

Дмитрий Сарабьянов
Камилла Грей посвятила себя России.
Предисловие к неопубликованному
русскоязычному изданию 1992 года

Эта книга написана тридцать лет тому назад. Она вышла в 1962 году в Лондоне в издательстве *Thames and Hudson* и вскоре была переведена на многие европейские языки, увидела свет в разных странах и несколько раз переиздавалась по-английски. Автору, однако, не пришлось писать предисловия ко второму или третьему изданию: Камилла Грей умерла в 1971 году 35 лет от роду, достигнутая неожиданной болезнью в одном из южных приморских городов Советского Союза, где она находилась со своим мужем Олегом Сергеевичем Прокофьевым и во второй раз готовилась стать матерью.

Камилла Грей сначала не стремилась к карьере профессионального искусствоведа. Она занималась балетом и приехала в Россию в надежде познакомиться поближе с русской балетной школой. Однако судьба распорядилась ее жизнью иначе. Увлечшись русским искусством конца XIX — начала XX века, она вскоре стала истинным профессионалом-искусствоведом, восполнив университетские пробелы. Ей помогали такие знаменитые искусствоведы, историки и критики искусства, как Альфред Барр, Герберт Рид, Кеннет Кларк, такие знатоки русской культуры, как Исайя Берлин.

«Великий эксперимент» не был напечатан на русском языке. Причин тому несколько. Главная заключается в том, что автор книги высоко оценивает русский авангард, который был долгое время под запретом, и вводит в искусствоведение имена и произведения, в те годы расценивавшиеся официальной критикой как не имеющие отношения к искусству вообще. Больше того, в советской прессе появились рецензии, осуждающие автора «Великого эксперимента» за отступления от принятых тогда норм.

Другая причина связана с тем, что Камилла Грей проводит параллель между реалистическим искусством второй половины XIX века, стремившимся перестроить мир, и авангардными течениями, которые были одержимы жизнестроительными идеями. Такая параллель, как казалось представителям официальной науки и критики, принижала реализм и передвижничество, которые почитались едва ли не высшей точкой мирового художественного развития.

Еще одна причина заключалась в том, что в те годы зарубежная искусствоведческая литература вообще почти не переводилась. 1970-е годы определили весьма незначительные сдвиги как в оценке авангарда, так и во взаимоотношениях советского искусствоведения с зарубежным. До самого последнего времени книга Камиллы Грей могла появиться в печати лишь в результате редакторской ошибки (что иногда случалось в те годы!).

Может возникнуть вопрос: имеет ли смысл сегодня издание книги тридцатилетней давности? Ведь появилось много

книг и статей (и на Западе, и у нас), освещающих почти все проблемы, поднятые в работе Камиллы Грей. К тому же книга, посвященная тем явлениям, которые во время ее написания оставались почти полностью за пределами внимания историков искусства, не могла за прошедшие годы хоть в чем-то не устареть.

Ответ на этот вопрос таков. Действительно, за тридцать лет изучение русского искусства начала XX века сильно продвинулось вперед. Поэтому и в общую концепцию книги Камиллы Грей, и в трактовку ею отдельных эпизодов историко-художественного развития сегодня необходимо внести поправки. Но это не мешает публикации книги по двум основным причинам.

Первая заключается в том, что книга Камиллы Грей остается памятником науки. В свое время она сыграла роль мощного возбудителя интереса к русскому авангарду, заглохшего было в 1930–1950-е годы.

Ведь 1920-е были десятилетием всемирных успехов русского авангарда. «Первая русская художественная выставка» 1922 года в Берлине, демонстрация работ Казимира Малевича в Варшаве и Берлине в 1927 году, деятельность Эль Лисицкого в Германии — все эти и другие акции принесли признание русскому искусству 1910–1920-х годов. Однако в дальнейшем, в условиях замедления авангардного движения во всем мире, интерес к русским авангардистам поддерживался лишь отдельными художниками и искусствоведами (например, Альфредом Барром). Новая волна интереса возникла лишь на рубеже 1950–1960-х годов — после того, как вновь укрепились позиции беспредметного творчества в мировой живописи. Самым значительным проявлением этой волны и явилась книга «Великий эксперимент». Ее историческое значение неоспоримо. Хотя бы поэтому она должна быть предметом исторического внимания и представляет бесспорный интерес.

Но есть и другой важный момент, оправдывающий это запоздалое издание. Несмотря на обилие разных работ, посвященных тем или иным явлениям русского авангарда, до сих пор на русском языке нет такой книги, которая в целом характеризовала бы русскую живопись конца XIX — начала XX века, выявляя общий вклад авангардного движения. Есть общие истории русского искусства или художественной культуры, в которых отдельные тома посвящены интересующему нас периоду, но весь материал в них не охвачен, многие явления упущены. Все эти тома писались советскими исследователями еще в то время, когда не было возможности обо всем сказать то, что они думали, да, пожалуй, не было и такого человека, который знал весь этот материал так глубоко, как знала его Камилла Грей.

Кроме того, было еще одно преимущество у автора книги по сравнению с советскими исследователями 1950–1960-х годов. Она застала в живых Наталию Гончарову и Михаила Ларионова, Наума Габо и Давида Бурлюка, имела возможность говорить со многими из них, и поэтому ее книга местами приобретает характер документального первоисточника.

Нет смысла и надобности в этом кратком предисловии излагать позиции Камиллы Грей, пересказывать ее концепции, следить за ходом ее анализа. Читатель сам разберется в этом компактном, хорошо составленном тексте. Коснусь только некоторых моментов. Первые главы книги не выявляют специального предмета внимания автора. Читателю ясно, что, давая краткий обзор совершившегося в русском искусстве в 1860–1890-е годы, автор лишь предвещает последующее. При этом его заинтересованность своим предметом явно возрастает по мере приближения к концу столетия. Об этом можно судить хотя бы по названиям глав и тем датам, которые эти названия сопровождают. Если первые хронологические интервалы, соответствующие содержанию глав, охватывают тридцать и более лет, то в дальнейшем в каждую главу укладывается двух- или трехгодичный период. 1863 год, фигурирующий в заглавии книги, мы воспринимаем лишь как условное обозначение. Об Артели художников написано мало, Товарищество передвижников почти не освещено, зато много сказано о Мамонтовском кружке и вообще о меценатстве, что часто в историях русского искусства обходится стороной. Интерес западного исследователя к Абрамцевскому кружку не случаен. Этот кружок находит себе многочисленные аналогии в европейских странах эпохи модерна. Здесь Камилла Грей как бы встречается со знакомым материалом, ей есть на что опереться, тогда как другие явления искусства второй половины XIX века с трудом находят себе точки опоры в общеевропейской художественной ситуации. Без этих точек опоры нелегко выявить и национальное своеобразие искусства, а такая задача была поставлена автором книги вполне определенно.

Творчество Валентина Серова, Михаила Врубеля, художников «Мира искусства» дает повод опереться на западноевропейские ориентиры и отыскать в их пространстве своеобразное место русской художественной культуры. Автор книги делает это легко и свободно. Особенно богаты историко-художественными реминисценциями страницы, посвященные «Миру искусства», что вполне объяснимо. Ибо вся история мирискусничества — это поиски восстановления активных русско-европейских связей, рожденных до этого еще преобразованиями Петра Великого. Правда, тут же отыскивается

и повод для сравнения петербургских и московских веяний в общих пределах русской живописи. Их особенности реализуются в тяготении к артистическому графизму, с одной стороны, и к непосредственной живописности — с другой. Сегодня эта мысль может показаться трюизмом. Но в то время, особенно в устах зарубежного исследователя, обращенных к англоязычному читателю, она звучала свежо и нетривиально.

Третью главу своей книги Камилла Грей начинает с рассмотрения журналов, которые выходили вслед за «Миром искусства», как бы обозначая своими программами смену историко-художественных тенденций. «Новый путь», «Весы», «Художественные сокровища России», «Старые годы», «Золотое руно», «Аполлон» (пропущен лишь существовавший недолго журнал «Искусство») — это действительно выразители разнообразных творческих направлений предавангардного времени.

Через журналистику, через факты художественной жизни (собрания Щукина и Морозова) автор приближается к характеристике самой живописи. В центре его внимания оказывается группа художников, устроивших в Москве в 1907 году выставку под названием «Голубая роза», а в дальнейшем объединенных вокруг экспозиций Салона «Золотого Руна», вплотную подводящих к началу русского авангарда. Именно эти экспозиции познакомили публику не только с зарубежными новшествами, но и с зарождавшимся в России неоимпрессионизмом.

Рубеж первого и второго десятилетий XX века в художественной жизни России справедливо предстает в изложении автора как период насыщенной выставочной деятельности. Сложно переплетаются жизни художников, которым предстояло сыграть немалую роль в формировании новых художественных концепций; в различных точках возникают группы молодых мастеров. Москва, Петербург, Киев, Одесса и многие другие города становятся центрами тяготения этой молодежи. Появляются меценаты и вожаки. Связи между художниками то образуются, то разрушаются. И, наконец, в 1910 году начинают свою жизнь два довольно устойчивых объединения, за которыми было будущее, — петербургский «Союз молодежи» и московский «Бубновый валет». Автор книги умело сочетает характеристику этой сложной художественной жизни с анализом самого искусства, показывая, как последовательно формируются новые стилевые принципы русской живописи, оказавшейся на пересечении парижских и мюнхенских влияний. Не забыто и то обстоятельство, что довольно быстро происходило знакомство русской публики с итальянскими футуристическими манифестами.

Камилла Грей в своей книге как бы повинует материалу и следует за ним не только хронологически, но и методологически. Из густой «массы», образованной «переходными» художниками, последовательно выделяются мастера, определившие характер русского авангарда середины 1910-х годов: Ларионов с его лучизмом, Малевич — создатель школы супрематизма, Татлин — прямой предшественник конструктивизма. Им посвящаются уже не строки, а многие страницы, что естественно диктуется той ролью, которую сыграли эти мастера не только в русском, но и в мировом художественном процессе. Здесь Камилла Грей выступает подлинным новатором. Вспомним, что, например, о Малевиче к рубежу 1950–1960-х годов, то есть ко времени, когда создавалась книга, почти ничего не было написано. Представления о Ларионове и Гончаровой были ограничены ранней книгой Эли Эганбюри (Илья Зданевич) и несколькими статьями. О Татлине еще в начале 1920-х годов была издана книга Николая Пунина, но она не преследовала цель проследить эволюцию художника. Камилле Грей предстояло написать самостоятельные очерки творчества этих мастеров, с чем она прекрасно справилась.

Другие три корифея русской живописи начала XX века — Шагал, Кандинский и Филонов — не получили подобных монографических очерков, хотя о Филонове сказаны многие из тех слов, которые мы говорим о нем сегодня. Можно предположить, что Шагал и Кандинский представлялись автору слишком хорошо изученными на Западе и в большей мере, чем другие, связанными с французской и немецкой живописными школами, что, видимо, затрудняло органическое включение их творчества в историю русского искусства и одновременно не сулило каких-то открытий для западного читателя. Объяснить такую позицию возможно, хотя сегодня она представляется нам уязвимой. Что касается Филонова, то его наследие вряд ли было доступно Камилле Грей, тем более что музеям в то время принадлежали лишь редкие произведения этого художника. Каталог не состоявшейся в 1930 году выставки Филонова, судя по библиографии в книге Камиллы Грей, также остался неизвестен автору.

Основные события, ставшие стержнем шестой главы, посвященной 1914–1917 годам, оказались связанными с футуристическими выставками, которые в то время проходили одна за другой. К прежним героям, разговор о которых естественно продолжается, присоединяются новые: Иван Пуни и Ксения Богуславская, Надежда Удальцова и Любовь Попова, Ольга Розанова и Александр Родченко. Соседствуя друг с другом, чем-то друг друга напоминая, эти художники — каждый по-своему — разрабатывают новые проблемы, оказываясь при этом

под «перекрестным» влиянием крупнейших лидеров, прежде всего Малевича и Татлина. Автор умело «ведет» этих художников по пути, проложенному общей закономерностью развития русского авангарда, теперь уже оторвавшегося от западных параллелей и в течение нескольких лет (1914–1921) совершенно самостоятельно совершавшего свои открытия. Этот период явился для течения и наиболее плодотворным. Обретая собственные позиции, художники-авангардисты не нуждались уже в зарубежных импульсах. И только в 1922 году на «Первой русской художественной выставке» они неожиданно поразили западный мир своими новыми достижениями. Именно этим временем завершает Камилла Грей рассмотрение истории русского авангарда.

Последние две главы посвящены первой половине послереволюционного десятилетия, когда авангардные течения еще продолжают развиваться. Автор рассматривает искусство в тесной связи с теми событиями, которые происходили в художественной жизни и были зависимы от социальных преобразований, совершавшихся в стране. Мерой их революционности как бы измеряются и постепенно слабеющие силы авангарда, развитие которого, по мнению автора, сходит на нет в годы нэпа. Жизнестроительные идеи советских художников начала 1920-х годов вновь возвращают читателя к тем параллелям между Артелью передвижников и авангардистами, с которых начинала свое повествование Камилла Грей. Круг замыкается, и в его пределах как бы располагается идея своеобразия русской художественной культуры с ее пафосом общественного преобразования и жизнестроительства. Этот главный тезис книги, в котором, без сомнения, есть доля истины, нам особенно интересен, ибо он демонстрирует взгляд на нашу художественную культуру со стороны.

Перечисляя все достоинства издаваемой книги, нельзя не сказать несколько слов о тех положениях или позициях ее автора, которые сегодня, с нашей точки зрения, должны были бы подвергнуться известной корректировке.

Первое, на что хотелось бы обратить внимание, касается распределения материала по главам и разделам. Автор книги в первых главах сосредотачивает внимание на тех произведениях того или иного мастера, которыми этот мастер заявляет о себе как творческой личности, которыми утверждает свою самобытность. В дальнейшем же автор «бросает» прежних героев и обращается к другим. Так случилось, например, с Валентином Серовым и Михаилом Врубелем, впервые выступившими в 1880-е годы. Камилла Грей рассматривает их ранние, в лучшем случае срединные произведения, а более поздних не

касается. Между тем к концу своего пути эти художники достигают новых высот, пусть рядом с ними и появляются принципиально иные историко-художественные тенденции. Эти высоты остаются вне серьезного анализа. В результате в книге вовсе отсутствуют такие важные произведения, как «Демон отверженный», «К ночи» и «Сирень» Врубеля, «Ида Рубинштейн» и «Похищение Европы» Серова. Характеристики художников невольно обедняются, обедняется и общая панорама русской живописи рубежа столетий.

Тот же недостаток проявляется и в рассмотрении творчества голуборозовцев и Петрова-Водкина. В хронологической системе автора эти художники располагаются во второй половине 1910-х годов. Между тем расцвет большинства из них падает на все десятилетие. За пределами внимания Камиллы Грей оказываются такие классические произведения, как «степные» полотна Павла Кузнецова, картины Мартироса Сарьяна начала 1910-х, последние живописные холсты Николая Сапунова. Эволюция Петрова-Водкина доведена до «Играющих мальчиков», а классические работы художника — «Купание красного коня», «Мать», «Полдень», «Утро» — остались даже не упомянутыми.

Можно предположить, какими мотивами руководствовалась Камилла Грей. Видимо, она считала, что в 1910-е годы, когда были созданы «Вечер в степи» и «Мираж в степи» Кузнецова, «Константинополь. Полдень» Сарьяна, «Чаепитие» Сапунова, «Купание красного коня» Петрова-Водкина, искусство Ларионова, Малевича, Татлина и других авангардистов ушло далеко вперед, а потому все эти классические произведения символистов являли собой «вчерашний день». С этим нельзя не согласиться. Но ведь есть и другая сторона у этой проблемы. Коль скоро все упомянутые художники вошли в книгу, они должны быть в ней представлены своими высшими достижениями. Тем более что эти достижения располагаются в тех пределах, которые предложены самим автором.

Трудно согласиться с тем расширительным пониманием авангарда, которое мы встречаем в книге. Этот термин сейчас достается даже художникам «Мира искусства», а в иных случаях — мастерам «Голубой розы». Нам представляется, что одного новаторства недостаточно для того, чтобы называть художника авангардистом. Авангардизм — это явление, обладающее и некоторыми дополнительными свойствами. Если их не учитывать, вся история искусства превратится в историю авангардного движения. Русский авангард, по нашему мнению, начинается на рубеже 1900–1910-х годов. Первыми его выразителями можно считать некоторых представителей «Бубнового валета» и «Союза молодежи».

В связи с этим вопросом возникает и другой. В книге слышима прямая линия проводится от «Мира искусства» к последующим течениям. Надо, однако, помнить, что эти течения (начиная с «Бубнового валета») оказывались по мере развития все более и более оппозиционными по отношению к «Миру искусства», отвергали его эстетику и художественные принципы.

Нередко возникают несогласия в связи с оценками тех или иных художников или отдельных явлений живописи. Не будем останавливаться на многих из этих несогласий, а коснемся лишь некоторых.

В пятой главе Камилла Грей, определяя место лучизма Ларионова в общем развитии русской живописи начала XX века, называет лучистские работы художника «неубедительными». Она видит ценность лучизма больше в теоретических положениях, открывших, благодаря рационализации художественных идей, путь к супрематизму. Эти положения спорны. Сегодня историки русского искусства вряд ли могут согласиться с негативной оценкой лучистских произведений Ларионова, лучшие из которых представляются вполне убедительными и выразительными в художественном отношении. Что касается теории лучизма, то вряд ли ее можно рассматривать как некие подступы к теории супрематизма (так считает автор). Во-первых, лучизм вполне самостоятелен и не является лишь этапом на пути к чему-то, за ним стоящему. Во-вторых, и теоретически, и практически лучизм и супрематизм очень сильно и принципиально отличаются друг от друга, являясь некими противоположностями в общей панораме абстрактной живописи. Они к тому же имеют и различное происхождение, коренясь в первом случае в экспрессионизме, а во втором — в кубизме.

По нашему мнению, тот исходный тезис о близости принципов искусства передвижников и художников русского авангарда, который как бы обрамляет содержание всей книги, должен был бы звучать более мягко и не столь категорично. Авангардисты, как известно, относились к передвижникам с однозначной негативностью. К тому же нельзя сказать, что творческие принципы передвижников и, например, конструктивистов, которые, с точки зрения автора, наиболее подходят для проведения вышеупомянутой аналогии, так уж близки друг другу. Вспомним, что Чернышевский, на которого ссылается автор, все же призывает к тому, чтобы искусство воспроизводило жизнь, и передвижники следуют этому призыву, пусть при этом и ставят перед собой цель изменить действительность. Принцип воспроизведения жизни был ненавистен авангардистам любых мастей.

Впрочем, не будем расширять список наших претензий к автору книги. <...> В предисловии мы прежде всего хотели подчеркнуть значение труда Камиллы Грей как своеобразного памятника искусствоведческой мысли своего времени.