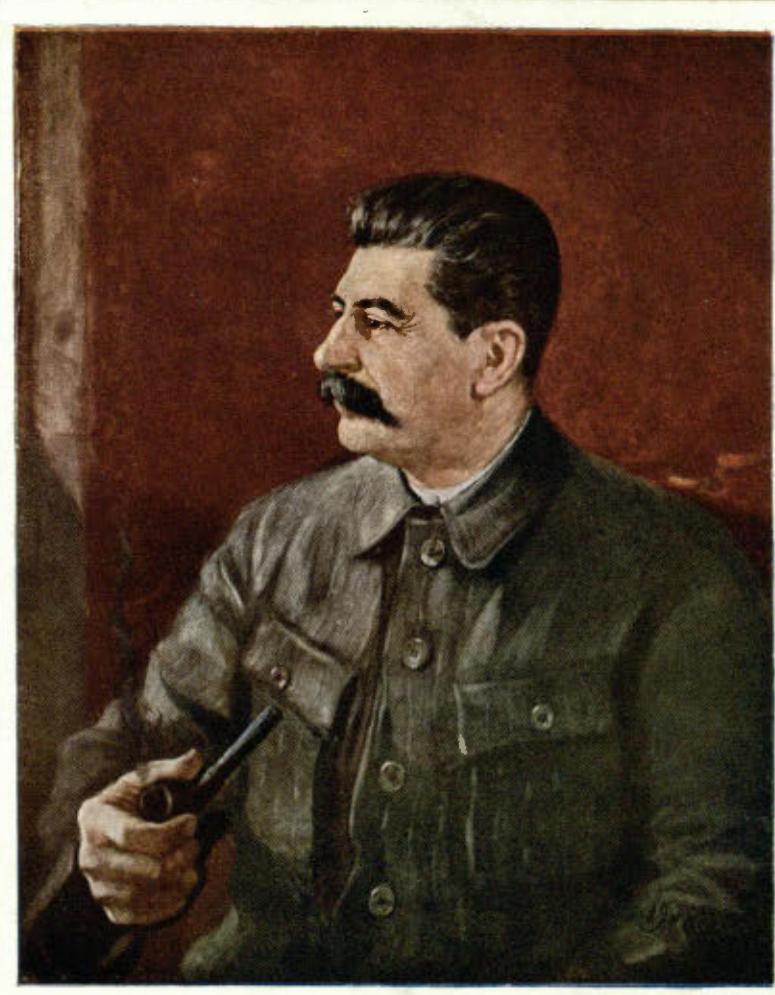


3256.

(205/0)

# ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО



№ 10

ЖОВТЕНЬ

1940

## Про безпритульні пам'ятники

Якщо в галузі станкового живопису у нас вживаються заходи до реставрації, то цього, на жаль, не можна скларати про пам'ятники архітектурні. Розкидані на великих територіях, стоячи під відкритим небом, вони здебільшого не виходять з становища безпритульних.

Якщо такий пам'ятник, як „Золоті ворота”, з року на рік вивітрюється, осипається і чекає дбайливої руки, яка б його закріпила і консервувала, то про інші, пізніші, не доводиться згадувати.

Характерним стилем для України XVIII століття було українське бароко. Завезений з Італії на Україну, цей стиль, трохи переробляється, в орнаментику вносяться місцеві рослинні елементи—виноград, сонячник тощо, і через це бароко тут набирає своєрідної форми.

Від цієї епохи в Києві зберігся ряд дуже цікавих пам'ятників. Особливо цікава з них так звана „брама Зaborовського” в огорожі кол. Софіївського собору. „Браму Зaborовського” будував видатний на той час архітектор І. Шедель з доручення київського митрополита Рафаїла Зaborовського. На свій час це був головний в'їзд до митрополичого двору. З часом навколо все позабудовувалось, ґрунт піднімався, і брама на третину висоти засипана, чудесні ліпні прикраси почали відбилися, капітелі місцями побиті. Але навіть і в такому напівзруйнованому стані вона не втрачає всієї архітектурної краси твору видатного художнього смаку. Відновити або навіть перенести браму на інше місце не так уже важко. Пора про це подбати.

Та не краще, а, може, ще гірше буває, коли про такі речі дбають невміло. Наведемо такий приклад.

В 90-х роках минулого століття до Києва приїхали з Італії шукати щастя три брати, на прізвище Салла: один—скульптор, другий—ліпник і третій, коли не помилуюсь,—художник. Вони звернули на себе увагу архітектора Городецького, який тоді будував Український музей на вулиці Кірова. Він доручив їм виконати всю скульптурну роботу в цьому музеї. Брати Салла не тільки вправдали довір’я архітектора, але внесли зовсім нові методи у відливання ліпніх прикрас і скульптури. До того часу ліпні прикраси в архітектурі відливалися з алебастру, матеріалу дуже нетривкого, особливо в зовнішньому ліпнині. Салла почали застосовувати так звану набивку з цементу. Цей спосіб полягає в тому, що в форму не наливається алебастр, як робилося раніше, а забивається напівсухий замішаний цемент. Після висихання форма знімається, і лишається цементна скульптура. Цементну набивку стали застосовувати в Києві брати Салла. До них цей спосіб у Росії не вживався. Але Салла, крім знання техніки, виявили ще й чудесні здібності скульпторів. Скульптурні прикраси Українського музею, побудованого в доричному стилі, не тільки доповнюють будинок, а і самі становлять зразки високої майстерності. Тут з великим смаком виконана не тільки основна скульптура, як от леви, грифони, фронтон, а й кожна розетка.

За 10—15 років брати Салла після музею збагатили Київ на ряд високохудожніх будинків різних стилів: Державний банк — в готичному стилі, кол. караїмська кенаса — мавританський стиль, іпподром (згорів), новий костел — готичний стиль і ін.

Але, якщо в цих архітектурних спорудах брати Салла доповнювали будинок своїми художніми творами, то в одному випадку можна сказати, що без скульптурних прикрас братів Салла будинок абсолютно нічого не був би вартим. Це—кол. будинок архітектора Городецького на вул. Орджонікідзе.

Справді цей будинок споруджений в стилі модерн, надто оригінальний і з цього погляду, мабуть, єдиний у Росії. Але всі його оригінальність полягає виключно в дуже своєрідних і оригінальних ліпних прикрасах, майстерно виконаних братами Салла. Якщо зняти з цього оригінального будинку ліпні прикраси, лишиться малоцікава цегляна коробка.

З великою майстерністю, між іншими прикрасами, виконана біля огорожі цього будинку скульптура „Боротьба тигра з орлом” (на жаль, дуже пошкоджена).

Я навмисно спинився трохи детальніше на роботах братів Салла, бо вони варти того, щоб ці роботи зберегти для потомства і повернути до дбайливих рук.

Під час громадянської війни снаряд відбив морду у правого лева біля входу в Український музей. Уламок відбитої морди довго валявся в підвалах, але ніхто з музеїндої адміністрації не вважав потрібним поставити його на місце. „Нічого, мовляв, не буде йому, постоїть і без морди”. Через кілька років знайшлася таки „дбайлива” рука в особі адміністрації музею, яка вирішила нарешті відремонтувати пошкодженого лева.

Сказано — зроблено. Та й за майстром далеко ходити не треба. Саме в той час штукатури ремонтували будинок. Штукатур не довго мудрував і за хвилину долішив левові новий шматок морди (про відбитий уламок, що валявся в підвальні музею, звичайно, забули). Дороблена частина була іншого кольору, але підганяти під інший тон не варт було, а тому штукатур взагалі пофарбував всього цементного лева „підходячою” клейовою фарбою, а щоб не було різниці поміж обома левами, за одним заходом пофарбував і другого. Треба сказати, що з часом леви покрилися були благородною зеленуватою патиною, що надавало їм вигляду сивої старовини. Але „дбайлива рука” вирішила, що під фарбою краще.

Дощі поступово дуже слущно змили з левів клейову фарбу, відновити ж лева було вже не так важко, навіть якби відбитий уламок і загубився.

Придивляючись до сучасних скульптурних відлівів з цементу, не можна не звернути увагу на їх обтічну форму. Ряд досить гарних скульптур після відливання буквально не можна пізнати, що, мабуть, завдає великих прикроців і авторам, і замовникам. З цього погляду є чому повчитися у скульптора Салла. Він сам прокарбонував усі свої скульптури, зиявши форму. Немає ні одної скульптури, на якій не видно було слідів карбування. Знизу доверху, не лишаючи жодного місця, Салла проходив скульптуру карбоном; слід звернути увагу сучасним скульпторам на це і засвоїти цю манеру.

Описаний мною випадок варварської реставрації можна віправити, але іноді віправити роботу „дбайливої руки” неможливо. Навіть такий заповідник, як Музейне містечко (кол. Київо-печерська лавра), на території якого розташовано кілька музеїв, доручає перебудову і ремонт історичних будинків господарської частині, яка зовсім не зважає на їх історичну цінність.

Один з найцікавіших з архітектурного погляду будинків на території Музейного містечка — корпус Ковнера. Цей корпус побудував кріпосний архітектор Ковнер, учень І. Шеделя, в 1750 р. Тепер для устаткування ідаліні в цьому корпусі робляться різні пereбудови: вікно переробляється в двері, знімається залізний дашок, відбивається штукатурка, а добреяти її, очевидно, буде той же штукатур. Головне, чи є в цьому потреба?

Реставратор Д. Трипольський

№ інвіт. 3256.



# ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

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

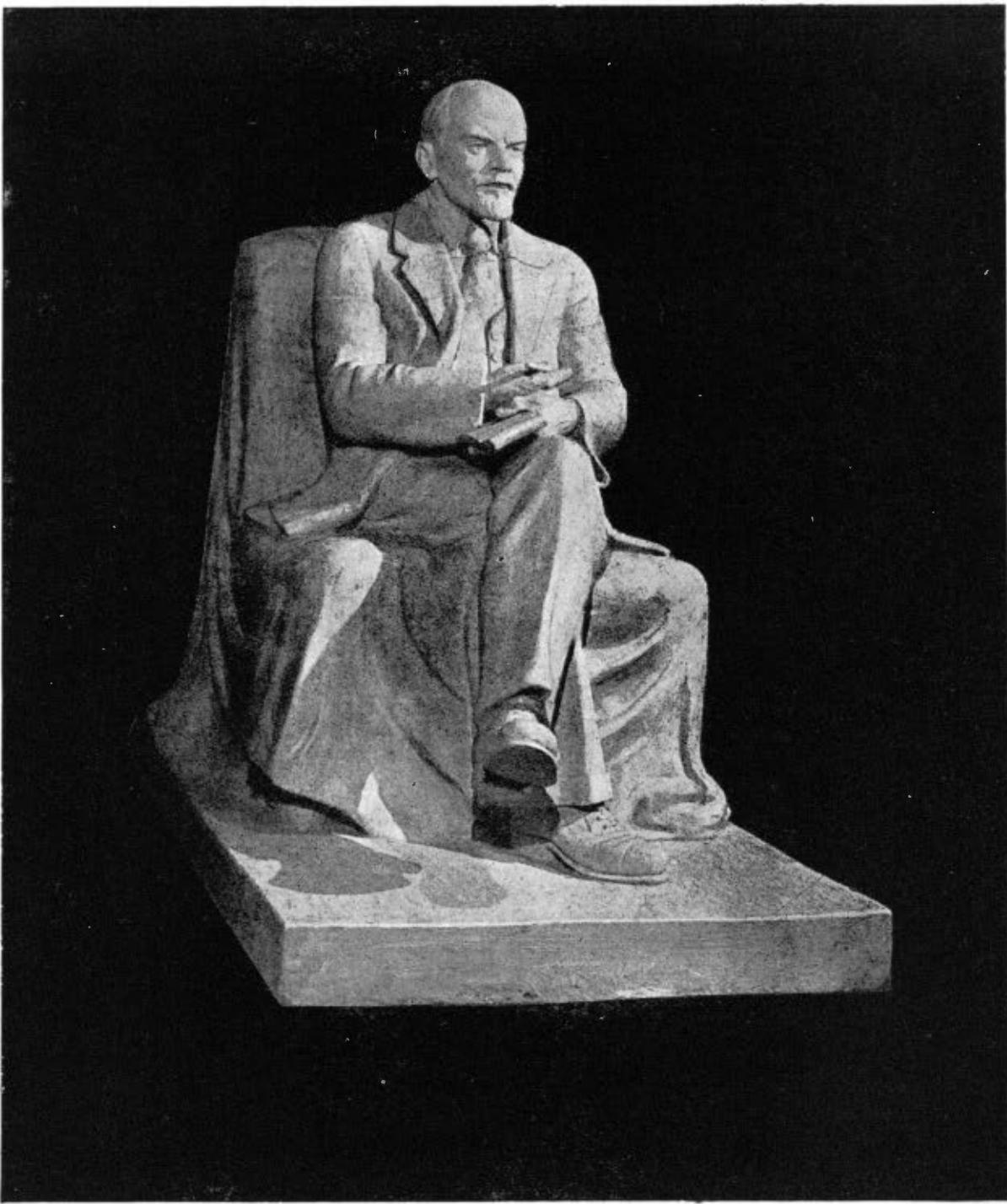
№ 10

ЖОВТЕНЬ

1940



С. Степанян. Пам'ятник Гукасю Гукасяну в м. Єреван. 1935.



В. І. Ленін. Робота В. Корнєєва. Глс.  
Виставка „Ленін і Сталін в народній творчості“.



Худ. М. Мищенко. м. Горл, колишнє духовне училище, де вчився Й. В. Сталін.

Додаток до журналу „Образотворче мистецтво“ № 10, 1940 р.



# ВЕЛИКЕ СВЯТО

Трудящі Радянського Союзу святкують ХХІІІ роковини свого визволення від вікового поневолення, від соціальної і національної нерівності. Кожні роковини це історичної події означають новий ступінь в переможній ході комунізму.

Щоразу ця велика дата, рівної якій історія не знає, знаменується демонстрацією досягнень і дружби багатоміліонної сім'ї радянських народів. Демонструючи свої досягнення і дружбу, наші народи завжди пам'ятають про своїх братів по класу, гноблених прогнилою соціальною системою — капіталізмом, що періодично вкидає людство в найтяжчі лиха — кризи, війни, яким передує і за якими йдуть прогресивно нарощуючі злідні, матеріальні і духовні страждання трудящих.

Наш народ, керований великою партією більшовиків, на чолі з геніальним вождем товарищем Сталіним, свято ХХІІІ роковин свого визволення зустрічає в найскладнішій міжнародній обстановці. Капіталістичний світ знову охоплений загальною бійнею. Щодня знищуються тисячі людей, на голодну смерть приречені міліони, руйнуються тисячолітні міста, світові пам'ятники культури.

Лише одна крайна зайнята повсякденною творчою працею, всенаростаючим виробництвом матеріальних і духовних цінностей. Це — крайна соціалізму, життєвим законом якої є безупинний прогрес. Лише наш народ, керований мудрою сталінською політикою миру, спираючись на могутню силу своєї славної Червоної Армії, захисниці радянських кордонів, забезпечений мирною і творчою працею.

До цієї праці, до цього нового життя приєднані тепер народи західних областей України, Білорусії, Північної Буковини, Бесарабії, Прибалтійських країн — Естонії, Латвії і Литви. Дружиними рядами ці визволені від капіталістичного гніту народи святкуватимуть день Великого Жовтня, як дату нової ери в своєму житті. В цей день багатоміліонний народ демонструє свою незламну міць, свій справжній патріотизм, свою готовність завдати нищівного удара ворогові, звідки б він не зазіхнув на наші кордони.

Трудовим ентузіазмом наш народ зустрічає цей день. Дружиними силами демонструє він, як організовано, по-більшовицькому виконуються важливіші державні заходи по піднесення дисципліни і якості праці.

Всякі демонстрації наших досягнень є водночас віхами дальнього росту, стимулом для нових перемог. Ось чому, відзначаючи наші досягнення, ми завжди вказуємо і дальші завдання.

Тому в наступний 24-й рік існування Країни Рад ще більшого значення набуває виконання важливіших державних заходів, намічених урядом: піднесення дисципліни, поліпшення якості продукції, боротьба з порушниками трудової і громадської дисципліни, організація трудових резервів і ін.

Ці важливіші питання стоять не тільки в галузі виробництва і державного апарату, вони в рівній мірі стоять і перед величезною армією творчих працівників. І тут проблема якості — і щодо змісту, і щодо форми — є і найважливішою і найактуальнішою. Хоча в галузі літератури, мистецтв ми маємо колосальні досягнення, все ж нерідкі, а в останній час почастішали, і недоброкісні, часом політично шкідливі твори, що особливо яскраво відмічено в творчості деяких наших письменників. Це відмічено і в образотворчому мистецтві.

Перегляд ескізів до виставки „Ленін, Сталін і Україна“ досить наочно показав, що багато художників підходять до розв'язання складних завдань цієї відповідальної виставки політично слабо озброєними. Не вище стоять і їх озброєність професіональна. Такі художники, крім браку, іноді навіть політично-шкідливого, нічого путнього не створюють. Звідси ясно, що перед художниками стоять ті ж важливіші завдання, які гостро поставлені в останній час перед радянськими письменниками: підвищення ідейної озброєності, майстерності.

З метою сприяння найшвидшому розв'язанню цих питань, в листопаді — грудні цього року у нас, на Україні, і в Москві буде скликаний ряд нарад-плenумів. На них серйозно буде поставлено питання піднесення всієї художньої культури. Вперше тут обговорюватимуться особливо відсталі питання мистецтвознавства і критики. Всій нашій художній громадськості треба грунтovно підготуватися до цих заходів.

Такі важливіші завдання, що стоять перед художниками напередодні великого свята наших народів. Посилено підготовкою до них ми повинні зустріти ХХІІІ роковини Жовтня. З успішним розв'язанням їх ми повинні вступити в ХХІV роковини великої радянської епохи!



*I. Repin. Малюнок. Олівець. Музей російського мистецтва в Києві.*

## I. Ю. Репін і Україна

*До 10-річчя з дня смерті великого художника*

І. Ю. Репін — представник українського козачого роду — народився, жив і першу художню підготовку одержав на Україні, в м. Чугуеві, кол. Харківської губернії. Перші навички в живописній техніці він одержав в середовищі українських іконописців, подібно тому, як і багато наших художників, в тому числі класик російського портрета В. Л. Боровиковський, великий народний поет і художник Т. Г. Шевченко.

Однак, і репінський талант, подібно тому, як і таланти Боровиковського, Шевченка й багатьох інших наших художників, розвинувся тільки в Петербурзі, в славній російській Академії мистецтв, в середовищі

передових представників російської художньої культури.

Після блискучого закінчення академічного курсу і закордонного пенсіонерства І. Ю. Репін прагне швидше повернутись на свою батьківщину, в свій рідний Чугуев, на ніжно любому Україну. Сумуючи за батьківчиною, як і більшість російських пенсіонерів, Репін писав ізза кордону В. В. Стасову: „Призначатися вам відвітог, я нічому не вивчився за кордоном і вважаю цей час, виключаючи перші три місяці, втраченими для своєї діяльності і як художника, і як людини“.

„Перший елементарний курс я пройшов у Чугуеві —

в околицях, в природі; другий — на Болзі (у лісі я вперше зрозумів композицію) і третій курс буде, здається, у Вьоле, або на Дніпрі денебудь<sup>1</sup>.

Прибувши в Чугуев, Репін із запалом береться за роботу. Він часто буває в околицях міста. „Весілля, волосні сходи, ярмарки, базари—все це тепер жаве, цікаве і повне життя. Я недавно промандрував дні чотири по навколишніх селах. Бував на весілях, на базарах, у волостях, на заїжджих дворах, в шинках, в трактирах, в церквах... Що за краса, яке захоплення. Описати цього немає змоги, але чого я тільки не послухався, а головне—не набачився за цей час. Це був чарівний сон<sup>2</sup>.

Тут, в Чугуеві, І. Ю. Репін створює цілий ряд видатних своїх живописних творів і „Возвращение с войны“ („Вернулся“), і багато портретів селян, з яких особливо видатні „Мужик с дурним глазом“, і „Мужичок из робітників“. В околицях Чугуєва Репін побачив хресний хід, створивши на цю тему ряд ескізів: „Явлення“, „Чудотворна ікона“, „Крестний ход“.

Подорожуючи по рідних місцях художник бачив важке, безрадісне життя селянства, злідні і зубоження його, що ще більш посилилось після реформи 1861 р. В листі до Стасова він так описує рідні йому місця: „Будиночки і паркані ніби вросли в землю від глибокого сна; дахи обвисли і бажають повернутись на другий бік. Не сплять тільки експлуататори краю — куркулі“.

В 1877 р. Репін написав у Чугуеві і свого знаменитого „Протодиакона“, — цей винятковий по силі соціальної характеристики портрет, надзвичайно сильну сатиру на духівництво. І не даром цей твір віце-президент Академії князь Володимир не допустив на Всесвітню виставку в Парижі в 1878 р., а голова виставочного комітету, передаючи думку князя, писав Третьякову:... „таку фізіономію духовної особи незручно показувати французам“.

В околицях Чугуєва в 1877 р. Репін зустрів політичного арестанта, якого везли на селянському возі два жандарми з оголеними шаблями. Як відомо, Репін створив на цю тему чудесний по майстерності живопису, експресії і глибині змісту етюд „Под конвоєм“, або „По грязній дорозі“. Цей етюд, а головне—бачене вдохновило Репіна, і він в період жорстокої реакції в Росії безстрашно відображає у своїх творах героїчну боротьбу російських революціонерів проти самодержавства.

За етюдом „Под конвоєм“ (1877) Репін в 1878 році написав прекрасний твір „Арест пропагандиста“, в 1882 році—„Перед исповедью“, або „Отказ от исповеди“, в 1883 році—„Сходка нигилистов“ і, нарешті, вершину цієї надзвичайно цінної серії творів — знамениту картину „Не ждали“ (1883—1884).

Як бачимо, Україна дала натхнення і образи художників для цілого ряду великих живописних творів, в тому числі і творів революційно-демократичного змісту.

Великий художник не залишився в боргу перед рідною Україною. Він створив величезну серію, понад 100 відомих нам творів, присвячених українському народові, його побутові, славній історії і мальовничій природі України. Вкажемо хоча б на такі відомі картини цієї серії, як „Досвітки“, або „Вечорниці“, „Запорожці“, „Гайдамаки на Умани готовят оружие“ (Музей Революції у Москві), „Черноморская вольница“ і, нарешті, „Гопак в старом Запорож'ї“ і ін.

Всі ці твори свідчать про те, яка велика була любов художника до України, її народу і його історії. Як

справжній народний художник, Репін всю свою роботу над творами будує в найтіснішому зв'язку з народом, його побутом, документами історичного минулого. Із цього погляду дуже показовий творчий процес художника над картиною „Досвітки“ і, особливо, над „Запорожцями“.

Захопивши оповіданням, почутим в Абрамцеві під Москвою про глупливий лист запорожців турецькому султанові, І. Ю. Репін в 1880 році разом із своїм талановитим учнем, згодом знаменитим російським портретистом В. О. Серовим, іде в Крим, а потім на Україну, — в Запоріжжя, на Дніпро, для створення етюдів до майбутньої картини, збирає і вивчає матеріали. Не задоволившись тільки цією поїздкою, він в 1888 році знову іде на південь Росії, на Кавказ і на Кубань, в станицю Пашковську. В 1890 році він знову в дорозі, маючи намір побувати в Малій Азії, побачити там нащадків запорожців. Остання поїздка через сильну спеку не вдалася, однак, навіть перша поїздка дала величезний матеріал — малюнків і етюдів, і навряд чи хтось з російських художників, за винятком, можливо, Олександра Іванова, так багато зробив підготовчого матеріала до картини, як Репін до своїх „Запорожцев“.

Величезна робота, колосальна творча енергія і талант Репіна створили прекрасну картину „Запорожцев“, єдиний в російському і українському мистецтві справді живописний твір, який яскраво, правдиво відображає історію, побут і народні звичаї вільною любою Запорожської Січі.

В цьому творі географічний художник з усією силою великого живописця і знавця історії свого народу передав нам безмежну життерадіність козаків, їх силу, гарячу любов до батьківщини і волі. З усією силою великого реаліста Репін дав у „Запорожцах“ людей величезної сили і безмежної відваги у боротьбі за волю своєї батьківщини, свого народу.

Як відомо, художник М. М. Ге негативно поставився до репінських „Запорожцев“. Репін з цього приводу писав Стасову: „Він (Ге) не розуміє і не вірить запорожцям. Або він зовсім забув, або нічого не знає з російською історією. Він забув, що до заснування цього рицарського народного ордена наших братів десятками гнали в рабство і продавали, як скот, на ринках Трапізунта, Стамбула і інших турецьких міст... I от виділились із цього забитого, сірого, рутинного, покірного, темного середовища християн сміливі голови, герої, сповнені мужності, героїзму і моральної сили. „Досить,—сказали воїни туркам, — віднині хіба через наші трупи ви доберетесь до наших братів і сестер“.

„Запорожцы“ Репіна—втілення народних сил, багдорості, невичерпного народного гумору, вільності любовства і національної гордості.

Славне історичне минуле українського народу, який протягом ціліх сторіч боровся проти турецькотатарських і польських загарбників та гнобителів, повинно зайняти значне місце в історичному живопису художників Радянської України. І тут репінські „Запорожці“, величезної історичної і художньої цінності спадщина зроблять величезну послугу радянським живописцям не тільки в розкритті „таємниць“ репінської реалістичної майстерності, а й, головне, у розкритті справжніх образів народних герой-запорожців, які з величезною увагою і відданістю відстоювали і захищали свій народ, його землю і волю від іноземних загарбників.

І, як це не дивно, окрім „мистецтвознавці“ ще й тепер ідуть по слідах буржуазних істориків російського мистецтва і зводять нісенітниці і на цей прекрасний репінський твір. Автор „Синтетичної історії мистецтв“ Й. Йоффе пише: „Компроміс між... злобо-

<sup>1</sup> Лист до В. В. Стасова від 25 травня (6 червня) 1874 р. Архів Стасова. Ігор Грабар—„Репін“.

<sup>2</sup> Лист до В. В. Стасова від 11 листопада 1876 р. Архів Стасова. Ігор Грабар—„Репін“.

денним і історичним робить Репіна непослідовним та нестійким і ідеологічно і живописно".

I. Ю. Репін—не тільки великий майстер реалістичного портрета, а й видатний історичний живописець, що створив для українського народу, з якого він вийшов, безсмертний твір „Запорожці”, який становить значний крок не тільки в історії російського та українського живопису, а й у всьому європейському мистецтві другої половини XIX ст.

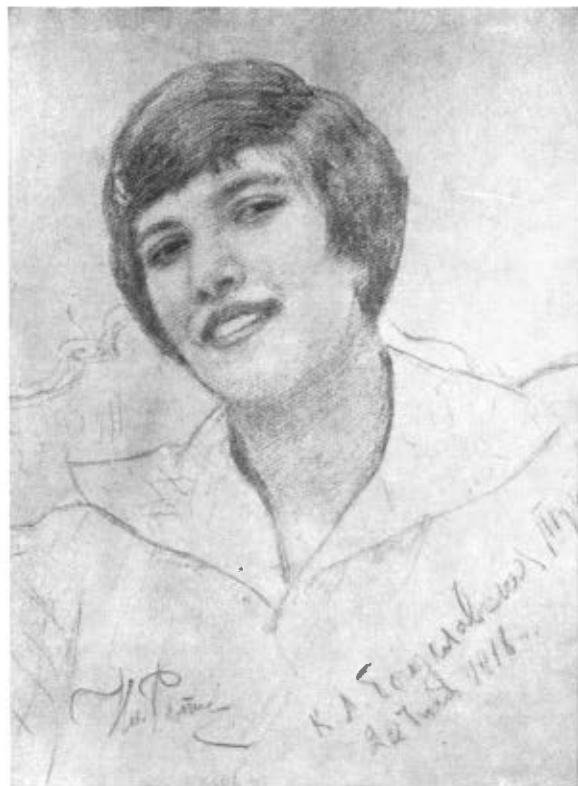
I. Ю. Репін у своїх „Запорожцах” вилив усю свою гарячу любов до батьківщини, до свого народу і його славної героїчної історії. Він вірив у творчі сили свого народу, він відчував перед батьківщиною і народом величезну відповідальність, як справді народний художник.

Репін працював над „Запорожцями” з усією силою своєї титанічної енергії, про це свідчать його листи до Стасова, в одному з яких він писав: „Досі не міг відповісти вам, Володимир Васильович, а всьому винні запорожці. Ну й народець же!.. Де тут писати, голова обертом іде від іх гаму і шуму... Я зовсім не нароком відкрив полотно і жартома вирішив взятись за палітуру, і ось тижнів два буквально без відпочинку живу з ними—не можна розлучитись: веселий народ!.. Недарма про них Гоголь писав, все це правда. Чортячий народ! Ніхто у всьому світі не відчував так глибоко волі, рівності і братерства”.

Після Жовтневої Соціалістичної революції I. Ю. Репін, відрізаний кордоном від радянської батьківщини, живучи в оточенні ворогів СРСР—своїх ворогів, все ж працює над творами, присвяченими любіній батьківщині—дорогій Україні. Вже похилим стариком він напружує всі свої творчі сили і створює передсмертний твір—„Гопак у старому Запоріжжі”, навіянний музикою великого російського композитора Мусорського. І навіть тут, при всій старечій слабості сил і здоров’я, великий Репін створив, судячи по описанню очевидців, задерикуватий сміх і танець українського народу величезної виразної сили і художньої експресії.

Сумуючи за батьківщиною, тримтячи рукою Репін і останні, передсмертні рядки написав до українського народу, до України:

„Любезные, милые земляки, прошу у Вас прощения за мою малограмотность в украинском языке. Признаюсь Вам, что Ваше письмо мне—уже отрадно душе моей; и я даже жалею, что не в состоянии ответить Вам на столь любезном моему сердцу языке дорогой Украины; прошу Вас верить в чувство моей преданности и бесконечное сожаление, что я уже не могу приехать на жительство в сладкую, веселую



I. Репін. Малюнок. Олівець.  
Музей російського мистецтва в Києві.

Украину. Судьба сулила мне тут иметь могилу и домовину, в своем саду”<sup>1</sup>.

Все це говорить про те, якою любов’ю горіло серце великого художника до своєї батьківщини — України. I. Ю. Репін зобов’язаний Україні створенням цілого ряду блискучих своїх картин, але він, як ми бачимо, не залишився в боргу перед нею. Радянська Україна, її мистецтво багато чим зобов’язані великому російському художнику — його творчості, присвяченій Україні, її народу.

I. Ю. Репін — творець своєї школи живопису. На жаль, це питання і до останніх днів не висвітлене. Проте, якщо простежити роботу всіх багаточисленних учнів великого художника, прослідкувати, як творчість Репіна вплинула на них, можна одержати надзвичайно яскраву картину тріумфального походу репінського реалізму аж до наших днів.

Хто не знає таких прекрасних майстрів радянського реалістичного живопису, як покійний художник, заслужений діяч мистецтв — орденоносець

I. I. Бродський, один з найвірніших охоронців репінських заповітів і послідовників репінського реалізму, або художника, заслуженого діяча мистецтв, професора-орденоносця I. E. Грабаря, в творчості якого сяє немало перлин справді репінської майстерності.

Ми могли б перечислити імена багатьох видатних художників, творчість яких багато чим зобов’язана школі живопису Репіна. Однак, досить буде вказати, навіть для однієї дореволюційної України, на такі імена художників, як М. К. Пимоненко, видатний представник передвижників на Україні. М. Мурашко, послідовник і друг Репіна, найталановитіший з українських дореволюційних портретистів О. Мурашко, а також імена провідних українських радянських художників — заслуженого діяча мистецтв Ф. Г. Кричевського, С. М. Прохорова, Д. К. Крайнєва, Ю. Р. Бершадського, Г. П. Світлицького і багатьох інших.

Все це дає нам підставу твердити про наявність могутньої репінської школи живопису в історії українського і російського мистецтва другої половини XIX і початку ХХ ст.

Якщо врахувати велику художню репінську спадщину, що відноситься до України, врахувати не менш видатну діяльність Репіна — громадського працівника, що сприяв організації художньої освіти на Україні, безперечну наявність репінської школи живопису і на Україні, то проблема „Репін і Україна” постає перед нами у всій широті і багатозначності, яка ще чекає свого дослідження.

Я. Затенацький

<sup>1</sup> „Образотворче мистецтво“ № 6, 1940. I. A. Бродський, Ш. Н. Меламуд „В поході фінських білогвардійців“.

## Д в а д р у г а

(Спогади)<sup>1</sup>

Репін і Антокольський... Ці два імені в нерозривному зв'язку назавжди відбилися в моїй свідомості. Більше сорока років обидва вони були в однаковій мірі мені близькі і не менш близькі один одному.

Дружба Репіна з Антокольським почалася з того часу, коли вони приїхали в Петербург вчитися в Академії мистецтв. Ale продовжувалася воїа не тільки в час навчання; ці два велики майстри мистецтва протягом усього свого життя були зв'язані найтіснішими узами справжньою людською дружбою. I якщо їхне однакове ставлення до мистецтва визначалося спільністю їх поглядів як художників-реалістів, то взаємний їх потяг одного до другого характеризував їх високі душевні якості. Дивлячись на дружбу своїх учителів, я навчився глибше й ширше розуміти людські відносини. Вперше я побачив, що різниця в походженні (Репін — син солдата-поселенця, Антокольський — син бідного крамаря), різниця в національноті (Репін — росіянин, Антокольський — єврей) не можуть перешкодити людям високої інтелектуальної жити дружно і широко любити один одного, якщо ці люди мають одну мету, працюють над вирішенням одного завдання. Метою і завданням життя Репіна і Антокольського було мистецтво.

Репіну подобалось все те, що було в Антокольського характерне єврейське; ім'я Мордух (Марк — по-єврейському) він вимовляв з особливою ніжністю. Пам'ятаю, на могилі Марка Матвійовича, під час встановлення йому пам'ятника, Ілля Юхимович почав свою промову такими словами:

— Мордух! Як дорого мені це ім'я, яке красиве і звучне воно. Мені воно миліше, ніж російське Марк... Ти один з небагатьох, не боячись своїх гнобителів, посмів не приховувати свого справжнього імені. На роботах, дітищах твоїх, ти висікав у мармуру своє ім'я стародавньою єврейською мовою — Мордухай...

Так Репіну було глибоко чуже цікавання людей за приналежність до іншої національності, до іншої віри, що існувало в той час. Я пам'ятаю, як одного разу Ілля Юхимович розказав мені з обуренням про розмову з товаришем по Академії, знаменитим живописцем Семирядським. Зайшла мова про одного художника, який разом з ними закінчив Академію. «Це наш товариш», — сказав Ілля Юхимович. «Який він мені товариш, — заперечив Семирядський. — Я поляк, а він росіянин. Ось Ковалевський справді мені товариш: ми однієї віри, однієї національності».

Марк Матвійович завжди називав Репіна по імені — Ілля. I коли хтонебудь, згадуючи Репіна, називав його на прізвище, він поправляв: «Ви говорите про Іллю? „Пам'ятаю, в Парижі хтось непохвално говорив про російських художників. „Ради бога, нічого не говоріть поганого про Репіна, — злякано шепоче гостеві дружина Антокольського. — Репін — це його слабке місце, і я не смію нічого лихого говорити на його адресу».

Антокольський страждав, коли сталася сварка між Стасовим і Репіним. Він не зінав, як їх помирити.

«Можливо, Ілля не правий, — говорив Марк Матвійович, — але справа не в цьому; він художник, має свої погляди, свої переконання, які — правильні вони чи неправильні — відбивають його душевний стан».

<sup>1</sup> Спогади були закінчені акад. Гіндбургом незадовго до смерті. Друкується вперше.

Вище я сказав, що Антокольського і Репіна зв'язувала їх спільна любов до мистецтва.

Ale була ще одна риса, яка їх об'єднувала: це — жадоба до освіти, до набування знань. I Антокольський і Репін не могли в дитинстві одержати належну систематичну освіту. Репін учився в Чугуївській початковій школі, а Антокольський через бідність не міг навіть навчитися грамоті.

В 70-х роках прагнення до освіти серед простого народу було сильне, стихійне, а кошти для задоволення цього бажання залишились мізерні. Пам'ятаю, в нашій сім'ї була постійна гонитва за книгами, за уроками; сестри щодня посылали мене в другий кінець міста, до якоїсь доброї людини, щоб позичити книгу. Вночі ця книга прочитувалась, іноді вголос, уранці її несли до інших, до сусідів. Влітку ми з нетерпінням чекали приїзду з столиці студента або гімназиста, які за копійки або й даром учили нас російською мовою. Батьки Антокольського змушенні були віддати молодого Марка до ремісника, і про грамоту не можна було думати.

Вступивши в Академію, обидва товариші, які в один час жили разом, серйозно взялися за освіту. Вони разом читали, збиралися цілою компанією, щоб послухати лекцію професора Мстислава Прахова, а потім Костомарова, які взялися познайомити їх з історією і словесністю.

Під час роботи в майстерні умовлялися, щоб хтонебудь у голос читав цікаву книгу. Ця звичка слухати читання під час роботи залишилася в Іллі Юхимовича на все життя, і пізніше, коли в нього улаштовувались загальні сеанси малювання, завжди хтонебудь читав у голос. Треба було володіти великою силою волі, ясною свідомістю важливості освіти для художника, щоб у час захоплення мистецтвом приділити час і терпіння на елементарні науки.

Пізніше, знаючи мій намір вступити в Академію до закінчення реального училища, Антокольський писав мені з Рима: «Не поспішай, спершу кінчай реальне училище, а якщо можеш — і університет. Художникові треба бути освіченим, і коли до Академії не встигнеш одержати освіти, то потім важко буде. Я знаю по собі, як я багато втрачаю, що раніше не вчився. Не повторюй моєї помилки».

Закінчивши Академію, обидва художники і за кордоном продовжували вчитися, розвиватися. Антокольський багато читав. В. В. Стасов поставив його постійно книгами і журналами, посылав їх йому за кордон. З листів Марка Матвійовича видно, як він близько був знайомий з стародавньою літературою, з учнінням мудреців, яких він ліпив (Сократ, Спіноза). Його думки про напрямки в мистецтві, про завдання мистецтва показують, що він мав солідну ерудицію в історії мистецтва, а його критичні статті про значення художньої промисловості, про конкурси й інше дають підставу зробити висновок, що своїми поглядами він стояв значно вище за художників свого часу.

Репіну, який після пенсіонерства остаточно поселився в Росії, легше було слідкувати за російською літературою, за мистецтвом і наукою. Його майстерню відвідувало багато художників, учених, письменників, літературознавців, і Ілля Юхимович користувався близькістю до діячів науки і культури, щоб поширити свій кругозір, поповнити свою освіту. Іноді майстерня

Іллі Юхимовича являла собою ніби вільний університет, аудиторію, де вчені і літератори читали свої нові твори (Л. Андреев, Купрін й інші), робили доповіді. Правда, робілось це без усякої системи і іноді носило характер імпровізації, але чуйний талант Іллі Юхимовича звідусіль черпав знання і відомості.

Для Іллі Юхимовича майже не грава ролі „відомість“ чи „авторитетність“ гостя. I до молодих учених, і до письменників-початківців він ставився з великою пошаною й увагою. Все нове, талановите, оригінальне викликало в ньому особливе захоплення. „Хто там говорить?—питає, бувало, мене господар „Пенатів“ (дача, де жив Репін в Куокалла, Фінляндія).—Це, здається, молодий учений, ходімо скоріше, послухаємо його, мабуть, цікаво“. Деякі вчені і письменники, почуваючи свій вплив на чуйного художника, іноді висловлювали свою думку про його роботи. Ілля Юхимович з особливою увагою вислухував усякі зауваження. Бували й курйози. Одного разу відомий і популярний професор — фізіолог Тарханов, побачивши на стіні портрет хлопчика, спітав:

— Ілля Юхимович, хто це? Чудовий психологічний етюд.

— А що? — спітав Ілля Юхимович і зосередився слухати.

— З погляду фізіології, — продовжував професор, — по будові черепа — це типовий виродок; ясно виявлено спадковість, очевидно, і батьки ненормальні.

— Невже? — сумно спітав Ілля Юхимович. — Це мій син Юрій.

Властивість вислухувати думку про свої роботи в однаковій мірі була розвинута і в Марка Матвійовича; з однаковою увагою він ставився до зауважень простих людей, думкою яких дуже дорожив. Пам'ятаю, коли прибиральник наводив порядок у майстерні, Антокольський питав його думку про роботу. „Треба всіх слухати, але нікого й не слухатись“ — часто говорив мені Марк Матвійович. Цього правила не додержувався Репін.

З самого початку моого знайомства з своїми учителями-друзями мене вражала їх дивна працездатність і енергія. Іллю Юхимовича я майже завжди бачив за роботою. Коли я працював в його конкурсній майстерні (Репін тоді працював із золоту медаль), то одного разу застав його у фраці і в білому галстуші.

— Що це ви в такому параді? — питав.

— Через годину йду вінчаться і ось поспішаю, може встигну драпування це закінчити...

На концертах, у театрі, в гостях Ілля Юхимович завжди помиляв про роботу. Він постійно щось замальовував в альбомчику, який завжди носив при собі. Він не переставав працювати, коли ми були в Ясній Поляні. Він не пропускав жодної хвилини, щоб занести в альбом свої враження від Ясної Поляни. Розмовляючи з новим знайомим, Ілля Юхимович спостерігав його і, як я помічав, розглядав з точки зору художника; часто, бувало, він тут же просив знайомого дати йому сеанс для портрета. Взагалі, життя Ілля Юхимовича — це мистецтво, яке заповняло всю його душу.

Не менш енергійним був і М. М. Антокольський. Коли він вперше привіз мене в свою майстерню, то я був вражений, бачачи, при яких обставинах він працював у своїй малюсенькій майстерні, де ледве вміщувалася величезна статуя Івана Грозного. Марк Матвійович страждав тоді головними болями. Вечорами він ставив собі компреси, а рано вранці ішов у вогку майстерню, де працював до пізнього вечора. Тільки коли доктор Боткін оголосив про небезпечнощі його стану, він поспішив вийти за кордон. Але й там, трохи поправившись, знову взявся за велику роботу. В Парижі він працював, майже

не виходячи з майстерні. Бувало, пізно ввечері я повертаюся з ним додому. „Здається, я сьогодні заслужив свій обід“, — говорить втомленим голосом Марк Матвійович.

Приїжджаючи в Петербург, М. М. Антокольський сумував за своєю парижською майстернею. „Очевідні би поскоріше, хочеться працювати, але ось дружина пише, щоб я представився цареві з приводу замовлення“.

Антокольський після смерті залишив невидану роботу — роман „Хроніка з єврейського життя міста Вільно“. Це — спогади дитинства. Головний герой має багато спільнога з автором роману.

Звичайно, писання Репіна і Антокольського часто підпадали під гостру критику з боку тих, які не визнавали їх як художників. Нововременський критик Буренін з приводу писання Репіна говорив, що він — „хитре мужиченя“, „приниження паче гордості“. Врангель, розбираючи роботу Антокольського, знайшов потрібним навести його неписьменні листи і посмітился з них.

У своїх спогадах я писав про те, як М. М. Антокольський привіз мене в Петербург. Це було в 1871 р. Марк Матвійович закінчував тоді свою першу статую Івана Грозного. Жив він у бідності, часто йому доводилося закладати свої речі. I от у цей час він мене, зовсім чужого хлопчика, взяв до себе, ділив зі мною свій хліб і своє тісне приміщення. Хотілося йому дати мені те, що йому самому давалося з труднощами, коли він вперше приїхав у Петербург.

Відзвіність, чутливість до чужої нужди характерні для Марка Матвійовича. Узнавши, що молода і самотна людина лежить у лікарні, Марко Матвійович потурбувався про неї й пізніше запрошуав її до себе в майстерню, дружив з нею. Він довго клопотав про розбитого паралічем художника Єгорова (син професора Старої Академії), збирав для нього гроші, писав про нього в газетах, просив про допомогу в той час, як росіянин в Парижі під вивіскою „Товариства взаємодопомоги“ збиралися і розпивали чай.

Хот мав якінбудь стосунки з І. Ю. Репіним, той пам'ятає про його доброту, м'якість і чутливість.

Особливо зворушило ставився він до молодих талантів. Часто його відривали від роботи і просили прийти подивитись картину, і Ілля Юхимович завжди задовольняв такі прохання. Пам'ятаю, одного разу якийсь аматор настійно просив Репіна приїхати подивитись його роботу.

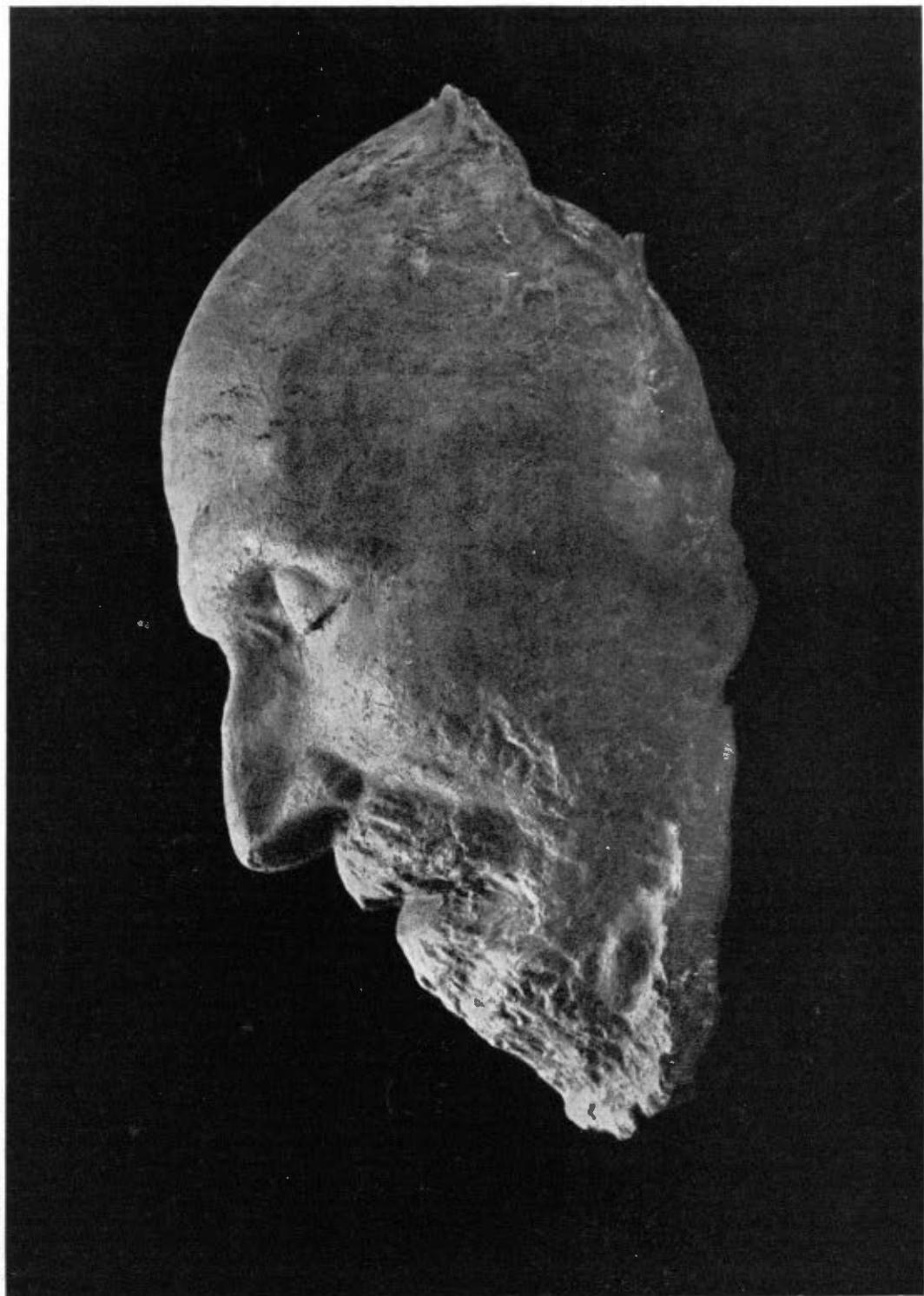
— Що ж, пойдемо разом, — говорить мені Ілля Юхимович.

На другий день, приїхавши в умовлений час, ми не застали хазяїна дома. Мене це розізило, школа мені дорогої часу Репіна, а Ілля Юхимович не сердився.

Репін ставився до своєї роботи ідейно, як справжній художник, не думаючи про матеріальну сторону, часто він працював безкоштовно, часто дарував, роздавав свої роботи таким, які продавали їх і наживалися на цьому.

I Антокольський не мав на увазі лише матеріальної вигоди від роботи. Починав він свої роботи, не думаючи про те, коли вони будуть продані; на власні кошти, на власний страх і риск висікав їх із мармуру. Коли його улюблена статуя „Не від світу цього“ поламалася і Третьяков, що купив її, вимагав прислати її в поламаному вигляді, Марк Матвійович благав, просив дозволити йому зробити нову за ті ж гроші. Третьяков, як колекціонер, не бажав, щоб залишилась і поламана — другий екземпляр. Антокольський з гіркістю писав: „Адже це мое дітище; батьки влаштовують своїх дітей, але не продають їх“.

Академік-скульптор І. Я. Гінцбург



Посмертна маска І. ІО. Пеніна.

# Неопубліковані листи І. Ю. Рєпіна

## Воспоминания о К. М. Фофанове\*

(Письмо И. Е. Репина к К. К. Олимпову)

Я знал всю плеяду современников, талантливых товарищей К. М. Фофанова: Мережковский, Ясинский, Альбов, Баранцевич, Бибиков, Льдов, Маркович, Муравлин, Апол. Коринфский, П. Быков и другие писатели б. ч. поэты (молодые еще тогда) собирались чаще у Ясинского для чтения еще не напечатанных своих произведений.

Какой несомненный — типичный образ поэта, из всей этой компании, представлял собою Фофанов! Особенно яркая была в нем черта, почти религиозного культа служения поэзии. Он был самый строгий, до фатальности преданный — близкий своей несравнен-

ной богини. Не было в нем ни малейшей тени сомнения в ее величине.

Я всегда приятно был удивлен тоном его традиционной величавости, когда он переступал порог своего храма... Совершалось преображение. Воскрепали времена Жуковского, кн. Одоевского, Огарева, Герцена и др. из славной плеяды декабристов. Ощущалась тень Гоголя, мерещилась близость Пушкина... И Фофанова уже нельзя было узнать: он казался в длинном сюртуке, с высоким воротником и гофрированными манжетами, — вдохновенный, недоступный, важный идеей своего высокого поста. Никакой конфузливой скромности — „поэт, ты царь“...

В половине 80-х г. г. прошлого века в моей мастерской у Калинина моста, собирались литераторы и художники и часто фигура Фофанова была центром вдохновенного подъема всего собрания. Голос поэта гремел и властно увлекал слушателей; дальние становились на стулья, на платформы моделей, чтобы лучше видеть и яснее слышать.

\* Лист адресований синові відомого поета К. М. Фофанова поетові Костянтину Олімпову. За просьбю останнього, ці рядки спогадів були написані І. Ю. Рєпіним у 1926 р. „Слогади про Фофанова“, портрет якого належить до числа країнських портретів, виконаних Рєпіним, цікаво доповнюють образ поета, уже один раз увічненого рєпінським пейзажем.

Лист Рєпіна знаходиться в архіві заслуженого діяча мистецтв І. І. Бродського. Публікується вперше.

## Письмо И. Е. Репина к Н. С. Лескову\*

Как я Вам благодарен за Ваше письмо, глубокоуважаемый Николай Семенович! В нем столько сожаления, что я перечитывал его по несколько раз вчера и сегодня. Ваша особенная манера писать, к которой я еще не приспособился, несколько замедляла чтение, но содержимое вознаграждало. И живые сюжеты кратких шутнистов с чиновным духовенством, и Ваше горячее негодование на новые поветрия интеллигенции и пр., все это так энергично и искренно, хотя и кратко, выражено в письме Вашем...

Ваше негодование на „оподление“ справедливо, оно произошло оттого, что вытравлены лучшие даровитейшие силы; настало царство посредственности. Но я убежден, что народится поколение более даровитых, следовательно и более возвышенных духом натуру; они с презрением отвернутся от всего пустозвонного хлама; сильный ум потребует другой пищи и других развлечений. Идеи же, настоящие глубокие идеи, как высшее проявление разума, всегда незыблемо будут стоять в интеллектуальном мире, как звезды на небе, и везде будут влечь к себе лучшие сердца, лучшие умы.

А знаете ли, я должен Вам признаться, что я и в „Запорожцах“ имел идею. И в истории народов и в памятниках искусства, особенно в устройстве городов, архитектуры меня привлекали всегда моменты проявления всеобщей жизни, горожан, ассоциации; более

всего в республиканском строе, конечно. В каждой мелочи, оставшейся от этих эпох, виден, чувствуется необыкновенный подъем духа, энергии, все делается даровито, энергично, имеет общеширокое гражданское значение. Сколько дает этого материала Италия! И до сих пор там сильна и живучая эта традиция... И наше Запорожье меня восхищает этой свободой, этим подъемом рыцарского духа. Удалые силы русского народа отреклись от житейских благ и основали равноправное братство, на защиту лучших своих принципов веры православной и личности человеческой. Теперь это покажется устарелыми словами; но тогда, в то время, когда целыми тысячами славяне уводились в рабство сильными мусульманами, когда была поругана религия, честь и свобода — это была страшная животрепещущая идея. И вот за гордость удальцов, конечно даровитейших людей своего времени, благодаря этому дух разума (это интеллигенция своего времени, которая большей частию получила образование) усиливается до того, что не только защищает всю Европу от восточных хищников, но грозит даже их сильной тогда цивилизации и от души хочет над их восточным высокомерием. Шишкин жаждет Вас видеть — Ваш давнишний читатель и поклонник. Жду Вас в четверг с нетерпением; очень рад послушать еще раз и не раз даже, а насчет интереса Вы не беспокойтесь — это для всех страшно интересно!!!

Ваш Ил. Репин

19 февраля 1889 г.

\* Знаходиться в Державному Літературному музеї (Москва). Публікується вперше.



*C. Бесседин. Портрет паністки.*



*C. Бесседин. Голова робітника.*

## Про портрет

### Творчість С. Ф. Беседіна

С. Беседін ввійшов у художнє життя вже в післяжовтневі роки. Він народився в Харкові в 1901 р. у сім'ї робітника. В автобіографії він пише: „Пам'ятаю напівтемні, вогкі підвали на околицях Харкова, в яких жили в злідарських умовах мої батьки (батько — молотобоєць, мати — прачка), пам'ятаю один епізод в 1905 р., коли за „ображення“ жандармського офіцера жандарми прив'язали моого батька до коня і по бруку риссю протягли в участок, де, прив'язавши до ліжка, били його під плач моєї матері і всієї родини”.

Дитинство було безрадісним. В 1912 р. С. Беседін втратив батька, в 1917 р.—матір. З 15 років він вже мусив працювати, щоб прогодувати родину. До 1924 р. С. Беседін—слюсар, що вільний час віддає любимій справі—мальуванню.

Він копіює Репіна і інших художників з листівок і репродукцій. Жовтнева соціалістична революція дала слюсареві С. Беседіну реальну можливість серйозно зайнятися малярством. Його інтерес до мистецтва був помічений на заводі, на якому він працював. Директор і профспілка дуже допомогли йому.

До С. Беседіна був спеціально запрошений за викладача проф. С. М. Прохоров, а вже через два роки Беседін—студент Харківського художнього інституту.

Крім С. М. Прохорова, С. Беседін багато зобов'язаний М. А. Шаронову, у якого він вчився в інституті і який прищепив йому любов до правильного і міцного рисунка, що й тепер становить сильну сторону С. Беседіна.

В інституті Беседін учився як раз в ті роки, коли різні формалістичні групування намагалися повести за собою молоді. Потрібні були міцні нерви і велика любов до справжнього мистецтва, щоб чинити опір цим впливам. Бували моменти, коли Беседін вагався, коли він прагнув „не відстati від віку“ (а саме так ставили питання формалісти), коли він починав наїмисне споторювати натуру, не розуміючи, що саме від нього вимагається. Але здорове світовідчуття перемагало ці фокуси, і С. Беседін закінчив інститут переконаним реалістом.

Це своє тверде переконання він наполегливо проводить в усій своїй творчій практиці, починаючи з 1929 р., і в педагогічній роботі, яку він з того ж часу веде в Харківському інституті.

С. Беседін активний громадський діяч. Тепер він—голова Харківського правління Спілки художників.

Так вимальовується лице радянського художника, зобов'язаного самим своїм творчим існуванням великій Жовтневій Соціалістичній Революції.

Творчий стаж у художника Беседіна відносно невеликий. Десять років—строк не такий значний, щоб спробувати підводити певні підсумки. Творче життя художника фактично в самому розпалі. Він продовжує учиться, він з самостійних тепер уже позицій переоцінює пройдеу ним школу і формує своє творче лице.

Але мені здається цікавим і показовим—усвідомити творчий шлях Беседіна, багато чим типовий для художника його покоління.

Найбільше число праць Беседіна припадає на останні 3—4 роки. На провідному місці стоїть портрет. Близькі до нього й тематичні картини художника,

зв'язані, як правило, з образною характеристикою конкретних історичних осіб (Пушкін, Шевченко). Ставлячи перед собою живописні завдання, С. Беседін працює і в пейзажі, і в натюр-морті, який дає більші можливості для вирішення проблем живопису в „чистому“ вигляді. Видатний рисувальник, художник за останні роки працює над літографією, дає роботи олівцем, звертаючи багато уваги на етюди малюнки, прекрасні свою виразністю.

У кожного художника в тій чи іншій мірі є певні схильності і здібності до змальовування певних сторін дійсності. Інтерес до всього прикриває по суті відсутність інтересу до конкретних виявів дійсності і може привести лише до байдужого фотографування. Універсальність художника, навіть з погляду Леонардо да Вінчі, не в тому, щоб „добро і зло стрічаючи байдужо“ копіювати життя, а в широті художницьких поглядів, які дозволяють в малому побачити велике і в частині—ціле.

Звідси ясно, що художник серед величезної різноманітності життєвих явищ знаходить свої улюблені об'єкти (не кажу вже—теми). Так виникає переважний інтерес до портрета, або пейзажа, або історичної картини тощо.

Не слід недооцінювати, як вирішальну умову при цьому, супільніх умов, суспільного світогляду, що визначають напрям художньої творчості митців у цілому. Але в межах цього загального напряму (наприклад, викривальне мистецтво 60-х років XIX століття) кожний художник зберігає свій особистий інтерес. Сурков—з природи історичний художник, Репін—з природи психолог, Левітан—з природи пейзажист і т. д.

З цього погляду, як мені здається, С. Беседін формується насамперед як портретист.

Головна якість нашого мистецтва—гуманізм. Суспільний інтерес до людини, звичайно, не вичерпується портретом. Та й підхід до портрета може бути різний. Портрет в більшій чи меншій мірі може наблизитися до повноцінного розкриття образу людини, не тільки в його конкретній індивідуальності, а й в широкому плані. Портрет—важливий етап до оволодіння великою темою, обов'язковий етап, бо саме в частині виражається ціле. Синтетичне узагальнення виникає як результат знання конкретних форм виявлення фактів дійності.

Отже, можна думати, що художник, який виявляє інтерес до портрета, тим самим дістає можливість до глибшого розуміння соціальних проблем, він збагачує себе конкретним матеріалом, що може забезпечити йому багатобічний і типовий вираз серйозних і великих ідей.

Переважання в творчості С. Беседіна портрета слід вітати, навіть, з такого погляду. Але будемо скромніші. Тепер правильніше вважати, що портрет, у відзначенню від широкому розумінні,—улюблений С. Беседіним жанр, вираз його головного художницького інтересу.

Портретист,—писав Ф. Шіллер,—може зобразити свій оригінал по щилім або визначенім. Пошлім буде його зображення тоді, коли випадкове буде в ньому зображене так само ж ретельно, як і необхідне, коли велике буде залишено в затінку, а мізерне передано з усією стараністю; визначним воно буде в тому випадку, якщо в об'єкті зображення він зуміє

знайти найтипівіше, відокремити випадкове від необхідного, ледве намітити незначне і передасть усе значене. А значене—не що інше, як вираз духовного світу в чинках, жестах, положеннях" (Шиллер Ф., Стаття по естетиці. Academia, 1935, ст. 409).

У цьому правильному і чіткому визначенні дано цілком конкретний вираз завдань, що стоять перед портретистом і, я думаю, навіть взагалі перед художником. Те, що Шиллер зве пошлім, ми характеризуємо як натурализм, і в цьому разі його тезису не можна відмовити в пerekонливості.

С. Беседін, на мою думку, добре усвідомлює ці вимоги. Він прагне зrozуміти засоби, якими живопис може виразити внутрішнє життя людини. Ale психологічні шукання С. Беседіна не становлять абстрактних спроб. Його інтересує не загальне, а конкретне, не той чи інший психічний стан людини взагалі, а особливі риси виразу даної людини, що обумовлюють її індивідуальність.

В той же час художник розуміє, що, йдучи цим шляхом, він наближається дозрінню справжнього характеру людини, вихованого в ній життям, отже, характеру типового.

Проглядаючи виконані С. Беседіним за останні 4—5 років портрети, переконуєшся, що художник ставить собі щораз нові завдання, які виходять все ж з одного прагнення досягти головної мети—зрозуміти людину наших днів. Ось чому так різноманітно розв'язуються його портрети. Кожний з них—новий кут зору, під яким він вивчає людину.

С. Беседіна однаково цікавить і емоціональне, і інтелектуальне життя людини, але спочатку він не бере теми синтетично, він звертає переважну увагу на одну з сторін.

Іноді в таких випадках портрет стає психологічним етюдом, іноді ставиться мета—вловити схожість, іноді художник вкладає в зображення певні думки, але майже завжди Беседін критично, тобто з відбором, підходить до своїх моделей і ніколи не фіксує пасивно лише зовнішній облик. Саме ці риси Беседіна і дозволяють мені виділити в його творчості портрет як важливу сторону його художньої індивідуальності.

Далеко не все, звичайно, серед портретів Беседіна досконале. Багато є і нездійснених задумів, нереалізованих бажань, багато завдань Беседін не мав сил виконати, але говорити слід не про це, а про те, що він зробив, чого він справді домігся.

Великі труднощі стояли і стоять перед ним у галузі техніки живопису. Тут, про що я скажу нижче, С. Беседін пройшов дуже складний шлях розвитку, і я не певен, що художник уже твердо знайшов себе.



С. Беседін. Портрет О. С. Пушкіна.  
Етюд до картини. Олівець.

Sam C. Besedin цілком правильно вважає, що технічне вирішення картини залежить від змісту її в широкому розумінні цього слова, що кожна картина, зокрема кожний портрет, вимагає своєї техніки виконання. Це, звичайно, правильно, ale C. Besedin, на мою думку, повинен, зважаючи на вказану вимогу, все ж не розкідатися, а знайти свій стиль, свою манеру, свої методи роботи.

Індивідуальність художника повинна виявитись і в цьому.

Для уявлення про C. Besedina як портретиста досить спинитися на 3—4 портретах. Вони виразно покажуть творчий розвиток художника. Я вибрав найхарактерніші для C. Besedina речі з різних етапів його роботи над портретом.

Композиційно всі його портрети побудовані дуже нескладно. В них немає зовнішніх аксесуарів, центр ваги перенесений на виявлення характеру людини, трактуванням голови і в деяких випадках—рук. Голова здебільшого вміщена не в центрі полотна, а трохи праворуч і обернена ліворуч. Ця класична композиція пор-

трета надає йому життєвості і того природного положення людини в межах площини картини, при якому вдається забезпечити вільне, нічим не звязане, просторове його сприймання.

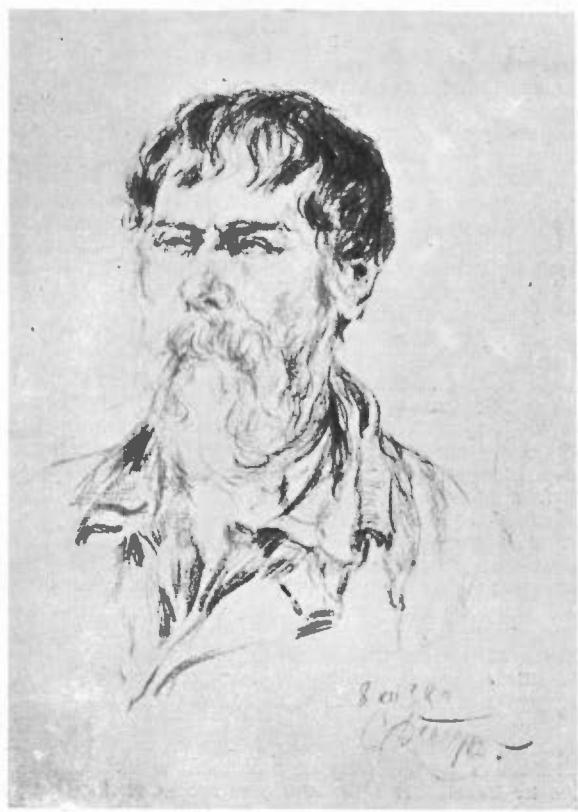
В 1934 р. C. Besedin написав портрет художника Масленікова. Вже в цьому портреті виявилися тенденції до психологічного розкриття образу конкретної людини.

Спокійна поза стомленої після великої праці людини. Голова трохи нахиlena вниз, погляд скерований просто на глядача, суворий і трохи колючий. Старечі трохи запали губи, глибокі зморшки на лобі доповнюють загальну характеристику людини, напевне похмурої. Перед нами образ людини простої, різкої і одвертої, з відбитком великого досвіду і гіркоти на обличчі, людини, зовні жорсткої, але по суті щирої і, може, доброї.

Як бачимо, перед художником стояло складне завдання. I те, що C. Besedin не пішов шляхом спрощення, а спробував вирішити це завдання, становить безумовну його заслугу. Портрет написано академічно строго, форми виліплени виразно, рисунок правильний. Ale живопис портрета не сухий, дуже вільний. Широкий сміливий мазок надає живопису сковитості і достатньої ваги. Цей портрет, на мою думку, є результатом прагнення C. Besedina образно зрозуміти єдність деяких протилежних рис характеру в людині.

Через два роки художник пише один з найкращих своїх портретів—портрет піаністки Р. Тут цілі поставлені інші. На перший план висуваються емоціо-

З альбома художника С. Беседіна



З альбома художника С. Беседіна



нальні моменти. Прозорий сум з ліричним відтінком—такий лейтмотив теми, такий кут зору, під яким художник розглядає людину. Образ змістової заспокоеності, але неспокійно-привабливий. Центр ваги портрета—очі. Вони надзвичайно активні своїм впливом. Вони непокоють, шукають, запитують, чекають відповіді, — вони збуджують у глядача дуже інтенсивну емоціональну реакцію.

Живопис портрета легкий і такий же прозорий, як і створювані образи. Ніжний овал обличчя, вишукано намальовані маленьки губи, вільна, але досить матеріальна шапка волосся доповнюють характеристику. В цьому портреті Беседін вдалось передати не тільки облик даної людини, а й внутрішній зміст її, як людини з підвищеним емоціональним життям, заглиблого в думки й переживання сумні і звірушливі. Трохи журлівий настрій, що окутує портрет, — очевидно, індивідуальна риса паністки Р.

Отже, тут теж вирішувалось нове, але конкретне і окреме завдання.

Описані два портрети демонструють прекрасні можливості художника в галузі портрета, які виявляються вже на самому початку його творчого шляху.

Але знайдені С. Беседіним в ці роки методи втілення художніх задумів, очевидно, його не задоволили.

У своїх дальших роботах, зокрема, в портретах С. Беседін шукає нових засобів виразу, але стає, на мою думку, на неправильний шлях, починає незабаром усвідомлювати це, і лише в 1939 р. перемагає невірні захоплення.

Мова іде про живописну манеру художника. С. Беседін, як правило, пише густо, пастозно, але в ранніх його портретах живопис від цього не стає важким. Художникові вдалося знайти те почуття міри в накладанні фарбового шару, яке не дозволяє глядачеві звертати увагу на техніку роботи художника. В цьому є одна з основних рис всякого твору мистецтва. Глядачу не повинно кидатися в очі, як це зроблено.

Але С. Беседіна захопило прагнення до підкреслено широкого і вільного живопису (в ряду праць 1937 і 1938 р.р.). Легкість сприймання картини, безпосередність виявлення її змісту відходять на задній план; навпаки, наперед висуваються моменти технічні, перешкоджаючи зрозуміти головне. Роботи стають менш дохідними, із них лежить специфічний присмак професіональних проблем, який, звичайно, не повинен виступати оголено. „Широта“, і „свобода“ живопису, до яких прагнув художник, ставши самочіллю і не обумовлені обов’язково змістом портрета, привели до навмисної розкиданості, яка заважала і виразності виявлення форми, і виразності читання художнього задуму.



С. Беседін. Портрет сестри. Олія.

Відмічана розкиданість виявляється насамперед в портреті сестри (1937). Поверхня картини зрила „сміливими“ і „шикарними“ мазками, обличчя виліплene в прямому розумінні слова, але боязнь деталювання привела до приблизності, яка збила форму. Задум портрета не удався, вийшовши в той же час з рамок етюда до портрета, бо С. Беседін всім трактуванням зображення прагне передати глибинний психологічний стан, прагне створити образ досить широкого плану.

Через таку помилку художника дуже цікаво задуманий портрет став менш виразним, ніж він міг би бути.

У зв’язку з цим портретом хочеться вказати на колористичні дані С. Беседіна. Художник дуже любить червоний колір. Він не тільки любить його, а і вміє ім користуватися. Він прекрасно почуває все багатство нюансів і відтінків червоного кольору, даючи іноді таку вишукану гармонію його

комбінацій, що змушує згадати про найкращих колористів минулого, насамперед про Репіна, мистецтво якого С. Беседін, безперечно, старанно вивчає.

Любов до червоного кольору, на мою думку, не випадкова в творчості С. Беседіна. Не роблячи ніяких „символічних“ висновків, не можна не погодитися з тим, що скількість художника до певної гамми барв в великій мірі визначається його світовідчуттям. Давно було помічено, що червоний колір не тільки найінтенсивніший за своїм впливом, а і зв’язаний з безумовними асоціаціями бадьорості і життерадісності.

Життєвна сила в людині, бадьора впевненість у ній, як правило, супроводиться любов’ю до червоного кольору. Досить згадати видатне місце червоного кольору в народному мистецтві, щоб підтвердити не тільки символічне, а й глибоко реалістичне значення червоного кольору в мистецтві. Те, що С. Беседін—співець червоного кольору, що він почуває в ньому дуже багаті можливості зображенальної характеристики своїх образів, є ознака глибокої внутрішньої життєвості, міцності і бадьорості в його творчості.

Портрет сестри, витрній в червоній гаммі, як і багато інших його праць, дозволяють назвати С. Беседіна тощо почуваючим колористом.

Ці ж властивості відбилися і на останніх портретах С. Беседіна, які я вже розбирав на сторінках „Образотворчого мистецтва“ (№ 1 за 1940 р.) (портрет академіка М. С. Самокиша і „Мотря“).

Відхід від розкиданого живопису, правильне розуміння співвідношень між живописною фактурою окремих частин (обличчя, одяг тощо) показують, що художник оволодіває потрібними засобами, потрібною майстерністю для повноцінної реалізації своїх багатих портретних задумів. Я тут говорю про майстерність не як про основи художньої грамоти (наявність п



*С. Беседін. Портрет худ. Масленникова.*

у Беседіна не можна піддавати сумнівам), а про майстерність як тонке відчування законів художнього впливу. Колористичні здібності художника мають тут першорядне значення. Але вони самі по собі не вирішили б завдання. Трохи не найважливішим в колі художніх проблем є рисунок. Без досконалого воло-діння рисунком у широкому розумінні цього слова не може бути створений реалістичний образ. С. Беседін—прекрасний рисувальник. Я мав можливість ознайомитися з десятками записних книжок художника, його альбомами і етюдами олівцем у них. Ця внутрішня лабораторія С. Беседіна — не тільки дуже багате зібрання матеріалу життєвих спостережень, а і свідоцтво дуже великої художньої гостроти і чуйності. С. Беседін вміє найскромнішими засобами добитися дуже виразного ефекту. Техніка його олівця дуже різноманітна. Від академічних, навіть трохи сухуватих стадій, в яких художника насамперед цікавило міцне ліпіння форм, до побіжних, легких, повітряних нарисів, що двома — трьома штрихами виявляють характер зображеного, надають йому певного „психологічного“ відтінку, — такий діапазон. Записні книжки художника повні виразних характеристик, іноді іронічних, іноді теплих і щиріх, але ніколи не байдужих. Тут, як і в великих живописних роботах центральне місце займає людина, портрет. Це, звичайно, не визначає, що С. Беседін не рисує природу — сільські етюди (наприклад, Єреськи) або

етюди дерев надзвичайно сильні, — але справа не в кількості зроблених нарисів, а в ставленні художника до них.

Підкреслюючи портретний напрям творчості С. Беседіна, я, проте, повинен відзначити, що художник віддає дуже багато часу великим тематичним роботам. Але, як я вже вище вказував, всі ці роботи основані на портретних характеристиках і тільки через них може бути вирішена тема. Це, звичайно, не виключає, але, навпаки, встановлює потребу окремого розгляду тематичних робіт, бо портрет — один лише з моментів, що визначають сенс такої картини. До тематичних картин С. Беседіна я сподіваюсь повернутися ще в спеціальній статті.

Робота над портретом для С. Беседіна, з моого погляду, вихідна в усій його творчій практиці. Беседін правильно вловив сенс портрета. Створюючи портрет, художник обов'язково повинен передати схожість. Портрет — образ конкретної людини. Але для глядача схожістю далеко не вичерpuється враження від портрета. Він шукає в ньому „естетичної схожості“, як вдало висловився Тугендхольд, тобто якихось неминуших цінностей, що перетворюють індивідуальний портрет на типовий образ.

Тут і закладені підвалини того моста, яким художник переходить від роботи над окремим портретом до портрета людей епохи, до портрета самої епохи.

*I. Август*

## Творчість серця

До сорокаріччя з дня смерті Ісаака Ілліча Левітана

Весна 1900 р. була надзвичайно пізня, затяжна, холодна. Від суворих холодів А. П. Чехов не міг врятуватися навіть на півдні. 5 березня випав в Ялті сніг, і його одягнувся в зимовий убір. Ці холоди завдавали величезних мук безнадійно хворому А. П. Чехову. Він страждав у Ялті, в квітні йому було особливо недобре. Дні Ісаака Ілліча Левітана тоді вже були полічені. Взимку 1899—1900 рр. він одвідав у Криму свого хвого друга. Друзі востаннє були разом. „У нас Левітан, — писав Антон Павлович Ользі Леонардівні Кніппер. — На моєму каміні він зобразив місячну ніч під час сінокосу. Луги, стоги, здалеку ліс — над усім царює місяць“ (Письма А. П. Чехова, т. VI, 1916, ст. 3). У цих недомовлених рядках тайтесь приховані журба — лікар А. П. Чехов не міг сковати від себе, що становище Левітана безнадійне. Він задихався. „Ледве пересуваючись й спираючись на палку, він все таки хотів неодмінно піднятися в гори — „мені хочеться туди, вище...“ — гадувала сестра А. П. Чехова, Марія Павлівна. І задихаючись, що хвилини стаючи, він ішов у гори, він повинен був вийти вище, щоб ще ширше охопити поглядом красу світу, ще ширше обняти його серцем, ще більше полюбити його. Через кілька років М. Коцюбинський незадовго до смерті напише про те до Горького з Карпатів, а потім з Чернігова (напише так, ніби власно нічого і не сталося) — не втримався, піднявся в гори, пошкодив серце, „але було надзвичайно красиво“. Є велич у цій картині художника, який знає ціну життя, жагуче хоче жити („Марія, — говорив Левітан М. П. Чеховій, — як не хочеться вмирти. Як страшно вмирати і як болить серце“<sup>1</sup>) і все-таки важко йде в гори, ледве пересуваючись, але не спиняючись перед загибеллю для виконання свого обов'язку (а всю свою діяльність художника він і розумів як обов'язок). Власне це і є образ художника і всього його героїчного наповненого подвижницьким трудом творчого життя.

Життя Левітана — його творчість. Воно дуже скупе на зовнішні події. Ісаак Ілліч Левітан народився в містечку Кібарти в 1861 р. в убогій єврейській родині. Ще в дитинстві він лишився сиротою. Дитинство його було безрадісне і минало в тяжких зліднях<sup>2</sup>. Матеріалів для біографії Левітана взагалі збереглося дуже небагато, а про його дитячі роки ми майже нічого не знаємо. 12 років віком Левітан від свого імені подає прохання в Московське училище майстрства і скульптури. Нескінченні злідні, безправність і знущання переслідували його з дитинства довгі роки. І все ж Левітан наполегливо вчився. Про ці роки зворушливо напише потім М. В. Нестеров в своїх спогадах. Учителями його в училищі були Саврасов і Поленов. Вже на шкільній лаві красавий, бідно одягнений юнак звертає на себе увагу видатними успіхами.

В 1879 р. Левітан написав „Осінній день. Соколь-

ники“ — картину, яку Третьяков тоді ж придбав для своєї галереї.

В 1884 р. Левітан закінчує школу. Ще до подорожі за кордон він уважно вивчає новий європейський пейзаж, барбізонців в колекціях Боткіна і Третьякова і робить чимало копій з зразків, які там були. Це вивчення досвіду барбізонців мало своє значення. Всі наступні роки до останньої хвороби і смерті минають у напруженій роботі. Напруженість цієї роботи збуджує здивування й захват. Але вона допомогла досягти тієї виняткової реалістичної майстерності, яку відзначені його зрілі твори. В його пейзажах багато безпосередності і разом з цим у них найповніше виступає загальне і типове. Вже не раз підкреслювалось, що в його творах є чудесна узагальненість, яка в окремих речах піднімається до рівня епічного монументального образу, і разом з тим вона позбавлена будької абстракції і схематизму. В його мистецтві немає також натуралистичної вписаності на шкоду цільності і синтетичності образу. Образи природи, створені Левітаном, глибоко правдиві, життєві і переконливі.

Значення Левітана надзвичайно велике. Він входить в історію російського національного мистецтва і світової культури як один з найбільших пейзажистів. Подібно до Репіна і Сурікова в їх галузях, Левітан у пейзажному малярстві вивершив шукання російського реалістичного мистецтва, а також загальноєвропейського мистецтва XIX століття і своєю творчістю зробив новий великий крок уперед.

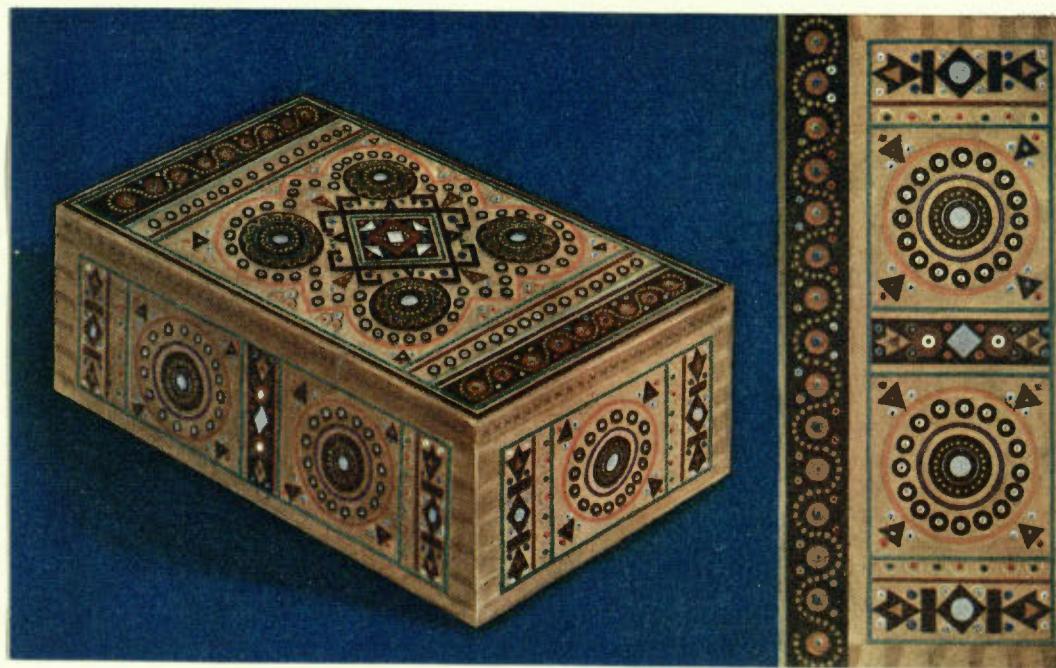
Спадщина його неоцінена. За своє коротке життя він створив багато чудесних творів, серед них такі, як „Владимирка“, „Березень“, „Присмерок“, „Літній вечір“, „Над вічним спокоєм“, і ін., а також численні етюди, де з силою справжньої поезії він увічнив образ неповторної краси природи щиро любимої ним батьківщини. В його мистецтві, натхненому і схильованому, відобразились почуття народу. І це становить найстотішішу і найпривабливішу рису генію Левітана.

Левітан умер у перших числах серпня 1900 р., на порозі своєї сорокової весни. Смерть його не була несподіванкою. Смертельна хвороба довгі роки вперто підточувала це видатне життя. Він загинув передчасно, як передчасно гинули десятки інших красних синів народу, що прославили російське ім'я чудесними творами людської культури. Старий підлій прозаїчний світ, світ гноблення і рабства робив все для того, щоб скоротити їм життя. Воно ж так було важке. Ішли роки глухої реакції. Знервований Левітан у 1886 р. іде на Волгу. Над Волгою йдуть безперервні дощі. Левітан посилає Чехову одчайдущі листи, скільки в них мукн! Ще до цього він намагався вбити себе. У цьому ж 1886 р. Чехов захворює на туберкульоз, у нього кровохаркання, а незабаром, у 1887 р., молодий Горський стріляє в себе.

Угалузі мистецтва, у творчості серця — російський народ виявив дивну силу, створивши в найжахливіших умовах прекрасну літературу, дивовижне малярство і оригінальну музику, якою захоплюється весь світ. Замкнені були уста народу, зв'язані крила душі, але серце його народило десятки великих художників слова, звуків, фарб” (Горський). Живопис Левітана і був такою творчістю серця. Серце народне народило це мистецтво, і воно природно відбило

<sup>1</sup> Див. „Нове слово“, кн. перша, 1907 р. стор. 238.

<sup>2</sup> Левітан вийшов з низів. Пізні і, коли йому стала лестити увага до нього так звагого вищого світу (де була його слабкість), світу якому він був глибоко чужим, Чехов якось жартома писав у листі до Л. Мізінової в 1893 р. про його зв'язок з народом: „Спішу порадувати вас, високошановна Лідія Стакійна: я купив для вас на 15 кр. цілком задовільні вишукані смаки вищого світу, до якого належить Левітан, Федото: і кондуктори кіної залишні!“.



Л. Засенко. Гуцульська інкрустована шкатулка.



найглибші й найсвятіші почуття народу — любов до рідної землі, політої потом і кров'ю поколінь.

Цю свою палку любов до рідної природи, до вітчизни, такої безмежно красивої й такої скромної, народ вилів у своєму мистецтві, у своїх піснях. Народна пісня звертається і не до переживань, що зароджуються на поверхні душі, вона йде з глибини від серця. До цих глибин душі звертається і мистецтво Левітана. „Ця галузь ніби просякнута вибуховими речовинами”, — писав К. С. Станіславський, — і тільки якенебудь наше враження або спогад наче іскра торкнеться цієї глибини, — душа наша спалахує і загоряється живими почуттями”. Глибоке й змістовне мистецтво Левітана, повне безмежної любові до батьківщини — наче іскра, що торкається цієї глибини народної душі; воно звертається до найглибших і найбільших почуттів.

Ось чому через виставку цього художника-пейзажиста, організовану в 1938 р. в Москві, пройшли сотні тисяч глядачів. Ось чому цього майстра так полюбив ряліанський народ, бо в ньому відбилися почуття народу до рідної країни, її природи. І це з особливою силою приваблює до творчості Левітана. Глядач бачить тут свою любов, свій захват перед скромною і без кінця близькою красою рідної країни, свою мрію бачити вітчину щасливою й радісною, свою ніжість, свій біль за зло й знущання над нею поміщиків і капіталістів.

„Нам, — писав Ленін у статті „Про національну гордість великоросів”, — найбоячіші бачити і почувати, яким насиллям, гніту і знущанням піддають нашу прекрасну країну царські кати, дворянні і капіталісти”. Це почуття болю відобразилось у дивних творах Левітана. Він береться за пензель, щоб вилити свою душу. Величезні багатства своєї душі він вкладає в свої твори. Він виливав свою любов такою, якою вона була насправді. Як і для поезії Горького, для творчості Левітана „характерний синтез життєстверджуючої мажорної гамми і скорботної гамми глибоко ліричної” (Луппол). Скорбота його серця проривається іноді як приглушене ридання і як тиха, мрійна журба. Журба змінюється радісною піднесеністю, вірою і бадьюростю. Ця журба була їй у щиріх задумливих народних піснях, журба, викликана стражданнями народу і вітчини. Коли Левітан слухав їх, до його прекрасних темних очей не раз підходили сльози, — в них завжди був ніби німий докір всьому, що робило життя таким важким.

Але подібно до того, як народна творчість, не зважаючи на сум і журбу, що звучать у багатьох піснях минулого, в основі своїй завжди глибоко оптимістична, по суті глибоко оптимістична і вся творчість Левітана. І не випадково, як уже підкresлювалось десь, що в тому творі, в якому він мріяв дати синтетичний образ батьківщини і хотів назвати його „Русь”, — він показав її в радісний сонячний день, повною сили і бадьюрості.

На „ХХV передвижній виставці” з’явилася його „Весна. Велика вода”. Вона повна якоїсь дівочої чистоти, безмежної інженості. І в ній, в цій ясній радості прокидання звучить мрійна, тиха, ласкова журба. Але згадаємо, що на цій же виставці, поруч з „Весною” Левітана, висіли: „Тягальник у штреку”, образ змученої каторжною працею й нелюдською експлуатацією пролетаря, трагічна „В приймальній окружному суду” Касаткіна, „Біля дверей школи” Богданова-Бельського і ін. Хто не пам'ятає останньої речі — селянського хлопчика в постолах з торбинкою біля дверей школи? Таке було життя.

Вже в юнацькому „Осінній день. Сокольники” (1879) визначилася тема мистецтва Левітана. По суті всі його прекрасні етюди: весни, зими, осені — це

вічна тема, це поезія любові. Може, іноді це тема любові і смерті, — але що може встояти перед віданою безмежною любов'ю! Цю потужну силу любові з усією палкістю стверджував і Горький: згадаємо, що саме в ці роки він написав „Дівчину і смерть” (1892), твір такий великий і такий глибокий.

Веселою і радісною, іноді сумною і печальною, суровою і ласкаовою, але завжди повною ліричної краси, стає на його творах рідна природа. Найбільшої людяності повне мистецтво Левітана.

Радість і сум ідути з ним по квітучих лугах, по чистих водоймах, біlostovбурових гайках берез, прибраних, мов дівчата.

На VIII періодичній виставці (1888—1889) з’являється його „Вечір на Волзі”. В 1892 р. Левітан пише одну з найкращих і найглибших своїх картин, чудесну скорботну „Владимирку”, в 1893—1894 рр.— „Над вічним спокоєм” з навислими над просторами річкі важкими хмарами. Ми зустрічаємося з ними, з цими „сіруватковитими димчастими хмарами” над „срібною річкою” і в чудових картинах російської природи в творах Горького тих же років. І здається, „в цих сірих сурових хмарах, що суцільно вкрили небо, було щось напружене й невблаганне, наче вони, збираючись розіляжаться зливою, твердо вирішили змити весь бруд з цієї нещасної змученої печальної землі” (М. Горький, „Колишні люди”).

18 квітня 1888 р. Чехов писав Щеглову: „Любий капітане! Одержав і „Дачного человека“ і критику на мій „Степ“. Отже, ми пантєсти, з чим вас і вітаю“. Цієї долі не уникнув і Левітан. Він міг вітати себе з тим же, і саме картина „Над вічним спокоєм“ була приводом для заличення і його до пантєїстів надто „суровими“ критиками („гіндиками-критиками“, як жартівливо писав там же Чехов Щеглову).

Ці картини змінюю робота наступних років. Вона вилюється в ряд творів, повних почуття бадьюрості, віри, радісної любові. Левітан у розквіті творчих сил. Серце болить все дужче. І він спішить. Він хоче бачити вітчину щасливою. В картині, в якій він прагне дати її узагальнений образ, він пише її в ясний, весь пронизаний сонячним промінням день. З’являються „Свіжий вітер. Волга“ (1895), чудесний „Березень“ (1895), „Золота осінь“ (1895), „Весна. Велика вода“ (1897), „Провесня“, „Присмерк. Стоги“ (1898—1899 рр.) і „Озеро“, „Літній вечір“, „Присмерк“ (1899—1900 рр.). В них він досягає вершин своєї майстерності.

До свого мистецтва Левітан ставився особливо вимогливо. Він дуже сильно й болісно переживав почуття нездоволеності досягнути. „Чи може бути щось трагічіше, — писав він Чехову, — ніж почувати безмежну красу навколо і не вміти, усвідомлюючи своє безсилия, виразити ці великі відчуття?“ Цю „безмежну красу“ російської природи він почував глибоко і широ і зумів її „виразити“ в творах, що стали класичними.

Спогади сучасників, листи, творчість зберегли нам життєвий облик художника, який з етюдником іде по лугах і гайках, шукуючи мотиву. Ось піднявся він на горбок. Перед ним розляглась рідна природа. Як він її любив! І сила цього почуття, і безмежна краса навколо, яку він так глибоко відчував всією своєю істотою і яка в усьому багатстві розкривалась його очам, були такі великі, що Левітан не витримав. Він сидів і ридав. Ці слізи змученої хворою художника належать минулому. Але сила його любові до вітчини належить сучасному і майбутньому, бо ніколи ще не була така сильна любов народу до рідної країни, як у наші часи до своєї соціалістичної батьківщини.

Є. Холостенко

## Про одну скульптурну ідею

Для нас розвиток національного мистецтва є жива, творча боротьба естетичними засобами за комунізм. Для нас національна форма, що перебуває в історичному розвитку, форма жива, є засіб повнокровного залучення народу до комунізму.

І сучасна скульптура стає носієм цих думок і почуттів народу, стає частиною народної самосвідомості. Її образи повинні бути образами тих людей, які не тільки володіють одухотвореною красою, ріновелікою поетичному сяянню природи, одновічного світу,—але які її знайшли в соціалістичному житті гармонію громадського і особистого, реального і ідеального.

Художня новаторська думка є тим променем світла, тим факелом і тією піснею, з якими народ іде в майбутнє. На площах соціалістичних міст скульптура повинна жити ясною і естетично-досконалою для нашої епохи свідомістю вічної молодості і благородного творення вільного народу. Вона повинна бути циклопічною по силі своєї образності. Скульптура, присвячена видатним діям історії, несе і ще більше буде нести в собі наше об'єктивне усвідомлення того, чим вони дорогі радянському народові.

Художньо-аналогічно відтворюючи епоху і самий образ цих людей, майстри, природно, повинні показати ту велику спадщину, яку вони залишили. Скульптурний образ історичного діяча повинен говорити з нашою сучасністю тією мовою його прогресивного світогляду, який у свій час відкривав шляхи науці, ідеям, почуттям, творчості народу. Встановлення нової видатної скульптури відбувається в радянській Вірменії, в країні естетично-підкореного каменя, де виникло багато хороших і значних творчих ідей.

Про одну з цих ідей ідея мова в цьому нарісі, same про проект пам'ятника Ованесу Туманяну роботи скульптора Айцемік Урарту, пам'ятника по-інкерсовськи сильному співцеві, що бачив скорботу забитої селянської Вірменії і побачив пробудження своєї країни.

Скульптура Вірменської РСР не заслуговує докору своєї історії. Вона сильна творчим поривом до нового. І майстри не в'язнуть у гіпсовій м'янкіні етюдної стадії роботи, вони володіють діоритом, базальтом, гранітом, твердим, міцним каменем. Вони не люблять легкості скроминущого гіпсу. Вони кам'янопізі, нащадки національної традиції. Це в різniй мірі стосується і Сурена Степаняна і Ара Саркісяна, і Айцемікі Урарту. Кожний із них заслуговує спеціального наріса.

Краші твори вірменських скульпторів, глибоко сучасні по своїй дійовій образності, намічають контури майбутнього росту. Висічений Суреном Степаняном в сірому граніті чарівний образ юнака-бійця Гукаса Гукасіяна відтворює краші риси світогляду і етики радянської людини. В цій по-юнацькому бистрій фігури синтезована віра в неминучу перемогу революції, та віра, що дорожча життя, і сурова простота героїчного діяння.

Благородну думку скульптора видно в красивій, мужній, по-спартанському суворій „Цовінар“ (тема з першого розділу „Давида Сасунського“), в торсі юнака що п'є воду.

Цікавий проект пам'ятника Руставелі, виконаний Суреном Степаняном. Скеля цього пам'ятника, що піднімається, як менгір, ніби в скульптурним символом епохи поета. І архайовані по-сасанідськи лаконічні барельєфи, що розповідають про Таріеля і

Автанділа, так само органічні природною натуруальністю каменя, як барельєфи Дарія скелам Бісутуна. Струнка фігура рицаря-співця, що увінчує проект, краями свого плаща зливается з контурами скелі, що символізує зупинений час У С. Степаняна — це скеля безсмертя.

Історія вірменського народу багата драматизмом і величими діяннями, високим творчим осяянням. Вона багата таким іменами, як поет Фрік і художник-клікієць Рослін, Саят-Нова і Абоян, Мікаел Налбандян і Ованес Туманян. І не випадково скульптори Вірменії звертаються до цих великих людей свого народу. Цим скульптура виконує відповідальне завдання відтворення і монументальної пропаганди великих явищ національної історії.

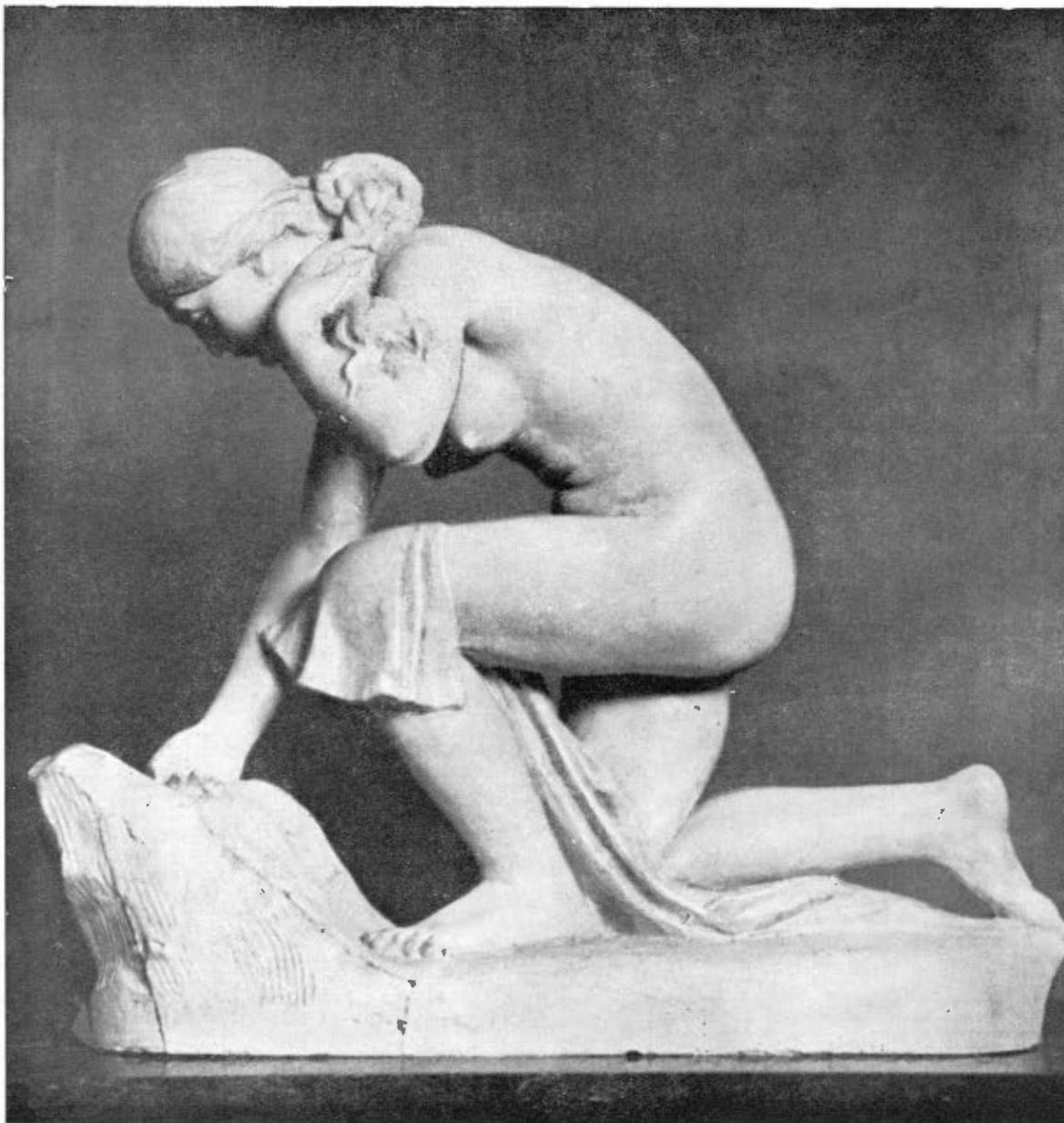
Так, Ара Саркісян вирізьбив бюст „вірменського Чернішевського“—Налбандяна і портрет народного композитора Тіграняна, сповнені творчого проникнення. Йому і Сурену Степаняну належать цікаві портретні бюсти видатних революціонерів Спандаряна і Азізбекова. Скульптор Урарту, що mrів вирізьбити фігури історика Мойсея Хоренського і ашуга Саят-Нови, з 1935 року працював над проектом пам'ятника народному поетові Ованесу Туманяну, який заслужено вважається класиком світової поезії.

Ідея скульптора, покладена в основу проекта,—розумна, новаторська ідея. Вона заслуговує і підтримки і уваги. Загальна композиційна формула пам'ятника така: на скелі височіє Туманян, який зупинився на мить, читаючи томик віршів; виступи і бокові скелі скелястого масиву прикрашені фігурами і горельєфами, що зображують головних героїв його поезії. Думка про скелі, як про постамент пам'ятника, не нова<sup>1</sup>. Фігура Мефістофеля М. Антокольського, що символізує муки людської інтелектуальності XIX ст., вміщена на уламку скелі, на камені край безодні. Паоло Трубецкой в бронзовому проекті пам'ятника Данте поставив поета з обличчям, обпаленим натхненням, на високому призматичному виступі скелі. Антокольський в 1875 році працював над проектом пам'ятника Пушкіну. Поет сидить на вершині скелі, і по „незаростаючій тропі“ до нього йдуть представники всіх національностей — і росіянин, і грузин, і друг степів — калмик.

В цих проектах, як і в більш ранніх скульптурах, сам образ скелі, як постамента, ніс у собі ідею про висоту творчого зльту, орліного стремління думки, про величість великого діяння. Скеля часто сприймалася як та пророча, ніби захмарна висота, з якої обвинувач і мудрець кидали народові своє гнівне або повчальне слово. Образ скелі, звичайно, ніс у собі той чи інший філософський чи символічний зміст. Але він був поズбавлений національної портретності. Іноді, наприклад, в пам'ятнику Петру I Фальконе, трактовка скелі одержувала глибоку за своїм змістом естетичну форму. У Фальконе це і скам'ялий у своєму приборканні зліт морського валу, і сам символ дерзновенного шляху великого перетворювача. Мотив скелі, до речі, був у ряду скульпторів і засобом самоврятування від кам'яної скунки п'едесталу в формі куба чи паралелепіпеда.

В проекті пам'ятника Ованесу Туманяну роботи Айцемік Урарту образ скелі — п'едесталу носить на-

<sup>1</sup> Вона не нова і в сучасному національному мистецтві, фігуру, наприклад, в проектах пам'ятника Сулейману Стальському для аулу Ашага-Сталь.



*C. Степанян. Цовінар-Хорун.*

ціонально портретний зміст. Він глибоко історичний. Скеля в її проекті символізує нагір'я Вірменії, зокрема горяний Лорі, батьківщину поета. В Урарту це сповнена життя, епічних і жанрових сцен скеля, навіть якась звичайна скеля, на якій Алмас слухає свого підступного ашуга, на якій догоряють останні хвилини життя Ануш, кинутої в тяжкий транс безумства.

І скульптурні героїв в поезії Туманяна, які живуть, я сказав би самостійним життям, самостійністю, небезпечною для естетичної цілосності всього образу, змусили скульптора зробити ряд площадок і п'є-

десталоподібних виступів, які з двох точок погляду пам'ятника роблять цю скелю схожою на суму постаментів.

В ідеї скелі Айцемнік Урарту підкреслена природна жанровість загальної композиції майже цілком, майже без залишку заслонила ідею скелі, як символу злітання творчого генія, орлиної вершини поетичної думки. І дуже шкода, що це так.

Формулюючи постамент пам'ятника Туманяну як додаток (до загального композиційного задуму) у вигляді образу—символа національно-природного середовища, в якому жив і в якому розгорта-



*C. Степанян. Проект пам'ятника Шота Руставелі. Гінс. 1936.*

лісь дії його поетичних творінь, природно, треба цю вдалу, повну перспективи думку розвинути у всіх її естетичних і смислових можливостях. Скеля в історії вірменського творчого мислення була підкорена народом-художником.

Сувора, вулканічна Вірменія має величезну кількість тих гірських ландшафтів (Зангезур, Лорі), велична краса яких епічна як наслідок могутніх сил самої геотектоніки. В стародавній фольклорній образності вплив геотектонічних природних сил схрещувався з народною силою циклопічного штурму каменя. В самій природі Вірменії закладений прекрасний матеріал для творчого сприйняття худож-

ника, що прағне концепційно зв'язати образ скелі, гір, як національно-конкретного середовища людського життя, як основи для жанру, з образом скелі як засобом естетичного вираження ідеї високого піднесення людського генія, як основи для увічнення.

І якщо Айцемнік Урарту зумів знайти композиційний висновок, зумів синтезувати образ національно-конкретного середовища з благородним символом високого, як захмарна скеля, піднесення людського духу, вона зробить, можливо, вирішальний крок до художньої цільності проекту. Крім того,— це питання про висотність поставлення фігури поета, а також і питання про самий пластичний масив постаменту.

Але тепер виникає і думка про ціlosність усієї концепції фігурного п'єдестала у зв'язку з самим поетичним світоглядом Туманяна, у зв'язку з тим, що весь супровідний фігурний контекст є образним засобом для розкриття всього громадсько-прогресивного змісту творчості поета.

Характер образів творчості Туманяна — це не тільки високо-поетичний смуток, викликаний забитою долею народу, сплюю владою адата, тяжкою долею селянина, рабством безправної жінки-вірменки. Це по-некрасовські гнівна, а не тільки задушевна скорбота. Це протест, це викриття гніту і безправності в близкучих формах справді народного віршу. Це викривлена скорбота поета-філософа, який вірить у майбутнє свого народу, бореться проти косності і патріархальщини, проти забитості почуття і думки. Це не поезія приреченості, це пісні-заклики, вірші, які розповідають народові про те прекрасне, що в ньому закладене.

Так окреслені Ануш і Ахтамар, такий ряд дитячих образів з трагічною долею дорослої людини, створений Туманяном. Валерій Брюсов писав, що знайомство з поемами Туманяна, наприклад, з „Ануш“, багато більше може дати для вивчення життя вірменського народу, ніж товсті томи спеціальних досліджень.

Ці поеми є літописом життя і діяльності вірменського народу. Вибір героїв із творів Туманяна для п'єдесталу-скелі визначається прогресивно-історичним змістом його поезії, ступенем тієї художньої пізнавальної сили, яку вони містять у собі. І наше ставлення, наше розуміння поезії Туманяна має до цього безпосередній стосунок. Скульптор ніби упірався з цим завданням. Айцемнік Урарту виділила і Ануш, і Ахтамар, і Маро, і Лореці Сако, і Гікора. Велику увагу вона приділила образам епосу: на реверсі пам'ятника дала горельєфи на теми із „Давида Сасунського“ — самого Давида і Мсра-Меліка; крім них, введена і зрадниця Алмаст.

Коли слід ще попрацювати над групою введенінх дійових осіб поезії, то доречно також обговорити і той сюжетний акцент, в якому взяті герой. Справді, чи треба давати Алмаст у той момент, коли вона слухає підступного ашуга? Чи, може, доречніший той розвиток туманівської думки, який говорить про народну помсту?

Тут повинен мати значення і політичний, і естетичний тakt скульптора. Сцена смерті Алмаст від рук ката, що виходить за межі фабули „Взяття Тмкаберта“:

„Ее привел он на скалу,  
Что и сейчас видна,  
И сбросил жеищину во мглу,  
Где не достигнешьdia“,—

буде дисонувати з усім строем образності пам'ятника; можливо, вона різка і лежить поза межами сюжета Туманяна. Але є немало ідейних і композиційних можливостей для трактовки образу Алмаст

в світлі справжнього виводу з епосу, в суворому світлі народного гніву і презирства.

Поскільки ідея пам'ятника Туманяну Айцемнік Урарту ще знаходиться в стадії ескізу проекту, ще шукаються портретні образи героїв, то далеко не виключені ті чи інші композиційні варіації.

Ануш, ця проста і благородна, як Цовінар, дівчина, чи заслуговує вона тільки того, щоб відтворити П в момент передсмертної депресії? В бюсті Ануш на московській виставці А. Урарту вловила туманянівську ноту цього образу.

„Ах, и у них (цветов) жребий, как мой,—  
Вытопчут их на лугах,  
Сгинут они с болью немой  
В грустных и черных сердцах...“

Вона створила повний пластичної виразності по-ворт скорботної голови мучениці. В цій голові, відкинутий убік, в авторське чуття, пластична характеристика самим рухом, вона по виразності експресії нагадує енергійний гнівний образ Долорес Ібаррурі у Вікторіо Мачо, де сама посадка голови є відповідю і викриттям.

Скульптор створив голову Ануш трохи абстрактною в своїй красі. В цьому образі ще не в повній мірі виявлена чарівна, красива зовнішність горянки. Жіночість, тільки вона одна є абсолютне начало в трактовці образу Ануш Урарту, але тільки цього мало. Більш простий бюст „Жінки із Абарана“, який Айцемнік Урарту хотіла вирізьбити в червоному трахіті, менш естетизований, ніж Ануш, якось ближче до творчих шукань образу нареченої Саро.

У скульптора є безсумнівна майстерність в передачі красивих і натхненних людських облич. І в межах цього типу скульптури вона по-своєму психодог. Прикладом цього можуть служити бюст Ахтамар, голова дівчини з білого мармуру.

Відтінок естетизму, видний, наприклад, в бюсті Алмаст (був на виставці в 1939 році в Москві) повинен бути принесений в жертву правдивій красі людського образу. І Ануш, ця красива квітка, що загинула від нелюдської влади адата дореволюційного нагір'я, повинна виступити в скульптурному образі на вищому рівні естетичного узагальнення. Це не тільки замучена жінка, це зломлений мужній і рішучий характер. Це не тільки загибелі від влади адата, а навіть в самій смерті повний величності протест проти права звичаю.

Про проект пам'ятника Туманяну роботи Айцемнік Урарту, про окремі до нього бюсти можна багато говорити у зв'язку з розбором і образів інших героїв—Ахтамар, Гікора і Маро. Детальний розгляд виходив за межі журнальної статті.

Узагальнюючи, хочеться сказати, що цю лінію роботи на створення високих образів, яку обравла Урарту, треба весь час перевіряти самим змістом поезії Туманяна, самою конкретністю національної обстановки.

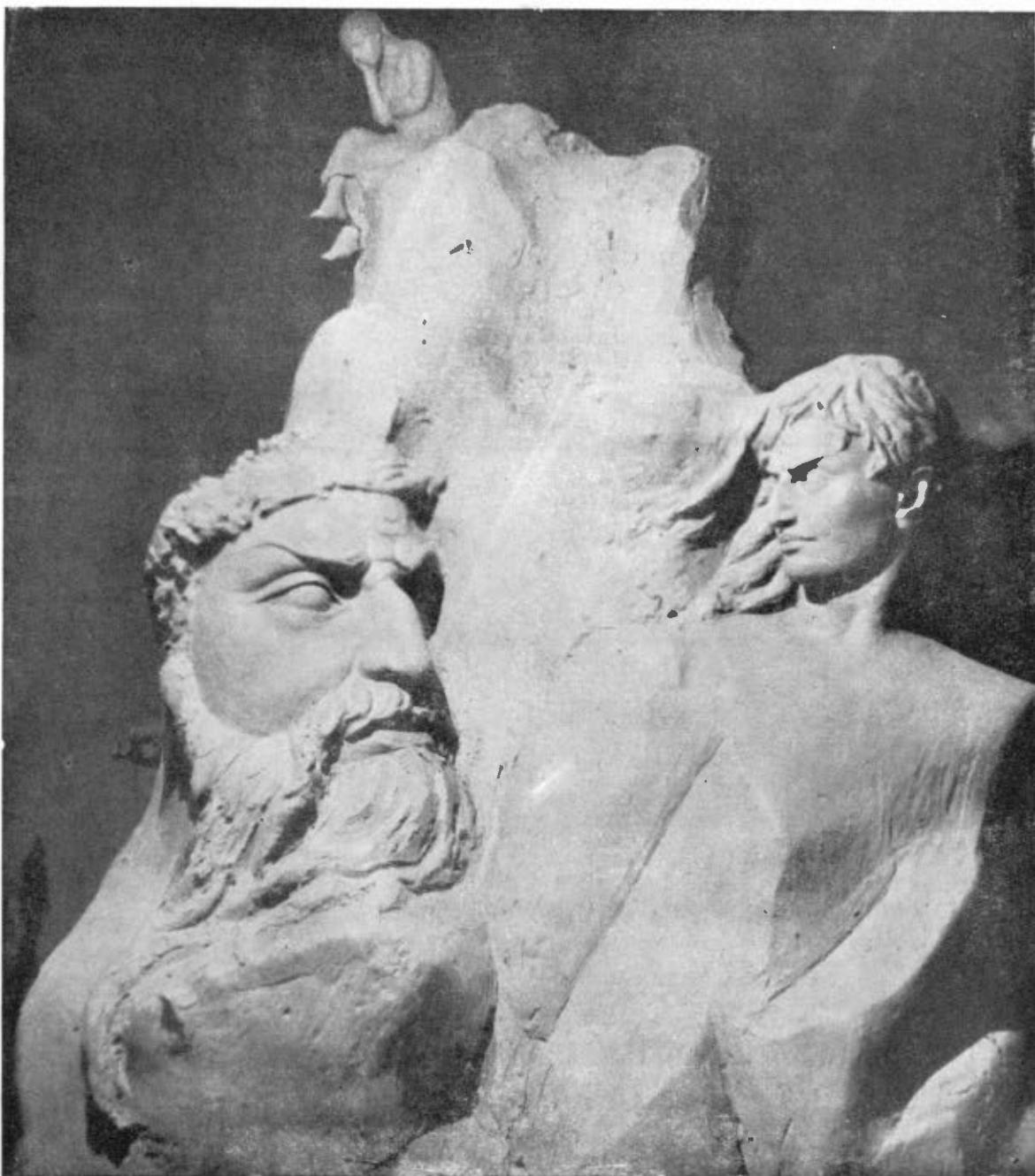
В інший художній трактовці виступають у скульптора Давид і Мсра-Мелік на реверсі проекту. Тут п'едестал-скеля позбавлена конструктивної тектоніки виступів-майданчиків, на яких стоять Ануш і Алмаст. Тут скеля дана у своїй природній натуральності, і безпосередньо з базальтових брил виступають горельєфні голови Давида і Мсра-Меліка, які переходять в круглі скульптури. Це—природна пластика каменя і одночасно художнє розмежування жанрових і епічних тем поезії Туманяна в композиції пам'ятника. Ця сторона проекту не хаотична, композиційно організована. Фігура Давида з прекрасною описаною головою дана в циклопічно-контурних відрубах каменя. Це нагадує міф про Антея. Епічна основа



А. Урарту. Голова Ахтамар. Ескіз. Деталь пам'ятника Ованесу Туманяну. Гіпс.



А. Урарту. Голова Ануш. Ескіз. Деталь пам'ятника Ованесу Туманяну. Гіпс.



А. Урарту. Ескіз пам'ятника Ованесу Туманяну. Нагорі — Маро, ліворуч — Мсрашен, праворуч — Давид Сасунський.

сили Давида лежить за межами можливості людини. Й і нищівна міць відбиває фольклорно-усвідомлену силу природної стихії. Образ знайдений.

Більша, ніж треба, голова Мсрашена, цього історичного банкрота, цього збірного народного образу кривавої середньовічної інтервенції, носить відбиток пророчої суворості Мойсея-законодавця. Для чого це? Мсрашен позбавлений всякого bla-

городства і за своїм історичним змістом, і за народним сприйняттям, усвідомленням. Не впадаючи в шарж, треба викрити цей образ жорсткого соціально-чужого ярма.

Працюючи над свою цікавою і змістовою скульптурною ідеєю новаторською в проблематиці радянського пам'ятника, Айцемік Урарту не повинна забувати естетичної історії каменя своєї батьківщини.

Для епічних образів в поезії Туманяна скульптор знайде багато нових, живих і поетичних співзвучань. Але і для моделювання всього пластичного масиву постаменту-скелі, це народне підкорення гір, художня влада над каменем небезкорисна. Життя Гірської селянської Вірменії утвердилося на прометеївському ґрунті Історії. Так виникло і місто Сасун. Від Цовінар до Ануш іде ряд благородних характерів. Гірська Вірменія, ніби передсвітанковим туманом, оповита легендами і народною піснею. Нехай носій життя, національно-конкретна скеля-пам'ятник Туманяну збереже цю чарівність країни.

Фігура самого поета ще в початковому ескізі. Саме в зв'язку з нею стане ясним остаточний результат роботи скульптора. Але вже й тепер щось знайдено, хоча б в ескізі композиції, по лінії матеріалу. Над сірим гранітом скелі і фігур, що І одухотворяють, буде стояти бронзова статуя співця-мислителя, що зупинився на мить, читаючи томик віршів. Треба уважно попрацювати Айцемік Урарту і над Шубіним, і над Козловським, і над Опекушиним, і, особливо, над Антокольським. Коли М. Антокольський вирізьбив свою прекрасну статую Петра I, В. Стасов мріяв про постановку її на березі моря

біля Монплезіра в Петергофі. Це була мрія про естетичне завершення архітектурно-природного ландшафту, перетворюваного в артистично-осмисленний спогад про прогресивну епоху національної історії. Фігура Туманяна, яка нагадує живу скелю народного епосу і поезії, повинна бути створена із врахуванням цього досвіду співзвучності скульптури і країни.

Ідея цього пам'ятника є новаторською за своїм почуттям радянського художника. Звідси бажання вписати образ Туманяна в ряд образів опоєтизованої ним країни. Але не треба забувати, що це вже нова, соціалістична Вірменія, що в скульптурах цього пам'ятника повинна звучати благородна історія народу, яку заповіла творчість великого національного поета, — а не тільки жанр поезії. Статуя Туманяна, що увінчує цей образний синтез, повинна бути тим зенітом творчої думки автора, яка звернута через минуле в майбутнє. Нехай на площі столиці Вірменії поряд з поривистим, героїчним Гукасяном іде величний у своєму натхненні Туманян.

Це так і було в історії народу.

В. Чепелев

## Естампи

Виставка естампів ленінградських художників, організована в кіївському музеї західного мистецтва, значно відрізняється від звичайного типу художніх виставок живопису чи графіки.

Це показ масової художньої продукції, основне призначення якої полягає в поширенні художніх творів, приступних своєю ціною широким масам, в прагненні замінити репродукцію, чи базарну „картину“ справжнім художнім твором, що вийшов спід руки самого художника.

В такому ж плані могли бути організовані покази масової скульптури, кераміки й інш., тих видів відтворення, де не виключена можливість безпосередньої участі художника в цьому процесі масового відтворення.

Немало подібного роду естампів ми бачили на наших виставках, хоча б на „пересувній“ виставці гравюр московського музею імені Пушкіна, або на виставці графіки тих же ленінградців 2—3 роки тому в музеї імені Шевченка.

Однак, багатотиражна станкова гравюра, власне „естамп“, у всіх випадках була представлена разом з малюнками, монотипіями і малотиражними листами, виконаними на станку самим художником.

Таким чином, виставку естампів — робіт експериментальної майстерні ДОСРХа, треба розглядати, як досвід показу виключно масової художньої продукції, розрахованої не на гравюрні кабінети музеїв, а на широкі кола радянського споживача.

Але чи дає „ширпотребівська“ сторона справи право на скидку, щодо художньої якості, змісту творів? Відповідь на це питання можна знайти в книзі вражень відвідувачів виставки.

Тут же легко переконатись, на скільки виріс радянський глядач, який він став розбірливий в оцінці художніх творів, наскільки убивчі паралелі прово-

дить він, порівнюючи експонати виставки з картинахами музею.

Залишається тільки приєднатися до цієї оцінки рядового радянського відвідувача виставки і разом з ним відверто і прямо відзначити, що виставка не вдала, і що своечасно поставлена проблема радянського естампа не знайшла в роботах ленінградських художників задовільного рішення.

Не зважаючи на те, що автолітографії виконані в 5—6, а то і 7 фарб, нерозуміння специфічин особливостей матеріалу і невдале використання кольору привело до явно негативних наслідків.

Деякі художники, очевидно, розглядаючи літографії поліхромно, як засіб відтворення свого акварельного чи гуашового оригіналу, прийшли в естампах до лубка, грубого і схематичного. Такий художник, як Лапшин, прекрасний колорист і рисувальник, що зарекомендував себе вдалою серією видів Ленінграда, виступив на цей раз з тъмною, свинцевою автолітографією „Жовтень“.

Невдача стала лише в результаті невміння використати матеріал через намагання нав'язати літографії невластивий їй вид техніки.

Немало листів носять риси явної стилізації. Такі „Сочі“, „У вихідний день“ Пакуліна. Тут кур'озно трактовані фігури з надприродними плечима і вузькими стегнами, очевидно, претендують на розкриття „образу“ радянської молоді.

Пакулін іде по шляху своєрідного пошлого „канону“ в розумінні людської фігури і в надуманому ієприродному розподілі груп. Всі персонажі розташовані в „красивих позах“, ніби перед об'єктивом фотоапарата. Все це, розуміється, нічого спільногого не має з реальною дійсністю, нікого і ні в чому не переконує.

Про роботи Кунса „Партизани“ і „Мисливці на

"Алтай" видно ту ж навмисність в характеристиці типажу, в штучному розміщенні фігур. Пейзаж і люди намальовані без спостереження натури і намальовані погано.

Ці риси навмисності, намагання підмінити справжнє спостереження життя відсебітиною властиві і багатьом іншим роботам.

Така цікава тема, як вибор у Верховну Раду передана у вигляді якогось наочного приладу.

В цілковитій протилежності до цих робіт стоять автолітографія Кибрика „В трамваї“, цікава по композиції і вдало підібраний стриманій кольоровій гамі. Характеристика людей, що сидять в трамваї, куточек зимового ленінградського пейзажу, поданий з невимушеною простотою та реалізмом. Як відомо, художник опрацьовує навіть персонажі своїх ілюстрацій до творів Ромена Роллана і Костера по натуру. І в даному випадку досвід художника, який завжди черпає свої спостереження безпосередньо з життя, повністю себе виправдав.

До найбільш вдалих листів слід віднести також і „буket“ Тирси, дуже мальовничий і насичений кольором.

Тими ж якостями володіє лист Тимошенка „В колгосному саду“, де однак, здайва яскравість листя трохи знижує якість цієї життерадісної композиції. Залишається неясним, для чого треба було дівчині, що стирає білизну, давати таку назву — „В колгосп-

ному саду“. Що ж тут, власне, колгоспного, які риси характеризують цей сад, як колгоспний?

Художник Конашевич, широко відомий своїми ілюстраціями і станковою графікою, в серії „Ілля Муромець“ трохи повторює свій прийом стилізації пейзажу і персонажів. Його композиція „Озеро Пепо“ в структурному відношенні розірвана і мало виразна через нейтральне розфарбування, хоч для її виконання використано п'ять фарб.

З числа кольорових естампів цілком вдалими є роботи художника Ец „Штурм Зимового“ — дуже динамічний за композицією. Яскрава фарбова гама і різкі контрасти світлого і темного не порушують композиційної цілості листа.

Добре задуманій лист Кобелева „Переправа“ з характерним пейзажем і живо переданою групою вершників трохи втрачає через перевантаження синім кольором.

Група художників ілюстраторів дитячих книг займає на виставці особливе місце. Їх роботи призначенні для обслуговування певного споживача — дітей. Найбільш цікавим із них є Чаруші, який знайшов власну мову в характеристиці тварин і взяв фактурні особливості звіриніої шкіри, ніби в основу цієї характеристики. Малюнки Чарушіна, дуже виразні і цікаві, трохи втрачають через акцентовку фактури за рахунок основової форми і кістяка тварини.

Цікавий оповідач казкових сюжетів Васнецов іноді впадає в деяку примітивність через прагнення



Г. Вереський. На городі. Офорт.

наблизитись до малюнків самих дітей.

Серія нових олівцевих портретів „Верейського“ мало що додає до характеристики цього майстра. Всі вони виконані з рівною майстерністю, свідчать про хороше „бачення“ художника і про його вміння прости мізасобами олівця передати виразний образ голови. Дуже цікаві його офорті, особливо „Город“, „Іней“. Справа в тому, що Верейський — літограф і рисувальник — зовсім недавно почав працювати офортом. Його невелика виставка в офортній майстерні МОССХ’я (імені Н. І. Нівійського) вперше познайомила нас з Верейським-офортістом. „Іней“ і „Город“ виконані з якоюсь своєрідною ясністю і якщо можна висловитись, „твіре́зістю“ уявлення про офортний штих, що можна спостерігати, наприклад, в офортах Мілле, або Іонкінда.

Удача Верейського в його офортах ґрунтуються не на оволодінні таємницями офортної кухні, а на логічному використанні



Тирса. Квіти. Автолітографія.

засобів матеріалу і дякуючи його великій художній культурі.

До робіт Верейського наближаються офорті Войнова, що йде по тому ж шляху розуміння матеріалу. Поряд з ними — кольорові офорті Хічера здаються ніби перевантаженими не завжди виправданими елементами і здійснені.

Закінчуячи цю рецензію, не можна не відзначити, що досвід ленінградських художників, не зважаючи на невдачі і зриви, заслуговує найсерйознішої уваги, особливо для нас, українських художників.

Задання створення естампних — експериментальних майстерень на Україні — важлива і невідкладна справа. До роботи в майстернях можуть бути залучені не тільки графіки, а й живописці, і питання організації майстерень повинно бути поставлене в найближчий час на обговорення правління спілки художників України.

I. Плещинський

## Знайдено портрет роботи Рейнольдса

Розбираючи з доручення НКО УРСР на початку 1936 р. фонд Чернігівського краєзнавчого музею, я мимоволі звернув увагу на старовинну картину, що наче світилася якимсь внутрішнім кольоровим вогнем.

На картині зображена покоління фігура. Дівчинка-підліток сидить біля якогось поставця і, склавши на ньому руки, спід лоба дивиться з лукавою посмішкою.

Розмір картини 76 × 61 см. Написана вона олією на давньо вже дубльованому полотні і має сліди необережного поводження. Підпису немає.

У музеї картина була заінвентаризована як робота невідомого художника. Але для мене вона одразу визначилась як чудовий, невідомий досі твір одного з найбільших живописців — славетного англійського художника сера Джошуа Рейнольдса (1716—1792), манерою, композицією і типажем дуже близький до двох майже ідентичних його картин — так званої „Робінетти“ в Лондонській національній галереї і „Дівчинки з пташкою“ в кол. Юсуповській колекції в Ленінграді. На цих двох картинах, як майже на всіх речах Рейнольдса, підпису теж немає.

У музеї тоді ж (на початку 1936 р.) повідомили, що є відомості, ніби картина колись належала „князю

Олів“, а пізніше (вже наприкінці 1839 р.), — що є документ, згідно з яким картина надійшла до музею в 1920 р. з сільради с. Ічні.

„Князів Олів“ взагалі не було, а просто „Олів“ були, і Олів М. С. з жінкою Еленою Павлівною, колишні власники славетного маєтку Качановка в 15 верстах від с. Ічні, були палкими колекціонерами творів мистецтва, переважно західного і найбільше — XVIII століття. Дещо з їх качановських картин (мабуть в 1920 р. і, мабуть, з ічнянської сільради) попало і в Чернігівський музей. Наприклад, я бачив там „Продавницю риби“ Квадаля і „Дівчинку за читанням“ Ів. Аргунова („Старые годы“ 1916, № 12, ст. 20).

Але чернігівського та й взагалі якого-небудь іншого Рейнольдса у Олів не було. Інакше від давньо був відомий в столичних художніх колах, з якими Олів були тісно звязані, і про нього, звичайно, згадали б і дали репродукцію добре обізнані автори статей про олівовську колекцію („Старые годы“, 1916 № IV—VI, ст. 1—50). Нарешті і я, детально зnavши цю колекцію, в усякому разі бачив би там Рейнольдса або, принаймні, хоч би чув про нього.

Очевидно, картина йде не з Качановки, а з якогось іншого багатого маєтку — їх було чимало навколо



Джошуа Рейнольдс. Портрет дівчинки. Олія. Знайдено в фондах Чернігівського музею.



Д. Рейнольдс. Дівчинка з пташкою.



Д. Рейнольдс. Робінетта.

с. Ічні,— власник якого, може, далекий від мистецтва, мабуть і не підозрівав, хто автор його картини.

Про своє відкриття я тоді ж (початок 1936 р.) повідомив і Чернігівський краєзнавчий музей, і Київський музей західного і східного мистецтва, наполегливо радячи першому — не робити ніяких кустарних реставрацій картини, а другому — подбати, щоб якомога швидше перевезти цінну картину до Києва.

Чернігівський музей від „реставрації“ не втримався, але, на щастя, обмежився тільки невмілим лакуванням вже після серпня 1938 р.

Київському музею західного і східного мистецтва, правда, тільки наприкінці 1939 р. вдалося перевезти картину в Київ для раціональної реставрації в науково-дослідних реставраційних майстернях (її уже закінчив головний реставратор майстерні Л. П. Калініченко) і для детального її дослідження, яке досі рядом переконливих даних підтверджує правильність початкового її визначення.

Чернігівська знахідка хоч трохи допоможе заповнити брак у нас прославлених англійських майстрів XVIII століття, який давно і не раз відзначала російська художня преса.

В 1908 р. О. М. Бенуа писав: „Відомо, які рідкісні твори англійців на континенті. У нас у Петербурзі, крім Ермітажу, їх мають лише А. З. Хітрово, князь Ф. Ф. Юсупов і І. А. Всеволожський“ („Старые годы“, 1908, № 4, „Собрание Ф. Ф. Утемана“, ст. 192).

Про те ж в 1912 р. пише П. П. Вейнер: „В російському художньому надбанні утворилася художня прогалина, яка навряд чи колибудь буде заповнена: всемогутня мода піднесла ціни на англійців XVIII століття до такої висоти, на якій наш бідний художній бюджет не може встигати за невичерпною кишенею заокеанських колекціонерів. Кілька полотен в Ермітажі та кілька поодиноких картин у приватних руках — оце і все, що у нас говорить про англійську школу, а надії на нові придбання дуже малі“ („Старые годы“, 1912, „Собрание А. З. Хитрова“, ст. 49).

Про висоту цін, зокрема на Рейнольдса, можуть дати певне уявлення парижські аукціони хочби того ж 1912 р., на яких, наприклад, чотири картини Рейнольдса пройшли за 279.000 крб., а його портретний ескіз за 120.000 франків, тобто за 32.000 крб. („Старые годы“, 1912, № 10, ст. 7 і № 6, ст. 56).

Немає великих англійських художників XVIII століття і в Київському музеї західного і східного мистецтва. І, звичайно, чудесній картині Рейнольдса, одній з найщасливіших знахідок на Україні, справжнє місце не в убогому „художньому“ відділі провінційного краєзнавчого музею, а в такій багатій і речами і науковими силами художній скарбниці, як наш Київський музей західного і східного мистецтва.

М. Чорногубов



В. Щуко. Карикатура на Миколу II в 1905 р.

## В. А. Щуко. „Рисунки и акварели“

Вступна стаття М. В. Бабенчика (з портретом майстра). Видавництво Академії архітектури СРСР, Москва, 1940 р., стор. тексту 9, всього — 88. Тираж — п'ять тис. Ціна 18 крб. Віддруковано в фаб. худ. друку державного вид-ва „Мистецтво“ в Харкові. Оформлення книги, прикраса на титулі, заставка і кінцівка — роботи академіка живопису Е. Е. Лансере.

Володимир Олексійович Щуко (1878—1939) — один із представників славетної плеяди сучасних майстрів нашої архітектури, які, за правильним висловом історика вітчизняного мистецтва, „эмушаютъ загадывать про минулихъ титановъ российскаго зодчества“.

Характерні для цього майстра — широта і глибина його оригінальних задумів, багатство архітектурної і декоративної фантазії при досконалому володінні всіма засобами образотворчого мистецтва. Щуко-архітектор не менш відомий, як театральний декоратор і художник-малювальник і живописець. Зали-

шена ним спадщина, не зважаючи на передчасну смерть архітектора у розквіті творчої його діяльності, безсумнівно велика.

Цю спадщину складають архітектурні видання (здійснені в натурі і залишені в проектах); театральні постановки; малюнки, акварелі, обміри і композиції, що належать до моментів формування художніх сма-ків, вивчення „натури“, головним чином пам'ятників зодчества, і перших втілень власних архітектурних задумів. Не менш цінне і листування Щуко, в якому містяться думки високообдарованого майстра про мистецтво.

На жаль, вся ця спадщина В. О. Щуко досі не зібрана докупи і ще жде свого дослідника.

Виданий альбом малюнків і акварелей — невелика частина художньо-графічної продукції майстра. Не в усьому задовільні і самий добір робіт і якість їх відтворення. В більшості випадків кліше вийшли

сірими. Дана тільки одна фарбова репродукція з малюнка кольоровими олівцями (арка Костянтина в Римі). Крім цього, кольорових відтворень в альбомі немає, хоч значна кількість ілюстрацій припадає на акварелі: про них належного уявлення читач не одержує.

Почуття невдоволеності виростає при дальншому ознайомленні з книгою.

Шуко володів найрізноманітнішими засобами графічної передачі і засобами її оживлення. Він працював пером, вугіллям, олівцем (чорним і кольоровим), пензлем (акварель, олія, гуаш); вживав їх суміші, кольоровий і широкий папір, сангін, крейду; не цурався й офорті.

Але всі ці речі не були відокремленними в майстра. Вони не тільки „перекликаються з його архітектурною практикою і „шуканнями“, — їх кінцева мета — служити справі синтетичних устремлінь творчості архітектора засобами виразності обсягово-пластичних форм його повнокровної монументальної архітектури.

Тим досадніша відсутність в альбомі фрагментів самостійних, оригінальних композицій і начерків багатообдарованого фантазією майстра.

Проте, видання малюнків і акварелей Шуко, які ще не були відтворені і для багатьох показуються вперше, навіть у такому розмірі, дає все ж достатне уявлення про прекрасну майстерність художника, його уміння вибирати сюжет, кут зору, показати правдиво і повно зображеній об'єкт. В цьому великий повчальний інтерес видання, особливо для нашої художньої молоді.

Досить перегорнуті сторінки з замалюваннями найбільш плодотворного 1934 року — з подорожей по

Італії (Лоджія дел Ланци з статуєю Персея у Флоренції) і Римі (Колонада собору Петра, Капітолій), щоб пройнятися мрією художника про „свято всіх мистецтв“.

Вступна стаття М. В. Бабенчика дає достатні відомості про основні етапи творчого шляху В. О. Шуко, оцінки його художніх досягнень, побіжно перераховуючи виконані роботи.

В перерахуванні цих робіт, проте, також почувається діяка випадковість. Нічим не виправдається той недолік, що автор нариса не згадав про участь Шуко-художника в поставі історичної кінодрами „Палац і фортеця“ в 1924 р. Тим більше, що архітектури аксесуарні її належать до пам'ятників Ленінграда, що виховали Шуко-архітектора. Можливо, що й авторство обкладинки у виданні Північзахідкіно сценарія до кінофільму слід приписати нашому майстрі.

Серед архітектурних робіт не згадано про серію проектів вокзалу для Києва в 1913—15 рр. В одному з варіантів було дано рішення у формах національної української архітектури.

Головне ж, про що доводиться пожалкувати, — це недостатнє використання листування Шуко. Судячи із скіпих коротких уривків у тексті альбома, воно виходить з рамок простого джерела для коментарів до малюнків, але, безсумнівно, має більш загальний мистецтвознавчий інтерес.

В цілому видання малюнків і акварелей В. О. Шуко, як перший досвід систематизації матеріалів і оцінок творчої спадщини майстра, цілком сприйнятне і буде зустрінуте радянською громадськістю з великою вдячністю.

Мих. Сімікін

## Едуард Мане

### Замість передмови

В половині XIX століття у Франції був покладений початок новому європейському мальарству. Воно народилось під знаком реалізму. Два художники — Курбе і Мане найяскрасівше і найповніші відобразили тенденції цієї переломної епохи в історії образотворчого мистецтва, і їх можна вважати основоположниками нового мальарства. Курбе боровся проти архаїзму в тематиці, Мане — проти архаїзму в колоріті і техніці; перший розширив галузь тематики до неосяжних розмірів, затвердивши право сучасності на художнє відображення в мальарстві, другий визволив мальарство від музеїного колориту і зробив повітря й світло основою колористичної гармонії в мальарстві; перший зруйнував академічний олімп, другий створив нову техніку; Мане, як і Курбе, був реалістом. Таким його і слід розглядати.

### Життєвий шлях

Едуард Мане народився в Паризі 23 січня 1832 р. у заможній родині. Його готували до кар'єри моряка, і в 16 років віком він зробив подорож до Ріо де Жанейро. В 1850 р. він вступив у школу мальарства під проводом художника Кутюра і пробув у ній більше років. На формування Мане як художника Кутюр мав інвілийний вплив; Кутюр, автор картин „Римляни часів

занепаду“, був представником класицизму часів його занепаду і, розуміється, в кращому разі не заважав своєму учневі формувати свої переконання. Цих переконань Мане не зрадив усє життя, не зважаючи на тяжкі іспити, яким підпадала його вірність своїм принципам. Вперше він виставився в „Салоні відкритих“ в 1863 р. У цьому ж році він одружився з дочкою голландського скульптора Лінгофа. Два дальші десятиріччя його життя були цілком віддані мальарству. Салон систематично відкидав його картини. Критика цікавила його. Публіка знущалася. Лише в тісному колі друзів і послідовників художник міг знайти людей, які розуміли його, а таких було небагато. Але це були видатні і прославлені ймення: Е. Золя, Ш. Бодлер, Г. Курбе, Т. Готье, Гамбетта, Кастаньєр. Мане не зінав інших інтересів, крім мальарства. Лише катастрофа 1870—1871 рр. вибила його з колії: він записався в артилерію в штабі національної гвардії під начальство відомого Мейссонье. Мане кілька разів подорожував: він побував у Празі, Відні, Мюнхені, Флоренції, Римі, Венеції. За два роки до смерті тяжка хвороба відняла у його здатність самому пересуватися, але він працював до останньої хвилини. Вмер він у 1883 р. Лише через шість років після смерті, на всесвітній виставці у Парижі, де було виставлено його 15 картин, його чекав запізнілій триумф. З цього часу Мане став загальнозвінаним провідником нової школи в мальарстві.

## Мане і реалізм

В той час, коли Мане виходив на сцену (приблизно 1860 р.), в французькому мальстріві домінувало дві головні течії: реалізм і класицизм. Офіційною течією, панівною в інституті і Салоні, був класицизм в тій його різновидності, яка тоді звалася „стиль нео-грек“. Золя заплямував цей стиль як антихудожній, як результат пристосовництва мистецтва до смаків світського товариства. Типовим представником цього стилю був Кабанель, і Золя іронічно радить Мане позичити у Кабанеля пурпурницю, щоб прикрасити щоки і груди своєї „Олімпії“.

Після Енгра класицизм став вироджуватись, і розвиток мальства пішов остроронь від офіційної школи. В цей час вже працювали Коро, Мілле, Домье, Курбе, і хоч реалізм у мальстріві не мав армії, в усякому разі у нього були визнані вожді. На чолі стояв Курбе. Хоч як це дивно, але саме з Курбе в французькому мальстріві починається відхилення в галузі формальних шукань. З падінням засилля класиків художники побачили навколо себе безмежне життя, варте відображення і в великому, і в малому і, природно, вони повинні були шукати й відповідних до нового духу часу засобів виразу. Продовжуючи в цьому лінію Курбе, Мане був справжнім творцем тієї концепції, що зрівняла для художника всі сюжети без поділу їх на високі і низькі, гідні пензля і негідні його, але поставила особливі вимоги до виконання, до методу використання живописних заходів виразності. Мане розвинув до їх логічного кінця тенденції реалізму—до відображення природи.

## Сюжет і мальовничість

Завданням мальства не є просте наслідування природи, хоч наслідування в мальстріві відіграє велику роль, бо кожний художник вчиться і повинен учитися у природі. Але це наслідування не є копіювання; художник повинен творчо переробляти своє сприймання природи. У цьому творчому процесі велике значення має фантазія й почуття, з яких перша дозволяє художників створювати або синтезувати художній образ, а друге—надавати цьому образові емоціонального життя, виразності, яка діє на глядача. Переважання творчого елементу в художньому творі надає йому характеру певної умовності, яку можна назвати стилем. Ця умовність і з'язок її з технікою виконання особливо яскраво помітні в графіці. Але і в живопису можна простежити постійний рух цієї умовності в напрямі: то наближення до природи, то відходу від неї. В деяких випадках останні сліди наслідування природи зникають, як як в раціоналістичних вправах Пікассо. Розвиток мальства в XIX столітті яскраво показує зміну форм, в яких виявлялось прагнення митців наблизитися до природи або відійти від неї. Насамперед, у представників класицизму, крім наслідування античних зразків і античної тематики, був ухил до графічності і пластичності, до ахроматичного сприймання природи, а тому вони відображали природу умовно в сіруватій або коричневій монохромності. Ця барвна і тональна бідність була основою їх колористичної гармонії; цим шляхом вони приводили спостережені в природі барви до одності і спокою. Сюжет, зміст картини відігравали при цьому головну роль, оригінальність виконання була на другому плані, способи і техніка майже не змінювались, новина картини полягала лише в ідейному її змісті.

Реалізм вініс те нове в мальство, що він значно розширив галузь тематики, беручи сюжети з сучас-

ного життя, а не з міфології і історії, і змінив принципи композиції відповідно до характеру зображеного, а не за готовими схемами і рецептами академій. Нарешті, в техніці кращі представники реалізму замінили давню зализаність і лесування пастозним письмом, широкою манерою, великими, грубими мазками, часто замінюючи пензель шпателем або звичайним ножем. Але навіть у найкращих художників-реалістів, наприклад, у Курбе, колористичні завдання стояли на другому плані; їх живопис мав усі ознаки давніх канонів умовності. Картина Курбе „Борці“, якою він гордився як твором, що дорівнював силою зображення нагого тіла зразкам Мікельанджело, була безпорадна за колоритом, бо борці здавалися вирізаними з картону на фоні неба і землі. За виразом Мутера, колорит Курбе має музейний запах.

У противагу цьому колориту, прерафаеліти в Англії, Менцель у Німеччині ввели локальні тони, але не уникнули при цьому різкості і строкатості, бо об'єднуюча тональність (умовність давнього мальства) була ними принесена в жертву прагненню якнайбліжче підійти до природи. Це ж прагнення привело їх до надмірної деталізації зображеного, а це знижало художню цінність їх творів; їх творчість не йшла далі від ідеї картини і не брала участі у виконанні. Тепер завдання, очевидно, полягало в тому, що:

1. піднести значення живописної сторони картини поруч з сюжетом;
2. вирішити завдання колориту або гармонізації локальних тонів;
3. узагальнювати спостережувані в природі деталі, спрощувати зображене, добиваючись враження життєвості, тобто реальності;
4. трактувати пластичність живописно, замінивши світлотінь кольортінню;
5. підійти ближче до природи, не копіюючи її, а реконструюючи її елементи специфічними засобами живопису.

Вирішенню цих завдань була присвячена діяльність Мане.

## Нове в колориті

Мане високо ставив колористичні завдання живопису і був у цій галузі новатором. Це не визначає, що художня спадщина не відігравала ролі в його відкритті. Навпаки, він шукав серед старих майстрів учителя і знайшов його в особі Веласкеза. Старі майстри XVI і XVII століття лишили кілька магістральних вирішень колориту: венеціанці — золотистий тон; Рубенс — червонопурпурний і зелений; Греко — лимонно-жовтій і ясноблакитний; Рембрандт — червонокоричневий тон. В основі цих колористичних умовностей лежало припущення, що світло — живте, золотисте, тепле. Але Веласкез прийняв, що світло — сріблисті, а в основу гармонізації тонів поклав синє, тобто повітряні рефлекси. Ось чому фігури і речі на картинах Веласкеза плавають у повітрі, обвіті ним. Цим самим Веласкез наблизився до природи, змінивши умовну тональність на природнішу, реальнішу. Мане пішов шляхом, прокладеним Веласкезом. Спочатку він шукав гармонічних відношень у крайностях палітри, в гармонії чорного і сірого з рожевим. Він маніпулює чорним і сірим, протиставлячи їм майже цілком біле, і на цьому сильному й глибокому фоні дає кілька високих нот, ясних, навіть різких плям зеленого і живого, пом'якшуючи різкості рожевими тонами. Так він дієста ці несподівані, характерні для нього акорди в результаті вміщення ясної плями на великій площині з сірого і чорного. Цим методом він написав „Олімпію“, „Жінку з папугою“, портрет Морізо з віялом, портрет Ніні де Каллас.

Цей „іспанський“ період його діяльності тривав приблизно до 1867 р.; пізніш його фарби стають яснішими, сильні контрасти зникають, і з'являється ясноблагитна гама з рожевим. Світло — холодне, сріблисті; тіні блакитні або фіолетові. Сине — домінантна нота на темносіроому. Ніхто до нього не користувався так вдало снімом для виявлення м'якості і свіжості, для надання колориту чудесного блиску. Він був і лишається метром блискучих варіацій, іскристих або ніжних, які тільки можна дістати з нюансів лазурного.

### Нове трактування об'ємності

Коли Курбе побачив „Олімпію“, він сказав: „Це не жінка, це гральна карта, пікова дама“. Мане відповів: „А ваш ідеал — білардна куля!“ Цей короткий діалог яскраво характеризує обох художників. Курбе „ліпив“ форми в своїх картинах, він був майстром ліплення. Тому він так добре передавав матеріальність, тілесність речей. У малярстві від часів Давіда домінував метод світлотіні, форми моделювались поступовими і непомітними переходами, пітонами, вони повинні були бути рельєфними, насамперед рельєфними. Мане засвоїв іншу манеру. Він шукав форму на світлі, чистими, світлими валорами, без поступових переходів і тіней. Тіні він дає на самих краях форми, при чому іноді тіні зводиться до однієї лінії.

Мане ввів лінію в малярство для характеристики форми. Це був новий спосіб виразності, вживаний до того часу лише в графіці. Введений в малярство, він збагатив його методи експресії і поклав початок новій техніці, яку далі розвинули особливо Бан-Гог і Матіс. „Олімпія“ Мане не „обертається“. Він дає форму ясними делікатними валорами, вводить великі ясні плями і протиставить їх великим масам затемненості майже без переходу. Нескладність цієї тональності лише позірна. Одержані рельєф далеко простіше. Мане ніби „рисує“ фарбами. Він наближає до глядача з глибини тіней великі спокійні маси, плоскі моделювання, поживлені кількома наголосами. Мане стискує форму, не дозволяючи їй занадто округлюватися, він підтримує її майже безперервною лінією, подекуди підкреслюючи її кількома ударами жорсткої тіні. Але все в цілому справляє враження широти і спокою.

Відхід від світлотіні, трактування тіні кольором, нова живописна пластичність визначає повалення традицій, які лишив нашому часові Ренесанс.

### Спрощення і лаконізм

З метою спрощення Мане користується плямами, лініями і точками. Наприклад, в картині „Музика в Тюльпі“ подано багато людей, що рухаються на світлі і в затінку, кожне обличчя — просто пляма, ледве намічена, всі деталі тільки позначені лініями і точками. Але в цілому це — юрба. В картині „Олімпія“ губи Олімпії намічені рисочками, очі — кілька темних ліній. В портреті Маларме рука з сигарою позначена кількома штрихами. Ця ескізність надає особливої життєвості картинам Мане. Це — згустки природи, створені точним і безпомилковим оком майстра, це — обдумані рішення і моментальні відкриття, блискучі за силою і свіжістю.

### Стиль роботи і техніка

Картини Мане спрощують враження надзвичайної легкості виконання. Але ця легкість була наслідком величезної праці, незчисленних експериментів і сеансів. Мане особливо прагнув, щоб його робота зберігала всю свіжість першого нарису і всю неприму-

шеність ескізу. Отже, ескізність його картин була навмисна, вона була власне вивершеннем роботи, якому передувала безліч варіантів, стертих скребком або тканинкою. Гравер Бело позував 60 разів для картини „Bon Bock“. Портрет Гонзалес на сороковому сеансі був весь стертим і початий знову. Шляпа на портреті Антоніана Пруста переписувалась двадцять разів. Картина „Jeanne“, що має такий свіжий вигляд, вигляд чаювного моментально накиданого ескізу, досягла такого стану після безлічі стираних і поправок. Мане писав у широкій манері, великими мазками, дуже рідко. Він уникав пастозного живопису і нагромадження фарб. Він писав куничими пензлями, — великими і квадратними малими. Він весь час давав про збереження свіжості фарб.

Він ніколи не копіював природи, він вважав, що природа дає лише натяки, які художник повинен розвинути і витлумачити по-своєму.

Як правило, Мане писав ясніше, ніж у натурі, часто дуже яскравими фарбами, що іноді спровалюють жорстке враження, але з часом фарби на його картині поступово пом'якшуються, перетворюючись в емаль. Час працює на Мане, тоді як у багатьох випадках картини інших художників, його сучасників, руйнуються.

Мане працював переважно олією і пастеллю.

Як пioner нових шляхів він був універсальним: він писав портрети, пейзажі, натюр-морти, жанрові сцени, писав на історичні і навіть релігійні теми (з останніх лише дві картини: „Солдати зневажають Христа“ і „Христос з ангелами“).

### Шедеври

Мане був батьком нового малярства, яке творили Моне, Сезан, Ренуар, Гоген, Матіс. Він вказав, на якому шляху можливий дальший розвиток малярства після зразків епохи Відродження, що вважались неперевершеними. Він вказав шлях з музеїв на свіже повітря, він перший, у широкому розумінні слова, поставив мольберт проти відкритого неба і вигнав з своїх картин музейний присмак. Він навчив художників дивитися вперед, а не озиратися весь час назад. Мане не винний в тому, що, користуючись його принципами і йдучи по відкритому ним шляху, ряд художників у всьому світі вдалися в крайній формалізм. Сам Мане не був таким формалістом, безсюжетним або безпредметним. Він був реалістом, реалістом змісту і форми, бо зображав реальний світ менш умовно, ніж робили його попередники, що наслідували старих майстрів і обходилися без природного світла й повітря в своїх картинах. Дивлячись на картини пленеристів, які поруч з полотнами Караваджо, Греко і навіть француза Рібо здаються зіткненими з сонячного проміння, ми скільки забували про людину, яку все життя цікували і висміювали за лозунг: „Близче до природи, сонця і повітря! Геть підвальний стиль, підвальні світло!“

Мане належить до тієї спадщини, яку повинні уважно вивчати радянські художники, бажаючи піднести якість свого мистецтва. Героїчна боротьба нашої країни за визволення від капіталізму і за побудування соціалізму дає нашому художникові невичерпний запас сюжетів; але для опрацювання їх треба володіти всім арсеналом засобів художньої виразності, який був накупчений попереднім розвитком нового малярства. Мане був його основоположником — стриманим, строгим, логічним, великим трудівником, чужим крайностям і звихам. Вивчення Мане орієнтує в стилях минулого і сучасного, бо його труд — віха на перехресті шляхів розвитку малярства.

B. Юзефович

## З М И С Т

	Стор.
<b>Велике свято . . . . .</b>	<b>3</b>
<b>Я. ЗАТЕНАЦЬКИЙ — І. Ю. Репін і Україна . . . . .</b>	<b>4</b>
<b>I. ГІНЦБУРГ, академік — Два друга . . . . .</b>	<b>7</b>
<b>Неопубліковані листи І. Ю. Репіна . . . . .</b>	<b>10</b>
<b>I. АВГУСТ — Про портрет. Творчість С. Ф. Беседіна . . . . .</b>	<b>12</b>
<b>Є. ХОЛОСТЕНКО. — Творчість серця. До 40-річчя з дня смерті І. Левітана . . . . .</b>	<b>18</b>
<b>В. ЧЕПЕЛЕВ — Про одну скульптурну ідею . . . . .</b>	<b>20</b>
<b>I. ПЛЕЩИНСЬКИЙ — Естампи . . . . .</b>	<b>25</b>
<b>М. ЧОРНОГУБОВ — Знайдено портрет роботи Рейнольдса . . . . .</b>	<b>27</b>
<b>М. СІМІКІН — В. Щуко . . . . .</b>	<b>30</b>
<b>В. ЮЗЕФОВИЧ — Едуард Мане . . . . .</b>	<b>31</b>

**На 1-й стор. обгортки:**

Портрет Й. В. Сталіна роботи О. Герасимова. Олія.

**На 2-й стор. обгортки:**

Д. ТРИПОЛЬСЬКИЙ — Про безпритульні пам'ятники.

**КОЛЬОРОВІ ДОДАТКИ:**

Худ. М. МИЩЕНКО. м. Горі, колишнє духовне училище,  
де вчився Й. В. Сталін.

Худ. Л. ЗАСЕНКО. Гуцульська інкрустована шкатулка.