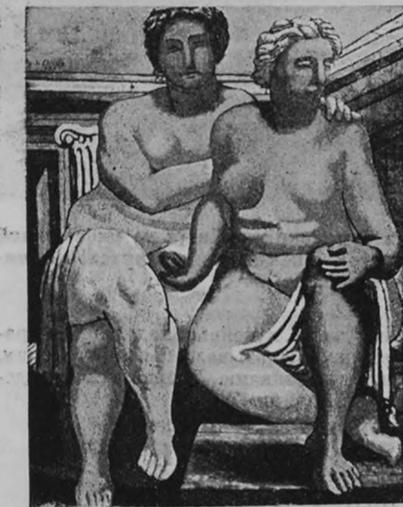


ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО ИСКУССТВА

I

Парижская школа

Новейшее французское искусство, как известно, нигде в мире не представлено с такой полнотой, как в Московском музее нового западного искусства. Объединяя, хотя и не под одной кровлей, знаменитые собрания С. И. Щукина, И. А. Морозова и М. А. Морозова, пополненные значительными поступлениями революционного времени, музей этот по праву считается единственным в старом и новом свете хранилищем картин французских мастеров второй половины XIX и первого десятилетия XX века. Столь удачного состава и столь высокого подбора произведений новейших французских течений нет нигде, и самим французам не раз приходилось совершать паломничества в Москву для изучения своего собственного искусства.



Худ. Кирико „Римлянки“

Но прошло 15 лет с тех пор, как в Москву была доставлена последняя французская картина. За эти долгие годы культурной оторванности от Франции мы застыли в наших тогдашних представлениях, узнавая только по журналам, каталогам, книжным новинкам, да по рассказам приезжих о тех новых струях, которые пришли на смену бурливым течениям, господствовавшим в Париже накануне войны.

Уже по одному этому надо быть признательным инициаторам и организаторам выставки, поставившей своей целью ознакомление советского зрителя и, прежде всего, наших художников с теми путями, по которым идет развитие искусства Франции сегодняшнего дня. Организаторам ставят в упрек неполноту выставки, ее односторонность, не всегда удачный выбор вещей отдельных авторов, представленных либо слабо, либо не типично, и многое другое. Все это верно, но если бы они и были виновны во всех этих промахах, им следовало бы их простить уже за одно то, что они эту выставку осуществили, преодолев совершенно чудовищные препятствия. На самом деле все эти недочеты ни в какой мере не могут быть поставлены в вину устроителям, так как они всецело вытекают из тех особенных, исключительно своеобразных условий, в которых протекает художественная жизнь современного Парижа и которые нам мало знакомы и чужды.

Как только художник начинает выдвигаться и приобретает имя, сейчас же в его мастерской появляется услужливый торговец картинами — «маршан», — предлагающий ему соблазнительную перспективу: «я плачу вам столько-то франков в месяц в течение столько-то лет, на которые мы заключаем договор; вы будете обеспечены всем, что вам нужно, можете писать, что вам угодно,

Худ. Северини „Материнство“

путешествовать, где угодно, но все, что вы напишете, поступает в мой магазин; ваши вещи я расцениваю, я выставляю и я продаю, — вы этого права не имеете».

Надо ли говорить, что ни один художник от предложения очаровательного джентльмена, являющегося отъявленным спекулянтом, не отказывается; он их сам ищет, ухаживая за особо влиятельными «маршанами»: они так умеют устроить выставку, так мастерски владеют искусством «делать прессу», которая у них вся на откуп, так магически взвешивают цены, а следовательно и репутацию и славу, так ловко продвигают вещи в европейские и американские музеи, как этого никогда не сделать неопытному художнику, да еще, как водится, бедняку. Но если с одной стороны это выгодно, то с другой это такая кабала, какой свет еще не видал. Художник взят в железные тиски, из которых вырваться не легко.

Некоторым из самых для нас интересных мастеров их торговцы категорически воспретили участвовать на Московской выставке и сами наотрез отказались дать на нее заказанный «товар». Вот отчего здесь нет ряда желанных художников, к числу которых относится прежде всего Дю и у а и е де Сегонзак, глава неореалистов, и вся его группа (Люк Альбер Моро, Буссенго и др.). Как раз отсутствие представителей этого здорового живописно-реалистического направления дает выставке ее односторонний левый облик, создавая у неподготовленного зрителя ложное впечатление, что современная парижская школа вся во власти крайних левых течений.

«Парижская школа» — не случайный термин, а совершенно точное обозначение, общепринятая и узаконенная формулировка того необычайно сложного целого, что в недавнее время носило название «Французской школы». Французской школы сейчас нет, а есть именно «Парижская». Современный Париж очень напоминает Константинополь XI—XII века, когда греческое начало под натиском окраин и окрестных соседних народов стало постепенно уступать место началу интернациональному. Подлинными законодателями в искусстве сделались недавние варвары, пришельцы с Кавказа, из Малой Азии, с севера и запада, лишившие греков их главенствующей роли. Для того, чтобы это совершилось, нужны были два условия: ослабление творческой энергии греко-римской расы и окончательное творческой воли у пришельцев, ассимилировавшихся в основной массе, но вносящих в старую традицию новые идеи.

Не то ли мы наблюдаем сейчас во Франции или — что то же — в Париже? Париж наводнен художниками-иностранцами, стекающимися сюда со всех концов земли. Когда-то робкие ученики французов, они на грани XIX и XX столетий начинают забирать силу, чтобы к концу первой четверти нашего века уже почти отеснить учителей и притязать на руководство всем искусством. Их стало так много, этих

ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО ИСКУССТВА В МОСКВЕ



Худ. Утрилло

„Улица на Монмартре“

остро уличные виды парижских окраин, в короткое время приобрел огромное имя, выдвинувшись в первый ряд модернистов. Самое забавное при этом то, что искусство его, примыкающее вплотную к импрессионистическому, весьма мало окрашено как-раз модернизмом, являясь в значительной степени только подогретым и ловко приправленным кое-какими пряностями блюдом.

Центральный зал отведен всевозможным оттенкам эстетизирующего кубизма с скульптурами румына Бранкузи во главе и пуризма, с его изобретателем Озанфаном. Все это впервые появляется в Москве, как впервые мы видим и представителей неоклассицизма и неоромантизма, подобранных полнее других групп. Здесь прежде всего бросаются в глаза три парижских итальянца: теоретик Северини, искусство которого является мостом между футуризмом и неоклассицизмом, догматик Кампили, комбинирующий свой стиль из формул Пикассо и классических традиций, и Де-Кирико — самое яркое дарование Италии, единственный живописец среди итальянских «парижан», автор строгих композиций, монументальных устремлений и упрощенного цвета. Все трое — неоклассики, и надо сказать, что классический канон им, как итальянцам, дается легче, чем их французским предшественникам и современникам; он убедительнее и законнее.



Худ. Утрилло

„Дом на улице“

испанцев, итальянцев, голландцев, фламандцев, немцев, скандинавов, русских, румын и даже японцев, что прирожденные французы уже прибегают к неведомам, звучащим по-модному, как это сделал популярнейший сейчас в Париже Утрилло.

Эта причудливая смесь племен и лиц нашла свое отражение и на Московской выставке, в каталоге которой французские фамилии мелькают почти как исключение среди иностранцев, являющихся здесь настоящими хозяевами, хотя существующая в действительности диспропорция, быть может, и приувеличена в сторону офранцузившейся инземщины.

262 экспоната выставки разбиты на несколько групп, отвечающих главным современным течениям: постимпрессионизму, посткубизму, пуризму, экспрессионизму, неоромантизму, неоклассицизму. В группе постимпрессионистов, представленной слабо, внимание останавливается только на двух вещах Утрилло. Этот удачливый художник, сын известной художницы Сюзанны Валадон, трактующий несколько сухо, но всегда

некогда главари «диких». Группа парижских экспрессионистов представлена их наиболее яркой фигурой — итальянцем Модильяни, одним из самых модных явлений новейшей художественной жизни. Пройдя школу кубизма, он через негритянскую пластику пришел к «искусству выразительности», к подчеркиванию, к изломанности, к отказу от мастера во имя детской правдивости. Последняя плохо вяжется с нарочитостью и изломанностью, диктуемыми желанием поразить зрителя. Модильяни умер в 1920 г., в возрасте 36 лет, и в крайней бедности. Его «сделали» уже после смерти все те же «маршаны», навившие на нем целое состояние, ибо его вещи расцениваются сейчас в 50 и 100 тысяч франков.



Худ. Дюфрен

„Коммунарки“

Лучший судья в делах искусства — время, ибо только время окончательно определяет подлинную ценность художественных явлений. Современные западно-европейские рыночные условия, существующая система мировой торговли предметами искусства, с крутой поручкой всех хозяев рынка, чрезвычайно затрудняют ориентацию в этой области не только для рядового зрителя, но и для опытного музейоведа и искусствоведа. Музейный работник привык учитывать и шумный успех, и количество монографий, посвященных данному «мастеру», и его собственные теоретические «труды». Но больше всего его сбивает с толку появление вещей художника то в одном, то в другом из «передовых» музеев Европы и Америки. Если знать, как делаются имена, как пишется монография и «труды», то не станешь придавать

всему этому неподобающего значения и будешь больше прислушиваться к своему собственному чутью. И тогда окажется, что немногие из сегодняшних знаменитостей удержатся до завтрашнего дня. Среди всего, производимого сейчас парижскими художниками, нет во всяком случае ничего, что бы даже отдаленно могло быть приравнено к искусству Манэ, Моне, Ренуара, Сезанна, Ван Гога, мастеров, столь разнородных по характеру, но столь однородных по внутренней значительности.

Игорь Грабарь

Худ. Ван Донген „Серебряная сорочка“

41
Деревенский сапожник»

Художник

С. Г. Венгеровская

КРАСНАЯ ПЯНОРЯМА

№ 41

Цена 10 коп.

12 октября 1928 г.

Библиотека
С. Г.



ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО ИСКУССТВА

II.

РУССКАЯ ГРУППА

Французское искусство решительно в плену у русских, признался мне французский издатель и коллекционер, с левым уклоном, недавно приехавший в Москву. «Вся эта пресловутая левизна в искусстве, муссируемая наезжими в Париж иностранцами, особенно выходцами из Советского Союза, рассчитана на небольшой круг богачей-снобов, покупающих либо только Рембрандтов и Гальсов, ценою не ниже миллиона франков, либо самое левое искусство; ко всему остальному они равнодушны». Так формулировал мне свое отношение к этому вопросу другой француз, более правого толка, крупный историк искусства и музеевед, тоже побывавший на этих днях в Москве.

Где же истина? Как всегда, где-то посредине. Утверждать, что современная французская живопись или скульптура обнаруживают хотя бы в отдаленной степени такие же признаки русского влияния, какие мы наблюдаем во французской музыке, значит не считаться с действительностью. Но объяснять живучесть левых течений во Франции только снобизмом пресытившихся миллионеров и махинациями картинных торговцев — так же нельзя. Думать, что снобы в союзе с спекулянтами одурачили весь свет, значит оказывать им слишком много чести. Несомненно лишь одно: чисто французскому художественному интеллекту мало свойственно то тяготение к крайне левым течениям, которое мы наблюдаем в Париже на про-

ремя Александр Бенуа, Сомов, Билибин, Чехонин, а еще раньше Александр Яковлев, Шухаев, Сорин, Милисти, Шервашидзе. Если к этому добавить, что тут же живет и действует фактически создатель и вдохновитель группы Дягилев, все время жил недавно умерший Бакст и наконец работают тесно связанные с «Миром Искусства» последнего периода Ларионов и Гончарова, то спрашивается, что же осталось в Ленинграде и Москве наших дней от знаменитого некогда художественного объединения?

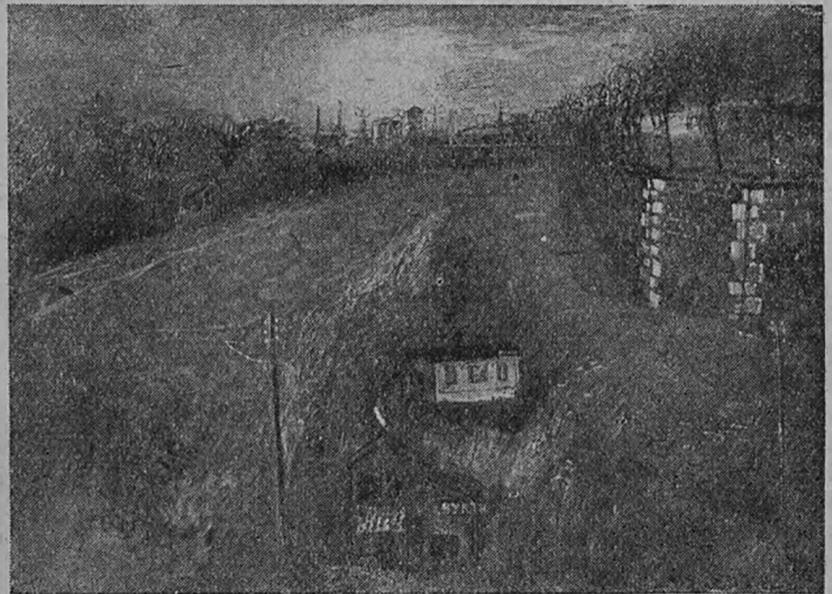
Из всех этих художников на выставке представлены только Яковлев с Шухминим, да Ларионов с Гончаровой, быть может потому, что они наиболее яркие представители двух полюсов эмигрантского искусства, — правого, кажущегося сейчас академическим, и левого, слившегося с посткубистическими веяниями молодой Франции. В вещи Яковлева не плохо представляют этого своеобразного мастера, имеющего мужество идти с открытым забралом против полчищ бойцов левого закала, воскрешая и обновляя традиции забытого академизма. Можно быть какого угодно мнения о современности такого оживления давно угасших преданий и приемов, но нельзя не признать, что его «Женщина из Манчжурии» вещь занятная, интригующая и острая. Она не только выдерживает сравнение с самыми сочными живописными кусками холстов, принадлежащих мастерам-антиподам Яков-



Арапов Портрет родителей



Терешкович



Анненков

„Пейзаж“

„Вид предместья“

тяжении последней четверти века, почему есть достаточные основания искать истинных вдохновителей и творцов левых ориентаций среди пришельцев, непрерывным потоком стекающих сюда со всех концов мира. В данное время весьма заметное место среди них занимают и выходцы из пределов бывшей России, что вполне оправдывает то особое внимание, которое им уделено на выставке.

Русская художественная колония современного Парижа являет картину чрезвычайно пеструю, исчерпывающее отражение которой не входило в задачу устроителей, сгруппировавших здесь почти исключительно представителей новейших левых устремлений, созвучных послекубистическому искусству нынешней Франции.

В Париже работают сейчас такие столпы прежнего «Союза Русских Художников», как К. Коровин и Малевич, с современным французским искусством никак не связанные и закономерно отсутствующие на выставке. Так же закономерно на ней и отсутствие основателей и корифеев «Мира Искусства», почти полностью перекочевавших в Париж. В самом деле, здесь окончательно осели в последнее

время, но кое в чем она просто лучше, ибо менее банальна и в ней меньше школярства.



А. Яковлев „Женщина из Манчжурии“

Гончарова дала темпераментно сделанный натюрморт с рыбами и вазой с цветами, выдержанный в полуграфической, полуживописной манере. Ларионов, почти забросивший живопись, отделался незначительным сырым наброском-натюрмортом непонятного содержания.

Из других известных Москве имен надо назвать Экстер, выставившую несколько безделушек тушью, и Анненкова, выступившего на этот раз с рядом больших холстов. В этих вещах, изображающих предместья Парижа, заметен новый уклон, сближающий его с группой эмоционалистов, но — странным образом — скорее московского, «оставского» толка, нежели парижского, хотя сам он, вероятно, думает об Утрилло. Холсты Анненкова не по сюжетам громоздки и необоснованность их величии еще более подчеркивается комбинированным приемом мелких штришков и широких заливок, создающих впечатление не только топографической, но и художественной пустынности.

Небезызвестный в свое время художник-модернист и автор художественных памфле-

тов Грищенко, прислал мало утешительные акварельные наброски из своих скитаний по Константинополю.

Этими несколькими именами исчерпывается список художников, знакомых нам по прежним выставкам в Москве и Ленинграде, и мы сразу попадаем в круг множества неизвестных нам лиц, большей частью бравых живописцев, эмигрировавших в Париж главным образом во время войны и революции, при том преимущественно питомцев одесской школы. Среди них есть художники, лишенные всякой самобытности, простые подражатели и эпигоны, но есть и бесспорно даровитые. К числу последних относится Кикоин, автор бодрой и сочной живописи («Мужская голова», «Пейзаж»), Лев Зак, пишущий крестьян, базары и жизнь на трудовом хуторе, в выразительных, твердо оконтуренных формах и красивой расцветке; Мане Кац, ищущий монументальных решений и иногда их находящий («Мужской портрет», «Мальчик с осликом»), Терешкович, лихой живописец голов, фигур, пейзажей и Арапов, очень одаренный, но не нашедший себя, не решающийся остановиться окончательно ни на одном из тех разноречивых родов живописных исканий, в которые он в разное время, и даже одновременно, пускался. Не знаешь только, что же у него подлинное, что свое — тот ли тип портрета, который знаменует отход от реализма и импрессионизма в сторону сгущенной выразительности — эмоциональности («Портрет родителей художника»), или те полумпрессионистические проблемы, которые он ставит себе в своих пейзажах.



Гончарова

„Рыбы“

влияние на искусство Франции.

К сожалению, на Московской выставке совсем не представлены два самых интересных иноземных явления на Парижском художественном горизонте последних лет — Шагал и Сутин, ибо офорты-иллюстрации к Гоголю первого не отражают настоящего лица этого художника, сильно изменившегося после переезда в Париж именно в своей живописи. Исключительный успех, вынававший на их долю, громкая известность вчера еще никому неведомых провинциалов, огромные деньги, уплачиваемые за их картины и факт принятия их Парижским профессиональным миром, «французских художников русского происхождения», — достаточное основание для того, чтобы им была посвящена самостоятельная выставка.

Игорь Грабарь

П. А. СТРЕПЕТОВА

К 25-летию со дня смерти

25 лет тому назад умолк волнующий голос Стрепетовой, закрылись замечательные глаза, в которых так много было огня и страсти, любви и злобы, нежности и грубости, ушел громадный природный талант и большой глубокий человек, воспоминания о котором все еще волнуют тех, кто соприкасался с нею в театре или в жизни. Ее тяжелый, нервный, сценический путь до наших дней не нашел серьезной оценки, между тем сценическая деятельность этой артистки сыграла громадную роль в истории нашего общественного развития. Я умышленно подчеркнул общественное значение, выдвинул его на первое место, потому что в истории театра Стрепетовой хотя и принадлежит видное место, как замечательной и вдохновенной исполнительницы некоторых образов отечественной драматургии, но работа ее в целом не оставила в истории заметных следов, как работа, покоившаяся преимущественно на непосредственном творчестве, на художественной интуиции, как работа Мочалова, с которым ее нередко сравнивали.

Стрепетова умерла не одолев критикой. Она все время служила предметом самой страстной полемики между рецензентами. Одни видели Стрепетову в моменты наибольшей творческой возбудимости, когда она ослепляла театр минутами глубочайших откровений, другие видели артистку в состоянии апатии и усталости, когда ее звучный и обширный, с чудными густыми и могучими гичными нотами голос звучал резко, грубо, порой фальшиво, а лицо, обладавшее замечательной мимикой, особенно в выражении тоски и страдания, становилось мертвым. Первые приходили в восторг и кричали: «Чудесно. Божественно». Другие впадали

в раздражение и писали: «Нетерпима. Несносна». При том одни критики видели артистку в 70-80-х годах, в лучшую пору ее карьеры, и сохранили аромат этих воспоминаний до позднейших лет, другие

видели артистку во второй половине карьеры в 90-х годах (когда артистка болела истерией) и не верили первым.

Историческая же правда заключается в том, что у Стрепетовой были роли строго выдержанные от начала до конца, роли глубоко продуманные и еще более глубоко прочувствованные. Но круг этих ролей был довольно ограниченный. У Стрепетовой талант был до крайности субъективный. Горел тем, что было ближе ее страстному разуму и жизненному опыту. Делать ролей она не умела, но изумительно зато воплощала то, чему сочувствовала, что воспринимало ее чуткое сердце, что понимал ее глубокий и ясный от природы ум. Это были роли забытых, несчастных, обиженных женщин, т.е. страдающие типы. Она с большим искусством, например, играла Дуню в комедии Островского «Не в свои сани не садись», Марью Андреевну в «Бедной невесте», Катерину в «Грозе». Анну в «Семейных расчетах» Куликова. В последней пьесе Стрепетова играла девушку, страдающую под семейным гнетом, насильно выдаваемую замуж. Фраза: «Маменька, что вы со мной сделали» — являлась потрясающей в передаче Стрепетовой. В ней, по свидетельству критика, сокрушающе и побеждающе звучал голос женщины, восставший за свои общечеловеческие права. Но еще проникновеннее, с поразительной художественной правдивостью передавала Стрепетова типы простых русских женщин, деревенских баб, фабричных. Лучшими созданиями



П. А. Стрепетова в пьесе А. Потехина «Около денег» в роли Степаниды

Художник
Виктор Шарлотон
«Зимний пейзаж
во Франции»

41
8

КРАСНАЯ ПЯНОРАМА



№ 46

Цена 10 коп.

16 ноября 1926 г.

