

понимание условий, в которые попадает цветное пятно на падугах, заднике и кулисах, изучение театрального света, который не только должен быть в живописи, но и освещать актера, отличают его от его товарищей по эпохе и делают его другом театра. Разбушевавшееся море живописи он ввел в русло театра. Юон

как бы предчувствовал приближение конструктивизма. И мы уверены, что он еще не сказал своего последнего слова на театре. И может быть, отдав дань своей эпохе живописными двухмерными постановками, он через геометрию придет к „систематизации видимого мира“ театра — трехмерной — т.е. конструктивизму. С. Г.

К. Ф. ЮОН.

(К пятидесятилетию со дня рождения).

К. Ф. Юон родился в 1875 г. в Москве. Рано проснувшаяся у К. Ф. любовь к живописи не встретила в семье, где с особой любовью культивировалась музыка, (брат художника стал впоследствии композитором профессором берлинской консерватории) особого сочувствия. Начав с 8-ми лет самостоятельно рисовать с натуры, будущий художник с большим увлечением фантазирует на архитектурные темы. Интерес к архитектуре повлиял на его решение стать в будущем архитектором, что встретило одобрение родителей. Но, окончив в 1892 г. Михайловское Реальное Училище К. Ф. поступает в 1893 г. в Школу Живописи, Ваяния и Зодчества, где через год решает посвятить себя живописи. Годы учения в школе не наложили глубокого отпечатка на творчество художника. Касаткин, Горский, Архипов, Пастернак остались ему чужды. Окончив в 1898 г. школу, Юон работает у Серова. Выставляясь с успехом на ученических выставках К. Ф. Юон на полученные суммы от продажи картин успел неоднократно побывать за границей, посетив Италию, Германию и Францию. Поездки благотворно действовали на художника, обогатили его колорит и технику, сделали его более активным и сознательным. В 1900 г. Юон вместе с Дудиным открывает в Москве школу, где в продолжение 17-ти лет успешно преподает, выпустив ряд выдвинувшихся впоследствии художников. В 1906 г. Юон был избран членом Осеннего Салона в Париже, участвует в ряде выставок за границей. Последняя поездка за границу относится к 1908 г., когда художник привлекается Дягилевым к работе над постановкой „Бориса Годунова“. С 1910 г. К. Ф. Юон занимается общественной деятельностью, являясь активным участником в организации ху-

дожественной жизни Москвы, одновременно развивается его литературная деятельность.

Таким образом активная и разносторонняя личность К. Ф. Юона нашла себе достаточно яркое выражение не только в области искусства, но и в общественной деятельности.

Группировка, к которой примыкает художник часто аргументирует нам представление о направлении его творчества. С известной оговоркой это можно сказать и об Юоне. Выступая главным образом в „Мире Искусства“ и в „Союзе Русских художников“, К. Ф. Юон по своей идеологии приближается ко второй группе, но все же стоит несколько особняком. Примирился в себе все новые тенденции, которые выдвигались группой „Мира Искусства“ стоящей под некоторым влиянием французского искусства, художник в то же время не отказывается от сюжетности; однако следует подчеркнуть, что К. Ф. всегда избегал тенденциозности, присущей творчеству передвижников. Интерес художника направлен к изображению провинциальной жизни, в которой он стремится выразить наиболее типичные русские черты, передавая жизнь во всей ее пестроте и часто неприглядности. Постоянно посещая Псков, Новгород, Углич, Торжок, Троицкую Лавру, Юон передает их, с особой любовью останавливаясь на сельских праздниках, ярмарках и т. д. Однако тематикой этих картин не исчерпывается творчество художника: его привлекает ряд формальных заданий (композиции, пространства, цвета и света), которые он разрешает на протяжении своего творчества. Являясь преимущественно пейзажистом, Юон трактует главным образом пейзаж со стофажем. Проблема интерьера, натюрморта выдвигаются им редко. Только в послед-

ние годы художник особенно много и успешно работает над портретом. Первый период творчества Юона проходит под влиянием Серова. Несколько темный и однообразный колорит этой эпохи сменяется позднее смелыми сопоставлениями ярких насыщенных тонов. Это изменение в колорите стоит в связи с знакомством Юона в Париже с произведениями импрессионистов, а также Дега, Ван-Гога, Гогена, Сезана, художников, которых К. Ф. умел тонко оценить, но которые, однако, не вызвали с его стороны слепого подражания. Под влиянием их изменяется техника: выдвигаются новые проблемы, применяются некоторые композиционные приемы. Разрешая проблему света, Юон уходит от живописности импрессионистов: предметы в противовес импрессионистам не теряют своей контурности; резкое сопоставление контрастных тонов создает иногда впечатление графичности. Четкость красочных сочетаний идет параллельно с ясностью пространственных отношений. Распределение предметов в пейзаже диктуется часто композиционным заданием: предмет является точкой отправления для развертывания пространства вглубь (вспомним его „Табун“ 1917 года или „Радугу“ 1925 г. те же приемы в растановке людей в толпе „Сельский праздник“ 1925 г.). Следует отметить также влияние японцев. Подобно Хирошиге, Хокусаи, Юон часто дает пейзаж с высокой линией горизонта, рассматривая его как бы сверху

(„Закат на Волге“ 1914 г.). Формальные задания, которые выдвигает художник в бытовых картинах, с еще большей остротой ставятся в его композициях на отвлеченные темы. Юон заботится о ритме линий в графических работах („Сотворение мира“ 1909 года, „Индийские сказки“ 1908 г.). Дает соотношение цветовых масс, создающих пространственное построение в его станковых вещах („Симфония действия“ 1925 г.). Проблемы цвета, света, динамики выдвигаются во всей остроте и, незаслоненные сюжетом, являются основным содержанием в этих произведениях. Творчество художника развивается без особых скачков. В последних вещах мы видим результат долгой эволюции:

Однако художник остается верен себе, как в выборе трактуемых мотивов, так и в основных приемах постановки и решении отдельных проблем. Таким образом, рядом с стремлением уйти в область мысли и переживания, углубить мироощущение, которые ставятся в его цикловых работах („Сотворение Мира“ „Мысли и чувства в красках“ 1918 г.) мы видим в Юоне тонкого и трезвого наблюдателя жизни. Один из интереснейших пейзажистов, выдвинутых русским искусством после Левитана, К. Ф. Юон занимает свое определенное, самостоятельное место, оставаясь вполне самобытным как в выборе тем, так и в живописном их разрешении.

В. Сидорова.



К. Ф. Юон.

„Уходящая Москва“ (1920 г.).

К. Ф. Юон.

„Волшебные дали“ (1923 г.).



МЫСЛИ ЖИВОПИСЦА.

Афоризмы и тезисы¹⁾.

Глубочайшая эмоциональная сторона искусства заключается в передаче зрителю не столько того, что художник знает и даже не того, что он видит, сколько того, что он ощущает.

Искусство требует к себе любви больше, чем к жизни; художнику, любящему жизнь больше искусства—оно мстит.

Неудовлетворенность и недовольство являются всегда прекрасными „двигателями“.

Реальный мир является единым источником и вдохновителем всякого воображения и искусства: как бы являемый им материал не перерабатывался, надолго от него уйти искусство не в состоянии.

Да здравствует геометрия в живописи: квадрат, круг и треугольник суть фигуры,

способные в хаосе видимого мира многое упростить, систематизировать и объяснить.

Кто любит и понимает искусства тот знает мудрость жизни знает цену ее радостей и слабостей. Искусство обогащает человека своеобразным опытом, делает его широким и терпимым, щедрым и добрым.

Для живописца „кажущееся“ есть закон и все пророки.

Для искусства нет ничего невозможного. Солнце и свет для живописца, как вода для рыбы: они всегда были вдохновением живописца и никогда не перестанут ими быть.

Истории нужны лишь те художники, которые были современниками среди современников.

Диктующим началом в искусстве всегда была и будет форма; с нее все начинается и ею все кончается.

Хорошая живопись, это—математика.

¹⁾ В ближайшее время выйдет из печати книга К. Ф. Юона „Мысль живописца“. С разрешения автора мы помещаем здесь несколько характерных отрывков.

Первичным орудием во всех изобразительных искусствах, делающим важнейшее в них дело, это—карандаш: слава карандашу!

Леонардо да Винчи может справедливо почитаться как отец и основоположник безнадежной и все-таки необходимой науки об искусстве.

Для того, чтобы сказать новое и значительное слово в искусстве, нужно хорошо знать все, что было сказано до сих пор.

Один только цвет способен живописца глубоко взволновать.

Художественная энергия, направленная в одну узкую сторону, выигрывает от этого в силе и специфичности.

Солнце—хозяин дня и ночи; оно же хозяин и великий патрон живописи.

Искусство живет всегда лишь новыми поступательными художественными ценностями, которые, звено за звеном, составляют непрерывную цепь художественных явлений, освещаемую и поясняемую последним из них.

Новаторство в искусстве касается всегда лишь формальной стороны его: методов восприятия и методов их передачи

на специфическом языке своем. Действенная сторона искусства, поражающая зрителя, заключена в новизне формы и подхода к своей задаче.

Художник,—спеши, если ты видишь и знаешь, ибо никто и никогда, кроме тебя, твоего дела не сделает.

Современное искусство дает ключ в руки к пониманию старого.

Конечные цели искусства всегда устремлены к познанию и через него к освобождению.

Глаз художника—его мозг и сердце.

Новые законы в искусстве всегда создаются явочным порядком.

Четыреугольник холста художника является для него безбрежным миром необъятных возможностей,—его неизменным полем брани.

Станковая живопись есть идейная столица всех прочих видов изобразительных искусств.

Для живописца жизнь в целом—своеобразный театр, в котором он имеет возможность быть главным режиссером.

Вечное движение—единственная вечная истина в жизни и в искусстве.



К. Ф. Юон.

„В новом доме“ (1925 г.).

Театральные постановки

К. Ф. Юона.

- 1910 г. „Милое чудо“ Ярцева—театр Незлобина.
 1913 „Борис Годунов“ Мусоргского — для Дягилевского спектакля.
 1915 г. „Сердце не камень“ Островского—театр Незлобина.
 1919 г. „Старик“ Горького—Малый театр.
 1920 „Собака Садовника“ Лопе-де-Вега—Малый театр.
 1920 г. „Гаспарон“—морской разбойник — Театр Оперетты.
 1920 г. „Сердце не камень“ Островского — Малый театр.
 1921 г. „Ревизор“ Гоголя — Художественный театр.
 1922 г. „Мазепа“ Чайковского — театр Зимина.
 1924 г. „Отелло“ Шекспира (2 акта) — Малый театр.
 1924 г. „Матрос“ (Водевил 20-х годов) — Малый театр.
 1925 г. Три пьесы японского театра—Московский театр для детей.
 1925 г. „Аракчеевщина“ Платона — Малый театр.

К. Ф. Юон.



Портрет А. А. Бахрушина (1920 г.).

БОЛЬШОЙ Т.

Вне Вагнера невозможно существование оперного театра. И именно „Кольцо Нибелунгов“, в частности „Валькирии“, (а также „Нюрнбергские мастера“) могут быть наиболее приняты нами из всего богатого вагнеровского репертуара — по жизненности героического пафоса и реальности его музыкального воплощения. Вся преднамеренная и запутанная мифология сюжета отпадает при слушании самой музыки: в ней одной начало и конец творчества Р. Вагнера; только отдельные великолепные частности либретто вскрывают данный им поэтический замысел, в целом уже заметно постаревший. Оттого при новых постановках внимание художественного руководителя, помимо всех обязательных требований музыкальной части, должно быть особенно активно в оформлении вагнеровской драматургии, дабы хоть сколько-нибудь ее приблизить к недостижимому уровню поэзии звука. А между тем, положение режиссера и художни-

„ВАЛЬКИРИИ“.

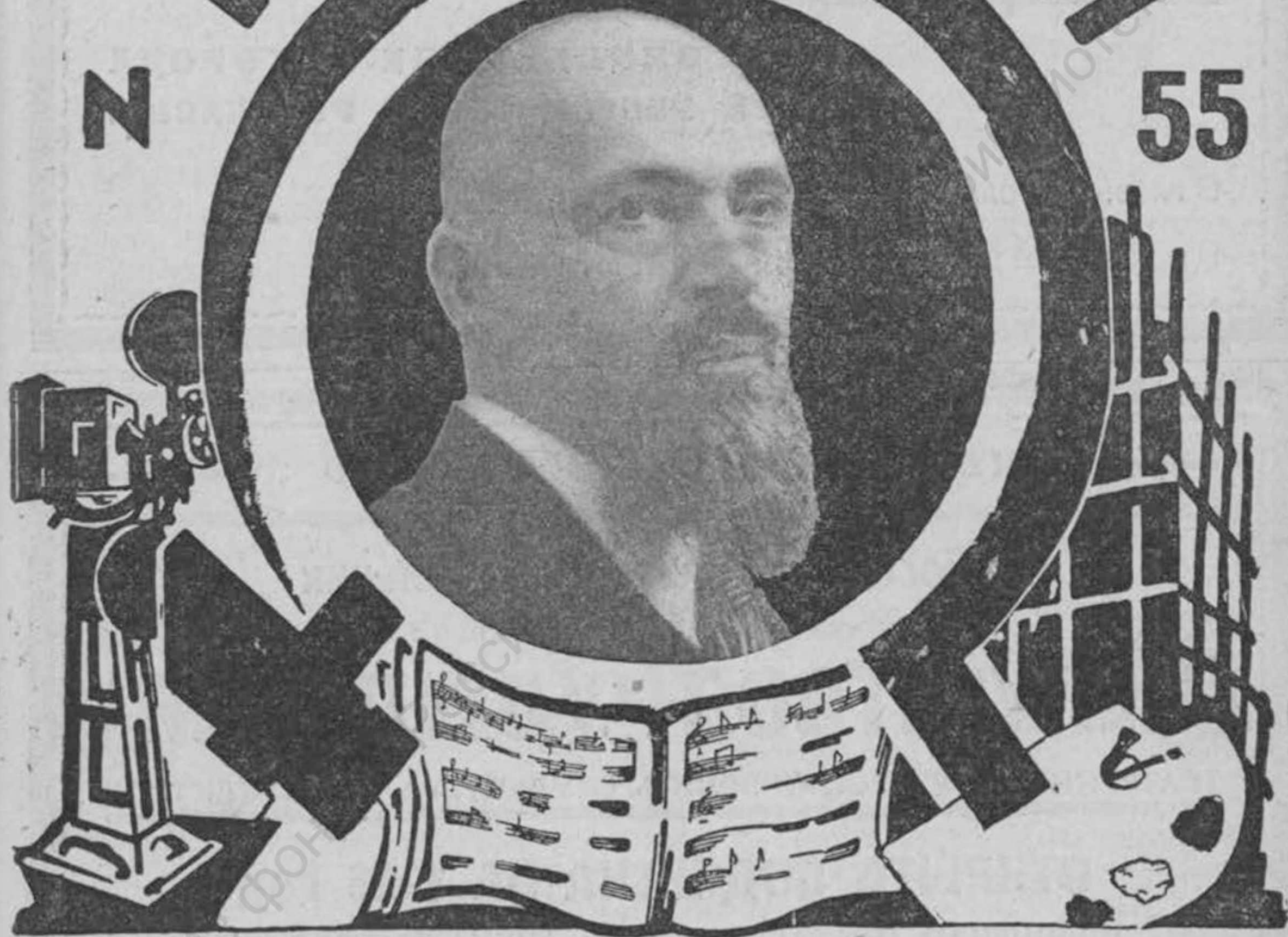
ка в опере, быть может, вообще труднее, чем в смежных областях театрального искусства. В то время как там, в драме, комедии, дело идет о преодолении или разрыве со старыми традициями, на оперной сцене положительно требуется создание новых; механическое перенесение в оперу только что найденных приемов иного, не-оперного театра нередко приносит ей вред, ослабляя специфичность художественного воздействия самого спорного из всех искусств. Это произошло и с последним возобновлением „Валькирий“ в Большом. Собственно режиссерская сторона не вызывает особых возражений; здесь много талантливого в подробностях, несмотря на намеренное пренебрежение указаниями клавира. Зато декорационная — поражает сухостью и бедностью, полным своим отрывом от вагнеровской мощи и яркости. Искомая художниками монументальность никак не достигается, дали отсутствуют, все сужено, и первобытно-сти-

ИСКУССТВО

ТРУДЯЩИМСЯ

№

55



ТЕАТР • КИНО • МУЗЫКА • ЖИВОПИСЬ

Константин Федорович Юон.

ПРОГРАММЫ И ЛИБРЕТТО ВСЕХ ТЕАТРОВ И КИНО

МОСКВА —
ЛЕНИНГРАД

ЦЕНА **20** КОП.

ДЕКАБРЬ
1925 ГОД.



ИСКУССТВО ТРУДЯЩИМСЯ

ТЕАТР ■ КИНО ■ МУЗЫКА ■ ЖИВОПИСЬ ■ СКУЛЬПТУРА ■ АРХИТЕКТУРА

Еженедельник при Научно-Художественной Секции Гос. Ученого Совета

Адрес редакции и конторы: Лубянский пр., Политехнический Музей, № 123. Тел. 2-20-17

15 декабря

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

№ 55

СОДЕРЖАНИЕ: С. Г.: Передовая. — В. Сидорова: К. Ф. Юон. — К. Юон: Мысли живописца. — В. Я.: „Валькирии“ в Большом т. — Вл. Ф.: „На земле“ в 4-й студии. — С. Городецкий: „Шторм“ в т. им. МГСПС. — Эрдэ: „Мишка, верти“ в т. Сатиры. — А. З-ч: Дирижер Отто Клемперер. — Новости недели. — За границей — Программы и либретто театров. — Сводная афиша театров. — Объявления.

Москва, 15 декабря 1925 года.

Из тринадцати театральных постановок Юона только три падают на дореволюционные годы. Однако все основные предпосылки к театральной работе сложились у Юона задолго до революции. Что привело этого бытописца нашей провинции (без налетов Кустодиева) и этого чертежника солнечной системы (без влияний Чурляниса) к театру? Ответ дает он сам в своих афоризмах: — солнце и геометрия. — „Да здравствует геометрия в живописи!“ — говорит Юон. И дальше: „Солнце — великий патрон живописи“. Подчинив себе солнце в своих бытовых пейзажах и показав чудеса чертежа в „Сотворении мира“, Юон от двухмерного холста и картона перешел к трехмерности театра.

Подошел он со всем знанием театральной культуры того времени, когда слагались его художественные убеждения. Театр требовал тогда от художника живописи. Коровин и Головин принесли на сцену все богатство победоносной тогда молодой школы русской живописи. Худо-

дожники от избытка сил сорвались со станка на сцену, и театр заменил им фреску, которой царское общество не предлагало им нигде кроме церквей. Церковь стала могилой Врубеля, не пошедшие в церковь завоевали театр. И театр дал себя победить не без восторга. Мы знаем подлинные неистовства живописи на сцене, вплоть до истончений (Мольер у Бенуа). Еще сейчас можно изучать эту полосу по Кустодиеву в „Блохе“, где живопись выходит за пределы, допустимые театром.

В этом воздухе упоения живописью родился и театральный мастер Юон. Он мог пойти по общей линии насилия живописи над театром. Но его заслуга перед театром в том, что он именно не пожелал неистовствовать живописью на сцене. В нем сказалось чувство архитектоники, из которого выросли его космические чертежи. Он был скромн на сцене. Геометрия обуздала солнце его живописности и в бытовых его постановках и в стилизаторских. Анализ театральной коробки,