

ДЕФІНІЦІЇ НАПРЯМКІВ І НОВІТНІХ ТЕНДЕНЦІЙ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХІХ СТ.

Ямаш Ю. В.

ВСТУП

В історії українського образотворчого мистецтва, в історії значних мистецьких процесів які відбувались в Україні на межі ХІХ–ХХ ст. та більше ніж третини ХХ ст. вагоме місце займає постать Івана Труша (1869–1941) не тільки як видатного живописця у творчому спадку якого налічується біля шести тисяч малярських творів, а також теоретика мистецтва. В одній із ключових статей «Нові напрямки в малярстві» Труш подає стислий мистецтвознавчий екскурс історії європейського мистецтва з власним тлумаченням основних художніх напрямків¹. Погляди художника є цікавими і корисними для сучасних істориків і теоретиків мистецтва.

1. Європейські мистецькі центри

Класифікацію мистецтва художник починає з відмінностей які помітні при розгляді окремої історичної епохи, особливо у порівнянні з ХІХ ст. До європейських центрів мистецтва на тривалому проміжку часу він зараховує Афіни, Рим, Флоренцію, Венецію, Антверпен і Париж. Артистичний рух на його думку який або зовсім був відсутній, або проявлявся незначно у інших народів у новому часі починає зростати «у кожного культурнішого народа з більшою або меншою силою»². Важко погодитись з аналогічною оцінкою Труша, його фактичним ігноруванням українського сакрального мистецтва. Але його визначення базуються на інших індивідуальних критеріях пов'язаних з появою новітніх віянь в мистецтві ХІХ ст. яких не знали як стверджує художник ні давньогрецьке мистецтво, ні мистецтво ренесансу і мистецтво ХVІІІ ст. Цим критерієм для Труша є індивідуальна ексклюзивність митця і його творчості яку він позначає терміном «артистична одиниця». Він пояснює: «Грецька штука, ренесова, і не дуже помиляючись можна сказати давніша іспанська, німецька і

¹ Труш І. Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 143.

² Там само.

французика не знали того, що нині зовемо літературною, тут артистичною власністю»³. Під літературною артистичною власністю художник має на увазі спрямування художніх творів, творів образотворчого мистецтва тематична палітра яких у XIX ст. значно розширилась. Художники минулого на його думку позичали теми і способи їх висвітлення художніми засобами, таким чином вдосконалювали або навпаки псували твори мистецтва. Сучасна ситуація і це Труш підкреслює вимагає появи художника іншого відмінної генерації: «...нині жадають від артиста, щоб він сам думав і винаходив»⁴. Художники починають приглядатись, глибше вивчати природу і навколишній світ і саме це спричиняє народженню нових напрямків в мистецтві, появу нових творчих індивідуальностей.

2. Новітні художні течії XIX ст.

Виникнення нових течій в мистецтві XIX ст. Труш пов'язує з Західною Європою. Він складає власну кваліфікацію новітніх течій в мистецтві до яких додає імпресіонізм, пленеризм, декадентизм, модернізм. Вживаючи ці терміни він зауважує що вони впроваджені не фаховими журналістами і тут доречно згадати особу Луї Леруа часопису «*Charivari*», та старомодними естетиками і більше того тлумачить їх як хвороби і навіть як ефемерні збочення відносно «простої дороги естетичної правовірності»⁵. Слід зауважити що художник має правильний підхід при спробі проведення стилістичної систематизації, але припускається помилок включаючи наприклад пленеризм який є лише художнім методом, а не напрямком. Автор погоджується з новою термінологією і вживає її з огляду що на той час вона вже набула якостей сталої, до якої звикла публіка. Він з іронією констатує що публіка не тільки використовує нові терміни але і вживає їх з практичною метою, оскільки мистецькі менеджери як він їх називає «філістри і гандляри» шукають твори мистецтва в «густі імпресіоністів»⁶.

Імпресіонізм це перший мистецький напрямок якому Труш дає визначення. На загал, як пояснює художник, в суспільстві імпресіонізм сприймається як синонім малювання картини

³ Труш І. Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 143.

⁴ Там само.

⁵ Wildenstein Daniel. *Monet of the Triumph of Impresionism*. Taschen, 2010. 480 p.

⁶ Труш І. Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 143.

яскравими фарбами. Він не рахує подібне уявлення цілковито правильним. Суть нового напрямку на його думку полягає в технічному розв'язанню обраного сюжету. Труш пропонує уявити відкритий простір перед церквою на великоднівні свята де відбуваються традиційні гагілки. Автор мальовничо описує картину: «На середині виводять дівчата і молодиці «кривого танцю», попід церквою порозсідалися старі господарі живо зяті оповіданем, біля них старші парубки грають в карти, а молодші виправляють різні чудасії; на правім боці знайшли собі місце молодиці з дітими, а котрих старші і живійшого темпераменту наслідують молодіж у забаві; старі баби приглядають ся їм, підсьміхуючись з радості»⁷. Труш ідеально описує сюжет який він бачить в Косові і зображує його на своїй картині. Мотивом його твору і опису є гуцулка з дитиною на руках яка спілкується зі своєю сусідкою. Біля гуцулок стоїть трохи старша дитини що смакує паску. Далі автор описує тло цієї картини - церква, дзвіниця, білі хатки, городи, сині гори. Все це пронизано сліпучим промінням весняного сонця від яких «меркотять» киптарі, сердаки, запаски, вишиті сорочки. За всіма ознаками Труш дає опис Великодніх свят на Гуцульщині свідком яких він неодноразово був сам. Аналогічними картинами на думку автора художники в минулому могли лише милуватися навіть не намагаючись спромогтися передати побачене на полотні. Кожний з живописців задавався питанням: «Якже можна на кусику полотна віддати в красках церков, дзвіницю, сотки людей, їх одяги, їх рухи і радість, як оповісти красками про блиск весняного сонця і супокій погідного неба?»⁸. Старі майстри якщо і наважились би відтворити подібну сцену виконували за словами художника цей образ «уцтиво» з досконалою фіксацією всіх деталей, вписуючи фігури в оточення і в результаті не досягли б композиційної цільності картини, «роздроблюючи образ», позбавляючи його життя і барвистості.

Подолати проблему спроміглися імпресіоністи і Труш засвідчує це. Вони прийшли до висновку що перераховувати деталі які може помітити око є хибним кроком і навіть докладність рисунку, комбінування композиції з окремих пророблених студій може бути зайвим і не додасть твору правди враження. Автор пояснює метод стилізації живописного твору: «...треба тут передовсім великого і виробленого почуття кольору, широкого трактування і погляду, верви і

⁷ Труш І. Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 143.

⁸ Там само.

легкомисности, котра дозволяє маляреви, де того вимагає потреба, забути про самотніх людей, а лучити десятки осіб в одну кольористичну пляму, дозволяє забути лінійний рисунок а відтворювати людей орієнтуючи ся колористичними партіями ударом о полотно пензлем замоченим у краску»⁹. Тезою Труш окреслює передумови і вимоги для вирішення складного живописного завдання – відчуття кольору, зосереджене враження здібне зафіксувати цілісність обраного сюжету, домінанта плями над лінією. В терміні «легкомисність» він скоріше за все вбачає невимушеність і віртуозність притаманних високо професійному художнику який виконує роботу швидкоплинно в півавтоматичному режимі спираючись на відчуття і вироблені роками навички, а не на логістику і прорахунок. Між тим Труш не відкидає повністю ретельної живописної прописки, увагу навіть до деталей і рисунку. Все залежить від планів. Передній план, фігури що знаходяться на ньому щоб витягнути наперед потребують переконливого моделювання. Художник пояснює: «...артист викінчує лиш найближче стоячих людей сяк-так докладно, не входить при дальших в рисуване очей, ніг, чобіт, сердаків, вишивок і. т. п., найдальші пляни лучить в одну колористичну масу, не звертаючи уваги на сотки подробиць, - бо й любуючи ся такою сценою ніхто би се не бачив ані би про се не думав» [Нов напр с. 145]¹⁰. Плани в живописній картині що виконують другорядну функцію, практично являють собою тло не вимагають на думку митця перераховування кожної постаті, не кажучи вже про дрібні деталі. Живописець має побачити об'єднуючи кольорові плями характерні для ситуації, тобто передати «вражінє (impression) гаїлки в її цілости»

Труш надзвичайно влючно, одною тезою дає визначення і одночасно мету імпресіонізму: «Уловити на полотні хвилі враження, якого дізнаємо любуючи ся сценою з життя чи краєвидом, задержати яке коротко-тривале явище світляне – отсе ціль, яку ставить імпресіонізм»¹¹. У Трушовому визначенні присутні визначальні ключові моменти. По-перше враження, по друге – об'єкт враження – сцена життя або природний момент які існують, справляють враження завдячуючи проявам третього компоненту – світла. Остання складова в наведеній умовній формулі є важливішою. Імпресіоністи як ніхто до них не приділяли такої уваги

⁹ Труш І. Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 143.

¹⁰ Там само, с. 145.

¹¹ Там само.

сонячному світлу, його проявам і змінам, його здатності шохвилинно і докорінно міняти характер предметів і явищ. В формулі Труша важливий кожний термін. Він вживає словосполучення - «коротко-тривале явище», або мить. Таким чином сонячне світло набуває в часових рамках важливої і цінної характеристики і стає імпресіоністичним ключем для розв'язання живописного завдання. Важливість світла описується Трушем майже поетичною мовою: «Сонце заким перейде свою щоденну дорогу, має безліч таких хвиль, де воно переминює фізіономію природи, безліч чудових, ярих найгарнійших ефектів; найгарнійші картини дає воно при сході або заході або прозираючи навіть серед днини через темну хмару, коли сильно освітлює малий шмат землі. Лука покрита цвітучим яскром виглядає тоді як посипана жаром, хвилюючі лани жита як пожар степів, скали, пні дерев, вода блищить як золото або срібло»¹².

Переміна картини відбувається дуже скоро, настільки швидкоплинно що за переконаннями Труша художник не спроможний передати на полотні весь «лабіринт предметів» залитим яскравим сьйвом. Всі спроби традиційними методами старої школи дадуть єдиний результат – невірну «копію з природи»¹³. Новий імпресіоністичний метод спроможний виконати це завдання – передати перше враження від побаченого, віддзеркалення образу якого відбувається і фіксується в голові митця.

Заслуговує на увагу міркування Труша стосовно сприйняття і передачі імпресіоністами кольору. Він пояснює що суть імпресіонізму не в яскравих кольорах, «ярих тонах» а в незавершеності живописного образу, в особливому трактуванні рисунку, навіть ігноруванню його формоутворюючої властивості «лінійної докладності» і менше всього відмінність стосується кольору. Труш наводить приклад фіолетових скель, зелених обличч людей, жовтої, а не зеленої трави на картині і це зовсім не означає що образ має відношення до імпресіонізму. Ці на перший погляд неприродні барви, на його думку, не є ознакою якогось напрямку, ознакою якоїсь школи і навіть не індивідуальним сприйняттям живописця, а лише наслідком уважного тонкого спостереження природи¹⁴. Є відповідні тонкощі психології сприйняття які відомі професійним художникам і не завжди зрозумілі спостерігачам мистецьких творів.

¹² Труш І. Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 145.

¹³ Там само.

¹⁴ Там само, с. 146.

В іншому прикладі Труш наводить ситуацію коли умовний художник малює на селі портрет або етюд з багатофігурною композицією і нерідко чує від селянина питання чому половина обличчя намальована ясною фарбою, а друга темною. Художник дає відповідь чому виникає таке питання і в чому полягає проблема: «...питання є впливом обставин, що мужик не прийшов до льогічного висновку, що лица людські повинно ся малювати так, як вони представляють ся оку нашому, або мужик оглядаючи що хвиля навіть явища сьвітла і тіні не мав сьвідомої обсервації сего факту»¹⁵. У більш освіченої інтелігентної людини також виникають питання до художників які базуються на відсутності уваги і не спроможності помітити явні речі. Труш наводить поширене питання від інтелігенції до художників які малюють - чому обличчя під бровами і під бородою зелене, частини чола фіолетові, а волосся сине. Така публіка не просто задається питанням, вона обурюється і засуджує митця: «Того маляра спровадила нова школа на фальшиву дорогу», або «видно з кольориту, що артист легкоμισний чоловік... йому щось бракує... в природі немаїде таких якрих тонів»¹⁶. Насправді, пояснює Труш, художникові нічого не бракує, принаймні, при створенні картини. Між тим якраз критикові не вистачає спостережливої уваги до природи, яку той захоплено сприймає через світлові ефекти без роботи свідомості, не розуміючи причину «інтензивности явища». З часом, констатує художник, пересічна публіка починає нормально сприймати імпресіоністичні твори, більш лояльно відноситись до яскравості, як він називає «коьористичної дивоглядности», навіть намагатись шукати в природі колористичні відповідники в живописних творах. З'являються, на його думку, поціновувачі мистецтва, які вже погоджуються з тим що сніг в тіні не є сивим або чорним, як на картинах старих майстрів, «на відпустових ляншафтах», а саме синій або фіолетовий як в образах імпресіоністів.

Для критиків які залишаються на старих позиціях, додержуються «пристарілих і цілком безпідставних поглядів» і не сприймають новий напрямок в живописі Труш пригадує картини свого мистецького наставника Яна Матейко¹⁷. Труш не погоджується з методами трактування образів польського художника: «Його не

¹⁵ Труш І. Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 146.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Słoczyński H.M. Jan Matejko. Warszawa : Wydawnictwo Olesiejuk, 2015. 138 s.

дотикала правда, що на постаті людській, поставленій на траві, відбиває ся і зелень листя і жовтий рефлектовний тон хати, муру чи чого-будь, синій колір фірпаменту, - він х цілою наївністю малював битву такими красками, як би лицарі били ся в окруженю стін його робітні»¹⁸. Цей Трушевий докір маестрові суттєвий і доречний стосується важливого поняттю кольорового рефлексу в живописі. Теоретики імпресіонізму зараховували елемент передачі світлопису до ключових чинників нової течії. Золя в своїй статті «Живопис» визначає як технічний прийом імпресіоністів манеру живописного письма рефлексами¹⁹. Французький письменник і критик до неперевершених майстрів передачі рефлексів, які перші вивчили розкладення кольору рfgbse' Піссарро і Моне з яким часто порівнюють і творчість Труша²⁰.

Перші висновки аналітичного аналізу Труша стосовно імпресіонізму вірні і позитивні. Він сам користується цим методом хоча заперечує свою причетність до нового напрямку. Далі автор вказує на негативні сторони імпресіонізму: «Сей принцип швидко здобув собі повну перемогу у Франції і швидко був допроваджений до абсурда. Артисти почали малювати так невиразно, немов би навмисно хотіли закрити те, що мали намалювати на образі»²¹.

Труш вживає термін «доктрина колориту» якою керуються прихильники нової течії суть якої на його думку полягає у використанні при написанні ділянок з «яскравими тонами» палітри на основі кармінового, жовтого, синього, фіолетового і оранжевого кольору. Він пояснює що для імпресіоністів біла «барва» не має ознак кольору, але лише за його словами «ясним браком», і навпаки чорна «барва» є «темним браком», і саме через це вони викидаються з палітри²².

В остаточному висновку стосовно імпресіонізму як мистецької течії Труш стверджує занепад його як школи і як доктрини, лишуючи йому місце лише як методу передачі «хвилимих вражень», методу перспективному який не підлягає на той час заміні.

¹⁸ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 147.

¹⁹ Douglas Kimball M. Emile Zola and French Impressionism. The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association. Published By: Rocky Mountain Modern Language Association. Vol. 23, No. 2 (Jun., 1969), pp. 51-57.

²⁰ Там само.

²¹ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 147.

²² Там само.

На сьогоднішній день зрозуміло що художник у своїх визначеннях помилявся. Його доволі точна характеристика цього напрямку в багатьох позиціях співпадає з загальновизнаними характеристиками імпресіонізму. Хибні висновки Труша стосовно краху школи, не актуальності доктрини не є принциповими бо основну суть стилю – передача враження, він визнає, більше того рахує імпресіоністичні методи незамінними для свого часу.

3. Метод пленеризму, вібризму, пуантилізму

У своїй статті Труш розкриває суть пленеризму не безпідставно віддаючи пальму першості застосування і його розвитку французам. Саме пленеристи на його думку перші помічають дію рефлексів на оточення. Це відкриття він приписує саме прихильникам цього методу: «...малюючи людей в оточенні природи треба їх і там поставити (моделів) і вірно віддати колір, який бачить ся. Значить: підстерегти, що на тілі людським і на одязі відбиваються всі криски, які має оточення, - в тім власне лежить суть пленеризму»²³.

Докладно художник пояснює як виглядають фарби на палітрі художника які ніколи не справляють враження яскравих; їм завжди буде бракувати яскравості, тобто градації найсвітлішої тональності яка могла б передати, наприклад свічення зеленої листви через яке пробивається небесне світло, палаючого кольору квітів під прямими променями сонця. Навіть чиста жовта фарба з тюбика на думку художника, здається брудною по відношенню до світла. Залиту сонячними проміннями природу в його переконання міг би живописець правдиво відтворити на полотні, як би червона, синя, жовта фарба була в десять разів яскравіша і світліша ніж білила. В технічному плані ситуація ускладнюється як відмічає Труш ще тим що світлосила більшості олійних фарб з часом послаблюється, фарби вже на полотні починають темніти що приводить до послаблення того сонячного ефекту який намагався передати митець. Також послаблення світосили відбувається за рахунок змішування однієї фарби з іншою в процесі творчої роботи коли художник шукає відповідного відтінку. Труш наводить приклад змішування ультрамарину, кобальту синього і карміну: «Синя Ultramarin або Cobalt є сама в собі кольором інтенсивним, ярким як червона Carmin; змішані разом дають колір фіолетовий значно брудніший від складників. Таке саме розчароване дає малярєви мішанина жовтої з Carmin-ом, а чого повстає колір брудний оранжовий, або мішанина синьої з жовтою, котрі дають колір

²³ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 147.

зелений також меншої яркості»²⁴. Подання проблеми Труш вбачає в методі вібризму, який він вважає за новий напрямок в мистецтві. Він докладно описує технічний прийом і отримання відповідного звучання кольору за допомогою оптичного змушування фарби. Отримання потрібного кольорового відтінку досягається не шляхом механічного змішування фарби на палітрі, а шляхом покладання мазків-плям тих самих складників потрібних для цього процесу і результату тільки відразу на полотні. Труш описує цей процес: «...взяли ся малярі на спосіб, вони не мішають згаданих фарб одних з одними, але хочаки викликають яркийший тон, наприклад фіолетовий, кладуть синю краску і червану на яснім, найліпше на білім тлі, в лініях або кропках на переміну біля себе. Приглядаючи ся так замальованій площі бачимо з близька сині та червоні лінії або кропки перемішаі з собою; відставивши полотно на певне віддалене від себе помічаємо, що вони зливають ся в одну фіолетову пляму»²⁵. Цей технічний прийом, на думку художника, дозволив суттєво розширити тональну градацію особливо у світлому сегменті і таким чином наблизити співвідношення якісних характеристик кольору таких як тон і яскравість (звучання кольору) до природних. Він також вказує що ця художня новація в малярстві виникла одночасно на основі досвіду і експерименту в процесі зіставлення і порівняння фарби на палітрі і полотні. Труш приходить до важливого висновку що дослідження природних явищ зі сторони художників, звернення уваги на тональний поділ без поправки що вони в природі можуть бути темними або ясними, свідчать що в природі не існують великі «ширші однокольорові», монохромні великі площини²⁶. Труш пояснює: «В природі нема жовтих, синіх, рудих, сивих предметів, хоч би вони були навіть штучно такими фарбами мальовані; на них відбиває ся навіть між чотирма стінами барвне окружене, навіть найтупійше. Навіть свіжо вапном побіленої стіни не малює жаден артист маляр білою Kremserweiss, а вкидає до неї місцями: жовтої, червоної або синьої фарби, розумієть ся, не дуже значними дозами, так що на цілій різнобарвній мозаїці домінує лиш білий кольор, чи то після малярської естетики, ясна безкольоровість»²⁷. Особливої уваги художників вимагає людське тіло. Саме принципи вібризму, роздільного мазка дозволяють правильно трактувати образ людини і

²⁴ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 148.

²⁵ Там само.

²⁶ Там само.

²⁷ Там само.

складових всієї постаті де за його переконаннями колір відмінний всюди: «коло очей, иньшого ніс, лица, борода, шия, груди, коліна, руки, ноги»²⁸. Обличчя людини, принаймні в одній частині, освітленій чи тій що знаходиться в тіні має як пояснює художник один домінуючий колір який митці зазначають як локальний і лише професійне і «вразливе» око живописця може розрізнити в ньому десятки кольористичних нюансів. На колір людського тіла впливають багато чинників і Труш їх перераховує: система кровеносних судин, прищі, зморшки, а головне оточення і середовище яке спричиняє кольорові рефлекси. Саме ця мозаїка відтінків важлива і кожна її окрема одиниця – кольорова пляма у взаємозв'язку з іншою що знаходиться поруч підсилюють колористичну інтенсивність одна одної.

Особливо важливий і корисний метод роздільного мазка, метод вібризму про який пише художник при передачі живописними засобами світлових ефектів. Він наводить приклад коли живописці намагаються намалювати шкляні шиби вікон на яких виблискує сонце що сходить або заходить, аналогічне віддзеркалення променів на снігу чи воді. Кожному художнику який стикався з подібним завдання зрозуміла суть проблеми яка полягає в активному контрасті світла і оточення що в пропорційному відношенні не можливо віднайти ні на палітрі ні на полотні через відсутність фарби з аналогічною яскравістю. Труш знов вдається до наочного зразка: «Щоби образ хоть в малій части з огляду на сьвітло пригадував природу, треба передовсім трафити льокальний тон сьвітляного предмету з цілою скалею вібруючих красок на нїм, як і контраст пограничних партій. Найгарнішим прикладом для демонстрації такого явища в природі і найінтереснішим мотивом для маляра-вібриста є сьвітло електричної лямпи в мгlistий вечір, в ночи, або в такий самий порі блиск місяця, що виринає зпоза горизонту»²⁹. Труш описує метод який сам добре опанував і який активно використовує у своїй практиці. В його чисельний малярських творах різноманітний тематичних циклів, і серій де присутні мотивами заходу сонця, місячного сьйва, морських краєвидів, вечірніх сюжетів з мерехтливим світлом вікон сільських хатин використовувався саме цей метод якому він дає пояснення. Автор вживає термін – художник-вібрист, і цей термін від похідного слова вібрація розкриває сутність характеру живописного письма і, на його думку, також мистецький напрямок.

²⁸ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 148.

²⁹ Там само.

Між тим Труш не вважає вібризм новацією XIX ст., а приписує його початок від XVII ст. хоча метод роздільного мазка сучасні історики мистецтв приписують дивізіонізму. Першим живописцем який свідомо і консеквентно трактував площину картини за допомогою кольорових плям, роздільним мазком на його думку був Рембрант Г'армензон ван Рейн, найбільший представник золотого століття голландського живопису. Голландський художник цей метод переважно використовував при написанні портретів і його живописна стилістика найшла відгук у творчій манері галицького художника якій міг бачити оригінали робіт у Мюнхені, або навіть в Кракові. Якщо дійсно знайомство Труша з творчістю Рембранта було не заочне, не з академічних лекцій і мистецької літератури, то його висновки стосовно Рембрантівського вібризму є самостійними і базуються на його власних мистецтвознавчих обсерваціях.

Вдосконалення методу вібризму на думку Труша відбувається дійсно у XIX ст. і особливо це помітно на творчості французького художника доби романтизму Делакура Фердинана Віктора Ежена (1798–1863), який дав підставу для «нинішньої модної кольористики»³⁰. З цього часу прихильників нового методу стає більшим і Труш помічає це спостерігаючи експоновані твори на виставках на яких з'являється все більше «сонця і кольоровости». Автор у своїй статті перераховує художників у творах яких помітне застосування методу вібризму, виявлення світлових ефектів і різких тональних контрастів насамперед німецького живописця і теоретика мистецтва Адольфа фон Гільдербрандта (1847–1921), славетного художника Івана Айвазовського (Ованес Айвазян) (1817–1900). Труш особливо відмічає колорит мариніста в його ранніх краєвидах присвячених Кавказу. Найбільшим вібристом серед художників автор вважає польського живописця Олександра Геримського (1850–1901). Труш пояснює: «Образи його складають ся з такого множення кольористичних плямок і допроваджені до такої тонкості в відтінках, що оглядаючи їх тратить ся вражінє малярського матеріалу, а бачить ся сьвітло, повітре, віддалене»³¹. Слід пояснити Трушіву тезу – Геримський методом вібризму, методом роздільного мазка, завдячуючи своєму природному тонкому відчуттю кольору дематеріалізує фарби на полотні і в результаті цього перетворення виявляє ефекти світла, повітряної перспективи і глибини простору

³⁰ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 148.

³¹ Там само.

Серед оригінальних і найбільш артистичних індивідуальностей і послідовників вібризму автор відмічає італійського художника Джованні Сегантіні (1858–1899). Труш підкреслює особливість використання нового методу у Сегантіні. Італієць скеровує витягує мазок в горизонтальному керунку і його кольорові плями перетворюються в мережку ліній. Як відмічає Труш його образи виглядають немов би вишиті з яскравих шовкових ниток

Еволюція нового методу в живописі, як зазначає автор «розкладів тонів на пункти» привела до появи пуантилізму.³² Цей напрямок розвився з дівіанізму. Відмінність пуантолізму полягала у відповідній стилізації яка межувала з схематизмом і частково з методами абстракції. В основі також було покладено оптичне змушування кольору, але мазок у творах пуантилістів не просто відокремлювався, а й ритмічно структурувався і упорядковувався до крапки. Засновниками пуантилізму були Поль Сіньяк і Жорж Сера Труш між тим згадує учня Сера бельгійського художника Тео ван Риссельберга (1862-1926), помилково називая його голандським живописцем. Пізніше вже у ХХІ ст американський історик мистецтва Джон Ревалд дасть чітку характеристику методу бельгійця: «Тео ван Риссельберг пытался сочетать на одном полотне точки разных размеров, обрабатывая задний план и другие большие поверхности точками более крупными, чем те, которые он применял для деталей, в частности для лиц моделей; в последнем случае он пользовался крохотными точками, дающими возможность болем тонкой моделировки. При таком методе мелкие точки на определенном расстоянии совершенно исчезали, в то время как более крупные были отчетливо видны»³³.

Труш який ледве не кожного дня вичитує мистецькі хроніки надруковані у європейських часописах у львівському кафе «Монополь», скоріше за все знайомиться з творчістю Риссельберга з артистичної періодики. Він у своїй статті згадує рецензії на «сецесіоністичні» виставки у Відні в яких відмічаються твори бельгійського художника, порівнюються роботи вібристів і пуантилістів, схвалюються світлові ефекти і сонячні вияви в живописних образах останніх.

Труш визначає основними здобутками кінця ХІХ ст. в живописі появу імпресіонізму, пленеризму і вібризму. З його позиції і сучасного трактування цих складових понять на зовсім коректне

³² Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 150.

³³ John Rewald. The History of Impressionism. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/1374964>.

порівняння, оскільки художник співставляє судження про мистецьких напрямок з мистецькими методами якими є пленеризм і вібризм. Єдине що є вірним у наступній Трушевій характеристиці цих трьох визначень що всі вони проявляються не у закритому просторі, чотирьох стінах художньої майстерні, а виключно просто неба на відкритому просторі. Саме цей чинник впливає суттєво впливає на колористичну палітру послідовників імпресіонізму і його методів.

4. Еволюція в пейзажному жанрі

Труш не безпідставно визначає пейзажний жанр домінуючим: «При досвіді і нових средствах мусімо змінити свою фізіономію і найширше окружене чоловіка – краєвид. Малярство краєвидове справді так значно виробило ся в другій половині нашого віку, що сьміло можна сказати: воно повстало в тім часі»³⁴. Автор робить коротенький екскурс історії мистецтв і ролі в ньому краєвиді. Для прикладу він спочатку звертається не до образотворчих творів, а до літературних джерел в яких опис пейзажного оточення відіграє значну роль. Труш обирає поему «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі де чуттєво малюються образи природи. Також він згадує ім'я італійського мислителя і філософа епохи Відродження Джованні Піко д'елла Мірандоли який захоплювався ландшафтними образами милування над якими приводили його до сліз. Взагалі на думку Труша людина доби ренесансу була надзвичайно чуттєва до природи, але в загальному в цей час митці були під сильним впливом давньогрецького мистецтва, зокрема, скульптури, мистецтва яке було еталоном і скеровували свої таланти саме у цьому керунку. Тому краєвид не мав самостійного характеру як жанр і лише виконував функцію тла. Ситуація несуттєво змінюється у XVIII ст. і то лише на прикладі венеційського мистецтва де як відмічає Труш з'являються великі колористи, пейзажисти брати Каналетто. Мова йде про Джованні Антоніо Канала (1697–1768) і його небіжа Бернардо Болотто (1720–1780) відомими за прізвиськом Каналетто. Щоб підкреслити новий жанр в якому працюють венеційці Труш вживає термін «спеціалісти-пейзажисти»³⁵. Пейзажі італійських художників відносились до специфічного жанру вестити темою якого є архітектурні мотиви в міському середовищі, як зазначає Труш «скупні мотиви будинків і ренесансових палат»

³⁴ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 147.

³⁵ Там само.

Далі в своєму історичному екскурсі художник згадує голандців і розвиток пейзажного жанру у XVI ст. який не приводить до значних результатів. Тривалий час трактування пейзажу відбувається з огляду на античні канони що базувались антропоцентричних принципах. Труш про це дотично згадує: «Під впливом грецької штуки малярі так привикли до форм людського тіла, що ще до недавна уважали краєвид без людей, і то можливо на першім пляні установлених, за аномалію; тільки новий погляд на штуку і новочасне малярство признали, що корч калини, вечір над рікою або озеро прибране в водянні лїлії не є для артиста нічим підлїйшим, як постать чоловіка»³⁶.

Труш в своїй науковій розвідці не торкається філософський питань, але його погляди на еволюцію пейзажного жанру доби Відродження добре пояснюються філософськими концепціями цього періоду. Ідеї антропоцентризму і гуманізму за якими людина була центром Всесвіту, метою всіх подій поступово замінюються на концепцію пантеїстичного природоцентризму, постулати натуро-філософії. Підґрунтям Трушевих тлумачень можуть бути погляди французького філософа Мішеля де Монтеня (1533-1592) в яких зазначається повернення людини до матері-природи і в яких вона не вище і не нижче, а лише її частина³⁷.

Перенесення концентрації уваги з людини на природу пояснює розвиток пейзажного жанру. На думку автора подібний творчий погляд приводить до несподіваного бачення: «При ближшій студіюваню прийшли виконавці штуки до погляду, що дерева, калина, цвїти мають також свій вираз і свою індивідуальність і для того гідні пензля» і далі «повимітано отже людей, що досі фігурували як головні мотиви в краєвидах; а як де й знайдець ся який, то є трактований яко брила з певними формами або кольористична пляма, так наприклад соняшник або пень дерева»³⁸. Ця Трушева позиція і бачення в природних творіннях не тільки зовнішньої оболонки але і виявлення живої душі, ексклюзивності і неповторності породжують в його творчості метод персоніфікації характерний для його пейзажних циклів «В обіймах снігу», «З життя пнів», «Про самоту», «Квіти» і т. ін.

³⁶ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 147.

³⁷ Монтень М. *Опыты*. Книга третья. М.: Наука, 1979. 332 с.

³⁸ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 150.

Труш звертає на похибки яких припускалися давні пейзажисти які стосувались відповідного змістовного наповнення образу, розкриття сюжету. Стосувалось це передусім цільності загального образу в якому перераховувались всі складові всі елементи без уваги на їх важливість і доцільність. Він зазначає нюансні подробиці в картині як непотрібний баласт який не дозволяє широкому трактуванню і збереження цільності живописного твору. Автор заакцентує: «До такого широкого трактування є пейзажист обов'язаний, поминувши ту обставину, що образ є звичайно дуже поменшений формат природи, з тої причини, що малюючи краєвид мусить усе мати на оці цілісність вибраного кусника природи а заглиблюючи ся в подробицях затрачує загальний характер виду, його вираз»³⁹.

Для вирішення пейзажного завдання живописцю на думку Труша недостатньо композиційним методом зібрати до купи відповідні мотиви, «угрупувати після взору природи». Такий краєвид все одно ще буде позбавлений життя. Колір в картині є життям. Саме цей найважливіший компонент композиції може передати враження вечірньої і ранкової пори, сонячного чи похмурого захмареного дня, літньої спекоти і посухи чи хвилю дощу. Колір, і про це пише автор, передає засобами повітряної перспективи віддаленість чи наближеність предметів від спостерігача. Він також зазначає що колір в новітніх умовах як композиційний засіб в живописі набув рівного статусу з рисунком. Оскільки мова в статті йде про нові напрямки в мистецтві то їх поява спричиняється тим що саме в другий половині XIX ст. художники починають приділяти велику увагу досягненню гармонії барв, яка існує в природі і буває абсолютно відмінна і різнорідна під мінливістю сонячного світла, прозорості чи туманності повітряного середовища, його багатоплановості. В своїй творчості Труш широко застосовує художній метод повітряної перспективи. Він пише про те що фахово опанував і практично успішно випробував: «...віддалене надає краєвидови нечислені кольористичні нїянси, почавши від ярих здецидованих тонів близько нас, а скінчивши на сірих дальших притуплених легкою заслоною повітря. Та сама зелень трави чи смереки завсім иньшою видає ся нам з близька, иншою на віддалене пів милі, а зовсім иньшою, бо все синявою десь далеко на горизонті»⁴⁰. Колористичність, яку автор називає барвність і стосунки її з тональною насиченістю або силою тону у відповідності до ближніх або

³⁹ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 151.

⁴⁰ Там само.

дальніх планів є композиційною основою краєвиду. Передача тонких нюансів, тональної і колористичної відмінності наближених і віддалених плям на думку Труша є настільки помітною і впадає в око митцеві і мала би давно застосовуватись в живописній практиці. Він звинувачує в цьому класиків живопису; цього не сталося би «...коли би всякі Джорджоне, Тіціани, Рубенси та Руїсдалі трактували в штуці певний шмат землі як одну артистичну цілість, а не вимальовували кожну партію з окрема, бо лиш через ненастанне порівнюване всяких кольорів і їх сили з різних віддалень, приходимо до правдивої вартости льокальних тонів і їх хвиливого правдивого стосунку до себе – до гармонії»⁴¹. Тут згадка імен всесвітньо відомих художників відбувається в множенні щоби підкреслити розповсюдження явища. Єдине ім'я яке називається і реально обумовлено множеною це прізвисьце Руїсдаль. Кого с трьох художників XVII ст. Ісаака, Якоба, чи Соломона має на увазі Труш не відомо, можливо всіх трьох.

Важливість вище наведеної Трушевої тези - визначає поняття гармонія – цілісність живописного твору в основі якої лежить тональна і колористична взаємодія. Гармонія за його думкою була присутня у творах давніх греків, митців італійського ренесансу, в голландському мистецтві і навіть у новітніх європейських художніх творах.

Стосовно стану живопису на момент написання статті тобто кінця XIX ст. Труш визнає успіхі англійських, французьких, російських, бельгійських живописців в пейзажному жанрі. Цікаво що він не згадує польську пейзажну школу і її представників з творами яких був добре знайомий і врешті решт був її послідовником. Між тим художник вважає що пейзажний жанр ще не досягнув потрібного розвитку і майбутнє його вбачає в застосуванні новітніх і більш вдосконалених технічних засобів, частину з яких він розкрив у своєму мистецтвознавчому матеріалі.

5. Декаденти, символісти, прерафаеліти, модерністи

Труш визначає шлях мистецтва, його розвиток від давніх часів до другої половини XIX ст. як постійний рух в напрямку вдосконалення рисунку, «правди в рисунку» та намаганням передати предметність, трьохмірність, об'єм, «виуклість»⁴². Великої шкоди в цьому керунку завдало середньвіччя, яке відзначено автором як «час упадку». Він пояснює чому: «Тодішня суспільність убачила

⁴¹ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 152.

⁴² Там само.

в папі найвищу силу, а в штуці перейшло се пересьвідчене в односторонній наклін до папського християнства чи християнського містицизму. Артист, занадто звернений в бік духовности, стратив рівновагу між ідеєю і формою, що творила гармонію в цілій артистичній творчості старинних Греків, італійського ренесансу (відродження) і голяндської новійшої штуки в Європі. І так почали виходити з під долта і пензля середновічних артистів твори навіяні релігійним містицизмом, недородки що-до форми, а повні гадки, настрою і символізму»⁴³. Цей період Труш зазначає як середньвічний декадентизм. Сучасний тобто декадентизм другої половини XIX ст. на його думку, не перейняв у попередника середньвічної «рубашності». Останній термін можливо вживається автором в тлумаченні «канонічної заангажованості». Між тим запозичення існувало і як стверджує Труш стосувалось головним чином наслідування мистецтва італійських майстрів першої половини XV ст., тобто доби раннього ренесансу а точніше доби кваттроченто таких як Домініко Гірландайо (1448–1494), Філіппо Ліппі (1406–1469), Томмазо ді сер Джованні ді Гвіді Мазаччо (1401–1428), Сандро Ботічеллі (1406–1469).

В примітці автор до цього переліку зазначає: «Перші звернули увагу на тих майстрів «Братя Прерафаеліти» (товариство англійських артистів, założене 1850 р.) і дали тим чином сильний імпульс новому сучасному артистичному рухови»⁴⁴. Мова йде про засновану англійським поетом і художником Г. Росетті мистецької групи «Братство прерафаелітів» (1848–1853) метою якої було відродження принципів дорафаелівського мистецтва тобто мистецтва доби італійського кваттроченто⁴⁵. На думку Труша прерафаеліти запозичили у кваттрочентистів легкий рисунок, наївність і ширість в трактовці людських постатей.

Послідовниками вищезазначених ренесансних якостей стали на думку Труша також декаденти, чи декаденти-символісти представники відмінного напрямку в мистецтві. Декадентство, аналогічно декаданс в сучасній теорії визначається як мистецький напрямок в літературі і образотворчому мистецтві періоду «fin de siècle», який характеризується відповідною естетикою, імморалізмом і індивідуалізмом і припускається як перехідна фаза між

⁴³ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 152.

⁴⁴ Там само.

⁴⁵ Andres Sophia. *The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel: Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries*, 2005. Ohio State University Press. 217 p.

романтизмом XIX ст. і модернізмом XX ст. Коли Труш згадує і застосовує термін «декаденти-символісти» він додає що вони так самі себе називають. Ідеолог символізму Жан Мореас 18 вересня 1886 р. публікує в часописі «Le Figaro» «Маніфест символізму» в якому роз'яснює основні положення нової течії і намагається визначити основні відмінності символізму і декаденства⁴⁶. Суперечки стосовно визначення двох понять не припинялись тривалий час. «Символізм» за думкою Михайловського ширше за термін «декадентство» і за змістом є лише різновидністю першого, хоча йому заперечує Шиллер⁴⁷. Друг Труша і однодумець Іван Франко у одному із своїх віршів в двох перших рядках чітко визначає своє ставлення до декаденства: «Я декадент? Се новина для мене! Ти взяв один з мого життя момент, І слово темне підшукав та вчене, І Русі возвістив: «Ось декадент!»»⁴⁸.

Труш новітнє декадентство (декадентизм) ставить вище за середньовічне оскільки вважає що воно рухається у відмінному напрямку, відмовляється від певних конвенціональних правил, знаків і символів, певних поглядів на відповідні речі і явища. Важливою відмінністю на його думку є не шаблоний, заангажований давніми канонами мистецький погляд, а власне індивідуальне бачення художника останньої доби, який ще не зовсім втрачає зв'язки з природою. Але він зауважує: «Правда артист-декадент перестав обсервувати її глибше і аналізувати для вірного її віддання, та все ж-таки він опирає ся на неї. Він глядить на окружене оком чоловіка пересиченого звичайною красою, а жадного сильніших вражень, - коли на знаходить їх в природі, то витворює образи а зглядно їх силу з власної вразливої нервової вдачі»⁴⁹. Труш наводить приклад проявів прекрасного в природі – це гаї, дерева, вода, сцени з реального життя, картинами з яких може милуватися любий обиватель, філістер. На відміну від спостереження природних явищ розум декадента скерований на пошуки надприродних ефектів, навіть чудотворних подій спроможних створити новий надреальний світ світла позбавленого банальності,

⁴⁶ Мореас Жан .Новый энциклопедический словарь: В 48 т. СПб., Пг., 1916. Т. 27. С. 188.

⁴⁷ Михайловский Б. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969. 297 с.

⁴⁸ Франко І. Я декадент? URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=642>

⁴⁹ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 153.

«понуристі», світ романтизму, як відмічає автор, в кращім розумінні значення цього слова, світ загадковості і «хворобливої фантазії»⁵⁰.

Далі автор подає важливу відмінність мотивації звичайного художника-пейзажиста без зазначення його стилістичної орієнтації і мотивації якою керується декадент. Звичайний художник який має враження від природи, отож припускаємо що це імпресіонист, враження за прикладом автора від краєвида з виром ріки оточеного квітучими вербами під променями сонця, краєвидом чаруючим своєю травневою зеленню має адекватне сприйняття якщо це людина здорова, або не безнадійно хвора, не психічно роздратована, або нещасна. В такому випадку буде один результат живописної роботи. В іншому випадку хвороби, неадеквату, нерозділенного кохання і т. і. чарівний пейзаж буде сприйматись по іншому і відповідно наслідки проявляться і в мистецькому творі. На це прямо вказує Труш: «Таким людям, пригнобленим величю власного нещастя, інакше представляє ся окружене: пні дерев, глибинь води, проміне сонця – се лиш мотиви, що зворушують їх кров, подразнюють нерви і витворюють в мізку сьвіт притемнений пессімізмом».⁵¹ Автор не засуджує аналогічний підхід, він його визнає навіть стверджує що підхід надзвичайної чутливості до власного горя, або випадку коли декадент гостро переймається болем іншої людини, творить під впливом цих почуттів приводять до появи не тільки мистецьких творів з надприродними мотивами але й творів наповнених великою духовною силою.

Архівитвором декадентського мистецтва Труш вважає картину Владислава Подковінського «Похороний марш» створену 1894 р. (Це остання незавершена картина польського художника яку ще зазначають в деяких текстах як «Похороний марш Шопена» написана не задовго до передчасної смерті автора. Твір дійсно навіяний містицизмом і виходить за рамки реалістичної умовності. Картина передає атмосферу темного мороку від затягнутого чорними хмарами неба через які ледь пробивається світло від потухлого місяця. Зловісну обставу доповнюють чорні силуети дерев і спалахи крил пташиної зграї. В лівій найяснішій частині композиції яка як би випромінює потойбічне сяйво зображена відкрита труна з молодою жінкою. Жалібну процесію складають крилаті ангели. В протилежній частині картини повернутий обличчям до процесії зображений чоловік. Він драматично жестикулює руками. З його відкритого рота виривається крик, який

⁵⁰ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 153.

⁵¹ Там само.

авторові картини вдається візуально піднести до «Крику» Мунка. Між тим разом з похороним маршем Шопена це не єдиний звук що супроводжує зображення. В картині показані динамічні дзвони які також додають жалібні ноти трагічному образу образу.

Труш дає свій опис картини Подковінського в якому важливі його зауваження в розкритті її змісту: «Артист зрозумів, що малюючи сьвящеників, караван з домовиною, тиск народу а серед него похиленого молодця, не представить глибокі нещастя по утраті любки – тому з'образив стан нещасного, його розпуку: ті дзвони що гули йому в ушах, а домовину з ненакритою віком дівчиною несуть не люди , але хор ангелів, оточуючи щасливу як срібний німб; за нею не гідний ніхто йти, лиш він сам, її милий, з виразом розпуки»⁵². Пояснення цілком зрозуміле – реалістичне зображення сюжету, навіть якщо воно буде документально з подробицями і деталями відтворено на полотні не дасть такого результату як застосування методів символізму, де кожний застосований знак буде красномовно промовляти до глядача, неймовірно підносячи емоційний зміст твору. Труш знаходить цій думці своє тлумачення: «Видно тут, як штука опанує світ думок, що матерія має підрядну вартість, а артистична обрібка, щоб осягнути свою ціль, мусить бути неприродною»⁵³. Таким чином автор статті підкреслює те що в композиції картини важливе не досконала реалістична передача матеріальності, яка є другорядною. Нереалістичне виступає в його тезі як неприродне, а важливіше завдання полягає у відтворенні художніми засобами духовного світу. Щоб досягнути цієї мети митець має вибудувати ірреальний простір. Парадоксальність абстрагування дійсності і обґрунтованість цього методу в образотворчому мистецтві Трушем пояснюється на простому прикладі. Він з'ясовує що надприродне насправді не надприродним з психологічної точки зору: «...хто знає події народів, суспільности, хто обчервує хоч би сцени на улиці, в семейнім житю, певно находив ся в тім стані, що стратив з очей людей і місце. А відчував лише вражінє радости, смутку, озпуки; часом здавало ся що над людьми тяжить якесь невитолковане фатум, їх переслідує якийсь демон. Менше реальні події і сцени, а більше власне лиш тонкою чутливістю відчуті вражіння старає ся представити декадент-символіст»⁵⁴. Для Труша метод символістів – це найвища форма прояву артистичної майстерності. Категорії «декадентно-символічного напрямку», на його думку, зрозумілі лише

⁵² Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 153.

⁵³ Там само.

⁵⁴ Там само, с. 154.

інтелектуальному прошарку суспільства. Прояв цих властивостей автор відносить до певного аристократизму в мистецькій галузі.

Символізм за визначенням Труша вирізняється не тільки надчутливістю і відповідними методами його передачі, а й окреслюється низкою філософських тем таких як «нескінченність», «залежність людини від природи», «домінуюча роль чоловіка (висшість чоловіка над жінкою)», «людська думка».

Одним з «найбільших символістів» Труш називає Сашу Шнайдера (1870–1927). Карл Александр Шнайдер відомий німецький художник, ілюстратор романів Карла Мая, якому Труш присвятив окрему статтю. [саша шнайдер].

Далі художник-теоретик мистецтва дає характеристику модернізму. Його поява і розвиток відбувається одночасно з декадентизмом -символізмом. Цей новий напрям є набагато скромніший за вибір мистецьких тем які знаходить переважно в повсякденному житті чи актуальних його квестіях. Коріння модернізму Труш вбачає в декадентизмі, але не сучасному а стародавньому з його надмірним замилюванням до детальних подробиць при вирішенні художньому образі, а також запозичень і орієнтації на естетику японського рисунку, японської ксилографії і взірці американського артистичного промислу. В сучасній інтерпретації термін «артистичний промисел» замінюється на термін «дизайн» в тому числі «графічний дизайн». І хоча автор користується в деякій мірі архаїчними поняттями він дає доволі влучні характеристики мистецькому процесу що відбувається в світі. Він пояснює: «В Америці відбуває ся тепер з європейською штукаю процес подібний, як колись в Александрії з елінською: вона перетворює ся в промисел. Той рух обгортає тепер і Європу, починаючи від Парижа»⁵⁵. В технічному плані модернізм майже відкидає, при наймні, не акцентує увагу на об'ємі зображення, «операція світлом і тінями» втрачає своє значення, зображення стилізується, набуває ознак декоративізму. Одним із складових модерних творів стає орнамент, а важливих композиційних засобів лінія і ритм. Цьому Труш дає пояснення: «...бо орнамент, поміщений високо на стіні чи домашній посуді, вимагає докладного, в ограничені форми унятого рисунка, бо високе поміщене утрудняє, а в инакшім разі згадані предмети не мають претенсії, щоби над їх украшенем довго заставляти ся»⁵⁶. Ці обставини вимагають від художника

⁵⁵ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 154.

⁵⁶ Там само.

для втілення свого задуму в артистичному творі досконалого володіння рисунком і не просто рисунком а як зауважує Труш – лінійним рисунком, яким володіли грецьки митці заповнюючи поверхні ваз декоративним орнаментом і стилізованими фігурами. Цю стилістику на думку автора використовують сучасні модерністи в графічних творах, переважно книжковій ілюстрації доповнюючи зміст зображення символічними елементами. Отож за твердженням Труша модернізм теж не позбавлений символізму.

В загальному все XIX ст. Труш визначає періодом розвитку колориту в живописі і лише модернізм відхиляється у бік рисунку, спрощує колорит, зводить його значення до мінімуму, стилізує зображення, активно вводить в художній твір орнамент доповнюючи його новими несподіваними рослинними формами. Артистичні роботи модерністів визначаються простотою композиції і, одночасно, завершеністю, цільністю і оригінальністю «дотепом».

Труш наводить приклад змісту модерністичних картин: «Ось між усміхненими головами дівчат русалок хвилює море їх волося, поверх котрого виринають руки і циліндер тонучого мужчини. Цілий образок нарисований пером і покольований двома трьома красками. Або: з поміж стилізованих галузок і листя виступає стать жінчини з невитолкованим сентиментальним виразом лиця і дивним рухом руки, часом видно з протилежного боку хлопця, загубленого в загадочну адорацію товариша і т. п»⁵⁷. Наводячи ці приклади автор зауважує але не роз'яснює важливу деталь і одну з характерних рис модернізму – обмеження кольорової палітри. Цей момент має відповідні пояснення. Професійний художник, це стосується мистців які працюють з кольором знає що чим більше кольорів використовується, чим ширше, багатше його палітра тим складніше підпорядкувати цю кількість відтінків і досягнути гармонії. Наступна причина лежить в площині технічних особливостей творів книжкової графіки та плакатного мистецтва що виконувались в добу панування модернізму. Техніка друку яка застосовувалась в одному і іншому випадку використовувала дійсно як говорить Труш два-три кольори, а це хроматичні жовтий, синій червоний, які при накладанні один на другий в різноманітних варіаціях дозволяли досягнути практично всіх можливих відтінків.

Труш абсолютно правий коли згадує плакатне мистецтво яке виникло і розвинулось на основі методів модернізму.

⁵⁷ Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 155.

В заключенні статті автор резюмує що наступне століття тобто ХХ буде використовувати нові здобутки мистецтва ХІХ ст., але які воно використає в повній мірі, які віднайде новітні він спрогнозувати не може, як не вільно було передбачити розвиток малярства і його шляхи на початку ХІХ ст.

ВИСНОВКИ

Теоретико-мистецтвознавчий огляд Труша дозволяє віднести його до перших науковців в галузі історії мистецтва України. Ним здійснена дефініція мистецьких напрямків образотворчого мистецтва в Європі кінця ХІХ, подана розгорнута характеристика імпресіонізму, пуантилізму, пленеризму, вібризму, декадентизму, дивізіонізму, символізму, модернізму. Труш вводить таке поняття як «доктрина кольору» і термін «вібризм».

Незважаючи на помилки у стилістичних визначеннях, хибних поєднаннях понять мистецьких напрямків і технічних методів з точки зору сучасного мистецтвознавства, його виклади і відповідні висновки лишаються в багатьох аспектах вірними і збагачують модерну науку.

АНОТАЦІЯ

В матеріалі підлягає мистецтвознавчому аналізу стаття відомого українського художника і теоретика Івана Труша «Нові напрями в малярстві» яка стосується стану мистецтва на зламі ХІХ – ХХ ст. з позиції сучасних тлумачень історичних етапів в образотворчій сфері. Автор статті робить короткий екскурс історії мистецтв, дає характеристику окремих напрямків, а також новітніх художніх засобів і методів в живописі. Труш виказує свій власний погляд на еволюцію пейзажного жанру і перспектив його розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Andres Sophia. The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel: Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries, 2005. Ohio State University Press. 217 p.
2. Douglas Kimball M. Emile Zola and French Impressionism. The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association. Published By: Rocky Mountain Modern Language Association. Vol. 23, No. 2 (Jun., 1969), pp. 51-57.
3. John Rewald. The History of Impressionism. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/1374964>.

4. Słoczyński H.M. Jan Matejko. Warszawa: Wydawnictwo Olesiejuk, 2015. 138 s.
5. Wildenstein Daniel. Monet of the Triumph of Impresionism. Taschen, 2010. 480 p.
6. Михайловский Б. Избранные статьи о литературе и искусстве, М., 1969. 297 с.
7. Монтень М. Опыты. Книга третья. М. : Наука, 1979. 332 с.
8. Мореас Жан .Новый энциклопедический словарь: В 48 т. СПб., Пг., 1916. Т. 27. С. 188.
9. Франко І. Я декадент? URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=642>.
10. Труш І. Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 5. С. 143.

Information about the author:

Yamash Yurii Volodymyrovych,

Candidate of Art History,

Associate Professor at the Department of Design

National Forestry University of Ukraine

17, Popovicha str., Lviv, 790005, Ukraine