

И

стория русского художественного авангарда еще не написана. То, что стало известным в последнее десятилетие на Западе и в Америке, а позже было разрешено у нас, в России, —

лишь вершина огромного горного массива. После многочисленных публикаций (в основном англоязычных), персональных и групповых выставок такие художни-

ки, как Малевич, Кандинский, Родченко, Лисицкий и некоторые другие, вошли в историю мирового искусства. Именно их имена, и совершенно справедливо, связаны с представлением о так называемом «левом» русском искусстве, то есть о тех новых художественных направлениях, создателями которых они были. ■ У каждой вершины есть основание, прочный фундамент, на котором все держится. Есть оно и у русского авангарда. Это глубинный слой искусства, почти неизвестный и крайне недостаточно изученный специалистами. Это то самое основание, над которым поднимаются имена знаменитых художников. Тут разные судьбы, разная мера таланта, разные стили и разная степень известности, вернее неизвестности. Например, такую художницу, как Ольга Розанова, нельзя назвать забытой, хотя ее творческое наследие еще только ждет своего исследователя. А вот имя Михаила Ле-Дантю, одного из соратников Ларионова, только начинает возрождаться из небытия. ■ Восстановить забытые имена и биографии, опубликовать малоизвестные и неизвестные произведения русских авангардистов, расширить расхожее представление о русском авангарде — такова главная задача этой книги. ■ В 1986 году во Всесоюзном научно-исследовательском институте реставрации началась работа по сбору произведений русского авангарда в провинциальных музеях (этим занимались реставраторы Г.А.Смирнов и Т.В.Максимова). Целью этой работы было изучение живописной техники русских авангардистов, методов их работы¹. Собственно говоря, инициатива реставраторов стала отправной точкой и одновременно опорой в работе над книгой. Главный же материал давали поиски в архивах и запасниках краеведческих, городских и республиканских музеях. В этих поисках невольно приходилось идти по следам деятельности отдела ИЗО Наркомпроса и Музейного бюро. Чем дальше шло исследование, тем грандиознее вырисовывался задуманный отделом ИЗО Наркомпроса план создания по всей стране музеев живописной культуры — первых в мировой художественной практике музеев современного искусства. Этот план, по многим причинам обреченный на неосуществимость, был созвучен многим утопическим идеям ранних революционных лет. Тем удивительней была самоотверженность людей, работавших в совершенно неприемлемых, по современным понятиям, условиях и мечтающих воплотить в жизнь свои наивные и великие мечты о предназначении искусства. ■ Чтобы понять всю степень сложности проблемы создания музеев живописной культуры, необходимо обратиться к истории. 1 июня 1918 года Всероссийская коллегия по делам искусств и художественной промышленности приняла решение о создании комиссии «для собирания материалов и разработки плана приобретений произведений искусства современных художников»². Был составлен список таких художников, в котором на первом месте стояли К.С.Малевич, В.Е.Татлин, Р.Р.Фальк, то есть представители «левых» (характерно, что Филонов был только 125-м)³. Комиссия (в некоторых документах она фигурирует как коллегия) задумывалась как основной инструмент музейного строительства, осуществляемого через Музейное бюро. Комиссия и бюро составляли единый организм, с помощью которого и должен был создаваться Московский музей живописной культуры, а также подобные музеи в городах, где имелись и действовали Государственные Свободные художественные мастерские⁴. ■ В состав комиссии по организации Музея живописной культуры (дата ее утверждения — 9 мая 1919 года, а с 16 июня она называлась музейной

комиссией) вошли Фальк, Кузнецов, Альтман, Древин, Родченко и Кандинский. Последний с самого начала был ее председателем. 12 мая состоялось очередное (третье) заседание комиссии, на котором было предложено и вынесено на рассмотрение Всероссийской художественной коллегии решение создать Музей живописной культуры пока только в Москве, и по мере возможности передать часть вещей для петроградского Музея. Это объяснялось тем, что «закупочная комиссия (она входила в музейную комиссию. — А.С.) не провела в жизнь с достаточной полнотой» установленных принципов закупки произведений одновременно для Москвы и Петрограда и что «закупочный материал далеко не представляется достаточным для организации двух музеев»⁵. ■ Действия закупочной комиссии, которую с самого начала ее работы возглавлял В.Е.Татлин, вызывали много недовольства среди художников. В «Правде» была опубликована заметка, где говорилось, что «отдел ИЗО покупает картины не тех авторов», что куплены картины не у Бенуа и Головина, а у «футуристов той школы живописи, вопрос о будущем которой до сих пор является еще весьма спорным»⁶. То была критика справа, из мирискуснической среды. Но недовольные письма приходили и от «своих», от представителей нового искусства⁷. Факты говорят о том, что закупки Татлин производит хаотично и стихийно. Его действия можно понять. Как свидетельствует в своих воспоминаниях Вера Пестель, «меценатская» деятельность оказалась для Татлина полной неожиданностью. Пестель приводит его слова: «Случилось чудо. Ко мне приехал на автомобиле Луначарский — и вот я теперь здесь (в отделе ИЗО. — А.С.). Несите картины. Все купим. У меня теперь денег, как у проститутки, и тоже в чулке ношу»⁸. ■ Нельзя забывать, что Татлин был в собирательстве первопроходцем. Именно он направил деятельность закупочной комиссии на авангард, именно при нем были куплены «Черный» и «Красный» квадраты Малевича. ■ Татлин уехал в Петроград, а закупочная комиссия в обновленном составе принялась за более систематизированную закупку⁹. Тогда же было организовано и Музейное бюро¹⁰. На заседании 3 июня 1919 года были рассмотрены жалобы Лентулова, Фалька, Малютина, Дымшиц-Толстой, Кандаурова (он продал комиссии работы Мартироса Сарьяна). Всем им было доплачено по 4 тысячи рублей — сумма по тем временам мизерная. Многие вещи из ранее купленных были заменены другими¹¹. ■ В октябре на заседании комиссии была сформулирована четкая цель — «приобретение живописных и скульптурных художественных произведений для образования и пополнения Государственного Музейного Фонда и в целях устройства Художественных Музеев по принципу исторического развития». Так как комиссия видела перед собой трудности в покупке иностранных произведений искусства, особенно XIX века, было решено «плановмерно приобретать русские и иностранные произведения современного искусства», руководствуясь прежде всего их качеством. При этом указывалось, что комиссия «должна стремиться внести в Государственный Фонд произведения самых разнообразных и значительных направлений»¹². На закупку приглашался автор. Были установлены твердые расценки¹³. ■ 17 декабря 1920 года Василий Кандинский просит удовлетворить его ходатайство об уходе с должности заведующего Музеем живописной культуры. На его место назначается постоянный член закупочной комиссии Александр Родченко, руководящий в это время Музейным бюро. Музей переходит в ведение бюро¹⁴. ■ При Родченко деятельность Музейного бюро разворачивается в полную силу. В одном из документов (текст не подписан, но, вероятнее всего, принадлежит Родченко) Музейное бюро определено как «центральное учреждение по покупке произведений искусства и распределению по музеям республики и постановке дела современного музея»¹⁵. Там же описывается структура бюро: оно включает закупочную комиссию из 6 человек; сметную (тарифную) комиссию из 6 человек; Государственный художественный фонд, в котором хранится до двух тысяч картин в год; Государственный музей пластической и живописной культуры, состоящий из 600 экспонатов и обслуживаемый 7 лицами; музейную комиссию, распределяющую произведения и занимающуюся разработкой современного музейного дела. ■ При устройстве музеев бюро руководствовалось в первую

очередь, как уже было сказано, наличием ГСХМ, во-вторых, равномерным распределением музеев по всей территории РСФСР, активностью места и его требованиями, а также наличием подходящего помещения¹⁶. ■ Цифры помогают оценить подлинный масштаб деятельности Музейного бюро. За период с 1918 по декабрь 1920 в государственный фонд было закуплено 1926 произведений 415 авторов на сумму 26 080 750 рублей (133 произведения живописи, 121 — графики, 404 рисунка, 54 скульптуры, 11 пространственных форм)¹⁷. 1211 произведений были распределены по 30 музеям. Первым местом назначения картин был Елецкий музей, куда 12 августа 1919 года отправили 22 картины (в том числе Малевича, Кандинского, Розановой, Ключа)¹⁸. 14 августа в Витебск увезли 29 вещей, среди которых были 2 картины Малевича и 15 — Розановой. На следующий день представители Самарского музея получили 35 картин («Композицию компаса» С.Дымшиц-Толстой, «Счетчик» В.Стржеминского, 4 картины М.Ле-Дантю, 11 — Розановой, 1 — Малевича и другие)¹⁹. ■ О дальнейшем распределении вещей по музеям свидетельствуют 67 актов передачи²⁰. Акт за номером 68, подтверждающий наличие в государственном фонде 430 картин, 440 рисунков, 46 скульптур и пространственных форм, был последним в жизни Музейного бюро. В начале 1922 года оно было закрыто. ■ Это был поистине героический период деятельности Родченко. Постоянная борьба с холодом, аварии водопровода и канализации, отсутствие электричества, невыплаты зарплаты сотрудникам и прочие неурядицы Родченко переживал стоически. Борьбу он вел упорно и целеустремленно (так свидетельствуют многочисленные письма, отправленные им в высшие инстанции). Особую его заботу составляла проблема возврата произведений, взятых художниками из фондов для выставок. Получить их обратно было, как правило, чрезвычайно трудно. Но Родченко добивался своего. ■ Возможно, что одной из причин закрытия Музейного бюро было реальное понимание социально-бытовых условий того времени. Утопичность создания сети Музеев живописной культуры в провинции стала очевидной. А в Москве музей уже был создан. Музейное бюро исчерпало свои возможности. Открытие музея состоялось 15 октября 1922 года во Дворце искусств на Поварской, 52 (ныне ул. Воровского). Директором был назначен П.В.Вильямс. В состав художественного совета вошли Удальцова, Малевич, Тышлер, Никритин, Митурич, Лабас²¹. ■ Однако деятельность музея идет на спад. В июне 1923 Вильямса сменяет Л.Я.Вайнер, а 31 января 1924 музей переезжает на Рождественку, 11 в помещение б. Строгановского училища²². ■ В октябре 1924 года музей переходит в ведение Государственной Третьяковской галереи. Весь огромный фонд музея расформировывают. Создается комиссия по разбору материалов фонда: Н.Е.Машковцев, А.А.Федоров-Давыдов, представитель Рабиса Е.В.Орановский, П.В.Вильямс, Ю.Д.Соколова²³. ■ 112 произведений живописи было передано в Третьяковскую галерею («Черный квадрат» Малевича, «Смутное» и «Импровизация холодных форм» Кандинского и многие другие), а также 241 рисунок. 35 картин предназначались для обмена с Русским музеем. Ряд произведений — для передачи провинциальным музеям. Казалось бы, все обстояло благополучно. Функции Музейного бюро и Музея живописной культуры были исчерпаны. Но антилевый настрой комиссии привел к ряду актов вандализма. ■ Создаются списки «картин, <...> признанных специальной комиссией при ГТГ не имеющими музейного значения и продажной ценности» (№ 8 и № 9) и такие же списки графики (№ 10 и № 11). Среди 88 живописных и 408 графических произведений было 15 картин Ольги Розановой, 2 рельефа Георгия Стенберга, картины Наталии Гончаровой, Василия Чекрыгина, Михаила Ле-Дантю, графика Александра Веснина, Антона Певзнера, Бориса Королева, Льва Бруни, Василия Кандинского, Петра Кончаловского, Надежды Удальцовой, Аристарха Лентулова, Николая Ключа, Константина Медунецкого...²⁴. ■ Графика была просто уничтожена, а живопись передали в Госфонд, и дальнейшая ее судьба неизвестна. Это было первое, но, к сожалению, далеко не последнее уничтожение произведений русского авангарда, первый результат грядущей победы сталинского неоакадемизма. ■ Провинциальные музеи живописной культуры претерпели не менее груст-

ную эволюцию. Собственно говоря, они исчезли, так и не успев развиться. То, что было собрано, разошлось по запасникам (и лежало там долгие годы, как, например, в Слободском краеведческом музее), а в худшем случае просто пропало. По отношению к искусству авангарда (как, впрочем, и по отношению к многим понятиям, явлениям и даже людям) стал привычным термин «ликвидация». Вспомним хотя бы приказы послевоенных лет — времен расцвета сталинского стиля — о ликвидации произведений русского искусства конца XIX — первой четверти XX века. Только благодаря смелости музейных работников (как, например, в Самаре) вещи были спасены. Но не всегда находились такие люди. ■ То, что собрано в этой книге, большей частью было закуплено Музейным бюро и входило в состав музеев живописной культуры. А потому помогает создать некоторое впечатление о том, какими задумывались и должны были стать эти музеи.

А.Д.Сарабьянов

Примечания

1. Смирнов Г. Авангард глазами реставратора. — Творчество, 1988, № 12.
2. Народный комиссариат по просвещению РСФСР. Отдел ИЗО. Справочник. М., 1920, с. 4.
3. Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. Сост. И. Мάца и др. М.—Л., 1933, с. 125—126.
4. По сведениям газеты «ИЗО» к 1921 году ГСХМ существовали в следующих городах: Саратове, Пензе, Казани, Витебске, Воронеже, Вологде, Ярославле, Нижнем Новгороде, Екатеринбурге, Астрахани, Самаре, Твери, Тамбове, Оренбурге, Туле, Екатеринодаре. См.: Советское искусство за 15 лет, с. 75—76. Заметка ошибочно помечена 1919 годом.
5. ЦГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед. хр. 6, л. 1—10.
6. Советское искусство за 15 лет, с. 62.
7. Н.А.Удальцова высказала недовольство покупкой 5 вместо 7 работ, П.П.Митурич просил увеличить цену на свою пространственную живопись. См. также письма других художников: ЦГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед. хр. 4, л. 50, 61, 77, 81 и след.
8. Пестель В.Е. Воспоминания. Машинопись. Частный архив.
9. В 1919—1920 годах в нее входили также А.Лентулов, А.Шевченко, П.Кузнецов, Д.Штеренберг, С.Коненков, Н.Крымов, Н.Машковцев, В.Милиотти, В.Храковский, Златоврацкий.
10. Первое упоминание о Музейном бюро, известное автору, относится к 22 октября 1919 года (ЦГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед. хр. 6, л. 58). Бюро было открыто по адресу Волхонка, 14. На втором этаже располагался Музей живописной культуры.
11. ЦГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед. хр. 6, л. 18.
12. Там же, л. 47.
13. В 1919 году живопись покупалась за 15, 20 и 30 тысяч рублей, графика от 2 до 7 тысяч, а в 1921 году, при дальнейшем падении денежного курса цены на живопись возросли до 65, а на графику — до 25 тысяч рублей.
14. С 5 сентября 1920 года секретарем Музейного бюро становится Нина Кандинская.
15. ЦГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед. хр. 20, л. 178.
16. Отчет о деятельности Музейного бюро с 1 января по 1 мая 1921 года. — ЦГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед. хр. 25, л. 72.
17. Отчет о деятельности Музейного бюро за 1918—1920 годы. — Там же, л. 2. Эти же сведения приведены в кн.: Советское искусство за 15 лет, с. 102.
18. ЦГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед. хр. 8, л. 3, 4.
19. Там же, с. 7, 8.
20. Там же, л. 3—160.
21. Годовой отчет Музея живописной культуры. — ЦГАЛИ, ф. 664, оп. 1, ед. хр. 8, л. 24, 25.
22. Там же, ф. 665, оп. 1, ед. хр. 8, л. 202, 205.
23. Там же, ф. 664, оп. 1, ед. хр. 12, л. 21.
24. Там же, л. 13—16. Небольшая часть вещей была оценена для продажи. Сюда попало несколько произведений О.Розановой. Их смехотворную цену (от 3 рублей до 50 коп.) стоит сравнить с любой из аукционных продаж, например в Лондоне (несколько тысяч фунтов стерлингов), чтобы ужаснуться.

АВАНГАРД

НЕИЗВЕСТНЫЙ РУССКИЙ



НЕИЗВЕСТНЫЙ РУССКИЙ

АВАНГАРД

НЕИЗВЕСТНЫЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

БУРЛЮКА
ГОНЧАРОВОЙ
КАНДИНСКОГО
КЛУЦИСА
ЛАРИОНОВА
ЛЕНТУЛОВА
ЛИСИЦКОГО
МАЛЕВИЧА
ПОПОВОЙ
РОДЧЕНКО
ТАТЛИНА
ФИЛОНОВА
ШАГАЛА

С. АДОЛФОВИЧ 1900



НЕИЗВЕСТНЫЙ РУССКИЙ

АВАНГАРД

НЕИЗВЕСТНЫЙ РУССКИЙ АВАНГАРД

В МУЗЕЯХ И ЧАСТНЫХ СОБРАНИЯХ



МОСКВА «СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК» 1992