
*Художественная культура
русского зарубежья
1917–1939*



Сборник статей

Коллектив авторов

**Художественная культура
русского зарубежья. 1917–
1939. Сборник статей**

«Индрик»

2008

Коллектив авторов

Художественная культура русского зарубежья. 1917–1939. Сборник статей / Коллектив авторов — «Индрик», 2008

Сборник посвящен актуальной и малоисследованной теме – искусству и культуре русского зарубежья в период между двумя мировыми войнами. Книга имеет комплексный характер, в ней рассматривается широкий круг проблем, связанных с творчеством живописцев, графиков, скульпторов, архитекторов, режиссеров, актеров, драматургов, хореографов, композиторов, музыкантов, критиков, деятелей культуры, работавших в 1910–1930-е годы. Авторы стремятся осветить новые аспекты творчества крупных мастеров русского зарубежья, а также вводят в научный обиход целый ряд малоизвестных имен. Книга предназначена для специалистов и широкого гуманитарного читателя.

© Коллектив авторов, 2008

© Индрик, 2008

Содержание

Предисловие	6
Д. В. Сарабьянов	9
А. В. Толстой	16
М. Л. Магидович	26
Д. В. Фомин	37
Г. И. Вздорнов	49
Конец ознакомительного фрагмента.	50

Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939. Сборник статей

Научный совет по историко-теоретическим проблемам искусствознания ОИФН РАН
Государственный институт искусствознания

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Комиссия по исследованию истории и теории театра при Научном совете по истории
мировой культуры РАН

© Текст, коллектив авторов, 2008

Предисловие

Не прошло еще и двадцати лет с тех пор, как русское зарубежье получило полноценное право представлять другую часть общей русской культуры, науки и политики. Теперь кажется, что так было всегда и утверждать обратное – значило бы ломиться в открытую дверь. Но современное общественное сознание обретает способность к гораздо более тонким нюансам формулировок, и русское зарубежье в его целом остается все-таки специфическим явлением, обусловленным восьмидесятилетним отрывом от общерусской корневой системы. Речь идет о двух полюсах самоизоляции: Советской России от «белогвардейского» Запада и русского зарубежья от «большевистского» Востока. По этой простой причине русское зарубежье еще надолго останется самоценным историко-культурным явлением.

На первых порах понятие «русское зарубежье» ассоциировалось прежде всего с Западной Европой, а точнее – с Парижем и Прагой, где в довоенное время сосредоточились лучшие интеллектуальные силы эмиграции. С течением времени такое мнение обнаружило свою несостоятельность. Русская эмиграция рассеялась не только по всему Старому Свету, она охватила Дальний Восток, Северную Африку, Скандинавию, Соединенные Штаты Америки, латиноамериканские страны, Канаду, Англию, Ирландию. Нет, кажется, ни одной страны, где бы не находились русские. Но уже в межвоенное время Китай, Япония, Северная Африка и Прибалтика потеряли всякую привлекательность для эмигрантов, которые сосредоточились во Франции, Чехословакии, Италии, Англии, США и Югославии. Здесь, и только здесь, русское зарубежье выявило свое настоящее значение.

Научный совет по историко-теоретическим проблемам искусствознания Отделения историко-филологических наук Российской академии наук, Государственный институт искусствознания и Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств не в первый раз обращаются к теме русского зарубежья. Однако эти эпизодические обращения мало меняют общую картину. После длительных обсуждений дальнейших исследований в этом направлении было решено созывать один раз в три года международные научные конференции с широким диапазоном научных тем, которые бы равным образом охватывали изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектуру, театр и кино, музыку и другие виды творческой деятельности. Соответственно каждая конференция становится основой для издания научного сборника.

Первая такая конференция, на которой было заслушано около пятидесяти докладов и сообщений, состоялась в январе 2005 года в стенах Института искусствознания и, к удивлению организаторов, собрала немало слушателей, активно включившихся в обсуждение. Неослабевающий интерес к русскому зарубежью явился стимулом к подготовке подобной международной конференции в связи с недавно исполнившимся 125-летием со дня рождения Павла Павловича Муратова (1881–1950) – ученого, писателя, драматурга, эссеиста и военного историка, деятельность которого в России и в эмиграции представляет особый интерес для изучения художественной жизни нашего зарубежья.

Несмотря на мозаичность нашего первого сборника по русскому зарубежью, он безусловно свидетельствует о творческой щедрости представленных в нем деятелей культуры и искусства: от великих, подобно Марку Шагалу или Михаилу Ларионову, до малоизвестных – таких, как Мария Осоргина или Павел Глоба. Но очевидно, что для обобщающих исследований по художественной культуре русского зарубежья ценными будут любые проявления русского гения за границей, независимо от того, войдет ли то или иное имя в основную концепцию или будет упомянуто в маргиналиях.

Здесь уместно напомнить о библиографии русского зарубежья. Она велика по количеству, но далеко не равноценна по качеству. В море литературы преобладают мелкие статьи

и книги на частные сюжеты, и как правило, отсутствуют обобщающие труды, авторы которых стремились бы представлять русское зарубежье во всех его составляющих. Единственным исключением является монография известного зарубежного исследователя М. И. Раева «Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции. 1919–1939». Впервые опубликованная на английском языке в 1990 году, она очень скоро появилась и в русском переводе (Москва, 1994), причем в переводе мастерском, дающем адекватную литературную форму книги М. И. Раева. На момент издания английского оригинала автор использовал как печатные работы на избранную тему, так и рукописные источники – прежде всего Бахметевский архив русской и восточноевропейской истории и культуры в Колумбийском университете и архивохранилище Гуверовского института в Стенфордском университете (оба в США), где он почерпнул немало фактических сведений по истории русской эмиграции первой волны. М. И. Раев дал исчерпывающую картину развития в русском зарубежье литературы, изобразительного искусства, философии, журналистики, издательского дела, театра и кинематографа. Это в подлинном смысле история культуры русского зарубежья.

Как велика потребность в детальных исследованиях русского зарубежья, свидетельствует непрекращающийся поток справочных изданий по русской эмиграции. Вслед за Т. Осоргиной-Бакуниной, составителем сводной библиографии периодической печати на русском языке (1976) и общего указателя статей в зарубежной русской периодике (1988), русские издатели в России подготовили несколько специальных указателей по русскому зарубежью, вышедших в серии «Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940», а именно: «Писатели русского зарубежья» (1997), «Периодика и литературные центры» (2000), «Книги» (2002). Вершиной подобного рода указателей явился монументальный биографический словарь О. Л. Лейкинда, К. В. Махрова и Д. Я. Северюхина «Художники русского зарубежья» (1999), в котором даны аннотированные биографии 750 русских художников, работавших за рубежом между двумя мировыми войнами. Научный подвиг трех указанных авторов хотя и получил лестную оценку со стороны критики, но в действительности им благодарны прежде всего те ученые, кому приходилось обращаться к этому словарю и находить исчерпывающую информацию по интересующим их лицам.

Названные указатели свидетельствуют о том, что наука лишь осваивает колоссальный пласт культуры, созданный русскими в период вынужденной эмиграции. Мы стоим еще на пороге двери, за которой теснятся тени забытой нами России. И не только России: в силу своей общительности русские за границей ассимилировали чужие культуры, обогащая их своей творческой энергией и нередко вырываясь на общеевропейские и североамериканские передовые рубежи. Они сохраняли свой язык и принадлежность к тому или иному сословию, но со временем усваивали другие языки, другое искусство и литературу и никогда не оставались на обочине мировой истории.

Мы являемся современниками возвращения русского зарубежья в постсоветскую Россию. Впечатляющим событием совсем недавнего прошлого стало воссоединение двух православных церквей: Московского Патриархата и Русской Православной Церкви за границей. Духовное единение двух разделенных ранее Церквей подтолкнуло поступательное движение русского зарубежья в Россию. Оно началось еще в 1970–1980-е годы и ознаменовалось возвращением нескольких ценнейших русских архивов и художественных коллекций, сформировавшихся за границей. Образование по инициативе А. И. Солженицына Научно-информационного центра «Русское Зарубежье» в Москве и хранилища этого центра в специально построенных зданиях дает шанс на дальнейшее обогащение отечественных музеев и получение историко-культурных архивов из зарубежных коллекций.

Предлагаемый сборник статей по художественной культуре русского зарубежья составлен таким образом, чтобы читатель по возможности полно представил картину интеллектуальной жизни русских за границей до начала Второй мировой войны. В каждой отдельно взятой

статье как в капле воды отражаются социальные и культурные потрясения, выпавшие на долю русского народа, разделенного в ходе Гражданской войны на две неравные части. Теперь они постепенно сближаются, и мы, несомненно, будем наблюдать еще более значительные точки соприкосновения этих двух России.

Г. И. Вздорнов

Д. В. Сарабьянов Иван Пуни в Берлине. 1920–1923

В самом конце 1919 года супруги Пуни с саночками, нагруженными самыми необходимыми для жизни и ценными предметами, переправились по хрупкому льду Финского залива в родную Куоккалу, которая в то время отошла к Финляндии. Берлин, где они хотели сначала обосноваться, не сразу оказался доступен. Почти весь 1920 год прошел в ожидании визы, которую, наконец, удалось получить. Сыграло роль то обстоятельство, что бабушка Ксении Богуславской, жены Пуни, была гречанкой, что давало право на въезд в Грецию через Данциг. По дороге туда Пуни и оказались в Берлине. В самом конце 1920 года начался трехлетний Берлинский период творчества художника.

Берлин был в то время переполнен русскими эмигрантами – писателями, художниками, актерами. Там на гастролях оказался Художественный театр, действовали многочисленные русские варьете и кабаре, перебравшиеся в Германию. Выходили в свет русские журналы – в том числе и такие знаменитые, как «Жар-птица» и «Вещь», работали русские издательства. На годы пребывания Пуни в Германии приходится открытие знаменитой выставки – *Erste russische Ausstellung*, которая впервые после долгого перерыва познакомила с последними достижениями русского искусства и вызвала небывалый к ним интерес со стороны художественной общественности и публики. Это помогло Пуни расширить творческие связи.

Пуни сблизился с Гервартом Вальденом – человеком удивительной судьбы, владельцем знаменитой галереи *Der Sturm*, в которой выставлялись многие европейские новаторы, в том числе и русские – Кандинский, Архипенко, Гончарова, Ларионов, Шагал. Пуни завязал связи с революционно настроенными художниками «Ноябрьской группы». Его ждали выставки, где он мог показать и то, что ему удалось захватить с собой из Петрограда, и то новое, что было сделано уже в Берлине.

Главным событием едва ли не всей жизни Пуни стала его выставка у Герварта Вальдена. Она открылась вскоре после приезда в Берлин. Ее состав, характер и смысл описаны и изучены исследователями творчества художника по каталогу, сохранившимся фотографиям экспозиции и отзывам прессы. На одной из последних выставок Пуни – в 2003 году в Базеле – Герман Бернингер и Хайнц Штальхут сделали удачную попытку реконструкции ее фрагментов.

Сложность ситуации для Пуни заключалась в том, что в его распоряжении было не так уж много произведений, готовых к выставке. Писание картин еще не было «налажено», а захваченные с собой во время «переправы» работы вряд ли могли «потянуть» на самостоятельную выставку. Надо было срочно восполнить пробелы, восстановить некоторые проекты по эскизам, выработать общую концепцию экспозиции и создать произведения, которые смогли бы ее реализовать. В течение очень короткого срока – за пару месяцев – Пуни успел все это сделать. Но главное заключалось в том, что он нашел путь к созданию такого синтетического результата, который сам по себе оказывался авангардным новшеством, предвещающая будущие выставки концептуального свойства. На выставке были собраны все *измы*, которыми художник до этого овладел, проявив чрезвычайную восприимчивость в 1910-е годы, и все они соединились в некоей художественной акции, какой стала сама выставка.

В ее каталоге значится 215 работ. Большинство из них – графические произведения. По названиям и фотографиям экспозиции можно расшифровать многие из них. В основном это работы петроградской и витебской серии второй половины 1910-х годов – рисунки тушью, иногда подцветенные цветными карандашами или гуашью. Полсотни рисунков перечислены под рубрикой «Петербург». Витебск в каталоге не упомянут. Но около четырех десятков рисунков объединены заголовком «Еврейский городок». Видимо, Витебск не был известен в Берлине.

Может быть, дело и в том, что Пуни хотел подчеркнуть национальный характер изображенных сцен, держа в памяти ту выставку Шагала, которая недавно была у Вальдена, и еврейское происхождение владельца галереи. Отдельно Пуни расположил, выделив их, «белые рисунки», большинство которых, как можно полагать, представляют собой снежные витебские пейзажи. Среди «цветных рисунков», кроме знаменитого «Игрока в бильярд», – известные нам городские пейзажи. Тринадцать графических работ обозначены как беспредметные рисунки 1916 года (слово «супрематизм» не используется), а около пятидесяти – как эскизы к беспредметной скульптуре.

Сложнее дело обстоит с расшифровкой живописного состава выставки, хотя живописных работ было сравнительно мало – видимо, около двадцати. В большинстве случаев в каталоге мы сталкиваемся с ничего не значащими обозначениями «эскиз к картине», «натюрморт», «пейзаж». К тому же на фотографиях экспозиции, далеко не полно ее воссоздающих, живописные работы различить довольно трудно. Некоторые в каталоге датированы серединой 1910-х годов. Но самые известные живописные произведения, созданные незадолго до «бегства», показаны, видимо, не были. Наверное, Пуни смог прибавить к уже готовым картинам лишь немногие новые. Но в данном случае дело было не только в том, *что* художник выставил, но и в том, *как* он это сделал. В этом *как* и было главное новшество созданного мастером синтетического образа.

Современные искусствоведы часто пишут о том, что в новейшее время произведением искусства становится сам художник. В данном случае мы могли бы сказать, что им стала выставка – изобретенная, придуманная художником. Приобщение к новшествам, происходившее на протяжении 1910-х годов, выработало у Пуни потребность изобретательства. Те мастера, рядом с которыми он тогда работал, давали пример этого изобретательства. Речь идет, прежде всего, о Малевиче и Татлине, о тех, кто их окружал. Но даже такие осторожные новаторы, как Кульбин, сыгравший немалую роль в формировании Пуни, не только мечтали об открытиях, но и совершали их. Во многих случаях благодаря этой ориентации на открытие русский авангард оказывался на территории тех новаторских направлений, которые в России известны не были. Можно, например, говорить о дадаистских чертах в русском авангарде 1910-х годов, хотя дадаизм как направление в то время еще не дошел до России. На германской почве дадаизм был реальным фактом. Это помогло Пуни реализовать дадаистскую потенцию, таившуюся в русском искусстве. Он смог сказать нечто новое самим характером выставки. И здесь он оказался в некотором роде провидцем, предсказав черты более позднего искусства – инсталляции, перформанса, акционизма и даже концептуализма¹. Разумеется, следует говорить об этих чертах с некоторой долей условности. Они не прямо совпадают с тем, что будет по прошествии малого или долгого срока, скорее намечают путь туда. Кроме того, надо иметь в виду, что Пуни использовал и то, что уже было завоевано и футуристами, и дадаистами, и мастерами разного рода художественных аттракционов. И все же сам характер выставки нес в себе черты будущего.

Открывалась она рельефом, помещенным на главном фасаде здания над дверью галереи. Рельеф этот составлен из дерева, возможно, шелка (или какой-то другой ткани), содержит в своем «составе» квадрат, треугольник, круг (шар?), надпись «Der Sturm. Iwan Puni» и цифру «8» (возможно, дата открытия выставки – 8 февраля) и напоминает многочисленные произведения скульптоживописи, созданные художником в середине 1910-х годов. В отличие от них рельеф, правда, не обладает самоценной выразительностью и во многом зависит от конфигурации окон, дверей, стен. Тем не менее, он вводит зрителя в мир экспозиции. В нем есть намек на буквенный и цифровой язык, с чем зритель встретится в залах, предвидится контраст мате-

¹ См.: Толстой А. В. Русская художественная эмиграция в Европе. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2002. С. 26.

риалов и набор геометрических форм, заложен причудливый скачкообразный ритм, пронизывающий всю экспозицию.

В залах Пуни охотно прибегал к приемам, позволяющим противопоставить формы и одновременно включить их в общее ритмическое движение. В экспозиции доминирует контраст между обилием отдельных, чаще прямоугольных, небольших по формату графических листов и выложенных тканью по стене геометрических форм (треугольники, прямоугольники, ромбы). Похожий контраст образуется между листами и небольшим количеством крупных фигур, букв или цифр, вырезанных из бумаги и наклеенных на стены. Эти фигуры, буквы и цифры специально сделаны для экспозиции. Каждая из них не является отдельным произведением, претендующим на дальнейшее самостоятельное существование. Это был новый принцип. Может быть, нечто подобное можно найти в выставочном деле прошлых времен – например, в XIX столетии. Но лишь в качестве прикладных и дополнительных приемов.

Среди «больших фигур» в залах «Штурма» были: канатная танцовщица с обручем в руке, акробат – тоже с обручем, – стремительно летящий головой вниз, цифра «28», возможно (по мнению Дж. Боулта), обозначающая возраст Пуни, и большие буквы – неполное повторение картины 1919 года «Бегство форм». Некоторые рисунки, представленные на выставке, явились своего рода параллельным комментарием ко всей экспозиции. В одном из них (1921, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду; был воспроизведен в каталоге «Штурма») изображена фигура человека в ситуации, близкой той, в которой представлен акробат. Мужская фигура без головы летит вниз. Рядом с ней – шар (может быть – жонглерский) и надпись «Катастрофа». Другой – «Жонглер» (1920, частное собрание) – представляет фигуру циркача в костюме и котелке – с огромным синим кувшином на голове. Такой комментарий к общей композиции симптоматичен, он мог бы служить эпиграфом к выставке. Ритму полета, бегства, состоянию катастрофы, чувству утрачиваемого равновесия подвластны фактически все элементы экспозиции. Буквы расставлены не в строчку, не по диагонали, а произвольно. Некоторые из них крупные, другие мельче. Они прыгают, перескакивают с места на место. Их пересекают, частично закрывают развешенные на стене графические листы. Вместе с тем сквозь, казалось бы, беспорядочное нагромождение форм с большим трудом пробивается определенный порядок. Устанавливается баланс между вертикальным и горизонтальным направлением рядов графических листов: разновеликие листы, иногда намеренно выбиваясь из общего ритма, все же оказываются в подвижном равновесии.

Удивительное свойство всей экспозиции, которую можно назвать *Gesamtkunstwerk*'ом (Дж. Боулт), – единство чувства катастрофичности и игры. То обстоятельство, что все рушится, что мир обращен в бегство от самого себя, не мешает игре, остроумию, красоте нелепости. Это некая клоунада над пропастью. Да, мужская фигура в «Катастрофе» обречена на гибель. Но у нее нет головы, которая, разбившись, могла бы привести к гибели. С каким насмешливым артистизмом рисует Пуни ноги этого мужчины, как и во многих других случаях сопоставляя черный ботинок с бесцветным! Как смешно выглядят расставленные по-чаплински носки ног жонглера! Смешное соединяется с грустным. Открывается путь к трагической клоунаде, к ироническому артистизму, который был одной из привлекательных черт мирискуснической эстетики, время от времени прорывающейся в творчестве Пуни сквозь авангардный покров.

К тому, что происходило внутри помещения галереи «Штурм», следует добавить и то, что можно было увидеть на улицах Берлина. По ним, рекламируя выставку Пуни, ходили люди в кубофутуристической одежде, которая уподобляла их манекенам.

Выставка 1921 года в представлении художника была некоей синтезирующей акцией. Она соединила работы кубофутуристические с беспредметным супрематизмом и протоконструктивизмом; «реалистическая» графика получила на этой выставке – в условиях ее остро ритмизированной экспозиции – оттенок экспрессионизма; разного рода новации – леттризм, «готовая вещь» (был показан реконструированный «Рельеф с молотком»), алогизм – нашли здесь

общую крышу, под которой они прекрасно уживались. Их объединение совершалось с помощью тех новых форм репрезентации художественных произведений, которые мы выше условно уподобили искусству перформанса, ассамбляжа, акционизма.

Но перед Пуни-живописцем выдвигались и другие задачи: ему важно было найти такой язык, в котором воплотились бы достижения предшествующего времени, а синтез этих достижений лег бы в основу новой живописной системы. Необходимо было учесть и новейшие движения. Наступало время немецкой неовещественности, французского пуризма и сюрреализма. Что касается первых двух, то они в пределах общего европейского новаторского движения знаменовали собой некоторое снижение авангардной динамики и частичный возврат в пределы традиционной системы мышления, что соответствовало внутренним потребностям художника в то самое время. Поиск синтеза в творчестве Пуни проходил где-то поблизости от этих новых направлений. Что касается беспредметного искусства, то художник не находил возможности развивать его принципы, считая, что оно для его творчества бесперспективно. В письме к Николаю Пунину, отправленном из Берлина в 1922 году, он сформулировал эти свои новые установки следующим образом: «Я распрощался с беспредметным искусством...»². Но такой поворот в сторону фигуративности вовсе не означал того, что супрематизм и протоконструктивизм оставались непричастными к искомому синтезу. Их вклад значителен, хотя и получил косвенное выражение.

Новые живописные искания, развернувшиеся в Берлине, укладывались в прежнюю систему жанров, которая была господствующей на протяжении всех 1910-х годов и прервалась лишь в середине десятилетия на два-три года. Натюрморт, пейзаж, портрет или однофигурная композиция, являющаяся своего рода скрытым портретом. Разница между петроградским и берлинским периодами заключалась, однако, в том, что в начале 1920-х годов однофигурная композиция заняла равное (если не главенствующее) место рядом с натюрмортом, хотя последний количественно по-прежнему преобладал. Лишь некоторые произведения позволяют говорить о приоритете однофигурной композиции – «Синтетический музыкант» (1921, Берлинская галерея), «Читатель» (1921–1922, собрание Дины Верни, Париж), «Автопортрет перед зеркалом» (1921, частное собрание). Но они настолько важны (особенно первое) как некие вехи в творческом развитии мастера, что отодвигают на второй план количественный критерий.

«Синтетический музыкант» был показан в 1922 году на Большой Германской выставке в Берлине, где Пуни экспонировал свои работы в составе «Ноябрьской группы». Картина произвела большое впечатление на зрителей и своего рода фурор в художественных кругах. Конечно, Пуни не случайно использовал в названии слово «синтетический». Он был озабочен исканиями нового синтеза. К тому же в этом произведении фигурирует музыкальный инструмент, который вызывает прямые ассоциации с понятием синтеза. Скрипичный смычок, повторенный дважды силуэт гитары, движение правой руки, позволяющее предположить наличие аккордеона, некое подобие клавиатуры – все соединяется вместе и создает образ сложного музыкального – даже не инструмента, а механизма. В голове возникает слово «синтезатор», хотя в те годы такой механизм еще не был изобретен.

Опыт 1910-х годов был использован в новой системе в полной мере. Кубофутуризм проявился и в формальном языке, и в алогизме. Стоит обратить внимание хотя бы на красный цвет пикового туза (что сделал Ж.-К. Маркаде) и на фантастическое построение самого музыкального инструмента. Невольно вспоминаются многочисленные картины русских мастеров середины 1910-х годов, когда смотришь на выскочившую откуда-то ножку стола, закомпонованную рядом с полукруглой плоскостью (стола?), на которой лежит игральная карта. Что касается традиций скульптоживописи, то и они нашли свое косвенное выражение. В своей статье немецкий исследователь Э. Ротерс сопоставил фрагмент «Синтетического музыканта» с моде-

² Мир светел любовью. Н. Пунин. Дневники. Письма. М., 2000. С. 150.

люю конструктивистского торса Наума Габо. Действительно, некоторые части фигуры «Музыканта» своей ломкой трехмерностью и своеобразной граненостью напоминают посттатлинскую пластику 1920-х годов. Голова музыканта с ее подчеркнутой кукольной трехмерностью и несколько сомнамбулической самопогруженностью предвещает сюрреализм. Супрематизм «обосновался» в центральной части холста, пользуясь «безответственной» художественной фантазией в изображении музыкального аппарата. Слышны и отголоски неопримитивизма – но не столько в самой живописи, которая лишь отдаленно напоминает вывеску, сколько в своеобразной игрушечности: «Музыканта» можно представить как механическую заводную игрушку, «шарманка» которого разрослась в своих размерах и неожиданно приобрела фантастические формы. Некоторый оттенок «рыночности», который чувствуется в самой фигуре, дополняется своеобразной «глянцевостью» живописной фактуры. В этом приеме можно узреть неожиданный способ воскрешения неопримитивистской эстетики, которая в предвидении поп-арта ищет все новые формы снижения, сохраняя при этом живописно-композиционную и образную сложность.

Мы разложили картину на составные части лишь для того, чтобы сделать наглядными компоненты, образующие синтез. Легко убедиться в том, что все эти компоненты уживаются друг с другом, и никакой механистичности в их соединении нет. Пуни, объединяя их в целостный образ, выступает как мастер, чрезвычайно чутко относящийся к современным ему художественным открытиям, как тонкий аналитик и творец синтеза, непосредственно собирающий свой «урожай» на поверхности широкого поля современного искусства. Он неустанно следит за ростками нового, он предчувствует многое из того, что должно прийти завтра. Все это он уже делал и раньше – в 1910-е годы.

В картине «Синтетический музыкант» возникает и еще одна важная проблема – мифологизированного, виртуального автобиографизма. И в этой картине, и в «Читателе», и в «Мужчине в котелке», и в некоторых сопровождающих эти работы рисунках в качестве главного героя мы находим как бы самого художника – но не точный и полный его портрет (эти герои не очень-то похожи на самого Пуни), а сконструированный стилизованный образ, превращающий героя в некое подобие фокусника, жонглера, клоуна, джокера, рыночного «болванчика»³. Этот герой благообразен и «прибран» – в расчете на то, что его будут срисовывать или фотографировать, и на то, что над ним можно будет посмеяться. Это «Пуни играющий», Пуни в маске, под которой скрываются грустные чувства. Намечается путь к будущему «Арлекину», который вскоре появится.

Множество пластических и смысловых находок нетрудно распознать в «Автопортрете перед зеркалом». Важным моментом в этом эскизе к несостоявшейся картине является отсутствие лица в зеркале. Портретность в изображении «со спины» достигалась необычными приемами. Художник обратил пристальное внимание на уши модели, уподобив их закруглениям зеркальной рамы, широко расставил ноги, придав решительность движению всего тела, опер правую руку о бедро – так, как будто перед моделью автопортрета открылось чрезвычайно интересное зрелище. Но зеркало не удовлетворило любопытства зрителя, сделав портрет как таковой загадкой.

Зрелище же раскрылось в супрематических формах беспредметной конструкции, которая заслонила полтела, как это было и в «Музыканте» или «Читателе». Но больше всего «Автопортрет перед зеркалом» и по композиции, и по поведению героя напоминает рисунок тушью 1916 года «Объятие» (Архив Пуни, Цюрих), где вождедеющий герой (сам художник?), тоже показанный со спины, но при этом в расстегнутых брюках, ошеломлен открывающейся перед ним визуальной (и тактильной) перспективой.

³ См.: *Roters Eberhard. Iwan Puni – Der Syntetischer Musiker // Iwan Puni Syntetischer Musiker. Berlin, 1992. S. 22–29.*

Разобранные картины составляют единую целостную группу. В них мастер характеризует бытие категориями игры, самоиронии, возможными курьезными ситуациями, возникающими тогда, когда он сам хочет взглянуть со стороны на это собственное подобие, представить себе, как оно может выглядеть в глазах другого. Это не столь самоисповедание, сколь самонаблюдение.

Новый синтез Пуни, все более последовательно расстававшегося с желанием совершать авангардные жесты, ждал своего времени и в натюрмортном творчестве. Но здесь наметившийся было путь к неовещественности и пуризму был ненадолго прерван кубистическими реминисценциями. Не будем их касаться. Обратимся прямо к основной линии натюрмортного творчества художника. В нем, как и в других сферах, происходил синтез разных направлений. Значительным и принципиальным явлением на этом пути оказалась картина «Композиция (конструктивистский натюрморт)» (1920–1921, Берлинская галерея). Эта работа экспонировалась на нескольких выставках в Германии, в том числе у ван Димена, и была замечена вождем пуризма Озанфаном. В ней вновь оживают традиции «готовой вещи». Керамические изделия приклеиваются к холсту, большая часть которого заполняется клеевой краской. Пространство становится чрезвычайно условным. Светлый фон, который мог бы выступить как главный носитель пространственного измерения, абстрагирован до крайности. Здесь нет ни одного знака пространственного движения. Плоские формы в сопоставлении друг с другом не обнаруживают глубины. Некоторые предметы кажутся разделенными пополам – керамика, серая плоскость, окруженная белой рамой. Кажется, что «половинки» могли бы найти друг друга, но они продолжают жить отдельно. И некоторые предметы существуют отдельно – например, полотенце в левом углу картины. Оно претендует на полное самобытие, снимая с себя какие-либо обязанности по образованию житейской среды или какой-то бытовой ситуации.

Важным качеством «Композиции» становится точность, «аптекарская» чистота ее построения, вызывающая параллели с картинами не только французских пуристов, но и Мондриана, хотя беспредметность в те годы оказывается за пределами творческих интересов Пуни-живописца и существует уже как часть синтеза, как усвоенный компонент, но теперь уже целиком подчиненный фигуративности. Мондриановские ассоциации объяснимы: Пуни не только издавна узнавал о новых достижениях недавно сложившейся группы «De Stijl», но и непосредственно общался с некоторыми ее представителями.

Дальнейшее развитие натюрморта все более свидетельствует о нарастающем влиянии неовещественности. А алогизм и абсурдизм приближают художника к надвигающемуся сюрреализму. Вот некоторые примеры. В «Натюрморте с пилой и палитрой» (1923, Берлинская галерея) Пуни намеренно «ошибается», поместив пилу в центр композиции, окружив ее предметами, расставленными в строгом пространственном порядке, и заставив висеть, ни на что не опираясь. Этой несуразности Пуни придает демонстративный характер, словно показывая фокус с пилой, которая сама способна висеть в воздухе. Художественная акция наделяется магическими свойствами. В натюрморте есть и другая, «малая» несуразность – висящий на картинной раме накрахмаленный воротничок. Но он – из другого круга абсурдных ситуаций: в этом случае нелепо само сопоставление пилы – предмета физического труда и «пришельца» из другого, светского мира. Это сопоставление дает повод для иронической улыбки художника.

Вслед за пилой в магическом полете оказывается и заключенное в белую раму зеркало (?) в «Натюрморте с белой бутылкой» (1922, Берлинская галерея). Этот полет тем более фантастичен, что все остальные предметы – сама бутылка, густо выкрашенная белой краской, шляпа и шарф, висящий на стене, – подчеркнута предметны и трехмерны, а композиция в целом предлагает всем остальным вещам (кроме рамы) достаточно устойчивую схему пребывания в данном пространстве. Сюрреалистические преобразования коснулись этого натюрморта еще в одном отношении: извивающийся шарф подвержен метаморфозам и напоминает своими изги-

бами обнаженный женский торс. Правда, это сходство еле намечено и не приобрело демонстративных признаков.

Среди берлинских натюрмортов немало таких, которые своей иллюзорностью напоминают «обманки». В них намеренные ошибки встречаются редко, а искусство «предметоподражания» вооружено всеми теми приемами, которые накопила живопись на своем миметическом пути, – бликами, тенями, имитацией фактуры предмета и многими другими; все они располагаются за пределами новаторского изобретательства, но реализуют принципы игры и активного взаимодействия со зрителем. Здесь мы снова встречаемся с тем же принципом собирания «урожая» на уже подготовленном поле и в разных его местах. Но теперь речь идет уже не только о современном искусстве, но и о прошлом. Возникает вопрос: нельзя ли в этом мнимом эклектизме увидеть те приемы, которые через многие годы будут использованы – хотя и по-другому – постмодернизмом? Тогда к тем творческим предвидениям, о которых шла речь в связи с характером выставки в галерее «Штурм», прибавляются и другие. Вопрос этот поставлен предварительно. Ответ на него требует более капитального сопоставления.

Другой вопрос заключается в следующем. Не является ли то предвидение, о котором шла речь, результатом прямого взаимодействия разных национальных художественных школ? Именно *прямого*. Не с помощью переписки, устройства выставок или знакомства с искусством по прессе, а с помощью непосредственного творчества на чужой территории. Для европейского искусства это взаимодействие было обычным явлением. Русская эмиграция включила в этот процесс и наше искусство.

А. В. Толстой

Художники из России в европейских художественных течениях 1900–1930-х годов

Художники, приезжавшие из России в артистические центры Европы и в 1900–1910-е, и в 1920–1930-е годы, стремились включиться в творческую жизнь своих европейских коллег. В спектр творческих интересов российских выходцев попадали практически все художественные направления, возникавшие и сосуществовавшие в основных европейских школах в первой трети прошлого века. Однако можно с уверенностью говорить, что мотивы, двигавшие мастерами из России, и возможности, которые перед ними открывались, в разные временные периоды были довольно различны. В этих заметках я не буду касаться самых известных представителей нашей художественной эмиграции – таких, как Василий Кандинский, Марк Шагал, Михаил Ларионов и Наталия Гончарова, Александра Экстер, Антуан Певзнер, Наум Габо и некоторые другие. Каждый из них представлял собственное оригинальное творческое направление или течение. Мне кажется, есть смысл показать на нескольких примерах, как выходцы из России включались или соприкасались с некоторыми явлениями и течениями искусства, доминировавшими в первой трети XX века на европейской, прежде всего, парижской и германской художественной сцене.

В 1900–1910-х годах множество приезжавших в Париж или в Мюнхен, Берлин или Вену начинающих или уже даже имевших некоторый профессиональный опыт художников из России искали возможности, с одной стороны, продолжить свое профессиональное образование, а с другой – включиться в художественную жизнь (которая была там если не более интенсивной, то в целом все же более разнообразной, чем даже в российских столицах) и тем самым получить возможность зарабатывать на жизнь своим творчеством. Некоторые из художников навсегда оставались в тех городах и странах, куда поначалу прибыли на время.

Из тех, кто влился в ряды многократно выросшей впоследствии «русской художественной эмиграции» в одном только Париже в самом начале XX века, можно назвать немало имен: Константин Кузнецов, Николай Тархов, Александр Альтман, Адольф Федер, Сергей Ястребцов (Серж Фера), Леопольд Сюрваж, Мария Васильева, скульпторы – Оскар Мещанинов, Яков Липшиц, Осип Цадкин, Хана Орлова. Несколькими годами позже к ним присоединились Сергей Шаршун, Мария Воробьева-Стебельская (Маревна), Павел (Пинхус) Кремень, Михаил (Михаэль, Мишель) Кикоин, Хаим Сутин и другие.

Доминировавшая в тот или иной временной интервал художественная мода не могла оставить равнодушными и выходцев из России. Так, в 1900-х годах в Париже симпатии большинства из них делились между только-только получившими признание импрессионистами, символистами – от Пюви де Шаванна и Гюстава Моро до Мориса Дени, Вюйяра и Боннара, а еще, разумеется, тремя титанами постимпрессионизма – Сезанном, Ван-Гогом и Гогеном и фовистами во главе с Матиссом. К концу десятилетия в качестве самого нового и многообещающего направления выдвигается ранний кубизм.

Вернемся к середине 1900-х годов. Напомню, что тогда в Париже прожил несколько лет *Александр Бенуа* (в это время он дружил с Морисом Дени и Феликсом Валлотонам и, без сомнения, испытал их влияние⁴). Впрочем, творческие интересы русского художника и его парижских знакомцев были различны, совпав лишь на короткое время. Проводивший почти

⁴ Влияние методов построения единой декоративной картинной поверхности «Набидов», в частности, Вюйяра и Валлотона, отразилось в картинах «бретонской» серии 1900-х и даже в первом варианте иллюстраций к «Медному Всаднику» Александра Бенуа.

все 1900-е годы во Франции *Кузьма Петров-Водкин* находился под обаянием символистской стилистики Пюви де Шаванна и того же Дени, с одной стороны, и Гогена – с другой. И не только будучи в Париже и путешествуя по Северной Африке, но и в течение чуть ли не десятка лет после возвращения в Россию. Впрочем, это не помешало нашему художнику создать на этой основе собственную пространственную систему построения композиции.

Интересные аналоги живописному постимпрессионизму и одновременно некоторые параллели к колористической раскованности фовизма являют нам работы *Константина Кузнецова*, *Николая Тархова* и *Александра Альтмана*. Кузнецов и Тархов – парижские «старожилы», жанристы и пейзажисты, поселившиеся во Франции еще на грани столетий и адаптировавшие опробованные импрессионистические приемы в свою оригинальную декоративную манеру. Альтман попал в Париж в год скандального «выхода на арену» фовистов (то есть в 1905) и сразу был увлечен многоцветием и контрастностью тонов, но в своих пейзажах и гораздо более редких натюрмортах старался избегать, однако, крайностей и дисгармонии. Так же тяготел к красочной декоративности и *Адольф Федер*, поселившийся в Париже в 1908 году. Проучившись некоторое время у самого Матисса, он не стал подлинным экспрессионистом и в последующие годы писал пейзажи и натюрморты, не стремясь к открытию каких-то неведомых глубин и вершин, а просто увлеченный поиском приятных для глаза декоративных цветовых сочетаний. Довольно близок к «фовистским ценностям» был и *Сергей Ястребцов* (*Серж Фера*), который обосновался во французской столице в середине 1900-х годов. Однако, познакомившись с Пикассо и начав, вместе со своей кузиной Еленой Эттинген и Гийомом Аполлинером, издавать про-авангардистский журнал «*Les Soirees de Paris*», художник перешел в разряд сторонников кубизма и стал писать кубистические картины в духе мастеров группы «*Des Ruteaux*». Впоследствии, в 1920-х годах, он принимал участие в деятельности возрожденной группы «*Золотое Сечение*», но писать предпочитал декоративные пейзажи и натюрморты.

Кубистические увлечения и собственные опыты в новой художественной системе стали первыми значительными произведениями многих художников, приезжавших из России в Париж, – это касается не только «русских парижан», но и тех, кто приезжал всего на несколько лет – вплоть до первой мировой войны, – чтобы поучиться в частных «академиях» и студиях, поучаствовать в выставках вместе с парижскими знаменитостями – и тем самым приобщиться к новым течениям с их поисками собственной выразительности. Почти все основные представители нового русского искусства – от Любови Поповой до Юрия Анненкова – в начале 1910-х годов побывали во Франции и хотя бы ненадолго влились в артистическую атмосферу Парижа с его маршанами, радикальными и не очень салонами и т. п.

Как уже сказано, на рубеже 1900-х и 1910-х годов «последним словом» в Париже был кубизм. Однако среди тех, кто приезжал из России, были и те, кто не стремился идти по пути, уже проторенному Пикассо, Браком, Ле Фоконье; те, кто, находясь в «кубистской столице», предлагал свои пути в освоении живописью третьего и четвертого измерений. Одним из недавних иммигрантов во Францию, решившихся на это, стал *Леопольд Штюрицаге* (он приехал во Францию в 1908 году, и вскоре, с легкой руки Аполлинера, его стали именовать на французский лад – *Сюрважем*. Кстати, с поэтом и его друзьями-кубистами Сюрважа познакомил Александр Архипенко). Пройдя через первое увлечение кубистической формой, Сюрваж пришел к идее живописной абстракции. Его «*Окрашенный ритм*» из примерно двухсот беспредметных картонов, основу цветового построения которых составляли отдельные музыкальные звуки и даже целые музыкальные фразы, и созданная для их демонстрации своего рода мобильная инсталляция, а также его планы съемки цветных абстрактных кинофильмов датируются 1913–14 годами и практически совпали во времени с цветомузыкальными экспериментами Александра Скрябина и поисками связей между звуком и цветом Василия Кандинского, инициатора орфизма Робера Делоне и Франтишека Купки. В середине 1910-х годов в серии «*Город*» Сюрваж возвращается к кубизму декоративного, плоскостного типа, а в 1920-м становится секретарем

рем группы «Золотое Сечение». Все эти годы его работы не теряли насыщенной красочности и походили на своего рода мозаики или коллажи из геометрически правильных, часто контрастных по цвету, элементов. Иногда в них включались человеческие фигуры, снова возвращавшие живописи объемность. Все это можно назвать своего рода «декоративным посткубизмом», который в этот период был довольно широко распространен в рамках Парижской школы. Во второй половине 1920-х и в 1930-е годы Сюрваж тяготел к более монументальной и одновременно еще более условной манере. В его композициях появляются мифологические мотивы и фантастические фигуры, которые иногда давали повод относить художника к сюрреалистам, хотя сходство с этим направлением было у него скорее внешним: Сюрваж был довольно далек от визуализации темных и тайных сторон подсознания. В 1937 году на Всемирной выставке в Париже Сюрваж написал огромные декоративно-символические панно во Дворце железных дорог, в аванзале Дворца авиации, в Павильоне современных художников и во Дворце Солидарности.

Продолжая тему кубизма, нельзя не упомянуть скульпторов российского происхождения, обосновавшихся во Франции еще в конце 1900-х годов. Мощь и одновременно некая легкость фигур *Жака Литишца* и *Осипа Цадкина*, созданных из строившихся на разнообразных игровых приемах сопоставления чередующихся выступающих и заглубленных плоскостей и геометрических объемов, были, пожалуй, одним из самых ярких проявлений аналитического кубизма в скульптуре в 1910–1920-е годы на парижской арт-сцене.

Еще один, несомненно, крупнейший скульптор, приехавший в Европу из украинской части Российской империи, – *Александр Архипенко*, много работавший и в Париже в 1910-е, и в Берлине – в начале 1920-х годов. Участник первой кубистической группы «Золотое сечение» еще с 1912 года, скульптор был, однако, довольно далек от классического кубизма. Он – создатель подлинно оригинального индивидуального стиля. Излюбленный мотив Архипенко – одинарные и двойные обнаженные женские фигуры. Экспериментируя с полихромией, нередко комбинируя различные материалы (металл, дерево) – и в горельефе, и в круглой скульптуре, – мастер стремился преодолеть однозначность традиционных материалов и диктуемых ими свойств пластики как вида искусства, придать своим работам внутреннюю динамику. В результате возникали ни на что не похожие творения – уверенно вторгающиеся в третье измерение, пространственно активные объекты, одновременно обладавшие свойствами и скульптуры, и живописи («скульптоживопись»). Экспрессию силуэтам создаваемых им фигур Архипенко придавал при помощи «секущих» плоскостей, которые имели ярко выраженную кубистическую природу. Но, в отличие от многих скульпторов-кубистов, украинский мастер стремился к созданию изящных и стройных женственных и при этом динамичных образов. Его пластические находки получили тогда же признание и в профессиональных, и в коллекционерских кругах и подготовили славу скульптора за океаном, куда он вскоре (в 1923 году) отправился.

Уникальной творческой личностью в художественной жизни Парижа начала XX столетия по праву считается *Мария Васильева*. Начав по приезде в Париж в 1907 году со следования практически всем основным парижским направлениям, включая фовизм, Васильева не только оставила заметный след в истории второй волны кубизма, но и способствовала, как известно, образованию и воспитанию целого поколения мастеров «Парижской школы» в собственной «академии» современного искусства. В произведениях Васильевой 1910-х и 1920-х годов соединились кубистическая деформация и примитивистская склонность к целостности и завершенности формы. Творческие искания художницы вообще довольно многообразны. Как живописец в 1920 году Васильева вошла во вновь созданную кубистическую группу «Золотое сечение». С другой стороны, все большее место в ее работе занимало изготовление больших кукол из папье-маше, всевозможных тканей и многих других подручных материалов, которые начиная с середины 1910-х годов были весьма похожими на оригиналы шаржами на мно-

гих артистических знаменитостей. Стоит вспомнить при этом активное участие Васильевой в устройстве многих балов художников 1910–1920-х и вообще ее склонность ко всякого рода представлениям, как мы сказали бы сегодня – перформансам. Суммируя все это, следует признать, что наша соотечественница была еще и одним из первых парадоксалистов и абсурдистов, по крайней мере за несколько лет до возникновения Дада с его – иногда – веселым эпатажем.

Среди сторонников европейского искусства и литературы абсурда нельзя не назвать замечательную творческую личность родом из России – *Сергея Шаршуна*. Обосновавшись в Париже в 1912 году, начинающий художник из Бугуруслана сразу включился в бурную художественно-богемную жизнь. Он учился в «академии» La Palette и в «Русской академии» на Монпарнасе, выставлялся в самых «радикальных» залах салона Независимых и уже в 1913–1914 годах разработал собственную кубистическую систему, которую называл «эластичной». Она была мало похожа на то, что делали учителя Шаршуна – Жан Меценже и Анри Ле Фоконье, и скорее тяготела к графичности. Еще один авторский прием Шаршуна – так называемый «орнаментальный кубизм», возникший в его творчестве в середине 1910-х, когда художник жил и работал в Барселоне и восхищался испано-мавританскими майоликарами. Тогда же Шаршун попробовал себя в качестве аниматора – придумал и снял два, по сути, абстрактных рисованных анимационных фильма. Приемы «орнаментальной» и «эластичной» трансформации сохранялись в искусстве Шаршуна довольно долго – и в 1920-х, и в начале 1930-х годов. Вероятно, специфическая недосказанность, зашифрованность многих композиций такого рода привлекла к Шаршуну интерес дадаистов, с которыми он впервые встретился в Испании, а затем тесно общался в Париже и в Берлине в начале и первой половине 1920-х годов.

Он регулярно появлялся на парижских дадаистских выставках и присутствовал на их акциях – в Salle Gaveau и русском магазине Поволоцкого. На «Выставке антиискусства» в галерее при театре «Комеди» на Елисейских полях художник экспонировал свою «Сальпенжитную Деву Марию» (она состояла из маленькой деревянной футуристической скульптуры «Танец», на которой и вокруг нее были развешены воротнички и галстуки). Кроме того, в 1921 году Шаршун играл роль распорядителя, вызывающего свидетелей, в известном абсурдистском «перформансе» «Суд над Баррэсом» в зале Ученого общества. В эти годы художник постоянно общался с Тристаном Тцара, Франсисом Пикабиа, Филиппом Супо, Жаном Кокто, Андре Бретоном; тогда же он познакомился с Марселем Дюшаном, который относился к нему, по словам Шаршуна, «доброжелательно», а также с приехавшим на собственную выставку из Берлина Максом Эрнстом.

Вероятно, не всем известно, что известное абсурдистское панно Ф. Пикабиа «Какодилатный глаз» (1921), ныне хранящееся в парижском Национальном Центре имени Ж. Помпиду, на самом деле является продуктом коллективного творчества, в котором принял участие и Сергей Шаршун. Вместо простой подписи-автографа он, как и «наполеонический» Тцара (его надпись и автограф – в правом нижнем углу), почти в самом центре композиции размашисто расписался по-французски под изображением глаза, а слева написал «Soleil Russe» («Русское солнце») и снова поставил свое имя – по-русски, вертикально.

Встречи с дадаистами были важны для Шаршуна не только как для художника, интересовавшегося новыми путями в творчестве, но и как для начинающего литератора. Ведь еще в 1918 году он написал поэму в прозе «Долголиков» (опубликована она была в два приема только в 1930 и 1934 годах), годом позже – также прозаическую поэму «Небесный колокол» (она была опубликована только в 1939) и поэму на французском языке «Неподвижная толпа» (изданную тогда же, в 1919 году, с дадаистскими иллюстрациями) и роман «Праведный путь» на французском языке (он вышел в 1934 году). Шаршун входил в монпарнасские группы «Палата поэтов» и позже – «Готарапак», основанные соответственно Валентином Парнахом и Довидом Кнудом в 1920 году, а также в группу Ильязда «Через». Как это было принято в те годы, поэты устраивали время от времени свои «бенефисы». Свой стихотворный вечер в

кафе «Хамелеон» 21 декабря 1921 года Шаршун назвал «Дада-лир-кан» (чирикание стихов на дадаистский лад) и пригласил участвовать в нем парижских коллег по «Палате поэтов», друзей-дадаистов, некоторых соотечественников (Парнаха, Василия Шухаева, Илью Зданевича) и даже написал о дадаизме небольшую брошюрку (она была издана позже, уже в Германии). Идея вечера состояла в чтении абсурдистских текстов, перемежавшихся не менее абсурдистскими артистическими номерами, что должно было напомнить об атмосфере зарождения дада в кабаре «Вольтер» в Цюрихе. В вечере приняли участие Поль Элюар, «продекламировавший свое – и в «здравом» и в перевернутом смысле», Андре Бретон, Филипп Супо, Ман Рей. Другой дадаист из Нью-Йорка – Никольсон – прочел по-немецки стихи скульптора Ханса Арпа. «Слушатели сочли благоразумным выразить протест – слабым мычанием. Через несколько недель приблизительно все присутствовавшие – оказались в Берлине», – вспоминал Шаршун⁵. Вообще стоит заметить, что литературное творчество Шаршуна и парижского, и берлинского периодов связано с дадаизмом гораздо теснее, чем его деятельность как художника. Сам Шаршун считал, что с дадаизмом «соприкоснулся лишь – по молодости лет»⁶. Однако его литературные сочинения и известные дадаистские по сути листовки свидетельствуют о том, что полностью с дадаистской творческой практикой Шаршун не порывал многие последующие годы. Первая такая листовка-газета на русском языке была напечатана во время краткого пребывания Шаршуна в Берлине и называлась «Перевоз Дада». Один из более поздних примеров – «Перевоз-Transbordeur» (опубликован в 1981 году в «Русском альманахе» Р. Герра), который назван «Накинув плащ» и подписан «флюгер-рулевой и гитарист Сергей Шаршун». В тексте, помимо фрагментов фраз и отдельных слов, содержится весьма симптоматичный пассаж: «Земелька Разглаживает Морщинки Границ». Под разными названиями листовки Шаршуна просуществовали до 1973 года⁷.

А в своем изобразительном творчестве в 1920-е годы художник продолжал свою оригинальную линию «орнаментального кубизма» (надо добавить, что, помимо кубизма, «орнаментальным» у Шаршуна иногда становился, например, и импрессионизм). Однако уже в 1927 году он увлекся пуризмом Амеде Озанфана и выставил серию своих беспредметных «эластичных пейзажей». Увлечение это, впрочем, было недолгим: на рубеже 1920-х и 1930-х Шаршун отошел от озанфановского пуризма, а вскоре и вообще отошел от изобразительного искусства, чтобы вновь обратиться к нему только в 1944 году.

Весьма занимателен вопрос о причастности художников из России к метафизике и сюрреализму. Известно нарочитое и программное употребление этого термина в авторских названиях некоторых живописных работ 1920-х и 1930-х годов (например, «Сюрреалистическая красавица») *Владимира Баранова-Россине*. Между тем этот художник-изобретатель, увлекавшийся, как и Сюрваж, поиском связей звука и цвета, изобрел ради этого оригинальный прибор «оптофон», предвосхитивший будущие открытия оп-арта и цветомузыку. Можно вспомнить также о рисунках, коллажах и ритуалах «ОбезВолПала», придуманных неисчерпаемой фантазией *Алексея Ремизова*, о ряде абсурдистских фигуративных вещей *Павла Мансурова* середины и второй половины 1930-х и еще об уже упоминавшемся внешнем сходстве со стилистикой сюрреализма ряда произведений Сюрважа 1930-х. Однако среди выходцев из России есть гораздо менее известные мастера, причастные к *pittura metafisica* и к сюрреализму, если понимать его как широкое и многонациональное движение. Поэтому их произведения попали

⁵ См.: *Шаршун С.* Мое участие во французском дадаистическом движении // Воздушные пути (Нью-Йорк). 1967. № 5. С. 171–172.

⁶ Там же. С. 174.

⁷ В общей сложности типографским и рукописным способами Шаршуном было написано: 12 выпусков «Перевоза Дада» (до 1933), а также 3 выпуска «Памятника» (1949–1958), 20 выпусков «Клапана» (1958–1969), 4 выпуска «Вьюши» (1969–1971), 2 выпуска «Свечечки» (1972–1973). См.: *Андреевко М.* Журнал Шаршуна // Русский альманах–1981. С. 389–391.

в одну из крупнейших западных коллекций искусства, культивировавшего парадокс, абсурд и образы подсознания, – знаменитое собрание Жюльена Леви в США. Речь идет не только о *Павле Челищеве*, чьи произведения американского периода вполне могут быть интерпретированы как созвучные сюрреалистической системе творческого мышления, но и о братьях *Евгении и Леониде Берманах*, у нас практически забытых. Оказавшись в 1919 году в Париже, молодые петербуржцы (Евгений старше своего брата на три года) учились в знаменитой «Академии Рансона», где наставниками обоих неопитов стали знаменитые маэстро – бывшие участники группы «Наби». Поначалу оба начинающих художника писали пейзажи в своеобразном позднесимволистском духе, демонстрируя их в разных парижских Салонах – от Тюильри до Независимых. Путешествие по Италии в 1922 году оказало на творческие поиски обоих мастеров важное организующее и стилиобразующее влияние. Но если Евгений Берман всерьез увлекся Возрождением и барокко и стал обдумывать собственные архитектурные проекты, то Леонид (в это время он взял себе артистический псевдоним, отказавшись от фамилии) больше интересовался чистым пейзажем, преимущественно морские виды и прибрежные ландшафты – их он писал не только в Италии, но и на юге Франции. Однако оба брата Берманы вместе с другими однокашниками по Академии Рансона, а также примкнувший к ним Павел Челищев приняли участие в групповой выставке в галерее Druet (1926), которая, судя по декларации организаторов, должна была дать начало «неогуманистическому» (или «неоромантическому») живописному направлению. (Интересно, что с Челищевым Берманы и Берар познакомились в светском салоне, который в 1920-х годах держала в Париже Гертруда Стайн, поэтому в круге знакомых художников из России оказались еще и Жан Кокто, Борис Кохно, знаменитый Джорджо да Кирико.) Последний оказал очевидное влияние на Евгения Бермана (об этом свидетельствует не только появление в его картинах энигматических руин и архитектурных фантазий, в которых даже самые обыденные предметы обретают особую «метафизическую» энергию, но и «оммажный» портрет маэстро 1926 года). Группа «неогуманистов» оказалась недолговечной, но все же провела в 1927 году вторую выставку в парижской галерее Пьера Лоэба. После этого братья Берманы двигались по жизни и по искусству параллельными траекториями, пересекаясь довольно редко. Начиная с первой половины 1930-х, оставаясь во Франции, оба брата независимо друг от друга представляли свои работы в нью-йоркской галерее J. Eevey, принадлежавшей братьям Жюльену и Жану Леви. Правда, организовать персональную выставку Леониду посчастливилось там только раз – в 1935 году, тогда как Евгений делал это практически ежегодно с 1932 по 1947 год. В 1935 Евгений Берман побывал в Америке и расписал несколько частных нью-йоркских домов, в том числе – Жюльена Леви. В 1939 он окончательно переехал в Штаты и стал заниматься в основном сценографией и книжной иллюстрацией. Леонид пережил войну в вишистской зоне и попал в Америку только во второй половине 1940-х. Он там и остался, а вот Евгений Берман, будучи американским гражданином, в середине 1950-х переехал в свою любимую Италию и поселился в Риме.

Не менее интересным представляется вопрос о связи художников, прибывших в Париж из России, с Ар Деко. Известно, что этот термин подразумевает прежде всего определенные стилевые особенности прикладных искусств, убранства интерьера и архитектуры 1920–1930-х годов. Пожалуй, уникальным примером включенности мастера русского происхождения в контекст данного направления можно считать практически забытого на родине скульптора *Георгия Лаврова* (1895–1930), создававшего из золоченой бронзы изящные камерные изображения фазанов и газелей или танцующих чарльстон парочек, украшая их чеканкой и полудрагоценными камнями. Можно было бы вспомнить также о *Романе Тьртове* (*Эрте*, 1892–1990), работавшем для моды (эскизы орнаментов, модели одежды), в графическом дизайне и для театров-кабаре, мюзик-холлов и оперетты. Не стоит забывать и о том, что в декоративных искусствах, подверженных в те годы повальному увлечению ар деко (графический дизайн, орнаменты для тканей, модели фарфора т. д.), работало немало русских художников-эмигран-

тов, в том числе Наталия Гончарова, Соня Делоне-Терк, Маревна, Илья Зданевич, Александра Щекатикина-Потоцкая, Сергей Чехонин, Серафим Судьбинин и немало других.

Говорить о бесспорном воплощении черт этого направления в живописи довольно сложно. Однако в картинах московской уроженки и парижско-нью-йоркской знаменитости *Тамары Лемпицкой* есть некоторые качества (например, условность пространственного построения композиции, иногда – нарочитая театральность; массивные контурные линии, подобно каркасу, держащие форму; приглаженность фактуры – и обнаженные тела, и ткани, и другие материалы кажутся как бы полированными), которые придают им монументальный характер и приближают к афише или постеру (ведь они должны воздействовать одномоментно – выразительной фигурой, жестом, позой). Индивидуальная манера Лемпицкой была бы невозможна без присущей ее произведениям ориентированной на классику четкости рисунка и ясности композиции. Можно сказать, что в таком сочетании эти стилеобразующие особенности работ художницы, действительно, весьма приближают их к широко интерпретируемому понятию «ар деко». В этом смысле, глядя на картины Лемпицкой, мы, действительно, начинаем понимать, что включает в себе этот термин, и, с другой стороны, вполне резонно склонны считать ее саму и ее творения – «лицом» и «визитной карточкой» ар деко, сегодня вновь ставшего символом престижа и моды.

Если попытаться реконструировать контекст парижского творчества Тамары Лемпицкой как живописца, то, пожалуй, наиболее близко ей окажется не совсем парижское направление тех лет. Речь идет о так называемой «новой вещественности» (особенно распространенной в Германии и потому известной под немецким термином *Neue Sachlichkeit*, впрочем, имевшей адептов и во Франции). Это течение отличалось приверженностью к точности рисунка, яркости целого, иллюзорности и «осязательности» деталей, что в какой-то мере созвучно «почерку» ар деко.

Первые произведения *Андрея (Андре) Ланского*, выполненные во Франции и демонстрировавшиеся на выставках – в 1925 году в галерее Bing, а затем – на серии экспозиций в галерее Auz Quatre Chemins, несмотря на киевские уроки Александры Экстер, выполнены в фигуративной примитивистско-экспрессионистской манере. В пейзажах и бытовых сценках, даже в портретах художника 1920-х – начала 1930-х годов на самом деле нет и намек на фиксацию внешнего подобию. Это скорее цветовые акценты и ощущения, поскольку и форма, и цвет трактованы не предметно, а условно и декоративно.

Красочная стихия нашла наилучшее воплощение в абстрактном периоде творчества Ланского, который начался в конце 1930-х годов (1938–40) и длился вплоть до кончины художника в 1976. Принадлежащие к так называемой «мягкой лирической абстракции», его беспредметные композиции отличаются мощью и насыщенностью красочных акцентов и завораживающей ритмичной живописной поверхностью. Каждая композиция не похожа на другую, имеет свое название, еще более подчеркивающее самодостаточность формального решения и смысловую автономию той или иной вещи, и решена в одном-двух доминирующих тонах («Пленение бабочек», 1944; «Интрига бабочек», 1954; «Желтое небо», 1958; «Непримиримый красный», 1958 и др.) Лучший комментарий к произведениям Ланского – высказывания самого автора. Вот одна из многочисленных сентенций художника, зафиксированных его учениками: «Вдохновение не материализуется. Это предрасположение к причастности творению мира. Таким образом, как Бог создал человека по Своему образу и подобию, так и живописец отражает в картине образ своего внутреннего мира. [Поэтому]... в искусстве нет ни начала, ни конца. Если цель достигнута – картина не удалась...»

Сергей Поляков обратился к беспредметной живописи во второй половине 1930-х годов, уже имея за плечами годы обучения в парижских и лондонских художественных школах и «академиях» и неплохие знания живописного наследия многих предшествующих эпох, среди которых для него наиболее важными оказались росписи саркофагов Древнего Египта и моза-

ики и фрески Византии. Художника, который в течение почти тридцати лет (с начала 1920-х по начало 1950-х) был вынужден зарабатывать на жизнь не своей профессией, а игрой на гитаре в ресторанах и маленьких театрах и эпизодическими ролями в кино, в искусстве Кандинского привлекла отнюдь не его живописная манера (Кандинский экзистенциально динамичен, Поляков же стремился к статике и неторопливому осмыслению цвета и формы), а сама возможность отрешения, отказа в каждой конкретной картине, в любой композиции от всего мелкого, случайного, временного. Первая абстракция Полякова была показана в парижской галерее Le Niveau в 1938 году, а его первая персональная выставка, составленная из абстракций, прошла уже после войны, в 1945 году (галерея l'Esquisse). Всеевропейская, а потом и мировая слава были уже не за горами – они пришли к художнику в середине 1950-х. Если попытаться в нескольких словах определить особенность живописной манеры Полякова, то можно вспомнить о термине «иератизм», который применяют обычно к архаичному по стилистике религиозному искусству древности или Средневековья. Действительно, напоминающие элементарные геометрические фигуры цветочные пятна-плоскости в центре каждой его работы плотно соприкасаются, сопрягаются и выстраиваются в некую структуру, можно даже сказать – иерархию, в зависимости от цветового наполнения. Цвет в картинах Полякова, напротив, достаточно подвижен, он словно переливается и мерцает, а иногда создается впечатление просвечивания нижних кроющих слоев сквозь верхние, более прозрачные и легкие. Произведения этого художника отличаются изысканностью подбора тонов, апогеем которого можно считать почти монохромные – серебристо-серые с переливами – композиции. Во многом уникален опыт абстрактной сценографии Полякова: оформление им в 1957 году балета М. Констана «Контрапункт» в постановке Ролана Пети.

В отличие от Полякова, *Николай (Никола) де Сталь (Сталь фон Гольдштейн)* с самого начала своей самостоятельной жизни в эмиграции целенаправленно стремился к поприщу живописца. Оказавшись за границей уже в 5-летнем возрасте, в 1919 году, будущий художник через три года лишился родителей. Начальное и профессиональное образование де Сталь получил в Бельгии; там же он и прожил вплоть до Второй мировой войны, путешествуя то по Франции, то по Голландии, пожив почти по году в Испании и Марокко. В годы войны де Сталь служил в составе Иностранного легиона в Северной Африке, а позже окончательно переселился во Францию. По свидетельствам многих современников, работал он неистово, самозабвенно и постоянно, предпочитая одиночество общению с коллегами и друзьями. Однако и для де Сталя принципиальной стала не только встреча и многолетняя дружба с Андреем Ланским, но и знакомство с В. Кандинским (молодому художнику довелось даже поучаствовать в двух совместных с ним выставках в Париже, в последний год жизни выдающегося мастера – 1944, в галереях J. Bucher и l'Esquisse). Общением с этими двумя художниками почти исчерпывался круг русскоговорящих знакомых де Сталя, но тем не менее тему России он по-своему воплощал. Она проступала в построенном на контрастах ярких цветовых пятен и плоскостей колористическом строе и особенно – в необычайной пространственности, точнее сказать – просторе его напоминавших мозаики и одновременно народные лоскутные коврики полотен, особенно тех, что были созданы на юге Франции, на Лазурном берегу, в первой половине 1950-х годов. После войны художник продолжал много путешествовать, впитывая цветовые ощущения и впечатления Бельгии и Голландии, Италии и Нормандии, Англии и средиземноморского побережья Прованса. В начале 1950-х годов, неожиданно для многих, де Сталь вернулся к фигуративности, сохранившей выдающиеся декоративные достоинства его лучших беспредметных полотен. Де Сталь отличался богатырским телосложением, и ему под стать были холсты больших форматов, над которыми он работал вплоть до самой безвременной кончины – самоубийства, случившегося в 1955 году в Антибе при загадочных обстоятельствах.

Сергей Поляков, Николай де Сталь и Андрей Ланской стали признанными звездами парижской художественной жизни. Оригинальные и особенные у каждого из них подходы к

абстракции в живописи во многом определили облик новой Парижской школы и оказали определенное влияние на других ее участников. Так, знаменитый французский мастер Пьер Сулаж и сегодня вспоминает о том впечатлении, которое произвели на него в свое время произведения трех известных русских мастеров и само общение с ними, в особенности – с Ланским⁸.

Иного рода абстракция – ассамбляжи и коллажи *Юрия Анненкова* 1940-х годов. После второй мировой войны Юрий Анненков, активно занимавшийся живописью в 1920-х и середине 1930-х, а затем почти на десятилетие практически отказавшийся от станковизма, возвращается к станковым живописным и графическим формам. Композиции художника становятся все более сложными, но при этом весьма условными; подчас в них отсутствует не только сюжетная, но и логичная пространственная мотивировка. В этот период можно говорить и о появлении у Анненкова беспредметных и абстрактных работ. Они создавались художником, как правило, в смешанной технике и представляли собой коллажи и ассамбляжи. Для последних Анненков охотно использовал лоскуты ткани, металлические детали, гвозди и прочие «нехудожественные» материалы, укрепляемые на некоей основе. Образую абстрактные формы и разнообразными геометрические «первоэлементы», они как бы парили в свободном пространстве холста, доски или бумажного листа – вполне в духе имевших довольно широкую известность в Париже творческих тенденций, связанных с геометрической абстракцией, например, выставок салонов «Новые реальности» и, в частности, группы «Пространство» («Коллаж», 1940-е, АВА gallery, New York; цикл из нескольких беспредметных абстрактных «Коллажей», 1940-е, частное собрание за рубежом⁹). Впитывая впечатления от новых художественных направлений, Анненков не ограничивал себя лишь двухмерными станковыми формами. В эти годы он нередко акцентировал фактурность, осязательность «материальной части» своих композиций, как будто нарочито отрешенных от культурных аллюзий и тайных смыслов, что оказывалось близко другой актуальной художественной практике, например, «ар брют» Жана Дюбюффе или так называемому «нео-Дада» («Ассамбляж», 1960-е, Национальный Музей современного искусства – Центр имени Жоржа Помпиду, Париж и др.).

В 1950-е годы некоторые композиции Анненкова приобретают трехмерность: созидающие их элементы прорывают границы картинной плоскости и выходят непосредственно в пространство зрителя – выставочный зал или домашний интерьер (как, например, рельефная «Геометрическая композиция», 1940–1950-е, частное собрание в России¹⁰). Такого рода произведения возникли в творческой эволюции Анненкова не случайно – они были откликом художника на одну из ведущих художественных тенденций 1950-х – начала 1960-х – неоавангардистский «новый реализм» с его ассамбляжами, эстетизирующими промышленные отходы, бумажный мусор, и с эпатирующими перформансами (Арман, Ив Кляйн, Мартьяль Райс, Раймон Айнс, Сезар и другие). Подобные работы Анненкова экспонировались на близких по духу выставках в Париже и несколько раз включались в тематические альбомы, посвященные коллажу, абстракции и в целом неоавангардистским тенденциям новой «Парижской школы».

При этом Анненков, по многочисленным свидетельствам, в своей профессиональной деятельности и в частном общении всегда стремился балансировать между интересами многонациональной художественной среды Парижа и сравнительно герметичной русской эмигрантской группы «первой волны». Поэтому интересно, что именно коллажный принцип и интерес к нефигуративности стали в ту пору звеном, объединяющим творческие устремления этих, подчас весьма независимых в художественных предпочтениях, кругов.

Другие художники российского происхождения в этот период довольно решительно поворачивались в сторону беспредметности и все чаще прибегали к технике коллажа в своих

⁸ См.: Пьер Сулаж. Светоносность черного. Каталог выставки в ГТГ. М., 2001.

⁹ Работы были представлены на лондонском аукционе «Sotheby's» 22 мая 2002 г. (кат. № 137 С. 78).

¹⁰ См.: там же, № 136.

работах. Здесь будет уместно вспомнить, к примеру, многочисленные абстрактные коллажи *Алексея Ремизова*, выполненные из цветных бумаг, фольги и других подобных материалов (некоторые хранятся в частных парижских собраниях Рене Герра и Евгения Резникова), которые, однако, носят явные следы камерного, чуть ли не альбомного, рукоделия (как отличались этими же качествами виртуозные и витиеватые, абсурдистско-сюрреалистические рисунки писателя). Впрочем, известно, что эти рисунки, собранные в альбомы, долгие годы были едва ли не единственным источником доходов Ремизова, чьи литературные произведения не могли быть доступны тем, кто не владел в совершенстве русским языком. В творчестве *Иды Карской* (1905–1990) несколько наивный подход к коллажам, для создания которых художница прибегала к использованию фрагментов древесной коры, кусочков раскрашенной пластмассы и папье-маше («Кора», 1960, «Футболисты», 1962, собрание галереи Пьера Брюлле, Париж), сочетался со свободно и широко написанными беспредметными холстами (цикл «Испания», 1954, цикл «Ночные гости», 1965, частные собрания в Париже). Ее сверстница *Анна Старицкая* (1908–1981) также создавала и беспредметные коллажи, и полотна-панно. Названия работ Старицкой нередко отсылали к неким первоосновам живописи (например, серия «Текстуры», 1951), а то и мироздания («Жидкий огонь», начало 1960-х, собрание галереи П. Брюлле, Париж). Напомним, что в 1940–1960-е годы именно в области беспредметности происходило художественное высказывание *Сергея Шаршуня*. Как раз тогда он создавал свои циклы, навеянные музыкальными фрагментами и целыми сочинениями: ряд «Музыкальных композиций» середины и конца 1950-х, иногда имевших более конкретные «привязки» – например, «На тему «Франчески да Римини» Петра Чайковского» (многие работы такого рода также находятся в коллекции Р. Герра).

Итак, мы видели, что на протяжении первой трети и даже шире – первой половины XX века уроженцы России были заметны рядом и внутри практически всех основных художественных направлений современного европейского искусства, в том числе и тех, которые, в силу известных причин, не могли быть реализованы в России. Однако, свидетельствует ли это об осуществлении давней мечты Достоевского и других отечественных гуманистов о «всемирной отзывчивости русской души», судить не берусь.

М. Л. Магидович

Русский художник за рубежом – стратегии выживания

Утверждение, что в исторической науке невозможен эксперимент, давно стало общим местом. Но сама История – большая любительница всевозможных экспериментов, итоги которых откликаются даже столетия спустя и зачастую так и остаются не вполне понятыми. Особенно богат был такими примерами ушедший XX век, который, наряду с многими прочими, провел и уникальный в своей масштабности и жесткости эксперимент под названием «Русское зарубежье», когда, по разным оценкам, от миллиона до двух миллионов человек оказались выброшенными из своей страны и принуждены были налаживать жизнь в непривычных для них условиях языка, экономики и культуры. Но если отвлечься от чувства сострадания к участи изгнанников (которая, к слову сказать, зачастую оказывалась более счастливой, чем у тех, кто остался на родине), то придется признать, что этот исторический опыт дает основу для многих размышлений, выходящих за рамки самого явления. В частности, судьбы художников, втянутых в эту одиссею, представляют собой репрезентативный опыт на тему: что важнее в творчестве художника – его социокультурное окружение, условия местного рынка или усвоенная с ранних лет национально-культурная идентичность? Они дают также повод для серьезных размышлений о том, каковы мотивы его профессионального поведения.

Среди эмигрантов первой волны было значительное количество представителей интеллигенции, в том числе и художников. Путь последних в эмиграцию во многом отличался от того, каким двигалась основная масса беженцев из революционной России – вместе с отступающими белыми армиями. Конечно, в этом потоке были люди, причастные к искусству, из числа офицеров, аристократов, тех, для кого сосуществование с большевистским режимом было невозможным. Типичный пример – Андрей Ланской. Аристократ по рождению, граф, ученик Пажеского корпуса, он, как и тысячи других, в 1918 году, шестнадцатилетним юношей, выехал с родителями в Киев, годом позже вступил добровольцем в Белую армию, после ее поражения был эвакуирован в Галлиполи, к 1921 году добрался до Парижа. Его занятия живописью в Киеве, в студии А. Экстер, были любительскими, и лишь в Париже он принял решение стать профессиональным художником. Художником-любителем был до революции офицер русской армии Сергей Власов, который служил в Свеаборгской крепости и остался в Финляндии после провозглашения ее независимости.

Профессиональные живописцы в большинстве отнеслись к революции, как минимум, спокойно. Они не занимались политикой, не принадлежали к сословно-имущественной верхушке. После Октября они не только продолжали работать, но и принимали достаточно активное участие в культурно-просветительской деятельности новой власти, в реорганизации художественного образования, в работе по сохранению культурно-художественного наследия. К выезду за границу вынуждали, прежде всего, материальные обстоятельства. Исчез главный потребитель художественной продукции – просвещенный средний класс. В роли покупателя теперь могло выступать только государство, которое охотно оплачивало, например, пропагандистские полотна И. И. Бродского. Сбережения, накопленные до революции, инфляция превратила в пыль, имущество конфисковывалось. З. Е. Серебрякова, чтобы прокормить себя и детей, с 1920 года служила в отделе Народного образования, выполняла наглядные пособия. Для художника нет более непереносимой ситуации, чем невозможность заниматься своим делом, а ко всякого рода службе они – сужу по беседам с нашими современниками – относятся резко отрицательно. Не удивительно, что выехав в 1924 г. в США в связи с выставкой, организованной для продажи произведений советских художников, художница не вернулась на родину. В. В. Кандинский едва не сделал успешную карьеру в качестве чиновника от культуры.

Он был членом коллегии и международного бюро московского отдела ИЗО Наркомпроса, в 1919 г. стал одним из организаторов Музея живописной культуры в Петрограде, в 1920 – директором Института художественной культуры в Москве и профессором Московского университета, в 1921 – вице-президентом Российской Академии художественных наук. Тем не менее, оказавшись в конце 1921 года в Германии для создания Международного отдела Академии художественных наук, он решил остаться за границей. В 1926 г. не вернулся из заграничной командировки А. Н. Бенуа. Помимо житейских проблем, многих художников пугали репрессии, которые обрушивались на «старую» интеллигенцию по мере укрепления новой власти. Это была не борьба с политическими противниками, а расправа с «классово чуждыми элементами». В 1924 г. был арестован И. Э. Браз, которому инкриминировалось... коллекционирование картин. Художник провел два года в тюрьмах, лагерях и ссылке. Коллекция голландской живописи, которую он по крупицам собирал всю жизнь, была конфискована. Следует ли удивляться, что при первой возможности он в 1928-м выехал в Германию? Еще раньше, в 1919 г., был арестован ЧК А. М. Арнштам, которому ставилось в вину участие в сокрытии от реквизиции ценностей, принадлежавших его тестю. После 9 месяцев тюрьмы художник был освобожден без каких-либо объяснений, а в 1921 г. выехал с семьей через Ригу в Берлин.

История искусства знает множество случаев, когда художники с готовностью мирились с житейскими невзгодами. Романтизм возвеличил и мифологизировал фигуру «голодного артиста». Практика и исследования социологов показывают, что, действительно, работники искусства готовы достаточно долго мириться с низкой оплатой труда ради возможности заниматься любимым делом. Советская власть лишала их такой возможности – и страна теряла лучших представителей творческой интеллигенции.

Особую группу эмигрантов составили художники, происхождением или иными обстоятельствами связанные со странами, отделившимися от бывшей Российской империи. Финляндия, например, была любимым местом отдыха петербургской интеллигенции. Даже в 1920 г., после того как многие покинули страну после провозглашения независимости, русским еще принадлежало свыше 10000 дач, в основном на Карельском перешейке. Настоящим центром притяжения для художников была дача И. Е. Репина «Пенаты» в Куоккала (ныне – Репино), приобретенная им в 1903 г., где он окончательно поселился после революции и прожил до самой смерти в 1930 году. Понятно, что сам великий художник и члены его семьи не могли воспринимать свое пребывание в родном доме в Куоккала как эмиграцию. Вполне естественным было и то, что в Финляндии после провозглашения независимости остались те, кто родился и долго прожил на традиционно русских территориях Приладожья, отошедших к независимой Финляндии. Так, талантливая самоучка Александра Ионова родилась и всю жизнь прожила в Лахти. Ученик и последователь И. Е. Репина Григорий Ауэр вырос в деревне на Ладогге и начинал свой путь художника учеником в иконописных мастерских Валаамского монастыря. Сыном военного врача, служившего в Выборге, был Игорь Михайлович Карпинский (1901–1985). Михаил Романов, выходец из крестьянской семьи, с давних времен обосновавшейся в Питкяранта на Ладогге, учился в Петербурге, а после революции вернулся в родные места, откуда позже переехал в Хельсинки.

Аналогичная ситуация сложилась в отношении художников, обосновавшихся после революции в Польше и странах Балтии – на территориях, входивших в состав Российской империи с XVIII века. Так, например, в Эстонии остался сын художника А. К. Гефтлер, который родился в Ревеле (Таллине) в 1885 г., учился и работал в Петербурге, а в 1920-х годах вернулся в родной город. А. Ф. Егоров, потомок тверских крестьян, переселенных Петром I в окрестности Ревеля, в 1919 г. добровольно вступил в 1-ю Конную, уехал на родину в связи с болезнью и с 1921 года постоянно жил в Эстонии.

Значительное число художников осталось или поселилось в Латвии, где доля русского населения была особенно велика. Так, Е. Е. Климов, родившийся в 1901 г. в Митаве (Елгава),

правнук академика архитектуры, с 1921 г., после перипетий, связанных с войной и революцией, вернулся в Латвию, закончил Рижскую Академию художеств. В дальнейшем, под впечатлением от поездки в Псков и Печерский монастырь, он увлекся иконописью и мозаикой, работал над оформлением и реставрацией православных храмов в Пскове и Праге, а в 1945 г. уехал в Германию и далее в Канаду. Еще один характерный пример – муж и жена Ю. Г. и Н. Н. Рыковские. Она – уроженка Риги, он учился там архитектуре. В 1920-е годы они вместе работали в этом городе в Русском драматическом театре. Уроженцем Риги был и А. И. Юпатов, график, родившийся в 1911 г. Он учился в Латвийской Академии художеств, сотрудничал с Русским культурно-историческим музеем в Праге, жил и работал в Риге до конца жизни.

В 1921 году вернулся на родину предков В. М. Стржеминский, поляк по рождению, потомственный русский офицер. Раненный в годы Первой мировой войны, он попал на лечение в Москву, где увлекся новыми художественными течениями, учился в бывшем Строгановском училище, дружил с В. Татлиным и К. Малевичем. В 1920–1930-е годы он стал одним из крупнейших теоретиков и организаторов движения конструктивистов в Польше.

В подавляющем большинстве бывшие подданные Империи не воспринимали свое пребывание в этих странах как эмиграцию и без колебаний принимали соответствующее гражданство. Так, по данным переписи 1935 г., из 235 тысяч русских, живших в Латвии, 227 тысяч получили гражданство, и лишь около 4000 сохраняли статус эмигрантов (обладателей «нансеновских паспортов»)¹¹. Привлекательность этих стран для художников демонстрируется тем, что из 750 художников, включенных в биографический словарь «Художники русского зарубежья»¹², на долю Латвии, Литвы, Эстонии, Польши и Финляндии приходилось по состоянию на 1930 год 66 художников, т. е. около 9% – больше, чем в Германии, где к 1933 году было около 100000 беженцев из России¹³. В Финляндии, где отношение к представителям бывшей метрополии было, мягко говоря, не слишком доброжелательным и где их общая численность составляла около 8000, в «Обществе русских художников в Финляндии», основанном в 1932 году, состояло 23 члена; к 1936 г. их число увеличилось до 34¹⁴.

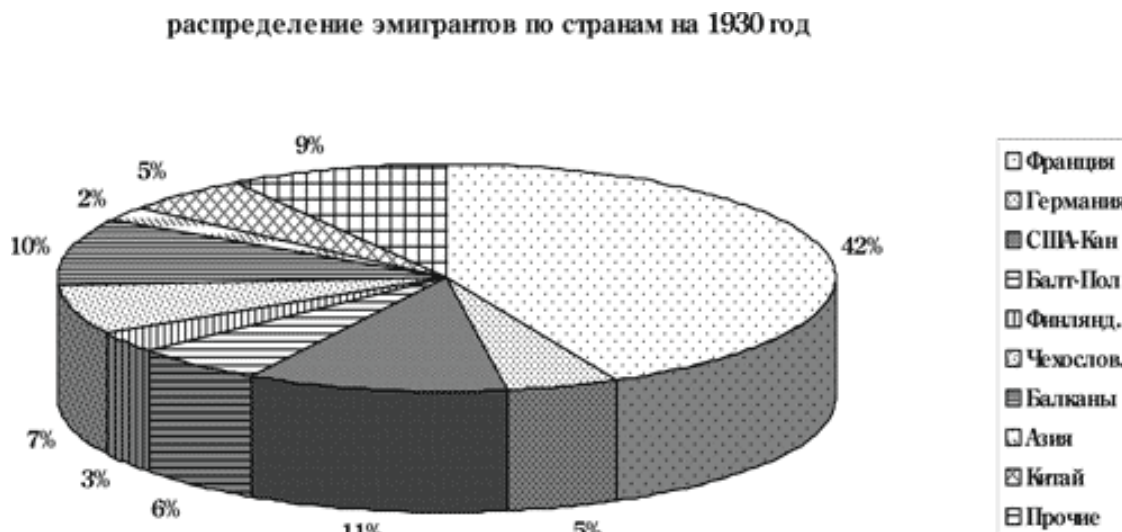


Рис. 1. Распределение по странам художников-эмигрантов из России на 1930 г.

¹¹ *Abyzov J.I.* Riga: Der lettische Zweig der russischen Emigration // *Schlögel K.* (Herausg.). Der grosse Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941. München, 1994. S. 115.

¹² *Лейкунд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я.* Художники русского зарубежья. СПб., 1999.

¹³ *Schlögel K.* Berlin: Stiefmutter unter den russischen Städten // *Schlögel K.* (Herausg.). Der grosse Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941. München, 1994. S. 238.

¹⁴ *Baschmakoff N., Leinonen M.* Russian life in Finland 1917–1939. Helsinki, 2001. P. 268.

Для основной массы художников выбор места жительства определялся целым рядом факторов, важнейшим из которых была возможность профессиональной деятельности. На рис. 1 показано распределение художников по месту жительства на 1930 год, построенное по данным упомянутого словаря. Дата среза выбрана по следующим соображениям. С одной стороны, к этому моменту большинство беженцев из России имели возможность сделать обдуманый выбор, не отягощенный перипетиями эмигрантской судьбы. Траектории перемещений, начавшиеся в точке, куда эмигранта мог забросить случай, зачастую пролегли через несколько стран, а иной раз и континентов. Так, сын русского дипломата А. А. Алексеев после революции некоторое время жил в Уфе, затем из Владивостока через Японию, Китай и Индию попал в Египет, затем в Англию и в 1921 г. окончательно обосновался во Франции. И. Я. Билибин в начале революционных событий уехал в Крым, затем в Ростов и в 1920 г. из Новороссийска выехал в Турцию, затем в Египет, посетил Палестину и Сирию и в 1925 г. поселился в Париже. Выбор 1930 года определяется еще и тем, что к этому времени закрылась возможность легального выезда из СССР. С другой стороны, с середины 1930-х снова начался период вынужденных переселений, обусловленных политическими причинами, приходом к власти нацистов в Германии и началом Второй мировой войны. Таким образом, начало 1930-х можно считать периодом относительной стабильности в судьбах эмигрантов.

Максимальное число художников, около 40%, обосновалось во Франции, причем в основном, за небольшими исключениями, – в Париже. Следующей по численности является группа, приходящаяся на США и Канаду (на последнюю, впрочем, приходится единицы). Далее следуют Балканские страны (в основном – Югославия, меньше – Болгария и Румыния, единицы – Греция), Чехословакия и Германия. На этих странах будет сосредоточен дальнейший анализ.

Франция представляет собой исключительное явление. Хотя «русский Париж» 1920-х – начала 1930-х годов, весьма живописно представленный в произведениях А. Н. Толстого, И. Г. Эренбурга, множества других писателей и публицистов, был одним из основных центров русской эмиграции, даже ее «столицей», общая численность беженцев была не столь велика. По разным источникам, цифра колеблется между 40 и 50 тысячами¹⁵. Иначе говоря, если ограничиться даже самой скромной оценкой общей численности диаспоры в 1 миллион человек, то в Париже и его пригородах пребывало не более 5%, в то время как там сосредоточилась едва ли не половина всех художников-эмигрантов. Париж представлял собой исторически сложившийся центр притяжения, где с середины XIX века селились русские художники, стремившиеся приобщиться к самым передовым тенденциям изобразительного искусства. Детализация данных, представленных на рис. 1, по годам прибытия во Францию показывает, что около 20% от общего числа художников русского происхождения, находившихся в этой стране к началу 1930-х годов, поселились там задолго до революции. Их выбор, таким образом, был профессиональным и не связан с политическими причинами. Более того, значительная часть из тех, кто обосновался в этой стране после революции, учились или жили здесь раньше.

Таблица 1. Распределение художников-эмигрантов по времени прибытия во Францию

Годы приезда	До 1917	1918–1924	1924–1930
Количество (%)	19	51	30

¹⁵ Johnston H. R. Paris: die Hauptstadt der russischen Diaspora // Schlögel K. (Herausg.). Der grosse Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941. Munchen, 1994. S. 263.

Как показывает таблица, основная часть, больше половины, прибыла во Францию в период между 1918 и 1924 годами, в большинстве – непосредственно из России или из мест предварительного расселения, организованных союзниками для беженцев. Более поздние даты прибытия (1924–1930) говорят о том, что выбор в пользу Франции был сделан после попыток утвердиться в других странах. В эту же группу входят «невозвращенцы», пытавшиеся, но не сумевшие ужиться с властью.

В Германии, как уже отмечалось, количество эмигрантов было значительно больше, чем во Франции. Помимо части русских солдат и офицеров, находившихся в Германии в качестве военнопленных и не пожелавших возвращаться в охваченную смутой Россию, сюда прибывал огромный поток беженцев, направлявшихся через Прибалтику и Польшу. По данным «Американского Красного креста», здесь в 1920 г. находилось 560000 русских, однако со временем их число быстро уменьшалось. Редактор-составитель сборника «Великий исход» (*Der grosse Exodus*) Карл Шлегель назвал свою статью, посвященную русской эмиграции в Германии, «Берлин – мачеха среди русских городов», подчеркивая этим как значение этого города в истории русской диаспоры, так и трудные условия существования эмигрантов. В отличие от Франции, эмигранты не были сосредоточены в столице – русские общины существовали в Данциге, Гамбурге, Мюнхене, Лейпциге, Дрездене. Для художников особой притягательностью обладали Берлин и Мюнхен. Последний издавна считался «городом искусств». Еще до революции там учились и работали такие крупные русские художники, как И. Я. Билибин, А. Г. Явленский, В. В. Кандинский, М. В. Веревкина, Д. Н. Кардовский, И. Э. Грабарь и др.

Берлин 1920-х годов, в силу экономических обстоятельств, предоставлял необычайно выгодные условия для книгоиздательства, а присутствие большого количества русских писателей и журналистов и первоначальный либерализм советских властей в отношении ввоза печатной продукции способствовали превращению столицы Германии в «издательский дом» для русской литературы. В эту деятельность были вовлечены многие художники-эмигранты, оформлявшие и иллюстрировавшие книги и журналы. В частности, там работали И. А. Пуни, П. Ф. Челищев, Н. Д. Милиоти, А. М. Арнштам. Кроме того, в Берлине существовала обширная аудитория для русских театров, которые также нуждались в художниках. Однако в середине 1920-х разразился экономический кризис, подорвавший издательское дело, а затем советское правительство запретило ввоз литературы из-за границы. В результате одни нашли для себя другие возможности художественной работы, как, например, А. М. Арнштам, который перешел в кинематографию. Другие переехали в страны с более благоприятными условиями для работы, в основном во Францию и США. По-видимому, именно поэтому к началу 1930-х в Германии осталось сравнительно немного русских художников.

Обращает на себя внимание большое количество художников в Чехословакии и на Балканах. Так, количество русских в Чехословакии на середину 1920-х годов оценивалось примерно в 25000 человек, а относительное количество художников составило 7% – больше, чем в Германии (рис. 1). Если современники называли русскую общину в Германии «пирамидой без основания» – настолько непропорционально велико было в ее составе количество представителей интеллигенции, промышленно-финансовых кругов, аристократии и офицерства, – то в Чехословакии соотношение было в еще большей степени смещено в сторону интеллигенции. Так, по данным так называемого «Земгора» («Объединения российских земских и городских деятелей в Чехословацкой республике»), среди приблизительно 5500 человек, получавших помощь от этой организации, к интеллигенции относилось больше 3000 человек¹⁶. Правительство Чехословакии оказывало достаточно щедрую помощь эмигрантам. Например, в 1924 г. на эти цели было выделено около 100 миллионов крон. Особо следует отметить, что значительная часть

¹⁶ *Sládek Z.* Prag: Das »russische Oxford« // *Schlögel K.* (Herausg.). *Der grosse Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941.* München, 1994. S. 220–223.

этой помощи направлялась на цели сохранения русской культуры и образование эмигрантской молодежи. Последнее приобретало значимость по мере того, как терялись иллюзии в отношении возвращения в Россию.

Прагу не случайно называли в эти годы «Русским Оксфордом». Там действовало несколько учебных заведений для эмигрантской молодежи. Кроме того, выделялись стипендии для тех, кто хотел учиться в чехословацких школах и вузах. В 1924 году было предоставлено 4663 таких стипендии. Возможность получить или завершить образование делала Чехословакию чрезвычайно привлекательной для эмигрантской молодежи, в том числе и молодых художников. В художественных вузах, студиях и кружках преподавали специалисты и педагоги высочайшей квалификации, передававшие своим питомцам великие традиции русского искусства. С другой стороны, это искусство в условиях дружественных славянских культур было востребовано на местных рынках. В Чехословакии активно действовали объединения русских и украинских художников, регулярно проводились выставки. Наконец, здесь не было такой жесткой конкуренции со стороны местных художников, как в традиционных центрах европейской живописи. В то же время учебные заведения давали работу художникам старшего и среднего поколений. Во многом сходная ситуация была и в балканских странах, прежде всего в Королевстве Сербии, Хорватии и Словении (будущей Югославии).

Значительная часть художников – выходцев из России поселилась в США, где после войны, разорившей Европу, стремительно развивался рынок художественной продукции. Как правило, за океан направлялись лишь после пребывания в одной из европейских стран, а иногда и в нескольких. Америка привлекала не только рыночными возможностями, но и традиционной толерантностью по отношению к приезжим. Как заметил один из авторов, освещавших тему русской эмиграции в США, там не существовало понятия «эмигрант» – были только иммигранты, к которым в той или иной мере относилось все население страны. В отличие от Европы, в американских городах издавна существовали общины выходцев из России, действовали православные приходы – одним словом, существовала «инфраструктура», в рамках которой легче было адаптироваться к эмигрантскому существованию. В то же время – и это ясно сознавали те, кто направлялся в Америку – полагаться там приходилось в основном только на самого себя.

Несколько особое положение в качестве эмигрантского центра занимает Китай. Русские поселения, сформировавшиеся в связи со строительством и эксплуатацией КВЖД (крупнейшим среди них был город Харбин), стали ядром, вокруг которого после революции сконцентрировались около 250000 эмигрантов.

Среди них было значительное число деятелей культуры, в том числе художников. Часть из них просто осталась в местах, где они жили и работали долгие годы. В то же время там обособилось значительное количество беженцев из Сибири и Дальнего Востока. Существование этой русской колонии осложнилось в связи с японской оккупацией Манчжурии, что вынудило многих эмигрантов искать себе другое пристанище. Процент художников здесь несоизмеримо мал по сравнению с общей численностью местной части диаспоры.

Распределение численности эмигрантов по году рождения

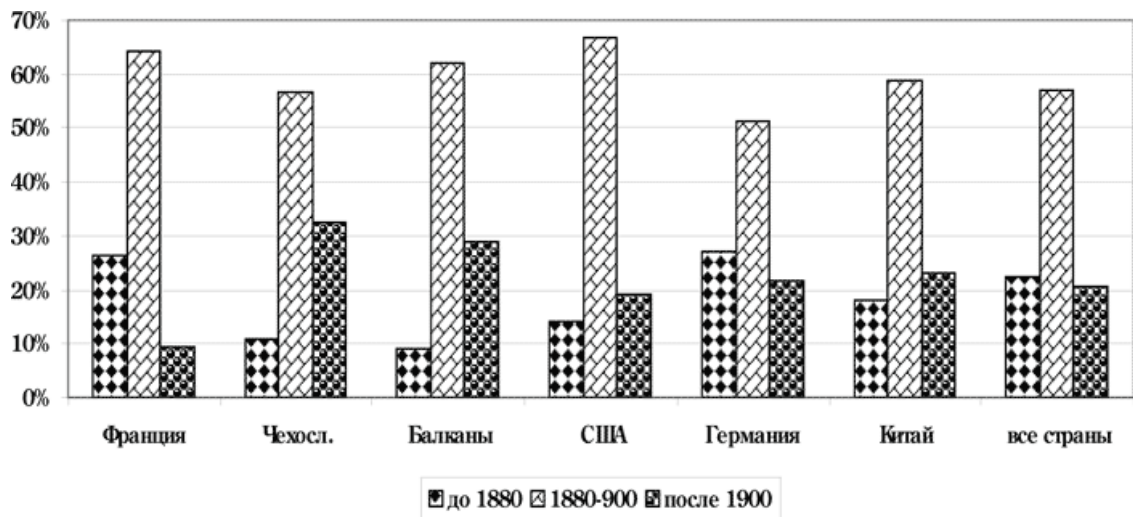


Рис. 2. Возрастное распределение художников-эмигрантов

Предположительные мотивы, привлекавшие художников в те или иные страны, подтверждаются анализом данных, приведенных на рис. 2, где представлено распределение художников-эмигрантов в основных центрах расселения по возрастным категориям: год рождения до 1880, с 1880 по 1900 и после 1900 г. Выбор интервалов обусловлен следующими соображениями. Художники, родившиеся до 1880 г., покидали Россию зрелыми профессионалами в возрасте от 40 лет и старше. В промежуточную возрастную группу входят в основном художники с завершенным или близким к завершению образованием и сложившимися профессиональными интересами. Те, кто родился после 1900 г., покидали Россию в юношеском или даже детском возрасте, и им предстояло определить свой профессиональный путь уже в эмиграции.

В первую очередь следует обратить внимание на то, что промежуточная возрастная группа занимает господствующее положение как по выборке в целом, так и во всех странах. В отсутствие точных данных приходится предполагать, что люди более почтенного возраста в меньшей степени были склонны рисковать, переходя на зыбкую почву эмиграции. Младшее поколение, по-видимому, имело за рубежом меньше возможностей для профессионализации в искусстве, поэтому, несмотря на престижность художественных профессий, их численность значительно уступает промежуточной возрастной категории. Можно отметить также, что место, занимаемое наиболее дееспособной частью в общей массе художников, достаточно стабильно во всех странах: от 51% в Германии до 68% в США и на Балканах при среднем по всем странам значении 58%.

Значительно большие различия наблюдаются в отношении старшей и младшей возрастных групп. Максимальный процент художников старшего возраста наблюдается в Германии и Франции. Это вполне согласуется с биографическими данными, согласно которым едва ли не большинство художников, заканчивавших образование в последней четверти XIX в., выезжали в Европу на более или менее длительное время. Причем основными центрами притяжения, как уже отмечалось, были Франция и Германия. Здесь также высок процент средней группы, к которой принадлежит, в частности, большинство членов так называемой «парижской школы», давшей необычайно высокий процент художников и скульпторов, достигших мирового признания. В этой интернациональной группе, в составе которой были художники из всех стран Европы, из США и даже Японии, больше четверти (22 из 80, чьи биографии приведены в каталоге «Парижская школа»¹⁷) представляли различные, по преимуществу западные, регионы Российской империи. Подавляющее число выходцев из России появились в Париже на рубеже

¹⁷ L'Ecole de Paris. Paris, 2000.

1900–1910-х годов в основном с целью учебы в тогдашней столице художественного мира. К моменту прибытия в Париж средний возраст составлял около 20 лет при диапазоне от 17 до 25. Исключение составили 30-летние Н. Гончарова, М. Ларионов и Л. Штюцваге (Сюрваж), которых, как представляется, авторы каталога включили в состав «парижской школы» скорее по формальным соображениям (времени приезда в Париж), чем на основе реальной их близости к большинству группы по эстетическим позициям, кругу общения и особенностям профессиональной биографии.

В подавляющем большинстве российские участники «парижской школы» к моменту приезда в Париж получили определенную художественную подготовку в одном из городов юго-западного региона тогдашней России – Киеве, Одессе, Вильно (Вильнюсе), Витебске. Только 8 (в том числе упомянутые трое художников «старшего возраста») какое-то время учились в Петербурге или Москве. В Париже некоторые из них отдали дань знаменитой Школе изящных искусств при французской Академии художеств, но все без исключений обучались также в одной из парижских «свободных академий» (Ля Палетт, Гран Шомьер, Академии Жюльена, Академии Матисса). Их взгляды и навыки формировались в процессе обучения, в общении с другими художниками, как со сверстниками, с которыми их объединяло, помимо общей преданности искусству, совместное проживание (популярным среди молодых художников был «Улей» (La Ruche), что-то среднее между общежитием и коммуной на Монпарнасе), коллективное пользование мастерскими, обучение у одних и тех же мастеров, так и с «опытными» мастерами (которым в то время было по 30–35 лет). Так, большую роль в профессиональном становлении многих художников «парижской школы» сыграли П. Пикассо, А. Модильяни, поэт Г. Аполлинер. Обучение в Париже вводило художников, с одной стороны, в тот круг эстетических интересов и пристрастий местной публики, следуя которому они могли обеспечить себе благоприятные условия выхода на рынок. С другой стороны, специфический круг общения создавал социальную сеть, благодаря которой их творчество могло привлечь внимание критиков, торговцев и коллекционеров.

К этой же возрастной группе принадлежало и большинство художников, поселившихся в Париже после революции. К моменту эмиграции они были уже сложившимися профессионалами, были знакомы публике, но еще не достигли большого признания на родине. Некоторые из них учились во Франции или Германии, что, подобно художникам «парижской школы», облегчало им вхождение в местную художественную среду. Не отягощенные сложившимся имиджем, они с готовностью брались за любое дело, которое открывало им нишу в западном художественном рынке. Опираясь на свой предыдущий опыт, они в то же время не абсолютизировали его, с готовностью переходя в новые виды деятельности и осваивая нетрадиционные для них творческие манеры, соответствовавшие эстетическим ожиданиям западного потребителя. Основной сферой деятельности для многих стал театр. Такие работы были востребованы в значительной степени благодаря тому, что в Париже сосредоточились многие прославленные русские исполнители и коллективы, в первую очередь – балетные труппы, для которых создавались декорации и костюмы. С труппами Анны Павловой и Алисы Алановой работал Д. Д. Бушен, который сотрудничал также с такими прославленными хореографами, как Дж. Баланчин, Серж Лифарь, М. М. Фокин. В оформлении оперных спектаклей участвовал И. Я. Билибин. Театральные костюмы и декорации создавали М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова, Соня Делоне. Последняя также прославилась своими работами в прикладном искусстве, в частности, она занималась росписью тканей, созданием моделей одежды, содержала собственный магазин и ателье мод. С крупнейшими французскими модными домами сотрудничал Д. Д. Бушен. Работы в декоративно-прикладном искусстве Н. М. Гущина были отмечены на выставке в Париже в 1925 г. Куклы-портреты из различных материалов, театральные и прикладные работы выполняла М. И. Васильева.

Знания и опыт в сочетании с высоким авторитетом русского искусства дали возможность многим русским художникам зарабатывать на жизнь преподаванием. Та же М. И. Васильева в 1912 г. основала в Париже собственную «Академию» – учебное заведение, которое было одновременно и культурным центром для русской интеллигенции. В послереволюционные годы в «Академии Т. Л. Сухотиной-Толстой» преподавали Б. Д. Григорьев, В. И. Шухаев. Он же вместе с А. Е. Яковлевым основал художественную школу на Монпарнасе.

В очень сложных отношениях с французским рынком произведений искусства оказались эмигранты первой волны, уже достигшие к моменту выезда из России высокого уровня признания. Художники с превосходной профессиональной подготовкой, выпускники Академии художеств, настоящие мастера живописи, они еще до революции приобрели известность не только в России, но и в Европе, в особенности во Франции. «Русские сезоны» С. Дягилева познакомили парижан с мастерством русских живописцев, воплощенным в театральных декорациях и костюмах. Их картины, экспонировавшиеся на престижных выставках, получали высокие оценки знатоков. Казалось, адаптация на западных рынках художественной продукции не должна была вызвать трудностей. Действительность оказалась, однако, не столь благополучной. Послевоенная Франция мало напоминала ту, с которой эти художники были хорошо знакомы, искусство которой пропагандировали в России. Она изменилась во всем, начиная от фасонов дамских причесок и платьев и кончая эстетическими требованиями публики. В европейском искусстве, сменяя друг друга или сосуществуя, торжествовали неопримитивизм, фовизм, экспрессионизм, кубизм... Традиционная живопись воспринималась как устаревшая, неинтересная. Художники, о которых идет речь, оказались не востребованными публикой. Менять свой творческий почерк, принаравливаясь к моде означало бы изменить самому себе, да и состязаться с более молодыми представителями модернистских направлений маститым живописцам в возрасте 50–60 лет было бы невозможно.

Идейный глава и теоретик «Мира искусства» Александр Бенуа задавал себе (и своим читателям) мучительный вопрос: «Почему никогда так сильно я не испытываю ощущения, что вместе со всеми своими современниками мы уперлись в тупик и просто задыхаемся в безвоздушном пространстве, в котором нет больше места цветению жизни, как когда я стою перед картинами Пикассо?»¹⁸ Ответ на этот риторический вопрос может быть только один: торжество модернизма действительно означало *в данное время и в данном месте* тупик для того направления в живописи, которое представлял А. Бенуа и его художественные единомышленники. Реальной сферой приложения сил осталась театральная-оформительская деятельность, преимущественно в сотрудничестве с русскими театральными труппами. Так, К. Коровин работал над оформлением спектаклей для гастролей А. Павловой, Ф. Шаляпина, сотрудничал с «Русской оперой» М. Кузнецовой в Париже. Занимался театральными работами Н. Д. Милиоти. Талантливый Ф. А. Малявин, автор нашумевшей картины «Смех», которая была отмечена золотой медалью на Всемирной выставке в Париже и приобретена Венецианским музеем современного искусства, в эмиграции продолжал повторять ставшие уже штампом темы и приемы, привлекавшие покупателей своей «русскостью». К. А. Коровин и А. Н. Бенуа обратились к литературе и художественной публицистике. Зинаида Серебрякова, племянница Бенуа, прославившаяся лирическими образами русских женщин, принялась за заказную серию марокканских пейзажей. Практически все в той или иной мере отдали дань портретному жанру – для мастеров такого класса не представляло проблемы создать вполне профессиональный портрет, даже если раньше это не было их основной специализацией. И опять-таки, большинство портретируемых – представители все того же круга русской эмиграции, в котором вращались эти художники. Они так и не стали «своими» на западном рынке, не завоевали доверия публики, а значит, и не получали внимания со стороны крупных торговцев, коллекционеров, музеев.

¹⁸ Бенуа А. Н. Художественные письма. М., 1997. С. 111.

Их искусство оказалось не востребованным французским рынком, на котором традиционная живопись воспринималась как устаревшая, неинтересная.

Вполне понятно преобладание среднего поколения, хорошо подготовленного профессионально и достаточно гибкого и динамичного для отстаивания своих позиций, в США.

Предпочтение, отданное молодыми художниками Чехословакии и Балканским странам, подтверждает, что для этой возрастной группы большое значение имели возможности для образования и профессионализации в благожелательной славянской среде, в странах, для которых Россия была образцом для формирования собственной культуры после обретения национальной независимости.

Наконец, возрастное распределение в Китае близко к среднему по выборке, поскольку, по-видимому, этот эмигрантский анклав был более изолирован, в сравнении с европейскими, и возрастные пропорции в нем отражали общую тенденцию, свойственную художественной эмиграции.

Некоторое дополнительное представление о профессиональных мотивах, направлявших пути художественной эмиграции, дает распределение художников по виду профессионального образования (рис. 3). Необходимо оговорить, что градация относится только к тем, кто получил законченное художественное образование в России. В связи с тем, что за границей не было такой четкой иерархии учебных заведений, как в России, все художники, получившие или закончившее обучение за границей, объединены в общую группу.

Данные, представленные на диаграмме, позволяют подтвердить и конкретизировать соображения о мотивах выбора места жительства, сделанные на основе рис. 2. В целом по выборке художники, получившие различные виды образования, распределяются более или менее равномерно, что согласуется с мнением большинства исследователей об ограниченном влиянии формального образования на карьеру художника и его профессиональную идентичность. В то же время наблюдаются достаточно большие различия по странам. Так, наиболее высок процент получивших высшее художественное образование (Академия художеств, Московское высшее художественно-промышленное училище) среди художников, обосновавшихся в Германии, а меньше всего он в Чехословакии и на Балканах, где основным полем деятельности подготовленного мастера было преподавание. В то же время в Чехословакии выше всего процент лиц, обучавшихся за границей, по преимуществу в той же Чехословакии. Это, в сочетании с большим процентом молодых художников (рис. 2), подтверждает мысль о том, что основным притягательным фактором в этой стране была возможность получить качественное художественное образование.

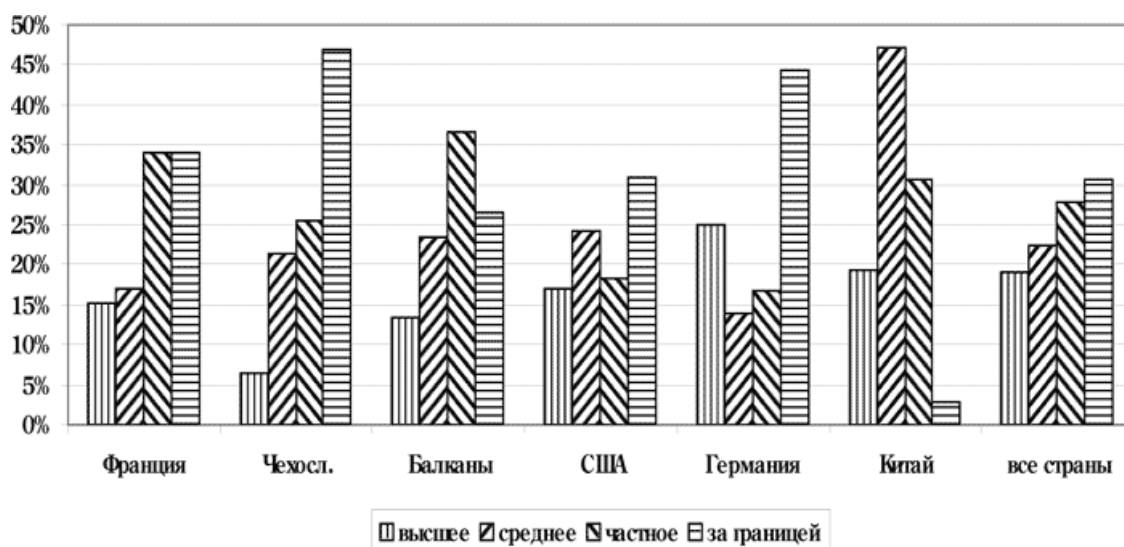


Рис. 3. Распределение художников по виду полученного профессионального образования в основных странах расселения

Во Франции обращает на себя внимание то, что лица, получившие частное образование или обучавшиеся за границей, составляют в сумме почти 70% от общего числа русских художников, живших в этой стране. Это вполне согласуется с известными фактами падения престижа академического образования, а также с тем, что значительная часть русских художников выбрала Францию именно потому, что они учились там раньше либо остались в этой стране сразу после завершения образования. Ничтожно малый процент лиц, получивших художественное образование за рубежом, среди русских художников в Китае говорит прежде всего о том, что те, кто обучался ранее в Европе, стремились туда, несмотря на дальность расстояния (такой пример приводился выше). В самом же Харбине возможности профессионального обучения в искусстве были ограничены частными уроками у русских художников. Преобладание в Китае лиц со средним художественным образованием вполне объясняется тем, что в этом направлении двигался поток беженцев из регионов Урала, Сибири и Дальнего Востока, где образование можно было получить только в местных художественных училищах и рисовальных школах, а также частным образом.

Таким образом, анализ имеющихся данных по биографиям русских художников-эмигрантов позволяет сделать основной вывод о том, что для художника, как начинающего, так и достигшего в искусстве определенного признания, решающее значение, даже в экстремальных условиях эмиграции, имеет возможность продолжать свою профессиональную деятельность. Не следует понимать, что речь идет о чисто рационалистическом выборе. Однако сама логика событий неизменно направляла туда, где можно было найти наилучшее приложение своим силам.

При этом профессиональная деятельность понималась не узко – в плане реализации накопленного житейского и художественного опыта. Художники с успехом использовали свои навыки в смежных видах деятельности – книжной иллюстрации, сценографии, кинематографе, в декоративно-прикладном искусстве. Такому «переключению» способствовало то, что русское изобразительное искусство в конце XIX – начале XX века ушло от академических канонов, жестко отделявших «чистое», или «высокое», искусство от прикладного. Эта тенденция, характерная для эпохи модерна, наиболее четко реализовалась в установках объединения «Мир искусства», оказавших решающее влияние на русскую живопись этой эпохи.

Второй важный вывод – устойчивость национально-культурных традиций. Эти традиции находили самое различное воплощение в традиционном реализме А. Н. Бенуа и З. Е. Серебряковой, в импрессионистских поисках К. А. Коровина, в экспрессивности Х. Сутина и П. Кременя, в «лучизме» М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой, в «симультанризме» и «орфизме» Сони Делоне, в абстракциях А. Ланского, но никто из них не пошел по пути копирования модных европейских течений.

В совокупности это позволяет говорить об устойчивости профессиональной идентичности художника, которая является интегративной характеристикой его творческой индивидуальности.

Этот факт достаточно хорошо согласуется с наблюдениями специалистов по социологии искусства и позволяет рассчитывать на то, что устойчивость, активно способствовавшая консолидации «русского зарубежья» как единого целого, сохранившего лучшие традиции национальной культуры, поможет нашей стране найти новые ценности и идеалы в эпоху перелома.

Д. В. Фомин

Берлинские письма В. Н. Масютина в московских архивах

Наследие выдающегося русского художника Василия Николаевича Масютина (1884–1955) пока недостаточно известно в России. Его работы почти не экспонируются, немногочисленны публикации о нем, гравюры мастера и оформленные им издания давно стали раритетами антикварно-букинистического рынка. В Германии, где художник провел значительную часть своей жизни, в последние годы появился ряд содержательных работ, посвященных самобытному графику. В 2003 г. увидела свет монография доктора В. Вернер¹⁹, представляющая собой обстоятельный биографический очерк, тщательную реконструкцию берлинского периода деятельности Масютина. Однако, при всех несомненных достоинствах имеющихся на сегодняшний день публикаций, вполне очевидно, что они не исчерпывают интереснейшей темы. Многогранное творчество мастера, сфокусировавшее в себе почти все значимые для искусства начала XX века стилевые тенденции, нуждается в дальнейшем исследовании; его имя должно быть окончательно возвращено в контекст русской и европейской культуры.

Значительная часть масютинского архива находится в Германии, но и в московских собраниях сохранился корпус документов, представляющих огромный интерес для изучения творческого пути замечательного гравера. Особенно информативны и ценны в историческом отношении письма Масютина к искусствоведам П. Д. Эттингеру, Н. И. Романову, А. А. Сидорову (ОР ГМИИ), к поэту и художнику Д. Д. Бурлюку (ОР РГБ), издателю Я. Н. Блоху (РГАЛИ). В этих источниках затронут широкий спектр проблем от психологии творчества до превратностей эмигрантского быта, они содержат ряд важных свидетельств о художественной жизни «русского Берлина» 1920-х годов, позволяют воссоздать не только внешнюю канву деятельности автора, но и особенности его самоощущения в новой, непривычной среде, дают представление о множестве неосуществленных планов.

По мнению ряда исследователей, многочисленные работы Масютина, созданные в Берлине, не столь значительны и совершенны, как его офортные сюиты 1910-х годов («Семь смертных грехов» и др.). Возможно, эти суждения справедливы – произведения эмигрантского периода действительно очень неравноценны, но и они крайне интересны с точки зрения истории графического искусства, среди них – немало бесспорных удач и даже подлинных открытий. В России художник успел добиться если не широкой известности, то, во всяком случае, признания коллег и взыскательных критиков, среди знатоков графики он заслужил репутацию одного из самых оригинальных и высокопрофессиональных офортистов. В Германии уже сложившемуся, признанному в своей стране мастеру пришлось заново завоевывать авторитет среди собратьев по цеху, доказывать свое право называться художником. Сам характер его творчества претерпевает разительные изменения, вызванные как давлением внешних обстоятельств, так и внутренней логикой развития масютинского дарования.

«Это мой решительный бой – поездка в Германию: или пробьюсь или пропаду. Говоря откровенно: последнее не страшит»²⁰, – заявляет гравер в одном из писем. На начальном этапе адаптация к новой культурной среде прошла вполне успешно. Масютин, в России занимавшийся книжно-оформительской работой достаточно редко, очень быстро стал самым плодовитым иллюстратором «русского Берлина». Первая половина 1920-х годов – период взрыва творческой активности художника: всего за несколько лет он проиллюстрировал десятки про-

¹⁹ Werner W. Wassili Masjutin. 1884–1955: Ein russischer Künstler in Berlin. 1922–1955. Berlin, 2003.

²⁰ ОР ГМИИ, ф. 29, оп. 3, ед. хр. 2589, л. 1об.

изведений отечественных классиков и лучших современных авторов, а параллельно с этим занимался живописью и скульптурой, писал теоретические работы, романы, рассказы. Письма этих лет передают атмосферу «напора планов, кипения замыслов и творческой напряженности».

О причинах своего отъезда из России Масютин вполне откровенно писал в 1922 г. П. Д. Эттингеру, недвусмысленно упрекая оставшихся на родине друзей в конформизме и в то же время стараясь быть объективным: «... скоро я не вернусь, прибавлю, м. б., никогда не возвращусь. Но Вы глубоко ошибаетесь, предполагая, что я возненавидел все оставшееся по ту сторону рубежа. Я думаю, что теперь только я осознал, что я любил там и что мне там близко. Вы отлично знаете, с чем я не могу примириться и с чем не примирюсь. То, что мною проклято и о чем я никогда не в состоянии буду говорить спокойно – это не Россия. Сколько бы ни старались убедить меня в противном «Накануне» и присные. Я не так бел, как Вы думаете, и о моих симпатиях Вы лишь догадываетесь. Вы, не смалодушничавшие и оставшиеся, Вы примирились и протекающее приняли как должное, оно стало для Вас бытом, Вы смогли закрыть глаза... Я не мог, не могу и, надеюсь, не смогу. Россию я не ненавижу, я не буду говорить о своей любви к ней, об этом любящие молчат. Русскую науку, русское искусство теперь, сравнивая спокойно, могу поставить на должное место»²¹. Эта же мысль развивается в другом письме к тому же корреспонденту: «Для меня пока России нет, она была. Верю, что она будет, большая, сильная. Я не думаю о том, кто или что увенчает пирамиду государства, но я не могу признать сформировавшимся то, что сейчас бродит и полно неожиданностей. Вернусь ли я? Только тогда, когда станут уважать личность, когда будет право, когда в сознание крепко войдет уверенность, что можно спокойно работать... Помните, что мой заграничный вояж проделывается не с легким сердцем...»²² Однако возможность спокойной и сосредоточенной работы, недостижимая в Москве, оказалась весьма проблематичной и в Берлине.

Еще ни разу не побывав в Германии, Масютин считал себя человеком немецкой культуры; мистико-фантастическую направленность своего раннего творчества он объяснял тем, что в его роду были немцы. Но непосредственное знакомство с реалиями художественной жизни Берлина сулило немало неожиданностей. Любопытны впечатления мастера от первых посещений музеев и выставок: «Вот наконец я и в настоящей Европе. Уже обегал музеи и увлечен невероятно... искусством негров. Кроме шуток: то, что я знал в репродукциях, меня не слишком взволновало при встрече, но *Volkerkundemuseum* (этнографический музей. – Д. Ф.) меня глубоко взволновал. Там и для живописи, и для скульптуры, и для графики материала тьма; я только не соображу, с какого бока начинать»²³. Произведения немецких экспрессионистов не вызывают у Масютина энтузиазма, кажутся ему вторичными и эпигонскими: «Новые немцы удручают. Московские собрания французского искусства избаловали. *Pechstein* – плохой Матисс, *Kokoschka* – изуродованный Ван Гог. Но кто меня очень заинтересовал – это Архипенко. В Национальном музее есть его две бронзы, они изумительны»²⁴. В то же время гравер испытывает своеобразную гордость от того, что, почти ничего не зная о художниках «Моста» и «Синего всадника», он самостоятельно пришел к сходным пластическим решениям: «Вы знаете, что ни к какому направлению я не могу пристать, так же как и ни к какой партии: для меня авторитет моего вкуса важнее всего. Но все же, попав в Германию, я должен был убедиться, что нащупываемое мною раньше в значительной степени здесь проводится и проводилось. Я не стал правоверным экспрессионистом. Но я видел многое и в музеях... и в колоссальной куче того графического хлама, которым завалена Германия. Я убедился, что в основном я прав, что

²¹ Там же, ед. хр. 2591, л. 1.

²² Там же, ед. хр. 2592, л. 1.

²³ Там же, ед. хр. 2589, л. 1.

²⁴ Там же.

если динамика – так уж всюду, поэтому, начав изгибать свои фигуры, стал их чуть ли не завязывать узлом. Это, так сказать, мои линейные верования»²⁵. Действительно, во многих масютинских иллюстративных циклах тех лет появляются деформированные, гротескно обобщенные персонажи, явно перекликающиеся с образами экспрессионистов. К эстетике «новой вещиственности», утвердившейся в немецком искусстве в конце 1920-х годов, Масютин относился с нескрываемым сарказмом: «...теперь шибко идет в ногу «neue Sachlichkeit» – тупое достижение неповоротливого германского живописного идеала. На меня эта новая полоса действует удручающе. Это и не ново, и не свободно, и не живописно. Тупик»²⁶. Знакомство с немецким книжным рынком вызывает у художника противоречивые чувства: его поражает разнообразие репертуара, «угнетает... бессилие купить то, что нравится», огорчает количество прекрасно изданных, но ничтожных в литературном отношении произведений.

В письмах упоминаются имена российских коллег, также оказавшихся в Берлине: «Здесь видел Милиоти. Русский говор слышен очень часто и знакомое лицо встретить нетрудно. Здесь Лисицкий (какой важный стал!)»²⁷. Особенно близко гравер общается с В. Д. и Е. Н. Фалилеевыми. В 1923 году он пишет о встрече с Л. О. Пастернаком, в 1926 году сообщает Эттингеру: «Был у меня Добужинский. Все такой же величественный. Хлопочет о выставке здесь»²⁸. После визита А. И. и К. С. Кравченко мастер делает пессимистическое обобщение: «Убедился в легкомысленности россиян и нежелании взять у Запада что можно»²⁹. Интересны масютинские характеристики таких живописцев, как Н. В. Синезубов («сумбурный человек, испорченный бестолковщиной российской и преждевременно захваленный»³⁰) и И. Г. Мясоедов («На публику большую он угодит. Он милейший человек. Но странно: обманчива его гениальность... чего-то маленького не хватает. Он холоден... Он пропитан теорией и не позволит себе «соврать». Как «врал» Серов! Как Врубель врал!»³¹). Однако, как явствует из писем, собственные творческие и финансовые проблемы занимают Масютина гораздо больше, чем беседы с бывшими соотечественниками. В Берлине он ведет довольно замкнутую, совсем не светскую жизнь: «Кино – максимум развлечения. Кроме работы – музей, вот и все. Не шикарно, но на душе неплохо»³².

В России художник, уже достигнув очевидных успехов в станковой графике, долго не решался приступить к книжно-оформительской работе. «Иллюстрацией заняться – дело тоже хорошее, но... во-первых, еще не нашел, что бы иллюстрировать, во-вторых – как-то жаль работать впустую (вряд ли купят и т. д.), и в-третьих, думаю, трудно мне будет это, т. к. иллюстрация ставит все-таки довольно тесные рамки, а во мне и фантазии и «своего» так еще много, что могу нагородить сверх автора и в обиду ему. Такого писателя бы найти, который давал бы простор и по духу был бы близок»³³, – читаем в одном из писем 1914 года. В Берлине подобных проблем у Масютина уже не возникало, он легко находил оригинальные способы графической интерпретации самых разных авторов, преимущественно – классиков русской литературы. Сообщая московским друзьям о своих многочисленных работах, мастер, как правило, не характеризовал каждую из них в отдельности, а ограничивался перечислением оформленных книг. Показателен в этом отношении отрывок из письма к Эттингеру 1922 года: «Вышли в Мюнхене рассказы Толстого с моими иллюстрациями (неважными). В Ганновере

²⁵ Там же, ед. хр. 2591, л. 2.

²⁶ Там же, ед. хр. 2613, л. 1.

²⁷ Там же, ед. хр. 2589, л. 1.

²⁸ Там же, ед. хр. 2608, л. 1.

²⁹ Там же, ед. хр. 2607, л. 1.

³⁰ Там же, ед. хр. 2593, л. 2.

³¹ Там же, ед. хр. 2611, л. 1об.

³² Там же, ед. хр. 2591, л. 2об.

³³ Там же, ед. хр. 2565, л. 1–1об.

выходит «Старец Зосима». В Мюнхене – «Повести Белкина» и «Руслан». В Берлине у Вишняка: «Нос», «Песнь торжествующей любви», «Рассказы» Пильняка, моя книга о гравюре, здесь же у «Невы»: «Медный всадник», «Сказка о Иване-дураке», «Горе от ума», «Анчар», «Незнакомка» Блока, м. б. «Вий»... Эта куча должна принести не столько денег, сколько «славы», т. к. все еще не удается перейти на процентуальную оплату. <...> Награвировал иллюстрации к сказкам Ремизова. Сделал несколько обложек; вообще из всех пор брызжу»³⁴. В том же году художник признается Н. И. Романову: «Работы много. Даже немного путается в голове – нужно разгрузиться»³⁵.

Ироничное сравнение собственного творчества с фонтаном (восходящее, скорее всего, к известному афоризму Козьмы Пруткова) становится лейтмотивом корреспонденций 1922–1924 годов. «Нева», «Геликон», «Русское творчество» и другие эмигрантские издательства, наводнившие в те годы немецкую столицу, буквально забрасывают иллюстратора все новыми заказами. В письмах содержатся ценные сведения о деятельности издателей А. Г. Вишняка, Я. Н. Блоха, З. И. Гржебина, В. В. Струве. Увы, повышенная продуктивность графика объясняется не только избытком творческой энергии, но и обстоятельствами прагматического порядка: «...мне приходится бешеным темпом работать, чтобы кормиться, лечить жену, учить дочь. Я многое сделал бы иначе, если бы мог работать так, как было это в Москве (до известных событий, разумеется)»³⁶. Фантастический объем выполненных заказов не слишком отражался на скромном материальном положении семьи, но порой сказывался на художественном качестве иллюстраций: «В результате усиленного действия моего фонтана книжные витрины таращатся на меня книгами, в коих я нагрешил так или иначе, издатели считают прибыли, а мы жмемся и вспоминаем рижское обжорство, недоступное нам в десятой доле. В Москве немало людей питается лучше нас... Все же я благодарю судьбу, поместившую меня сюда. Слишком уж серьезны мои требования для возвращения в Россию, и я плохо верю, что условия изменятся при моей жизни»³⁷.

Подчас московские корреспонденты Масютина довольно критически отзывались о его работах, их настораживала эстетическая всеядность мастера, его стилистические поиски казались излишне рискованными и бессистемными. Художник часто соглашался с мнением друзей, но отстаивал свое право на эксперимент. Он и сам не был удовлетворен большинством графических циклов, однако даже неудачные работы были важны для него в плане освоения новых пластических принципов и технических приемов: «Вы недовольны мной, и я собой недоволен. Из того, что Вы не видели (но увидите), я считаю все же более приемлемым «Нос», «Повести Белкина» и «Петербург» Пильняка. Из остального тоже не все отвергаю, но то больше опыты. <...> Не стесняясь, можете ругаться – буду отругиваться: в моем латвийском теле кроме немецких костей хорошая доза украинской крови, упрямой»³⁸. К числу своих наиболее значительных произведений Масютин относил также иллюстрации к пушкинской «Сказке о золотом петушке», сделанные «залпом», на одном дыхании, и серию портретов персонажей «Братьев Карамазовых», над которой гравёр долго и вдумчиво работал в 1925 году: «Я не настаиваю, что Алеша или Митя именно таковы, какими их изобразил я, но именно такими я вообразил их. Я не преувеличу, если скажу, что сотни набросков предшествовали моим гравюрам. Я старался представить себе всех героев говорящими и проверял: мог ли человек с таким лицом, какое я ему дал, сказать то или иное, мог ли он поступить так, как это рассказано Достоевским. Я сроднился с ними. Если это неприемлемо для Вас, то для меня они только так при-

³⁴ Там же, ед. хр. 2590, л. 1–1об.

³⁵ ОР ГМИИ, ф. 14, оп. 3, ед. хр. 81, л. 1об.

³⁶ ОР ГМИИ, ф. 29, оп. 3, ед. хр. 2591, л. 2-2об.

³⁷ Там же, ед. хр. 2593, л. 2-2об.

³⁸ Там же, ед. хр. 2591, л. 2-2об.

емлемы. Гоголь гениально описывает внешность, Достоевский непревзойден в изображении внутреннего лица. Если лицо есть зеркало души, то в моих гравюрах я попытался закрепить это отображение. Может быть, физиономист расшифрует в моих лицах то, что для рядового наблюдателя покажется неубедительным»³⁹. Художник намеревался продолжить ксилографический цикл «Типы Достоевского», изобразить героев «Идиота», «Преступления и наказания», «Бесов», но, не найдя издателя, оставил этот замысел.

Быстрая смена эстетических ориентиров и даже некоторый эклектизм масютинского творчества 1920-х годов связаны со многими причинами. Под влиянием суровых жизненных испытаний мастер постепенно утрачивает интерес к тем вычурно-фантастическим, демоническим образам, которые населяли его ранние офортные сюиты. Отныне он видит свою задачу в воссоздании скрытой мистики обыденной жизни (данная тенденция заметна уже в некоторых произведениях конца 1910-х годов). Но поиск пластического языка, приемлемого для решения этой задачи, оказывается исключительно сложным и мучительным. Очень важную роль в эволюции художника сыграло и обращение к новой для него графической технике. В России Масютин тщетно ждал благоприятных условий для неспешного, сосредоточенного исследования скрытых возможностей офорта. Увы, и в Германии эти планы постоянно отодвигались насущными делами и срочными заказами на неопределенный срок и вскоре отошли в область несбыточных мечтаний. Первые берлинские иллюстративные серии создавались пером и тушью, впоследствии мастер со свойственными ему азартом и основательностью увлекся ксилографией, которой раньше почти не занимался. «Я должен преодолеть все трудности дерева, с ним я уже значительно свободнее обращаюсь, чем раньше, – пишет художник Н. И. Романову в 1925 году. – Офорт пока в забросе: для него нужно больше времени, чем для дерева, которое можно оставить в любой стадии»⁴⁰.

Осваивая ксилографическую технику, Масютин заинтересовался ее историей, предпринял серьезные архивные разыскания, почувствовал в себе склонность к теоретизированию. Об этом он сообщает с присущей ему самоиронией: «Я хотел постигнуть: что за штука гравюра, как раньше постигал тонкости офорта, и теперь могу рассуждать с некоторым обоснованным апломбом. Как полагается русскому человеку, я и к этому делу подошел с вывертом – просмотрел изрядное количество материала и засел за книгу о гравюре. И здесь увял: гравюра оказалась предлогом для пространных и претеранных выводов и размышлений. Но работой увлечен, как, впрочем, всяким новым делом»⁴¹. Потребность в научном обосновании тех принципов, к постижению которых художник пришел опытным или интуитивным путем, постоянно росла, порождая все новые проекты. Перерывая берлинские библиотеки и гравюрные кабинеты (если верить письмам, его любознательность приводила в ужас нерасторопных хранителей), Масютин проявлял живейший интерес не только к корифеям европейской графики, но и к именам, давно забытым даже дотошными историками.

Те немногие теоретические и исторические работы, которые мастер сумел опубликовать в Берлине (очерк «Гравюра и литография» (1922), монография об английском гравере XVIII столетия Т. Бьюике (1923), несколько статей в немецкой периодике), были лишь началом задуманной грандиозной работы; они не дают полного представления об исследовательских приемах художника и его полемических способностях. Благодаря сохранившимся письмам можно реконструировать общие контуры намеченного проекта. Предполагался выпуск целой серии монографий о графиках разных эпох и стран, причем каждый из них должен был персонафицировать эстетическую и философскую сущность той или иной техники. Так, Ф. Брэнгвин представлял в этом цикле офорт, А. Тулуз-Лотрек – литографию, П. Дюпон – гравюру на меди.

³⁹ Там же, ед. хр. 2604, л. 1.

⁴⁰ ОР ГМИИ, ф. 14, оп. 3, ед. хр. 83, л. 1.

⁴¹ ОР ГМИИ, ф. 29, оп. 3, ед. хр. 2593, л. 1.

Новоявленный историк искусства подходил к изучаемому предмету довольно своеобразно: техническое мастерство, понимание специфики материала, точность применения определенных приемов интересовали его больше, чем художественное совершенство того или иного произведения.

Стилистика этих сочинений бесконечно далека от сухого академизма. «Как видите, взялся за теоретизирование, – пишет Масютин в 1922 году Эттингеру. – Обычно это губит художника. Но графика основана на контрастах, противоречиях, и в книжках моих Вы найдете знакомого Вам спорщика из Божедомского переулка... очень боящегося признать чей-нибудь признанный авторитет»⁴². В исторических экскурсах мастера почти всегда просматривался злободневный полемический подтекст. Например, сверхзадачей монографии о Т. Бьюике было низвержение «московского Перуна» И. Н. Павлова. О методике своих изысканий художник говорил с откровенной иронией: «Я становлюсь понемногу типичным немецким теоретиком, гравюра – мое любимое дело, и в ней все обосновать – крик капелек моей немецкой крови. Пишу книгу, которая приведет Вас в уныние: перечитал уйму умных книг, покопался в своей душе; психологию, физиологию, психоанализ и прочие милые вещи хорошо вымесил и теперь пеку»⁴³.

Параллельно с названной серией монографий (к сожалению, энтузиазм издателей иссяк после первого же выпуска) в письмах постоянно обсуждается другой, самый масштабный и утопический масютинский проект: «Размечтался я об преинтересной вещи и, кажется, она осуществится: решил поднять всех, кого можно, для составления 5-томной истории гравюры (тут и история, и техника, и справочники, и о коллекционировании; салат Оливье, Мюр и Мерилиз – энциклопедия графики). Изложил издателю, ошеломил, увлек, теперь отдуваюсь»⁴⁴. К этой работе художник пытался привлечь и московских искусствоведов, авторам предстояло свести воедино и систематизировать обширнейший фактический материал, накопленный учеными за несколько веков. Энциклопедия замышлялась как исчерпывающий коллективный труд, подробно рассматривающий историю разных способов гравирования и всех видов прикладной графики. Разумеется, эта идея, в значительной степени опередившая свое время, не могла быть реализована в условиях экономической нестабильности 1920-х годов.

Масютин брался за изучение не только узкопрофессиональных вопросов, но и глобальных эстетических проблем. Среди его неосуществленных или незаконченных работ – объемный трактат о законах книжной иллюстрации, фундаментальные исследования о «физиологических основах эстетики» и о методах оценки художественных произведений. Та решительность, с которой он отвергал традиционные представления и устоявшиеся взгляды, во многом напоминала максимализм некоторых советских теоретиков тех лет. Показательны, например, строки из письма к А. А. Сидорову 1927 года: «Моя цель – перенести эстетику из заоблачных высей, дать ей материалистическую основу (что для меня ясно). Это помогло бы приблизить искусство к жизни... Пусть это не настолько сенсационно, но право же: все многочисленные книги по эстетике в значительной степени толчение воды»⁴⁵.

Штудировав прошлое и настоящее западного искусства, Масютин мысленно возвращался к российским реалиям, постоянно проводил параллели между отечественной и зарубежной художественной культурой. Из Берлина он внимательно следил за деятельностью своих бывших коллег, часто просил прислать для ознакомления произведения «генералов» и «новобранцев» московской гравюры, высказывал непредвзятые, иногда – довольно резкие суждения об их работах. Его удивляла повальная зависимость советских ксилографов от индивидуальной

⁴² Там же, ед. хр. 2590, л. 1об.

⁴³ Там же, ед. хр. 2614, л. 1.

⁴⁴ Там же, ед. хр. 2590, л. 1об.

⁴⁵ ОР ГМИИ, ф. 52, оп. 3, ед. хр. 106, л. 1.

манеры В. А. Фаворского, раздражала тенденция воспроизводить фактурные эффекты одной техники средствами другой. В письмах содержится немало ироничных высказываний о «многих наших прославленных героях книги».

Когда в 1925 году Романов прислал Масютину каталог выставки И. И. Нивинского, художник ответил запальчивым и патетичным письмом, в котором сформулировал свое отношение к отечественной графике в целом: «Я мог бы написать целый доклад о современной русской гравюре, разбирая ее не как пример анархистских устремлений, что, в конце концов, не только понятно, но и необходимо время от времени, но как пример *извращенности*. То, что делает Нивинский (да и Фаворский очень часто), – это *противуестественно*. Воля Ваша, но «белая линия» в офорте это не только непонимание сути его, это просто-напросто бессмысленное извращение. Немцы тоже мастера в этом деле, но на то они и выдумщики по профессии... В гравюре всякая имитация другой техники уже компрометирует. Можно передавать акварель, масло, репродуцируя. Но след инструмента, весь ход работы должен быть ясен. В гравюре личность художника выражается малейшим движением его руки, закрепленным на доске. И эти движения должны быть однородными. В живописи малопочтенны смешения хотя бы акварельной и масляной техники уже потому, что они принципиально отличны. Оркестровка гравюрных произведений наложением разнородных приемов (соединение офорта, литографии, гравюры на дереве в одном листе) указывает только на неосознание всех возможностей определенного способа. Вам не приходилось слышать, как спавшие с голоса певцы помогают себе, заставляя флейту в оркестре брать верхнюю ноту?»⁴⁶

Не устраивал взыскательного знатока и уровень теоретического осмысления текущего художественного процесса в советской, да и в эмигрантской периодике. «Мне бывает всегда немного смешно, когда я читаю в русских журналах отзывы о гравюре, – сказано в письме к П. Д. Эттингеру 1925 года. – И профессор Сидоров, и не профессор Бенуа говорят много наивного, иногда нелепого. Это и не мудрено: своей «гравюрной» культуры, как на Западе, у нас нет. Мы открываем теперь Америки, давно открытые, и с присущей нам самоуверенностью стремимся учить Запад, переживший многое, прошедшее мимо нас»⁴⁷. Анализируя работы своих предшественников и современников, мастер приходит к глобальному и весьма неутешительному выводу: «...русские по существу живописцы и к графике совершенно непригодны. То, что сделано в этой области, – недоразумение»⁴⁸.

Тем не менее в творчестве своих соотечественников Масютин находит нечто более важное, чем безупречный профессионализм: «...здесь я убедился, насколько живее дух искусства в русских художниках, даже если они озорничают. У немецких преобладает часто выдумка или эрудиция; они мало способны на экспромт, у русских недостаток: несовершенство техники, у немцев – совершенство ее связывает и мешает»⁴⁹. Мастера огорчала невозможность печататься и преподавать в России, но его привлекала задача показать Европе вне рекламного советского обрамления совершенно неизвестный Западу «настоящий лик русского творчества».

В этот период Масютин находит время и для беллетристических опытов: в 1924 году он перерабатывает начатый еще в России роман «Царевна Нефрет» из жизни Древнего Египта (издан в 1930-х годах на украинском языке) и публикует в мюнхенском издательстве «Drei Masken» мистический роман «Два» (по настоянию издателя он получил более эффектное название «Двойник»). Художник обращается и к малым формам прозы. В 1925 году он сообщает Эттингеру: «Последнее время увлекся писанием небольших рассказов в библейском стиле и на библейские темы. Начал печатать их (в немецком переводе) в газете. Меня зани-

⁴⁶ ОР ГМИИ, ф. 14, оп. 3, ед. хр. 87, л. 1–1об.

⁴⁷ ОР ГМИИ, ф. 29, оп. 3, ед. хр. 2598, л. 1–1об.

⁴⁸ Там же, ед. хр. 2597, л. 1.

⁴⁹ ОР ГМИИ, ф. 14, оп. 3, ед. хр. 81, л. 1об.

мает форма. Конечно, это меньше всего «божественные» легенды. Собираюсь рано или поздно сделать иллюстрации. Пока написал 15 коротких рассказов о сотворении Адама и Евы, слона, муравья, крота, черепахи и пр. и пр. Если смилюстивится надо мной судьба, даст мне возможность на два – на три месяца забраться куда-нибудь в глушь и спокойно поработать, тогда я к осени произведу на свет роман сверхсенсационнейший. Озабочен пристройством залежавшихся «Дней творения» и «Нефрет». Что-то будет? Это все равно как дочери, засидевшиеся в девках»⁵⁰. Некоторые рассказы «библейского» цикла были напечатаны в берлинских газетах: «Так вышло, что на поприще беллетристики я выхожу в немецком одеянии. Русские открещивались от меня»⁵¹.

Очень часто в письмах звучат не только рассуждения об искусстве и рассказы о собственных грандиозных планах, но и жалобы на бытовые и материальные сложности. «Бездомье наше длится. С квартирами здесь туго, – пишет художник в 1923 году. – А немки-хозяйки это своего рода выдумки ада. Можно написать о них книги. Немцы считают русских крезами, ждут долларов от них. С трудом содеража семью, нужно содержать вторую в виде квартирных хозяев. Они вслушиваются, всматриваются в ваши доходы, налагая на все свою жадную лапу. Германия – гордые немцы стараются жить на счет иноземцев, живущих на немецкой земле, там работающих и получающих те же ничего не стоящие германские марки. Иной раз даже неприятно становится, видя такое самоунижение и выпрашивание. Мне приходится отдавать за квартиру почти половину заработка»⁵². На первых порах Масютин достаточно легко переносит подобные неудобства, пытается подойти к ним философски: «Российский опыт... приучил ко многому относиться спокойнее. Все-таки нужно быть справедливым: ко всем здешним минорным вещам имеется солидная мажорная поправка, ради которой я и уехал»⁵³. Но с годами растет раздражение и усталость, крепнет мечта бросить надоевшую работу, «удрать куда-нибудь, на некий прекрасный остров, лечь под бананы и мечтать. Вырезать богов для кубинцев»⁵⁴, или «урвать где-нибудь такой куш, чтобы можно было спокойно и погравировать, и красками пописать, и офортom заняться, и беллетристикой пошалить»⁵⁵. Вероятно, самая драматическая черта масютинского характера – неумение и нежелание совместить работу для души и для заработка, идти на разумные компромиссы, объединить волнующие его творческие и теоретические проблемы с заботами о добывании денег. «У меня, как всегда, тьма планов. Мешает осуществлению их непрерывная погоня за нужными для прожития марками. Приходится делать много такого, от чего долго мутно бывает на душе. «Гибкость» при наличии сложившегося уже вкуса бывает подчас мучительна»⁵⁶, – признания такого рода становятся лейт-мотивом писем 1920-х годов.

Естественно, драматизм этой ситуации усиливается в середине десятилетия, когда ситуация в «русском Берлине» резко меняется: книжный и художественный рынок парализован инфляцией, одно за другим закрываются русские издательства, все реже поступают заказы на иллюстрации. «С продажей туго. Публика, кажется, покупает только еду, интересуется только кинематографом, читает только газеты. Художник теперь не в почете, больше, чем когда-либо он – «затычка». Работы никакой. Единственный доход – грошовые гонорары за мои рассказы»⁵⁷. «У Фалилеевых мало радостного. Добужинский мрачен. Кому, правда, нужно то, что

⁵⁰ ОР ГМИИ, ф. 29, оп. 3, ед. хр. 2598, л. 1об.

⁵¹ Там же, ед. хр. 2597, л. 1.

⁵² Там же, ед. хр. 2596, л. 2об.

⁵³ Там же, ед. хр. 2595, л. 1.

⁵⁴ Там же, ед. хр. 2592, л. 1об.

⁵⁵ Там же, ед. хр. 2597, л. 1об.

⁵⁶ Там же, ед. хр. 2598, л. 1.

⁵⁷ Там же, ед. хр. 2603, л. 1об.

делают художники? Были бы мы боксерами или бегунами...»⁵⁸ Мастер постепенно отходит от книжно-оформительской и теоретической деятельности; довольствуется случайными заработками в театре, кино, рекламе. Недовольство таким положением вещей очень эмоционально выражено в письме 1926 года: «Я устал от неопределенности жизненного уклада, от поисков, от размывания. Не из самомнения скажу: много ценного я сделал бы, будь условия иными. Работаю я нервами и, как слишком горячая лошадь, – рывками. Пожалуй, и надорвался в чем-то»⁵⁹.

Во второй половине 1920-х Масютин ищет утешения от житейских невзгод в занятиях живописью, к которой прежде обращался лишь эпизодически. Если в его иллюстрациях можно найти переключки с работами авангардистов, то в своих полотнах он строго придерживается традиционалистской ориентации. Насколько можно судить по сохранившимся произведениям, на живописном поприще художнику не удалось добиться таких очевидных и впечатляющих успехов, как в графике. Но это был вполне осознанный и добровольный выбор, подготовленный и внимательным изучением наследия старых мастеров, и полемикой с современными живописцами. «Я перестал фокусничать – это самое легкое, что может быть, – пишет Масютин Эттингеру в 1927 году. – Поразить всегда можно, если иметь немного фантазии и... нахальства. У меня первого много, второго – ни капли и иметь не хочу. Когда у меня на *Natur-morte* удалась по живописи три куриных яйца в египетской вазочке – я сказал себе: годишься, Василий, пиши дальше. Пишу. Вы спрашиваете: что говорят критики? Ах Вы, закоренелый критик! Что бы ни говорили, я все равно свою линию буду вести. К старости еще упрямее делаются люди, у меня виски сильно седые и макушка начинает протираться. Я третий месяц вожусь над своей большой вещью. Критики скажут: да так писали и 400 лет назад! Вот именно, мне захотелось так повозиться над вещью, как умели тогда возиться. Уже как школа – и то хорошо»⁶⁰. В этом же письме упоминаются «скульптурные безделушки», которые художник собирался показать на одной из берлинских выставок: «Это небольшие головы (из склеенных буквых дощечек). Я вырезаю штихелями, которыми граввирую. За образец взял египетские головки. Оттачиваю до последней возможности. По бедности так и не добыл хороший кусок какого-нибудь заморского крепкого дерева, пустячками ограничиваюсь»⁶¹.

Видимо, возрастной фактор, располагавший к определенному консерватизму, действительно сыграл немаловажную роль в изменении стилистики Масютина, в эволюции его эстетических взглядов: «Что бы ни говорили новые, но... не глупее их были все те, кого увлекало в старину тело и задача создания картины. <...> Скажете: старовер. Должно быть, в известные годы начинаешь не слишком ценить фейерверки и внешнее и радуешься, если отыскиваешь непреходящее, прочное, не только живое, но и животворящее»⁶². Однако в условиях художественного рынка тех лет традиционалистская живопись была столь же нерентабельна, как и другие начинания мастера, не дождавшиеся своей реализации. «И, сидя на мели, продолжаю мечтать о никому не нужных больших полотнах, о композициях с многими фигурами, о больших «парадных» портретах, которые никто мне не закажет»⁶³.

Если в начале 1920-х годов мысль о возвращении в Россию категорически отвергалась Масютиным, то к концу десятилетия настроения мастера изменились, планы поездки в Москву постоянно обсуждались в письмах и принимали конкретные очертания. «Мне хотелось поглядеть, что сделалось с искусством России за семь лет с моего отъезда, – сказано в письме 1927

⁵⁸ Там же, ед. хр. 2609, л. 1.

⁵⁹ Там же, ед. хр. 2601, л. 1об.

⁶⁰ Там же, ед. хр. 2611, л. 1–1об.

⁶¹ Там же, л. 1.

⁶² Там же, ед. хр. 2612, л. 1.

⁶³ Там же, л. 1об.

года к Н. И. Романову. – Хотелось попробовать, насколько прочны еще сохранившиеся связи, прежде чем окончательно решить: куда смотреть – на близкое ли по воспитанию, или на то, что стало близким за годы пребывания в Европе. Все как-то до сих пор оглядывался на Россию, на Москву. Хотелось поработать там. – Но не так просто это»⁶⁴. Большие надежды художник возлагал на приезжавшего в Берлин ученого секретаря ГАХН А. А. Сидорова. Масютин считал, что официальный вызов Академии поможет избежать ненавистных бюрократических формальностей. Необходимость его визита в СССР в письмах к Сидорову получает солидное (но, видимо, недостаточно убедительное для властей) теоретическое обоснование («Мне очень хотелось бы прочесть в Москве доклад: «Физические основы эстетики»... Доклад этот – первый этап недавно затеянной мною работы, к которой собрано уже изрядно материала. Мне кажется, что только в России я мог бы организовать опытное обследование выдвигаемых мною положений»⁶⁵). Художник взвешивает разные варианты предстоящего путешествия: «Я с удовольствием приехал бы в Москву с Вами при обратном следовании. Нужно ли для этого уже теперь подавать заявление и пр. и хлопотать о визе? У меня просто род идиосинкразии к этим всем формальностям. Может быть, все-таки на этот случай предложение приехать со стороны Академии и не нужно? Хотя, пожалуй, и то, что Вы в Берлине «откроете» меня и сочтете полезным показать в Москве, может повлиять на ускорение всей волокиты... Надеюсь, что кое-какими случайными заработками удастся нацарапать на поездку... Я буду очень рад, если мне удастся войти в сферу художественной жизни России каким бы то ни было образом»⁶⁶. Однако этому желанию, периодически посещавшему мастера и в последующие годы, не суждено было осуществиться.

К сожалению, в московских архивах не сохранилось документов, проливающих свет на жизнь Масютина в 1930–1940-х годах. Вероятно, узнав из советской прессы об очередном витке «обострения классово-борьбы», художник сознательно прекратил переписку со своими друзьями, не желая подвергать их опасности. Известно, что в этот период он занимался главным образом живописью и рекламной графикой (торговые марки, рекламные проспекты, афиши), изредка выступал как иллюстратор-ксилограф, выезжал в Париж для совместной работы с М. А. Чеховым, печатал искусствоведческие статьи в известном журнале «Gebrauchsgraphik» («Прикладная графика»). Ностальгия не мешала деятельному участию гравера в художественной жизни Германии; начиная с 1938 г. его произведения регулярно появлялись на выставках Объединения берлинских художников. В. Вернер справедливо отмечает, что тесные связи с немецкой культурой, нежелание замыкаться в эмигрантской среде помогли мастеру выйти из наметившегося кризиса, найти новые области применения своего таланта. Но прозаичная борьба за выживание по-прежнему мешала напряженным творческим поискам. Известность и авторитет Масютина в кругах ценителей искусства не имели материального эквивалента, а неопределенный статус эмигранта из утратившей свой суверенитет Латвии вызывал массу вопросов и у нацистских властей, и у советской военной администрации. К проблеме национальной самоидентификации, к поискам новых вариантов устройства своей судьбы художник подходил крайне непоследовательно и импульсивно: то он мечтал переехать в Париж, то рвался вернуться в Москву, то культивировал свои немецкие корни, то объявлял себя украинским художником. Кстати, увлечение темой Украины (выразившееся в сотрудничестве с львовскими издательствами и в создании серии медалей, скульптурных и гравированных портретов исторических деятелей этой страны) имело для Масютина трагические последствия. В 1945 году, не выезжая из Берлина, он на 15 месяцев попал в советский концлагерь;

⁶⁴ ОР ГМИИ, ф. 14, оп. 3, ед. хр. 90, л. 1.

⁶⁵ ОР ГМИИ, ф. 52, оп. 3, ед. хр. 106, л. 1.

⁶⁶ Там же, ед. хр. 107, л. 1об.

СМЕРШ обвинил его в пособничестве украинским националистам. После выхода из заключения мастер участвовал в оформлении советского посольства в Берлине.

В ОР РГБ хранится несколько писем художника начала 1950-х годов к его бывшему однокашнику по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества, «отцу русского футуризма» Д. Д. Бурлюку Эти документы свидетельствуют о том, что и в солидном возрасте, после всех ударов судьбы, Масютин в значительной степени сохранил в себе способность мгновенно загораться новыми идеями, с прежней ненасытностью осваивать новые сферы творчества. И в конце жизни обстоятельства не позволили граверу вернуться к столь блистательно начатым занятиям офортом. Но им овладела иная страсть: «В медальной скульптуре, смело могу сказать, я «собаку съел»... Искусство рельефа я люблю всеми фибрами души и внимательно изучил его. Но мои идеалы лежат совсем в иной плоскости, нежели теперь требует мода. Мои главные работодатели перестроились на новый лад и признают только абстрактное, ну, а мне совесть не позволяет лукавить»⁶⁷. Увлечение малыми формами скульптуры заставляет художника отказываться от других замыслов: «Я от литературы совсем отстал, хотя пара тем сильно меня занимает, и я в бессонные ночи мысленно отделяю главу за главой. Приходит день, и вместо того, чтобы сесть за пишущую машинку, я снова прилипаю к моей скульптуре. Та же судьба постигла начатые живописные фантазии»⁶⁸. Как и прежде, мастер жалуется на сложное материальное положение, причину отсутствия заказов он видит в своих традиционалистских эстетических убеждениях: «У нас с Вами разные вкусы, но здесь в Германии теперь одинаково неприемлемы ни Ваша левизна, ни моя «правизна». Я безнадежно влюблен в антиков и Ренессанс, так же как в красоту здоровой наготы... Но что поделаешь: для выставок и для признания нужно иное. Что делать – у меня рука не подымается переместить пупок на лоб и всадить глаз на рисунке в ягодицу. А такая комбинация могла бы заинтересовать ценителей и покупателей»⁶⁹.

Трезво и взыскательно анализируя пройденный путь, Масютин осознает, что сделал гораздо меньше, чем было в его силах: «Ничего я не внес в сокровищницу родного искусства... (раньше – м[ожет] быть)»⁷⁰. Прощаясь со всеми, с кем сводила его судьба, художник пытается сформулировать свое творческое кредо: «Отчеркнул на жизненной таблице свое 70-тилетие и в связи с этим приступил к подведению итогов: что сделано, как сделано, что надо торопиться закончить. Как-никак, а предел близок, и близки суд или, и это возможно, плотное забвение... Моя цель всегда была создать нечто по возможности доброкачественное. Я заботился не столько о себе, сколько о моих творениях, отсюда любовь к технике и любованье ею. Мне как-то совестно было показывать неотделанные вещи. Оттого у меня так мало сохранилось рисунков... Если суждено по ту сторону жизни что-либо испытать, то я был бы рад почувствовать, что после меня кто-либо при виде сделанной мною вещи подумает или скажет: как хорошо!»⁷¹ В конце жизни мастера особенно угнетает неопределенность его положения в художественной жизни России и Европы, он обеспокоен судьбой своих работ: «Немного обидно, конечно, что, в силу обстоятельств, оказался между двух стульев: здесь я – иностранец, для соотечественников я все-таки на положении эмигранта, не прошедшего их школу, не напитавшегося их духом. Претендуют на меня как на своего кое-какие украинцы, но и те с оговорками. Так я и состою в «ничьих», и особенного интереса ко мне никто не проявляет. Это меня в сущности и не печалит, но все же немного грустно становится, что после меня еще некоторое время будет беречь мои вещи Марина (дочь художника. – Д. Ф.), а после нее все оставшееся

⁶⁷ ОР РГБ, ф. 372, карт. 13, ед. хр. 37, л. 4–5.

⁶⁸ Там же, л. 5.

⁶⁹ Там же, л. 1–2.

⁷⁰ Там же, л. 8.

⁷¹ Там же, л. 3.

после меня станет ненужным хламом. Думая так, не себя становится жаль, а жаль вещей, к которым у меня отношение как к живым существам»⁷².

К счастью, это предсказание сбылось не в полной мере. Большинство произведений Масютина благополучно сохранилось до наших дней. Но процесс осмысления и популяризации его творчества, осознания его роли в истории искусства XX века идет сложно и медленно. Остается надеяться, что этому процессу будет способствовать публикация и исследование графического, живописного, литературного, эпистолярного наследия мастера. Ведь и сам художник мечтал о том, чтобы его мысли были услышаны и поняты в России: «Мне... хотелось бы, чтобы мои, хоть и неистовые, но искренние восхваления гравюры проникли в души русских граверов. Кто знает, может быть оттого и мало их, оттого и бедна и жалка русская гравюра, что никто никогда по-настоящему, не мудрствуя лукаво, не заглянул ей в лицо»⁷³.

⁷² Там же, л. 7

⁷³ ОР ГМИИ, ф. 29, оп. 3, ед. хр. 2600, л. 1об.

Г. И. Вздорнов

Измалково в рисунках Марии Осоргиной. Москва – Пенза – Москва

В восемнадцати километрах от Москвы на окраине дачного поселка Переделкино находится одна из примечательных подмосковных – усадьба Измалково. Точнее сказать – то, что от усадьбы осталось. А сохранилось, на удивление, многое: старинный двухэтажный дом с шестиколонным портиком и каменными львами у парадного подъезда, два одноэтажных домика служебного назначения и сохраняющий еще планировку XVIII века парк, примыкающий к запущенным и постепенно зарастающим прудам. Бесследно исчезла в 1930-х годах лишь каменная церковь 1757 года, в архитектуре которой прослеживались черты елизаветинского барокко.

В первоначальные времена Измалково принадлежало семье Петрово-Соловова, но в 1830 году имение купили Федор Васильевич и Софья Юрьевна Самарины. Во владении Самариных оно оставалось до 1923 года, когда их выселили из родового дома в соседнее село Лукино и они навсегда утратили свое старинное «дворянское гнездо».

В первые годы революции усадьба Измалково избежала национализации, и, как это ни покажется странным, жила хотя и трудным, но все же полноценным бытом, причем с очевидной оглядкой на то, что большевики долго не протянут, «все образуется» и все снова заживут привычной жизнью. Иллюзии постепенно рассеялись, но семья все же сохраняла давно заведенный порядок дня и поддерживала интенсивные связи с родственниками и друзьями.

Благодаря сравнительной близости к Москве Измалково, действительно, имело все признаки старой дворянской подмосковной, и неудивительно, что при первой же возможности – на каникулы, в отпуск, а то и просто на выходные дни – сюда ехали все, кто мог рассчитывать на радушный прием. Ехали прежде всего те, кто уже потерял такие же старинные дома, каким было Измалково.

Первая мировая война, Февральская, а затем и Октябрьская революции выбросили из родовых усадеб и другие родственные Самариным семьи. Первыми, еще до Октябрьской революции, приехала семья Комаровских: дочь Федора Дмитриевича Самарина Варвара Федоровна, вышедшая замуж за художника Владимира Алексеевича Комаровского, чья усадьба Ракша находилась в Моршанском уезде Тамбовской губернии. Комаровские прибыли с детьми – Алешей четырех лет и Тоней двух лет. Следом за ними, тоже в 1917 году, в Измалкове поселилась семья Истоминых: Петр Владимирович с женою Софьей Ивановной и детьми Сережей и Ксаной. Наконец в 1918 году сюда переехала многодетная семья Осоргиных, высленная из своей усадьбы Сергиевское, находившейся в Алексинском уезде Тульской губернии. Самарины, Комаровские, Истомины и Осоргины образовали своеобразную дворянскую общину с одним хозяйством и едиными интересами.

Сохранилось несколько фотографий и два рисунка из альбома, на которых представлены постоянные жители Измалкова: их около тридцати! Старшими были Михаил Михайлович и Елизавета Николаевна Осоргины: к моменту их переселения им уже давно исполнилось по пятьдесят с лишним лет. Они и взяли на себя все домашнее хозяйство и заботы о более молодых членах колонии, где постоянно возникали мелкие конфликты и недоразумения на почве личных интересов и при распределении ежедневных обязанностей. Как бы то ни было, обитатели Измалкова жили в целом дружно, и это обстоятельство определило их долгое пребывание в революционной России: сначала в Измалкове, а с 1923 года на соседней зимней даче в селе Лукино, где общими заботами был как бы воссоздан уют утраченной родовой усадьбы.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.