

ОТ АВТОРА

Издание сборника собственных статей — всегда некое высказывание, за которое ты несешь авторскую ответственность. Ситуация существенно отличается от той, когда мнение автора уже не может быть высказано.

Когда издательство АСТ предложило мне составить этот сборник (за что выражаю глубокую признательность), я неожиданно оказался в каком-то странном положении. Статей было опубликовано много, и почти в каждой мне виделись какие-то крупницы важных для меня идей. Каждая статья в большей или меньшей степени была историей дорогого мне периода русского искусства — авангарда. Но одновременно каждая статья была предназначена для определенного издания и поэтому обладала собственной спецификой. В собранной «куче» оказались предисловия к публикациям (книгам), статьи к каталогам разнообразных — исторических и персональных — выставок, статьи исследовательские, доклады на конференциях и даже тексты, основанные на телевизионных передачах (например «Правила жизни»).

Всё это нужно было перечитывать (многие авторы разделяют мою нелюбовь читать собственные тексты!), редактировать, сокращать и соединять в единое целое. Мне помогли близкие — один бы я не справился.

Статьи, которые я включил в сборник, не претендуют на то, чтобы быть историей русского искусства первой трети XX столетия. Тем не менее они раскрывают многие важные аспекты этой истории. В истории искусства меня интересует прежде всего событийная сторона историко-художественных явлений. Мне важнее «как и когда», а уже потом «почему и зачем». Статьи помещены в первом («Из истории русского авангарда») и втором («Персоны авангарда») разделах сборника.

Я давно хотел записать историю моих поисков и находок работ художников-авангардистов в запасниках провинциальных музеев. В результате этих разысканий, начатых еще в конце 80-х годов прошлого века, в музейную сферу вернулось более двух сотен картин, графических листов и даже несколько скульптур. Мне показалось уместным написать воспоминания об этом и поместить в сборник. Что я и сделал в третьем разделе («Возвращенный авангард»).

Для меня история искусства не ограничивается прошлым. Дружба с художниками, работы которых меня восхищают, стала важной частью жизни. Воспринимаю эту дружбу как неоценимый дар, в котором живое общение за веселым застольем сочетается с возможностью наблюдать рождение шедевров.

Благодарю всех издателей за разрешение поместить в сборнике мои ранее опубликованные тексты.

ГЛАВА 1

**ИЗ ИСТОРИИ
РУССКОГО
АВАНГАРДА**

ПУТИ И РАСПУТЬЯ РУССКОГО

АВАНГАРДА

Четверть столетия, вместившаяся между 1907 и 1932 годами, — краткий, но ярчайший период рождения и взросления, расцвета и трагического конца русского авангарда. Это художественное явление уже не одно десятилетие воспринимается не только как реальный факт истории русского искусства, но и как один из величайших периодов мирового художественного процесса. Но не так далеки времена, а это все годы советской власти, когда искусство авангарда было вычеркнуто из отечественной культуры. Произведения авангардистов складывали в запасники, ссылали в дальние хранилища или уничтожали, а художников жестко критиковали, выбрасывали из общественного пространства и нередко подвергали репрессиям. Авангарду не дали реализовать его великие проекты — от грандиозной «Башни» («Памятник III Интернационалу») Владимира Татлина до сети музеев живописной культуры по всей стране. Причина, конечно, не только в идеологии, когда авангардная мысль перестала соответствовать целям власти, но и в отсутствии возможностей — технических, финансовых и прочих — для реализации новых жизнестроительных идей. Поэтому мы часто говорим об утопичности русского авангарда, но при этом забывается огромный пласт разнообразных произведений — живописи, графики, скульптуры и архитектуры, — созданных в течение четверти века. Сегодня именно эти произведения составляют панораму авангарда; они же дают представление о величии неосуществленного.

Авангард был глубоко укоренен в русском искусстве. Его корни уходят в предшествующую эпоху — зачатки авангардного мышления обнаруживаются уже в символизме. Они проявляются в гротесковости и упрощенности образов и объединяют художников разных направлений — Павла Кузнецова и Наталью Гончарову, братьев Милиоти и Михаила Ларионова.

Яркий пример других стилистических связей — искусство Михаила Врубеля, увиденное через призму авангарда. Иван Аксенов, практик и теоретик нового искусства, назвал Врубеля «кубистом до кубизма». Но эта тонкая характеристика определяет лишь одну из граней парадоксального врубелевского творчества. С одной стороны, он архаист, повернувшийся спиной к современности и услаждающий свой взор древними иконописными образцами, с другой — творец новых форм, предвосхитивших авангард. Врубелевское формотворчество, предсказывающее кубизм (особенно отчетливо в серии графических «Жемчужин» 1904 года), вызывало восторг у будущих авангардистов, например у Любови Поповой. В графике Врубеля таились и выходы к ларионовскому лучизму. А некоторые фрагменты врубелевских живо-



■ Владимир Татлин с помощниками (слева София Дымшиц-Толстая, стоит Тевель Шапиро, сидит Иосиф Меерзон) за работой над моделью «Памятника III Интернационалу». Петроград. 1920

писных панно, например кристалло-видный пейзаж в «Демоне сидящем» (1890), стилистически превосходит фовистские пейзажи Аристарха Лентулова 1913 года. Там же можно найти ассоциации с аналитическим искусством Павла Филонова.

Но были и иные источники нового искусства.

Прежде всего древняя иконопись, изучение которой начал еще в 1870-е годы историк Николай Кондаков, опубликовавший в 1900-е годы основополагающие труды по иконографии византийского и русского искусства. К началу 1910-х годов представление об иконе как о произведении искусства (а не только как о предмете культа) уже разделяли многие художники. Анри Матисс, посетивший в 1911 году Москву, восхищался иконами и назвал их «первоисточниками художественных исканий». Алексей Грищенко, один из умеренных авангардистов, в середине 1910-х годов изучал русскую ико-

ну и выпустил в свет несколько исследований на эту тему. Открытая в Москве в феврале 1913 года выставка «Древнерусская икона», несомненно, стала подсказкой для Ларионова: в рамках выставки «Мишень» (весна 1913 года) он сделал отдельную экспозицию «Выставки иконописных подлинников и лубков».

В этом ключе вспомним также иконные образы Натальи Гончаровой, написанные ею в 1910–1911 годах и вызвавшие скандал, после которого работы были удалены с выставки с формулировкой «оскорбление чувств верующих». Тогда общественность вышла на защиту художницы, и картины были возвращены в экспозицию.

Другая художественная система, у которой авангард заимствовал многое, — народное искусство в самых разных его аспектах. Василий Кандинский и Михаил Ларионов коллекционировали народные лубки и использовали их в своей работе. Кандинский в 1912 году организовал выставку лубков в Мюнхене, а Ларионов называл лубок «великим искусством». Следующей была выставка лубка в Москве в 1913-м, собранная архитектором и музейным деятелем Николаем Виноградовым. Серия стилизованных лубков была сделана во время Первой мировой

войны авангардными художниками — Казимиром Малевичем, Аристархом Лентуловым, Ильей Машковым и Давидом Бурлюком.

В искусстве авангарда нашла свое отражение еще одна форма городской культуры — вывеска. Ею был увлечен Ларионов — он зарисовывал вывески на улицах своего родного Тирасполя. Владимир Маяковский в 1913 году с пафосом восхвалял вывески: «Читайте железные книги! / Под флейту золóченной буквы / Ползут копченые сиги / И златокудрые брюквы» («Вывескам»).

Именно тогда молодыми художниками, входившими в ближний круг Ларионова — братьями Ильей и Кириллом Зданевичами и Михаилом Ле-Дантю — был «открыт» самоучка Нико Пиросмани. Редкое сочетание простоты и великого таланта пришлось по вкусу Ларионову — он показал его работы на выставке «Мишень».

По российским деревням ходили художники-самоучки и расписывали перегородки в избах, мебель, деревянные изделия (например, прялки). В городах специальные артели занимались росписью подносов и других предметов быта. Первыми это многообразие народного «кустарного искусства» (выражение Давида Бурлюка) оценили художники-авангардисты. В своих картинах Гончарова, Ларионов, Кандинский переосмыслили, а иногда просто повторяли сюжеты и живописные приемы народных мастеров. Подносы с ярмарок перекочевывали в ранние бубнововалетские натюрморты Ильи Машкова и Петра Кончаловского.

Так, словно кипящая магма в жерле вулкана, формировалось из разнообразных элементов новое авангардное искусство.



■ Зал Пабло Пикассо в доме Сергея Щукина. Москва. 1913

Русский авангард питался не только национальными истоками и не был изолированным явлением. В панораме европейского модернизма он занимает свое определенное место. Инъекцию современного искусства он получил от Франции. Трудно переоценить влияние французского искусства на ранний русский авангард. Как происходил этот процесс и чем была французская живопись для начинающего русского художника-модерниста? Эволюция французского искусства длиной почти в пятьдесят лет, от «Олимпии» Мане (1863) до «Авиньонских девиц» (1907) Пикассо и «скрипок» Брака (1912–1913), в русском художественном сознании превратилась в своего рода модель «импрессионизм — фовизм — кубизм».

Многие из будущих русских авангардистов были знакомы с французским искусством и, более того, изучали его. Такие возможности предоставляли, во-первых, московские коллекции Сергея Щукина и Ивана Морозова, во-вторых, проходившие в Москве и Петербурге выставки с участием русских и европейских художников, начиная с Салонов «Золотого руна» (1908), и, в-третьих, непосредственно сам Париж, где русские учились и постигали азы современного искусства в многочисленных «академиях».

Именно французским влиянием объясняется тот факт, что на ранних этапах своего творчества многие русские авангардисты эволюционируют по французской модели — от импрессионизма через фовизм к кубизму. Список этих художников возглавляют известные имена — Казимир Малевич, Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Давид Бурлюк.

Но есть коренные отличия. Особенность европейского модернизма состоит в том, что жизнь одного художника длится дольше (часто, но не всегда), чем существует одно стилевое направление. То есть художественная эволюция опережает жизненный цикл индивидуума. В русском искусстве все наоборот. На преодоление французской модели русскому мастеру достаточно нескольких лет, после чего он уже движется по своему пути, создавая собственные «-измы». Французская модель служит своеобразным трамплином.

Первым авангардным событием в русском искусстве была выставка с далеко не авангардным, а скорее салонным названием — «Голубая роза». Однако стилистика показанных на экспозиции произведений как раз говорила о новаторском духе, который царил на выставке. Ее ядро составляли молодые художники — сплотившиеся вокруг Павла Кузнецова ученики Московского училища живописи, ваяния и зодчества Петр Уткин, Николай Сапунов, Сергей Судейкин, Мартирос Сарьян. Будучи представителями позднего символизма, они стремились преодолеть фигуративность, сознательно исказить натуру, преобразовать ее в некий символ, порой наполненный мистическим смыслом.



■ Участники выставки «Импрессионисты». В центре сидит Николай Кульбин. Санкт-Петербург. 1909

Будущие герои авангарда в «Голубой розе» участия не принимали, но выставка оказала несомненное влияние на их формирование. Малевич позднее вспоминал, что хотел участвовать и даже предложил свою картину, но недальновидное жюри ее не приняло. Возможно, это была одна из его композиций серии «эскизов фресковой живописи» (1907).

Еще одно событие «подстегнуло» молодых художников к объединению — состоявшаяся в Москве посмертная выставка Виктора Борисова-Мусатова. Молодые восприняли символизм как искусство, создающее новое и устремленное в будущее.

В 1908 году состоялся первый «рывок» авангардных сил — практически одновременно в Москве и Петербурге.

«Венок — Стефанос» объединил в Москве молодых художников, вдохновленных новыми художественными идеями, — братьев Давида и Владимира Бурлюков, Михаила Ларионова, Наталью Гончарову, Аристарха Лентулова, Георгия Якулова и Александру Экстер. На первой выставке «Стефаноса» в Москве зимой 1907/1908 годов главенствовали радикальные работы Бурлюков. Следующие выставки — «Венок» (весна 1908 года) и «Венок — Стефанос» (весна 1909 года) — проходили уже в Петербурге и представляли собой еще один шаг в сторону радикализации художественной формы. В издательских и недоуменных отзывах прессы звучали имена не только Бурлюков, но и других экспонентов. Ин-

тересно отметить, что уже тогда намечается определенное размежевание между модернистами, работающими в стиле символизма, и адептами французской живописи.

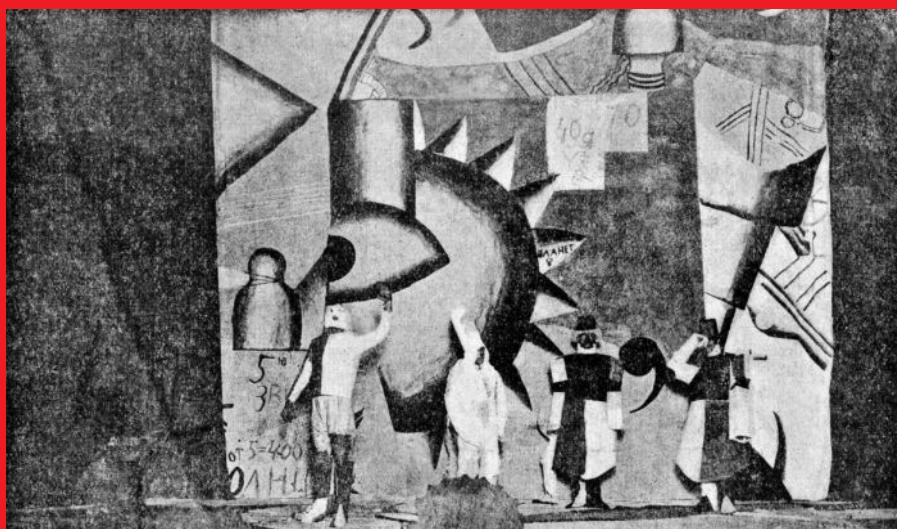
В это время в Петербурге вышел на сцену еще один важный деятель раннего авангарда — Николай Кульбин, приват-доцент Военно-медицинской академии, врач Главного штаба, коллежский советник. Он был одновременно художником-любителем и организатором выставок. В 1908 году он создал «художественно-психологическую группу» «Треугольник», куда, в частности, вошли будущие члены «Союза молодежи» Эдуард Спандиков и Зоя Матвеева-Мостова.

Весной 1908 года состоялся первый выставочный проект Кульбина — выставка «Современные течения в искусстве». Затем, весной 1909 года, он организовал выставку «Импрессионисты». Несмотря на название, картины, представленные на этих выставках (в том числе и самого Кульбина), весьма отдаленно были связаны с импрессионизмом и стилистически представляли собой соединение фовизма и символизма. Свои взгляды на современное искусство Кульбин высказывал на лекциях, сопровождавших выставки. Его статья «Свободное искусство как основа жизни» стала одним из ранних манифестов русского авангарда.

Если для петербуржца Кульбина было важно распространять знания о современном искусстве по России, то москвич Николай Рябушинский занимался пропагандой французского и европейского искусства. Издатель журнала «Золотое руно», он организовал в 1908 году первый «Салон» произведений русских и французских живописцев. Французы были представлены звездным составом и по количеству более чем втрое превосходили русских. Практически это был первый показ современной французской живописи в России. Русскому зрителю, включая многих молодых художников, открылись достоинства французской живописной школы, ее красоты, изысканность и разнообразие.

Второй салон «Золотого руна» (1909) уравнивал французов и русских по количеству и продемонстрировал нарастающую силу русского искусства. На выставке были показаны, впервые в России, две кубистические картины Жоржа Брака.

Рябушинский, хотя и в меньшем масштабе, осуществлял идеи Сергея Дягилева, способствовавшие просвещению русского зрителя, его знакомству с современным европейским искусством. Одесский скульптор и живописец Владимир Издебский, организовавший в 1909–1911 годах два «Интернациональных салона», ставил перед собой иную задачу: «Представить картину современного художественного творчества... дать при этом возможность высказаться представителям всех направлений». Это были передвижные выставки, показавшие французское, немецкое и русское современное искусство в Одессе, Киеве, Петербурге, Риге, Николаеве и Херсоне.



■ «Победа над Солнцем». 2-я картина 2-го действия.
Репродукция из журнала «Театр и жизнь». 1913

Мечты Дягилева о внедрении русского искусства в европейский контекст постепенно становятся реальностью не только внутри России, но и за ее границами — когда русские художники экспонируют свои произведения на Парижских салонах и венском Сецессионе.

Одним из тех, кто воплощал эти мечты, был Давид Бурлюк. Он имел такую возможность, поскольку в 1902–1904 годах учился в Мюнхене и Париже, а затем участвовал в организованных Василием Кандинским выставках «Нового мюнхенского художественного общества» и «Синего всадника».

Человек неумной энергии, одержимый разными идеями, он участвовал почти во всех выставочных проектах нового искусства. Он печатал статьи, памфлеты и листовки, в которых боролся с критиками нового искусства. Достаточно вспомнить его знаменитую статью «Галдящие “бенуа” и новое русское национальное искусство» (1913). Бурлюк был автором и издателем «Пощечины общественному вкусу» (1912), а в 1913–1914 годах организовал так называемое Турне футуристов — гастрольные поездки по провинциальным городам с докладами и чтением стихов. Основными участниками были сам Бурлюк, Владимир Маяковский и Василий Каменский.

За свою кипучую деятельность Давид Бурлюк получил прозвище «Отец русского футуризма».

Василий Кандинский принадлежал двум художественным культурам — немецкой и русской. Он учился живописи в Мюнхене и на протяжении 1900-х годов многое сделал для формирования со-

временного немецкого искусства (был в числе создателей «Синего всадника»). Сначала работал в стиле фовизма, но уже в начале 1910-х годов создал совершенно новые образы — абстрактные композиции, положив начало самому стабильному и широкомасштабному направлению в мировом искусстве всего XX века — абстракции. Книга «О духовном в искусстве», написанная Кандинским по-русски и первоначально изданная по-немецки, излагает его теорию абстрактного искусства.

Свои многочисленные абстрактные полотна Кандинский называл «импровизациями» или «композициями», а иногда давал им более конкретные названия («Смутное», «Сумеречное»), выражающие авторские эмоции. Наиболее известны его «Композиции» VI и VII (1913) — огромного размера панно (два на три метра), которые эпически повествуют о борьбе абстрактных форм, их рождении и обновлении.

В 1910 году в авангардном искусстве складываются два центра — Петербург, представленный «Союзом молодежи», и Москва, в которой главенствует «Бубновый валет». Противостояние этих группировок в начале 1910-х годов было принципиальным, так как отражало культурную конфронтацию, если так можно выразиться, двух городов.

«Союз молодежи» был организован по инициативе художника и музыканта Михаила Матюшина и его жены, рано умершей художницы и поэтессы Елены Гуро, а также более молодых Иосифа Школьника, Эдуарда Спандикова, Сергея Шлейфера и нескольких других.

С самого начала своего существования «Союз...» ставил главной целью «продвижение» современного искусства и был открыт для всех новых стилевых направлений. В итоге через выставочные проекты «Союза молодежи» «прошли» многие известные и малоизвестные художники-авангардисты, в том числе и те, кто был совсем далек от авангарда (например, литовский символист Микалоюс Чюрленис или архитекторы Владимир Щуко и Иван Жолтовский). Важное место в «Союзе...» занимал потомственный купец, меценат и коллекционер Левкий Жевержеев.

Кроме коренных петербуржцев в «Союз...» были привлечены и играли в нем заметную роль Ольга Розанова, Казимир Малевич, братья Бурлюки, Владимир Татлин. За короткий период деятельности (с 1910 по 1914 год) «Союз молодежи» открыл семь выставок — в Петербурге (пять), Москве и Риге. Более восьмидесяти художников участвовали в этих выставках, в том числе Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Алексей Моргунов, Петр Кончаловский, Илья Машков. Диспуты, то есть общественные обсуждения выставок, стали нововведением «Союза молодежи», так же, как и изданные «Союзом...» периодические сборники (вышло три номера). В них были опубликованы знаковые для теории современного искусства статьи — «Принципы нового искусства» Владимира Маркова (псевдоним Волдемарса Матвейса) и «Основы нового творчества и причины его непонимания» Розановой.



■ После спектаклей в «Луна-парке». Слева направо: Михаил Матюшин, Алексей Крученых, Павел Филонов, Иосиф Школьник, Казимир Малевич. Фото Карла Буллы. Санкт-Петербург. 1913

«Союз молодежи» был не просто ориентирован на западноевропейские образцы, но он искал прямые связи с европейцами. С этой целью в 1911–1913 годах представители «Союза...» Школьник, Спандиков, Шлейфер и Павел Филонов ездили в Швецию и Финляндию, а главный теоретик «Союза...» Матвейс побывал в Германии и Франции не только для устройства совместных выставок, но и ради организации в России музея современного искусства.

Стилистику «Союза молодежи» трудно определить одним словом — она многолика. На первых порах в «Союзе...» превалировало изысканное и утонченное искусство, но, по мере развития и расширения, особенно после вступления в союз Владимира Татлина, Давида Бурлюка и Ольги Розановой, его стилистика радикализуется.

В начале декабря 1913 года произошло событие, ставшее вехой в истории русского авангарда. В театре «Луна-парк» состоялись «первые в мире постановки футуристов театра» — трагедии Маяковского «Владимир Маяковский» и оперы «Победа над Солнцем». Именно в «Победе над Солнцем» соединились самые яркие и мощные силы авангарда — построенная на диссонансах музыка Михаила Матюшина (он исполнял ее на расстроенном рояле), заумные тексты Велимира Хлебникова и Алексея Крученых, декорации и костюмы Казимира Малевича. Впоследствии Малевич утверждал, что именно тогда у него родилась идея «черного ква-



- Эмблема общества художников «Бубновый валет» (1912) и обложка сборника статей по искусству (Москва. 1913)

драта». Постановка получилась во всех отношениях новаторской.

Среди художественных объединений раннего авангарда «Бубновый валет» был самым ярким и мощным. Его основали Михаил Ларионов и Наталья Гончарова, братья Владимир и Давид Бурлюки, а также Петр Кончаловский, Илья Машков, Василий Рождественский, Аристарх Лентулов, Александр Курпин и другие. Это были мастера разных направлений и интересов. Однако альянс просуществовал недолго — слишком разными, противоречивыми были их задачи. Сразу после первой выставки «Бубнового валета» (1910) Ларионов и Гончарова заявили о выходе из основной группы. Поэтому общество «Бубновый валет» было зарегистрировано уже без них, хотя название, как теперь окончательно установлено, придумал Ларионов. В одном из многочисленных интервью он заявил: «Что такое “Бубновый валет”? Это имя дал я. Оно случайное. Только для выставки того года. Теперь же чувствуется успокоенность, необходимость уютного угла и мещанское желание спекулировать на зарекомендовавшем себя названии» (1911). Поправим Ларионова: название не было случайным, а, напротив, эпатажным, вызвало ассоциации с карточной игрой. Не случайно на первой выставке было тридцать шесть экспонентов

(за исключением одного скульптора), что соответствовало числу карт в стандартной карточной колоде.

1 ноября 1911 года учредители — Кончаловский (председатель правления), Курпин (казначей), Машков (секретарь) и Рождественский — утвердили Устав общества. Первый параграф гласил: «Общество <...> имеет целью распространение современных понятий по вопросам изобразительных искусств». Подтверждение серьезно-

сти своих намерений они нашли у художника Василия Сурикова (он был тестем Кончаловского), коллекционеров Сергея Щукина и Ивана Морозова, поэта Валерия Брюсова, композитора Фомы Гартмана, которые стали почетными членами общества.

К моменту регистрации в конце 1911 года общество насчитывало двадцать действительных членов и пятьдесят экспонентов. В январе 1913 года в правление дополнительно был избран Роберт Фальк, а действительными членами стали Алексей Моргунов и Владимир Татлин. Летом 1913 года «Бубновый валет» покинули братья Бурлюки, а весной 1914 года были исключены Казимир Малевич и Моргунов. В марте 1916 года основатели общества Кончаловский и Машков перешли в «Мир искусства», председателем правления стал Куприн, в правление снова вошел Малевич, а в общество — Иван Клюн, Ольга Розанова, Иван Пуни, Марк Шагал, Натан Альтман и другие художники. На следующий год в октябре Малевич был избран председателем, а состав общества дополнили Лев Бруни, Александр Осмеркин, Любовь Попова, Надежда Удальцова и другие. Через несколько дней из-за давнего, но вновь разгоревшегося конфликта между Малевичем и Татлиным (последний предложил дать обществу более современное название, но предложение принято не было) группа Татлина



■ Участники общества художников «Бубновый валет». Слева направо: Роберт Фальк, Александр Куприн, Петр Кончаловский, Василий Рождественский, неизвестный. Москва. 1914