

Заметки на полях отсутствующих каталогов.

1. Живопись 2-ой половины XIX-начала XX вв. из собраний Японии.

Более точно ее можно было бы назвать "От импрессионизма до Парижской школы", что и терминологически точнее, и содержит определенный смысл исторического процесса развития искусства в предсовременный период.

Импрессионизм при всей его локальности месторождения /Париж/ может с одинаковым правом быть отнесен и к национальной французской школе искусства и к первой интернациональной. Дело не в том, что в группу художников-импрессионистов входили люди разной национальной принадлежности (Писарро, Сислей, Кессет), что они в своем творчестве опирались на традиции разных национальных школ Европы (все это случалось и раньше), но в том, что впервые неевропейские традиции (в данном случае Японии) вошли в сознание активной частью. В дальнейшем, этот процесс усилился, создав интернациональное явление парижской школы или международного авангарда. Но любая ассимиляция никогда не была результатом арифметического деления суммы слагаемых на их количество, что-то обязательно становилось преобладающим. Международный авангард в результате стал продолжением европейской традиции, точно так же, как индийская и японская школы, взяв многое у Европы, остались национальными школами, хотя различия между ними сократились. Видимо, национальные качества, черты и свойства национального характера непреодолимы и потому беспредметные картины или скульптуры, сделанные восточным художником, всегда отличаются от похожей работы европейца.

Выставка интересна тем, что работы одних художников видишь в натуре впервые, а тех, кого относительно хорошо знаешь, дополняются новыми чертами. Так, единственная картина Писарро написана в холодной гамме, где тонкие различия между чуть более теплыми и чуть более холодными тонами делают ее безукоризненной, в целом, хотя в деталях есть

неточности. Ренуар продемонстрировал свойственные ему приблизительность и инфантильность цветами и большой картиной, подсказанной ему Делакруа, но тут же показал пейзаж, лишенный обычных ренуаровских недостатков, тем вызвал уважение к себе.

Вообще все, кто когда-то казался богами, рано или поздно оказываются грешными людьми и тут, то ли они уменьшаются, то ли мы растем. Время шлифует наше зрение и, кто бы мог поверить — Модильяни делал вещи, хорошие лишь в отдельных местах и полные погрешностей в целом. Беря форму, казалось бы, очищенную от многих случайностей, он какой-то небольшой неточностью, диссонансом линии, контрастом фактуры вдруг разрушает то, что столь тщательно возводит, и вдруг где-нибудь в лице, в руке, в шее вылезает физиологизм, который в другой пластической ситуации был бы незаметен, но здесь буквально выцарапывает глаза.

Были на выставке две вещи, которые, по-моему, сильно выделялись среди остальных: цветы в синей вазе Редона и пейзаж с фигурами Руо. Если остальные картины являются продолжением мира, находящегося по эту сторону рамы, то Редон и Руо показывают нечто другое, мир, находящийся там, где-то в зарамье. Светоносность струится по фону, исходит из фона и цветы расцветают вместе с вазой волнующе радостным преобразованием реальных предметов, словно ты, смотрящий и видящий, можешь сам войти туда вместе со своим зрением и преобразиться в цветении. Руо, напротив, дает сумрачный, настороженный пейзаж, насыщенный грубыми, может быть, отталкивающими звуками. Но в какой-то момент ощущаешь, что тебя затягивает туда — к деревьям, за деревья, за горизонт, что звучания красок, только что казавшиеся грубыми, говорят о любви и еще о чем-то, что сможешь узнать там, в глубине, за пределами изображенного. Здесь есть чудо. Руо не француз. Французская школа вся артистична, от самых простых картин до самых сложных композиций, словно каждый художник занят обработкой драгоценных камней или изготовлением из них ассамблежей, причем, неважно, как зовут его: Пруссен, Фрагонар, Коре или Матисс, т.е. классицист ли он,

реалист, импрессионист, фовист или кто еще. Руо, скорее, испанец, причем, более испанец, чем испанец Пикассо.

II. Рисунок русского классицизма. А.И. Иванов,
В.К. Шебуев, А.Е. Егоров.

Кому ныне интересен Андрей Иванов? Или Шебуев? Разве что какому-нибудь из историков искусства, который пишет диссертацию о творчестве одного из них и томится от тухлой скуки, сожалея, что пишет не о каком-нибудь более "живом" художнике.

А выставка по-своему интересна.

Во-первых, интересно то, что академические рисунки, выполненные во время учебы в Петербургской Академии художеств, гораздо более свободны по исполнению и более точны по фиксации изображаемого, чем те, которые делались ими затем — в Италии во время пенсионерства и по возвращении из-за границы.

Во-вторых, интересны личные склонности и судьба каждого, оставшиеся в следах общения с карандашом и листом бумаги. Об Иванове судить трудно — мало представлено работ. Шебуева разное волновало: то романтизм ("Смерть Ипполита"), то современные события (батальные сцены), то русская история. Егоров довольно быстро нашел свой вариант классицизма с сильным влиянием рафаэлевских мадонн. Есть у него рисунки с подчеркнутым узором мышц на теле, которые идут к постмудизму.

В третьих, они никогда не изображали прямо то, что должны изображать рисунок или картина.. Они изображали не событие, не предметы или фигуры, а делали рисунок или картину, изображающую это событие, предметы или фигуры. То же было в скульптуре, в гравюре, росписи, театральной декорации, даже в архитектуре (изображение дворца, павильона, жилого дома и т.д.) Реализм стал изображать все непосредственно, как бы перенося видимые предметы или события из трехмерного состояния в двумерное. Искусство до реализма похотело на игру, зная правила которой, можно сделать ту или иную композицию на любой сюжет в той или другой технике

исполнения. Реализм установил новые правила— правила переноса видимого в изображаемое, усложнив игру, но одновременно потеряв автономию творческого начала в искусстве. Реализм свел все к работе, словно отрицая вдохновение. Но каждый знает, что есть стихи и есть поэзия, есть музыка, есть живопись и то же есть поэзия, т.е. то необъяснимое нечто, что делает слово, звук, цвет, форму чем-то живущим внутри нас. Так было, так есть, так будет.

III. Анатолий Маслов

Сначала в ДК "Чевский" Маслов показал графику— городские пейзажи свободноорнаментального характера и два витража. Потом где-то встретились его пейзажи импрессионистической наружности. Теперь на закрывшейся до открытия выставке снова пейзажи в импрессионистическом плаще. Но какая разница! Если раньше это были прежде всего "виды природы", виденной в самой природе, то теперь это словно виды внутри самого художника. Утратилась четкость обычных примет ландшафта и появилась жизнь неоднозначности.

Маслов сделал следующий шаг и выяснилось, что у него под ногами земля, по которой шел Вейсберг. Не дорога, но земля.. Дороги могут быть параллельными, пересекающимися, разной протяженности. Как пойдешь.

Со времен Велуа принято обвинять каждого попережного художника во вторичности, несамостоятельности, подражательности, эпигонстве и прочих смертных грехах. Зачастую, восприятие искусства сводится к констатации "беспредметное" или "фигуративное" и ни шагу дальше. Но сказать о художнике "абстракционист" или "реалист"— это все равно, что сказать "лысый" или "очкарик". Для этого и глаз не нужно— можно установить наощупь.

Друзья, не забыли ли мы про глаза, про то, что живопись рождена зрением, а не слепотой—ослеплением? Естественно, никто из ныне живущих не присутствовал при рождении беспредметного искусства, как не присутствовал и при рождении предметного. Что ж теперь— бросить все это и разыскивать нечто третье? Но кто может сказать: исчерпано ли хоть одно направление и зачем оно родилось? А не родился ли

импрессионизм для того, чтобы сто лет спустя родились Бейсберг, Маслов, а еще через сто- еще кто-то, кого мы не узнаем? А не родился ли кубизм, чтобы умереть в младенческом возрасте в стадиях синтетического и аналитического, не показав даже то, что находится между ними? Почему бы не упрекать Рублена за то, что "Троицу" сотни раз писали и до него, причем внешне вполне похожа? Не слишком ли мы привыкли скользить по поверхности окружающего мира и искусства? Неужели же художник обязан тыкать зрителя в картину носом и в любой реальный предмет и чем сильнее, тем вразумительней?

Мне лично не нравится импрессионистическая одежда Маслова- она мне мешает углубляться внутрь его картин. Нужны усилия для ее преодоления. Но если это помогло написать ему последние работы и поможет двинуться дальше- ради Бога, пусть наряжается во что хочет. Не в этом суть.

1У. Александр Давидович Древин.

Выставка к 90-летию со дня рождения.

Выставка небольшая. Избранное. Причем, сильно избранное, так что проследить весь путь художника почти невозможно.

От дореволюционного времени- три картины из цикла "Беглецы" и натюрморт. Здесь умение найти простое решение сложной задачи, показать через равновесие пластических качеств человеческой фигуры и предметов характер их жизненных взаимоотношений. Сам изобразительный принцип обобщения формы до состояния между плоскостью и объемом широко использовался разными художниками в это время. Древин усвоил его, сделал своим и потому в каждой из представленных вещей разные эмоциональные выражения. Лучше других и, по-моему, одна из лучших его работ- "Натюрморт с кувшином", где композиционные и живописные способности автора реализованы с совершенством математической формулы и живописным сверхбогатством 3-х - 4-х тональных отношений. Именно этот натюрморт свидетельствует лучше

всего о художническом даре личности Древи́на: о способности отыскать значительный образ практически везде, о неделимости в жизни и в искусстве на главное и второстепенное, высокое и низкое. Мир велик в каждой своей части, как океан в любой капле и как материк в любом камне.

Дальше мы попадаем в начало 20-х годов, в импрессионистический период, представленный двумя портретами.

Судя по этим портретам, об импрессионизме можно говорить условно, только как о способе наложения краски раздельными мазками, но в сущности это исследование подчеркнутой объемности формы в неопределенной цветовой среде или взаимосвязи формы и среды при их материальном единстве. В этих работах Древина ближе к Коринту, который в это же время начал преобразовывать импрессионистическую систему в свой вариант экспрессионизма.

Каков весь диапазон древинского "импрессионизма" и какова его продолжительность — на эти вопросы выставка ответов не дает, а сразу предлагает начало 30-х годов — самую древинскую живопись. Что она такое?

Представьте себе, что земная кора со всем, что есть на ней и над ней, сошла со своего места, переплавилась в красочную массу и вновь выплеснулась назад. Я видел картины Древина в собраниях Чудновского и Костакки, где этот акт нового ее сотворения запечатлен самым захватывающим образом, словно я присутствовал при сотворении мира. На выставке таких вещей нет, есть более частные места уже сотворенного мира, хотя близость этого момента ими не забыта.

Древин делает, как правило, центрические композиции, четко обозначая центр каким-нибудь предметом, деталью или "пустотой", которую окружают детали (в "Парапятистах"), что создает автономность картины от окружающего пространства, замкнутость ее собственными физическими размерами. И в каждой композиции то, что изображено, существенного значения не имеет. Все — части целого и все — одинаково существенно. В этом этическая и эстетическая позиция творца, художника.

В последний год, в работах армянского цикла появляется

внимание к частностям, словно художник ищет не новых возможностей, а компромиссов, словно внутреннее его состояние начинает склоняться к пассивности. В печати его ругают. А это значит, что на нем уже другая печать. Рожденный ползать — летать не может. Но и рожденный летать не может ползать. Вскоре его творчество оборвалось, а затем и жизнь. Древин встал в очередь ожидающих воскрешения. Ныне очередь его подошла. Кто следующий?

У.И.