

И.И.

1132
103

1923 w 1-3

шк w 1

1949

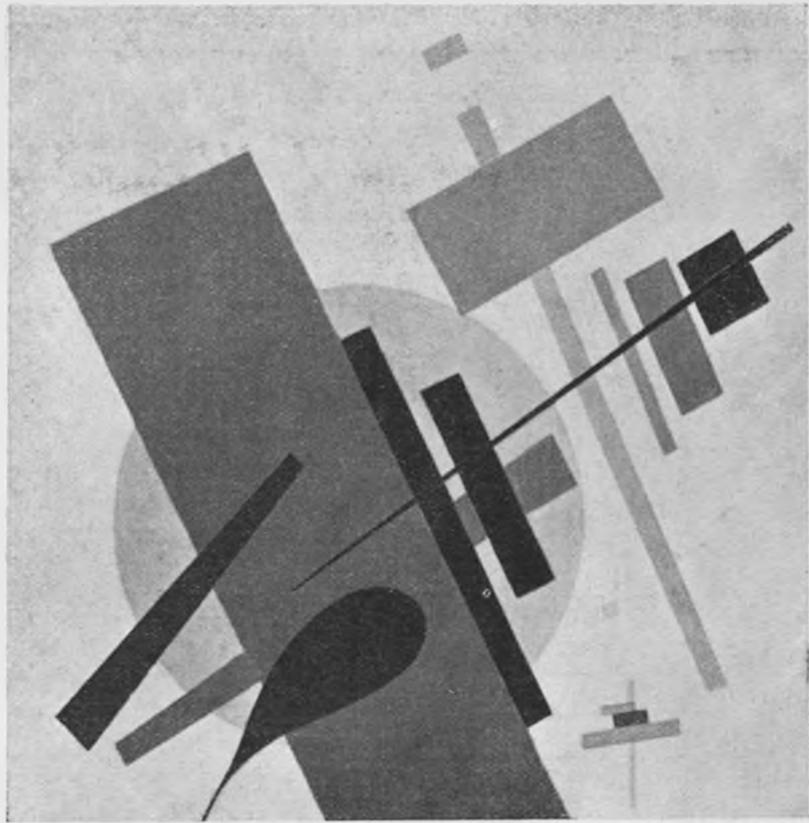
217. w 1 с 11 (нет нас.) XI

РУССКОЕ ИСКУССТВО

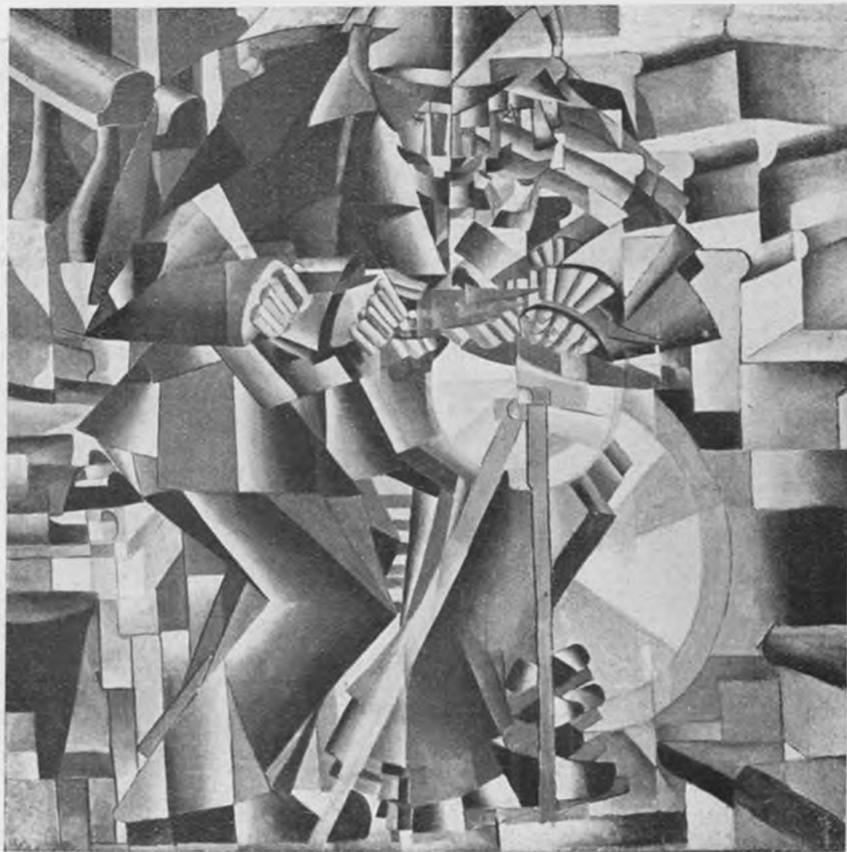


3/365

№ 1025 Г.
МОСКВА ПЕТЕРБУ



*К. С. Малевич
Супрематическая живопись
Точильщик*



*K. Malevitch
Peinture suprémattique
L'aiguiser*

*Русская Выставка в Берлине
Exposition Russe à Berlin*



Илья Машков

Elie Machkoff

*Русская Выставка в Берлине
Exposition Russe à Berlin*



Павел Кузнецов

Paul Kouznetzoff



Б. Кустодиев

B. Koustodieff

*Русская Выставка в Берлине
Exposition Russe à Berlin*



Р. Фальк

R. Falk



Р. Фальк

R. Falk



Х. Лентулов

Ch. Lentouloff



П. Кончаловский

P. Kontchalovski



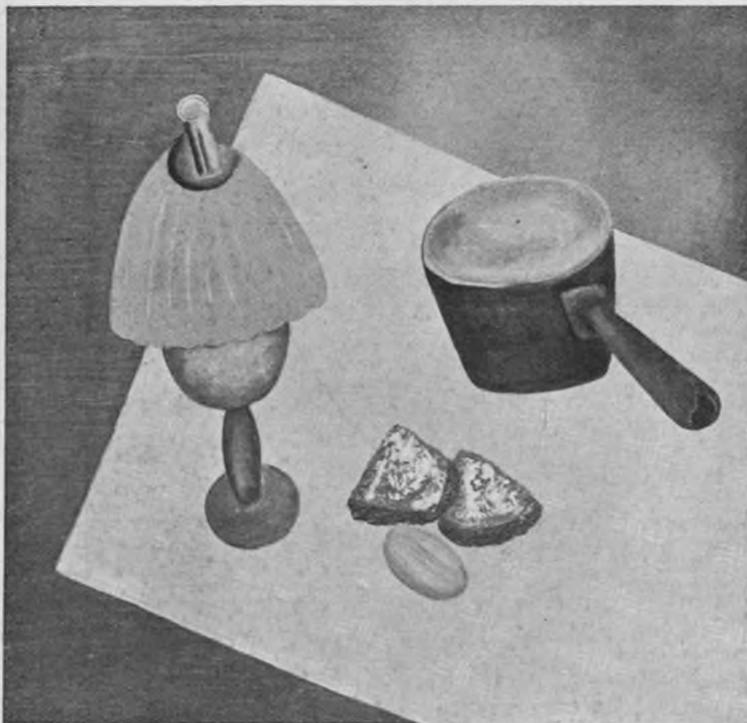
Габо

Gabot



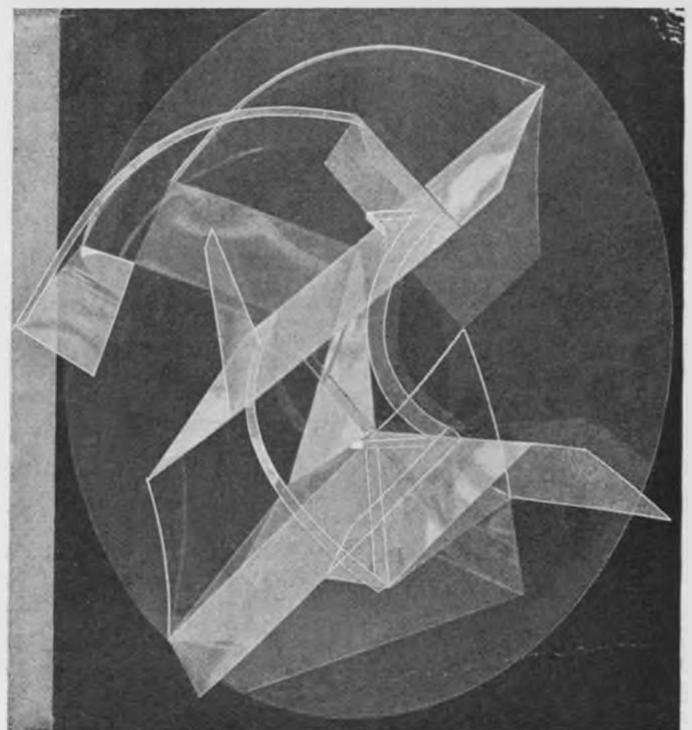
М. Попова

M. Popoff



Д. Штернберг

D. Sternberg



Габо

Gabor

Русская Выставка в Берлине
Exposition Russe à Berlin



Г. Якулов

G. Iakouloff



Г. Якулов



G. Iakouloff

М. Шагал

Marc Chagal

*Русская Выставка в Берлине
Exposition Russe à Berlin*



Х. Лентулов

Ch. Lentouloff



В. Татлин

V. Tatline

*Русская Выставка в Берлине
Exposition Russe à Berlin*

VI. Искусство и быт

Убранство жилищ и рабочих домов.

VII. Художественное производственное воспитание масс

1) Постановка его в профессиональных и трудовых школах. 2) Значение художественных промышленных музеев. 3) Роль художников в кустарном деле. 4) Роль художников в индустриальном деле. 5) Художественная промышленность и ученичество.

РУССКОЕ ИСКУССТВО ЗАГРАНИЦЕЙ

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА В БЕРЛИНЕ.

Знакомство Запада с русским искусством началось прежде всего с литературы; затем на Запад проникли: русская музыка опера и балет, и только сравнительно незадолго до войны Париж и Берлин познакомились с нашей живописью в целом, благодаря ретроспективным выставкам, которые показали, что новое русское искусство не исчерпывается европейски популярным Репиным и Сомовым. Война, а затем революция, порвала эти слабые связи, изолировала Россию, окружила ее духовной блокадой. Правда, наши эмигрантские критики и художники не раз фигурировали в течение этих лет за рубежом. Но конечно ни показная пестрая роскошь «Жар Птицы», ни обличительные писания Бориса Григорьева, ни живописные выступления парижской группы «Мир Искусства» (Яковлева и Шухаева), не могли дать представления о подлинном состоянии русского изобразительного искусства. В этом смысле небольшая группа русских молодых художников, проживающих в Париже, была принципиально права, когда выпустила в прошлом году «протест» на французском языке, заявлявший, что русское искусство и «Мир Искусства» уже не покрывают друг друга...

Теперь в стене этой духовной блокады, которой Запад окружил Советскую Россию, про-

бито окно. Тараном явилась русская художественная выставка в Берлинской Галлерее Ван-Димена, открытая сначала на месяц, а ныне — по предложению немцев — продленная и уже приглашенная в Париж и в Америку. На этот раз немецкая публика впервые увидела не зарубежное искусство, противопоставлявшее себя тому «варварству, которое творится в России», но искусство этой самой загадочной России, — шестьсот экспонатов Москвы и Петербурга, целый художественный итог эпохи войны и революции!

Прежде всего Европа удивилась. «Собрать шестьсот произведений, доставить их в Берлин и здесь выставить на самой блестящей улице — я сомневаюсь, смогло ли бы проделать это сейчас какое либо другое, даже мощное валютой государство», признается Ф. Шталь на столбах «Тагеллат». И действительно, повезенная Д. Штернбергом почти на гроши и почти «на авось», проблуждавшая месяц в дороге, эта выставка из пробной вылазки превратилась в настоящее официальное событие, в заграничное выступление Наркомпроса в пользу Комитета Помощи Голодающим. Этот государственный характер выставки, отличающий ее от всех прежних гастролей русского искусства в Германии, подтвержден был и ее торжественным открытием, на котором присутствовал «весь Берлин», представители Президента, Министерства Просвещения, Внутренних и Внешних дел, а с русской стороны — представители Наркомпроса, Комитета Помощи и Охотра (Комиссар выставки, Штернберг). Редслоу, германский государственный Комиссар Искусств, в своей речи официально приветствовал культурное выступление России, как начало дальнейшего духовного сближения; и при этом — в таких выражениях, что возбудил ревность правой прессы, ворчавшей о том, что ни одна германская выставка не открывалась еще с такой помпой...

Но выставка произвела эффект не только дипломатический. Она вызвала огромный интерес у публики (посещаемость дошла по воскресеньям до 500 человек), а целый ворох газетных вырезок, лежащих передо мной, свидетельствует о той большой серьезности, с которой заграничная печать отнеслась к выставке, вспоми-

ная в связи с нею всю историю русского искусства (даже литературы и музыки), проводя параллели, делая выводы. Эти впечатления, разумеется, весьма разнообразны в зависимости от художественной и политической ориентации рецензентов и критиков. Но есть и нечто общее в них. Прежде всего заграничная печать приветствует выставку, как первый «мост» между культурой России и Запада, как шаг к объединению славянской и германской души и к своеобразному «художественному союзу» (об этом см. дальше).

Затем с чувством принципиального удовлетворения констатируется «паритетность» художественной политики Р. С. Ф. С. Р., показавшей Западу почти все направления русского искусства, и академическое и левое. Глазер по этому поводу подчеркивает «мудрость» паритетного построения художественного образования в русских государственных школах, где «ученики учатся академически и кубистически, где им показывают все, и они могут сами выбирать».

И все же экспонаты академического искусства на выставке заинтересовали публику и критику неизмеримо меньше, нежели искусство молодежи. Правда, «старяки» представлены на этой выставке довольно слабо (быть может, многие наши маститые художники не ожидали, что из выставки что либо выйдет?). Так или иначе, но впечатление от произведений Архипова, Малявина, Кустодиева, Коровина, Жуковского и др. у германской прессы составилось довольно серое... Пережитки Рококо, Ампира, реализма и импрессионизма — вот почти все, что усмотрено было в этом искусстве.

Подлинный центр тяжести выставки, ее гвоздь, европейская пресса увидела в экспонатах молодых течений, «Бубнового Валета» и новейших группировок.

Да это и понятно психологически — именно здесь, в буйном искусстве наших левых художников, Европа чаяла увидеть побег революции, всходы огромной исторической эпохи. До сих пор германская критика знала только трех представителей молодой России — Каяндинского (не представитель ли он впрочем скорее молодой Германии?), Архипенко и Марка Шагала. Теперь

она увидела, что в широко разлившемся русском море плавают не только эти «три кита», но целые флотилии, оснащенные разнообразными лозунгами.

Естественно, что в этом молодом русском искусстве германская критика пыталась отделить чисто русские черты от иностранного влияния, бросившегося ей в глаза: в живописи «Бубнового валета» — гипноз Сезанна, в супрематизме и конструктивизме — кубистов и Пикассо и т. д.

В этом отношении Джон Шиковский в «Форвертсе» довольно интересно формулирует проблему преодоления французского влияния. «Пока искусство видело свою цель в формальной красоте, романские народы могли быть нашими учителями. Теперь же, когда искусство ищет выражения духовного, учения и ценности, которые мы получаем из Парижа, бесполезны. Теперь во главе движения становятся славянские и германские народы. Замкнутость, которую принесла собой мировая война, заставила немцев и русских обратиться к своим собственным силам и создать свою самостоятельную художественную культуру».

Какие же черты молодого русского искусства показались под этим углом зрения «самостоятельно» русскими? Прежде всего особая напряженность нашего искусства, обусловленная как русским характером вообще, так и революцией в частности. «Вместо деликатных красочных гармоний Франции или мистических стремлений Германии, русские обнаружили более сильное движение, большую пластическую и пространственную силу. Для этого фанатически влюбленного в теоретизирование народа отвлеченное искусство явилось своего рода здоровой пищей», говорит П. Ландау. С этим согласен и другой критик, утверждающий, что русские молодые искания свидетельствуют о том почти религиозном фанатизме, о том «одождении» во всем до последней черты, которые свойственны Достоевскому и русской революции. В этом смысле русские «обнаружили такую смелость и свободу, такую волю к переоценке и пересозданию всех ценностей, каких Европа не видела уже целые десятилетия». В. Спаель также подтверждает то, что «русские прямолинейнее, крепче

и, во всяком случае, энергичнее, нежели мы, германцы, в своем искусстве».

Но вслед за этим, так сказать, формально-психологическими похвалами констатируется и ряд «разочарований». Русское молодое искусство все же по существу (за исключением быть может Бурлюка и Ларионова) — только отражение Запада, «от академизма до сецессионизма и Штурма». В нем все же гораздо больше современности, нежели народности и оригинальности. Да и есть ли новое русское искусство, как таковое? — «Нет, — говорит Р. — русская, выставка это скорее выставка художественных проблем, опытов, экспериментов, лабораторных усилий; это напряженная мозговая работа. Здесь дело идет еще не о достижениях, но о предварительной стадии, о создании грамматики нового художественного эсперанто». Прямолинейность доводит русских до абстракции. «Наивное стремление к строительству, к конструкциям вещей, которые есть у нас, но еще отсутствуют в русской технике, приводит русских к примитивному подражанию в своем станковом искусстве машинам и архитектуре». «В сущности русские конструктивисты должны были бы быть достаточно последовательными, чтобы сделать последний вывод и, вместо бесполезной эстетической игры, приступить к практической работе и не конструировать подобия машин, но стать рабочими-производственниками и создавать настоящие машины».

Увы — в этих отзывах есть значительная доля истины! Наша трагедия именно в том и заключается, что революция пробудила в нас дремавшие жизнестроительные порывы, а наши технические возможности еще не дают их осуществить в реальной жизни и заставляют пока что строить на полотне, строить вещевые композиции из кусочков материалов, строить объемные декорации на сцене... Под всем этим таится не выходящая себе разряжения и приложения в быту потенциально-мощная пластическая сила; это та же сила, которая двигала и итальянским Возрождением, развивавшемся под знаком архитектурности. Над Учелло тоже смеялись, когда он с фанатизмом математика пылливо изучал форму яблок. Дайте нам реальные техни-

ческие возможности строить жизнь, делать дома и машины — и тогда, будем надеяться, вместо «искусства фальсификаций» вновь возродится у нас стремление к живописи, к картине, приостановленное революцией (а этого упадка живописи у нас, конечно, отрицать нельзя).

И тот же, уже цитированный мною критик, с благородной справедливостью признает, что не настало еще время судить о конечных результатах революционной эпохи в русском искусстве. «Было бы чрезмерным требовать большего за столь короткое время. В сущности, в распоряжении русских было всего каких-нибудь два года — для работы, которая, быть может, требует поколений. И при каких условиях только им приходилось работать!»

Я. Тучендзальд

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ПРОВИНЦИИ

ПИСЬМО ИЗ ТУРКЕСТАНА

В средней Азии, этой необычайной стране, где старая исламская культура до сих пор еще продолжает жить своей изумительной яркостью — искусство представляет еще мало исследованную область.

Отдельные, редкие и случайные труды о мусульманском зодчестве, коврах или керамике, не могут дать полной картины его прошлой или настоящей жизни. Тем более, что труды эти в большинстве случаев принадлежат таким ориенталистам, которые ценят в искусстве, главным образом, этнографию или историю.

Между тем, самое ценное в нем — его основные принципы, пластические и декоративные; стиль и значение орнаментальности, ощущение и стройка формы и цвета, характер ритма, — его статика и динамика, — все это так и осталось для нас сказочным и незнакомым миром.

Имеющийся здесь необычайно богатый материал (которого хватит на целое поколение) еще только ждет своих исследователей.