Картини таких дипломантів, як от Г. Леонова („Перехід 11 армії через астраханські степи“), Т. Хитрової („Колгоспниця - мотоциклістка“), Е. Волобуєва („Половняння“), С. Отрощенко („Зустріч переможців“), Ю. Фрейдіна („Ленін і Крупська в Шушенському“) і інш. дають право Київському художньому інституту знову претендувати на передове місце серед художніх вузів Радянського Союзу. Є всі підстави гадати, що дипломні роботи студентів цього інституту на захисті весною 1941 року ажнік не поступляться перед роботами цього року. Таланові педагоги, як от Ф. Кричевський, О. Шовкуненко, К. Трохименко, М. Шаронов, що десятки років працюють над підготовкою художніх кадрів України, мають всі підстави пишатися наслідками своєї праці.

Проте, треба зазначити і недоліки в системі підготовки дипломних робіт. Як і в минулому році, серед поданих до захисту дипломних робіт цього року дуже мало цілком закінчених творів, а деякі з них мають просто ескізний характер. Є підстави побоюватись, що такий „метод“ підготовки до дипломів може набути сили традиції в цьому інституті. До того ж тут є і своєрідна колізія: дипломанти заявляють, що в їх розпорядженні було 4—5 місяців для роботи над картинами, а дирекція твердить, що студенти мали для цього більше року. Вийшло так, що основний час дипломант витрачав на розшуки документації, вивчення місцевості, тощо. Постає питання: чи варто було, наприклад, талановитому Г. Леонову витрачати час на вивчення астраханських степів і, змалювавши ці піски, подати кінець-кінцем незакінчену картину, майже ескіз? Таке запитання ми можемо поставити майже перед кожним дипломантом і надто перед тими, що писали на історичну тему. Безперечно, студент повинен грунтово вивчити свою тему, щоб не потрапити в надуманість, і це ще більше стосується художників, які мають справу з історичною тематикою. Але хіба дипломант має досить часу для цього? Основна вимога, що ставиться перед дипломом роботою, — це демонстрація набутої в стінах інституту майстерності. Подані в ескізній формі довго і старанно зібрани матеріали не мають перекохливого вигляду як художній образ. Головне значення має не сума накоплених матеріалів, а те, як, з якою художньою силою виражено ту чи іншу ідею. Колись Сурікова обвинувачували в тому, що він в аксесуарах своїх картин відходив від історичної правди. А між тим, в його картинах є основне — глибокий художній образ. Ми зовсім не мameмо наміру рекомендувати майбутнім дипломантам ігнорувати історичну документацію (все творче життя художника пов'язане з вивченням матеріалу, який підлягає відображення). Нас цікавить те, яку творчу індивідуальність випускає інститут, а для цього зовсім не обов'язкові полотна величезних розмірів, не обов'язкові композиції з десятками людей. Інститут в майбутньому повинен рішуче покінчити з традицією, що веде до створення замість повноцінної продукції, власне напівсировини. Чи було так, що колишня Російська академія мистецтв, яка дала народу великих художників, демонструвала незакінчені конкурсні картини для надання художникам звань? Інститут має всі можливості позбутися цього основного недоліку в підготовці художніх кадрів, і ми сподіваємося, що у майбутньому ми побачимо більш закінчені і повноцінні дипломні роботи.

Не можна також пройти мимо значних хиб в справі організації рецензій на дипломні роботи. Тут просто виявилася повна безвідповідальність з боку керівництва інституту. В цьому році (а не так як торік) до такої відповідальної справи притягли більше десятка людей, здебільшого цілком нездібних для цієї мети. Замість серйозного аналіза творів, рецензенти в кращім випадку літературноподібно розповідали про зміст картин, іноді додаючи до цього ще й хвалебні вірші. Такі „рецензії“, хоч і викликали грім оплесків з боку не дуже серйозної частини студентів, по суті нічого не дають. І коли дирекція розраховувала на такі рецензії, ми повинні попередити її, що захист дипломних робіт (в першому-ліпшому вузі) — це не лише парадна подія. Це — насамперед серйозний іспит і для дипломантів, і для їх учителів, і для дирекції.

Серед дипломантів є чотири студенти, яким не було дано звання художника, бо їх роботи було визнано слабішими. Їм прийдеться вдруге захищати свої роботи, а тому вони повинні вперто працювати, а інститут повинен допомогти їм. Ці товариши не повинні падати духом, їм треба зважити на прекрасний приклад Е. Волобуєва, який торік зазнав такої ж долі, а в цьому році подав дипломну роботу, що одержала високу оцінку „відміно“.

Побажаємо молодим художникам успішної творчої роботи на благо мистецтва нашої батьківщини!

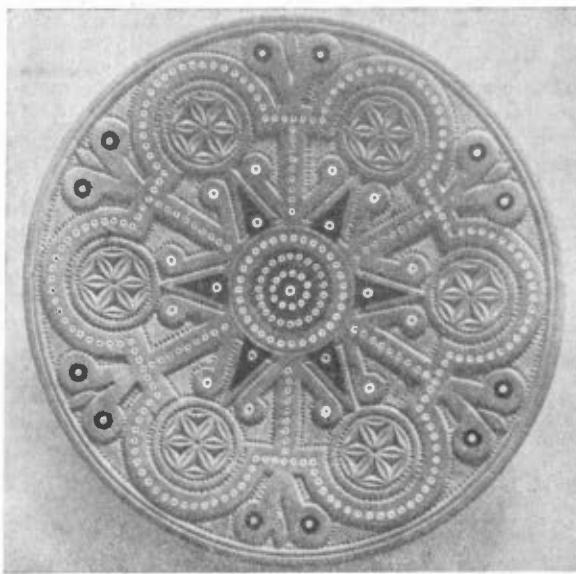
## Народна творчість західних областей України

Український письменник-демократ М. М. Коцюбинський, побувавши в 1910 р. на Гуцульщині, майстерно зобразив цей чудовий куточек України в повісті „Тіні забутих предків“. В листі до свого друга і вчителя, великого художника слова О. М. Горького, який жуваво цікавився життям і побутом українців і гаряче любив народне мистецтво України, Коцюбинський писав: „...не дуже шкодую, що замінив Швецію Гуцульчиною. Коли б ви знали, який це дивовижний, майже казковий куточек, з густо зеленими горами, з вічно шумлячими гірськими ріками, чистий і свіжий, ніби вчора народився. Убрання, звичаї, весь уклад життя гуцулів-номадів, що проводять все літо з своїми отарами на вершинах гір, — настільки своєрідні і барвисті, що почуваш себе перенесеним в якийсь новий невідомий світ“.

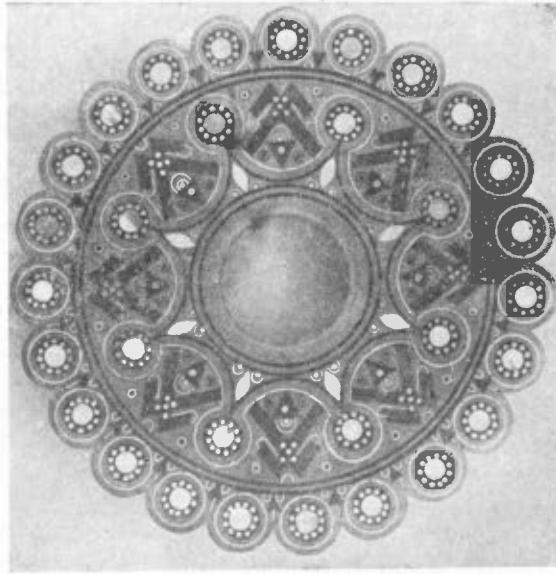
Таке ж прекрасне і мистецтво гірських українців. Візерунки народних вишиванок і прикрас дуже різноманітні мотивами і технікою виконання майже в кожному гуцульському селі, але всі мають спільній характер — вони суворо геометричні. Характерною рисою західно-українських вишиванок є те, що все поле їх вкривається візерунками так густо, що не залишається між ними пробілів, як це буває на вишивках східних областей України і інших республік СРСР. Вишивают тут хрестиком, гладдю, низзю і бісером, переважно з пам'яті, передаючи своє мистецтво з покоління в покоління. Елементи хрестикових візерунків — хрест, квадрат в різноманітних комбінаціях, зірки і т. д. А в низинних візерунках — косий хрест, ромб, трикутник і т. д. На вишиванках дуже часто зустрічаються стилізовані рослини, наприклад, візерунок „сосновий“, „черешневий“, „дубовий листок“ і багато ін. Розцвітка робиться в чистих і яскравих тонах — червоний, зелений, оранжевий, жовтий і чорний. Іноді до основних тонів додається

лиловий і малиновий. Улюбленій колір гуцулів — червоний.

Цікаво простежити еволюцію почуття кольору. В стародавні часи широко застосовувалися на Гуцульщині темні кольори. Особливо домінуючим був чорний колір з невеликим додатком червоного, блакитного та ін., ніби маленькими зірками вкраплених в траурний колорит вишивки. Візерунок мав сумний, траурний тон. Добір фарб, композиція розцвітки була зроблена так, щоб виразити найповніше і найглибше безпросвітну тугу. Почувалося щось сумне... Вдивляючись в цю однomanітність темних кольорів, холодних тонів стародавньої галицької вишиванки — цей образний літопис народу, — так і хотілося заридати. Ці, ніби живі, свідки мовою кольорів і геометричних ліній розповідали про гіркі слізозі і кров, рясно пропліт українцями в боротьбі за свою волю і розкріпачення, про підневільну, рабську працю польських поміщиків-магнатів і капіталістів. Ale поневолений народ гарячі любив мальовничу природу своїх Карпат, квітучих полонин, любив працю, і плекав mrю про світле майбутнє, про щастя. Він енергійно боровся проти панського гніту в ім'я братського воз'єднання в єдиній українській соціалістичній державі, з великим російським народом. І розцвітка орнаментів народних вишиванок, що робилася все більш яскравою і радісною, заблищала всіми кольорами, як весела ігрова коломийка, як велична пісня — гімн. Темні сумні кольори поступилися місцем яскравим, радісним — червоному, блакитному, зеленому і ін. Ale навіть і чорний, траурний колір, в оточенні теплих і яскравих тонів, набув на сучасній гуцульській вишивці радісного, м'якого забарвлення, бадьорого колориту. Семантика червоного кольору найбільш повно розкрита М. Я. Марром. В своїй статті „З яфетичних пережитків в російській мові“ він говорить таке:



Тарілка. Різьба по дереву з інкрустацією.



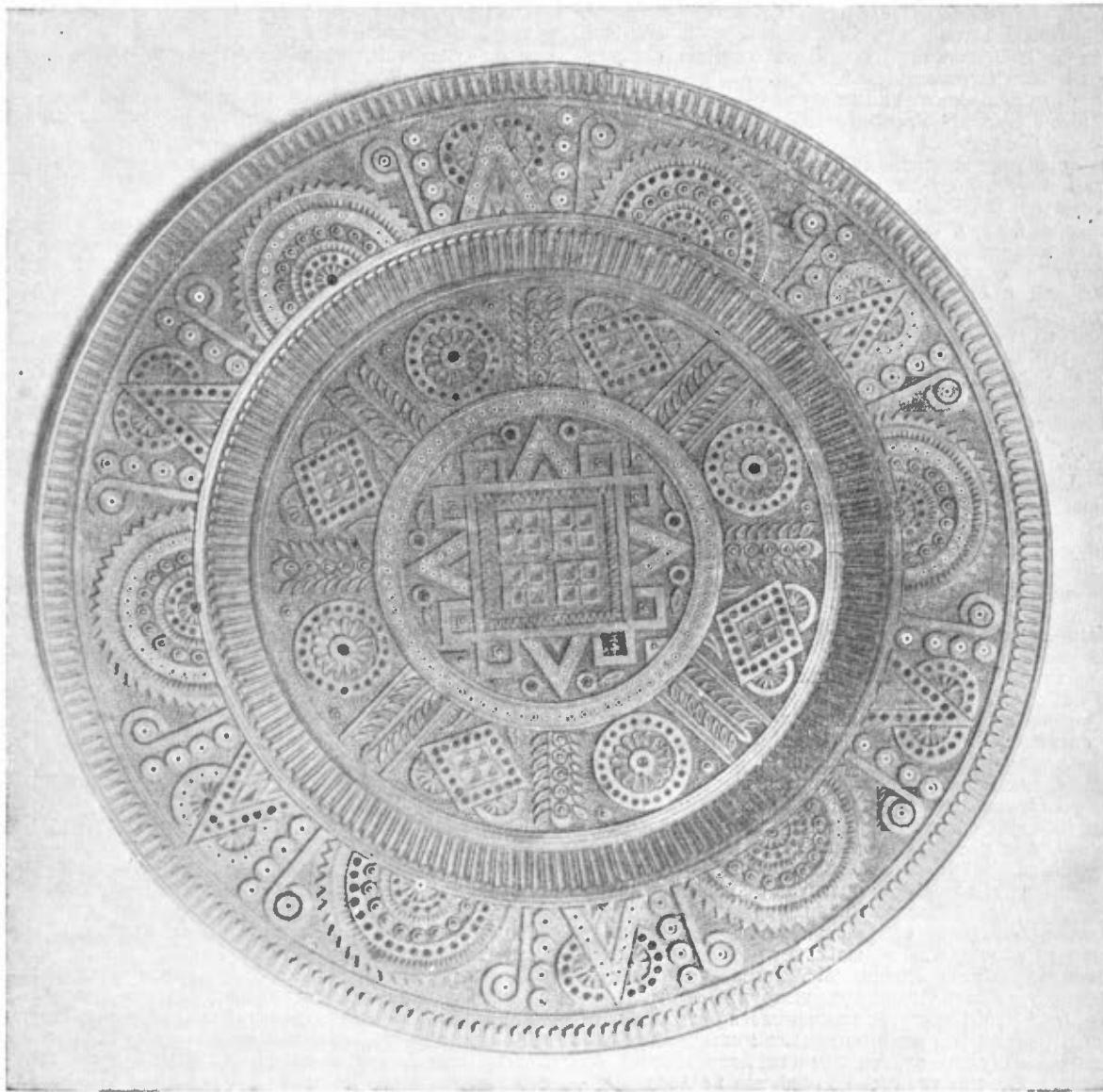
Верхній диск вази. Різьба по дереву з інкрустацією.



Худ. І. Тойдзе. Товариши Сталін у тбільських залізничних майстернях. Олія.

Додаток до журналу „Образотворче мистецтво“ № 12, 1940 р.





*Блюдo. Різьба по дереву з інкрустацією.*

„Поняття „красний”, як „красота”, зв’язане з уявленням про світло, саме про ранкову зорю (рум’яну зорю) і про коней, на яких виїжджає ранкове сонце, тобто одне слово сполучає міфологічну значимість—зоря-сонце (ранкове) + кінь (красний”).

Різноманітні і самобутні орнаментальними мотивами і колоритом вишиванки гуцульських сіл Космача, Пістині, Річки, Старого Косова. Найбільш багаті вишиванки зустрічаються в селі Космач, в якому налічується понад п’ятдесят зразків різних мотивами і розцвітками візерунків художніх вишивок. В селі Пістині міцно укріпився візерунок „помальований”, що дає скульптурно-рельєфне зображення геометричних фігур і рослинних елементів.

Орнамент „хлопських узорців” і „селянського гафту”, як його називали офіціальні представники колишньої

польської держави, дуже близький, споріднений своїми орнаментальними мотивами до орнаментів російського, білоруського і ін. народів СРСР, що свідчить про спільні коріння їх культур, народного мистецтва.

Українські історичні пісні, літописи, матеріальна культура і художній фольклор розповідають нам про виготовлення килимів на західно-українській землі ще за сивої давнини. Відомо, що стародавнє українське місто Львів у давні часи був центром торгівлі килимами, головним чином турецькими і перськими. Були килими і місцевого виробництва. Останні вироблялися не тільки для хатнього вжитку, але й для широкої торгівлі. З Львова йшли килими в Торн, Данциг і інші міста Західної Європи. В маєтках польських магнатів і монастирях були створені вишивальни і килимові майстерні, а також великі фабрики

на 200—300 і більше верстатів, на яких працювали по 400—600 чоловік і жінок. Ще в XVII сторіччі один з найбагатіших польських магнатів гетьман Станіслав Конецпольський мав у Бородах свою фабрику шовкових тканин і килимарства. Таких фабрик в Західній Україні було дуже багато в XVIII, XIX і XX сторіччях.

В сучасному килимовому народному орнаменті найчастіше зустрічаються геометричні фігури — прямоутник, ромб, восьмикутні зірки, ромбоподібні і зореподібні фігури, розетки і т. д. Серед килимів, різноманітними елементами малюнка, відрізняються великі килими з складною композицією орнаменту як в рослинний стилізованій, так і в суті геометричній групі. Такі і їх подібні килими широко розповсюджені на Гуцульщині, в Молдавії, Буковині, серед народів Кавказа і ін.

З великим почуттям і сміливістю розроблені окремі елементи орнамента українського народного килима. Зірки і інші геометричні фігури, як і рослинні елементи візеруника, доведені до таких розмірів, що стало цілком можливим створити те велике багатство і різноманітність, які ми зустрічаємо в зовнішніх виглядах і внутрішньому малюнку українського килимного орнамента. Композиція майже завжди складна, монументальна. Фарби малюнка розміщуються величими площами. Все це надає великої сили кольору, особливої барвистості і декоративності українським килимам.

Беручи свій початок в далекому минулому, західноукраїнські килими являють собою багаточищу скарбницю народної творчості. Водночас, треба сказати, що на жодній галузі народного мистецтва так згубно не відбився вплив пануючих паразитичних класів, як на килимах. Вийшовши за межі власне хатніх художніх промислів і обслугування побутових потреб народу, килимарство перетворилося в об'єкт жорсткої експлуатації з боку поміщиків, скупників і капіталістів, які опошлювали мистецтво талановитого народу. Але все ж багаторічне панування на західноукраїнських землях польської шляхти і в останній час осадників, які всіляко прагнули ополячити українців, не зламало досить міцних традицій народних килимів. Вповзання в мальовничу килимову тканину огидного образу білого польського орла — емблеми колишньої „Жечі Посполітої“, насадження хрестів і інших улюблених панських візерунків в стилі різних „Луї“ і „Модерн“ так і залишилося антінародним нашаруванням, що вело килимове мистецтво до явного занепаду, до втрати кращих його якостей, бо власне в Польщі килимове мистецтво не набуло по-мітного розвитку.

\* \* \*

Широко розвинуті в західних областях України ганчарство, різьба і інкрустація по дереву. Як і інші галузі народного мистецтва, вони тісно зв'язані з наступними потребами широких народних мас. Водночас розписна кераміка, різьба і інкрустація мають всі ознаки справді народної творчості, мотиви якої глибоко традиційні. Це справді народне, велике мистецтво, від якого від ароматом давинини, глибокої національної самобутності.

Вази, глечики, тарілки, чашки, кумайці, різні іграшки і печні кахлі, багато прикрашені рослинним і геометричним орнаментом, сюжетними малюнками, які в усій повноті відбивають багатство народної фантазії, вікове прагнення трудового народу зробити своє життя щасливим і красивим, бо людина, як говорив О. М. Горький, по своїй натурі — художник.

Ганчарне мистецтво на всю широчину розгорнулося в художніх кахлях. Як і російський народний лубок, західно-українські кахлі, розмальовані картинками на соціально-побутові і воєнні теми. Яскраві квіти, птахи і зірки, цілі побутові сцени з людьми і домашніми тваринами зроблені дуже тонко і добре. Майже на кожному такому кахлі, обведеному рамкою з сердечок, — свій закінчений малюнок, окрім мотив: вазон з квітами, що нагадує малюнки київських квіткових килимів, півень, кола з шестикутними зірками в центрі, стилізовані квіти з розеткою, орач з дерев'яною сохою і волами, що зображує непривабливу господарську техніку колишньої панської Польщі, кочуючий музикант з ведмедем і т. д. Треба сказати, що це одна з найцікавіших форм народного художнього розпису, що має багато спільногого з російським народним лубком.

В свій час славився мистецтвом художньої кераміки Олекса Бахметюк (Бахмінський). Ганчарну справу він успадкував від свого батька Петра і підніс до вершин великого мистецтва. Талановитий самоук, який безвідізи прожив весь свій вік у рідному містечку Косові, звичайним цвяхом малював на кахлях і мисках цікаві малюнки — плоди своєї невичерпної фантазії. Для поливи він вживав найпростіші суміші. В своїх хаті талановитий майстер виробляв з глини підвічники для церков, пічні кахлі, майстерно розмальовані картинками на соціально-побутові і релігійні теми, глечики і миски на ярмарки.

Кращі керамічні твори Бахметюка лягли в основу так званих „косовських майолік“, в стилі яких потім працювали майстри художньої кераміки з інших сіл. Сивий старик Петро Косак з села Пістині, художник, що й нині здраствує, успадкував від батька гуцульської кераміки Бахметюка і від народних художників минулого все краще і створив свій стиль. Тепер в багатьох гуцульських хатах красуються печі, зроблені Петром Косаком.

Виключний інтерес являють різьба і інкрустація по дереву. Дивують своюю тонкою роботою топірці, тарелі, чашки, ложки, шкатулки, письмові приладдя, вирізані з дерева і інкрустовані кольоровим бісером, металом і перламутром. Тонко зроблені сундуки, скрині, столи і інші речі домашнього вжитку. Орнамент іх також суворо геометричний.

Гуцул Юрій Шкрібляк з села Яворов прославився своїми мозаїчними роботами, які він сам називав — „жировані“ роботи. Талановитий самородок майстерно виробляв з кісточок, кольорового дроту і чорного дерева цікаві, витончені геометричні фігури, гарні речі домашнього вжитку. Він створив свій стиль різьби. В цьому стилі працюють тепер сучасні талановиті різьбарі, брати Карпанюки з своїми синами (с. Яворов), Василь Якобюк з села Криворівні — майстер гуцульських топірців, Іван Гонтарук з села Жаб'є і ін.

Не можна не згадати і про народну іграшку західних областей, яка в своїх кращих зразках чуйно відображає і природу, і побут, і матеріал, з якого робилися ці чудові витвори народної фантазії. Вирізані з дерева півники, коники і інші фігурки, як і російська народна іграшка, тонко відбивають смак народних майстрів, всю гаму барв місцевих кольорів і форм.

Здавна славляться художньою різьбою і інкрустацією по дереву гуцульські села Яворов і Жаб'є, а місто Косов і село Пістинь — художньою керамікою. Звідси художні твори народного образотворчого мистецтва розходилися по всьому світу.

Мик. Набок

## Є. Й. Буковецький

Нашу чергову статтю ми присвячуємо одному з одесських художників старшого покоління. Травнем 1890 р. датує Євген Йосипович Буковецький свій перший самостійний виступ як художника, і з того часу всі 50 років діяльного життя були заповнені невтомною вдумливою працею в мистецтві.

До художника, творчий облик якого складався такий довгий час, ми повинні підходити, як до явища складного в його суб'єктивному і суспільному змісті.

В мистецтво революції Євген Йосипович війшов уже готовим художником, з твердо виробленими на практиці поглядами на завдання мистецтва і на його засоби, з своїми смаками і навичками. Революція неминуче повинна була змусити художника переглянути цей творчий досвід у світлі нових завдань, поставлених радянським життям і мистецтвом.

Як часто у нас примітивно розуміють що перебудову старого художника! Безглаздо і схематично було б розуміти її як близькавічний перелом у свідомості старого художника, хоч би як широ він бажав поставити своє мистецтво на службу новим завданням і новому суспільству. Творчість радянського художника старшого покоління слід розглядати як складний стоп багатьох елементів, що більш або менш органічно злилися залежно від індивідуальної біографії того чи іншого художника. Тут відіграють дуже важливу роль і середовище, що виховало художника, і традиції, і знання, і те коло ідей і вражень нового життя, які знайшли відгук у свідомості старого майстра і змусили його по-новому подивитися на життя і людей.

Я спробую ілюструвати свою думку одним прикладом. Є. Й. Буковецького як художника характеризують його безперечно витончений смак і велика загальна і художня культуристь. Цікаво, як ці риси, що визначають своєрідність Є. Й., зберігаючи цілком своє провідне значення, звучать зовсім по-різному до революції і в радянські часи. Зображені до революції людей, близьких йому — людей з вищого товариства і буржуазну інтелігенцію Є. Й. Буковецький прагнув надати їх обличкові певного нальоту аристократизму, вищуканості, світського блиску і психологічної тонкості. В наші часи, у новому радянському суспільстві смак і культура художника виявляються в новому

аспекті; зображаючи нових людей країни соціалізму, учених, громадських діячів, стахановців, художник розкриває в них риси благородства грунтовно іншої формациї; ці риси тут виявляються як простота, невимушність і горда свідомість людської гідності, властиві новій інтелігенції. Це свідчить про вірне по-

чуття художника, який, не зраджуючи своїх смаків, зумів дати їм зовсім новий вираз.

Походячи з родини заможної і інтелігентної Є. Й. Буковецький був людиною матеріально забезпеченю, і це перед революцією створювало для нього відносну свободу творчості. Ці ж умови дозволили йому виробити в собі не тільки вузького професіонала. Можна сказати, що робота в майстерні для Є. Й. Буковецького була тільки більш улюбленим і звичнішим способом відгукатися на враження від життя і людей. Він одночасно був і палким колекціонером з великими знаннями, досвідом і смаком у цій галузі, і так само палко любив музику. Найкращим відпочинком для Євгена Йосиповича завжди було виконання Баха або Бетховена і інших класиків на роялі (і тут він був більше, ніж звичайним дилетантом).

Він відзначався ще невтомною організаторською і громадською діяльністю в галузі мистецтва, прағненням об'єднати художників, виявити найталановитіших з

них і допомогти їм в їх роботі.

Всі ці риси, безперечно, знайшли свій відбиток і в мистецтві художника.

Є. Й. Буковецький народився в Одесі 4 грудня 1866 р. Батько його був військовим і брав участь в Севастопольській кампанії. До моменту народження художника батько його вийшов у відставку в чині майора. Є. Й. Буковецький був хворобливою дитиною. Це звільнило його від потреби йти за прикладом батька на військову службу, але ця ж обставина заражала йому обрати наукову діяльність, про яку він мріяв юні роки. Успішно закінчивши семикласне реальне училище, Є. Й. Буковецький вступив в Петровську сільськогосподарську академію. Спочатку він думав вступити на природничий факультет університету, але для цього була потрібна додаткова і серйозна підготовка. Погане здоров'я не дозволяло Є. Й. Буковецькому посилено займатися навчанням. Ale й навчання в Петровській академії тривало не-



Є. Буковецький. Автопортрет. Пастель.



Є. Буковецький. У суді. Олія. 1895.

довго, і незабаром Є. Й. звертається до мистецтва. Велику роль в цьому відіграв вплив особистого друга Буковецького художника Нілуся.

Підготувавшись за рік, Є. Й. Буковецький в 1887 р. вступає в Одеське художнє училище. Як і більшість одеських художників він пройшов шкільний курс під керівництвом видатних педагогів Ладиженського і Костанді. В 1890 р. він закінчив одеську школу і без іспиту вступив на другий курс Вищого художнього училища при Академії мистецтв. Але постановка художнього виховання в Академії здалась Є. Й. Буковецькому рутинною і консервативною. Незадоволений Академією він незабаром лише її і іде в Париж. За короткий час перебування в Академії видатні здібності Є. Й. Буковецького звернули на себе увагу Репіна, який і далі з інтересом стежив за творчою діяльністю нашого художника. Це знайшло відбиток в схвальному відгуку Репіна про Буковецького. Виділяючи з одеських художників Ю. Р. Бершадського, Нілуся і Буковецького, Репін говорить про свіжість і своєрідність їх обдаровання, яку не змогла засушити Академія (Репін — „Далекое и близкое“).

Залишивши Академію, Є. Й. Буковецький вперше поїхав за кордон. Найдовше він прожив у Парижі, де вчився в приватній академії Жульена під керівництвом Жан Поль Лоранса і інших майстрів. Далі художник відвідав Мюнхен, де оглянув ряд приватних колекцій і копіював у музеях. В 1891 р. він повернувся в Росію.

Свою самостійну роботу як художник Є. Й. Буковецький почав як типовий змальовувач побуту й життя середнього буржуазного кола, в тому улюблениму

жанрі побутових сцен, просякнутих тенденціями соціальної характеристики, який характеризував „передвижництво“ в його пізній період. Таким був уже перший самостійний твір художника.

Ще після закінчення одеської школи, в 1890 р. Є. Й. Буковецький написав свою „першу самостійну картину під назвою „Довідкова контора“. В плані „передвижницького“ побутового жанру написана наступна картина художника „У багатого родича“. Це безперечно видатний твір, дуже вдалий за ідеєю, з величими живописними і композиційними достоїнствами, з дотепно розв’язаним психологічним завданням соціального контрасту. Вона принесла молодому художникові перший успіх.

Історики і критики „передвижництва“ вітали картину. Нею був захоплений Стасов, позитивно писав про неї і Собко. „Передвижники“ надовго запам’ятали цю картину. Як згадує художник Нілус, повертуючись з щорічних зборів учасників „передвижних виставок“, кожний раз розповідав, що художники згадують Буковецького і його видатну картину „У багатого родича“ (хоч він встигнув уже виступити з новими творами). Буковецький розповідає, як він тоді схвильовано читав рецензію Стасова про виставку, шукаючи загадки про себе денебудь наприкінці статті. Але Стасов написав про його картину на самому початку статті і дуже докладно й схвально. Дуже подобалась картина „У багатого родича“ Третьякову, який придбав її для своєї галереї. Є. Й. Буковецькому було дуже приемно бути представленим у цій скарбниці російського мистецтва.

Репродукція з картини „У багатого родича“ була

надрукована в журналі „Новий мир“ і на листівках. Через кілька років (1901 р.) „Нива“ знову друкує репродукцію з картини, супроводячи її докладним описом і тлумаченням сюжету.

Художник дає в цій картині ще нескладну групу з дуже вдало скомпонованих трьох фігур. Праворуч „багатий родич“, важка, самовпевнена фігура ділка або банкіра, який, зруконо всівші в кріслі, біля со-лідного „буро“, дає батьківські поради, супроводячи їх розмірним жестом руки. Ці поради, очевидно, повинні замаскувати небажання подати реальну допомогу. Ліворуч — тісно з’єднана група „бідних родичів“, ще краще характеризованих — маті і син. Юна недовірливо спід лоба дивиться на „багатого дядька“, не дуже задоволений його порадами. У боязливому й покірливому погляді матері, звернутому на сина, виразно читається благання до сина смири-тись і ласково просити милості і протекції у багатія. Цю психологічну ситуацію дуже добре підкреслює композиційна побудова картини: фігура багатія з столом утворює важку нерухому масу, якій протиста-лені вимальовані на стіні „ріденькі“ силуети матері і сина.

В 1894 р. на „ХХ передвижній виставці“ Є. Й. Буковецький виставив картину „Фотограф-аматор“. Нескладна картина з однією всього фігу-рою (для неї позував художник Т. Я. Дворіков) становить один з найорганічніших жанрових творів нашого художника. Світло з вікна праворуч м'яко окутує фігуру і грає прозорими рефлексами на одягу, волоссі і всіх речах аматорської фотолабораторії. Не маючи шаблону і навмисності у трактуванні жан-рового образу, картина справляє приятне враження своєю ширістю (картина в Одескому музеї росій-ського і українського мистецтва).

В 1895 р. Є. Й. Буковецький пише четверту велику жанрову картину „В суді“. За змістом це одна з найскладніших картин художника. Він не показує нам суддю, його цікавить тільки психологічна характеристика маси публіки в залі, отже, по-казані тільки місця для публіки, що рядами заповнює картину. Полотно побудовано майже ба-рельєфно, але для посилення простору і руху ліній художник буде ряди лав з публікою трохи перспективно. Це дозволяє йому розгорнути лаву першого плану більш фронтально і показати на ній головних персонажів картини. Тут сидять „позивачі“ — літня й молоді дами в темних вдов'ячих убраннях і група найближчих родичів. Можна припустити, що справа йде про спадщину. Найуважніше художник ха-рактеризує ці фігури первого пла-ну. Пихато, з свідомістю влас-ної гідності, пряма, наче мону-мент, сидить літня дама. Ко-кетливіша поза боязкої граці й суму у молодої жінки. Іх найближчі сусіди різноманітно ха-рактеризовані. Дуже вдало подані народні типи в дальших рядах, де сидять свідки або люди, які чекають розгляду сво-єї справи.

Картина прекрасно об’єднана гармонійною гамою чорного, рожевувато-коричневого і сірого, але їй бракує легкості і повітряності. Фігури не оточені атмосферою, вони ніби занадто вливли одне в одну. Не зовсім витримані плани і відносні розміри фігур. Через те в цілому створюється враження важкості і переобтяження. Лише колорит об’єднує все, але він ще занадто музейно-темний.

Є. Й. Буковецький, здаючи собі виразну справу у цих дефектах своїх перших картин, далі ставить собі завдання вияснити свій живопис і зробити його більш повітряним.

Художник виставив картину на ХІ „передвижній“ в 1895 р. і на Нижньогородській виставках; далі ІІ придбав приватний колекціонер (в 1937 р. картина перейшла в Музей російського і українського мистецтва).

Ми вже відзначали, що в складних композиційних картинах увага художника зосереджується переважно на обличчях. Далі художник ставить собі завданням поглибити саме цей головний, на його думку, елемент картини. Для цього Є. Й. Буковецький зовсім відмо-вляється тимчасово від картини, працюючи переважно над окремими етюдами голови або — правильніш — портретними етюдами. Художник згадує, що тоді, в юнацькі роки, він дуже наївно оцінював це зав-дання. Йому здавалось, що писати окреме обличчя поза картиною — легше. Тільки написавши багато портретів, художник зображенув, яку складну живописну і психологічну проблему являє людське обличчя. Є. Й. Буковецький за найближчі роки написав до 500 таких етюдів голови, але задовільнила його (в розумінні досягнення поставлених собі завдань) менше як п’ята частина їх. По суті, в усій своїй даль-



Є. Буковецький. Фотограф-аматор. Олія. 1894.



Є. Буковецький. Портрет. Олія.

шій діяльності художник лишився в основному портретистом.

Є. Й. Буковецький вважає два моменти переломними в своїй діяльності: перехід від темного живопису до ясного і звернення від картин до етюдів голови і далі — до складного портрета. Ми нижче детально спинимося на аналізі методу художника в галузі портретного мальства.

Для повноти характеристики треба спинитися на громадській діяльності Є. Й. Буковецького, типовій для нього як людини і художника. Він завжди прагнув збирати і об'єднувати наgruntі спільніх інтересів талановитих художників і інших діячів культури. До революції ця організаторська діяльність мала більше замкнено-інтимний характер, продиктований умовами побуту того часу. Досить забезпечена людина, Є. Й. Буковецький влаштовував у себе „звані“ обіди, на які збиралася спеціально запрошені осіб. Ці інтимні збори в атмосфері образотворчих мистецтв і музики були насичені жвавим обміном думок про життя театру, літератури і мальства. Дуже скоро, зауваживши широкі зв'язки серед діячів культури, Є. Й. Буковецький стає ініціатором і душою організації ряду товариств. В 1891 р. з його ініціативи організується „Товарищество южно-русских художников“ в Одесі, статут якого складає Є. Й. Буковецький разом з художником Нілусом.

Пізніше Буковецький віddaє багато енергії організації Одеського літературно-артистичного товариства. Тісне товарищування і часті дружні зустрічі з видатними представниками літератури і театру теж були результатом широких культурних інтересів нашого художника. Він згадує про свої зустрічі з письменниками Федоровим, Максиміліаном Волошиним і Ол. Толстим — нині радянським письменником-

ордеиноносцем. Є. Й. Буковецький був також одним з засновників товариства любителів художньої старовини.

Уважно проглядаючи список творів Є. Й. Буковецького по роках, можна помітити, що ранній період діяльності художника відданий побутовому жанру. Тоді створені в основному його сюжетні композиції („В довідковій конторі“ — 1890 р., „У багатого родича“ — 1891 р., „Чиновник“ — 1892 р., „Фотограф -amatör“ — 1894 р., „Гра в шашки“ і „В суді“ — 1895 р.). Це коло тем цікавило художника не далі кінця 90-х років. Отже, воно збігається з загальною тенденцією епохи, бо наприкінці 80-х років і в першій половині 90-х років мистецтво розвивалося ще під прапором ідейного реалізму „передвижництва“.

Весь наступний період діяльності Є. Й. Буковецького характеризується пануванням в його творчості портрета. Можна сказати, що художник з 50 років творчого шляху 40 віддав портрету. Це не виключає і інших галузей мальства; поруч з портретом художник досить часто звертається до пейзажу, і, крім того, треба відзначити нечисленні, але серйозно студійовані етюди тіла.

Отже, Є. Й. Буковецький в основному виступає як портретист. У цій галузі художник виробив глибоко



Є. Буковецький. Портрет. Олія.

індивідуальний і точний творчий метод, якого й не змінило додержувався. Це не обмежувало для нього можливості шукань і еволюції.

На перший погляд багато портретів Є. Й. Буковецького з погляду техніки справляють враження незакінченості, ескізності. Але, уважніше відвідувшись в них, дуже скоро розумієш, що це, власно кажучи, прийом, що по суті в них все сказане, що це — своєрідний лаконізм заходів, живописна небагатослівність, яка, проте, вичерпує характеристику зображеного. У висловленнях самого художника розкривається для нас внутрішній зміст його методу. „Завжди при роботі над портретом, — говорить він, — коли я стою перед моделлю, мене не так цікавили живописні завдання, як дана людина, що сиділа передо мною“.

Є. Й. Буковецького ніколи не цікавила технічна закінченість картини (крім раннього періоду). „Якщо головне зроблено, — говорить він, — якщо добився, чого хотів, навіщо дбайливо прикрашати, округляти, ретушувати?“

Крім близьких людей, родичів, знайомих Є. Й. Буковецький писав діячів того суспільного кола інтелігенції наукової, літературної і художньої, до якого належав сам. Галерея створених ним портретів робить його істориком свого часу. Тут — професори Павловський, Немировський, Зильберберг, архітектор Неструх, інженер Рейнгерц, авіатор Уточкін, письменник Чуковський, історик літератури проф. Лазурський, історик Одеси А. де-Рібас, художники Нілус, Заузе, Шварц, Кріхацький, Кальнінг і ін. Всього Є. Й. Буковецький написав понад 250 портретів, не рахуючи численних етюдів голови чисто лабораторного порядку.

Різноманітність, тонкість і правдивість характеристик всіх цих людей різноманітних професій, характерів і громадського стану досягнуті наче простим способами, але портрети разючо „схожі“ на свої органи (ми говоримо не тільки про зовнішню схожість). Ця індивідуальна виразність людського обличчя досягнута невловимими засобами: непомітний вигин брів, рух повік, широко розкриті або напівзакриті очі, нахил голови, поза, положення рук — і ось найтиповіше в людині склонене й зафіковане.

Не відокремлюється від інших моментів у портреті його колористичне вирішення. Хоч більшість портретів написана в ясній теплій гамі, але більш чи менш контрастний живопис, прозорий і легкий, або щільний і локальний служать способами, які акцентують враження від портрета. Основне, що цікавить художника — людське обличчя. Ось чому в портреті він часто обмежується зображенням голови, іноді подає людину по груди, рідко по коліна або на весь зріст, — і тоді поза зображеного, рух його даються природно і типово.

У загальному стилі портретів Є. Й. Буковецького помітно прагнення іти від інтимного, ліричного в людині. Не зважаючи на легкість і широту їх виконання, в них немає бравурності, нічого шумного, „шикарного“, парадного, вони завжди стримані й благородні.

Хоч більшість портретів Є. Й. Буковецького писав олією, але один з улюблених матеріалів художника — пастель. Прагнучи до моментальної і безпосередньої передачі враження від натури, художник природно дає перевагу матеріалові ще гнучкішому, ніж олії. В роботі пастеллю художник ніби відчуває свій твір безпосередньо на кінчиках пальцю. Може, техніка пастелі іноді навіть відбивається в методах роботи олією. Ми часто бачимо в роботах Є. Й. Буковецького, як художник, тонко прописавши полотно так, що оголена вся його фактура, посилює тон і рельєф тонким штрихуванням пензлем, подібним до штрихування пастеллю.



Є. Буковецький. Портрет. Олія. 1937.

Творчість кожного художника, хочби яка вона була індивідуальна, складається під різними впливами художньої культури минулого і сучасного. Трудно вказати художників, що безпосередньо впливали на Є. Й. Буковецького. Безпосередніх впливів у нього не можна знайти майже ніде. Безперечно все таки, що при виробленні стилю портрета художникові допомогло уважне вивчення найкращих російських майстрів інтимного психологічного портрета: Серова і Сомова. Можна також вказати на безумовний західний вплив. Про деякі свої симпатії говорить сам художник. Він указує, що в ранній період захоплювався старими майстрами — Рембрандтом, Веласкезом. Не забудемо також колекціонерські смаки його. В цей період в живопису Є. Й. Буковецького переважали темні тони і прагнення до більшої закінченості („Портрет у шоломі“, 1904). Далі художник уважно вивчає і високо оцінює досягнення імпресіонізму. Але

найбільше його захоплюють ті майстри, що зуміли дати гармонійніше мистецтво, в якому чітка форма і реалізм класиків помножені на чистоту кольору, повітря і світло імпресіоністів. Е. Й. Буковецький цінить таких майстрів, як Гастон ла Туш, Ренуар, Амай-Жан, Люсієн Сімо. Його захоплює в їх роботах „тонке відношення фарб, гра тонів, холодних і теплих сірих, легкість сприймання, вміння їх передати тримтіння життя, легкий біг ліній“.

За роки революції портретне мистецтво Е. Й. Буковецького поглибилося і набрало нових рис. Поруч з ліричністю і простотою ми часто бачимо прагнення до значності, широти і більшої свободи, до безпосередності характеристики. Ці риси продиктовані новою „моделлю“ художника, людиною нового радянського суспільства. Тут художник повинен бути ще тоншим в різноманітності характеристик. Справді, як влучно характеризовані ці люди різних зайняття і кола інтересів, об'єднані, проте, спільними рисами— почуттям свободи і власної гідності радянського громадянина.

Ось портрет музиканта проф. Вілінського. Як вірно скоплені поза, нервове напруження зверненого вперед обличчя, блиск очей, напіврозкритий рот людини, яка ніби прислухається до звучання гармоній! Ось портрет ученого — академіка-орденоносця проф. Філатова. Тут менше зовнішньої експресії, емоціональності, трохи важка поза, але зірки очі на спокійному обличчі свідчать про напруженну роботу думки ученого, який тисячам людей повернув щастя бачити сонце і блакитне небо. От стахановець, молодий командир Рад'ко. У повній упевненості і своєї позі стоїть він на весь зріст на невеликому етюді.

Як і багато радянських майстрів старшого покоління (Грабар, Нестеров, Котов), Е. Й. Буковецький поставив собі почесним завданням створити галерею видатних сучасників, славних людей сталінської епохи. Серед написаних ним портретів знатних людей нашої країни, зокрема Одеси, відзначимо: професорів-орденоносців Столлярського, Рейнгальда і Старкової, академіка Третьякова, артиста Брандеско і ін.

Ми спинилися на роботі Е. Й. Буковецького в галузі портрета як найближчої для художника галузі.

Коло інтересів художника, проте, не обмежується портретом. Він велику увагу віддає також проблемі пейзажу. Е. Й. Буковецький не ставив перед собою проблему пейзажу як закінченої композиції-картини. Його насамперед захоплює завдання зображення і аналізу безпосереднього враження від природи: світло, повітря, простір і рух атмосфери. Але велика спостережливість художника сприяє тому, що здебільшого він дає не фрагментарний етюд з однобічно розв'язаним завданням, а твір, який справляє дуже цільне враження. Ясний живопис, складні тональні відношення, рівновага частин такого етюду завжди спроваджують гармонійне враження.

Все своє життя Е. Й. Буковецький кожне літо не змінно виїжджає в околиці Одеси або різні райони України, привозячи звідти численні етюди. Не зраджує цієї традиції Е. Й. Буковецький і тепер. Кожне літо художник віддає уважному вивченням природи. Ми в минулому році теж з задоволенням розглядали ці етюди на виставці Одеської філії Спілки радянських художників. Це були типові для Е. Й. Буковецького ясні етюди красивих, прозорих тонів.

Таку ж роль, як пейзаж, для Е. Й. Буковецького відіграє живопис нагого тіла. Це — насамперед шлях до вивчення природи, до розкриття її краси, законів побудови реальної форми і кольору, секретів передачі трепету справжнього життя. У цій важкій галузі Е. Й. Буковецький теж видатний майстер. Його етюди тіла строго нарисовані, м'яко виліплени і не мають усіх зовнішніх ефектів. Безперечно, з своєї роботи над пейзажем і нагим тілом художник виходить завжди збагаченим для своєї основної роботи, для роботи над портретом.

Тепер Е. Й. Буковецький працює над цікавим і важким завданням колективного портрета. До 75-річчя Одеського художнього училища він пише великий груповий портрет професорів і асистентів училища, які обіцяє бути однією з найцікавіших праць художника.

Так Євген Йосипович віддає всю суму своїх знань своїй батьківщині, невтомно працюючи весь час, не зважаючи на свій похилий вік.

M. Котляр

## Мистецтво литовського народу

Лист в Вільнюса.

Століттями гноблений литовський народ при допомозі славетної Червоної Армії здобув довгождану волю. Він вперше відчув себе справжнім хазяйном усіх культурних і матеріальних цінностей, які він сам віками створював. В історії жодного народу, мабуть, не було такої великої прірви, такого глибокого антагонізму між народними масами і аристократією-феодалами. Литовські бояри свій народ не тільки утискували і експлуатували, але вони його ненавиділи і зrekлися своєї мови та культури. Після горе-звісної Люблинської унії з феодальною Польщею литовські бояри і духівництво, які являли собою тодішню інтелігенцію зовсім відмежувались від свого народу і, перейнявши мову та культуру панської Польщі, почали полонізувати литовський народ, особливо через церкву. Царська Росія, до складу якої ввійшла Литва після розподілу Польщі, провадячи русифікаторську політику серед завойованих

народів і бажаючи покінчити з народною культурою, в 1864 році заворонила друкувати книги литовською мовою. І все ж литовський народ, гноблений своїми і чужими князями, зміг створити своєрідні і багаті мистецькі цінності і зберегти їх до наших днів.

Ті безмежно тяжкі духовні і матеріальні умови життя литовського народу надали всій його художній творчості журлівого і часто трагічного характеру. Кольори сільських тканин в порівнянні з кольорами тканин інших народів — сумні і нерідко темні. Надзвичайно багата дерев'яна скульптура, що має переважно релігійні сюжети, сповнена драматичної експресії. Народ, століттями знаходився в зліднях і безпросвітній темряві, встановив на всіх шляхах і пагорбках тисячі хрестів, незвичайно багатих архітектурними конструкціями і народним орнаментом. В наслідок поверхового обслідування таких хрестів знайдено більше 4000. Ці хрести і народна скульптура



*Марія Пачкаускайте. Пейзаж. Олія.*

з дерева до того своєрідні і сповнені старими традиціями народного побуту, що ксьондзи часто відмовлялися їх освячувати, як поганські.

Такий, в коротких рисах, характер литовського народного мистецтва, в якому глибоко відобразилося скорботне і зліджене соціальне становище народу. Таку спадщину одержали литовські художники, почавши створювати цінності індивідуального мистецтва.

Революція 1905 року, послабивши гніт царської Росії, внесла світло і в литовське культурне життя. Литовські художники, які розсіялися по всій Європі і там набували освіту (Париж, Петербург, Краків, Мюнхен), з'їжджаються в 1907 році і відкривають в Вільнюсі першу литовську художню виставку. Потім такі виставки влаштовувались майже кожен рік аж до першої імперіалістичної війни. На цих виставках відзначились художник і одночасно музикант Чурляніс, скульптор Римша, художник Калпокас, Веножинікіс, Варнас і Жмуйдзінавічюс. Ці різного характеру і різних тенденцій художники, але всі вони як пionери литовського мистецтва лишили глибокі сліди. Одною з оригінальніших не лише в литовському, але й в мистецтві світу є творчість Мікалюса Костантаса Чурляніса (1875—1911). М. К. Чурляніс по закінченні Варшавської і Лейпцигської консерваторій почав свою творчу діяльність як композитор; написав симфонії „Море“, „Ліс“ і цілий ряд прелюдій. І тільки повністю дозрівши, взявся за живописне мистецтво. Оригінальність його художнього доробку полягає в прагненні поєднати живописне мистецтво з музикою, тобто сuto музикальні ідеї і настрої передати живописними засобами. Такі його картини: „Морська соната“, „Сонячна соната“, „Весняна со-

ната“ та ін. Творчість Чурляніса нічого спільногого не має з різноманітними формалістичними тенденціями, які пізніше виникли в живописному мистецтві Західної Європи. В ній є глибокі, задушевні почуття і любов до своєї природи. Щоправда, в творчості Чурляніса є досить багато абстракцій, що утруднює розуміння її широкими народними масами.

Скульптор Петрас Римша на початку своєї творчості в широкій і експресивній формі зачепив народні і соціальні сюжети. Найбільш відома його „Литовська школа“, де зображена селянка за ткацьким верстатом, яка потай вчити свого сина читати. В його „Хліборобі“ зображена бідняцька доля дрібного селянина. В останній час Римша переважно працює в галузі плоскісної скульптури і медалі, які виконує з великою оригінальністю і майстерністю.

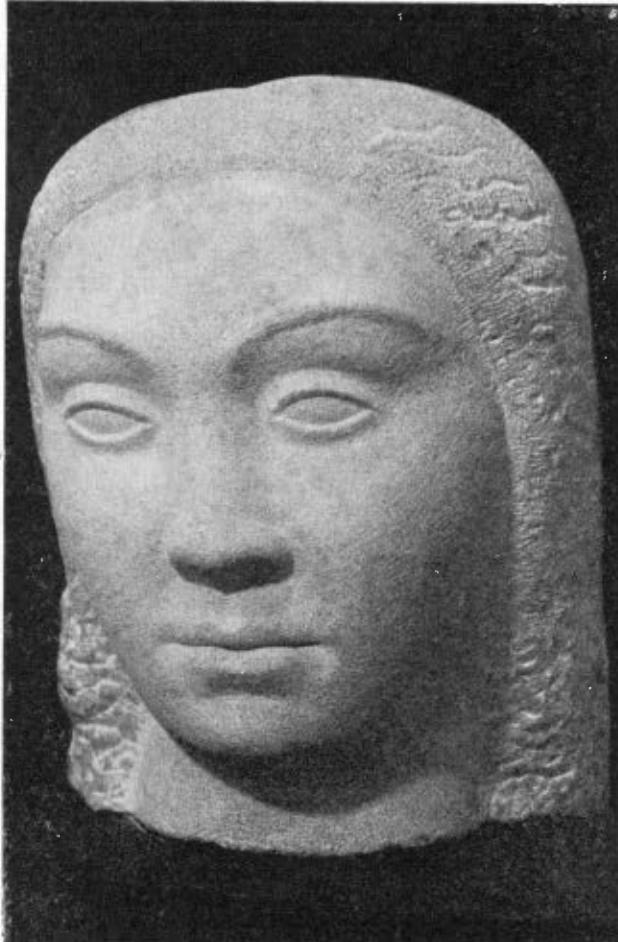
Петрас Калпокас — широкого розмаху художник-реаліст з імпресіоністичними тенденціями, автор багатьох прекрасних портретів, історичних композицій і пейзажів.

Юстінас Веножинікіс — великий майстер литовського пейзажу, з особливим, серйозним і глибоким колоритом. Він як художник, а особливо як учитель, виховав і сформував багато кращих художників молодого покоління. А як мистецький критик завжди виступав проти буржуазної реакції, що намагалася використати мистецтво в своїх дрібноміщанських інтересах. Після першої імперіалістичної війни, коли в Литві були допущені елементи буржуазної демократії, художникам були обіцяні принадні умови. Але з посиленням реакції буржуазія показала своє дійсне обличчя. „Незалежна“ держава існувала тільки для того, щоб виростити свою литовську буржуазію і

Поміщиків, які залишивши в темряві і зліднях народні маси, почали розподіляти поміж собою створені народом скарби. Новий литовський міщанин і поміщик цінив дорогий закордонний, але низької якості люксус і шумливе життя. Мистецтво стало непотрібним. Широким народним масам, які створили і зберегли народну культуру, лишалося тільки право працювати і молитися. В таких умовах вирошло молоде покоління литовських художників. Воно було ізольоване від широких мас, без яких мистецтво втрачає свою життєвість. Цим лише і можна пояснити, що багато здібних художників молодого покоління з самого початку кинулись розв'язувати чисто естетичні завдання, а проблему народного стилю — цілковито в естетичній площині. Вони почали досліджувати дух литовського народного мистецтва, зіставлення форм і особливості кольорів. Однак прагнення цих молодих художників, з яких багато тепер уже найшли себе і стали дозрілими майстрами, не пропали марно. Литовське пластичне мистецтво, що переважно мало провінційний характер, набуло більшої різновидності, широти і народної самобутності. З кола цих художників варто насамперед згадати дуже здібного А. Самусліса, глибокого і тонкого пейзажу і жанрової композиції колориста, експресивного пейзажиста В. Візгіра, живописців А. Гальдікаса, А. Валешка, Марію Пачкаускайт та ін.

Художниками молодого покоління ці естетичні шукання продовжувались майже до 1935 року. Тепер уже багато з них, переживши естетичну гарячку, реалістично зображують красу своєї країни і побут її народу. З молодого покоління скульпторів необхідно згадати Йозаса Мікенаса, який пройшов довгий шлях самошукання і тепер сформувався в досить монументального реаліста. Його роботи користувалися успіхом на міжнародних виставках в Парижі (1937 р.) і Нью-Йорку (1939 р.). Широко відомі в Литві скульптори Вінцес Грібас і Бронюс Тунджюс, представники монументальної декоративної скульптури і автори кількох пам'ятників. Широко відомий пам'ятник Грібаса історику Литви Симану Даікантас в Паніни, а другого — монументальний макет пам'ятника трагічно загинулім трансантлантичним льотчикам Дарюсу і Піренасу. Цей пам'ятник радянський уряд уже почав будувати.

Коли художники і скульптори мали своїх попередників з старого покоління, то литовська графіка була



Йозас Мікенас. Жіноча голова. Мармур.

створював епос литовського класика Дуонелайтіса. З батькою графіків варто ще згадати Марце Катілюте, яка через нестерпні умови життя покінчила самогубством, ледве доживши до 25 років. Вона немало лишила робіт по живопису. Однак, цілий ряд її графічних робіт, що зображені трагічне становище жінки-матері при буржуазному устрої, лишаються країнами зразками литовського графічного мистецтва.

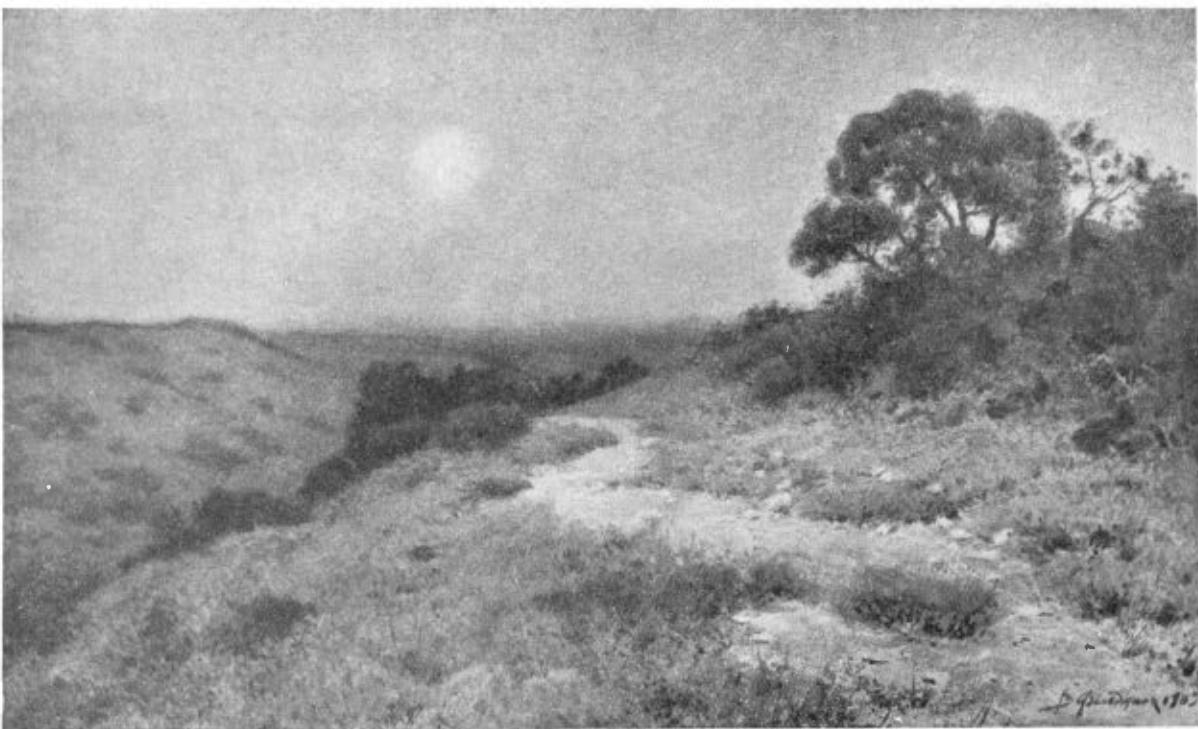
Особливі місце в литовській графіці займають роботи Степаса Жукаса, політична сатира якого роками висвітлювала мерзоту і дикість литовської буржуазії. Будучи реалістом, уміючи сконцентрувати увагу глядача на основній ідеї, Жукас підіймає карикатуру на високу ступінь творів реалістичного мистецтва.

Такий в загальному рисах огляд литовського мистецтва, що вирошло при капіталістичному устрої. Після утворення „незалежної“ Литви було покінчено з красивими ілюзіями про розвиток мистецтва. Мистецтво було усунено, оскільки воно не давало прибутків. Професія художника була одною з тих, що давала великий процент сухотних людей. Тому зрозуміла та радість, з якою більшість литовських художників зустріли Червону Армію, що принесла литовському народу волю, і та енергія, з якою художники з перших днів включились у будівництво нового соціалістичного життя.

*А. Гудайтіс*



В. Фельдман. Вхід в ханську мечеть (Бахчисарай). 1900.



*B. Фельдман. Місяць сходить.*

## Акварелі В. А. Фельдмана

Серед нечисленних акварелістів старої школи був відомий на Україні Валентин Августович Фельдман, що помер у Києві у 1928 р. Ще в Петербурзькій Академії мистецтв, де він одержав архітектурну освіту В. А. Фельдман захоплюється акварельним живописом, якому він, незадовго до революції, цілковито віддається. В. Фельдман — природжений пейзажист, хоч він іноді малював і дуже добре портрети. Цей художник — один із небагатьох майстрів пензля, що проголосили себе ще молодих літ чистокровними імпресіоністами. Він прагнув до імпресіонізму не лише в своїй практиці, а і в теорії. Проробивши величезну роботу по оволодінню теоретичною спадщиною імпресіонізму, художник береться до самостійної наукової розробки принципів імпресіонізму. У 1915 р. він опублікував у Києві цікаву книжку: «Світло й чистота кольорів в живопису. Принципи імпресіонізму», в якій виклав свої теоретичні розвідки в галузі імпресіонізму. Ця книга, що, на жаль, була мало помічена художниками, не була єдиною його теоретичною працею. У 1939 р. в № 6 «Збірника матеріалів архітектурного факультету Київського інженерно-будівельного Інституту» було опубліковано велику і дуже цікаву статтю В. Фельдмана: «Нотатки про акварельний живопис». Крім того, є ще інші його статті, які мають появитися в пресі. Ми не зираємося тут

викладати теоретичні принципи В. А. Фельдмана в галузі імпресіонізму. Почасти ми торкнемося цих принципів в короткій характеристиці акварельних пейзажів художника.

Отже, В. А. Фельдман — теоретик і практик імпресіонізму, тим цікавіше ознайомитись з його творчістю. Всупереч неодноразовим твердженням Фельдмана про те, що, крім імпресіонізму, він ніякого другого живопису не визнає, — його можливо визнавати імпресіоністом лише умовно. Над ним тяжить — все рівно, чи почуває це він чи ні — традиція російського реалістичного пейзажу. Доказ тому — його міній рисунок і грунтівне студіювання форми. Від імпресіонізму В. А. Фельдман узяв велике уміння передати пленер, до чого, як відомо, прагнув і весь російський реалістичний пейзажний живопис (і хіба лише пейзажний?) останньої чверті XIX в. Що ж е, спітаєте ви, оригінального в імпресіонізмі В. А. Фельдмана?

Оригінальним було те, що природа, яку він відображає, цікавила його лише тою стороною, яка звичайно цікавить імпресіоністів. Ні лірика, ні романтика, ні переживання не стосуються художника. Його цікавить світло, і малюнком, формою, кольором природа відображається лише <sup>остільки</sup>, оскільки можливо засобами живопису переконливо виявити діяння світла.

„Треба бути досить сміливим, щоб дивитись на природу не як на щось таке, що почувався від до-тику, а як на явище цілком світлове, бо лише зав-дяки світлу світ існує в нашій уяві”, — твердить В. Фельдман. Проти такої „гносеології”, звичайно, заперечувати важко. Але захоплення лише одною передачею світла — не бажаючи об'єктивізувати по-чуття художника в пейзажі, — чи не привело цей імпресіонізм, кінець-кінцем, до повного його переро-дження в формалізм. Шукання світла в живопису визначає шукання кольору як самостійного оп-тичного чинника. Тому імпресіонізм привів на-решті до світлової гри природи майже позбавленої матеріальності, до гри кольорових плям. Логічно це привело до заперечення живопису взагалі. Ре-акцією на це був виступ Сезана. Обстоюючи ті ж принципи формальних шукань, він прагнув до пере-дачі не ілюзорності світлових явищ, як це робили імпресіоністи, а до матеріальності кольору. Людина, природа цікавили художника як носії кольору, як кольорові обсяги — не більше. Так народилася друга відміна формалізму — сезанізм. Бути художнику ра-бом світла, чи рабом кольору — це все рівно бути формалістом. Це, мабуть, добре розумів і В. Фельд-ман. Щоб не перетворитись на формаліста, він цупко тримався за міній рисунок, чітку форму, прагне, як йому здається, до реалістичного відображення при-роди. Тому він далеко стоїть від імпресіонізму, у власному розумінні цього слова, і його дальших пе-реродень. Але чи маємо ми право називати Фельд-мана реалістом, як таким? Треба прямо сказати, що ні! Основна домінанта творчості В. Фельдмана це реалістичне розкриття світла, що об'єктивізується в природі. Цьому все підкорено. Інше відношення до природи було чуже для цього художника. Він не лірик, не романтик (хоч в окремих його творах по-чувається ліричність), його не цікавить ні соціальна характеристика пейзажу, ні вираз якихнебудь на-строїв, він виступає як експериментатор — і тільки. Тоді, можливо, до речі буде визначити його як на-тураліста? I справді, прагнути до відображення при-роди, керуючись лише одним почуттям — передати природу лише як світло, що виявляється в об'єктив-

ній дійсності, що це таке, як не натуралізм? Але Фельдману чуже і рабське протоколювання природи, характерне для натуралістів. Приглядаючись до його акварелей, бачимо, що його живописна мова чисто імпресіоністична. Малює він чистими тонами, цілком ігнорує слонову кістку, як те робило багато імпресіоністів. Більш того, він малює дрібними мазками, відрізняючись від піантелістів лише тим, що ці мазки лесировками завальовані в більш гармонічну, позбавлену строкатості гаму, і тому цей живопис здається більш міцним, органічно з'язнаним і в той же час на деякій відсталі живим і яскравим.

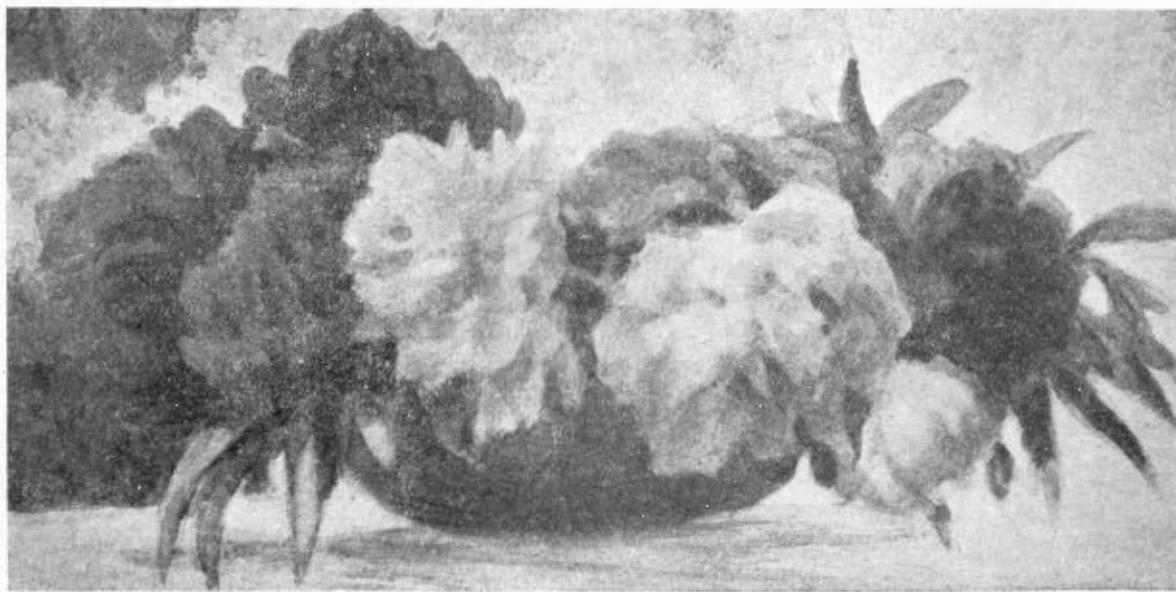
Отже, як бачимо, В. Фельдман стойть зовсім окремо серед наших українських живописців. Він не є імпресіоніст в звичайному розумінні, він міцно три-мається рисунку, форми, реальності. Він і не реаліст, бо підходить до пейзажу без жодних суб'єктивних почувань, психологічної чи соціальної тенденційності. Він — поміркований натураліст, що знаходиться під впливом імпресіонізму. Російський реалістичний пей-заж врятував його від імпресіоністичного переро-дження, але брак глибокого почуття і, наважуюсь думати, контакту з передовими ідеями свого народу, позбавили його пейзажі душі. Багато світла, повітря, але немає головного — настрою. Я передбачаю запе-речення: у цього художника ж є прекрасний лірич-ний пейзаж „Місяць сходить“ (1909); так є, але і в ньому художник прагнув дати м'яке світло місяця. Об'єктивно поданий момент природи й часу — і більш нічого!

Починаючи з 1912 р., ми спостерігаємо деяку гра-фічну чіткість в пейзажах художника, підкреслювання контурів і порівнюючи деяку стриманість кольорової сили його письма. Тут почувався певний вплив пейзажів французького художника аквареліста Дю-ляка.

В особі В. А. Фельдмана ми маємо, все ж таки, дуже цікавого пейзажиста, але, можливо, мало попу-лярного тому, що поряд з високою технікою йому бракувало високого почуття.

Реально відображати світло ще не значить реально відображати життя.

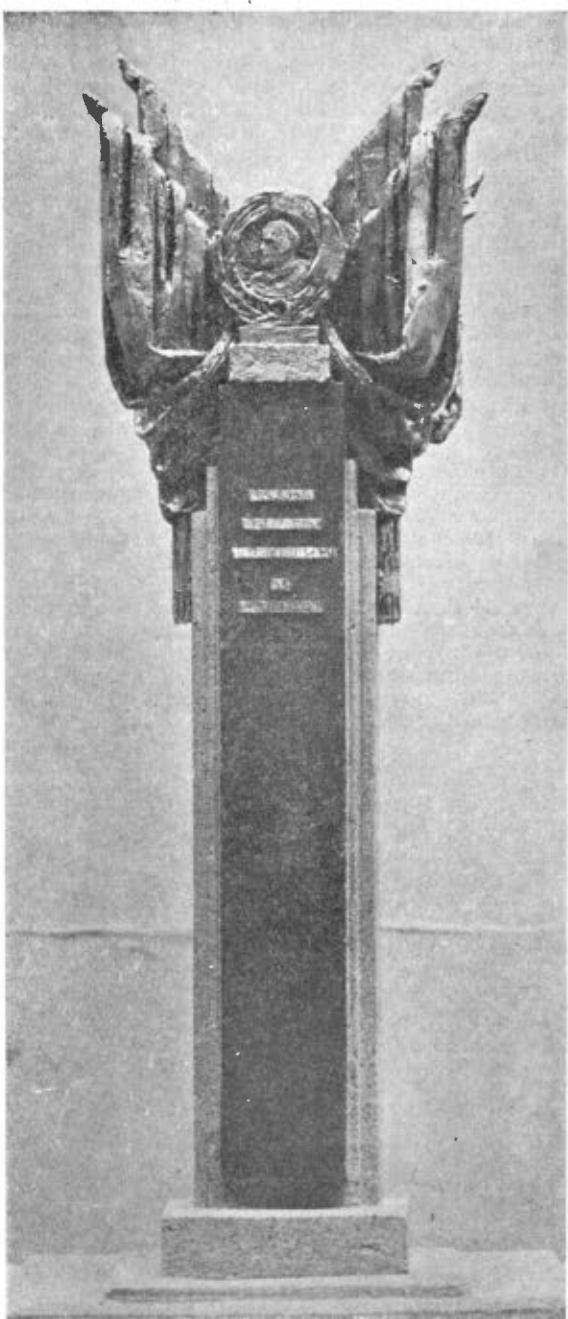
Г. Радіонов



В. Фельдман. Квіти.

# Проекти пам'ятників на місцях боїв з білофінами

(Виставка в Ленінграді)



Б. Шалютін. Проект пам'ятника бійцям  
Червоної Армії на місцях боїв з білофінами.

Якщо в минулому ідея некрополя звичайно мала містичне забарвлення (траурні урни, скорботні ангели, зламані дерева, перекинуті факели—така традиційна емблематика старовинних надгробних пам'ятників), то в радянську епоху скульптура і архітектура знаходять інші форми монументального увічнення. Радянське мистецтво створює суверні і великі пам'ятники, без риторики і алегорій. Радянський народ пишається своїми героями, свято шанує пам'ять бійців, що віддали життя за батьківщину. Природно, що в пам'ятниках, споруджуваних на місцях боїв, повинні втілитися подвиги захисників нашої країни, ідея героїчної боротьби, велике значення військового обов'язку.

Конкурс на пам'ятники бійцям Червоної Армії, вбитим у боротьбі з білофінами, дав понад 120 скульптурних і архітектурних проектів, показаних влітку і восени цього року у виставочному залі Ленінградської спілки радянських художників. На заклик Політуправління Ленінградського військового округу і громадських організацій міста Леніна брати участь в цьому конкурсі відгукнулася більшість кращих ленінградських скульпторів і архітекторів (понад сто чоловік). Багато учасників конкурсу спочатку знайомилися з місцями недавніх боїв, побували на „лінії Маннергейма“, на берегах Фінської затоки і в інших районах Карело-Фінської республіки.

Серед представлених на конкурс проектів пам'ятників зустрічаються: монументи, що складаються з одної постаті, поставленої на п'єдестал; обеліски декоративного характеру, прикрашені пропорами; горельєфи, вирубані в масивах гранітних скель; архітектурні споруди у вигляді павільйонів, мавзолеїв і т. д.

До первого типу пам'ятників належать два проекти М. Ф. Бабуріна (один з них зображує двох червоноармійців з опущеними пропорами, другий—постаті червоноармійця - пропороносця), проекти М. Г. Манізера, Р. Н. Буділова і ін.

Скульптор Денісов і архітектор Куліков створили складну групову композицію постатей: коло пораненого командира стоять чотири бойових товариші (одному з них поранений передає командування). В одному з проектів скульптора Кондратьєва також показана група бійців в момент атаки. В. А. Сімонов з великою експресією зобразив пораненого червоноармійця-ліжника; в іншому, більш ескізному, проєкті скульптор запропонував могутній масив у вигляді пам'ятника на братській могилі і постать вартового, що стоїть на посту.

Мотив обеліска розроблений багатьма архітекторами. Зустрічається він і серед робіт скульпторів (проекти С. В. Аверкієва і В. Р. Шалютіна). Іноді обеліск зв'язаний з одною або з двома постатями.

Горельєфні композиції, що використовують місцеві природні особливості, представлені проектами архітектора А. К. Барутчева, скульптора А. А. Стрекавіна і ін. Скелі Фінляндії служать фоном (основовою) горельєфа. В одному випадку цей рельєф зображує постать бійця в момент бою, в другому — червоноармійця і робітника (як символ єднання Червоної Армії і народу). Проект І. В. Крестовського передбачає встановлення бронзової постаті червоноармійця на скелі біля вілли Нейберг, на березі Фінської затоки. Н. А. Томський в своєму проекті надав граніту форму танка з барельєфним зображенням червоноармійців.

Скульптор Є. А. Янсон-Майзер і архітектор С. С. Броунштейн створили складну композицію, що зображає похорон бійця. Вона розміщена по горизонталі архітектурної споруди. Скульптори Персидська і Петошина разом з архітектором Свірським розробили проект пам'ятника у вигляді горельєфної постаті червоноармійця (в кожушку і маскувальному халаті), який стоїть на високому горбі. Серед численних архітектурних проектів відрізняються задуми архітекторів Н. Троцького і К. Заславського (монумент у Вільяніємі), архітекторів Сандлера, О. Іванової і Рубанчика.

Своєрідний проект скульптора Є. Фалька, що пропонує спорудження пам'ятника-причalu (на острові Тутурансаарі). Крім меморіального і декоративного завдання, цей проект має на увазі і практичні функції пристані.

Переваги того чи іншого проекту залежать від місця спорудження майбутнього пам'ятника. Скульптура в багатьох випадках більш доречна, ніж абстрактні форми архітектури. Скульптурні пам'ятники — конкретні і виразні.

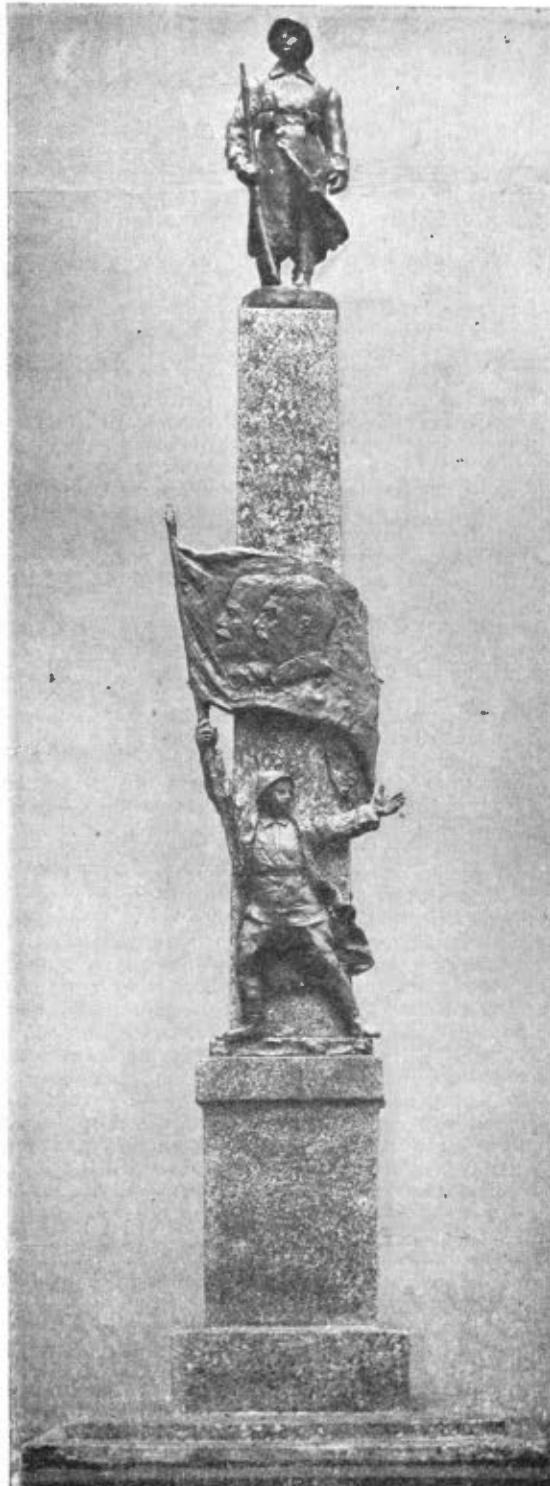
Зате архітектура має можливість створювати більш імпозантні, урочисті форми, що сприймаються на далекій відстані. В багатьох випадках найбільш вдалим розв'язанням є архітектурна споруда, прикрашена скульптурою.

Основною ідеєю різних по задуму проектів, представлених на конкурс, є прагнення відобразити мужність і доблесть героїв, непохитне почуття обов'язку, велике значення військового колективу, могутню силу революційного патротизму, здатного на всякі подвиги. Мінорні і елегійні мотиви, властиві пам'ятникам минулих часів, витиснені мотивами героїчної боротьби і владного життєствердження. Конструктивна ясність і простота розв'язання відповідають реалістичності задуму.

Обговорення виставки показало, що далеко не всі проекти є бездоганними в усіх своїх деталях. Деякі представлені в надто ескізній формі, що вимагає деталізації.

Дуже багато проектів потребують, на думку жюрі виставки, дальнішої проробки. Кращі проекти премійовані (27 премій трьох розрядів); більше тридцяти проектів (не рахуючи премійованих) одержали рекомендацію.

Е. Голлербах



С. Аверкієв. Проект пам'ятника бійцям Червоної Армії на місцях боїв з білофінами.

## Реставрація пам'яток мистецтва

Рішенням РНК УРСР в 1938 р. у Києві організована Центральна науково-дослідна реставраційна майстерня. Цим було розв'язане давно назріле питання. Організація державної реставраційної майстерні кладе край кустарництву, всяким „засекреченим” способам і безграмотній, часто шкідливій „алхімії” одинаків,—підводить міцну наукову базу під всю реставраційну практику.

Реставрація, або відновлення, пам'яток мистецтва охоплює всі галузі мистецтва—малярство, скульптуру, архітектуру тощо—і є таким же давнім явищем, як і саме мистецтво. На протязі тисячоліть людство не тільки створювало пам'ятки мистецтва, а і вчилося їх підтримувати, ремонтувати й відновлювати. Накоплений цей досвід передавався з покоління в покоління у вигляді практичних навичок, окремих способів, рецептів тощо, але не мав наукової бази, теоретичного обґрунтування. Це пришло лише дуже недавно, в останні десятиліття минулого сторіччя. Величезне значення мав розвиток реставраційної справи в СРСР. Взята під контроль і керівництво державних органів, ставши державною справою, з участю найкращих спеціалістів країни, як от заслужений діяч мистецтв проф. Грабар, проф. Рибніков, проф. Богославський і ін.—реставраційна справа набрала нечуваного в історії розмаху, не тільки в галузі шукання досконаліших наукових методів реставрації, але і обліку і вивчення виняткового багатства пам'яток культури, які є в нашій країні.

Мистецтво реставрації становить дуже важливу галузь художньої техніки і за метою його—збереження цінних пам'яток культури—і за відповідальністю важкістю його виконання. У даному випадку потрібна велика обережність, терпіння, винахідливість і, що має особливе значення,—знання історії мистецтв, техніки малярства, хімії і технології живописних матеріалів. Поєднання великого практичного досвіду з комплексом теоретичних знань обов'язкове для того, хто хоче бути реставратором. Ось чому ми маємо так багато спеціалістів „від реставрації” і так мало, буквально одиниці, реставраторів, які дійсно знають і люблять свою справу. Знання матеріалів, їх технологічних властивостей—основа основ для реставратора. Для реставратора картина це—„живий” надзвичайно складний організм. Дерево, полотно, метал, ґрунти, фарбовий шар з усією різноманітністю фарб, які входять у нього, лаки тощо—всі ці матеріали різко відрізняються один від одного своїми технологічними властивостями, живуть кожний своїм життям, неоднаково реагують на зовнішні умови, неоднаково сприймають температурні зміни, вологість, світло тощо. Кожний з них перебуває в постійному і лише йому властивому русі, кожний з них, при відповідних умовах, становить середовище для появи й розмноження мікроорганізмів. Залежно від поведінки того чи іншого ґрунту, тієї чи іншої фарби або основи картини виникають захворювання або скільникість до них. Запобігти цим захворюванням або ліквідувати їх можна лише тоді, коли знаєш причину їх виникнення, тобто знаєш матеріал, його технологічні властивості, техніку і історію його застосування, бо на протязі віків змінювались не тільки технічні способи, а й сам матеріал.

На жаль, це далеко не все, що треба знати і на що треба звертати увагу при реставрації. Лише дуже небагато картин поступає до реставратора, якщо можна так сказати, з пошкодженнями природного

порядку. Здебільшого експонати мають на собі сліди невмілого, необережного, а часто й варварського поводження з ними в музеях або ознаки попередніх реставрацій, які самі стали джерелами захворювань картин і так зіпсували оригінал, що він позбавляється всякої цінності. В останньому випадку реставратор зустрічається з потребою „відновлення” картин, звільнення її від усього її чужого, нанесного, повернення її до початкового стану. У таких випадках на допомогу реставраторові приходить сучасна наука.

Попередні дослідження в майстерні реставратора замінюються лабораторним вивченням з допомогою мікроскопа, мікрохімічного аналізу, лімінісценціалізу (кварцева лампа), рентгенапарата тощо. Тепер методи науково-лабораторного дослідження так удосконалились, що дають повну можливість визначити характер основних пошкоджень картини, відрізнисти заправки й записи, встановити їх походження, епоху тощо.

Яке виняткове значення все це має, можна уявити з такого прикладу. Авторові цих рядків було запропоновано реставрувати картину „Св. Іеронім” за підписом Тіціана. Не обстоюючи авторства, наукові співробітники музею звернули увагу на те, що ліва частина картини з зображенням печери і Іероніма різко відрізнялась технічною і живописною манерою від правої з зображенням пейзажу. Було висловлено припущення, що ліва частина—досить недавнього походження і що, мабуть, під нею ховається давні-



Голландський пейзаж XVII століття.  
Вигляд до реставрації.

ший живопис навіть іншого змісту. Права частина — пейзаж — не збуджувала особливого недовір'я ні з погляду епохи, ні якістю виконання. Пробні зондажі, виконані механічним способом, не дали позитивних результатів, а тому було вирішено дослідити картину в лабораторії. Проф. Горопов, керівник хіміко-технологічної лабораторії при реставраційній майстерні Третьяковської галереї, піддав картину рейтгенологічному дослідженню і дослідженню під коротким промінням кварцевої лампи. Це дослідження дало зовсім несподівані результати. Під невидимим промінням кварцевої лампи виявилося, що пейзаж, який приваблював зір своюю незайманістю, був у такій мірі в суцільних заправках і записах, що судити про його первісний вигляд взагалі не можна було. В той же час з допомогою рентгенапарата встановлено, що ніякого іншого живопису під фарбовим шаром немає. Додаткові лабораторні дослідження допомогли зробити загальний висновок, що картина ця досить пізнього походження, дуже сумлінно виконана ремісником-художником.

Отже, завдяки сучасному, чисто науковому підходу до реставрації, вдалось не тільки уникнути непотрібних у даному випадку операцій, а і встановити справжню цінність картини.

З цього погляду робота і знання реставратора мають велике значення, яке дуже зростає при наявності правильно організованої реставраційної майстерні. Іноді художній твір, що багато років лежав у темному кутку музеїного фонду і вважався низької якості і невідомого художника, попавши в руки реставратора, починає жити іншим, справжнім своїм життям.



*Голландський пейзаж XVII століття. Вигляд після реставрації, проведеної Л. Каленіченком.*

Не кожний музей може мати досвідченого реставратора, а тим більш неприступною є організація лабораторії з складним і дорогим устаткуванням. Через це важка й кропітка дослідницька робота наукового співробітника музею часто не дає бажаних результатів, бо вивчення фактури, технічних живописних способів дуже часто буває просто неприступне або через багаторазові реставрації, або через потемніння лаку і накупчення великої кількості поверхневого забруднення, що просякає всі пори картини. Ще важче для музейного працівника буває вивчити технологічні властивості матеріалу.

Прикладів, які підтверджують це положення, можна навести дуже багато. Наводимо два - три найяскравіші, з практики Центральної реставраційної майстерні. Багато років, краще сказати — з самого моменту організації в Києві Музею російського мистецтва „лежав“ в його фондах під рубрикою „невідомого художника“ портрет Браницького з дітьми. Стан картини був винятково важкий — ще трохи, максимум рік - два, і картина загинула б. Беручи участь в огляді фонду, ми добились того, щоб її негайно було прислано до реставраційної майстерні. В результаті тривалої, впертої і винятково важкої роботи картини була врятована. Живописна манера, колорит, композиція давали досить тверді підстави припустити автором цієї картини відомого художника XVIII століття Лампі. Нарешті, аналогічний портрет, опублікований в „Собрании русских портретов“ з вказівкою автора давав право стверджувати це припущення. Але всі „за“ і „проти“ були роз’язані в процесі дальшої роботи реставратора. Звільнюючи картину від поверхневого забруднення, він виявив біля правого борта майже в центрі справді чудом збережений підпис автора „Lampi pinxit“. Отже, реставрація допомогла не тільки зберегти коштовну річ, а й вивести її з рубрики невідомих художників, що для музею має особливе значення.

Іноді чисто випадкові обставини допомагають цінним науковим шуканням. В майстерні автора цих рядків надходять від Музею західного мистецтва дві картини „невідомого французького художника“: „Військовий“ і „Жебрак з собакою“. Обидві картини безперечно належать одному авторові, — на це вказує і живописна манера художника, і розмір досок, і їх технічна обробка. При уважному зовнішньому огляді звернула на себе увагу дивна подібність технічної обробки досок, породи дерева і розміру з картиною „Художник біля мольберта“, що була раніше у майстерні; вона приписується, під знаком питання, художникові Федотову і належить Музею російського мистецтва. Порівняння всіх трьох картин вказувало і на тотожність технічної живописної манери. На цю обставину ми звернули увагу наукових співробітників музею. В результаті дуже сумлінних наукових шукань М. М. Чорногубова було доведено, що всі ці три картини належать одному художнику — Федотову. Значення цих знахідок винятково велике, і, якби вони не попали в майстерню реставратора, важко сказати, скільки ще років вони б не виходили з категорії „невідомих“.

Не менш цікавий випадок трапився з картиною, що належить Музею західного мистецтва і довгий час приписувалась художнику Казанові. В процесі реставрації знайдено підпис (монограму) і дату. Якщо монограма ще могла збуджувати сумніви, бо її треба було ще розшифрувати, то дата прямо вказувала, що цю картину Казанова не міг написати, бо йому в той рік було не більше як 9 років.

Таких прикладів можна було б навести багато, але їх цілком досить, щоб з'ясувати все значення



*Лампі. Портрет. Вигляд до реставрації.*

сучасної реставрації в справі чисто наукового визначення і вивчення творів мистецтва.

У зв'язку з цим хочеться звернути увагу на одну сторону питання про реставрацію, яка часто обговорюється і дискутується серед музейних працівників і мистецтвознавців. Це — питання про те, що власне слід розуміти під реставрацією, як, зокрема, треба оцінювати той чи інший метод, вживаний у реставрації. З огляду на дуже суперечливі думки в цій галузі ми дозволимо собі ширше спинитися на цьому питанні. Ми поділяємо ту думку, що реставрація лише тоді виправдає своє призначення, коли базуючись на твердих наукових підставах, забезпечує за цілість художнього твору. Все повинне бути склеровано на те, щоб зберегти твір мистецтва. Це визначає і метод нашої роботи, роботи Центральної науково-дослідної реставраційної майстерні. Операції, склеровані на запобігання можливості дальншого руйнування, на закріплення і оздоровлення в цілому експоната, відіграють домінуючу роль. Інші операції

мають другорядне і, юнді чисто зовнішнє значення, крім тих випадків, коли доводиться мати справу з усуненням слідів (записи, заправки тощо) численних попередніх реставрацій, усуненням дуже побурілого і розкладненого лаку тощо. Ці операції, дуже складні й важкі, вимагають великого практичного досвіду і знань від реставратора. В результаті цих робіт іноді бувають розичі явища, коли картина буквально відроджується, змінюється до невідзначності, таким відмінним буває оригінал від того, що ми звикли бачити. Іноді зміст картини змінюється, особливо в ІІ деталях.

Поєднаний з великими труднощами, з риском цей момент у реставрації викликає різко суперечливі думки. З одного боку, є люди з певною „сверблячкою розкриття“, готові заохочувати всякий експеримент, аби домогтися „ефекту“ — знайти підпис відомого художника, відкрити інший живопис тощо. При цьому не береться на увагу, що не тільки лаки, а й записи не завжди доцільно знімати, і тим більше не



*Лампі. Портрет. Вигляд після реставрації.*

зазвиди цього вимагає стан твору. Вся наша практика свідчить про виняткову шкідливість цього погляду, і ніщо так згубно не відбилось на творах мистецтва минулого, як ця гонитва за „відкриттями”, за фальшивим і непотрібним зовнішнім ефектом, якої допускалися реставратори.

Але й другий погляд, що виходить з принципу абсолютної „недоторканості” до картини, не менш шкідливий. Про нього заслужений діяч мистецтв

I. Е. Грабар говорить так: „Поруч з азартом знищення існує і інша різновидність дилетантизму, що випливає з недостачі художньої культури — манія недоторканості. Виходачи з правильного твердження, що ніщо не загубило стільки картин, як нескінченне реставраторство, люди цього типу ладні тримати твори мистецтва під скляними колпаками, забороняючи доторкнення до них людської руки. Чи треба говорити, що ця манія — не менше сикофантство,

піж перша? За художніми творами треба встановити безперервний нагляд, поставивши їх в умови найсуворішої музейної гігієни і в разі потреби піддаючи їх чищенню, промиванню і в потрібних випадках розкриттю. Якщо останнє провадиться з додержанням достатньої обережності, воно — на благо, якщо ж до нього не вдатися вчасно, *твір може загинути* (курсив наш — Л. К.)<sup>1</sup>.

У питанні про методи реставрації ще й досі лишається багато по суті нерозв'язаних проблем. На одній з них, що має істотне значення ми вважаємо потрібним спинитися — це питання про художні заправки або ретуш втрачених місць живопису в картині. Якщо в питаннях технічної реставрації ми маємо єдині і перевірені методи, якщо в галузі видалення з картини поверхневих забруднень, оліфи, лаків і, нарешті, записів нам допомагають науково-дослідні лабораторії, то в питаннях художньої реставрації, яка зводиться в основному до заправок втрачених місць живопису, немає ні єдиної науково-обґрунтованої думки, ні єдиної практики.

Давно відійшла в минуле практика, рекомендована Гупілем в його підручнику про відновлення картин, — легко прописувати всю картину. Більш варварського способу, звичайно, й вигадати не можна, але на свій час він застосовувався дуже широко і, безперечно, був причиною загибелі багатьох дуже цінних творів мистецтва. В основі такого способу лежало не тільки бажання надати картині свіжого вигляду, а і прагнення уникнути дефектів, які мають реставровані картини. Заправки, зроблені на місцях втрат олійними фарбами, з часом повинні потемніти і утворити окремі, неприємні плями. До цього спричиняються властивості деяких фарбових пігментів і, особливо, олії. Щоб уникнути цього, реставратор колись і прописував „злегка“ всю картину. Тоді процес потемніння йшов рівномірно по всій картині, і окремі плями не були помітні<sup>1</sup>.

На зміну війшов інший погляд — ніяких записів і ретуші, а тільки нейтральний тон на місцях втрат. Ця своєрідна реакція на перший метод мала ту позитивну рису, що обмежувала право реставратора — класти тон дозволялося лише в межах втрати фарбового шару, — але тут створювався дуже різкий крен в інший бік. Картина в плямах, хоч би нейтрального тону, все ж лишалася спотвореною, і ці плями не менш негативно впливали на сприймання картини, ніж потемнілі місця олійних заправок.

Дотримуючись думки, що взагалі всякі заправки, ретуш безперечно дозволені лише в межах втрат фарбового шару, ми в галузі тонування відкидаємо обидва викладені погляди: перший — за очевидну його шкідливість, другий — за безглаздість, — нічого втішного немає в тому, коли картина навіть не першорядного художника з'є плямами, які, хоч і нейтральні, але пасують її зміст. Тут ми вважаємо цілком можливим і потрібним відновлення тону на місцях втрат і відновлення малюнка. Суть лише в тому, наскільки реставратор має почуття міри і художню культуру.

Серйозніше значення має інша сторона цього питання — яким фарбам давати перевагу при нанесенні заправок. З чисто технічного погляду — всі переваги за олійними фарбами. Але вони з часом дають значне потемніння, і всі заправки видаються темними, глухими плямами. Крім того, олійні фарби важко знімати при повторній реставрації. Темперні фарби теж мало придатні, бо видалення їх зв'язане з далеко більшими труднощами і небезпекою для картини, ніж знімання олійних фарб. Думка природно схиляється

<sup>1</sup> На цій підставі Гупіль говорить, що реставратором може бути тільки винятково обдарований художник, що реставрація не терпить „посередності“.

до акварельних фарб, — вони зручні, поперше, тим, що реставратор, працюючи ними, мусить не виходити за межі пошкоджень, а подруге, їх легко в разі потреби можна зняти, з огляду ж на відсутність такої зв'язуючої речовини, як олія, вони не дають потемніння. Центральна реставраційна майстерня, як правило, допускає заправки тільки акварельними фарбами, не зважаючи на велику технічну трудність цих заправок, особливо, при великих площах і різко виявленій, корпусно виконаній фактурі письма.

Але чи розв'язує це дану проблему? На жаль, ні персональна практика, ні практика сучасних майстерень в СРСР не дають права підтвердити це. Причина вживання акварельних фарб е скоріше моральна, сторона питання, ніж їх технологічні переваги — вживання акварельних фарб, які легко знімаються, виключає школу, яку може дати застосування інших фарб. Потрібні акварельні фарби дуже високої якості для гарантії від потемніння, коли ж це досягнуто, то одразу виступає інший, дуже істотний дефект — їх мала світлотривкість. Під впливом сильного світла акварельні фарби вигоряють, і місця заправок перетворюються в ті самі „неприєні“ плями.

\* \* \*

За останні роки керівник реставраційної майстерні при Третьяковській галереї Е. В. Кудрявцев почав дуже цікавий експеримент у цій галузі. На підставі своїх дослідів він прийшов до висновку, що єдиний правильний метод у галузі художніх заправок — переїзд до воскових фарб. Близьку ідею і такі ж близьку результати покищо не набули широкого застосування навіть у керованій тов. Кудрявцевим майстерні. Причина цього — в трудності роботи з восковими фарбами. Для них потрібна спеціальна утеплювана палітра і дрібні нагрівальні прилади, щоб фарби не застигали на пензлі під час роботи. Все це досить складне, вимагає певних навичок, і реставратори не дуже охоче користуються цією новиною. Але цей спосіб заслуговує уваги, бо теоретично він має всі дані для ширшого застосування на практиці.

Нам довелось детальніше спинитися на цьому питанні, поперше, тому, що саме художня реставрація, як зовнішня сторона реставрації, найбільше становить об'єкт уваги і критики, а подруге, для того, щоб підкреслити всю важливість окремих проблем, які стоять перед сучасною реставрацією.

Не менше значення для реставрації має проблема повернення еластичності старій картині, яка часто з ряду причин внутрішнього і зовнішнього походження подібна до старої задубілого і пересохлої шкіри. Досить одного різкого, необережного руху, щоб вся картина вкрилася зломами з осипанням фарбового шару і ґрунту. Практика старих майстрів просякання олією не виправдала себе, а дублювання новим полотном дає далеко не завдані потребні результати. Отже, питання і тут стоїть відкритим.

Все це свідчить про одне — паралельно з великими науковими досягненнями, що прийшли на допомогу реставратору, є ще багато питань, які вимагають великої і серйозної роботи. Цю роботу й доводиться виконувати Державній реставраційній майстерні з її лабораторіями, що стоять на рівні сучасної науки в галузі техніки і технології живописних матеріалів. Таких лабораторій у нашому Союзі покищо тільки дві — в реставраційній майстерні при Третьяковській галереї і в Центральній реставраційній майстерні у Києві.

Досі ми переважно спинялися на питаннях, безпосередньо звязаних з процесом реставрації, але це далеко не охоплює всього кола питань про реставрацію пам'яток мистецтва. Якщо в питаннях удоскона-



Худ. В. Аверін. Риби. Олія.



лення реставраційної справи і її методів перед реставраційною майстернею стоять великі і з наукового погляду дуже серйозні перспективи, то ці завдання незмірно зростають, коли підійти безпосередньо до музеїв, як до сковищ художніх цінностей.

У музеях УРСР є десятки тисяч експонатів. Протягом десятків років ці експонати не підпадали не тільки реставрації, але навіть уважному оглядові для вживання звичайних заходів по їх охороні і консервації. Відсутність у більшості музеїв спеціалістів музеїної техніки і консервації, відсутність належних приміщень, занадто часті пересування експонатів, особливо за останній час, безумовно дуже шкідливо відбилися на загальному стані експонатів. Все це привело до того, що не менше як 50% всіх художніх експонатів вимагають негайного втручання спеціаліста-реставратора.

Запити, які реставраційна майстерня одержала за минулий рік від периферійних музеїв, свідчать про винятково тяжкий стан їх фондів. Правда, тут слід вказати на одне положення. Музейні керівники і працівники повинні пам'ятати, що ніяка реставрація не допоможе поліпшити стан їх експонатів, якщо будуть ігноруватись елементарні правила їх охорони. На жаль, подібних фактів занадто багато, і велика частка вини падає при цьому і на відповідні керівні органи. Досить вказати випадок у Державному українському музеї в 1938 р., коли в звязку з організацією виставки „Квітуча Україна“ експонати стаціонарної експозиції в одній з зал не були зняті, а заставлені щитами. Зрив опалення, протікання даху, вогкі стіни, — і в результаті цінні картини вкриті з обох боків густим шаром плюсняви. Говорити, в якій мірі це згубно для картин, на нашу думку, не має великої потреби.

Ще показовіший приклад — Музей російського мистецтва. Систематичні зриви опалення зимою тут стали нормальним явищем, фондові приміщення вогкі і зовсім не пристосовані до зберігання експонатів. Ігноруються навіть безпосередні вказівки, як було з кімнатою, в якій експоновані твори Врубеля. Вимога про негайне видалення картин Врубеля з приміщення, яке загрожує їм загибеллю, лишилася „голосом вопіючого в пустині“. Що ж можна сказати про периферійний музей, якщо так стоять справа в столиці?

Зрештою, ніякі заходи по лінії безпосередньої реставрації не допоможуть поліпшити справи, коли в музеях питання охорони і консервації художніх творів не будуть піднесені на відповідний рівень, коли вся державна важливість цих питань не буде цілком усвідомлена.

Але завдання реставрації далеко ширші і не вичерпуються тільки живописними творами. УРСР багата на дуже коштовні архітектурні пам'ятки, в яких збереглися і живопис, і відомі на весь світ мозаїки і фрески. Це — галузь виняткового значення, і завдання реставрації тут колосальні. Досить вказати на значення відкріваних тепер фресок кол. Софіїв-

ського собору в Києві. А це ж не єдина пам'ятка, яка вимагає дуже уважного ставлення до себе. Ми маємо ряд архітектурних пам'яток на території Музейного містечка, кол. Видубецький монастир, архітектурні пам'ятки Чернігова, кол. Кириловський собор і т. д. Нарешті, по наших музеях є великі колекції дуже цінних тканин, меблів, скла, фарфору, металу тощо. Стан цих експонатів ще гірший, ніж картичного фонду — розтрачуються і гинуть по коридорах, канцеляріях і сараїх іноді виняткової цінності експонати художньої промисловості минулого.

Питання реставрації мають тісний зв'язок з загальними заходами по охороні пам'яток культури. Тут ми вправі сказати, що ні НКО УРСР, ні Управління в справах мистецтв при РНК УРСР не віддають цьому питанню належної уваги. Забуті постанови уряду, зокрема закон 1926 р., що зобов'язує відповідні органи не тільки зберігати, а й вивчати і популяризувати цінні пам'ятки культурного минулого.

Якщо тепер реставраційна майстерня являє фактично лише один відділ по реставрації творів нового малярства, тобто малярства олійними фарбами, то вже сьогодні життя настійно диктує потребу організації відділу по реставрації пам'яток стародавнього малярства. Недалекий той час, коли проблема організації належної охорони пам'яток архітектури і їх реставрації буде вимагати свого вирішення, як і питання реставрації пам'яток „прикладного“ мистецтва в усій різноманітності його застосування в побуті.

Усвідомлення цих завдань з особливою гостротою піднімає питання про кадри спеціалістів-реставраторів. Якщо це питання і тепер дуже загострене, то далі воно може поставити під загрозу зриву всі заходи реставраційної майстерні. Число кваліфікованих реставраторів у Союзі дуже обмежене, їх буквально можна перелічити по пальцях. Ні один художній вуз не ставить свою метою готовання кадрів художників-реставраторів. Тому єдиним виходом із цього становища є готовання кадрів по самих майстернях. На цей шлях стали майстерні і Третьяковської галереї і Київська. Але при обмеженому бюджеті і штатах ці кадри зростають надзвичайно повільно. Потрібні ширші заходи. В першу чергу треба, щоб відповідні органи зрозуміли всю важливість цього питання. Проте, Управління в справах мистецтв при РНК УРСР виявляє в цьому питанні виняткову косність і нерозуміння. Принцип комерційного підходу, який засвоїло Управління у відношенні до реставраційної майстерні, більше ніж дивний. Центральна науково-дослідна реставраційна майстерня повинна бути поставлена в умові кожного державного науково-дослідного закладу — в цьому не тільки її авторитет, а і гарантія її дальнього розвитку, гарантія готовання кадрів і високоякісної їх роботи на ділянці найбільш відсталій, але разом з тим і особливо важливій, — ділянці культурного соціалістичного будівництва і охорони соціалістичного наукового майна.

Л. Каленіченко

## По музеях

### Федотовські твори в Київському музеї російського мистецтва

В фонді Київського музею російського мистецтва майже з самого заснування музею (в 1922 р.) знаходиться відтворена тут картина (Ф. 1.).

В музейний інвентарний книзі (1923) вона записана так: „1509. Неизвестный. Игра в карты, 62 × 72. Х. М.“ (Стр. 51).

Картина не закінчена і не підписана, але вона зразу змушує згадати про Федотова: Його, насамперед, живописна пляма, його гладкість письма, віппсаність улюбленого ним реквізуту (картинні рами, закусочний стіл й інш.), його гротеск персонажів, їх громадське середовище (чиновництво), його сатиричне до нього ставлення, соціально-загострене в фігури слуги, його, нарешті, навіть і сюжет.

Справді, в „Списку творів П. А. Федотова“, складеному А. І. Сомовим<sup>1</sup> в 1878 р. і майже буквально повтореному Ф. І. Булгаковим<sup>2</sup> в 1893 р., наведено по 20 федотовських творів на тему картярської гри.

З них більш чи менш детально описано у Сомова шість малюнків олівцем, у Булгакова — ті ж 6 + 1 („Домашній вор“).

Із цих описаних малюнків 4 і композиційно зв'язані з даною картиною.

Ось ці описання:

„Колекція А. І. Беггрова, в Петербурзі.

<sup>1</sup> А. І. Сомов. „Павел Андреевич Федотов“. СПБ. 1878.  
<sup>2</sup> Ф. І. Булгаков. „П. А. Федотов и его произведения“. СПБ. 1893.

... 27. Троє игроков оставили на время карты. Один потирает себе поясницу, другий схватился за голову, а третий, сидя за ломберным столом, наливает из графина чарку водки. Подпись: 1. Чорт знает с чего, ужасно голова болит! 2. Уф, как поясница болит, мочи нет, и чего бы? 3. Я полагаю, г-да, что это наш петербургский климат. Здесь все страдают г... 8.

... 38. Капиталисты 4. Двоє офіцерів играють банк при доторевшій и потухающей свече. В стороне — заспаний и почесывающийся деицик. Подпись: 1. Да пошли же за свечей! 1. Да пошли ты, ты в выигрыше. 1. Да пошли ты, я тебе сотру пятьдесят тысяч 5.

... Колекція А. І. Сомова, в Петербурзі.

... 4. Троє игроков у ломберного стола. Один налив себе стакан вина, другий закуривает сигару, третий, стоя, потирает себе поясницу. Подпись: „Уф, как поясница болит. Чорт знает, с чего. Да уж здесь, Клим Андреевич, батюшка климат такой 6.

Неизвестно где находится:

Домашній вор. (Муж, проигравший у себя на вечере все деньги, втихомолку выбирает из бюро жены новые ресурсы и попадается ей на месте преступления).

<sup>3</sup> Сомов, стор. 29. Булгаков, стор. 32.

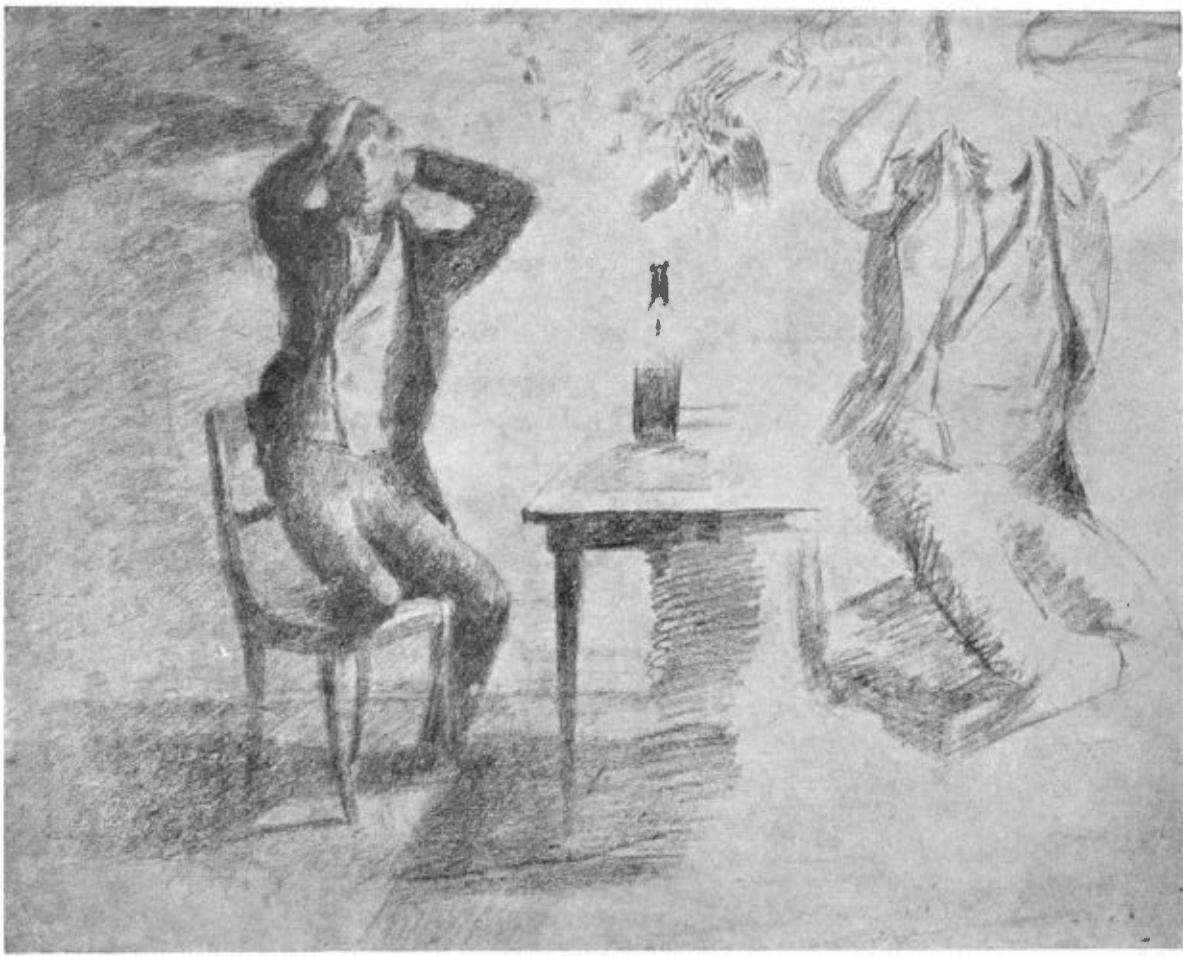
<sup>4</sup> Відтворено у Булгакова.

<sup>5</sup> Сомов, стор. 30. Булгаков, стор. 33.

<sup>6</sup> Булгаков, стор. 34.



Фото 1. П. Федотов. Ігроки. Олія. Київський музей російського мистецтва.



*П. Федотов. Деталь картини „Ігрохи“. Олівець. Музей російського мистецтва в Ленінграді.*

У всіх чотирьох малюнках, як і на даній картині, один і той же момент гри, а саме — й перерва, при чому на малюнку „Капіталисти“, як і на картині, перерва обумовлена згаслою свічкою, яку в „Капіталистах“ повинен перемінити заспаний денщик і переміняє в картині такий же заспаний слуга.

Потім, у 2-х малюнках „Троє ігроков“ ті ж, що і в картині, характерні пози — потирання поясниці в обох і скоплювання за голову в першому, а також й інші, дрібніші деталі, на зразок графина в першому і пляшки в другому й інш.

Нарешті, малюнок „Домашній вор“ являє собою ніби поширеніший варіант епізоду, наміченого на задньому плані картини, де стривожена дружина граючого господаря стоїть напівдягнена в дверях сусідньої кімнати.

Федотовські речі на тему картярської гри, про які в „Списках“ немає ніяких описань, перелічуються в них так:

Сомов на початку свого „Списка“ говорить:  
„у В. М. Жемчужникова, в Петербурзі.  
Картина „Ігрохи“ масл. кр. (не оконч.)“<sup>7</sup>.  
І безпосередньо продовжує.

<sup>7</sup> Сомов, стор. 28.

„у Л. М. Жемчужникова, в Петербурзі.

Карандашные рисунки:

... „Эскиз картины „Игрохи“. Восемь набросков для этой картины. Три наброска для картины „Игрохи“<sup>8</sup>.

Булгаков так само на початку свого „Списка“ говоритъ:

„В галлерее П. М. Третьякова.

Акварели: ... „Игрохи“ (не окончена)<sup>9</sup>.

І лише в кінці повідомляє:

... „У И. Н. Терещенко, в Киеве (раньше принадлежали Л. М. Жемчужникову).

... „Карандашные рисунки:

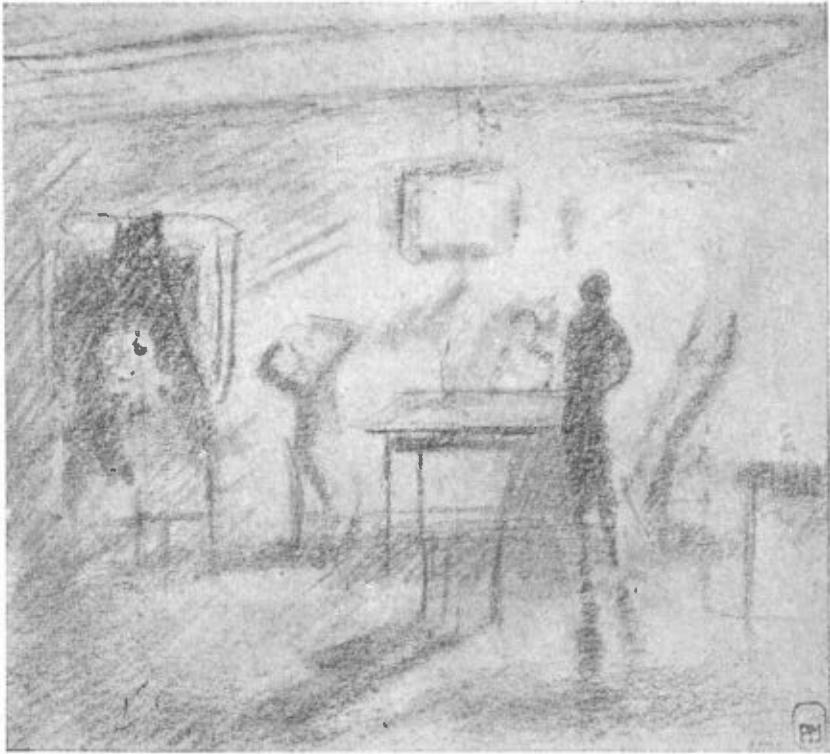
... „Эскиз картины „Игрохи“. Восемь набросков для этой картины. Три наброска для картины „Игрохи“<sup>10</sup>.

Отже, Булгаков у своему „Списку“ (1893 р.) не згадує про ту незакінчену картину Федотова „Ігрохи“, що була виконана олійними фарбами і належала В. М. Жемчужникову у Петербурзі, про неї в своему „Списку“ (в 1878 р.) говорить Сомов. А ті 12 ма-

<sup>8</sup> Сомов, стор. 29.

<sup>9</sup> Булгаков, стор. 31.

<sup>10</sup> Булгаков, стор 34.



П. Федотов. Ескіз до картини „Ігрохи“. Олівець. Музей російського мистецтва в Ленінграді.



П. Федотов. Деталь картини „Ігрохи“. Олівець. Музей російського мистецтва в Ленінграді.

люнків олівцем — ескіз і 11 начерків до картини „Ігрохи“, що належали Л. М. Жемчужнікову (помер 1884 р.) в Петербурзі, а до 1893 — І. Н. Терещенкові в Києві, які Сомов пов’язує з цією картинною, він відносить до Федотовської незакінченої ж акварелі „Ігрохи“, до 1893 р., що вже належала галереї П. М. Третьякова у Москви.

Очевидно, Булгаков ототожнює загадану Сомовим незакінчену олійну картину Федотова „Ігрохи“, що була власністю В. М. Жемчужнікова в Петербурзі і поступила на 1893 рік в галерею П. М. Третякова, з незакінченою ж федотовською аквареллю тієї ж назви, чомусь не загадуючи при цьому ні її попереднього власника (тобто В. М. Жемчужнікова), ні своїх незгод із Сомовим у визначені йї техніки.

Третяковська акварель відтворена у Булгакова.

Це відомий груповий портрет самого Федотова і семи його полкових товаришів за картярською грою (Ф. 6).

Чи правий Булгаков? Точу відповідь можуть дати загадані 12 малюнків до „Ігрохов“ — ескіз і 11 начерків із зібрання Л. М. Жемчужнікова в Петербурзі, а згодом І. Н. Терещенка<sup>11</sup> в Києві, що мало в собі 469 номерів<sup>12</sup>, однаково перечислених в обох (сомовському і булгаковському) „Списках“. Але де ж це зібрання? В Києві автор цієї статті знайшов покинуто одну річ із нього, а саме: відому досі тільки з назви сепію „Французские мародеры в русской деревне в 1812 году“, що зберігалася серед безіменних малюнків у фонді Музею російського мистецтва.

В Ленінграді, в російському музеї, т. Е. Ацаркіна відзначає ряд творів із перечислених у цьому зібранні Сомовим і Булгаковим<sup>13</sup>: „На воре шапка горит“, „Кухарка с пирогом“ (із „Сватовства майора“), начерки до „Ігрохов“, „Інситутки“ „Разбивка лагеря“, анатомія коня, малюнок під час божевілля — і дає 9 відтворень з цих речей, між іншим, з 3-х начерків до „Ігрохов“.

<sup>11</sup> Л. М. Жемчужников. „Мои воспоминания из прошлого“. Изд. М. и С. Собашниковых. 1926 т. I, стор. 144. <sup>12</sup> Ф. И. Булгаков. „П. И. Федотов и его произведения“. СПБ. 1893.

<sup>13</sup> Е. Ацаркина. „Рисунки Федотова“. „Искусство“. 1934. № 4, стор. 143—162.

На прохання автора цієї статті до Ленінградського російського музею прислати фотографії з усіх федотовських картин на тему картярської гри, які там є, прислані були фотографії з малюнків „Троє игроков” (из кол. зібрання А. І. Сомова), „Домашній вор” і з малюнків до „Ігроків”, якраз з 12-ти, і при тому з ескізу всієї композиції із 11-ти до неї начерків (фото, що репродукуються).

Немає ніякого сумніву, що ці 12 малюнків до „Ігроків”, що знаходяться тепер в Ленінграді, в російському музеї, як і інші, згадані по статті Т. Ацаркіної федотовські малюнки музею, входили до складу того зібрання федотовських творів (469 номерів), яке належало Л.М. Жемчужнікову в Петербурзі, а потім І. Н. Терещенкові в Києві.

Але через те, що ці 19 малюнків композиційно не мають нічого спільного з незакінченою аквареллю (груповим портретом) Третьяковської галереї, то, напевно, Булгаков помилився, ототожнюючи цю акварель з тією незакінченою картиною олійними фарбами, що належала В. М. Жемчужнікову в Петербурзі, до якої Сомов відносив ці малюнки.

А поскільки ці малюнки композиційно цілком в'яжуться з такою, з багатьох даних, чисто федотовською, написаною олійними фарбами і так само незакінченою картиною Київського російського музею „Ігра в карты”, то можна твердо встановити, що ця сама київська картина і належала В. М. Жемчужнікову в Петербурзі.

Картина ця написана Федотовим, очевидно, в кінці його життя, бо переважно в цей час він користувався італіанським олівцем, яким зроблені малюнки до картини, і захоплювався передачею штучного освітлення, що вирішується в самій картині.

До цього часу належить таке оповідання В. В. Жерве:

... Федотов приходить схильний, сумний і говорить:

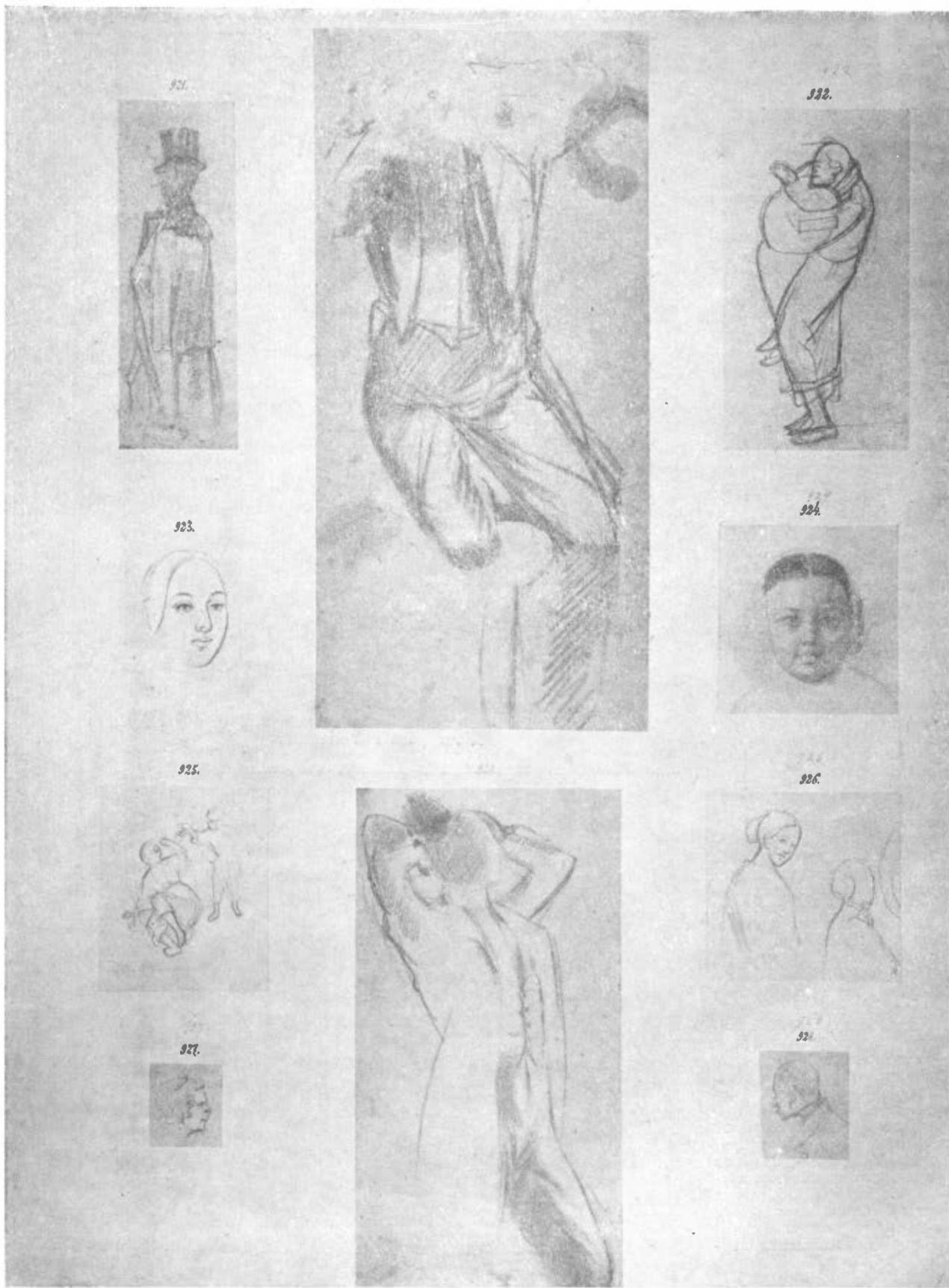
— Ось причина моєї довгої відсутності. Ви бачили мою картину „Офіцер, квартируючий в деревні”? Ви пам'ятаєте, як довго я бився з нею? Уявіть собі, я бачив сон: приходити до мене К. П. Брюллов говорить, що я не так розташував фарби, тому їх освітлення погане. Я бився, бився, але ніяк не міг згадати ще однієї його поради. Освітлення кар-



П. Федотов. Деталь картини „Ігроки”. Олівець. Музей російського мистецтва в Ленінграді.



Фото 6. П. Федотов, Ігроки, Акварель. Державна Третьяковська галерея.



П. Федотов. Малюнки. Олівець. Музей російського мистецтва в Ленінграді.

тини не<sup>»</sup> поліпшилось, а я втратив стільки часу. Немає в мене більше енергії».

Сумно звучали ці його фатальні слова. Тижнів через два В. П. Жадовський повідомив, що П. А. збожеволів <sup>13</sup>.

На початок хвороби Федотова, „до травня місяця 1852 року майстерня Павла Андрійовича, за словами його друга А. В. Дружиніна, була заповнена початими картинами”.

В цей час, мабуть, безпосередньо з майстерні художника, швидше всього, уже після його смерті (жовтень 1852 р.) В. М. Жемчужніков, який близько знав Федотова, можливо, і придбав його незакінчену картину „Ігроки”.

Багаторічний технічний працівник Київського російського музею т. М. П. Коваль, який колись довго служив у Терещенків, твердить, що картина надійшла в музей безпосередньо від І. Н. Терещенка.

Справді, цьому І. Н. Терещенкові, явному любителеві Федотова і вже, можливо, власникові куплених ним у Л. М. Жемчужнікова 469 федотовських речей, в тому числі і 12 малюнків до картини „Ігроки”, цілком природно було придбати і саму цю картину, швидше всього, вже після смерті (1884 р.) її власника, В. М. Жемчужнікова, і, в усікому разі, не без участі його брата Лева Михайловича.

Про авторську доповідь по предмету цієї статті в газеті „Правда” (№ 221 від 12 серпня 1939 р.) з'явилася коротка і друкарська сплутана інформація, в наслідок якої від одного з співробітників Ленінградського російського музею прийшло два листа. В першому кореспондент, між іншим, питав:

„...Чому довелося доводити, що зібрання Жемчужнікова знаходитьться в держ. російському музеї? Його місце знаходження повинно було б бути відоме на Україні (чи хоча б у Харкові), бо багато речей із нього було передано УРСР десяток років тому. Крім того, ряд малюнків із нього опубліковано кілька років тому в журналі „Іскусство“ Азаркіною”.

У другому повідомляється таке: „...В 1917 р. зібрання Жемчужнікова було прийняте музеєм для тимчасової охорони від Л. Мих. Терещенка <sup>14</sup>”.

В 1918 р. була оформлена-підтверджена ця схорона і на дальший час.

Як бачите, зібрання потрапило в музей прямо від власника.

До 1917 р. воно знаходилося вже в Ленінграді, бо частина цього зібрання була зафотографована нашим музеєм ще в 1915 році.

Число малюнків, що надійшли, — 5048 аркушів. В 1926 р. зібрання (разом з багатьма іншими), що були „на схороні”, було занесено в інвентар музею.

В 1932 році велика кількість малюнків із цього зібрання була передана на Україну, в Харків (акт № 456, 4 лютого 1932 р.).

Малюнків Федотова, однак, знаходиться тепер у зібранні Жемчужнікова все ж не 469, а тільки 125.

Треба думати, що зібрання було передане в російський музей повністю, поскільки можна судити із добору речей, і з описів номерів.

Не були передані, мабуть, тільки окремі речі.

Якби федотовських речей було більше, то вони були б хоч тимчасово доставлені в музей для фотографування, бо Федотовим займались і цікавились давно.

Звідки ж, все таки, цифра 469?

Кілька слів з приводу змісту цих листів.

1. Доля зібрання І. Н. Терещенка (кол. Л. М. Жемчужнікова) зараз на Україні настільки мало відома,

<sup>13</sup> В. В. Жерве, „К біографії П. А. Федотова”. „Історический Вестник”, 1901 р. № 3, стор. 1120—1162.

<sup>14</sup> Вдова І. Н. Терещенка (пом. в 1912 р.).



П. Федотов. „Ігроки”. Олівець. Музей російського мистецтва в Ленінграді.



П. Федотов. Деталь картини „Ігроки”. Олівець. Музей російського мистецтва в Ленінграді.

що вислів „багато речей із нього (тобто зібрания) було передано УРСР десяток років тому“ був сприйнятий тут в тому розумінні, що УРСР ці речі не одержала, а передала.

2. Т. Ацаркіна у своїй статті „Малюнки П. Федотова“ („Іскусство“, 1934 р., № 3, стор. 143—192) не повідомляє, що деякі із згаданих і відтворених нею федотовських малюнків, що належать тепер Ленінградському російському музею, належали колись Л. М. Жемчужнікову в Петербурзі, а згодом (не пізніше 1893 р.)—І. Н. Терещенкові у Києві.

Так що, якби не їх сумарність, то одна тематична кожного з них зокрема ідентичність з відповідними малюнками терещенківського (кол. жемчужинського) зібрання не виключала б можливості надходження їх у музей із якихось і інших, зовсім невідомих рук.

3. Єлизаветою Михайловою Терещенко кол. жемчужинівське зібрання федотовських малюнків було передане не абсолютно повністю. Автор цієї статті в 1938 р. серед „безіменних“ малюнків у фонді Київського музею російського мистецтва виявив сепію Федотова „Французские мародеры в русской деревне в 1812 г.“, що була в цьому зібранні<sup>14</sup>.

4. Раз „Федотовим займались і цікавились давно“, то чому ж не відоме походження цифри 469?

<sup>14</sup> Ф. І. Булгаков, „П. А. Федотов и его произведения“. СПБ. 1893. Стор. 34.

А. І. Сомов, „П. А. Федотов“. СПБ. 1878. Стор. 29.

Адже Л. М. Жемчужніков у своїх „Воспоминаниях о П. А. Федотове“, прочитаних в Московському товаристві заохочування мистецтв 23 січня 1893 р. і надрукованих у березні місяці того ж року в журналі „Артист“, а також і в своїх мемуарах („Мої воспоминания из прошлого“. Вид. М. і С. Сабашникових. М. 1926. В. I. Стр. 144), а зі слів його і Ф. І. Булгаков у своїй монографії („П. А. Федотов и его произведения“. СПБ. 1893 р. Стор. 34) впевнено говорять, що колекція федотовських малюнків і начерків, продана Л. М. Жемчужніковим І. Н. Терещенкові, складалася з 469 номерів.

5. Роз е підстави гадати, що терещенківське (кол. жемчужинівське) зібрання федотовських речей було передане в Ленінградський російський музей майже повністю, то чи не пояснюється величезна різниця між тією їх кількістю—469, яку вказує сам Л. М. Жемчужніков, а за ним і Ф. І. Булгаков, і тією—125, яку повідомляє тепер російський музей, просто різними принципами їх підрахування?

Жемчужніков, можливо, лічив окремі малюнки і начерки, скільки б їх не було на аркуші, і в нього, таким чином, наприклад, на аркушах (скількох?) по анатомії коня вийшло 53 малюнки, а на одному тільки двобічному аркуші повинно було вийти більше 30 начерків божевільного Федотова.

А музей, можливо, лічить окремі аркуші, скільки б не було малюнків чи начерків на кожному.

М. Чорногубов

## Г. А. Адольф

1901—1940



Художня громадськість України втратила мистецтвознавця і критика — Густава Артуровича Адольфа, що помер 19-Х ц. р. після тяжкої і довгої хвороби. Невблаганна смерть обірвала життя Густава Артуровича в розквіті його наукової діяльності. Після закінчення Київського Інституту Народної Освіти в 1925 р. Г. А. Адольф починає серйозно вивчати українське мистецтво і з 1926 р. працює як старший науковий робітник в музеї українського народного мистецтва. Небіжчик серйозно вивчав і західно-європейське

мистецтво, бо, до речі, він добре знав і чужоземні мови. Як мистецтвознавець і критик Г. А. Адольф брав активну участь в пресі, саме його перу належить біля 15 великих статтів. В нашому журналі було надруковано його монографічні статті про творчість Пимоненка, Заузе; стаття про графіку К. Козловського і інш. Невелика сім'я українських критиків, мистецтвознавців і музейних робітників втратила цінного робітника, що віддавав свої сили справі розвитку нашої художньої культури.

йому основу для його тональної гами і „низької“ гами, вишуканішої оркестровки сріблясто-срібого. Подібність, характер, підкресленість індивідуальності, психологічність, виразність типової характеристики стояли у Уістлера на другому плані.

Питання характеру і типовості Уістлера прагнув розв'язувати композиційно, плинністю, плавністю і згинами головних ліній. Тому, за висловом Мутера, портрети Уістлера не справляють моторошного враження двійників. Його портрети, насамперед, стилізовані і сповнені тієї внутрішньої гармонії, яка породжується лише певним стилем як виявом індивідуальності художника, і яка переносять центр ваги портрета не на обличчя як таке, а на момент часу, миттєвий стан, зафікований мегутнім творчим зусиллям художника. Портретований „не вилазить з рами“, подібність далека від ілюзорності, це навіть уже не портрет у власному розумінні, а етюд або картина, зміст якої стоїть на другому плані, а все в ій підпорядковано живописному сприйняттю художника. Обличчя і фон для Уістлера привід і підстава для створення барвистої гармонії, і тому вони і називаються у нього „симфоніями“.

Ескізність багатьох портретів Уістлера є і що інше як особлива форма закінченості. Вона є характерною особливістю нового живопису, що його свідомо культивував Мане. Ця ескізність є один з виявів „недомовленостей“ моделювання форми, про яку говорить А. П. Іванов у своїй книзі про творчість Репіна. Ця „недомовленість“ форми є та специфічна для живопису пластичність, живописна пластичність, яка так різниеться від скульптурної пластичності, рельєфу, що є, власно, гетерогенным початком у живопису. „Недомовленість“ моделювання надає живопису життєвості, руху, в той час, як витончене пластичне моделювання світлотінню перетворює обличчя в кам'яну статую, в нерухому маску. Всю значність цього положення вперше зрозумів Мане, це зрозумів і Уістлер, і тому його портрети, не зважаючи на стильність і декоративність, сповнені руху, життя, настрою і експресії. Кращими портретами Уістлера вважаються: портрет матері (Лувр. 1883), Карлейля (Глазго), Леді Мью, міс Кордер, міс Александр. Останній являє собою світовий шедевр дитячого портрета.

## V.

Французькі впливи, які йшли в Англію, насамперед через художні школи і ательє, в яких училися англійці, повинні були набути організаційного оформлення, і справді, в 1885 р. був заснований клуб нового англійського мистецтва. Багато художників пройшли через цей клуб, щоб зробитися представниками академічного мистецтва, лауренсівського парандного офіціального портрета. Таким був Лавері, який спочатку стверджував своє положення на континенті і наслідував Уістлера, а потім перейшов на академічну манеру, таким був ірландець Орпен (1878—1931), який спочатку наслідував Мане і писав портрети на плоскістному фоні або зовсім без фону, на чистому полотні. Орпен був представником нового психологічного портрета, його смаки були швидше літературної, ніж живописної властивості. Головна його картина — груповий портрет „на честь Мане“.

До цієї групи належав і Сарджент (1856—1921), американець за походженням, який також згодом перейшов до академії. Сарджент — тверезий реаліст, що об'єднує в одній особі психологізм і репрезента-

тивність з широкою вищуканою бліскучою технікою письма. Він прожив 40 років в Лондоні і зробився портретистом лордів і фінансових ділків. Спочатку він наслідував Веласкеза і писав в „іспанській“ манері. Його пензель впевнений, економний і виразний. Один з найзнаменитіших його портретів — портрет лорда Ріббелльсдейла, що знаходиться в Національній галереї. Це шедевр в розумінні поєднання типового індивідуального, прекрасного малюнка з строго витриманою тональністю коричнево-срібних тонів.

Вільсон Стрір (1860) типовий для всіх тих англійських художників, які поєднують поміркований імпресіонізм з сухо англійськими традиціями. Він не прагне до подібності до відображення характерного, але висуває композиційні моменти (відмовлення від фронтального становища моделі на портреті), його гама — срібляста, іскристя, промениста (традиція Гейнсборо плюс імпресіоністи). Як аквареліст, він визнаний вождем нової англійської школи.

Гаррінгтон Манн теж об'єднує і примирює імпресіонізм і англійську школу в портреті. Він реаліст і прагне до загального ефекту, але досягає його конструкуванням окремих частин і об'єднанням в одне ціле. Звідси визначеність, міцність образу, хоча, можливо, і менша його життєвість. З інших менш значних „поміркованих“ портретистів можна згадати Кадогана Каупера, Джеральда Келлі, Коллера, Мак-Бея, Ръосселя, Кроухолла, які являють собою всі відтінки „поміркованості“ в портреті — від уістлерівських симфоній до прерафаелітської виписуваності деталей.

## VI.

Ліві течії в портретах представлені, насамперед, так званою, „Лондонською групою“, яка сформувалась в 1914 р. під впливом ідей Сезанна і Ван-Гога. На чолі групи стали Гільман і Джіннер, які назвали себе нео-реалістами.

В 1917 р. Роберт Фрай зробився членом цієї групи і П теоретиком. Він називав себе „пост-імпресіоністом“ і закликав учитися у Сезанна. Особливістю техніки цієї групи є мозаїчний мазок, введений імпресіоністом Сіккертом, художником, що користувався великим впливом як серед „поміркованих“, так і серед лівих.

Сіккерт писав усе, навіть портрети по пам'яті, покладеними один коло одного маленькими мазками, але фарбами, попередньо змішаними на палітрі. Таким чином, він об'єднував метод пунталістів з старою манерою.

Кубісти представлені в Англії групою, до якої належать Люпс, Робертс, Ламб, Невінсон, Паши. Ця група проповідує „залізну силу“ форми, і тому їх портрети схожі на металічні манекени.

Найчудовішим лівим портретистом сучасності є Август Джон, який на початку цього сторіччя став на чолі всіх художніх бунтівників в Англії. Його оригінальна і своєрідна техніка втілює в собі всі досягнення французького живопису без формалістичних крайностей. Живопис Джонса — одне з найвдаліших поєдань імпресіоністичного прагнення до загального ефекту світла і насиченої барвистості, любові до кольору, до високих нот „тональності“. Тому у Джона природна склонність до декоративності. І, не зважаючи на свою лівизну, Джон — здорована, життерадісна індивідуальність з тим відтінком тверезого реалізму, який характеризує англійський народ в цілому і який охороняє його кращих художників від формалістичних вивихів.

В. Юзефович

## З М И С Т

	Стор.
Нове художнє поповнення . . . . .	3
Мих. НАБОК — Народна творчість західних областей України .	4
М. КОТЛЯР — Й. Є. Буковецький . . . . .	7
А. ГУДАЙТІС — Мистецтво литовського народу. Лист з Вільнюса	12
Г. РАДІОНІВ — Виставка творів Фельдмана . . . . .	16
Е. ГОЛЛЕРБАХ — Проекти пам'ятників на місцях боїв з білофі- нами . . . . .	18
Л. КАЛЕНІЧЕНКО — Реставрація пам'яток мистецтва . . . . .	20
 По музеях.	
М. ЧОРНОГУБОВ — Федотовські твори в Київському музеї ро- сійського мистецтва . . . . .	26
 На 1-й стор. обгортки:	
І. ТРУШ. Дніпро біля Києва. Олія.	
 На 2 і 3 стор. обгортки:	
В. ЮЗЕФОВИЧ — Сучасний англійський портрет.	
 КОЛЬОРОВІ ДОДАТКИ:	
I. ТОІДЗЕ. Товариш Сталін у тбіліських залізничних майстернях. Олія.	
В. АВЕРІН — Риби. Олія.	

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

Редактор Г. Радіонов.  
Коректор В. Пасічний.

БФ 2447. Зам. № 891. Тираж 1950. Папір: 62 x 94 см. Друк. арк. 4, пап. 2. В папер. арк. 94.000 літ.  
Здано до друку 20/XI 1940 р. Підписано до друку 14-XII 1940 р.  
Фабрика художнього друку Державного вид-ва „Мистецтво”, Харків, Пушкінська вул. № 44.