

РСФСР

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

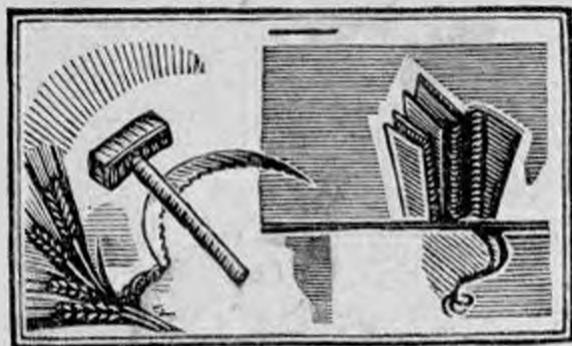
# ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

Ж У Р Н А Л

ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА  
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ

ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ

А. В. ЛУНАЧАРСКОГО, Н. Л. МЕЩЕРЯКОВА  
М. Н. ПОКРОВСКОГО, В. П. ПОЛОНСКОГО,  
И. И. СКВОРЦОВА — СТЕПАНОВА.



КНИГА СЕДЬМАЯ  
ОКТАБРЬ-НОЯБРЬ

---

ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА 1928

Писатель деклассированной интеллигенции может либо презрительно отвернуться от схватки, либо принять участие в разрушении ненавистного старого мира.

Двусмысленным в этом случае должно быть положение Дюамеля. Писатель, с отчаянием наблюдающий, как гибнет дорогое ему относительное спокойствие, как рушатся близкие реальные «духовные блага», не в состоянии будет спасти их, сможет реагировать на это бедствие только усовещеваниями, проявлением горя (неподдельным, но мелкотиражным — по вине обстоятельств), полным сострадания, но неточным учетом проливаемой крови. Ему будет казаться, что он «над» классовой борьбой (так же как Ромен Роллан был над схваткой империалистов). Но опыт Октябрьской революции говорит, что ему не легко будет остаться где-то там, «над». Сделать же шаг влево он смог бы только, если бы его любовь к человечеству и честность под давлением событий оказались сильнее его классовой реакционности и пассивности. Это было бы для него подвигом — настоящим, не в кавычках.

#### IV. ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО ИСКУССТВА В МОСКВЕ.

Б. Терновец.

Если первая половина XIX века еще была свидетельницей спора Парижа и Рима, как притягательных центров международной художественной жизни, то к середине столетия вопрос окончательно был решен в пользу Парижа. Его роль становится доминирующей, все сильнее сказываясь в художественной эволюции других стран. Крах второй империи, жестокое поражение, понесенное Францией в войне с Пруссией, не отразились на международном положении Парижа как центра искусств. Его притягивающая и ассимилирующая сила, казалось, еще возросла к концу XX столетия. Необычайная интенсивность художественной жизни Франции на рубеже нового века, непрерывное борение все новых группировок и школ втягивали в орбиту интересов французского искусства художников других европейских стран и, в первую очередь, бывшей победительницы в войне — Германии.

Русская живопись долгое время находилась в стороне от этого общеввропейского движения; воздействия Рима, влияния, идущие от немецкого искусства, превалируют над влиянием Парижа. Академия направляет своих питомцев в первую очередь в Италию. Однако со второй половины XIX века, особенно с 70-х годов, все более частыми становятся поездки русских художников во Францию; Ренин, Суриков, Васнецов работают в Париже; следы влияния современного французского искусства могут быть обнаружены в определенный период их творчества. Однако ни о какой органической связи между французским и русским искусством мы еще не вправе говорить; как ни значительны импульсы, получаемые русскими живописцами в Париже, у себя на родине

они приходят в конце концов к формам искусства, весьма далеким от парижских исканий. Можно считать, что Константин Коровин был первым крупным русским художником, у которого эта связь с художественным миром Франции сделалась кровной: влюбленный в Париж, постоянно туда возвращавшийся, Коровин впитал вместе с парижской атмосферой живописные навыки французской школы. Судьба Коровина явилась прообразом положения многих русских художников. В разных вариациях, с различными степенями глубины и непосредственности, мы можем наблюдать в русской живописи 90-х и 900-х годов постоянное нарастание парижских влияний.

Одним из проводников этих влияний явился культурный круг «Мира искусства». Впрочем, эпоха характеризуется весьма еще шаткой, не установившей мерил эстетикой; это явление легко объясняется переходным, стоящим на грани, этапом развития, отчасти общим влиянием петербургской обстановки. В условиях петербургской действительности увлечение французским искусством ограничивается тонкой прослойкой эстетов и сравнительно узким кругом художников, слабо отражаясь на художественной практике и не порождая сколько-нибудь заметной струи коллекционирования <sup>1)</sup>.

Более благодарную почву новое французское искусство нашло в бурно развивавшейся и европеизировавшейся Москве XX века. Молодая московская буржуазия в своем стремлении прикоснуться к последним словам европейской цивилизации неудержимо тянулась к Парижу. Общая политическая ситуация, блеск французской культуры, притягательная сила Парижа придавали этим тенденциям особенно яркое выражение. Лишенная пассеистических уклонов, так свойственных Петербургу, инициативная, смелая московская буржуазия стремится овладеть передовыми позициями Запада; характерно, что из ее среды выходят новые меценаты и коллекционеры — все эти Морозовы, Щукины, Рябушинские, Поляковы, с бурным рвением основывающие дорогостоящие художественные журналы, формирующие интернациональные выставки, в краткий срок составляющие первоклассные художественные коллекции. Помимо моментов чистого снобизма существовали, очевидно, определенные черты во французском искусстве, которые отвечали лучше всего мироощущению московской буржуазии. Оптимистическое принятие мира, ярко выраженный гедонизм, формализм и ассоциальность нового французского искусства, элементы смелости, экспериментаторства, художественного «грюндерства», отвечали новому размаху московской жизни. Не менее привлекательной чертой явилось вызывающее самоутверждение нового искусства: беспощадное отрицание старых заветов, резкая борьба со всяческим академизмом. Подобная установка находила себе отклики в настроениях оппозиционной, протестующей, «играющей в революцию» буржуазной Москвы. Историк может констатировать, что именно

<sup>1)</sup> Характерно, что организованная Н. Врангелем и С. Маковским превосходная ретроспективная выставка французской живописи за сто лет (1812—1912) не смогла пробудить увлечения современным французским искусством.



Общий вид русского отдела. Слева работы А. Яковлева, в центре фигура О. Мещанинова, справа работы А. Экстер.

в Москве начала века французское художественное влияние порождает наибольшие эффекты, что одновременно с этим перемещаются в Москву основные линии развития русской живописи.

Ряд фактов характеризует эту эволюцию: появление новых художественных журналов — «Весов», «Золотого руна», «Искусства», выставки с ярко выраженным международным характером — «Золотого руна»<sup>1)</sup>, «Бубнового валета»<sup>2)</sup>, мелкие выставки, устраиваемые вновь возникшими художественными салонами Михайловой<sup>3)</sup> и Лемерсье; все усиливающаяся коллекционерская деятельность С. И. Щукина и П. А. Морозова, влияние щукинского собрания, широко доступного художникам, знакомящего их в концентрированных формах с последними течениями французской живописи; шумные диспуты, приезд иностранцев (Матисса, Маринетти), волнения среди художественной молодежи, выход или удаление из Училища живописи и ваяния ряда талантливых учеников, в будущем крупнейших деятелей русского искусства, — таковы наиболее характерные черты эпохи. Молодежь десятками, сотнями устремляется

<sup>1)</sup> Отметим, что в салонах «Золотого руна» широкая московская публика впервые познакомилась с Сезанном Гогеном, Ван-Гогом, Браком, Матиссом, Дереном, Боннаром, Ван-Донгеном, Фриезом, Марке, Редоном, Руо, Синьяком, Вюйаром, Лотреком, Вламинком, Ле-Фоконье и скульпторами Бурделлем, Майолем, Марком.

<sup>2)</sup> Наряду с левыми немецкими художниками на выставках «Бубнового валета» появлялись Глез, Вламинк, Ле-Фоконье, Пикассо, Дерен, Ван-Донген, Леже, Брак, Делопе, Фриез, Л. А. Моро.

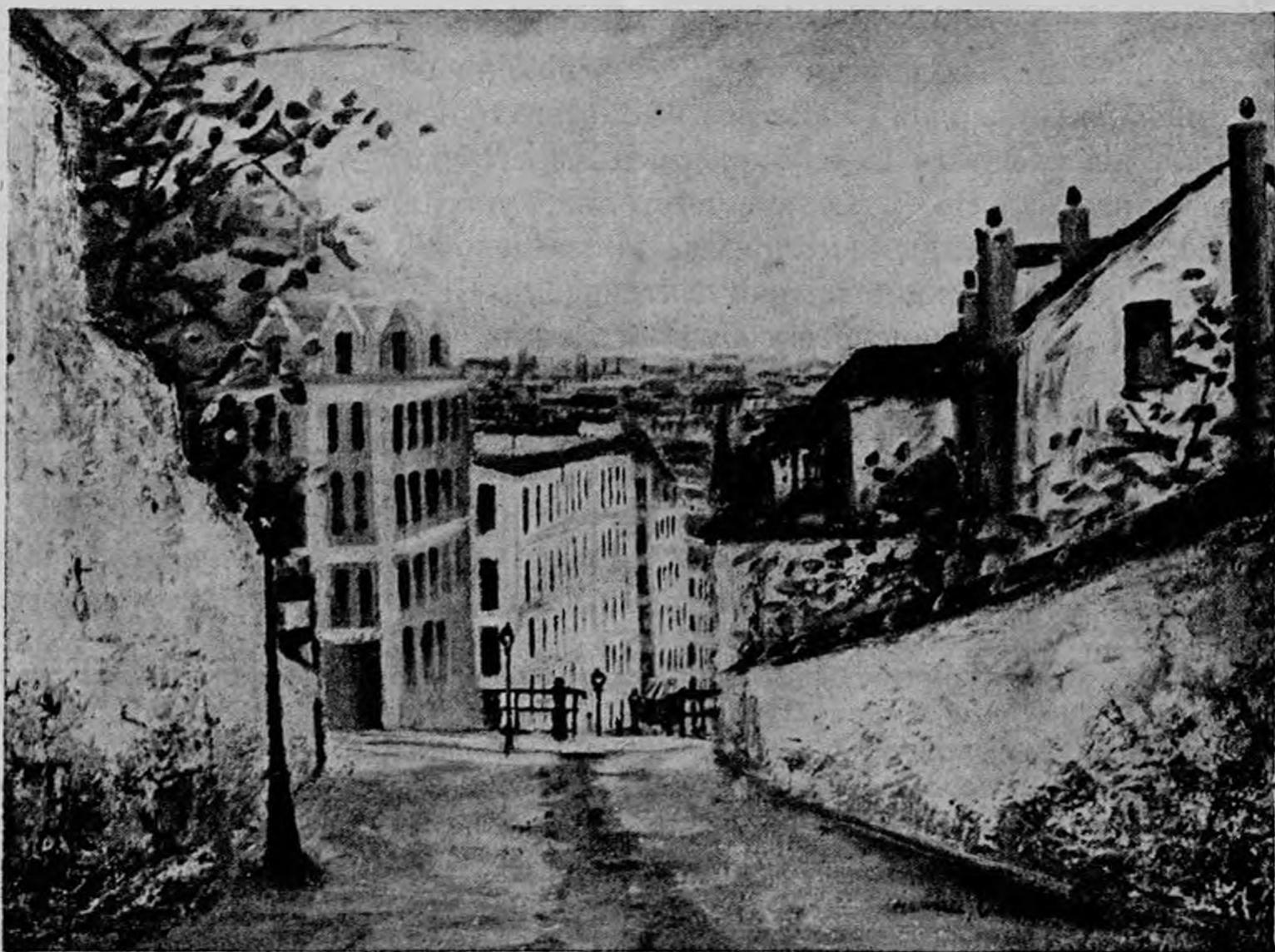
<sup>3)</sup> Напр. каталог французской выставки в салоне Михайловой 1912 г. включает работы Дюфи, Гри, Эрбена, Леже, Лота, Лорансена, Метценже, Маркусси, Маршана, Пикассо, Руо, Сюзанны Валодон и др.

в Париж. Возвращаясь, она удесятерит влияние и славу новой французской школы. Москва вырастает в виднейшую артистическую колонию Парижа, но колонию буйную, своевольную, способную к самостоятельным дерзким поискам.

В связи с поездками русских художников за границу учащаются случаи появления работ московских живописцев на передовых парижских художественных выставках — «Салоне независимых» и «Осеннем салоне»; начинающийся процесс внедрения во французское искусство облегчается победами русского декорационного искусства, триумфами дягилевского балета <sup>1)</sup>, открывшего театральному миру Запада неиспользованные и неподозреваемые ресурсы театральной живописности. Русское живописное искусство, правда, в своей боковой ветви, имеет уже смелость выступать теперь не только в роли ученика, но и в позе мастера-новатора, указующего новые пути.

Это явление остается пока единичным. Не подлежит сомнению, что во взаимоотношении между художественным миром Франции и России мы бесконечно больше получали, чем давали. Эволюция молодой русской живописи становилась производной от развития французского искусства. Не имея собственной крепкой живописной традиции, мы с тем большей стремительностью заимствовали последние слова французского искусства.

<sup>1)</sup> Отметим также крупное значение ретроспективной выставки русского искусства, устроенной Дягилевым в 1906 г. при «Осеннем салоне».



Морис Утрилло.

Улица на Монмартре.



Морис Утрилло.

Дом на улице Мон-Сени.

\* \* \*

Оживленная связь между Москвой и Парижем была резко оборвана войной. Художественный мир Москвы, отрезанный от общения с Западом, остается предоставленным самому себе; оторванность от Парижа в первые годы мало ощущалась; она компенсировалась притоком художественной молодежи, покинувшей Париж после объявления войны и еще более усиливавшей силу французских влияний. Выросшая в традициях крайнего формализма, молодая московская школа логически развивала дальше воспринятые от Франции тенденции; теоретичность и рационализм кладут отпечаток на большинство проявлений московской школы; потрясения войны оставляют ее почти равнодушной: молодая живопись потеряла всякий интерес к сюжетному отображению действительности.

Все описанные тенденции первоначально еще усиливаются после Февральской и Октябрьской революций. Бунтари, революционеры в искусстве, крайние левые первыми признали советскую власть, первыми встали под пролетарские знамена. Они ведут широкую художественную политику, реорганизуют школы и музеи, производят массовые закупки художественных произведений, оформляют народные торжества. Импульсы, полученные в свое время от французов, приносят теперь свои плоды. Пусть общее направление было предугазано французским довоенным искусством; выводы и положения, к которым теперь приходят рус-



Де Варокье.

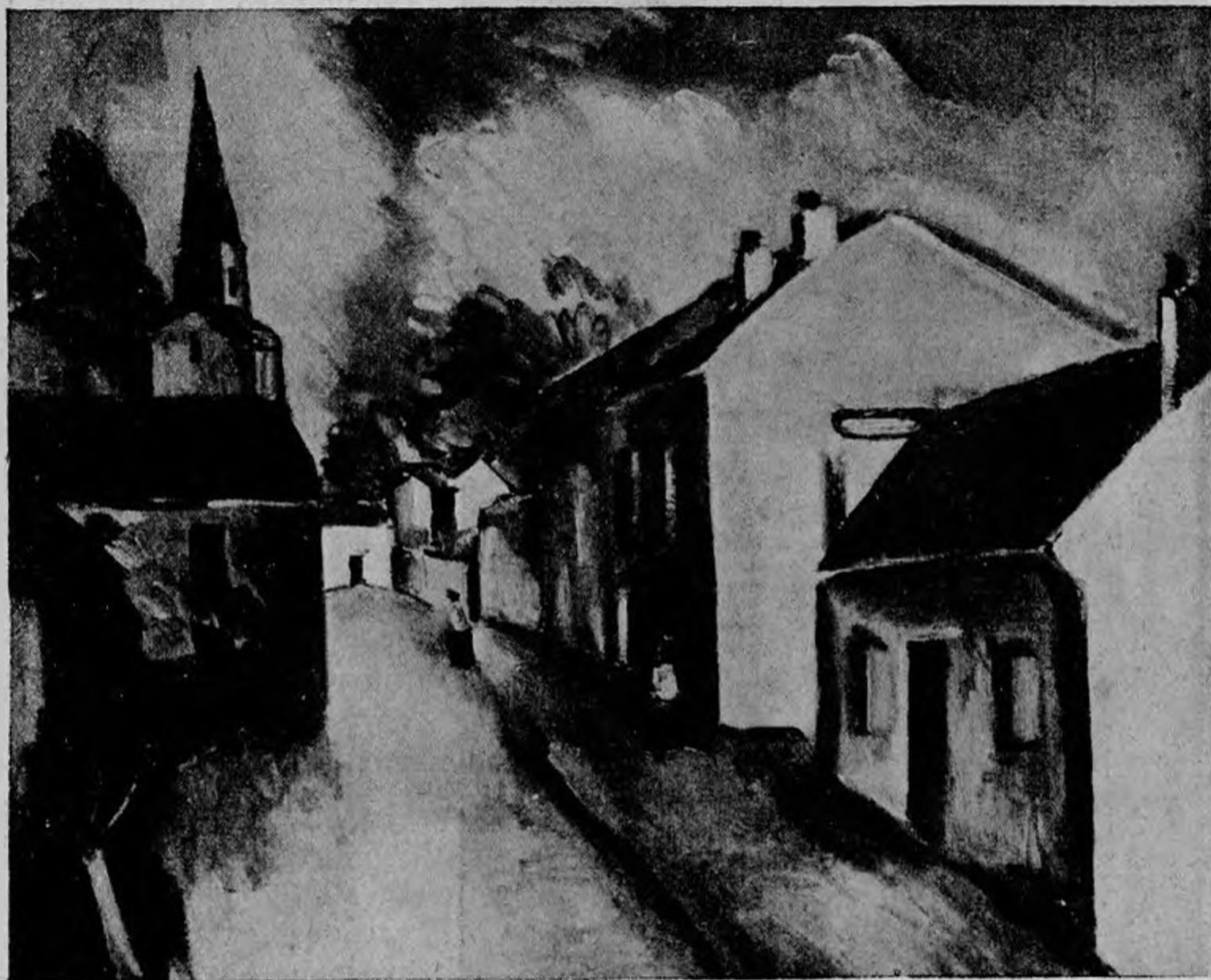
Венеция. Ц. С. Жеремна.

ские художественные течения, — новы, смелы, неожиданны. Супрематизм, конструктивизм означали действительно «новые слова» в искусстве, не замедлившие оказать сильнейшее воздействие на развитие экстремистских течений в Западной Европе.

Мы все знаем дальнейшую эволюцию, наступивший кризис левого искусства, уход конструктивистов от живописи к производству, с другой стороны — стремительное «поправление» многих художников, жесточайшую реакцию на крайности формализма в лице буйно выросшего АХРРа. Впрочем, уже до оформления АХРРа поворот от беспредметничества к усилению реалистических тенденций стал явно вырисовываться; выставка бывших «бубнововалетчиков», устроенная в 1922 г., знаменовала собою явный поворот от кубо-футуристических уклонов к «здоровому» живописному реализму. Вслед за АХРРом, остро поставившим вопрос о революционной тематике, появляются новые группировки, зарождается «ОСТ», выдвигающий проблему нового художественного оформления, стремящийся новыми средствами разрешить выдвинутые жизнью задачи. Все эти явления были глубоко закономерны. Быстрое вымирание прежнего слоя буржуазного покупателя, появление нового потребителя, нового массового посетителя выставок, с его еще не вполне осознанными художественными запросами, однако, явно кло-

нившимися, в общем, в сторону сюжетного реализма, ставило перед русским искусством ряд сложнейших, не известных дореволюционной обстановке, проблем. Для всех становится ясным, что на новой, вспаханной революцией почве должно вырасти и окрепнуть новое, своеобразное искусство, весьма далекое по общей своей установке как от дореволюционного русского искусства, так и от современного искусства Запада. Поскольку социальные базы советского и западно-европейского искусства совершенно различны, мы должны быть готовы к коренному в будущем расхождению с Западом в понимании задач искусства и в оценке художественных форм, расхождению, которое обречено на непрерывное углубление. С исторической неизбежностью искусство будет втянуто в процесс борьбы двух социальных систем, превращаясь во все более открытое и действенное орудие пропаганды и самоутверждения класса.

Мы видим, таким образом, что отношения между русским и французским искусством должны сложиться на совсем иных основаниях, чем это было до революции. Если до войны последние ростки французского искусства прекрасно развивались, пересаженные на московскую почву, то вряд ли им суждено ныне столь же благополучное развитие: иным стал климат и иная почва. Искусство Франции, выросшее в окружении, нам чуждом, отражающее настроения, запросы и вкусы французского



М. В л а м и н к.

Деревенская улица.

общества, нам далекие, пробуждает в нас другой отклик и находит другую оценку, чем это было до революции. Показательно, что ощущение отчужденности и дальности испытывается очень живо нашими художниками, временно попадающими за границу. Исторически неизбежная трещина, разрыв двух социальных систем, может только углубляться.

Эти предпосылки должны предопределить наше общее отношение к искусству современной Франции. От столкновения с искусством Парижа мы не вправе ожидать теперь тех последствий, того «заражения», которое было возможно 20 лет тому назад. Воздействие французского искусства будет теперь, несомненно, более узким, ограниченным пределами производственно-технических и формально-художественных проблем. Действительно, в разрешении своих, поставленных жизнью, задач французские художники проявляют присущее живописной культуре Франции высокое мастерство, зрелость вкуса, утонченность и изощренность.



Амедео Модильяни.

Женщина с камеей.

Урок французского искусства — это урок напряженного новаторства, непрерывающейся цепи исканий, урок зрелого впитывания элементов традиции, настойчивого внимания к вопросам живописного мастерства. Основные задачи, стоящие перед советским искусством и искусством Парижа, весьма различны. Но ознакомление с методом постановки и решения этих задач не может не быть для нас глубоко поучительным.

\* \* \*

Длительная блокада, — экономическая, политическая, культурная, которой буржуазный Запад окружил пролетарскую революцию, была прорвана в 1920—1925 гг. Одно за другим последовали признания Советского союза крупнейшими государствами За-

падной Европы. Им обычно предшествовало и их сопровождало оживление торговых и культурных отношений. Наша художественная продукция стала появляться на Западе. Предшествующие годы были свидетелями успеха советских художественных выставок. Берлинская выставка 1922 г., Венецианская 1924 г., Парижская выставка декоративных искусств 1925 г., Дрезденская выставка 1926 г., Монца-Миланская выставка декоративных искусств 1927 г., Японская выставка 1927 г., Венецианская выставка 1928 г. — вот главные этапы наших выставочных выступлений. Мы не упоминаем здесь о довольно многочисленных малых выставках, индивидуальных и групповых.



Громер.

Перевозчик.

Внедрение нашего искусства на Запад только еще начинается; по ряду технических и политических причин мы не всегда можем удовлетворить разнообразные, постоянно притекающие к нам приглашения. Однако мы можем уже не заботиться о «признании» советского искусства: оно в целом давно «признано» и расценивается как фактор большой международной мощи.

Ответные волны западно-европейского искусства докатываются до нас пока сильно ослабленными. За одиннадцать лет мы видели всего три выставки, пришедшие с Запада: организованную в 1924 г. Мопром Германскую художественную выставку, выставку Революционного искусства Запада, устроенную в 1926 г. ГАХНом, и показанную ныне в помещении Музея нового западного искусства выставку Современного французского искусства.

О Французской художественной выставке стали говорить с первых моментов возобновления наших отношений с Францией. Уже в 1925 г., в период нашего первого выступления на Выставке декоративных искусств в Париже, намечались формы и состав предполагаемой выставки. Однако приливы и отливы политических отношений между Францией и СССР то выдвигали вперед проблему выставки, то лишали ее всякой актуальности. Возможность выставки стала выясняться в конкретных очертаниях

лишь осенью 1927 г., когда общая идея выставки встретила поддержку тогдашнего полпреда в Париже т. Раковского и бывшего проездом в Париже наркома А. В. Луначарского. К сожалению, внешнеполитическая ситуация весьма мало благоприятствовала сбору экспонатов выставки зимой и весной 1928 г. Всем памятна яростная кампания французской прессы против т. Раковского, длинный ряд выпадов желтой печати, скандальные попытки французского банка наложить арест на советское золото в Нью-Йорке, бешеная травля коммунистов во время наступивших выборов в Палату депутатов. Все это чрезвычайно усложнило задачу непосредственных собирателей выставки — Галереи Билье и художников — Ларионова и С. Фотинского, любезно взявших на себя



Ф. Мазерель.

Группа рабочих.

эту миссию. Им пришлось работать в трудной атмосфере недоверия, столкнуться с рядом неожиданных отказов со стороны лиц и фирм, еще за несколько месяцев перед тем относившихся с полным сочувствием к идее выставки. Сдержанно холодное отношение крупных «маршанов» объясняется также и явной «нерентабельностью» выставки, ставившей себе не торговые задачи, а цели культурного сближения двух стран. Подобная установка лишила выставку в глазах торговцев всякого коммерческого интереса. А общеизвестно, что в художественной жизни Парижа торговцы «делают дождь и хорошую погоду». В их руках все нервы художественной жизни; имея в своем распоряжении, благодаря длительным контрактам,

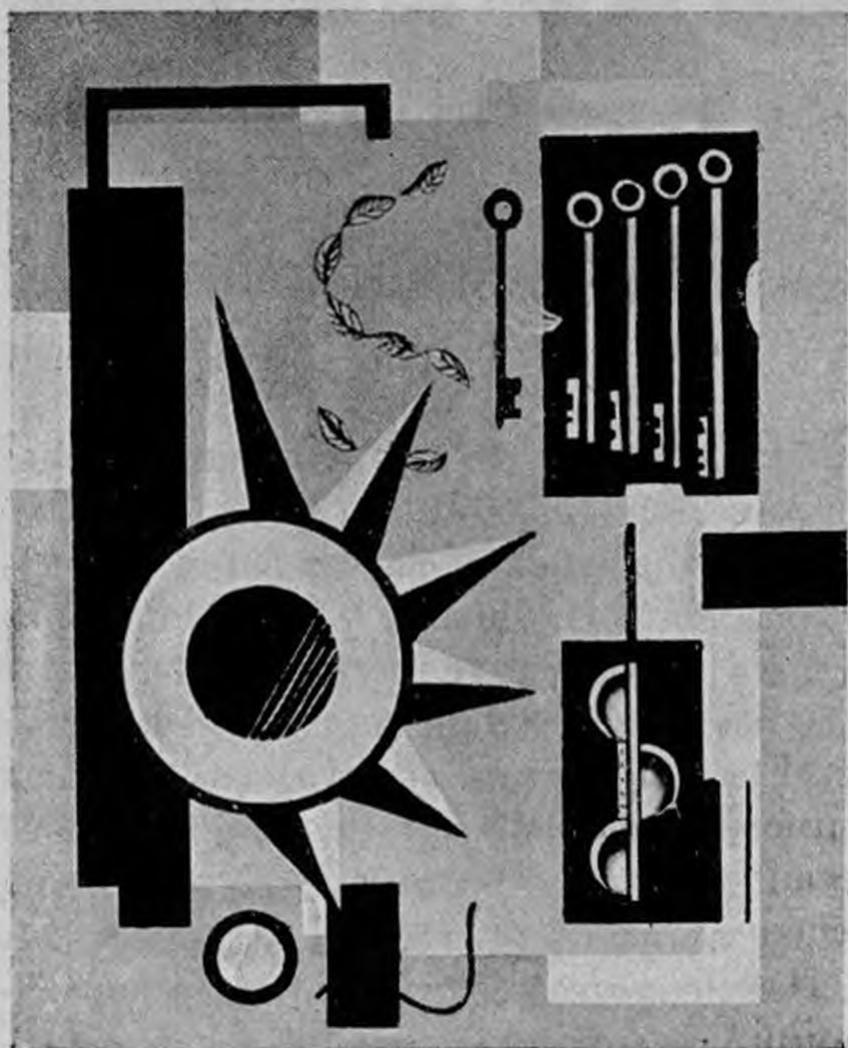
продукцию виднейших художников, они являются в сущности руководителями французской художественной политики. Эти обстоятельства делают понятным, почему широкий план, намеченный в Москве выставочным комитетом, не мог быть полностью реализован, почему столь многие из видных художников, — а все они имелись в первоначальном списке комитета, — оказались непредставленными на выставке. Так, напр., отсутствуют Матисс, Брак, Боннар, Пикассо, Руо, Сегонзак, Фриез и другие крупные имена; невыявленными остались целые художественные течения, как идущий от Сегонзака неореализм, внимание к которому было бы у нас обеспечено, или как сюрреализм, столь шумно выявляющий себя во Франции. Наконец не все имеющиеся на выставке художники представлены лучшими своими работами, напр. Дерен. И все же материал, который мы получили из Парижа, не создавая непо-

средственной целостной картины французского искусства, делает возможным постановку ряда принципиальных проблем, позволяет затрагивать некоторые общие вопросы французской послевоенной художественной эволюции; это делает выставку, несмотря на все ее недочеты, глубоко интересной; и не только для художника: этот фрагментарный, но подлинный материал, документирующий состояние культуры Запада, может привлечь внимание самых широких кругов. Этим объясняется та исключительная притягательная сила, которая обнаружилась с первых дней открытия выставки, исключительно высокая ее посещаемость. Мы можем, очевидно, констатировать давно назревшую в нашем обществе потребность ознакомления с современной культурой Запада.



Л. С ю р в а ж.

Женская фигура.



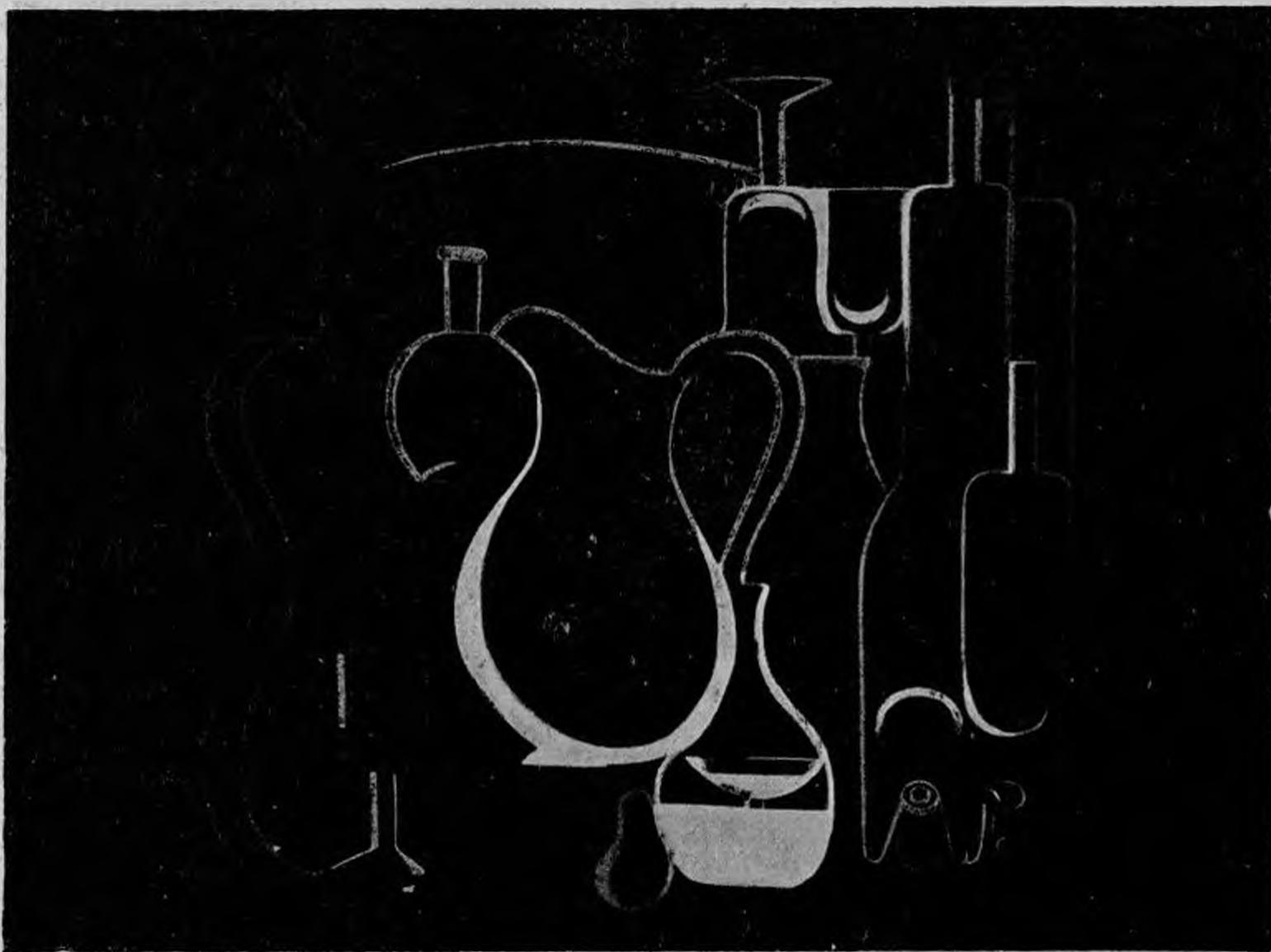
Ф. Л е ж е.

Композиция.

Задачей Музея нового западного искусства явилась возможно более стройная и логичная экспозиция, выделяющая основные моменты и облегчающая ориентировку и усвоение материала выставки широким посетителем<sup>1)</sup>. Из пяти зал иностранного отдела один был посвящен изжива-

<sup>1)</sup> Организация выставки проводилась тремя учреждениями: ГАХНом, Гос. музеем нов. зап. искусства и Гос. Третьяковской галереей. Привлечение последней диктовалось широко развернутым русским отделом выставки; проработка материала к каталогу и экспозиция была осуществлена Гос. музеем нов. зап. искусства во французской части выставки и Гос. Третьяковской галереей в русской ее части.

ниям импрессионизма, второй — посткубистическим тенденциям, в отдельных залах были размещены работы, характеризующие неоклассицизм и экспрессионизм на французской почве, наконец последняя комната, отданная художникам-иностранцам, служила переходом к залам русского отдела. Подобное планомерное размещение вызывает на принципиальный подход к выставке, позволяя затрагивать общие проблемы французского искусства. Поскольку, однако, разбору основных его тенденций была уже посвящена наша статья «Художественная жизнь



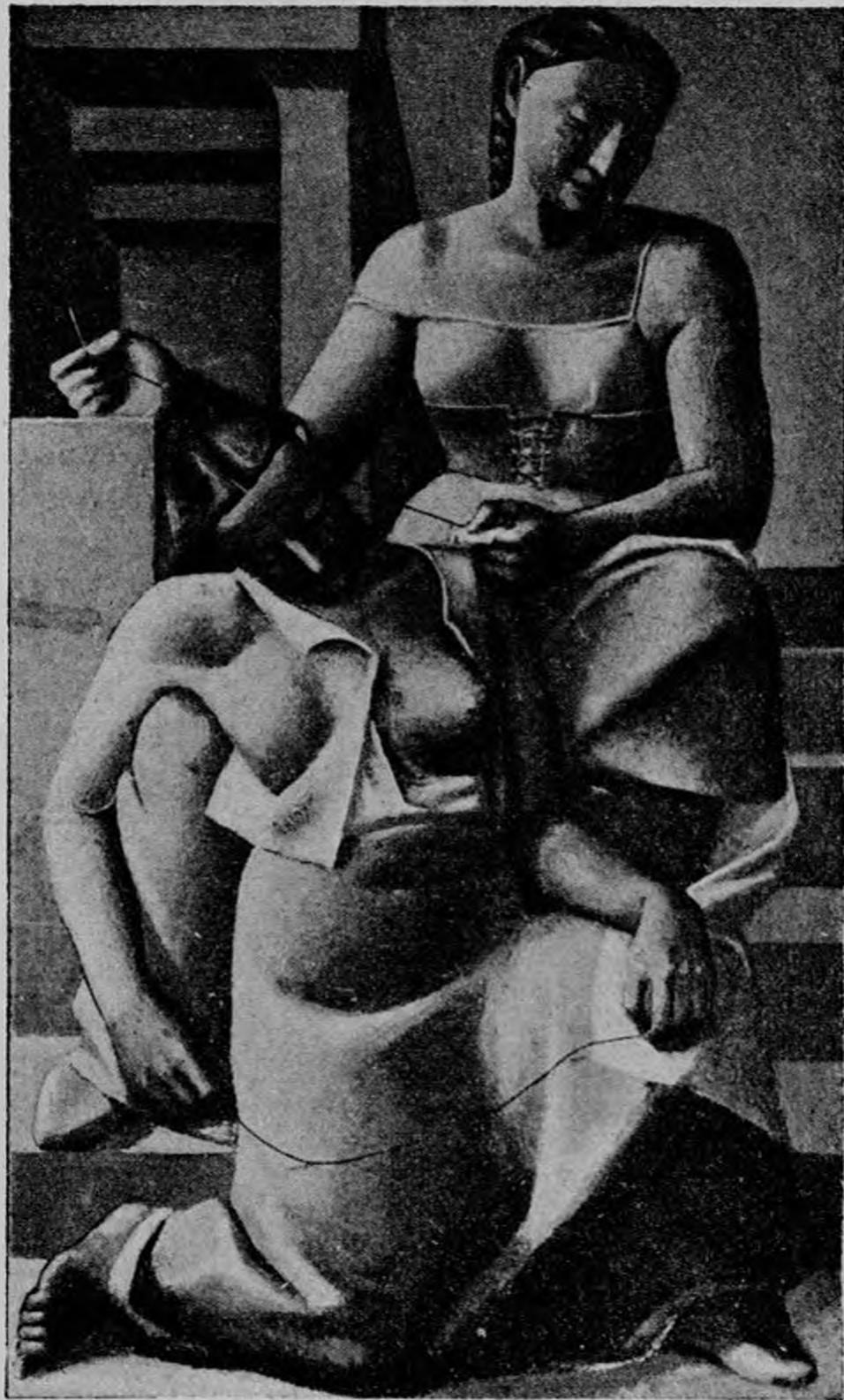
О з а н ф а н.

Графика на черном фоне.

Парижа» («Печать и революция», 1928, № 11), мы остановимся в дальнейшем на моментах скорее частного порядка.

По многим данным можно судить о глубоком впечатлении, произведенном в Москве двумя работами Утрилло. «Дом на улице Мон-Сени» и «Улица на Монмартре» не могут быть причислены к кругу самых лучших работ художника, но все же они в достаточной мере для него типичны. «Улица» передает характерный монмартрский мотив, с крутым спуском под гору, стенами и крышами расстилающегося внизу города, дали которого переданы нежною кистью; живопись листвы на этой картине несколько небрежна, в этом отношении «Дом на улице Мон-Сени» написан сдержаннее и крепче. Его глухая, серовато-зеленая гамма напоминает о довоенных работах Утрилло, о так ценимой теперь «белой серии» с ее ограниченной и вместе с тем богатой нюансами красочной гаммой. Искусство

Утрилло ответил новым требованиям и настроениям, сформировавшимся во французском обществе в послевоенную эпоху. Оно было живительным дождем, которого давно жаждала иссушенная долголетним царством формализма почва. Вместе с живописью Утрилло во французское искусство снова возвращается глубоко интимное, проникновенное ощущение мира, далекое от поверхностно скользящего взгляда импрессионистов. Утрилло любит то, что он изображает, и изображает лишь то, что любит. Его мотивами являются глухие уголки, старые стены уходящего в прошлое Монмартра. Меланхолия этого обреченного на исчезновение мира, ощущение трагедии, которое рождает в зрителе живопись Утрилло, — несомненные признаки возрождения лиризма во французской живописи.



М. Кампильи.

Швен.

Глубокие, еще не оформившиеся неоромантические тенденции создали увлечение живописью Утрилло, как создали посмертную славу Модильяни. Художник появляется в Париже в разгар кубистических исканий. Всеобщее увлечение негритянской скульптурой не толкает Модильяни на путь формалистического схематизма кубистов, но порождает стремление к глубокой экспрессивности. Линия становится важнейшим элементом искусства Модильяни, посетельницей глубокой душевной эмоции. Острое ощущение болезненной утонченности всегда присуще работам Модильяни, сообщая им особый привкус, особое напряжение.

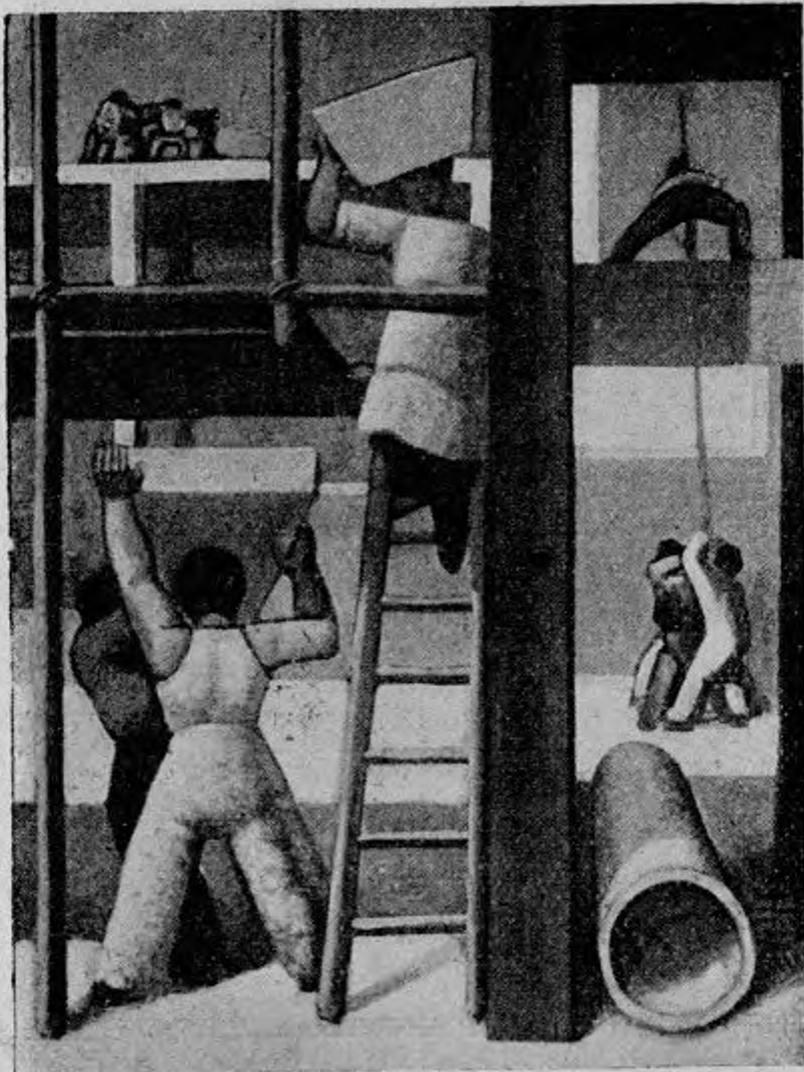
Лиричность в равной мере характеризуют и пейзажи Вламинга; его живопись тоже идет от сердца, не от разума. Она несомненно глубока ощущением; простой мотив — дорога, старый дом, одинокая группа

деревьев, нависшие грозные тучи — могут потрясать, как отрывок трагедии. Краска Вламминка глубоко выразительна; его кисть свободна, несдержана, вся во власти эмоции, движущей художником. Этот тяжелый гигант, беглец города, тянется к земле, к природе, движения которой он чувствует с глубокой проникновенностью.

Искусство Громера может особенно заинтересовать скрещением различных, на первый взгляд противоположных тенденций — строгой конструктивности, вынесенной художником из кубистической школы, и резко выраженного экспрессионизма. Громер всегда дает образ, четко

построенный, лаконичный и вместе с тем воздействующий на зрителя своим эмоциональным содержанием.

Ле Фоконье также проделал путь от кубизма к экспрессионизму; но здесь новые черты совершенно вытеснили старые начала; в послевоенных работах Ле Фоконье нельзя узнать бывшего сподвижника Леже, Метценже и Пикассо. Оставлены старые эксперименты, сдвиги, разложения формы, резко потемнела палитра; от дымчатых, серых, серо-зеленых тонов, излюбленных ранее художником, наблюдается переход к коричневой, почти однотонной гамме. В этой разительной перемене можно усматривать следы воздействия старого голландского искусства, в частности Рембрандта.



М. Кампильи.

Стрелители.

Новые экспрессионистические тенденции развиваются на фоне изживания рационалистических методов кубизма. Отход и измена ряда вождей заставили говорить о кризисе, переживаемом кубизмом. Несомненно, значение кубизма во французском искусстве сегодняшнего дня далеко не соответствует той роли, которую играло это течение в годы перед войной. За этот период кубизму пришлось перестроить свои ряды, от наступательных отойти на оборонительные позиции. Прилив молодых сил в лагерь кубистов прекратился, молодежь охотнее следует за новыми лозунгами (сюрреализм). Важнее, однако, этих внешних неудач внутренние трансформации, которые пережили за эти годы в самой системе кубизма. Гордый рационализм, революционно перестраивающий всю систему накопленных веками живописных навыков, стремящийся найти новые законы передачи пространственного мира, переродился постепенно

в своеобразно-острую, сугубо-формалистическую игру живописными ценностями, бессцельную, насквозь пронизанную эстетизмом. Аналитический и исследовательский характер, присущий ранним опытам кубизма, уступает теперь место главенству декоративного принципа. В этом отказе от прежних поисков нельзя не видеть влияния расслабляющей атмосферы послевоенной Франции. Реакция политическая не могла не отразиться на всех областях общественной жизни, сопровождаясь привычным недоверием ко всякому новаторству. Сенсуализм, характерный для современной французской культуры, выразился в искусстве повышенным



Д. Де-Кирико.

Лошади на взморье.

интересом к чувственному восприятию живописных ценностей; расцвет и успех творчества Брака в этой атмосфере понятен. Не менее характерна



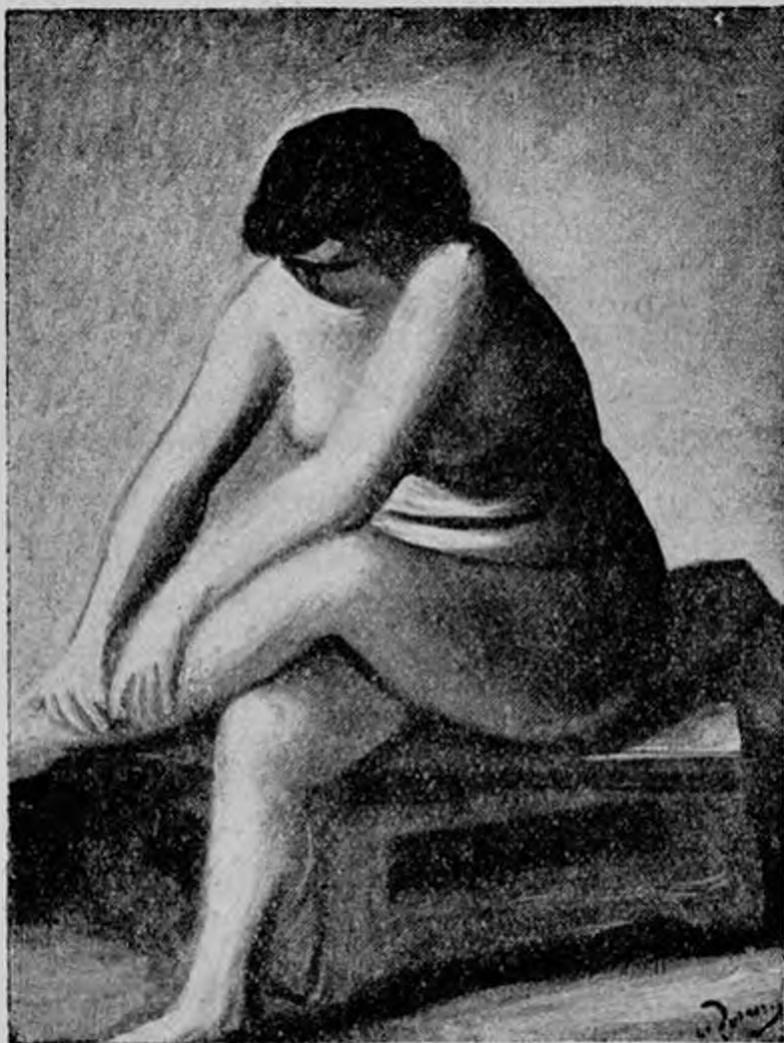
Д. Де-Кирико.

Римлянки.

для эволюции кубизма и линия развития Пикассо. В его творчестве впервые во всей полноте сказались эти новые тенденции к декоративизму. При отсутствии произведений самого Пикассо «эстетический кубизм» в достаточной мере представлен на выставке работами талантливой Маркуси, культурного, несколько эклектичного Сюрважа и молодого, эффектно-красивого Люрса. В этом окружении все более одинокими кажутся фигуры художников типа Леже и Озанфана, не отказавшихся еще от своеобразного методического рационализма, продуманно и планомерно строящих свое искусство. Создатель системы «пуризма», Озанфан, за последние годы уделяет особое внимание проблемам

живописной фактуры. Вопросы строения мазка, расположения его по отношению к источнику света, борьба с ответами, свойственными масляной живописи, попытки помощью одних фактурных приемов добиться впечатления рельефности — вот темы его систематических опытов («Восточная голова», «Композиция»). Насквозь пронизанное рационализмом искусство Озанфана кажется несколько анемичным рядом с мощными и четкими работами Фернанда Леже. Вот мастер, с большим правом могущий претендовать считаться характерным представителем нашей городской «механистической» культуры. Его работы кажутся особенно мужественными, уверенными в своей силе, в окружении всеобщей расслабленности.

В известном смысле наследником рационалистических тенденций кубизма является неоклассицизм: от кубизма к классике пришел Северини в своих поисках живописной закономерности. Принимая решение основных проблем искусства, данное в работах старых мастеров, неоклассицизм тем самым утверждал возвращение к установленным традициям, глубоко противоречащее новаторскому уклону раннего кубизма. Вышедший из кубизма неоклассицизм превращался таким образом в его антитезу. Это возвращение к традиции не было случайным; оно наблюдается почти повсеместно в Европе, принимая различную окраску в зависимости от объективных условий общественной среды. Толчком к движению послужили работы Пикассо, и в этом отношении проявившего свою чуткость к запросам эпохи. Люрса, Прюна, Суверби, Сюрваж (в своей классической серии), отчасти Мот отразили различные стороны этих тенденций, не выросших, однако, в сколько-нибудь заметное течение французской живописи.



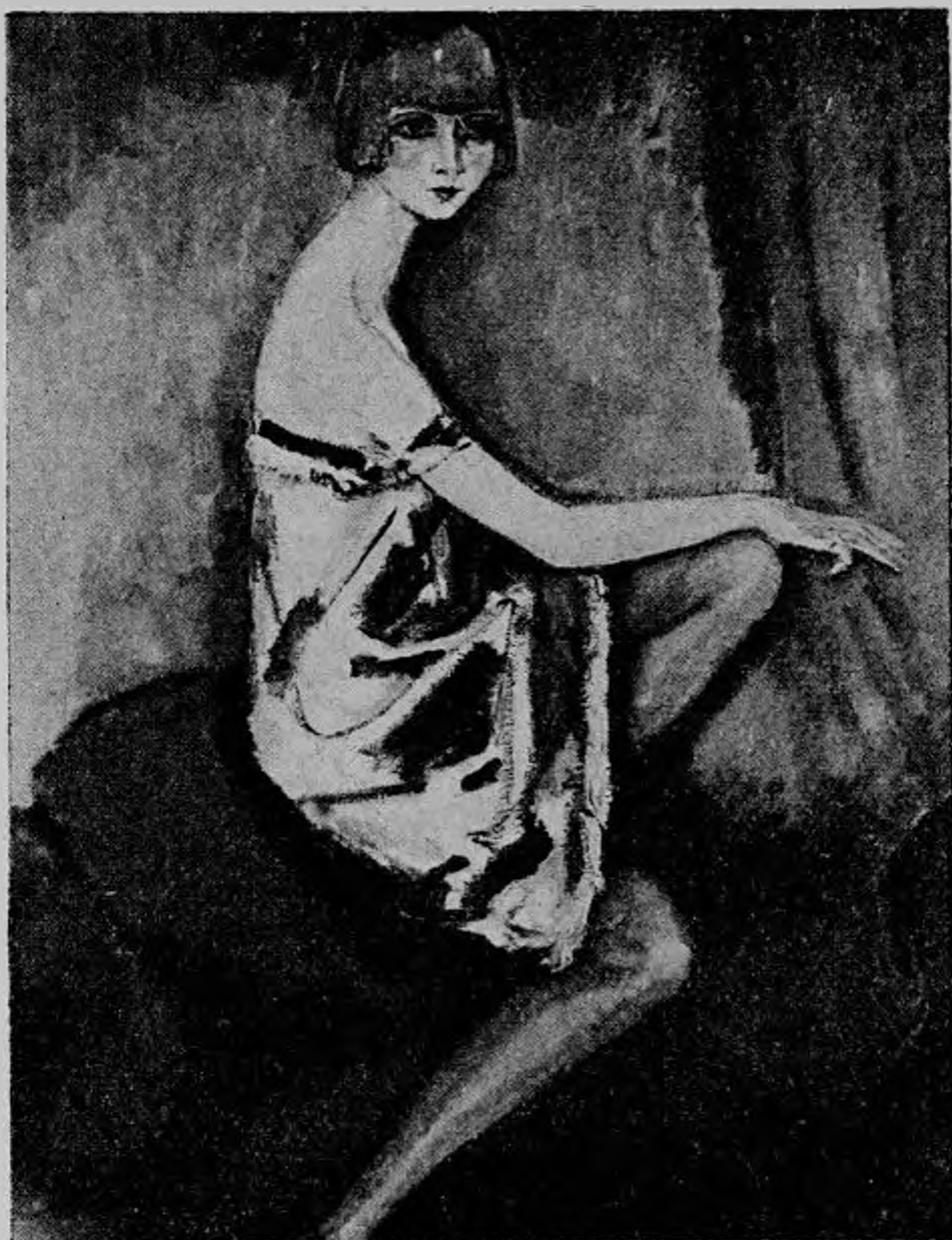
А. Дерейн.

Обнаженная женщина.

Наиболее яркими представителями неоклассиков в лоне парижской школы оказались итальянские художники; впрочем и в самой Италии все движение получило наибольшую силу и распространение. Неоклассические тенденции определенно выявляются у Кампили, с его опытами композиционных построений, с его стремлением к использованию колористических эффектов старой фресковой живописи. Северини с его зализанной, гладкой живописью мало привлекателен. Его фигура окончательно теряется рядом с импонирующим самоутверждением Де-Кирико. Классифицировать, заносить в определенные рубрики этого художника было бы неблагоприятной задачей: его линия развития слишком ка-

призна, богата неожиданными изломами, напоминающими сложную эволюцию Пикассо. Невозможно отрицать рационалистического, волевого истока творчества Де-Кирико, как невозможно не видеть и романтических, экспрессивных его моментов. Они сообщают работам Де-Кирико тот внутренний напор, ту выразительность, которые избавляют их от всякого характера «пластично», от всякого пассеистического налета.

Молодой французский художник Суверби, прошедший путь от Мориса Дени к Пикассо и Браку, испытавший все искушения кубистической школы, представлен красивой композицией



К. Ван-Донген.

Серебряная сорочка.

«Любовь на море», культурной, взвешенной, свидетельствующей о его композиционном и тонком колористическом даре.

Обилие иностранцев, постоянно живущих и работающих в Париже, придает особый отпечаток «Парижской школе» и могло бы быть предметом самостоятельной статьи, настолько богатое поле наблюдений представляет этот художественный симбиоз. Одна проблема европеизации современной японской живописи (Фужита, Койянаги и др.) могла бы осветить ряд интереснейших положений. Не менее богаты наблюдения и над внутренней эволюцией многочисленной русской художественной колонии. Перерождение отдельных художественных явлений, растерянность, отсутствие своего лица у одних, быстрый расцвет на почве Парижа живописного дарования других — делают сложной и противоречивой общую картину. Рамки этой статьи не позволяют нам коснуться всех этих вопросов сколько-нибудь подробно. Сухой неоакадемизм Шухаева и Яковлева не находит условий благоприятного развития на парижской почве. Успех этнографических серий А. Яковлева остается манифестацией все еще сильных академических вкусов богатой французской буржуазии и не сопровождается признанием художественного мира. Рационалистические тенденции французов находят мало откликов среди русских живописцев: мы могли бы указать лишь на Экстер, отчасти

на Анненкова. Основное течение ярко окрашено экспрессионизмом, проявляющим особую силу воздействия после успеха Шагала и Сутина. Рыбак, Мане Кац, отсутствующий Менкес, Кремень, Кикони — наиболее характерные представители этих тенденций. Многие среди них — художники с несомненным талантом, большим живописным темпераментом.

Более сдержанным рисуется искусство Грищенко и особенно Терешковича; тонкое дарование последнего выявляется в превосходном рисунке и в пейзаже, отмеченном большой свежестью и непосредственностью чувства. Останавливает внимание молодой Арапов, в осо-

бенности своим гуляньем на реке. И, наконец, всегда является интересной встреча с Гончаровой, Ларионовым и Шагалом, представленным замечательной серией офортов к «Мертвым душам», раскрывающей особенно остро гротескные стороны его дарования.

Самостоятельный интерес представляет скульптурная часть выставки. Впервые встречается советский зритель с Деспио. В женской бронзовой голове Деспио мы имеем одну из лучших работ выставки, произведение подлинного и высокого искусства. «Антуанетта» относится к 1920 г. — эпохе полного расцвета мастера. Облик простой женщины из народа, со следами перенесенных забот и горестей, передан Деспио с любовным вниманием, с глубокой и ласковой проникновенностью. Дол-



Ш. Деспио.

Антуанетта.

гие годы Деспио оставался незамеченным в тени Родена, сильно нуждался, работал туго и мало; как-то внезапно, после войны, приходит к нему слава лучшего портретиста Франции. Глубоко сдержанное искусство Деспио после напряжения Родена и мощной риторики Бурделля возвращает скульптуре язык простой и ясный. Свежее, свободное — оно напоминает кристально чистый родник, покоится на любовном изучении природы, на восприятии ее бесконечно чувствительным и внимательным взглядом.

Фактура Деспио указывает на близость мастера к Родену, близость, которая несколько не отрицается Деспио. Здесь та же свободная, но все же более сдержанная, чем у Родена, никогда не рвущая форму

игра поверхности. Впрочем, вопросы фактуры никогда не выдвигаются Деспио на первый план. Главнейшее усилие мастера направлено на достижение прозрачной психической характеристики, на придание скульптуре глубокой, скрытой, волнующей жизни.

Под влиянием того же Люсьена Шнега, оказавшего в свое время влияние на Деспио, сформировался талант Лучанского. Есть что-то тяжелое, инертное в работах Лучанского; напрасно будем мы искать в них того духовного трепета, того прикосновения теплой жизни, которыми отмечена скульптура Деспио; известный ретроспективизм, налет стилизации заставляет вспомнить перед ра-



И. Грюневальд.

Амра Понтри.

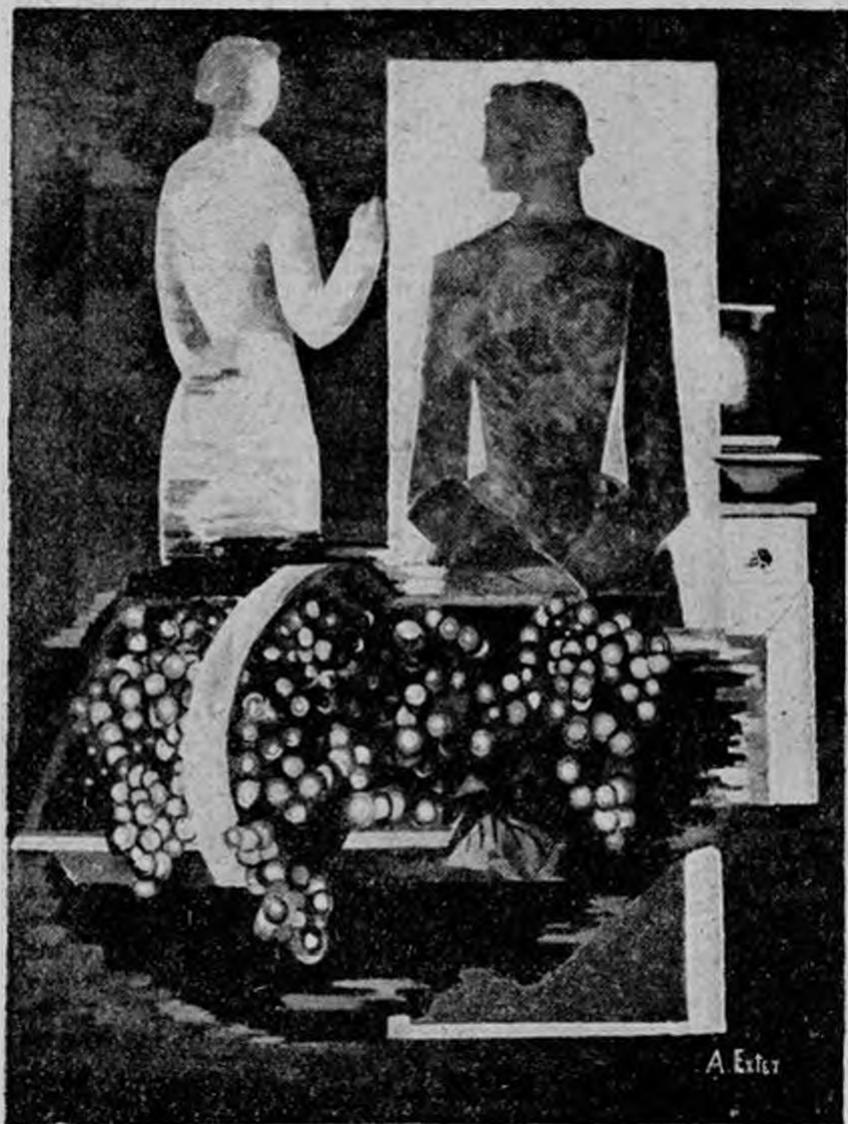


К. Терешкович.

Портрет сторожа.

ботами Лучанского мастеров Египта, Италии, Греции, прекрасных мастеров, обличающих его эклектизм. Не свободен от этих упреков и скупно работающий Мещанинов. Выросшее рядом с Бернардом, видным скульптором старшего поколения, творчество Мещанинова отмечено стремлением к конструктивной и полной форме. Работы Мещанинова статичны, всегда хорошо построены, но холодны, мало темпераментны.

Творчество Ханы Орловой за последние 5—6 лет привлекает к себе всеобщее внимание. В искусстве Орловой можно видеть борьбу экспрессивных и конструктивных начал, борьбу, где победительницей выходит тенденция к



А. Экстер.

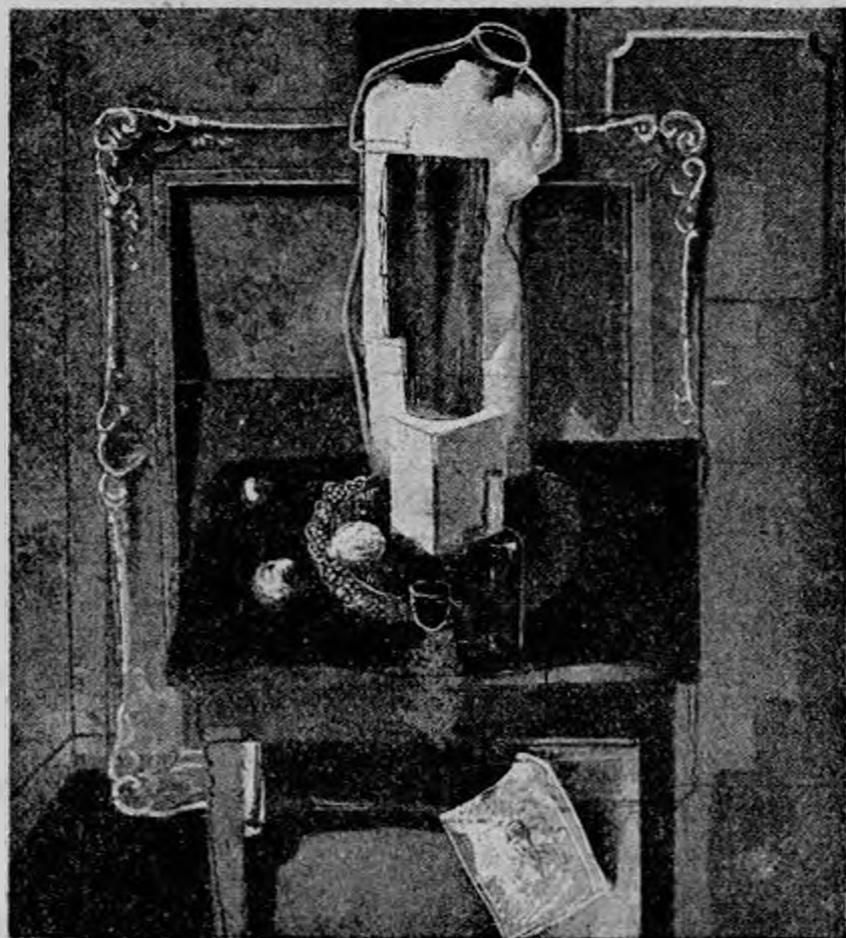
Виноград и фигуры.

общего единства; все крепко построено, отлито единым усилием.

Талант Орловой слабеет, теряет во внутренней напряженности там, где художница переходит к темам, недостаточно сильно ее захватывающим. Тогда деформация кажется неоправданной, форма пустой. Стилизация получает привкус неприятного «модерна».

Тенденции к экспрессивности выражены в еще более сильной степени в скульптуре Цадкина; они осложняются разнообразными формальными опытами. Проблема, особенно притягивающая скульптора — восприятие «плотной формы». Поэтому принципу строится ряд последних работ, напр. «Женская фигура». Не менее сильно сказываются в творчестве Цадкина арханзирующие тенден-

экспрессии. При всем интересе трактовки Орловой проблемы фигуры, мне кажется, что значение ее искусства кроется в ее выдающемся портретном даровании. Орлова всегда создает грандиозный в своем единстве и упрощенности образ. Концепция человека, даваемая художницей, законична и убедительна. Смелые деформации, к которым прибегает Орлова в подчеркивании основных черт, сообщают некоторым ее произведениям характер жестокой карикатуры; обобщая, упрощая, деформируя и стилизуя, Орлова никогда не забывает своей основной цели и идет к ней уверенно, властно, с чисто мужской силой. Амплифицируя соотношения, безмерно раздувая формы, она не забывает



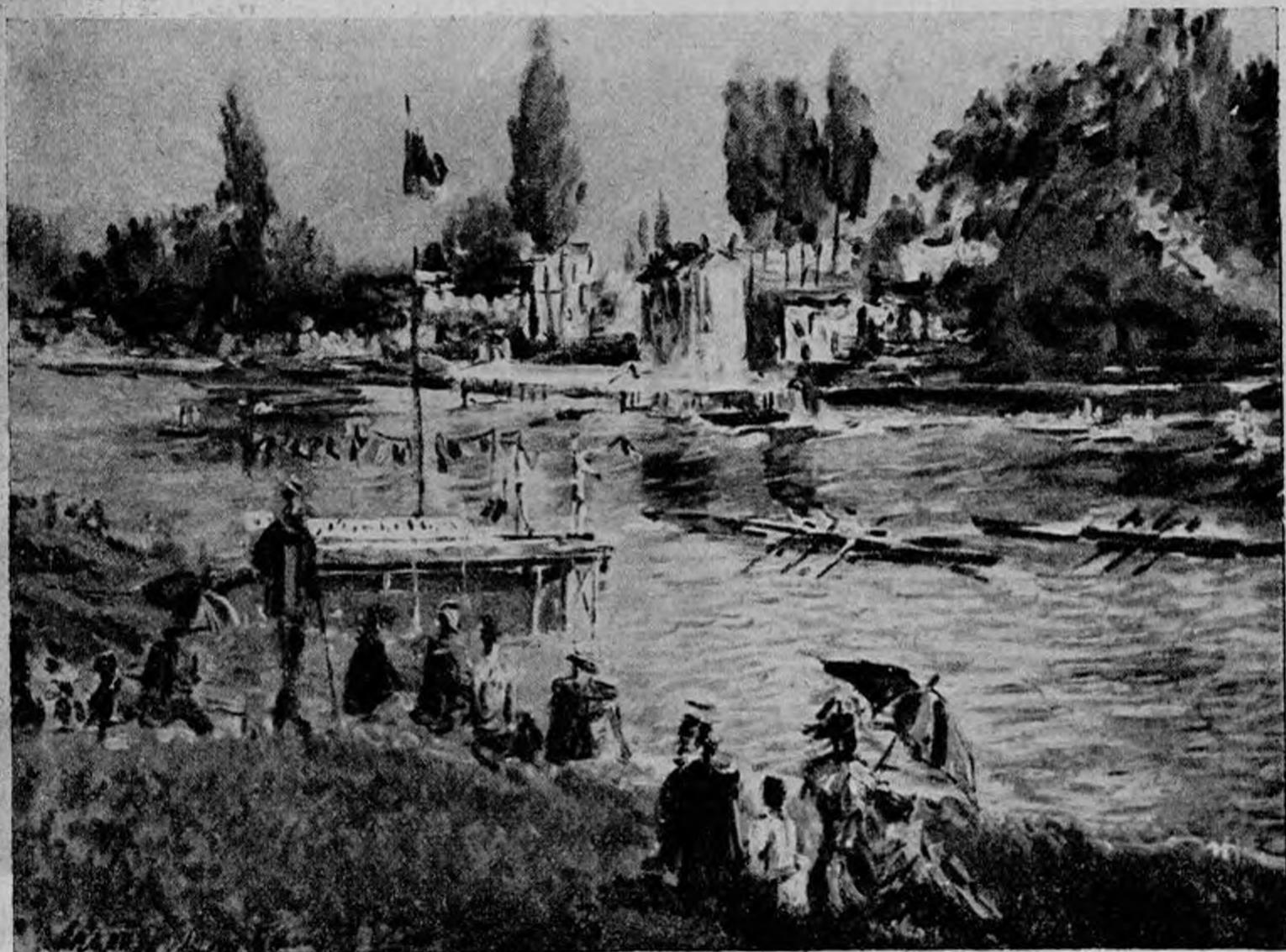
Ю. Анненков.

Патюрморт.



Н. Гончарова.

Натюрморт.



А. Арапов.

Гулянье на реке.



Ж. Л и п ш и ц. Сидящий моряк и гитара.

единству целого. Эта черта в равной мере сказывается в его раннем «Моряке с гитарой» (1914), «Натюрморте» (1918) и «Музыкальных инструментах» (1925).

Специфический интерес может вызвать небольшая статуэтка Липшица «Сидящий моряк с гитарой» (1926). Это образец опытов Липшица в системе «ажурной», построенной на «просветах» скульптуры. Отказываясь от замкнутого объема, от характеристики формы светотенью, Липшиц создает новую пластическую систему взаимно пересекающихся контуров. Нельзя отрицать новизны и принципиального значения этих опытов в деле расширения нашего пластического мироощущения.

Липшиц и Лоранс — виднейшие представители кубизма в скульптуре. Лоранс даже начал как живописец право-

ции: его увлечение примитивом и экзотикой принимает иногда слишком явственный характер. Большая деревянная «Женщина с кувшином» в этом смысле характерна. В стремлении сохранить округлость ствола Цадкини прибегает к плоскостной трактовке формы; он вынужден поэтому для акцентуации и контраста частей прибегнуть к раскраске, скупой и условной.

Еще смелее на путь новаторства становится Липшиц. В поисках «чистой пластичности» он быстро доходит до беспредметности. Пластическое мышление Липшица характеризуется редкой энергией в выражении трехмерности формы. В противоположность Цадкину с его заглаженностью формы Липшиц любит резкое ее выделение, резкое членение частей, не вредящее, однако,



Мане Кац.

Рабочий.

верным учеником Пикассо. После ряда лет, отданных экспериментам, Лоранс как будто находит свой путь, сочетая новаторство с определенной тягой к монументальности, не лишенной архаизирующих моментов. Характерно, что даже мелкие терракоты Лоранса легко мыслятся грандиозными фигурами.

Старше других в группе скульпторов, представленных на выставке, Бранкузи, кажущийся, однако, самым молодым и дерзким. Золотой блеск его «Птицы», режущей пространство сверкающим мечом, поражает и волнует зрителя. Фанатик чистой скульптурности, Бранкузи в своем стремлении к обобщенности доходит до максимальной схематизации образа, до приведения его к неким яйцевидным, шаровидным телам. Однако эти обобщенные и лаконичные



Ж. Л и п ш и ц.

Моряк.

формы не кажутся пустыми, они убедительны и обострены. Иногда, как в «Птице в пространстве», Бранкузи доходит до создания образа, абсолютного в своей четкой законченности и напряженного до предела. Хочется отметить поразительное мастерство, техническое совершенство произведений Бранкузи, в особенности его работ из металла.

\* \* \*

В краткой статье мы вынуждены были обойти молча-нием многие явления: эффек-тный светский портретизм Ван Дюнгена, масляную живопись Мазереля, далеко не достигающего в ней глубины воздейст-вия своих гравюр и рисунков, работы Дерена, Дюффрена, Фаво-ри, Лапрада, Де Варокье и др.



Х а н а О р л о в а. Портрет художника Рубина.



О. Мещанинов.

Портрет.

разрешению задач, выдвигаемых жизнью. Живописный опыт Запада не может оставлять нас безразличными. Мы так же должны использовать художественно-технические достижения западного искусства, как используем завоевания Европы в области науки и техники. Пример европейской практики должен быть для нас поучителем: каждые два года Италия организует в Венеции широкий международный смотр европейского искусства, и никто не сможет отрицать громадного воздействия венецианских выставок на эволюцию новейшей итальянской живописи; Люксембургский музей в своем филиале, в саду Тюильри, систематически каждое лето разворачивает выставку, посвященную искусству одной из

мастеров; но уже из всего вышеуказанного явствует разнообразие состава этой сравнительно небольшой выставки. Ее притягательная сила и воздействие на наш художественный мир, остро реагирующий и подчас беспощадно критикующий, — несомненны. Опыт этой первой французской выставки должен быть продолжен, необходимо стремиться к тому, чтобы настоящая выставка явилась первым звеном в непрерывающейся цепи ежегодных заграничных выставок. Советское искусство нуждается в этом общении, соревновании с искусством Запада. Только такие встречи сделают его «конкурентоспособным», закаленным в боях, укажут на пробелы и недочеты, заставят с новой горячностью стремиться к



О. Цадкин.

Женская фигура.

европейских стран. Планомерный показ зарубежных выставок должен войти в систему основных мероприятий нашей художественной политики наряду с широко развитыми командировками наших молодых художников за границу. Поставленное в правильные рамки общение с Западом может только укрепить наше молодое советское искусство, позволить ему подойти к ответственным задачам, перед нами встающим, во всеоружии художественного опыта и знания.

## V. А. ФРАНС <sup>1)</sup>.

К. Локс.

**В** своем собрании сочинений западно-европейских классиков издательство «Земля и фабрика» после Золя выпускает А. Франса. Случайно, конечно, но как писатель А. Франс наиболее противоположен именно Золя. Он прежде всего не новатор, не основатель новой литературной школы — он только счастливый и очень талантливый наследник большой культуры ума и вкуса. Исследуя источники его творчества неизбежно вспоминаешь и Ренана, и Вольтера, и Рабле, и греко-римскую античность. Только большая гармоничность дарования и опять-таки обусловленный большой старой культурой скептицизм позволили А. Франсу создать под воздействием всех этих разнообразных влияний ряд прекрасных, стройных и непогрешимых книг, немного однообразных, но всегда приятных, всегда интересных. В своем вдохновении он в равной степени обязан и книгам и живым событиям. «Танс» — роман эллинистической эпохи в известном смысле ничем не отличается от «Господина Бержера» или «Красной лилии» — и там и здесь А. Франс нашел одинаковую для себя злободневность. Распри христианских еретиков III века интересуют его не менее, чем дело Дрейфуса или проделки католических священников современной Франции. Вот почему почти для всех романов А. Франса обязательен особый руководитель темы — скептически настроенный, уравновешенный мудрец, знающий, что под луной ничто не ново. Это лицо наиболее характерно в творчестве «последнего вольтерьянца», в том числе и для романов социальной тематики. Оно как бы уравновешивает шум происходящих событий, придает им известную меру, иными словами обязательно не

<sup>1)</sup> А. Франс. Полное собр. соч. под общ. ред. и с предисл. А. Луначарского. Изд. «Земля и фабрика» М. — Л. 1928. Т. I. «Остров Пингвинов». Перевод с фр. под ред. Е. Ф. Корша с критико-биографич. очерком А. В. Луначарского. Стр. 388. Ц. 2 р. Т. II. «Под тенью вяза». «Новый манекен». («Современная история». Ч. 1.) Перевод под ред. А. В. Луначарского. Стр. 335. Ц. 2 р. 10 к. Т. III. «Аметистовый перстень». «Господин Бержер в Париже». («Современная история». Ч. II.) Перевод с фр. под ред. А. Луначарского. Стр. 325. Ц. 2 р. 20 к. Т. V. «Танс». Перевод с фр. Е. Ф. Корш с предисл. А. В. Луначарского. Стр. 174. Ц. 1 р. Т. VII. «Театральная история». «Покаста». Перевод с французск. под ред. Бенедикта Лифшица. Стр. 254. Ц. 1 р. 40 к. Т. VIII. «Красная лилия». Перевод с фр. под ред. Бенедикта Лифшица. Стр. 274. Ц. 1 р. 40 к. Тир. 5 000—6 000 экз.