

През 1914 г. Жул Паскин заминава за Америка с парахода Лузитания и пристига в Ню Йорк на 8 октомври. 6 месеца по-късно го последва и Ермин Давид. Двата се установяват да живеят между Бруклин и Харлем. Тук започва един много съществен период от творческото развитие на художника. Той може да се свърже, от една страна, с участието му в изложби в Ню Йорк и контактите му с местни художници, търговци на картини и галеристи, а, от друга страна – с пътуванията, които предприема из Щатите, Куба и Карибието. Името на Паскин не е непознато зад океана. Има различни свидетелства, които показват, че творчеството му е било следено от американски критици и художници[1]. Популярността му обаче добива конкретен израз с участието му в прочутата международна изложба Армъри Шоу в Ню Йорк. Тази негова изява затвърждава пред американката общественост славата му на един от значимите представители на съвременното изкуството.

Художествената ситуация в Ню Йорк
Преди да се спрем на тази изложба е необходимо да обрисоваме артистичната ситуация в Ню Йорк. Образът на художествения живот там през 10-те и 20-те години на века е сложен и доста консервативен. Според изказването на един съвременник “преобладават галериите, обзаведени с плюшени фотьойли, които предлагат ренесансово изкуство”. [2]

В книгата си “Ню-Йоркската школа” Дор Аштън[3] много добре описва борбите на художниците за правото си да бъдат свободни и да налагат “арогантното” по това време разбиране за “изкуството за самото изкуство”. Това съвпада и със силна политическа, икономическа и философска вълна, която се противопоставя на техническата ориентация на Америка и призовава държавата да остане свързана с аграрните си корени като запази досегашния си вид. На академичните изложби единствено могат да се видят мъртви подражания на пейзажите на Барбизонската школа или сантиментални жанрови сцени. Импресионистите и постимпресионистите трудно си пробиват път, а съвременното изкуство се предлага само от двама-трима търговци.

В следващите страници ще се спрем на факторите, които благоприятстват промяната на художествената ситуация в Ню Йорк. За начало на новата вълна в американското изкуство на 20-ти век се смята групата на “Осемте”, предвождана от Робърт Хенри[4]. Много от членовете ѝ работят като илюстратори в столични вестници и се опитват да рисуват съвременна Америка и нейните хора, модерния урбанистичен живот колкото могат по-реалистично и честно с един нов, жив изобразителен език. За първи път в американското изкуство навлиза градската тематика със своите нови сюжети, образи и изразни средства. В живописата на “Осемте” важно място заема и голото тяло – дотогава табу за американското изкуство. Представителите на тази група защитават правото за създаване на етюд на голо тяло без сюжетна мотивация, просто заради красотата на класическите образци или непрестореността на съвременния човек. От друга страна, те отстояват категорията на некрасивото, на грозното като предоставяща нови възможности за интерпретация в изкуството. Техните изложби са приети като атака срещу консервативното изкуство и авторите им са обвинени, че картините им представят неприемливи сюжети. Естествено е творческите търсения на Жул Паскин да съвпадат най-силно с тези на групата на “Осемте”. Техните разбирания и методи на изразяване отговарят най-точно на собствения му мироглед. Трябва да се отбележи, че

почти всички те, подобно на Паскин, са минали през вестникарската школа. Слоан, Глакенс и Лакс работят като художници-репортери, изучават рисунките на английските рисувачи Лич и Кин, на Домие, Лотрек, Бърдслей, и Стейнлейн. Израстването им като творци е много подобно с това на Паскин и независимо от коренно различната ситуация, пластическият език, на който говорят, е един и същ. Друг фактор за освобождаването на американската и по-специално на Ню Йоркската художествена действителност от догмите на консерватизма представлява дейността на Алфред Стиглиц. Апологет и разпространител на сецесиона в САЩ, той е най-могъщият проводник на новата вълна в американското изкуство. От 1903 г. Стиглиц издава списанието "Camera Work", в което публикува фотографии и произведения в стил сецесион. През 1906 г. открива Дъ Литъл Гелъри, предназначена да показва фотосецесион, а една година по-късно започва да излага картини, рисунки, графики и скулптури. Художникът Едуард Стейчън, който живее във Франция, консултира Стиглиц и му предлага интересни изложби на европейско изкуство. Именно тук през 1908 г. се провежда първата изложба на акварели на Роден и рисунки на Матис в Америка. И двете са посрещнати доста негативно от критиката. Най-мекото определение за тях е "ученически рисунки", но има и по-остри фрази. Критикът на Ню Йорк Ивнинг Мейл пише за женските фигури на Матис: "ужасяваща грозота, която изглежда е довела мозъка му на ръба на артистичната деградация"[5].

След изложбата на Матис, Стиглиц преоткрива галерията си в други стаи на същия адрес и става тя вече става известна като "291". Тук през 1909 г. правят първите си самостоятелни изложби художници, които ще определят облика на следващите години като Алфред Маурер, Мардсен Хартлей, Джон Марин. Организираната от Стиглиц през 1910 г. групов изложба "Младите американски художници", която включва Маурер, Хартлей, Марин, Дъв, Уебър, Чарлс, се възприема като демонстрация срещу официалната изложба на нюйоркските реалисти. До 1917 г. галерията показва Сезан, Пикасо, Брак, Русо, Матис, Пикабия, Бранкузи и изложби на детски рисунки, африканска скулптура и мексиканска керамика.

Паскин не е излагал в галерията на Стиглиц, но несъмнено е имал връзки със собственика ѝ. Именно Алфред Стиглиц е един от двамата свидетели на Жул Паскин (заедно с Морис Стърн) за американско поданство, което той получава на 30.09.1920 г. Друго свидетелство за интереса на Стиглиц към изкуството на Паскин е, че през 1927 г. купува една негова работа от разпродажбата на колекцията на Джон Куин[6].

Огромно влияние за промяната на артистичния пейзаж в Ню Йорк оказват и учителите в Европа американски художници. В периода 1904-12 г. една голяма група[7] следва там и донася духа на фовизма, кубизма, футуризма, на "Синия конник" и "Моста", на орфизма и абстракционизма. Макс Уебър и Артър Бърдет Фрост са сред първите чужденци, записали се в новия клас по живопис на Матис, който започва през 1907 г. В следващите години са последвани от Артър Карлс, Морган Ръсел и Патрик Хенри Брус. Около 1908 г. във Франция има цяла група млади американски художници – Уебър, Брус, Алфред Маурер и др., които образуват Ново общество на американските художници в Париж. Много от тях участват редовно в Есенните салони и по-късно в Салона на независимите. Постепенно те започват да се връщат в родината си и да внасят европейските влияния,

но им трябва някакъв тласък, за да пробият стената от консерватизъм. Ролята на Армъри Шоу

Основна роля за популяризиране на европейското изкуство изиграва международната изложба, известна под името Армъри Шоу и определяна от критиката като “повратна точка”, “най-важното събитие в историята на американското изкуство” [8]. Необходимо е да се отдели малко повече внимание на тази изложба, тъй като тя има огромно въздействие върху процесите в американското изкуство. Обстоятелствата около нея ще ни дадат по-пълна представа за обективната ситуация, на чийто фон се е възприемало творчеството на Паскин.

Почвата за Армъри Шоу е подготвена от независимото движение, оглавявано от Робърт Хенри (Хенри, Слоан, Люкс, Белоус, Майерс и по-радикалните Дейвис, Прендергаст, Глейкънс, Лоусън, Кун) и от модернистите около Алфред Стиглиц (Уебър, Марин, Маурер, Хартлей, Уолковиц). На пръв поглед антагонистични, за момента тези движения се обединяват от общото си желание да се изправят срещу консервативно настроените критици и художници. През 1911 г. се създава Асоциацията на американските художници и скулптори, която има за цел да сплоти прогресивно мислещите творци срещу ретроградната Национална академия за дизайн. Нейните основатели Джером Майерс, Елмър МакРае, Уолт Уолт Кут и Хенри Фитч Тейлър записват в книгата на асоциацията, че задачите им са “да организират общество, чиято цел ще бъде да излага произведения от прогресивни живи художници – американци и чужденци, давайки предимство на работи, обикновено пренебрегвани от сегашните изложби и особено интересни и носещи информация за публиката”[9]. За президент е избран Артър Дейвис, а за секретар Уолт Кун.

Уолт Кун вижда каталога на известната изложба Зондербунд, осъществена в Кьолн през 1912 г. (в която участва и Жул Паскин) и разбира, че това е изложбата, която трябва да се направи и в Америка. Започва организирането на грандиозното Армъри Шоу (наречено така, защото се провежда в сградата на арсенала). За цяло поколение американски художници тази изложба е въвеждане в модерното изкуство, за други, които вече са се запознали с него в Европа, тя утвърждава пред публиката и критиката новите тенденции и им дава смелост да работят в избраната посока. С право “Глоуб” информира читателите си, че американското изкуство никога няма да бъде същото[10].

Изложбата се провежда от 15 февруари до 15 март 1913 г. в Ню Йорк, а впоследствие пътува до Чикаго и Бостън. Включва 1500 работи на реалисти, класици, романтици, импресионисти, постимпресионисти, символисти, футуристи и кубисти. Показват се работи на Пикасо, Мане, Моне, Гоген, Ван Гог, Матис, Глез, Пикабия, Бранкузи, Брак, Дерен и др. Отгласът, който Армъри Шоу предизвиква, е огромен и няма да отзвучи години наред. В голяма степен тази изложба дава тласък на вече напълно узрелите процеси в американското изкуство, които очевидно силно са се нуждаели от подобна подкрепа. Паскин участва с 12 работи, от които известният колекционер Джон Куин откупува шест.[11]

Първа изложба на Жул Паскин в Ню Йорк

Когато в края на 1914 г. Паскин пристига в Америка, той наистина е посрещнат като голям художник. В текст към каталога на по-късна негова изложба в едноименната галерия в Ню Йорк[12], Джоузеф Брумер пише, че още преди Паскин да прекоси океана, в САЩ някои събират изрезки с негови репродукции от европейската преса. [13]

Първата му самостоятелна изложба в Ню Йорк се осъществява много скоро след това – от 30 януари до 20 февруари 1915 г. в Берлинско фотографско сдружение (Berlin Photographic Company[14]), по-късно известно като галерия Бирнбаум. Изложбата се състои от 54 рисунки, 5 офорта и 5 гравюри на дърво. Сюжетите представят сцени от Париж и първото му пътуване до Африка, “странна смесица от наивност и изключителна изтънченост”. [15]

Издаден е каталог с предговор от Мартин Бирнбаум, а на корицата е графичният портрет на Паскин от Емил Орлик, създаден във Франция през 1911 г. Бирнбаум отбелязва, че за първи път е видял творби на Паскин на Армъри Шоу и на изложбата на Австро-Унгарско графично изкуство през 1913 г. и изказва съжаление, че Паскин не е донесъл платна, които са били сред забележителностите на годишната изложба на Берлинския сецесион. Последната бележка показва до каква степен творчеството на Паскин е било следено от световната критика и се е ползвало с одобрението ѝ. [16]

В текста на Бирнбаум става дума и за това, че Паскин вече се колекционира от мнозина, между които Макс Клиндер и Емил Орлик. Авторът го представя като най-известния от младите художници на Кафе дю Дом и възхвалява изкуството му за неговата “странна смесица от наивност и изключителна изтънченост”, за това, че “дава виталност на всичко, до което се докосне”. Той знае, че ще срещне трудности в продажбата на толкова неортодоксални работи в Америка и пише: “Работите на Паскин предлагат най-лошия препъни-камък за неспециалиста, избирайки типаж, които дори и съвсем познати, никога не са били споменавани от учтивото общество. Крилете на свещените Купидони са изцапани с калта от каналите и неговите нахални шофьори, чудовищни жени, деформирани криминални типове, болнави порочни деца, странни животни и лекомислени обитателки на хареми, извикват в ума неприятните теории на Ото Вайнингер и окуражават раждането на гибелния навик да се пишат моралистични теории, които нямат нищо общо с един честен опит да се анализират художествените качества на дадена живопис или скулптура. Ако на Дега му беше разрешено да влиза зад сценичните завеси и да търси там вдъхновението си, то Паскин намира сюжетите си в своите лични дела и може да се спори по това, но ние трябва да сме му благодарни, че ни разкри толкова много красота в грозотата”. [17] От съвременна гледна точка тези думи звучат малко пресилено, но опознавайки действителната ситуация в Ню Йорк, те представят обективно описание. Паскин донася един различен, освободен поглед към реалността, който не се подчинява на академични норми. Това го прави интересен за ценителите и го включва в предната линия на борбата срещу консерватизма в американското изкуство.

С изложбата в Берлинското фотографско сдружение Жул Паскин попада пред погледа на Хенри МакБрайд (1867-1962) – “първ критик на модернистичното движение, което се

развива след Армъри Шоу през 1913 г.”[18] Той пише редовно за New York Sun, The Dial, Art News като пропагандира и защитава модерните тенденции именно във времето, когато те имат нужда от това[19]. В есе, публикувано на 14 декември 1913 г. в The Sun, МакБрайд рецензира обща художествена изложбата в Берлинското фотографско сдружение, като казва, че единственото име, което си заслужава да се изучава, е това на Жул Паскин (в експозицията са изложени 368 графики от много автори)[20]. Въпреки че го обявява за хърватин, МакБрайд едва ли бърка в професионалната си оценка за неговите работи. Улавяйки много точно таланта му да се “доближава” по един естествен начин до своите обекти, той се произнася: “Паскин е толкова велик, колкото и Бърдслей, ако не и по-велик”. [21]

Сравнително познат в Ню Йорк и бързо харесан от колекционери и критика, Паскин безболезнено намира професионална среда. Животът ще му поднесе различни изненади, но началото на творческата кариера на художника в Америка е силно и стартира с подкрепата на едни от най-напредничавите личности по онова време.

В Америка Паскин започва да работи в област, която познава най-добре – рисунката. Чрез нея той опознава града, новата ситуация, в която е попаднал. Прави десетки бързи скици от Източния бряг, фигурални сцени от плажовете на Кони Айлънд, емигранти на борда на кораб, хора на пристанище, разходки в Сентръл Парк, сцени от метрото. Изявява се като удивителен илюстратор на всекидневния живот. В рисунките му не може да се открие онова, с което Ню Йорк впечатлява всички. Малкъм Коуби пише в статията си “Паскиновата Америка” в списание “Бруум” от 4 януари 1923 г.: “Той не рисуваше небостъргачите както би могло да се очаква от един модерен художник, а рисуваше хората”[22]. Началото на 20-ти век за Ню Йорк е времето на високите сгради, техническия напредък, това, което се нарича “новия дух”. Небостъргачите, специфичните мостове над Ийст Ривър вдъхновяват съвременните художници за кубистични анализи и геометрични абстракции. “Ню Йорк” на Абрахам Уолковиц, 17 г.; “Ню Йорк през нощта” на Макс Уебър, 15 г.; “Улуорт Билдинг” на Джон Марин, 14 г. “Мостът на Бруклин” на Джоузеф Стела, 17-18 г. са останали в американската класика като работи, адекватни по дух на града и новото време.

Тези вълнения не остават чужди на Паскин. Още в началото на престоя си в Ню Йорк той попада под влиянието на кубизма. В гвашове и темперни от 1915 г. директно експериментира принципите на това течение. Една от тези работи дори се нарича така – “Кубистичен етюд: млада жена и дете”. В “Жена и дете” също изгражда структурата на работата по кубистичен маниер. Насечен контур, особена ритмика при изграждането на фона виждаме и в композицията “Във Флорида”, 1915 г. В “Барът” и “Сузана”, създадени през същата година, се забелязват по-плахи опити за деструктуриране на фона и формите, които ни припомнят експресионистичния маниер на Кирхнер, повлиял Паскин в някои по-стари работи.

Влиянието на кубизма в САЩ[23] е доста силно. Паскин също не устоява на тази вълна и за кратко е изцяло под нейно въздействие. Вероятно както тези опити, така и други негови “странични” занимания, оставят следите си в по-нататъшното развитие на изкуството му. Можем да ги открием в организацията на композициите от американския

период, в по-голямата стегнатост, както и в търсения ритмичен баланс между светло и тъмно.

Увлечението на Жул Паскин към кубизма, обаче, не е трайно. Много бързо той ще се върне към това, което му дава най-голямо вдъхновение – натурата. И ще тръгне да опознава Америка като пътешественик, предприемайки дълга странствания, увенчани с десетки скици с рисунки.

Пътувания из Южните щати и Куба

В статията си “Чувственото изкуство на Жул Паскин”, публикувана в “Американ Артист” през декември 1960 г., Алфред Уернър пише: “Той беше нещо като жив сеизмограф, регистриращ с нервна калиграфия или тънки живописни мазки дори най-дребните пукнатини в човешката и особено в женската душа”[24]. И веднага след това отбелязва, че “истинският Паскин” се появява в неизброимите рисунки, които прави по време на престоя си в Америка между 1914 и 1920 г. Тези рисунки са свързани най-вече с пътуванията на Паскин из Съединените щати и Куба и съставят изключително интересна и ценна част от творчеството му. Страстта към пътешествия е много типична за Паскин, въпреки изградения образ на човек на града, майстор на студийни портрети и полупортретни фигури. Ив Кобри пише: “Неговите постоянни пътувания в чужбина са също и един вид бягство, опити да избяга от яростта на града, чийто “образ” той е изградил за себе си и от който не може да се отърве.”[25]

По-горе в текста стана дума за ранните скици на Паскин от Ню Йорк. Техните теми и характера на изпълнението им като че ли предвещават предстоящите пътувания на художника. По време на тези пътувания Паскин ще се остави да бъде воден от натурата, ще се отдаде със страст на очарователната леност на южните щати, на спокойния ритъм на живота и пищната природа. Всъщност това не е съвсем нетипично за него. Известен като голям любител на градския живот, на кафенетата и шумните компании, той като че ли периодически има нужда да се откъсне от този стереотип и да пътува. Тези пътешествия го освобождават не само от неговите лични терзания и страхове, но и от ежедневната борба за оцеляване в изкуството, която трябва да води. Може би точно такъв смисъл влага Валдемар Джордж, когато го нарича “пътник без багаж”[26]. За Паскин непредвидените, импулсивни срещи с нови места и хора действат наистина пречистващо, освобождават го и може би затова работите, които създава по време на тези пътешествия, са наистина изключителни.

Тези, които го познават, предчувстват резултатите от неговите пътешествия. Още в каталога на Паскин от 15 г. Бирнбаум споделя: “Очакваме с нетърпение първите плодове от престоя му в Южните щати и между негрите и западните индианци. Той вече е открил за себе си особената красота на различните типове абаносови Американци. Деликатният хумор, който извира от всеки негов щрих несъмнено ще намери рядък материал тук.”[27]

Пътешествието му върви на юг от Ню Йорк по Атлантическото крайбрежие през Северна и Южна Каролина. Оттам през Флорида покрай Мексиканския залив Паскин се

озовава в щатите Луизияна и Тексас. В книгата си “Художници-емигранти на Америка, 1876-1976” Синтия Джафе-МакКейб цитира изказване на Паскин, съхранено в Архиви на американското изкуство и представляващо извадка от негово недатирано писмо до Хенри МакБрайд, в което много добре личат предпочитанията на Паскин и силното впечатление, което американският юг му е направил: “След като опознах юга около брега на Атлантическия океан и Мексиканския залив, не намирам югозапада за много... вдъхновяващ, поне не за мен. Няма я хубавата атмосфера, която човек може да открие във влажния климат на Флорида или Луизияна, всъщност всичко в този ясен въздух изглежда много твърдо за мен, сенките без рефлексии, разхождащите се под лъчите на слънцето хора имат като че ли някакви закачени черни неща на краката си вместо сенки и има много слаба растителност... Рядко можеш да видиш хора извън къщите, на открито. Това е много различно от истинския юг, където хората са навсякъде, по верандите на къщите или по уличните ъгли”[28]. В посмъртното си есе за Паскин МакБрайд отбелязва какво разочарование е бил за него Ню Орлийнс, вероятно защото е “прекалено артистичен сам по себе си”[29]. Пак там той отбелязва “връзката”, която се получава между художника и Кей Уест, и Маями: “Той просто обожава свободните, животински движения на цветнокожите местни хора”[30]. Същото чувство го съпровожда и в по-късното му посещение във Хавана, където улавя и записва видяното с “ясни и мелодични линии”[31].

Рисунките на Паскин от Юга издават изключителна радост от живота, опиянение от един друг бавен ритъм, от различния начин на живот, от музиката, природата, слънцето и светлината. Всъщност за първи път през творческия си живот той рисува пейзажи, вдъхновен от формата на екзотичните дървета и къщи. Оставяйки верен на себе си, той много често ги населява с движещи се или статични фигури. В есето си “Елегия за Паскин” Пиер Мак Орлан споделя: “Той обичаше Луизияна така както и подвижните, кестеняво-оцветени момичета между любовните ухания на топлите градове на Флорида, които все още биха могли да извикат спомена за майчинската Лоара. Мислите на Паскин стават толкова цветни, колкото и акварелите му, където всички дарове на живота са предадени в нюансите на розово и синьо или нордическо сиво като очите на Ню-Йоркските красавици. Той може да обобщи в една единствена изключително прецизирана дума сладостта на старите брокатени мелодии, разнасящи се над снежната белота на памуковите полета. Много често най-хубавата, най-грациозната му работа се получава, когато с цигара в уста, той пътува надолу по Мисисипи на голям кораб, заобиколен от отдадени на неделните удоволствия млади хора, облечени в черно майки и млечнобели старци. Той обича часа, когато светлините докосват нежно параходните комини; първите няколко парчета джаз, великолепните градини на браса.”[32]

Трудно е точно да се възстановят пътуванията му, тъй като Паскин не датира рисунките си (но винаги ги подписва), а посетените места и избраните сюжети и гледни точки доста си приличат. Освен това той често използва няколко стила едновременно, така че и опитите за стилова хронологизация на творчеството му са обречени. Според Лийпър Паскин периодически съставя папки от рисунките си, в които ги подрежда по качество, а не по хронология[33]. Проблемът с датировката се усложнява и от факта, че той продължава да създава “тропически рисунки” дори в ателието си в Париж. За това

свидетелстват спомените на Алехо Карпентер, който се сдобива с цяла серия “кубински селяни”, които “Паскин си припомняше през тежките парижки мъгли с рядка точност”[34].

От пътуванията из Америка са запазени два скичника: в Музея за модерно изкуство в Ню Йорк (дарение от Ротшилд) и в Марион Куглър МакНей Арт Инститют, Сан Антонио, Тексас. Г-жа Марион Куглър МакНей купува скичника, който съдържа 220 рисунки на Паскин през 1934 г. от Едит Халпърт и той става основа на колекцията ѝ от модерно изкуство. По-късно купува и акварели, и маслени платна от Паскин. През 1964 г. Художественият институт в Сан Антонио публикува тези рисунки под заглавие “Карибски скичник”. В предговора директорът на Тексаския институт Джон Палмър Лийпър пише: “Той вижда всичко: рибарските лодки и корабите, закотвени в тихите води, грациозните, величествени местни хора, работещи бавно, събрани в живописни групи или просто седящи под сянката и наблюдаващи уличното движение. Горещината, ленивостта и тишината проникват във всяка рисунка”. [35]

В “Карибски скичник” рисунките са изпълнени с молив, креда, мастило, акварел, цветен тебешир. Ето някои от творбите в него: “Наблюдател”, “Бряг”, “Почиващи крави”, “Разговор”, “Хълм”, “Играещи деца”, “Сцена от парка”, “Работници на пътя”, “Мъртво магаре”, “Утро”, “Палми”, “След училище”, “На сянка”, “Надзирател”, “Посетител”, “Пристигането”, “Магазин”, “Самотна палма”, “Селски площад”, “Църква”, “Чадърът”, “Къща в полето”, “Разходка”. Заглавията красноречиво говорят за предпочитанията на автора. Той обича да рисува хора, животни, пейзажи. Рисунките са изградени главно с контур и петно, и малко цвят. Паскин открива красота, там където никой по това време не я очаква – например, в дървените колониални къщи с високи портици. Не го привлича темата за индианците, толкова популярна сред местните художници. Перото му е насочено в различна посока.

Съхраняващият се в раздела за рисунки на Музея за модерно изкуство в Ню Йорк скичник е известен под името “Кубински скичник” и е подарен от Абби Рокфелер (Джон Рокфелер младши купува скичника, състоящ се от 116 рисунки от посмъртната изложба на Паскин в Даунтаун Гелъри през 1931 г.). В него Паскин е запечатал впечатленията си от тази страна. Размерът на рисунките е приблизително 16 на 25 см. Датировката му 1914-20 г. е условна, тъй като това въобще е времето, прекарано в Америка. Първото, което може да се каже за тях е, че те са непретенциозни, което е естествено за подобен тип “пътни бележки”. Те притежават мимолетността и свежестта на първото впечатление, на рисуването в движение, на “погледа от прозореца на влака”. Точно в този тип рисунки обаче, проличава много силно уменията на художника да “портретува” от пръв поглед, да избира от достатъчно хаотичната реалност готови композиционни решения, да отговаря на ритъма на пътешествието с динамиката на линията и живостта на шриха. Тези рисунки допълват представата за Паскин като за жаден за внушенията на действителността творец, който умее да се вдъхновява от простия обект, който търси този тип вдъхновение, поддава му се и с удоволствие се оставя той да го води.

В голямата си част тези рисунки могат да бъдат определени като пейзажи, населени с фигури. В редки случаи жанровият момент изпъква, но в повечето житейските сцени са

само елемент от общото впечатление и не нарушават хармонията на пейзажа. Тук няма деформация и гротеска, толкова типични за работите на Паскин. Палми, архитектура, хора и животни се сливат в един графичен поток, изграждащ мимолетни композиции, типични за погледа на страничния наблюдател. Не случайно приятелят му Хенри Бинг казва: "Той винаги рисуваше, когато ходи, когато лежи, когато седи, рисува всичко върху всякакъв материал..."[xxxvi]

Паскин очевидно е впечатлен от многообразието на Куба. Той го предава с върховното удоволствие на добрия рисувач и импулсивния художник. Не се спира, за да портретува или анализира. Във фигуралните композиции хората са само щрихови силуети без отделна характеристика, просто виртуозно нахвърляни линии, които оставят усещането за обща многословност на ситуацията. Прави, седящи и лежащи фигури маркират един свят, различен както от европейския, така и от северноамериканския. По същия начин се редуват терени, палми и буйна растителност, присъщи на местния пейзаж. Основното изразно средство на художника е молива. В по-голямата си част моливните рисунки са обогатени с креда, която служи да се подчертае обем или да се отдели една композиционна група от друга.

В част от пейзажите Паскин използва и акварел, с който по-убедително предава растителното изобилие. Някои критици твърдят дори, че цветът в акварелите от Южните щати е по-силен отколкото в маслата му. Единствената рисунка, в която е използвано черно мастило, е и най-драматичната – "Такси в Хавана". Тя обаче не е типична за целия цикъл, който се отличава със спокойствие и протяжна разказвателност. От 1917 г. са запазени и няколко маслени композиции от Куба – наситено живописни: "Кубинска сцена с конници", "Персонажи от Куба", "Момичета – Семейството на плантатора".

Тук е мястото да споменем и пътуванията на Паскин до Тунис, от които също се завръща със скици, рисунки и бележки. Първото осъществява през 1908 г. От това време е запазена една тетрадка-бележник от 12 листа (формат 20x10 см.), съхранила негови рисунки и записки от Берлин и Тунис. Този бележник е издаден през 1968 г. в 300 номерирани екземпляра с предговор от Клод Роже-Маркс.[xxxvii] Съдържа различни рисунки и бързи скици: фигура на мъж с карирана жилетка, подписана "Pincas", 4 профила на мъж с мустаци, забулена жена на фона на минаре, жена на кон, жена с ветрило, мъж с цилиндър. Сред рисунките Паскин си е водил някакви бележки, записал е името на списание за изкуство, на модел, чертал е план на Берлин. Самите рисунки не са с много голяма стойност, очевидно те са правени съвсем "на крак", но издават страстта му на пътешественик-изследовател, който се впечатлява от всичко видяно и иска да го фиксира на листа.

Второто пътуване до Тунис е през 1921 г. и от него до нас са стигнали много по-завършени произведения. Те продължават духа на рисунките му из американските щати и Куба. Наред с моливните рисунки Паскин прави и цяла серия акварели (формати 14x25 см., 23x18 см., 22x20 см. и др.), които се отличават с изключителна наситеност на колорита и завършеност на цялостното впечатление. Те са ненадминати като излъчване не само сред "пътните му бележки", но и на фона на цялостното му творчество. Въпреки

че отново съдържат типичния му подход – да обхваща в една рисунка природен пейзаж, постройки и хора, дори цели жанрови сцени, тези работи се отличават със силата на обобщението си, с монументалното си излъчване. В Галерията за чуждестранно изкуство в София се съхранява графиката “Пазар в Тунис”, датирана от 1921 г. и изпълнена в техниката на сухата игла. Тази творба издава способността на художника да изгражда сложни композиции, в които има и архитектура, и фигури, но и уменията му да привлича вниманието, акцентирайки върху отделни детайли или разработвайки даден елемент повече от друг.

През 1924 г. осъществява третото си пътуване до Тунис, от което ни е оставил нова поредица рисунки и акварели. Паскин отново е уморен от екзотиката в градските човешки отношения и я търси сред природата на южните страни, които го впечатляват със своя забавен ритъм на живот, ярко осветление и обилна природа. Трябва да отбележим маслата, които се свързват с третия му престой в Тунис. В “Хамам-живот, Тунис” (239x302 см.) той създава много живописна картина от нюанси на пастелни тонове с акценти от жълто и виолетово в пояса на небето. В “Околностите на Тунис” отново използва същия принцип – тъмен фон, от който светлината се “вади” и тези проблясъци от светло жълто, слонова кост и бяло създават особена мекота.

Рисунките на Жул Паскин от южните американски щати, Куба и Тунис представляват основна, макар и подценявана и недотам популярна част от творчеството му. В тях се разкриват изключителните способности на художника, дарбата му на виртуозен рисуващ с модерно мислене. Паскин перфектно владее линията, умело борави с петното и композиционния строеж. Именно тук тези качества изпъкват най-силно. Далеч от статичността и предварителната аранжировка на студийните картини, тези творби показват гения на рисуващия Паскин. Безкрайно чувствителното му око улавя тънките нюанси на всекидневието, а безупречната му ръка ги запечатва на белия лист с видима лекота. По своята динамика и естественост рисунките носят характера на пътни бележки. Това не ги прави по-малко ценни, напротив – разширява неимоверно представата за творчеството на Паскин.

Паскин и американските колекционери

Първият най-голям колекционер на Паскин в САЩ е Джон Куин (1870-1924). Те са представени един на друг от Уолт Кун. Куин колекционира Кун още от 1911 г., а двамата стават и добри приятели. Освен това Куин се вслушва в съветите на Кун за съвременното американско и европейско изкуство. Не случайно наричат Кун “художествения секретар” на Куин, а Куин – “дойната крава на Кун”[xxxviii]. Именно Уолт Кун насочва Джон Куин към изкуството на Паскин[xxxix].

Джон Куин е сред най-значимите колекционери на Америка[xl]. Корпоративен адвокат, той притежава една от най-мощните частни колекции живопис, рисунки и скулптура, както и книги и манускрипти от съвременни за него автори. Пропагандира модерното и авангардното изкуство във всичките му форми[xli]. Колекцията от писма, статии и фотографии, които документират художествените и политическите интереси на Куин, се съхранява в Ню Йоркската обществена библиотека[xlii]. Кореспонденцията обхваща

предимно периода 1901-1924 и е с художници, търговци на изкуство, критици, поети, автори на пиеси, издатели и членове на семейството му. Това е единият съществен – напълно непроучен и непубликуван – източник за контактите между Куин и Паскин. Другият са каталозите на изложби на колекцията на Куин[xliii]. Писмата между Паскин и Куин обхващат периода 1916-1920 г. и дават възможност да се проследи как са се развивали отношенията между двамата. Те осветляват някои биографични подробности (адреси на Паскин в Ню Йорк, условия на живот, пътувания до Нови Орлеан и Куба), както и финансови проблеми. От кратки и официални, постепенно писмата между двамата стават дълги и приятелски, което дава представа за характера на Паскин, за чувствата и настроенията му. За съжаление те не дават повече информация за живота на Паскин в Ню Йорк, за връзките му с галерии и търговци на изкуство, както и за близостта му с американски художници. Сведенията за това набавяме от други източници.

Първото писмо на Джон Куин е от 26 май 1916 г. и се отнася за уговорена среща между двамата в ателието на Паскин. От следващата кореспонденция става ясно, че двамата са влезнали в бизнес контакт и Куин е откупил масла, рисунки и графики. Към края на годината тонът става по-приятелски, което показва, че връзката между тях се развива доста динамично. През декември Паскин е в Хавана, а през март 1917 г. се завръща в Ню Йорк като по време на отсъствието му от Америка кореспонденцията продължава. В писмо от 2 ноември 1916 г. от Хавана Паскин пише, че случайно е научил, че негови офорти са изложени в галерия Монтьос. Тъй като не е знаел за тази изложба, той изразява опасенията си за качеството на графиките и моли Куин, ако същите не са взети от неговата колекция, да ги подмени. От същото писмо се разбира, че преди да отиде в Хавана Паскин прекарва няколко дни в град Нуева Герона на остров Исла де Пинос (Isla de Pinos или Isla de la Juventud). Живописното описание на това място, с което писмото завършва, в голяма степен дава възможност да се усети емоционалния поглед на Паскин към видяното; да се почувства отношението му към заобикалящата действителност. Чувствителният и бързо движещ се поглед на художника не пропуска красотата на палмите, меките очертания на сламените колиби на фона на планината, обляна от тропичната светлината. Подобни описания могат да се открият и в писмата, писани по време на пребиваването на Паскин и Ермин Давид в Нови Орлеан – 1917-1918 г. Тези литературни картини в голяма степен съответстват на рисунките, създадени на място, и ни разкриват много от наблюдателната природа на твореца.

Голяма част от писмата между Куин и Паскин имат чисто практичен характер: размяна на информация за срещи и посещения на ателието, за сменени адреси, получени или очаквани чекове. В друго писмо от същия период, Паскин в присъщия си усложнен, индиректен стил се опитва да уговаря Куин да сключи с него постоянен договор за представяне на изкуството му като неколкократно подчертава, че той и до този момент е направил много за него и благодарение на някои негови откупки не му се е налагало да мисли за прехраната си. Ако се съди по тона на следващите писма до подписването на такова споразумение между двамата не се е стигнало.[xliv]

В писмо от 26 октомври 1917 г. могат да се проследят вълненията на Паскин около една “голяма картина”, върху която той работи от април. Писмото показва колебанията на

художника, несигурността му от крайния резултат, която го кара дори да предложи на Куин да върне творбата, ако не я хареса. През 1919 г. тонът в кореспонденцията между двата се променя. На 23 април Паскин пише доста остро писмо до Куин, което показва силна изостреност в отношенията. Художникът се подава на слухове, че колекционерът е обсъждал цените на произведенията му. Обяснявайки дълго логиката на тези цени и разказвайки в подробности как се е развивал бизнесът между двамата (включително и признания, че често го е молел да купува негови работи), Паскин стига до там, че задава следните въпроси на Куин: “Чувстваш ли, че картините и рисунките, които си купил от мен не струват парите, които си платил или мнението ти за тях се е променило или наистина не ги искаш, независимо че си ги купил?” Паскин дори предлага да си ги откупи обратно след като се върне в Европа. В същото писмо той разсъждава върху молба на Куин да продължи портрета му и казва, че скицата е толкова “ужасна”, че би му бил благодарен, ако я унищожи. В отговор на това писмо Джон Куин изразява учудването си и уверява Паскин, че никога не е правил никакви изявления относно цените му. През месец юни обаче той се възползва от дадената възможност и му връща работата “Пейзаж с фигури” (вероятно това е картината, за която Паскин споменава в цитираното по-горе писмо от месец октомври 1917) като този акт компенсира сумата от 600 долара, които той все още му дължи.

Писмата между Паскин и Куин са изключителни документи, които показват отношенията между художник и колекционер в началото на 20-ти век. В тях деловите разговори се преплитат с лични истории, бизнес тонът нерядко е загърбен за сметка на емоционални изблици. От тях прозира не само житейската съдба на художника, изправен пред необходимостта да оцелява в една съвършено нова среда, но и характерът му – бурен, импулсивен, делови и артистичен.

Преди да бъде разпродадена частно и чрез търгове[xlv] от наследниците на Куин, голяма част от неговата колекция е показана в мемориална изложба[xlvi] в Центъра на изкуството (The Art Center), Ню Йорк през 1926 г. В нея Паскин е представен с 38 работи – 10 маслени платна, 24 акварела и 4 рисунки[xlvii], 6 от които са репродуцирани в каталога[xlviii]. През 70-те години е направен опит от Джудит Зилсцер и Рут Гинзбург да проучат колекцията на Куин и да проследят историята на творбите в нея. От общо 2000 разпродадени работи те успяват да възстановят историята на 500, между които и 16 работи на Жул Паскин[xlix]. Според предоставените сведения те са закупени лично от автора, от Уилям Макбет, както и от изложбата му в Берлинско Фотографско Сдружение през юни 1914 г. (“Фестивал”), от Пенгуин клуб, ноември 1917 г. (“Посещението”), чрез Асоциацията на американските живописци и скулптори, март 1913 г. (“Посещение”; “Сиестата”). От изготвената публикация може да се види и кои са купувачите на работите на Паскин от голяма разпродажба на колекцията на Куин през 1927 г.[i] Когато говорим за първите колекционери на Паскин в САЩ не бива да пропускаме още едно име. Това е Фердинанд Хоуълд от Колумбъс, Охайо, който се издига от минен инженер до колекционер и създава богата сбирка от европейско и американско модерно изкуство[ii]. Интересът му към френските постимпресионисти и американските художници, повлияни от тях, започва твърде рано, още пред Армъри Шоу. Сред европейските представители в сбирката срещаме имената на Брак, Матис, Глез, Дерен, Дега, Леже, Пикасо, Вламенк, Вийон и, разбира се, на Паскин.

Според Махони Шарп Иънг, когато Гертруд Стайн посетила града, казала, че това е най-хубавата колекция от модерно изкуство, която е виждала в САЩ. За разлика от колекциите на Куин и Стиглиц, тази на Хоуълд се съхранява в цялост, тъй като е подарена на Колумбъс Мюзийм ъф Арт. В каталога, издаден по повод изложба през 1961 г. в същия музей^[iii], откриваме 14 творби от Паскин.

Друг значителен колекционер на творчеството на Жул Паскин е д-р Албърт Барнс. Статистиката на Фондация Барнс в Мерион, Пенсилвания показва притежание на 57 работи на Паскин (19 живописни платна, 35 акварели и 3 рисунки), каталогизирани от д-р Ричард Уотънмуйкър, директор на Архиви на американското изкуство към Института Смитсъниън във Вашингтон. В непубликуваната му статия “Американската живопис и Фондация Барнс”^[iiii] се споменава, че между 1912 и 1951 г. д-р Албърт Барнс (1872-1951) създава най-добрата колекция модерно европейско изкуство в Америка. Натрупал огромно богатство от фармацевтична промишленост, през 1922 г. той основава едноименната фондация, която и днес съхранява разнообразната му сбирка. Барнс притежава работи на Сезан, Реноар, Ван Гог, Матис, Пикасо, Сутин, Модилияни, Паскин във време, в което тези имена са непознати дори на колекционерите в Америка. Още преди да основе своята фондация, д-р Барнс става водеща фигура в опознаването на модерното изкуство чрез организиране на изложба, писане на статии и посрещайки хора на изкуството в дома си във Филаделфия. Той не само е колекционер, но в много голяма степен определя развитието на съвременното изкуство в Америка и директно влияе върху процесите.^[liv] За разлика от колекцията на Джон Куин, разпродадена след смъртта му, тази на д-р Барнс има по-добра съдба. Приживе големият колекционер се погрижва да настани сбирката си в прекрасна сграда, проектирана специално за целта от френски архитект.^[lv]

Началото на колекцията е поставено през февруари 1912 г., когато по сведения на д-р Ричард Уотънмуйкър той изпраща доверения си приятел Уилям Глакънс в Париж със задача да закупи за него представителни произведения от модерни художници. Паскин не попада в тази първа селекция. По изследванията на друг автор – Хауърд Греенфелд^[lvi], Паскин е представен на Барнс през 1914 г. в Америка и дори разглежда негови рисунки, но не избира нищо. Тогава, както знаем, ръка на художника подава Джон Куин. Барнс “открива” Паскин по-късно. Документите показват, че след първите колекционерски опити, Барнс предпочита да купува творби директно от художниците и че за него е важно дори да ги познава лично. Отново според д-р Ричард Уотънмуйкър Барнс избира няколко работи от Паскин при посещение на неговото ателие в Париж през 1921 г., но не е ясно дали сделката се е осъществила. През 1921 г. обаче той купува от Дюран-Рюел 12 платна от художника за сумата от 76 800 франка. През април 1923 г. включва 4 негови платна в изложбата Съвременна европейска живопис и скулптура в Пенсилванската академия за изящни изкуства във Филаделфия. Любопитна подробност представлява фактът, че д-р Барнс е изпитвал силна ненавист към Джон Куин (той дори забранявал на хора, които имат нещо общо с колекцията на Куин да посещават неговата фондация^[lvii]). Това до известна степен може да обясни защо Барнс започва да колекционира работи от Паскин толкова късно.

В своите статии и книги за изкуството д-р Барнс споменава Паскин многократно и го

сравнява с най-големите рисувачи на всички епохи. Така например в книгата си “Изкуството на живописата” [lviii] (първо издание 1926 г.) той говори за достиженията му в областта на линията, които го превръщат в един от най-важните съвременни художници. Любопитни са наблюденията му за композиционните връзки между обектите в картините на Паскин, както и за способността му минимално да използва цвета. Любопитно е да се цитират някои от неговите сравнения: с Рубенс го сродява завихрения ритъм и моделирането на плътта чрез контрастиращи, паралелни ивици цвят; с Домие – експресивното качество на рисунката; с Реноар и Сезан – техниката като цяло; с кубистите – използването на ъгли и планове. Барнс отделя специално внимание на живописното чувство на Паскин и го сравнява с най-добрите майстори заради деликатния му усет за колорит и постигането на адекватен цветен ефект с минимум цвят. Не по-малко е и възхищението му от композиционните умения на Паскин и специално от изграждането на връзки между отделните части в многоплановите творби. В друго свое изследване, посветено на Сезан [lix], Барнс отделя значително място на влиянието на големия френски художник върху Паскин. Жул Паскин посещава имението на Барнс през 1927 г. Очевидно те поддържат помежду си професионални и приятелски отношения.

През 1930 г. Албърт Барнс присъства на погребението на Паскин в Париж.

Професионалните отношения на Паскин с галерия Даунтаун

През 20-те години на 20-ти век в Ню Йорк съществуват само няколко галерии, които предоставят възможности за изява на свободомислещите американски художници. Това са галериите Дениълс, Уейхе и, разбира се, Даунтаун [lx]. През 1926 г. Едит Грегор Халпърт (1900, Одеса, Русия – 1970, Ню Йорк) открива заедно с партньорката си Берт (Беа) Крол Голдсмит галерия Our Gallery на 13-та улица в Ню Йорк, за да представи съвременни американски художници, повечето от тях техни приятели. Следващата година променят името на галерията на Даунтаун (Downtown Gallery), акцентирайки върху необичайното за времето си местонахождение в Гринич Вилидж и това име оцелява, въпреки че през 1940 г. галерията се премества в сърцето на Манхатън на 51-ва улица. С галерията най-вече се свързват следните художници: Стюарт Дейвис, “Поп” Харт, Йошио Кунийоши, Чарлс Шиилър, Макс Уебър, Уилям и Маргьорит Зорах. Галерията е също място за срещи, разговори и лекции. Холгер Кахил се присъединява през 1929 г., когато откриват American Folk Art Gallery. Галерия Даунтанун съществува 40 години и организира значителни изложби. Халпърт също така е и голям колекционер на американско изкуство. Колекцията ѝ е продадена чрез Сотбис през 1973 г.

Едит Халпърт трансформира пазара на изкуство като прокарва нова маркетингова стратегия и като кани модните тогава Стюарт Дейвис, Чарлс Шийлър, Бен Шан, Джейкъб Лаурънс, Джорджия О'Кийф. Тя е първата американска галеристка, която поставя отношенията си с художниците на истинска професионална основа. Ако Джон Куин например е “повече патрон отколкото купувач” [lxi], което довежда и до известните неразбиртелства между него и Паскин, Едит Халпърт прилага в практиката агресивни маркетингови и рекламни техники, усвоени от кариерата ѝ в бизнеса и банковото дело. Тя въвежда разсроченото плащане и още по-важно – осъзнава важността работи на

художниците, които представя да попаднат в големите музеи, дори когато това налага да се намали цената.

Паскин среща Едит Халпърт в Париж. След това запознанство, през февруари 1928 г. тя му предлага да излага негови картини в галерията си. Първоначално взема две платна, които са оставени на съхранение при Робърт Лоурънт. Още същата година тя го представя с една маслена картина в изложбата “Париж, видян от американци”. През 1929 г. го включва в две общи изложби “Рисунки от 8 американски художници” и “Американци по света”[ixii]. На корицата на каталога за изложбата през 1929 г. е отпечатан шарж на Халпърт от Паскин. Връзката му с мадам Халпърт е много важна както за узаконяване на неговия престиж в Америка, така и от гледна точка на влиянието, което оказва върху сформирания около нейната галерия група от художници като братята Сойерс и Бернар Карфиол, с когото, по свидетелствата на Лийпър, Паскин се запознава в Париж.

Запазената кореспонденция между двамата в Архиви на американското изкуство съдържа важни факти от професионалния и личния живот на художника през последните му години. От тях става ясно, че още в самото начало на взаимоотношенията им Едит Халпърт успешно го продава и дори има няколко клиенти, които чакат, за да включат работи на Паскин в колекциите си (писмо от 1 февруари 1929)[ixiii]. Едит Халпърт урежда и първата му посмъртна изложба през 1931 г.[xiv] За нейното организиране е сформирания специален комитет, състоящ се от г-н и г-жа Ричард Бриксей, А. Конгър Гудиър, Хенри МакБрайд, Франк Крауниншилд, г-н и г-жа Самюел Люисън, Джон Рокфелер младши. Издаден е каталог с есета от МакБрайд, Холгър Кахил и Крауниншилд. На тази изложба Рокфелер младши купува един негов скицник със 106 рисунки, който по-късно подарява на Музея за модерно изкуство в Ню Йорк и той днес се намира в Графичния кабинет на музея.

Взаимоотношенията с Едит Грегор Халпърт и галерия Даунтаун са важен момент в професионалната кариера на Жул Паскин. Освен осигуряването на постоянен доход и грижа за делата му в Ню Йорк, те му дават увереност и самочувствие. След дълги години, през които Паскин се менажира сам, сега за първи път някой друг се занимава с продажбите на изкуството му. Едит Халпърт не разделя добрия имидж на своите автори от финансовата страна. Тя е еднакво пристрастена към изграждането на добра репутация на художниците, с които работи, и осигуряването им на жизнен стандарт. В нейно лице Паскин намира не само професионалния галерист, но и отдадения човек, който проявява загриженост за делата му в САЩ, докато той е далеч от там. Както ще видим в следващите страници, една картина именно от колекцията на галерия Даунтаун влиза във втората изложба на новооткрития Музей на модерното изкуство в Ню Йорк. Паскин и американските художници – контакти и влияния.

Проблемът за влиянието на Паскин върху американските художници е напълно непроучен, въпреки че в доста източници се споменава за съществуването на такава. Според Х. Арнасон Паскин “директно повлиява модерното движение в САЩ”. [xv] С пристигането си през 1914 г. се свързва с млади художници, които са в основата на американското реалистично движение; през 1927-28 г. поддържа контакти с

художници, които проповядват социален или романтичен реализъм.

В свидетелствата на някои негови съвременници^[lxvi] се срещат възторжени отзиви, които определят мястото му на водеща фигура в американската художествена сцена през онези дни. От днешна гледна точка тези изказвания изглеждат пристрастни и едва ли съответстват на обективната истина. Паскин определено е бил популярен в някои кръгове в Ню Йорк, имал е доста познати и приятели, Като творец той влияе върху определени автори, които оставят следа в американското изкуство. Макар имената на последователите му днес да попадат във “втория ред” на американската живопис, те са дали многократни поводи името на техния учител да не се забравя.

Том Фройденхайм точно отбелязва: “Независимо, че със сигурност не е сред най-авангардните художници, Паскин е сред художниците, които съставят артистичната сцена през онези дни и се запознава с много известни художници и критици”.^[lxvii] От тази гледна точка важно е познанството му с Едит Грегор Халпърт заради въздействието, което той оказва върху художниците, асоциирани с галерия Даунтаун, като братята Сойерс и Карфиол. Кюнийоши носи влиянието му и в стила, и в избора на субекта. Познавал е добре Александър Брук, Уолт Кун, Ги Пене дьо Боа, Хенри МакБрайд. В предишните глави името на Уолт Кун се споменава многократно като един от организаторите на Армъри Шоу и като един от съветниците на колекционера Джон Куин, но той е и активен художник. Връзките между него и Паскин са били както професионални, така и приятелски – доказателство за това е портретът на Кун, нарисуван от Паскин.^[lxviii] Споделя възхищението си от Паскин като от “роден рисувач, който рисува постоянно и навсякъде”^[lxix]. Спорен изследователите като художник Уолт Кун е повлиян от стила на Паскин: “Чувствителните, нервни рисунки на Паскин значително повлияха по-строгия стил на Уолт Кун”^[lxx]. Очевидно това е тема, която се дискутира сред професионалните среди. Доказателство в подкрепа на този факт намираме и в есе за Уолт Кун от 1930 г. от големия критик Хенри МакБрайд, в което се споменава, че Кун “най-накрая е минимализирал цитатите от Дерен и Паскин”^[lxxi].

“Колидж Арт Джърнал” помества в есенния си брой на 1959 г. статията “Жул Паскин в Новия свят” от Алфред Уернър. Авторът цитира художника Джером Майерс (един от лидерите на Независимото движение заедно с Хенри, Лукс, Слоан, Белоус), който е с двадесет години по-възрастен от Паскин: “Когато се срещнахме, аз бях много впечатлен от топлото приемане на моите работи. Беше повече от утеха, че човек с изключителната чувствителност на Паскин ме възприема като другар по изкуство”.^[lxxii] Холгар Кахил го нарича един от най-любезните и човечни художници^[lxxiii]. Уернър казва, че много художници, критици и търговци на картини, които са го срещнали в Ню Йорк през 20-те години, все още си спомнят за него като че ли оттогава не са минали повече от 30 години.

Още в началото на пребиваването си в Ню Йорк Паскин става член на клуба Пенгуин, където художници се събират да рисуват и общуват. Там той среща Уолт Кун, Гай Пете ди Боа, Йашио Кюнийоши, Макс Уебър и др.^[lxxiv] Един от художниците, най-тясно свързан с Паскин, е японецът Йашио Кюнийоши, който идва в САЩ от Япония през 1906 г. През 1916 г. учи в Art Students League, където се запознава с Александър Брук,

Пеги Бейкън, Риджинал Марш. Излага в Обществото на независимите художници през 1917 г. и същата година е представен на Паскин. В голите тела, които рисува, определено се появяват влияния от Паскин. През 1925-28 г., когато обикаля из Европа, рисунките му напомнят живия, непретенциозен стил на Паскиновите пейзажни ескизи и жанрови сцени[[lxxv](#)]. Джон Палмър Лийпър цитира едно изказване на Кюнийоши за групата около Паскин, в която още са влизали Александър Брук, Луис Буше, Уолт Кун, Макс Уебър: “Тази малка, но плодovitа група помогна да се установят корените на съвременното американско изкуство.”[[lxxvi](#)]. Паскин му посвещава работата “Заминаването на Йаш Кюнийоши”, 1928 г.

Почитател и близък приятел на Паскин е Емил Гансо, художник с известно място в историята на американското изкуство и силно повлиян от гения на Паскин[[lxxvii](#)]. В списание Артс от декември 1960 г., в статия по повод изложба на Гансо в Ню Йорк, Сидни Тилим обръща особено внимание на това колко важен е бил Паскин за него, как му е помогнал да се освободи и да намери собствения си стил.[[lxxviii](#)] Те се срещат през 1927 г. и ранните голи тела на Гансо като например “Жена на канапе”, 1929 г., са изцяло в традицията на Паскин.

В статия от 1956 г. в списание “Артс”, озаглавена “Жул Паскин: Една неофициална скица от Фани Гансо”, съпругата на Емил Гансо споменава, че още преди да се срещнат през 1927 г. Гансо вече е закупил две литографии от Паскин.[[lxxix](#)] Тя разказва за дълбокото приятелство, което ги е свързвало, за отношенията им, за това как Гансо го е насърчавал да работи, но често е получавал бележки с подобно съдържание: “Скъпи Гансо, не ме чакай днес, сряда. Не се чувствам добре, студено ми е и съм изморен. Ще си почина и ще стоя далеч от питиетата. Ще ти се обадя в четвъртък, искрено твой, Паскин”, а на Фани писал: “Не мисли ужасни неща за мен, Фани. Аз съм най-нещастният мъж на света”[[lxxx](#)]. През 1929 г. семейство Гансо последват Паскин в Париж. Като свидетелство от това приятелство е запазеният линогравюрен портрет на Паскин от Емил Гансо, както и творбите на Паскин: “Емил и Фани” и “Гансо с договор” (рисунки), и “Емил Гансо”, 1929 (акварел, пастел, бяла креда и цветни моливи).

Рефлексии от неговото изкуство откриваме във фигуративната живопис на братята Сойерс (Рафаел, Исаак и Моузес), руски евреи, които идват в САЩ през 1912 г. В средата на 20-те г. в ателието на Рафаел Сойерс се събират Джоузеф Стела, Йашио Кюнийоши, Давид Бюрлюк, Аршил Горки. Творчество на Рафаел Сойерс е реалистично. Той портретува с особено внимание всекидневния живот в Ню Йорк. Моделите му са работнички, продавачи, случайни хора и точно тези негови интереси го сближават с възгледите на Паскин. В свое изказване от 10 юни 1966 г., цитирано от Том Фройденхайм, Рафаел Сойерс споделя: “... Аз лично никога не съм срещал Паскин, но всеки друг го е срещал. Неговото име беше на устните на всички мои съвременници. Точно започвах кариерата си по това време и предполагам съм бил много срамежлив... Имитирах Паскин и независимо, че някои влиятелни и безцеремонни писачи ме наричаха “Паскин на унижените”, аз намирах стила му неподражаем. Бях закачил негови рисунки по стените си и ги държах там в продължение на години, но не престанах да се учудвам на дълбоката грация и простота на линията, на тяхната оригиналност и на дълбоко възлнуващия психологически аспект на тяхното съдържание. Трудно е да причислиш

Паскин към някое определено място или националност. Той наистина е световен художник...”[lxxxii]. Едва ли можем да си представим по-сериозен писмен източник, подкрепящ ролята и мястото на Паскин в оформянето облика на американската художествена сцена в началото на 20-ти век. Художникът Джордж Бидъл, който среща Паскин в Париж през 1923 г., му посвещава цяла глава в биографичната си книга и пише : “Повече или по-малко той повлиява на всички млади американци, с които влиза в контакт”. [lxxxii] В нея Бидъл признава, че е изненадан колко много млади американски художници познава Паскин и най-вече карикатуристи. Паскин от своя страна увековечава приятелството им с акварела “Джордж Бидъл, свирещ на флейта”. Той свидетелства и за близките отношения на Паскин с художника Поп Харт, с когото живеят известно време заедно по време на пътуването до Ню Орлийнс. В своята литография “Пролет в Ню Орлийнс” Поп Харт увековечава тяхна съвместна разходка [lxxxiii]. От своя страна Паскин създава изпълнената с много чувство за хумор карикатурна скица “Поп Харт (рисуващ мексиканци), 1915-16 г. Паскин многократно споменава името на Поп Харт и му изпраща поздрав в писмата си до галеристката Едит Халпърт. Приятелството на Паскин с Бидъл, както и с художниците Джон Барбър и Макс Ийстман, е от времето на второто му отиване в Америка. Оттогава е и познанството му с Балкомб Грийн, който учи в Париж и Виена и чиято творческа позиция е сходна с тази на Паскин – срещу чистата абстракция, но и срещу социалния реализъм.

Сред младите американски художници, които с гордост признават влиянието на Паскин върху изкуството им е и Ан Харви (1916-1967), която се сближава с някои от най-известните художници за времето в Париж. Още 12-годишна тя привлича вниманието на Паскин, който открива в нейните работи, рисувани в ателието на леля й Катрин Дъдли в Ню Йорк, нещо повече от "детски цапаници". [lxxxiv] В пълния каталог на Паскин фигурира негова рисунка на Ан, датирана от 1929 г. – времето, когато и тримата са вече в Париж, което означава, че той съставлява част от кръга около нея и там. Предполага се, че той я е запознал с Сюваж, Леже и Калдер.

В книгата на Сам Хънтър “Американско изкуство на 20-ти век” Паскин е споменат във връзка с Чарлз Демут (1883-1935) и неговите илюстрации. [lxxxv] За Демут се смята, че американизира европейския модернизъм, когато повечето американски художници са обвързани с реализма. Учи в чужбина и е повлиян от Пикасо и Сезан. В Ню Йорк е свързан със Стиглиц. Прави деликатни акварелни пейзажи, илюстрира Зола, Хенри Джеймс и др. Вкусът му издава предпочитание към Бърдслей и Лотрек заради графичността на стиловете им. Хънтър отбелязва: “Най-вече тези акварели (акварелни илюстрации – б.а.) напомнят Паскин – и в маниера, и в смесването на чувствителност и изтънченост”. [lxxxvi] След 1917-19 г. стилът му става по-експресивен; създава много акварелни рисунки на живота във водевилите и нощните клубове. След Армъри шоу неговите “сецесионни серпантини” се развиват към по-абстрактен ритъм без да стигат до крайност.

Чарлз Демут е сред художниците, които се споменават в първата редица на пионерите на американското изкуство заради творческия импулс и стилистичните постижения. Свързването на неговото творческо израстване с името на Паскин е признание за

влиятието на художника върху отделни представители на американската художествена сцена в началото на 20-ти век.

Жул Паскин е учителя и вдъхновителя на голяма група американски автори, най-известните сред които: Бернард Карфиол, Александър Брук, Емил Гансо, Йошио Кунийоши. Те образуват кръга на така наречените студийни художници, изпитали в различна степен влиянията на модернизма, но без да се интересуват от крайностите му. Работейки главно в областта на голото тяло, портрета и натюрморта, тези художници имат огромно влияние в Америка през 20-те и 30-те години на 20-ти век.

Картини от деветнайсет живи американски художници

Изложба с такова име се организира от Музея за модерно изкуство в Ню Йорк (13 декември 1929 – 12 януари 1930) и е най-голямото обществено признание за Жул Паскин приживе. Всъщност това е втората експозиция на музея след неговото основаване (първата е "Сезан, Гоген, Сьора, Ван Гог") и показва амбицията на тази институция да се докаже. Алфред Бар, тогавашен директор на музея, обяснява в краткия предговора към каталога от какво е ръководен изборът им на художници "за които се вярва, че са представителни за основните тенденции в съвременната американска живопис". [lxxxvii] Изборът се осъществява по сложна и максимално демократична система. На членовете на попечителския борд (14 души) са раздадени повече от сто имена, от които те е трябвало да изберат 15. След анализ на резултатите специален комитет съставя лист от 19 художници. Това са: Чарлс Бърчфилд, Чарлс Демут, Престън Дикинсън, Лайонел Файнингер, Джорд Овърбъри "Поп" Харт, Едуърд Хопър, Бернард Карфиол, Рокуел Кент, Уолт Кун, Йошио Кунийоши, Ернст Лоусън, Джон Марин, Кюнет Хейс Милър, Джорджия О'Кииф, Жул Паскин, Джон Слоан, Морис Стърн, Едуърд Хопър, Макс Уебър. [lxxxviii] С някои изключения, по думите на Бар, картините са избрани по съвет и със сътрудничеството на художниците. Паскин участва с пет творби: "Сузана и старците", "Портрет на Ермин Давид", "Кафене", "Седящо момиче", "Мари". Три от тях са заети от частни колекции в Ню Йорк, една от колекцията на галерия Даунтаун и една от колекцията на Фердинанд Хауълд. [lxxxix]

Присъствието на Паскин в тази изложба е уникален факт, който го признава като един от най-големите живи художници на Америка в началото на 20-ти век. Забравен от изследователите, той ни дава представа за реалното място, което роденият в България творец заема в Американската художествена сцена. В последните години от живота си Жул Паскин работи с най-известния по това време колекционер на изкуство – Алфред Барнс, с най-добрата галерия – Даунтаун и попада в стриктно подбраната колекция от членовете на борда на прочутия Музей за модерно изкуство в Ню Йорк като един от 19-те най-добри американски художници – факт, който дори не се нуждае от коментар.

Ролята на галерия Пърлс за популяризиране изкуството на Паскин

Отношението към творчеството на Жул Паскин не е постоянно. След смъртта му следва период, през който е почти забравен. Според Алфред Уернър за него отново е напомнено през 1944 г., когато творбите му са изложени редом с тези на Модилияни в

Ню-Йоркската галерия Клийман. Въпреки това в началото на 50-те години той е един от най-неоценените и забравени таланти за времето си. През октомври 1950 г. американското списание “Артс” посвещава на Жул Паскин цяла страница по случай двадесетгодишнината от смъртта му. Публикувани са четири негови репродукции, както и статии от Пиер Мак Орлан, Андре Варно и Жан Буре.

Съществена роля за преоткриване творчеството на художника изиграва известната галерия Пърлс[хс]. Тя организира няколко самостоятелни изложби на Жул Паскин и го включва в много общи експозиции – през 1953 г., през 1955 г. (17 работи), през 1956 (30 работи), през 1960 и 1961 г. Някои от изложбите са озаглавени “Модерни майстори” и “Модерна френска живопис” и Паскин е показван заедно с Леже, Мари Лорансен, Миро, Модилияни, Пикасо, Руо, Сутин, Утрило, Вийон, Дюфи, Брак, Шагал, Гри и др. Запазените каталози на галерията, които се намират в библиотеката Уотсън в музея Метрополитън, са ценен източник на информация. Представянето на Паскин в общи експозиции, както и организирането на негови самостоятелни изложби през 50-те години е важно, тъй като поддържа жив интереса към него.

Г-н и г-жа Клаус Пърлс са едни от най-видните търговци на съвременно изкуство в Америка за последните 60 години и дълготрайни спонсори на музея Метрополитън. Едно от последните им дарения за музея е направено през пролетта на 1996 г. и включва колекция от 13 творби на художници от Парижката школа, всяка една от изключителна важност за творчеството на художника и за историята на изкуството. Сред работите на Брак, Леже, Модилияни, Пикасо и Сутин е и “Портрет на Пиер Мак Орлан” от Жул Паскин, създаден през 1924 г. В колекцията на Музея за модерно изкуство в Ню Йорк също се съхраняват рисунки на Паскин, дарени от галерия Пърлс в памет на Робърт Лорънт. Това са “Улична сцена”, “Туристи”, “Момиче”, “Бълхата” и лист с етюдни рисунки.

Първата самостоятелна изложба на Паскин в галерия Пърлс се осъществява през есента на 1952 г.[хси], време, когато популярността на художника не е голяма. Авторът е представен с 16 маслени картини, рисунки и акварели. В края на 1955 г. се организира нова самостоятелна изложба, този път с 26 масла, рисунки и акварели[хсii]. Експозицията е обявена за ретроспективна и е посветена на 70-годишнината от рождението му. Показани са творби от различни периоди – портрети, жанрови сцени, скици от пътуванията на художника, алегорични композиции.

Поредната изложба през 1962 г. е озаглавена “Паскин и неговите модели” и включва 25 работи[хсiii]. Каталогът към нея представлява безценен източник не само за качествата на портретното му изкуство, но и за кръга хора, с които Паскин е общувал. Могат да се видят портрети на: принцеса Гика, 1921 г., Пиер Мак Орлан, 1924 г., Ермин Давид, 1917 г., Жан Бело, принцеса Персан, 1924 г., Биби, 1927 г., Пол Роланд, 1924 г., Емил и Фани Гансо, 1928 г., Ан Харвей, 1929 г., Мими Лоран, 1929 г.

В изложбата е представена и известната работа от 1910 г. “Циркът Паскин”. В тази фигурална композиция художникът се е изобразил като участник в цирков спектакъл. Той се намира в средата на арената, където рисува като виртуозно държи четката с

крака си, а трибуните са изпълнени с ликуваща публика. В акварела “Посвещение на Берта Вейл”, 25 г., Паскин много точно улавя вкуса на парижкия артистичен свят – художниците чакат на опашка, за да покажат работите си, наоколо се тълпят критици, модели или просто търсещи развлечения.

През късната пролет на 1967 г. е поредната изложба на Паскин в галерия Пърлс, този път с акварели и рисунки, правени в периода между 1907 и 1929 г.[xciv] Включени са работите: “В парка”, “Аперитив”, “В Куба”, “Футбол”, “Семейство”, “Пейзаж от Тунис”, “Саломе”, “Почивката на модела” и др. Най-голям интерес предизвиква обаче изложбата на Жул Паскин, организирана в началото на 1959 г. и озаглавена “Голо тяло” (“The Nude”)[xcv]. Показани са 27 масла от периода между 1909 и 1930 г. Отношението на Америка към голото тяло в началото на века е доста консервативно и Алфред Уернър справедливо отбелязва в статията си “Пуритани и Благоразумни” в “Арт енд Нюс Ривю” в броя от месец декември на същата година, че въобще е странно Америка да притежава оригинали на Паскин от този жанр[xcvi]. Той прави много остра характеристика на нравите по това време, отбелязвайки че първоначално притежателите на подобни картини са ги държали само в спалните си и са започнали да ги местят към холовете с покачването на цените им и с влизането им в музеите.[xcvii]

През 20-те години Емил Гансо среща изключителни трудности да намери къде да изложи голите тела на Паскин[xcviii]. Дори на откриването на посмъртната му изложба в галерия Даутаун през 1931 г. се говори за вулгарността на работите му[xcix]. Смята се, че изложбата му в лондонската галерия Леже през 1937 г. е провал, за което свидетелства статията в списание “Аполо” от редактора Хърбърт Фърст: “Паскин е най-добър в ужасяващо аналитичните рисунки”; “По-късно става отличен живописец, изразяващ себе си чрез една палитра от перлена дъга. Но тази хармония е някак си помътняла и заглъхнала като перла, която прекалено дълго е била в съприкосновение с жива плът. И живата плът, която рисува, също намеква за продажност.”[c] Авторът дори сравнява рисунките на Паскин със “здравите тела” на Реноар. Затова (поне до 60-те години) едно единствено голо тяло на Паскин се намира в английски музей – в Саутхемптън. Дори по повод на ретроспективната изложба на Паскин през 1955 г. в галерия Пърлс Лио Стейнбърг говори в статията си “Трагедията и триумфа на Жул Паскин” в списание “Артс” за художествен упадък и отбелязва по доста вулгарен начин: “По-голяма е силата, която смъква суетиена, отколкото тази, която го вдига”[ci].

Интересно е, че за времето на престоя си в Америка Паскин е нарисувал сравнително малко голи тела, като се има предвид мястото на този жанр в цялостното му творчество. В своето изследване Елишева Коен изказва предположение, че това се дължи както на консервативността на американската публика, така вероятно и на липсата на пари за модели.[cii] Склонни сме да се съгласим много повече с първото твърдение, отколкото с второто.

За щастие, изложбата през 1959 г. е посрещната от ентузиасизирана аудитория и има голям успех. Според Уернър[ciii] тя е видяна от 7000 души, посветени са й статии не само в специализираните издания, но и в “Ню Йорк Таймс” и в “Ню Йорк Херълд Трибюн”. Това несъмнено е период на успешно преоткриване на Паскин.

[1] виж напр.: Exhibition of Paintings, Water Colors and Drawings by Pascin Jules, Jan.17-Feb.10,1923, Joseph Brummer Galleries, introductory note by Joseph Brummer, New York, 1923

[2] Werner, Alfred. Pascin, Harry N. Abrams, New York, 1962

[3] Ashton, Dore. The New York School. A Cultural Reckoning, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1992

[4] Робърт Хенри (1865-1929) е един от най-влиятелните художници в американското изкуство. Учи в Пенсилвания и Париж и когато през 1891 г. се завръща във Филадельфия става приятел и съветник на много млади художници, с които по-късно заедно ще излага в Ню Йорк. През 1900 г. се установява в столицата и започва дългата си кариера на учител в Ню Йоркското училище по изкуствата от 1915-28 г. Със своите уроци той създава ново самочувствие на художниците и ги ориентира към изобразяването на всекидневния живот. През 1908 г. излага в станалата историческа изложба в галерия Макбет заедно с Джон Слоан, Джордж Лакс, Уилям Глакенс, Еверет Шин, Артър Дейвис, Морис Прендергаст и Ърнст Лоусън. Членовете на групата на "Осемте" рисуват заобикалящия живот в цялото му разнообразие.

[5] Hunter, Sam; Jacobus, John. American Art of the 20th Century, Harry N. Abrams, New York, 1973, с. 77

[6] Zilczer, Judith. The Noble Buyer: John Quinn, Patron of the Avant-Garde, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1978, с. 193-194

[7] Между 1904 и 1912 г. Чарлс Демут, Джон Марин, Стентън Макдоналд-Райт, Артър Дъв, Андрю Дасбург, Уилям и Маргарит Зорах, Абрахам Уолкович, Томас Бентън, Мортън Шемберг, Чарлс Шиилър, Джоузеф Стела, Мардсен Хартлей, Оскар Блумнер, Джон Ковърт живеят и учат в Европа.

[8] виж Brown, Milton. The Story of the Armory Show, Abbeville Press, New York, 1988, с. 235

[9] пак там

[10] цит. по: Werner, Alfred. Pascin, Harry N. Abrams, New York, 1962, с. 123 Brown, Milton. The Story of the Armory Show, Abbeville Press, New York, 1988

[11] Това е списък на произведенията на Жул Паскин, участвали в Армъри шоу. Отбелязани са откупките на Дон Куин: "Очакване", гравюра, продадена за \$65 на Джон Куин на 1 март 1913; "Акварел", продадена за \$65 на Джон Куин, 1 март 1913; "Посещение", рисунка, молив и перо, продадена за \$65 на Джон Куин, сега в колекцията на Музея за модерно изкуство в Ню Йорк; "№9. При антикварите", рисунка, цена \$65; "№8. В салона", рисунка, цена \$65; "№7. Урок по музика", рисунка, цена \$65; "№6.

Интериор”, рисунка, перо и акварел, продадена за \$50 на Джон Куин на 1 март 1913 г.; “№5. Просяци”, рисунка, датирана 1912 г., цена \$65; “№4. Сиеста”, рисунка, молив и перо, датирана 1912 г., продадена за \$32.50 на Джон Куин на 1 март 1913 г.; “№3. В парка”, акварел, датирана 1912 г., продадена за \$81.50 на Джон Куин на 1 март 1913 г.; “Три момичета”, рисунка, датирана 1912 г., цена \$65; “№1. Венера”, гравюра, датирана 1912 г., цена \$48.75.).

[12] Изложбата се осъществява между 17 януари и 10 февруари 1923 г. Паскин се представя с 14 платна, 33 акварела и рисунки, някои заети от Джон Куин. Брумер е показвал негови рисунки още преди това в две колективни изложби: през 1921 г. във “Френски и американски художници” заедно с Реноар, Дерен, Утрило, Прендергаст и др., и през 1922 г. в изложбата “Работи на художници от модерната френска школа” заедно с Утрило, Дерен и Мари Лорансен.

Александър Брук, който коментира февруарските изложби през 1923 г. в списание “Ди Артс” пише по повод на показаните от Паскин работи в галерията на Джоузеф Брумер: “Стойността на неговите естетически достижения е много по-голяма отколкото техния сюжет и името му се споменава с адмирации от всички, които се интересуват от съвременно изкуство.” И още: “Никой, който се интересува от модерно изкуство, не бива да ги пропуска”; “В бъдеще ще мислим за Паскин като за живописец, така както днес мислим за него като за рисувач” (Brook, Alexander. February Exhibitions, The Arts, February 1923, с. 126). По повод на изложбата критикът Хенри МакБрайд му посвещава статия в Ню Йорк Хералд Трибюн: “Той е непослушен. Той е скандален. Но той също е много, много, много велик. Свалям шапка на Жул Паскин, тъй като, като критик на изкуството имам огромен респект пред неговата безценна като качество експресия...” (цит. по Werner, Alfred. Pascin, 110 dessins, Dover Publications, New York, 1972, Introduction)

[13] Exhibition of Paintings, Water Colors and Drawings by Pascin Jules, Jan.17-Feb.10,1923, Joseph Brummer Galleries, introductory note by Joseph Brummer, New York, 1923

[14] Exhibition of Drawings by Jules Pascin, Berlin Photographic Company, Jan.30th – Feb.20th, 1915, introductory note by Martin Birnbaum, New York, DeVinne Press, 1915

[15] Exhibition of Drawings by Jules Pascin, Berlin Photographic Company, Jan.30th – Feb.20th, 1915, introductory note by Martin Birnbaum, New York, DeVinne Press, 1915

[16] пак там

[17] пак там

[18] McBride, Henry. The Flow of Art. Essays and Criticisms, New Haven, 1997

[19] Критикът Хенри МакБрайд следи творчеството на Жул Паскин до края на живота му. През ноември 1923 г. публикува статия за него в най-престижното литературно списание на Америка по това време The Dial, в която разказва за свое посещение в ателието му в Париж, където гледа рисунките от Тунис, както и за банкета, който

Паскин организира в негова чест (Banquet by Pascin, The Dial, November 1923, цит. по McBride, Henry. The Flow of Art. Essays and Criticisms, New Haven, 1997, с. 178). По случай посмъртната изложба на Жул Паскин в галерия Даунтаун МакБрайд помества друг материал (Memorial Exhibition of Pascin, The New York Sun, January 3, 1931, цит. по McBride, Henry. The Flow of Art. Essays and Criticisms, New Haven, 1997, с. 274). Започва го с думите, че Ню Йорк дължи тази изложба на художника, тъй като от всички чуждестранни автори, Паскин е най-силно емоционално свързан с живота на града. МакБрайд разказва за приятелствата, които Паскин създава с лекота и им остава верен до края. Казва, че ако в Париж Паскин е бил герой между десетина други, то в Ню Йорк е издигнат до "шефска позиция" и е бил единствения "безпогрешен" герой с международна слава, който са имали. В следващия пасаж говори за това колко местни художници са го копирали, което всъщност не ги е довело до никъде (споменава, че не е нужно да се цитират имена, защото всички ги знаят). Известен е портрет на МакБрайд от Паскин, създаден през 1917 г. (гравюра на дърво, 16 x 13 см.)

[20] пак там, с. 47

[21] пак там, с. 48

[22] Cowby, Malcolm. Pascin's America, Broom 4, January 1923

[23] В САЩ кубизмът е привнесен от Европа от художници като Макс Уебър, Стюарт Дейвис, Марсден Хартлей, Хенри Фитч Тейлър, Джон Ковърт, Джон Марин. Всеки един от тях експериментира с кубистичните структури в даден момент от живота си – главно в периода 1911-1915 г. Към това се прибавят и показаните кубистични платна на Армъри шоу, които поставят начало на експерименти с кубизма за Кун и Белоус. През 1914 г. – Стиглиц показва изложбите "Африканска скулптура" и "Брак, Пикасо и Мексиканска керамика". В "The Little Review" Артър Еди публикува статията "Кубисти и Постимпресионизъм". През 1915 г. в Модърн Гелъри е организирана изложбата "Брак, Пикасо, Пикабия, Стиглиц, Африканска скулптура". В книгата си, посветена на авангарда, Марк Ейрънсън разказва как след шока на показаните в Армъри Шоу картини, новите стилове започват масово да навлизат в практиката. Той свидетелства, че Tribune и The World канят Франсис Пикабия да рисува популярни места в града, за да се види гледната точка на кубиста. Вестник Evening Sun също разкрива рубрика, озаглавена "Да видиш Ню Йорк с кубист" (Aranson, Marc. Art Attack. A Short Cultural History of the Avant-garde, N.Y., 1998, с. 22)

[24] Werner, Alfred. The Sensuous Art of Jules Pascin, American Artist, December 1960, с. 25

[25] Kobry, Ives. Pascin. The Forgotten One. Pascin 1885-1930, exposition presentee du 14 decembre 1994 au 25 fevrier 1995, Musée galerie de la Seita, Paris, 1994, с. 146

[26] George, Waldemar. Pascin, L'Amour de L'Art, juin 1922

[27] Exhibition of Drawings by Jules Pascin, Berlin Photographic Company, Jan.30th – Feb.20th, 1915, introductory note by Martin Birnbaum, New York, DeVinne Press, 1915

[28] Jaffee-McCabe, Cyntia. The Golden Door. Artists-Immigrants of America 1876-1976, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1976, с. 178

[29] Memorial Exhibition of Pascin, The New York Sun, January 3, 1931, цит. по McBride, Henry. The Flow of Art. Essays and Criticisms, New Haven, 1997, с. 275

[30] пак там

[31] пак там

[32] Mac Orlan, Pierre. Elegy to Pascin. Pascin 1885 – 1930, exposition presentee du 14 decembre 1994 au 25 fevrier 1995, Musée galerie de la Seita, Paris, 1994, с. 25

[33] Leeper, John Palmer. Jules Pascin's Caribbean Sketchbook, Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, 1964, с. 8

[34] Карпентер, Алехо. Самоубийството на един велик художник, в. Народна култура, 7 юни 1985, бр.23; в. Литературен форум, 17-23 март 1998, бр.10

[35] цит.съч. Leeper, John Palmer. Jules Pascin's Caribbean Sketchbook, Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, 1964, с. 8

[xxxvi] цит. по: Werner, Alfred. Pascin, 110 dessins, Dover Publications, New York, 1972

[xxxvii] Roger-Marx, Claude. Pascin, Carnet de dessins Berlin-Tunis, 1908, Berggruen, Paris, 1968

[xxxviii] Adams, Philip Rhys. Walt Kuhn, Painter. His Life and Work, Columbus, Ohio, 1978, p.34

[xxxix] близките отношения между Паскин и Уолт Кун са изтъквани многократно в този труд. За тях говори и рисуначния портрет на Кун, направен от Паскин и закупен от Джон Куин. Този портрет е използван за корицата на биографичната книга Walt Kuhn, Painter. His Life and Work, Philip Rhys Adams, Columbus, Ohio, 1978

[xi] За съжаление през 1927 г. колекцията на Джон Куин е предложена на търг от неговите наследници и така се разпилява

[xii] Трябва да се отбележи, че името на Джон Куин се ползва с голяма тежест в артистичните среди на Америка. Той не просто купува изкуство, но и определя вкуса на времето. Ако разгърнем броевете на списание “Ди Артс” между 20-та и 30-та година, ще видим, че повечето репродуцирани творби на съвременно изкуство са собственост на Куин.

[xliii] Quinn, John. Papers, 1901-1926, The Research Libraries of The New York Public Library
[xliv] The John Quinn Collection of Paintings, Water Colors, Drawings and Sculpture, New York

1926; Zilczer, Judith. "The Noble Buyer": John Quinn, Patron of the Avant-Garde, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1978

[xliv] За подобен договор споменава Б. Л. Рейд. В своята биография за Джон Куин той пише, че през 1917 г. Паскин сключва с колекционера полуофициален договор за патронаж над изкуството му, който се преустановява през 1919 г. От писмата между двамата това се опровергава (Reid, B. L. The Man from NY. John Quinn and His Friends, New York, 1968).

[xlv] Най-голям е търгът, проведен в American Art Association в Ню Йорк между 9-ти и 11-ти февруари 1927 г.

[xlvi] точното название на изложбата е: Memorial Exhibition of Representative Works Selected from the John Quinn Collection

[xlvii] маслени платна: Woman and Flowers, Two English Girls, Interior, Flowers, Interior with Figure, Portrait of H. David, Portrait of John Quinn, Spring in Tampa, Lovers, Model; акварели: Interior with Three Figures, Interior with Three Figures, In the Park, Harbor – Havana, Nudes Resting, Shower, Nude, Nude Study, Two Girls Dressing, Cold Days in Havana, Expectancy, Nude Resting, In the Park, Girl on Sofa, Study of Girl, Girls Bathing, Siesta, Girls Dressing, Kermesse, Seated Nude, In the Park, Circus, The Vissit, The Siesta; рисунки: Study of Walt Kuhn, Interior with Five Figures, Interior with Three Figures, The Visit. Подчертаните са репродуцирани в каталога [xlviii] The John Quinn Collection of Paintings, Water Colors, Drawings and Sculptures, NY 1926, с предговор от Forbes Watson, с. 12 [xlix] Zilczer, Judith. The Noble Buyer: John Quinn, Patron of the Avant-Garde, Washington, D.C., 1978, с. 149-192 [l] пак там; работи на Паскин са купени от: N.A. Fish (Fisch), A. Couger Goodyear, Kraushaar Galleries, NY, Alex Liebermann, R. Marsh, Scott & Fowles, NY, Marie Sterner, Alfred Stieglitz, Cornelius J. Sullivan, E. Weyhe, Miss Witmore, с. 193-194 [li] Tucker, Marcia. American Painting in the Ferdinand Howald Collection, Columbus, Ohio, 1969 [lii] From the Collection of Ferdinand Howald. 19th and 20th Century Paintings – School of Paris, Renaissance Paintings, Italian and Middle Eastern Ceramics given to the Columbus Gallery of Fine Arts 1931, Columbus, Ohio, 1969. От Паскин са включени следните произведения: Cuba, Dispute on the Beach, Female Nude, Lunch Room, Nude, Out for a Walk (New Orleans), Oyster Bar (New Orleans), Pineapple Stand, In a Park, Resting, Seated Figures, Street in Havana, Woman Bathing, Women Dressing. Изпълнени са в смесена техника. [liii] Wattenmaker, Richard J. American Paintings in The Barnes Foundation, The Barnes Foundation, архив [liv] само един пример за това е, че дълго време Джон Слоан и колегите му реалисти не са приемани на изложби на Американското общество на акварелистите, защото са намирани за твърде вулгарни. Едва когато Барнс започва да ги купува, те започват да излагат наравно с всички. Цит. по Craven, Wayne. American Art. History and Culture, NY 1994, с. 423 [lv] Независимо от изричното желание на д-р Барнс колекцията да бъде изложена в къщата му в Мерион, миналата година бе взето решение тя да се премести във Филаделфия с оглед на по-лесния достъп до нея. Повече информация за дейността на фондацията можете да получите на <http://www.barnesfoundation.org/> [lvi] Greenfeld, Howard. The Devil and Dr. Barnes. Portrait of an American Art Collector, NY 1987, с. 84 [lvii] Foster, Jeanne Robert. Foster-Murphy

collection, 1900-1969, The Research Libraries of The New York Public Library [lviii] Barnes. Albert C. The Art in Painting, NY 1937, p. 375-376 [lix] Barnes. Albert C. and Mezia, Violette de. The Art of Cezanne, NY 1939, с. 113-145 [lx] Архивите на галерия Даунтаун се съхраняват в Архиви на американското изкуство в Института Смитсо尼ън, Вашингтон. Те са достъпни и чрез Интернет на: <http://archivesofamericanart.si.edu/> (Downtown Gallery Records, 1924-1974; Series 2: Artists Files, A-Z 1917-1970; Pascin, Jules, 1928-1963, Reel 5552, Frame 250-391). [lxi] Scott, William B. and Rutkoff, Peter M. New York Modern. The Arts and the City, Baltimore 1999, с. 119 [lxii] тази информация е взета от Архиви на американското изкуство: <http://artarchives.si.edu> [lxiii] цит. източник: <http://archivesofamericanart.si.edu/> [lxiv] Jules Pascin Memorial Exhibition, January 1931, Downtown Gallery, New York, foreword by Frank Crowninshield and other notes by Henry McBride, Holger Cahill, New York 1931 [lxv] Arnason, H. H. A History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Thames and Hudson, London, 1978, с. 285 [lxvi] Хенри МакБрайд пише в каталога на посмъртната му изложба: "Възхищавах се от Паскин...Никога не съм го срещал без да чувствам неговото превъзходство... Той беше истински художник. Беше толкова естествено за него да бъде художник, че несъзнателно той правеше комплимент на всеки, до когото се докоснеше, създавайки усещането, допускайки, че те също са артисти. Това, че той оказваше такова голямо влияние върху познатите си художници тук в Америка, където ние не сме толкова вътрешно свързани с изкуството и където е толкова трудно да бъдеш художник, се дължеше в голяма степен на неговия мил характер..." (Jules Pascin Memorial Exhibition, January 1931, Downtown Gallery, New York, foreword by Frank Crowninshield and other notes by Henry McBride, Holger Cahill, New York 1931) [lxvii] Pascin, University Art Museum, text by Tom Freudenheim, Berkeley, 1966, с. 3 [lxviii] За близките отношения между Паскин и Кун говори свидетелството на последния, че е виждал художника в няколко емоционални кризи и дори твърди, че ако е бил в Париж през 1930 г. е щял да го спаси. [lix] Adams, Philip Rhys. Walt Kuhn, Painter. His Life and Work, Ohio, 1978, с. 67 [lxx] пак там, с. 68 [lxxi] McBride, Henry. The Flow of Art. Essays and Criticisms, New Haven, 1997, с. 273 [lxxii] цит. съч.: Werner, Alfred. Jules Pascin in the New World, College Art Journal, 1959 [lxxiii] пак там [lxxiv] Krulik, Barbara S. Jules Pscin (1885-1930), NY, 2001 [lxxv] виж: Jaffee-McCabe, Cyntia. The Golden Door. Artists-Immigrants of America 1876-1976, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1976 [lxxvi] Leeper, John Palmer. Jules Pascin's Caribbean Sketchbook, Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, 1964, с. 8 [lxxvii] Woodstok. An American Art Colony, 1902-1972, Hamilton Reproductions, New York, 1977 [lxxviii] Tillim, Sidney. In the Galleries, Arts, December 1960 [lxxix] Ganso, Fanny. Jules Pascin: An Informal Sketch, Arts, June 1956 [lxxx] пак там [lxxxi] Pascin, University Art Museum, text by Tom Freudenheim, Berkeley, 1966 [lxxxii] Memories of Jules Pascin. 1923-1930, с. 227-239 в книгата Biddle, George. An American Artist's Story, Boston, 1939, с. 239 [lxxxiii] пак там, с. 234 [lxxxiv] Lessore, Henry. Anne Harvey and Her World, http://www.oilonline.com/essay_her_world.htm [lxxxv] Hunter, Sam; Jacobus, John. American Art of the 20th Century, Harry N. Abrams, New York, 1973, с. 136 [lxxxvi] пак там [lxxxvii] Paintings by Nineteen Living Americans, The Museum of Modern Art, New York 1930, p. 9 [lxxxviii] Charles Burchfield, Charles Demuth, Preston Dickinson, Lyonel Feininger, Edward Hooper, George Overbury, Bernard Karfiol, Rokwell Kent, Walt Kuhn, Yasuo Kuniyoshi, Ernest Lawson, John Marin, Kenneth Hayes Miller, Georgia O'Keeffe, Jules Pascin, John Sloan, Maurice Sterne, Max Weber. [lxxxix] В каталога не са оказани техниката и размерите. Двете репродуцирани в него работи са рисунки. [xc] Истинското възстановяване на

репутацията му в Америка обаче настъпва едва през средата на 60-те години, когато се организират редица пътуващи изложби на Паскин и цените на работите му се вдигат неколkokратно. Изложбата през 1966-67 г., съпроводжана от каталог с предговор от Том Фройденхайм, е показана на пет различни места в щатите Калифорния, Северна Каролина и Масачузетс, включително и в Уитни Мюзийм във Американ Арт в Ню Йорк. [xci]Pascin, Sept.22 – Oct.25, 1952, Perls Galleries, New York, 1952 [xcii] Pascin, Nov.14 – Dec.24, 1955, Perls Galleries, New York, 1955 [xciii] Pascin, Portraits and Models, Nov.20-Dec.29, 1962, Perls Galleries, New York, 1962 [xciv] Pascin – Watercolors and Drawings, May 2-June 2, 1967, Perls Galleries, New York, 1967 [xcv] Pascin, "The Nude", Jan.-Feb., 1959, Perls Galleries, New York, 1959 [xcvi] Werner, Alfred. Pascins, Puritans and Prudes, Art and News Review, 12th September 1959 [xcvii] В началото на века положението и в Европа по отношение на голото тяло не е по-различно. Във Франция през 1896 г. на изложбата на Лотрек картините му със сцени от бардаците са изложени в отделна стая и са предназначени само за ограничен брой посетители. През 1918 г. полицията затваря единствената изложба на Модилияни заради голите тела. [xcviii] Ganso, Fanny. Jules Pascin: An Informal Sketch, Arts, June 1956, с. 30 [xcix] цит. по: Werner, Alfred. Pascins, Puritans and Prudes, Art and News Review, 12th September 1959 [c] Furst, Herbert. Art Notes Around the Galleries, Apollo, December 1937, с. 352 [ci] Steinberg, Leo. Month in Review. The Tragedy and Triumph of Jules Pascin, Arts, December 1955 [cii] Cohen, Elisheva. Pascin, Artist Draftsman, Pascin 1885-1939, Paris, 1994, с. 151 [ciii] цит. по: Werner, Alfred. Jules Pascin in the New World, College Art Journal, 1959, с. 30

ОТ МАРИЯ ВАСИЛЕВА

julespascin.blogspot.com