

Жан-Клод Маркаде

«РУССКИЙ» или «РОССИЙСКИЙ» АВАНГАРД?

Несколько раз в своих статьях и книгах я обращал внимание на то, что название «русский авангард» было условно зафиксировано во второй половине XX века под влиянием европейских марксистских или марксистствующих интеллигентов, которые создали тогда миф 1920-х годов – великая Октябрьская революция породила, мол, великое искусство авангарда. Не повторяю утверждения, что в самом деле так называемый «русский футуризм» – так же условное не совсем адекватное название – создал до 1917 года главный художественный переворот в мировом искусстве, когда были пересмотрены все коды, господствующие со времен Возрождения. Неопрimitивизм, фовистский сезаннизм, кубофутуризм, супрематизм, беспредметничество, «конкретная абстракция» Татлина – все эти первостепенные достижения авангарда в России были реализованы, когда вспыхнули революции 1917 года. Можно только сказать, что распространение российских достижений стало возможным вследствие мирового резонанса советской истории. 1920-е годы породили по крайней мере три крупнейших новаторских течения – органическую школу Матюшина, советский конструктивизм, аналитическое искусство Филонова и его школы.

Но вернемся к проблеме названия «русский авангард», чтобы оспорить его с другой точки зрения.

Во-первых, более целесообразно было бы вернуть новаторской школе, которая проявилась в рамках Российской империи, а затем Советского Союза, название «левое искусство» – «левое» не в понимаемом до Октябрьской революции политическом смысле, но как отличающееся

от «правого» – консервативного, рутинного, академического искусства¹.

Теперь обратимся к вопросу, действительно ли «левое» искусство в России и в Советском Союзе является «русским»? Если судить об этом по паспорту, то в рамках Российской империи все граждане были «русскими», отличающимися друг от друга своим вероисповеданием, а в Советском Союзе все граждане были советскими, отличающимися своей национальностью. Например, Малевич был до 1917 года русским, римско-католического вероисповедания, в Советском Союзе обозначал себя украинцем, а в заграничных анкетах – поляком.

Сегодня в практике языка, несмотря на то, что это еще не узаконено словарями, употребляется слово «россиянин», «российский», когда речь идет о гражданине Российской Федерации, не являющемся этнически русским. При этом и в государственных кругах, и даже среди многочисленных представителей интеллигенции наблюдается постоянное стремление к русифицированию всех компонентов Российской Федерации, которую охотно отождествляют с Россией. Этот процесс, мне кажется, начался с Петра и создания Российской империи, которая претендовала на эксклюзивное наследие Древней Руси. Знаменательно в этом отношении, что прилагательное от слова «Россия» оказалось не грамматически правильным – «росский», а двусмысленным «русский».

Я позволил себе напомнить об этих лексических особенностях не из педантичного желания уточнить некоторые специфические языковые проблемы, которые являются подтекстом доминирующей идеологии в культурной сфере, а значит, и в сфере искусства. Надо ли повторять, что в искусстве, в частности в изобразительном искусстве, в разные творческие периоды у разных художников формы не возникают *ex nihilo*. Иногда самим творцам кажется, что они творят «из ничего». Но нет такого случая, когда произведение искусства сознательно или несознательно не использует и не трансформирует те элементы, что собирались в его творческой памяти в контакте с реальностью и с другими творениями. Поэтому мне кажется неадекватным словосочетание «русский авангард»,

¹ Еще в 1922 году, когда в Берлине в галерее Ван Димена состоялась первая советская выставка всех течений, в таких терминах говорили и писали о художественной ситуации искусства в России. Ксения Богуславская-Пуни опубликовала рецензию об этой выставке в одной из берлинских газет под названием «Bolschewismus und Kunst», где она писала о «правом крыле», о «группе художников центра (сезаннистов)» и о беспредметниках (см. вторую публикацию этой статьи и ее перевод на английский язык в каталоге: Die Russen in Berlin. 1910–1930. Berlin: Stolz, 1995. S. 42–50). В швейцарском архиве покойного Германа Бернингера находилась машинопись французского перевода статьи К.Л. Богуславской, которую я опубликовал в «Petit journal de l'exposition Jean Pougny. 1892–1956» (Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1993); этот французский вариант был переведен на английский язык – см.: *Marcadé J.-C. Ksenija Boguslavskaja (Pougny) on the «First Russian Exposition» in Berlin, 1922 // For SK. In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky. Berkeley: Slavic Specialities, 1994. P. 184–190.*

несмотря на то, что оно уже вошло в обиход как «бренд», если использовать этот ужасный постсоветский термин, и будет трудно обойтись без него. Но таким же образом, как «кубизм» не является адекватным определением максимального геометризма, выведенного из творчества Сезанна, тем же образом «русский авангард», если рассмотреть его компоненты, не ограничивается лишь одной русской стихией. Поэтому было бы более целесообразно говорить о «российском авангарде», в новом понимании термина «российский».

Я хочу резюмировать тезисы, которые я выдвинул в своей книге «Русский авангард между 1907 и 1927 годами», – они еще не прозвучали на русском языке. Я выдвигаю «географические» различия, когда пишу о художниках, произошедших из Российской империи. Между Москвой и Петербургом все время существовало соперничество, которое выражалось в эстетическом складе и разных художественных стилях. В этом плане Александр Бенуа в каталоге дягилевской «Выставки русского искусства» в Париже в 1906 году выделял «два совершенно разных течения в современном искусстве: петербургский “Мир искусства”, будучи порой несколько литературным, отдает предпочтение утонченным ощущениям, присущим эпохам великого изыска, находит удовольствие в милых прогулках в прошлое и исповедует культ интимного, драгоценного и диковинного»¹.

Этому «искусству Петербурга» Бенуа противопоставляет «искусство Москвы, которое, в основном берет свое начало в творчестве великого декоратора Врубеля» и «содержит тенденции более декоративные, в большей степени чисто живописные»².

Конечно, надо в каждом случае нюансировать такие порой слишком общие и редуцирующие противопоставления. Но внутри российского левого искусства наблюдаются различные знаковые и иконографические линии, отличительные черты, которые черпают свою специфичность в различных культурных традициях тех мест, где они сформировались.

Если применить к российскому левому искусству различие «петербургской» и «московской» школ, то это можно было бы проследить в многочисленных творческих стихиях протагонистов этих школ. Я приведу только один пример. В рисунках китайской тушью, сделанных Пуни в 1916–1917 годах, мы находим эмблематику столицы на Неве, города призраков, блуждающих теней, двойников и галлюцинаций, населяющих его со времени повестей Пушкина и Гоголя и перетекающих по сумрачным лестницам и темным углам Достоевского в жуткие лабиринты Андрея Белого. Пуни запечатлел ошеломляюще беглым штрихом куски интерьеров, улицы и дома. Здесь какая-то особая тональность, свойственная только

¹ Benois A. Préface // Salon d'Automne. Exposition de l'Art Russe. Paris, 1906. P. 11. Русский перевод в моей статье: *Маркаде Ж.-К.* Санкт-Петербург как главная ось современности // Санкт-Петербург. Окно в Россию. 1900–1935. СПб.: Феникс, 1997. С. 208.

² Там же.

Пуни, мир, созданный из наложения абстрактных планов и обрывков реальности, – дробящийся, «бегущий», замирающий в подобном сну пространстве. Этому миру можно противопоставить московскую красочность творчества Кандинского, создавшего такие вещи, как «Пестрая жизнь» и оставившего известный гимн Москве в своих мемуарах.

Повальное участие украинской школы внутри так называемого «русского» авангарда замолчать невозможно. Напомним, что так называемый «русский футуризм» (еще одно неадекватное название!) возник на Украине у Бурлюков. Многие протагонисты левого искусства проявляют в своем творчестве импульсы, идущие из территории, называвшейся при царизме Малороссией. Самые яркие примеры – Бурлюки, Малевич, Татлин, Ларионов, Александра Экстер, Архипенко, Соня Делоне...

Каждая страна порождает художников, которые навсегда отмечены солнечным светом, свойственным этой стране, контурами ее пейзажей, формами и красками окружающего мира (архитектуры, тканей, бытовых изделий, фольклорных обрядов и т.п.), религиозного и культурного ткачества, которые внедряются в его творческую мысль с детства. Такой ансамбль определяет специфичность «национального» искусства и объясняет тот факт, что художник, в зрелом возрасте работающий в другой стране, заметным образом отличается от творцов принявшей его страны. Стоит вспомнить многочисленные примеры: Эль Греко, Пикассо, Кандинский, Архипенко, Соня Делоне, Шагал и пр.

Кто бы подумал сделать из Пикассо французского живописца, хотя он всецело принадлежит к истории французской живописи? И не является ли Кандинский русским художником в Германии и во Франции? Нужно знать и писать об этом, конечно, не из-за узких националистических или – *horribile dictu!* – социобиологических или этнических соображений, но чтобы лучше понять их творчество. Разве что предпочесть ограничиться горизонтальным прочтением художественной продукции.

Итак, я различаю в истории российского искусства очень влиятельную и важную украинскую школу, а также восточные течения, в которых выделяется армянская школа благодаря ее корифеям Г.Б. Якулову и М.С. Сарьяну, и еще такое явление, как ташкентские «Мастера Нового Востока».

Не смогу детально в рамках этого доклада разобрать, как все эти нерусские школы внутри российского левого искусства или на его периферии отмечены специфическим пространством, светом, цветовой гаммой и формами традиционного искусства их земли.

Приведу кратко только несколько общих примеров. Супрематизм Малевича и супрематизм его великорусских последователей. Если сравнить супрематизм Любови Поповой с малевическим супрематизмом, то видно, как у Поповой пространство не освобождено, а формы твердо прикреплены к картинной поверхности, тогда как у Малевича четырехугольники, прямоугольники, круги парят, как планеты, готовые ко взлету.

Вопрос пространства, безусловно, связан с географией. Самый русский, на мой взгляд, из всех русских художников – Филонов – насыщает

пространство картины до максимального напряжения. И тут не могу не вспомнить о русском лесе, который, как на это указал В.О. Ключевский, возымел такое важное влияние на формирование русского сознания, в частности на русскую православную духовность¹.

Еще пример – творчество киевлянки Александры Экстер, которая, безусловно, является крупнейшей представительницей украинской школы внутри российского левого искусства. Меня поразила некая известная русская исследовательница искусства, для которой Александра Экстер примыкала к московской группе художников как «космополитка»!!! Хочу лишь привести два места из монументальной двухтомной монографии Г.Ф. Коваленко, которые лучше всяких дискурсов показывают всю нелепость таких утверждений: «Большая часть жизни Александры Экстер связана с Киевом, с Украиной. Она много ездила, подолгу жила в Париже и в Москве, в Риме и Петербурге. Но всегда возвращалась: в Киеве были ее дом, ее мастерская, ее знаменитая студия. Когда же ей доведется расстаться с Киевом навсегда, свой парижский дом она устроит точно так, как был устроен киевский. В нем будет много ярких украинских ковров, вышивок, украинской керамики, украинских икон.

Но дело даже не в этих дорогих сердцу вещах, с которыми Экстер прожила всю свою жизнь. Важнее другое – Киев очень рано и, можно сказать, навсегда стал одним из главных и постоянных героев ее живописи: его силуэты, ландшафты, его архитектура давали о себе знать не только в ее киевских пейзажах, непостижимым образом они преображали собой большинство ее городских мотивов – парижских, гёнауэзских, флорентийских»².

И еще по поводу беспредметных картин украинской художницы, которые наполнены «ностальгией по киевской молодости, по тем впечатлениям от украинского народного искусства, которые не покидали художника никогда»: «Стоит внимательно присмотреться и можно увидеть:

¹ «Ключевский начинает свой обзор с леса, отмечая ту великую роль, которую лес сыграл в истории России. До второй половины XVIII века жизнь наибольшей части русского народа шла в лесной полосе. Лес оказывал русскому человеку услуги хозяйственные, политические, даже нравственные. Он заменял русскому человеку горы и замки, служа самым надежным убежищем от внешних врагов. Русское государство могло укрепиться только на далеком от Киева севере под прикрытием лесов со стороны степи. Вместе с тем, несмотря на все услуги, лес всегда был тяжел для русского человека: он грозил дикими зверями, разбойниками, у него было трудно отвоевать новые территории для хлебопашества. Недружелюбное или небрежное отношение русского человека к лесу проявляется в том, что он населил лес всевозможными страхами: чудовищами, представителями “нечистой силы”» (*Солмандина Н.В.* Ключевский о роли природы как социального фона и потенциала формирования русского народа и его ментальность // URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/v-o-klyuchevskiy-o-roli-prirody-kak-sotsialnogo-fona-i-potentsiala-formirovaniya-russkogo-naroda-i-ego-mentalnosti#ixzz3F7XX7o64>).

² *Коваленко Г.* Александра Экстер. В 2 т. Т. 1. М., Московский музей современного искусства, 2010. С. 8.

зубчатые фигуры напоминают характерные для крестьянских росписей разрезы чашечек цветка, изгибы узких полос – упругие линии их стеблей, треугольники, трапеции и ромбы, их углы и соотношения сторон, их пропорции и пространственные ритмы – здесь переключки с украинскими орнаментами очевидны: ну и, конечно, жизнь цвета – полнокровная, раскованная, звонкая – как будто сам строй души народного мастера бы унаследован склонным все проверять алгеброй художника XX века»¹.

А теперь о другой стихии – восточной, о Востоке и его пейзажах и традициях, которые иногда берут свое религиозно-культурное начало в древнейших временах. Возьмем Якулова и Сарьяна, сынов великой Армении. Хотя они оба принадлежат к истории русского искусства, их творчество не входит в общую его струю. Сарьян очень рано отличается энергией своей знаковой и цветовой систем от часто малокровной живописи голуборозцев, и я уверен: Сарьян сыграл первостепенную роль в восточно-матиссовской перемене творчества своего московского друга Павла Кузнецова после 1910 года. Все оттенки синего у Сарьяна далеки от синеватостей голуборозцев, они восходят к синей доминанте полихромных армянских миниатюр. А место дерева в картинах Сарьяна напоминает место, значение и трактовку Древа Жизни в древнем армянском искусстве.

Якулова же всё отличает от всех других протагонистов российской школы живописи. Между прочим, Георгий Богданович отказался от участия в художественных группах левого искусства, единственное исключение – его активная теоретическая деятельность в создании вместе с Есениным имажинизма. Обособленность Якулова не только в восточной тематике, не только в экзотизме сюжетов. Якулов трансформировал все формальные сюжетные элементы, почерпнутые будь то в классическом искусстве, в Возрождении, будь то в цветовых оптических экспериментах орфизма, будь то в передаче вихря и «стеклянной» современной толпы, при помощи своего первого художественного озарения, а именно «мысли, что разница культур заключалась в разнице света». При помощи также проникновения в многогранные аспекты китайского искусства. Поэтому так поражают у него «китайская линейная графичность» и акварельная прозрачность «влажного спектра Китая», как он пишет о своих знаменитых «Скачках» из Третьяковской галереи.

Хочу сейчас обратить внимание на деятельность художников «русского Востока» – от сибирских регионов до Аральского моря, до Закавказья и Кавказа, там где сталкиваются до сих пор большие мировые культуры: доминирующая мусульманская, христианская, тибетская и китайская. Знаменитое собрание узбекского Нукусского музея им. Игоря Савицкого до конца не изучено, а там находятся жемчужины представителей периферии восточного русского левого искусства. Здесь я упомяну только

¹ Коваленко Г. Александра Экстер. Т. 1. С. 176.

творчество Михаила Курзина (1888–1957), Виктора Уфимцева (1899–1964), Урала Тансыкбаева (1904–1964), Николая Карахана (1900–1970) или более известного Александра Волкова (1886–1957).

Конечно, восточная тематика бросается в глаза. Это экзотика для европейцев. Но это не самое главное. Схематизм контуров, яркость солнечной призмы, китайская линейность преобладают в произведениях Михаила Курзина. Работы Виктора Уфимцева создают впечатление, что урок Матисса прошел через призму Сарьяна, как показывает жгучая сила красного, синего, коричневого и зеленого, четко и плотно пригнанных друг к другу.

Изображения же Александра Волкова, Урала Тансыкбаева и Николая Карахана колеблются между примитивизмом, фовистским сезаннизмом и цветовой энергией, которая присуща этим краям, где окружающие бытовые вещи щедро раздают свое многоцветное изобилие.

Мой доклад отчасти вызван наблюдением над сегодняшней тенденцией в русской историографии русифицировать все культурные и художественные проявления, какими бы они ни были, игнорируя чужие влияния и корни. Квасной патриотизм обычно не ладит с живой свободной многогранностью, осмосом культур, уникальностью творческих процессов. Не уменьшает величие данной культуры сосуществование в ней разнородных, инородных истоков, и нарочито замолчать или ассимилировать их недостойно правил настоящей науки. Поэтому я лично заменяю название «русский авангард» более адекватным обозначением «российское левое искусство» или «левое искусство в России» в первой четверти XX века.