

70
А-60
ИГН. НИВИНСКИЙ

КРЫМСКАЯ СЮИТА



ИИИ
1916

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1 9 2 5

ПЕРЕЧЕНЬ РЕПРОДУКЦИЙ

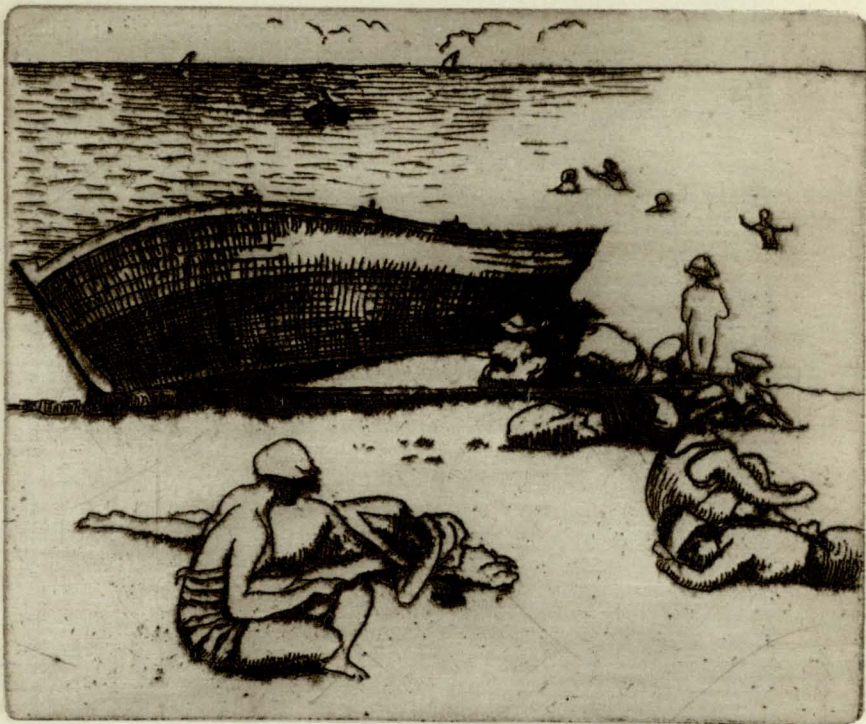
МЕЦЦО - ТИНТО

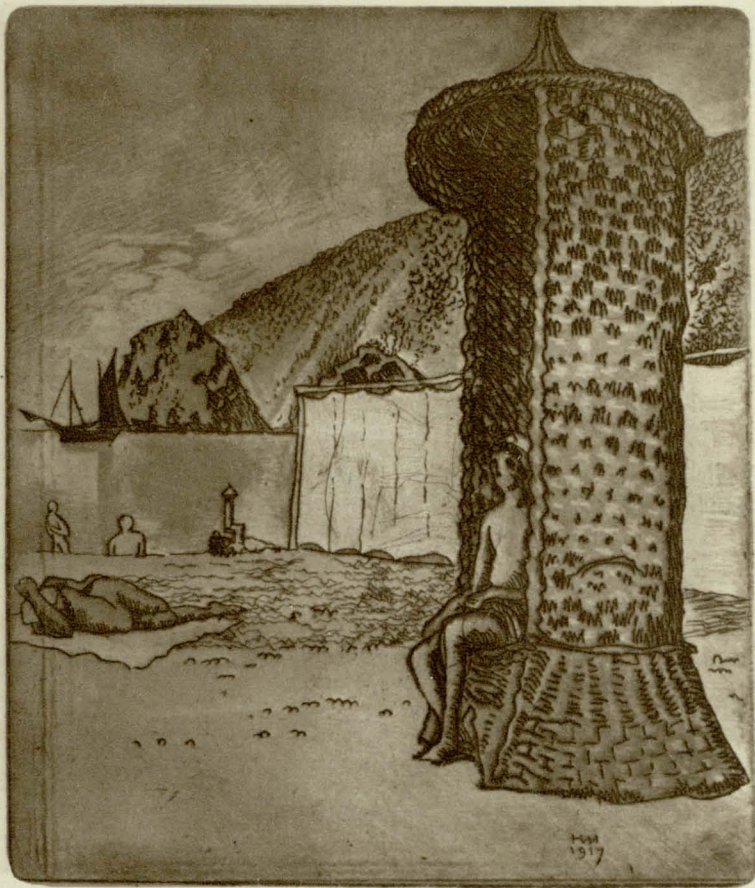
1. Фронтиспис «Облака» (Евпатория)
2. «Барки» (Евпатория)
3. «У лодки» (Евпатория)
4. «Кабинки» (Евпатория)
5. «На сквере» (Евпатория)
6. «Репетиция» (Евпатория)
7. «На пляже» (Евпатория)
8. «Пляж» (Гурзуф)
9. «Улица в деревне» (Гурзуф)
10. «Мечеть» (Гурзуф)
11. «Над морем — Аю-Даг» (Суук-Су)
12. «Деревня» (Гурзуф)
13. «Лаун-теннис» (Гурзуф)
14. «На террасе» (Гурзуф)
15. «Кедр Ливанский» (Гурзуф)
16. «Сосны» (Гурзуф)
17. «Дорога в виноградники» (Гурзуф)
18. «Скалы» (Суук-Су)
19. «Гурзуф»

РИСУНКИ В ТЕКСТЕ

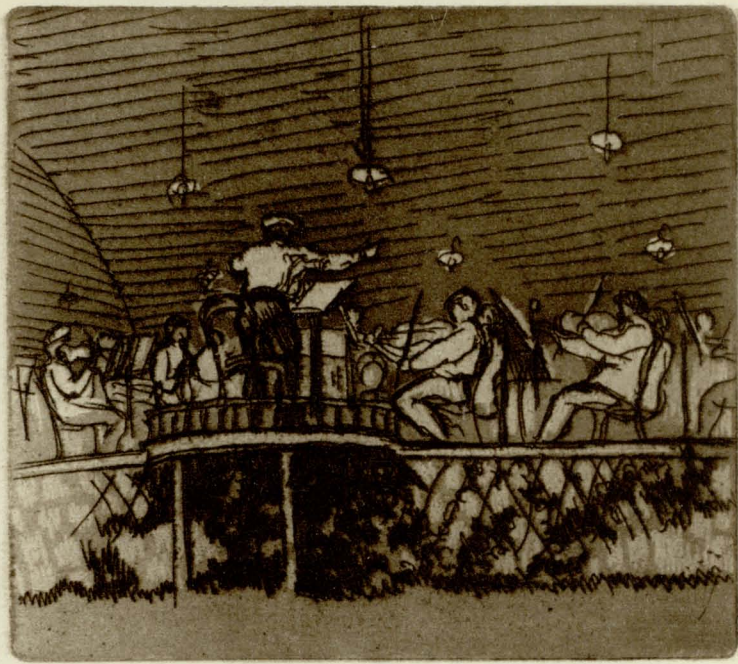
1. У пристани.
2. Дорога.
3. Пейзаж с мечетью.
4. На террасе.

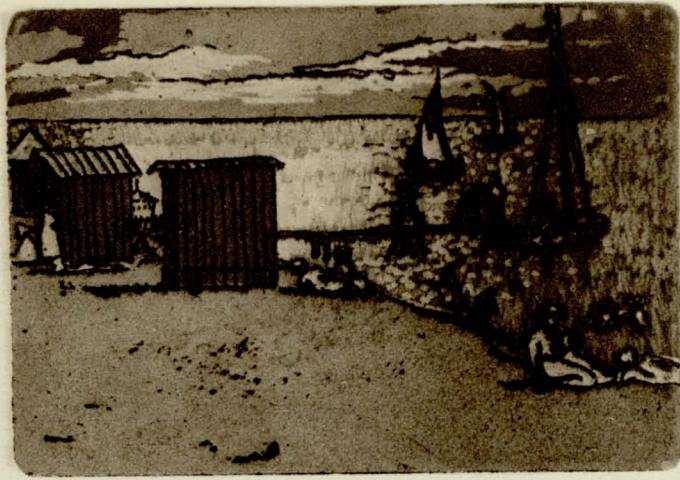


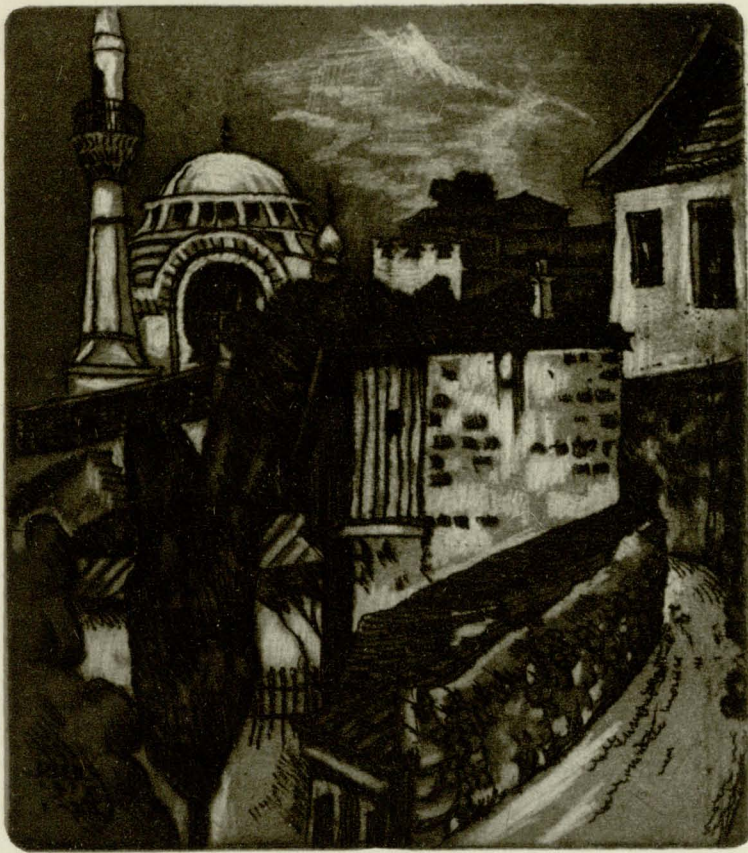


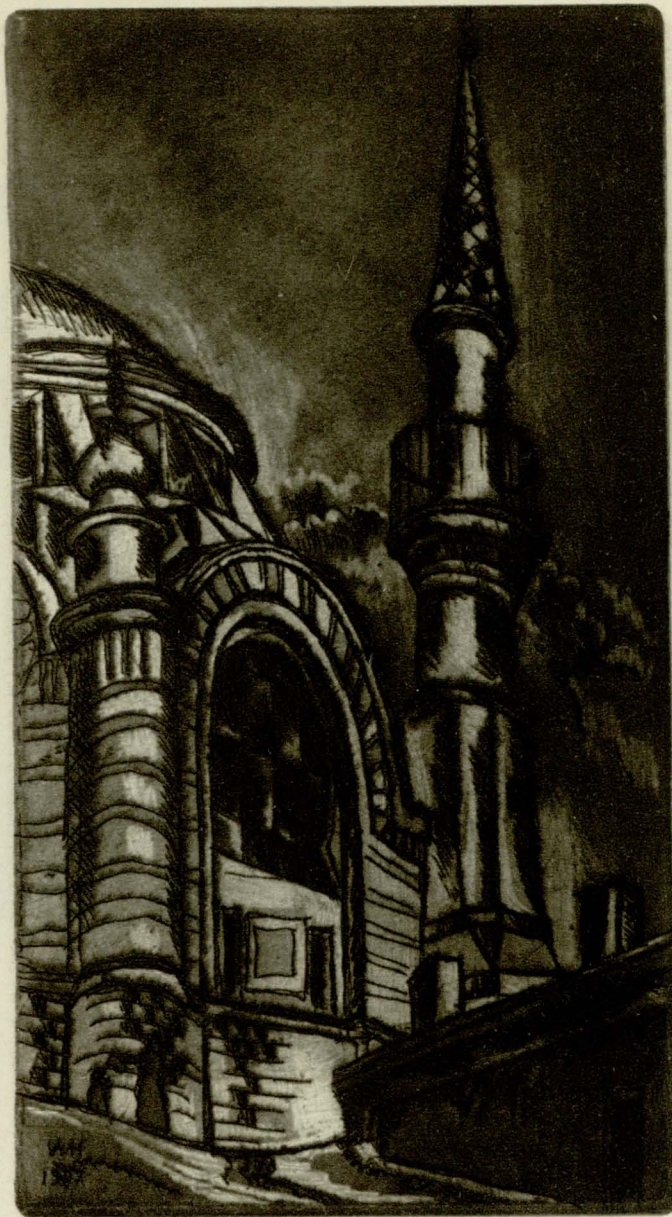






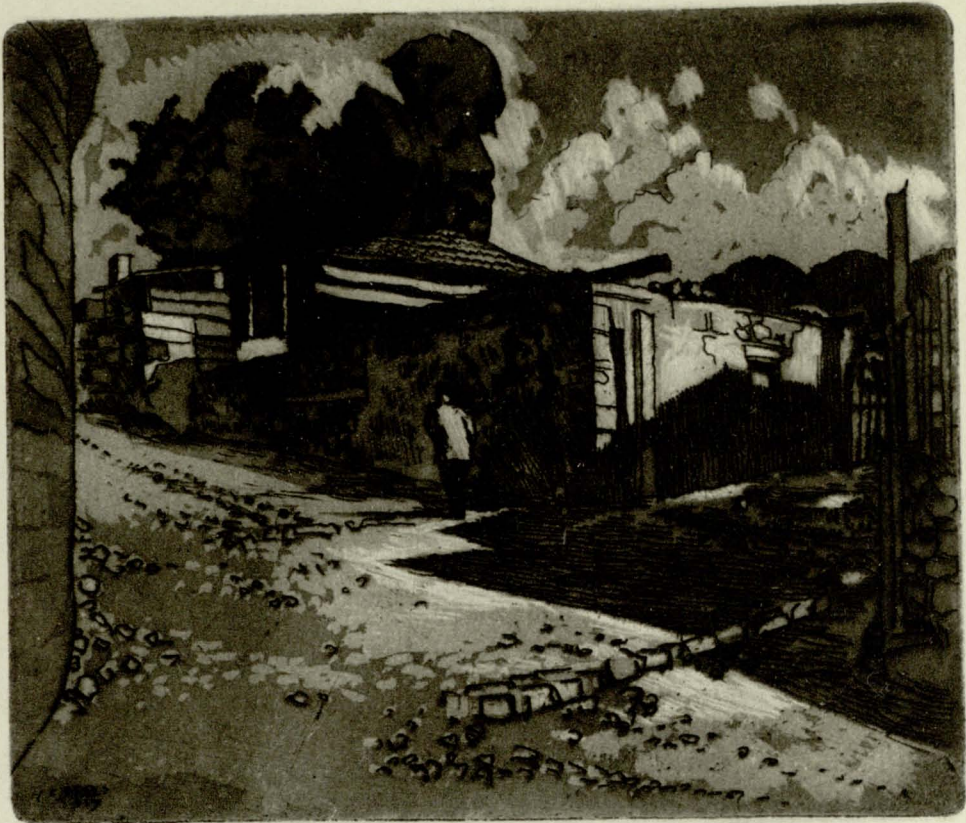




















1847
1847







1917

ПО П Р А В К А:

По техническому недосмотру в перечень меццо-тинто вкрались опечатки:

Следует читать:

- | | | | |
|--------------------|----|-------------|------------|
| Строка 6-я сверху: | 4. | „Пляж“. | Гурзуф. |
| „ 7-я „ | 5. | „На пляже“. | Евпатория. |
| „ 9-я „ | 7. | „Кабинки“. | Евпатория. |
| „ 10-я „ | 8. | „В сквере“. | Евпатория. |
-



24

ТРИ РУБЛЯ

Из книги В. Р. Румянцева

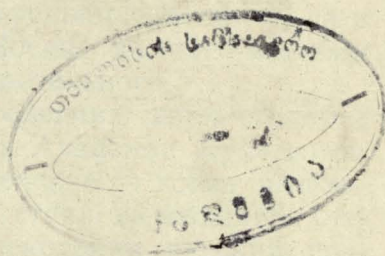
76

H-60

ИГН. НИВИНСКИЙ

КРЫМСКАЯ СЮИТА

ТЕКСТ
П. ЭТТИНГЕРА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1925 ЛЕНИНГРАД

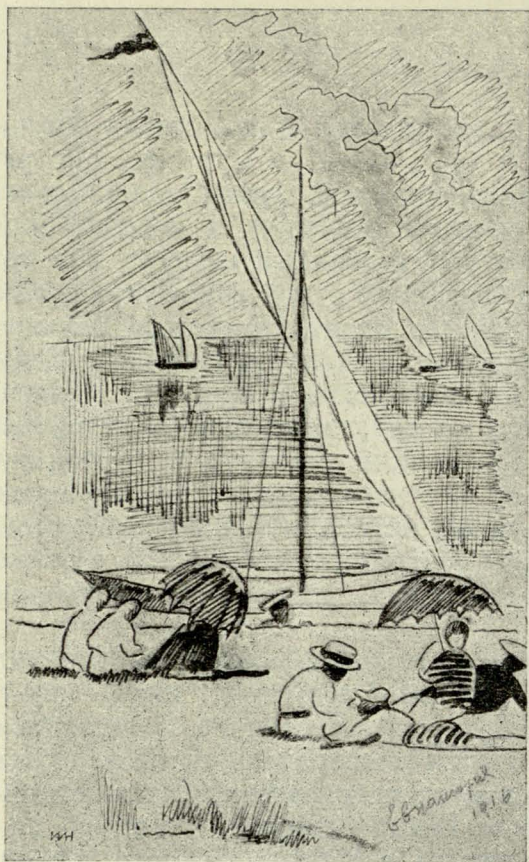
Напечатано в количестве
3000 экз. в типографии Государственного
издательства
Москва, Пятницкая, 71
Главлит № 25722
• Гиз № 5558

Обширная биография художника или даже краткая о нем статья обычно считает нужным осведомлять, где и у кого он учился, кто руководил его первыми опытами и кто открывал ему тайны сложной кухни технического совершенства. Сведения эти, конечно, не лишены значения, а иногда, как, например, у художников-графиков, приобретают особенный интерес, ибо при многообразии печатно-гравюрной техники и связанном с ней множестве специфических приемов длительная учеба и руководство опытного мастера большей частью являются неизбежным этапом развития каждого художника. Если, по поговорке, исключение лишь подтверждает законность правила, то Игнатий Нивинский составляет исключение. Несмотря на репутацию одного из видных новейших русских мастеров-офортистов, Нивинский серьезно и настоящим образом не обучался гравюрному искусству и, с известными ограничениями, тут может быть назван самоучкой. Этот странный на первый взгляд факт стоит в тесной связи с некоторыми чисто местными условиями московской художественной жизни в прошлом, которые до сих пор, кажется, надлежащим образом еще не были освещены.

Искусство печатной гравюры, занявшее в последнее время столь заметное место в художественном творчестве Москвы, возникло здесь как-то сразу, почти вне всяких местных традиций и корней. В отличие от живописи, где издавна уже определено выделилась особая «московская школа», специально московской гравюры в смысле самостоятельного местного художественного течения совершенно не существовало до конца прошлого столетия, да и отдельных мало-мальски значительных графиков в Москве до этого времени появилось крайне мало. И в этом не было ничего удивительного.

История русской гравюры в продолжение последних двух столетий развертывалась исключительно в Петербурге. Здесь, в Академии Художеств, с момента ее основания, было открыто гравюрное отделение со всеми необходимыми приспособлениями, во главе которого всегда стоял выдающийся мастер-гравер и где, одно за другим, воспитывались поколения русских граверов. Ничего подобного не было в Москве. Официальный здешний рассадник искусства — Училище Живописи, Ваяния и Зодчества никогда не обладало гравюрным классом, хотя кое-кто из его преподавателей, например, Серов, Пастернак, Сергей Вас. Иванов и Ап. Васнецов, изредка занимались офортом и литографией. Но названные профессора выступали скорее в роли любителей, чем умелых профессионалов, и, во всяком случае, учеников не имели.

Не имел их и известный московский коллекционер Н. С. Мосолов, который в офорте, конечно, был больше чем простым любителем и при желании мог бы быть руководителем подрастающего поколения графиков. Впрочем, в затрогиваемую нами эпоху Мосолов уже отстал от гравюры и станок свой подарил Училищу Живописи, где он стоял без употребления. В Строгановском училище, правда, был устроен специальный класс графических искусств под ведением покойного С. С. Голоушева, который очень горячо было взялся за это дело. Но Голоушев был типичный дилетант, не стоявший на высоте современных технических требований, и мало был подготовлен к возложенной на него задаче. Деятельность его, как и дореволюционного графического класса Строгановского училища, поэтому не оставила заметных следов в истории русской графики.



Таким образом молодой художник, в довоенное время пожелавший в Москве заняться офортом, был предоставлен самому себе. На самом деле, старшее поколение современных коренных московских офортисов — да не одних только офортисов! — к которому, в первую очередь, принадлежат Масютин и Нивинский, почти сплошь состоит из самоучек, которые своим мастерством обязаны главным образом собственным усилиям. И, конечно, требовалось огромное влечение к гравюре, неугасимое внутреннее горение, чтобы в таких условиях создать себе имя и достичь европейского уровня технической зрелости. Этими причинами в значительной степени обуславливаются и та своеобразная свежесть, как и отсутствие академической рутины, которые столь характерны и типичны для новейшей московской графики в ее целом.

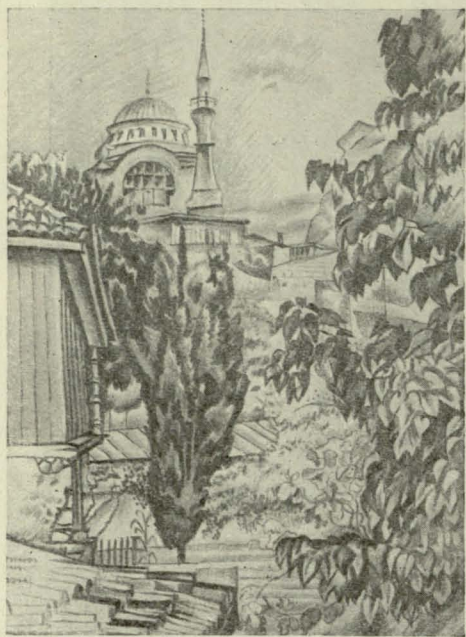
Игнатий Игнатьевич Нивинский, или, как он обыкновенно подписывается, Игн. Нивинский, родился в Москве в 1880 г.; со стороны отца он польского происхождения. Свое художественное образование он получил в Строгановском училище и впоследствии одно время состоял в нем преподавателем. Первый этап самостоятельной художественной деятельности Нивинского почти целиком был посвящен живописи декоративно-прикладного характера, и лишь позже он перешел к станковой живописи. Офортом он заинтересовался не раньше 1912 г., и первые его листы появились на выставке лишь в следующем году. Желание заняться гравюрой возникло во время пребывания за границей благодаря ознакомлению с произведениями великих западных мастеров этого искусства, а сильный реальный толчок дало знакомство с офортисом Генрихом Эрнестовичем Гаман, воспитанником Петербургской Академии Художеств по классу Матэ, который приехал затем в Москву и уже успел здесь обратить внимание на свои работы. Гаман давал Нивинскому первые указания по травлению и печатанию офор-



тов, и с обычной своей горячностью художник впитывал в себя советы случайного учителя. Не без влияния на него остался и обширный отдел новейшего русского гравюрного искусства, устроенный «Московским Товариществом Художников» при своей 19-й выставке в 1912 г. Этот отдел был событием для Москвы и положил начало последующим у нас периодическим гравюрным выставкам. На этих выставках, равно как и на годичных выставках Московского Товарищества, на протяжении десяти лет перед московской публикой продефилировала большая часть офортного эвры Игн. Нивинского, насчитывающего в настоящий момент до ста листов, подчас очень крупных по размерам и в целом довольно разнообразных по мотивам.

Как уже было отмечено, Нивинский к офортному делу приступил без надлежащего учебного стажа. Кроме помощи Гамана, большую услугу оказало внимательное изучение нескольких иностранных специальных руководств по офорту. Во всяком случае, путем многократных опытов и усердных упражнений, начальные трудности быстро были изжиты. Уже в первых офортах «Итальянской сюиты», 1912 г., обнимающей около 15 листов и увековечившей главным образом архитектурные памятники и общие виды Венеции, Вероны, Мантуи, Генуи и некоторых других итальянских городов, Нивинский вполне овладел офортной техникой и сложным искусством ручного печатания. От чистого классического офорта без всяких примесей он скоро стал переходить к более сложным смешанным техникам и особенно часто впоследствии применял аква-тинту, придавшую его гравюрам такую эффектную сочность и глубину тона. В дальнейшем среди листов Нивинского некоторые были исполнены техникой сухой иглы, другие — мягким лаком, и имеются даже цветные офорты,

печатанные с двух досок. Равным образом испробованы были различные способы печатания, через холст, марлю и т. п. Это непрерывное стремление

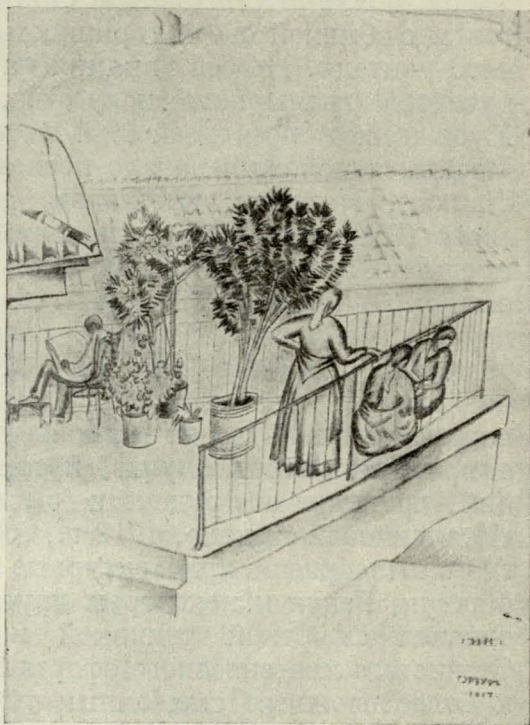


к усовершенствованию и полному вниканию во все тайны гравюрного мастерства, страстное желание на практике испытать все технические возможности данного производства вообще очень знаменательны для темпераментного таланта Нивинского. Рядом с этим характерны для него большая чуткость ко всему новому, отзывчивость на радикальные художественные веяния и лозунги. Последние неоднократно отражались на стиле и фактуре его офортов, придавая им часто определенно экспрессионистический характер и особую остроту.

Следы этого увлечения разнородными левыми «измами», но уже индивидуально переработанными и приведенными в художественное равновесие, заметны и в нашей «Крымской сюите». Смелые ракурсы и диагональные пересечения в отдельных ее листах, своеобразно декоративная трактовка деревьев, облаков и вообще пейзажа, наконец, интен-

сивная в большинстве офортов контрастность композиции, — все это навряд

ли было бы достигнуто без предшествовавшего увлечения экспрессионизмом. Настоящая сюита является плодом двукратного пребывания художника в Крыму в 1916 и 1917 годах, и если ее сопоставить с упомянутой ранней «Итальянской сюитой», то пройденный Нивинским за пять лет путь художественно-технической эволюции с первого взгляда становится ясным. Там преобладал еще чистый линейный офорт, для начинающего гравера уже удивительно крепкий и уверенный, но все же пока лишенный печати личного индивидуального стиля. Тут, т.-е. в «Крымской сюите» Нивинский уже выступает во всеоружии зрелой и определенно субъективной техники, особенно богатой сочными эффектами свето-тени и благодаря обильному и умелому применению акватинты. И такие листы, как «Вид Гурзуфа», «Кедр Ливанский», «Лаун-теннис» или «Сосны», несомненно, принадлежат к лучшему и по фактуре наиболее индивидуальному, что в русском офорте создано за последнее десятилетие. В одном направлении, однако, Нивинский остался верен своему первоначальному методу работы. И в «Крымской сюите», как в «Итальян-



ской», да вообще во всех пейзажных офортах художника большинство досок исполнено непосредственно с натуры. Нивинский в своих путешествиях и экскурсиях всегда везет с собой совсем готовые для офорта доски и, остановившись на каком-нибудь мотиве, после беглого эскиза карандашом, прямо его наносит на доску. По мнению художника, таким путем особенно интенсивно закрепляется свежесть впечатления и живость движений человеческих фигур, чему как раз офорты «Крымской сюиты» могут служить красноречивым подтверждением.

Развитие мастера, так бросающееся в глаза в технике нашей сюиты, не менее заметно и с точки зрения тематической. Почти исключительно архитектурные мотивы итальянских офортов тут уступили место разнообразным пейзажным видам с фигурным стафажем и даже редким в эвре художника чисто жанровым сценам. Надо вообще отметить, что между этими двумя офортными сериями хронологически лежит полоса, когда Нивинский не только в гравюре, но и в живописи преимущественно вдохновлялся человеческой фигурой, в особенности обнаженным женским телом, трактованным в разных композициях и вариантах. Одной из лучших работ этого периода, между прочим, был прекрасный, почти монументальный офорт «Отдых». Крымской сюитой 1916—1917 годов как раз намечается новый этап эволюции, когда художник постепенно стал более равнодушным к человеческой фигуре как центру композиционных задач, и его властно потянуло к чистому пейзажу. И в видах Гурзуфа, так нарядно-праздничных своей звонкой черно-белой гаммой, как будто чувствуется мажорный лад первых увлечений, восторг мастера, впервые по-новому подошедшего к природе и ее явлениям и полностью окунувшегося в цветистый калейдоскоп ее жизни.

«Крымская сюита» звучит цельным аккордом в творчестве Игн. Нивинского и занимает в нем совершенно определенное место. Новый путь, на который художник здесь вступил, им еще не пройден, им и не завершен. Наоборот, о продолжающемся живом тяготении к чистому пейзажу и новым к нему подходам настойчиво свидетельствуют и более поздние офорты, хотя вообще внешние условия жизни последних лет, конечно, мало способствовали работе у офортного станка. Но все же отдельные листы с видами Поволжья и мотивами интимного подмосковного пейзажа уже предвещают несколько будущих сюит Игн. Нивинского, в основе своей родственных «Крымской».

П. Эттингер

Москва, июль 1923