

ИСТОРИЯ И НАУКА РУНЕТА. ЛЕКЦИИ

АНДРЕЙ САРАБЬЯНОВ

**РУССКИЙ
АВАНГАРД**
И НЕ ТОЛЬКО



Издательство АСТ
Москва

УДК 75.02(47)
ББК 85.103(2)6
С20

Дизайн обложки *Дмитрий Агаонов*

В книге использованы фото из личного архива автора,
а также репродукции,
хранящиеся в Государственном Русском музее.

Сарабьянов, Андрей Дмитриевич

С20 Русский авангард. И не только / Андрей Сарабьянов. — Москва: Издательство АСТ, 2025. — 304 с., ил. — (История и наука Рунета. Лекции).

ISBN 978-5-17-148113-1

Русский авангард — уникальное, невероятно мощное и яркое явление в истории мировой культуры. Участниками этого процесса было небольшое сообщество художников, создававших в своих работах новую эстетическую реальность. Новаторы, искатели и экспериментаторы, они стали мировыми звездами, оставившими неоспоримый след в истории искусства. Среди них Казимир Малевич, Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Василий Кандинский, Владимир Татлин, Эль Лисицкий.

С чего началось новое течение авангард и какое отношение к этому имели импрессионисты? Что такое Инхук и ГАХН? Как появилась знаменитая цветопись Ольги Розановой? Почему знаковая система Варвары Степановой — предвосхищение будущего? Воплотились ли в реальность «мечты о космосе» Казимира Малевича?

В своей новой книге Андрей Сарабьянов, известный российский искусствовед, отвечает на эти и многие другие вопросы, открывая читателю блистательную историю русского авангарда — сверкающей вершины не только национального, но и мирового достояния.

УДК 75.02(47)
ББК 85.103(2)6

ISBN 978-5-17-148113-1

© А.Д. Сарабьянов, текст, иллюстрации, 2025
© Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
© Издательство АСТ, 2025

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. Я не мог не вспомнить тех, кто навсегда остался в моем сердце, и тех, кто по-прежнему радует меня своим дружеством. Так возник четвертый раздел — «Друзья».

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

ИЗ ИСТОРИИ

РУССКОГО

АВАНГАРДА

ГЛАВА 1

4 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

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



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 живописных панно, например кристалло-видный пейзаж в «Демоне сидящем» (1890), стилистически предвосхища-

ет 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 икону 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 златокудые 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 перекечевывали в ранние бубновалетские натюрморты Ильи Машкова и Петра Кончаловского.

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

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».



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

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.

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 недалёковидное 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 издевательских и недоуменных отзывах прессы звучали имена не только Бурлюков, но и других экспонентов. Интересно 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» «Тре-



■ Участники выставки «Импрессионисты».

В центре сидит Николай Кульбин. Санкт-Петербург. 1909

угольник», 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