В. А. Войтекунас

**Парижский опыт:
к вопросу о декоративном кубофутуризме
Ю. Анненкова и Н. Альтмана**

«В начале двадцатого века, когда нужно было найти новый путь, естественно, нужна была Франция», — писала Гертруда Стайн¹, и неудивительно, что в это время многие русские художники, увлеченные поисками нового художественного языка, отправляются учиться в Париж. В их числе Натан Альтман и Юрий Анненков. Оба молодых художника отправляются в «Мекку современного искусства» в начале 1910-х гг. Альтман живет в Париже около года (1910–1911) и занимается в Академии Васильевой. Анненков задерживается во Франции несколько дольше (1911–1913), учится в частных мастерских Ф. Валлотона и М. Дени. Итогом пребывания в художественной столице становится участие художников в парижских выставках: в 1911 г. Альтман выставляет свои работы в «Салоне национального общества изящных искусств», Анненков дебютирует в «Салоне независимых» 1913 г.²

Помимо уроков, полученных в мастерских известных художников, на формирование стиля Анненкова и Альтмана, конечно, повлияла общая атмосфера парижской художественной жизни. Очевидно, что в их творчестве отразилось увлечение кубизмом и футуризмом.

Кубизм к 1910-м гг. не только завоевал прочные позиции³, но и превратился в модное направление современного искусства. Имея в своей основе довольно узкий набор легко узнаваемых формальных приемов и выразительных средств, он стал школой, через которую в те годы прошли почти все молодые художники, в том числе Анненков и Альтман. Что же касается футуризма, то, менее цельный в стилистическом отношении, он, несомненно, оказал значительное влияние на обоих художников, прежде всего, как новое мироощущение. На формальном уровне футуристические приемы в произведениях Альтмана и Анненкова 1910-х гг. (сдвиги, наплывы форм, многократные повторения очертаний предметов, создающие эффект движения) часто даны в кубистическом ключе.

Парадоксально, но ранние, наиболее смелые примеры кубизма в начале 1910-х гг. скорее можно было увидеть в Москве, в галерее С. Щукина, чем в Париже⁴. Основатели движения Брак и Пикассо редко выставляли свои произведения и не участвовали в больших выставках⁵. В Салонах же были широко представлены работы молодых последователей Пикассо и Брака: Ж. Метценже, А. Глеза, А. Лефоконье, Ф. Леже, Ф. Пикабия. Эти художники явились теоретиками кубизма; в результате дискуссий о живописных и технических особенностях нового направления в 1912 г. появляется книга Метценже и Глеза «О кубизме»⁶. Но на практике они предлагали публике умеренный, более декоративный его вариант, далекий от пространственных проблем, основополагающих для Брака и Пикассо. Именно популярный вид формального кубизма оказался близок многим русским художникам, среди которых А. Экстер, Маревна (М. Воробьева-Стебельская), Б. Григорьев, В. Баранов-Россине, А. Лентулов и др. Анненков и Альтман также попадают в этот круг. Ориентируясь на апологетов Пикассо и Брака, они вырабатывают свою эклектичную манеру, сочетающую приемы кубизма с вполне реалистическим искусством.

Стилистическую близость произведений Альтмана и Анненкова отмечали уже современники: довольно часто в рецензиях книг и обзорах выставок имена художников упоминались вместе. Интересна рецензия С. Исакова на издание «Портретов» Анненкова⁷ и книгу А. Эфроса «Портрет Натана Альтмана»⁸. Критик сопоставляет формальные особенности почерка художников, выявляет общие принципы «выстраивания» ими своих произведений и рассматривает творчество одного художника, отталкиваясь от творчества другого: «Натан Альтман и только Натан Альтман может дать материал для правильного уяснения удельного веса Юрия Анненкова, как художника, как живописца», — пишет Исаков⁹.

Стилистическая двойственность произведений Анненкова и Альтмана, происходящая от компромиссного сочетания традиционного искусства с элементами авангардных пластических открытий, создавала путаницу в определении их места в кругу отечественных художников. При всем блеске их «светского» успеха, к творчеству Анненкова и Альтмана относились по-разному. Одни, всерьез принимая псевдо-кубофутуристический «фасад» работ художников, считали их

авангардистами¹⁰. Другие видели в них продолжателей линии «Мира искусства»¹¹. Третьим их искусство представлялось умелым балансированием «на грани» между этими полюсами.

Пытаясь определить место Анненкова в современном художественном пространстве, Э. Голлербах в обзоре зарубежных выставок в 1928 г. (к этому времени Анненков уже живет в Париже, но еще не теряет связи с родиной) называет его «более умеренным мастером», пребывающим «всегда на какой-то зыбкой грани между “правым” и “левым” искусством»¹². Сравним то, что А. Эфрос пишет об Альтмане: «Альтман всегда держится на линии золотого разреза движения: все у него очень современно, но не слишком современно, — очень крайне, но не слишком крайне; это вполне левые вещи, выставленные для вполне передового зрителя, — но не в “салоне отверженных”, а в музее»¹³.

В отличие от последовательных авангардистов, Анненков и Альтман занимались не столько пластическими поисками, сколько «“аранжировкой” тенденций»: ¹⁴ они эффектно использовали формальные приемы кубизма для своеобразного «украшения» традиционного реалистического искусства. В их произведениях деформации не нарушают целостности форм (изображенные предметы всегда узнаваемы, портреты передают индивидуальные особенности внешности), но лишь придают актуальный современный оттенок.

Указывая на «свойство Альтмана одевать по последней моде свою истинную природу “начального реалиста”»¹⁵, Эфрос описывает, каким образом тот соединяет традиционную изобразительность с наработками новых течений: «Альтман использует течение не как универсальный метод живописного познания мира, а как частный прием, как способ усилить, подчеркнуть остроту тех вещей, которые сами по себе кубистичны в действительности»¹⁶.

Схожую характеристику Анненкову дает в уже упоминавшейся рецензии Исаков. Он видит в художнике «истинного реалиста», который пристально выискивает и достоверно фиксирует характерные, индивидуальные черты своих моделей, а потом «производит некоторый ералаш», «перечеркивает свои подчас превосходно сделанные портреты нелепыми прямыми, кривыми, углами, плоскостями»¹⁷.

Компромиссность искусства Анненкова и Альтмана вполне устраи-

вала широкую публику. Вернувшись из Парижа, художники быстро становятся популярны в петербургских театральном-литературных салонах. Внутри же художественного цеха неоднозначность их позиции могла и раздражать: в 1919 г. А. Софронова записывает в дневнике: «На наших выставках преподносится *вульгаризированный кубизм*. Смотрела репродукции Натана Альтмана <...>. То, что у Пикассо было проявлением духа и мастерства, — теперь стало достоянием всех, вульгаризировалось, пообтерлось и пошло на компромиссы с натурализмом»¹⁸.

Для предметного рассмотрения метода работы художников обратимся непосредственно к их произведениям, к двум известным портретам — Анны Ахматовой и Елены Анненковой. В их художественной структуре отчетливо проявились особенности интерпретации Альтманом и Анненковым инновационных художественных течений.

Портрет работы Альтмана¹⁹ — ныне самое известное из изображений Ахматовой. Однако современники восприняли его неоднозначно. В дневнике О. Делла-Вос-Кардовской, ранее также писавшей Ахматову, сохранилась запись: «Портрет, по-моему, слишком страшный. Ахматова там какая-то зеленая, костлявая, на лице и фоне *кубические плоскости*, но за всем этим она похожа, похожа ужасно, как-то мерзко, в каком-то отрицательном смысле»²⁰.

Очень часто в воспоминаниях современников упоминается необыкновенная гибкость молодой поэтессы, которую она не без гордости демонстрировала. «Она была высокая, *стройная и гибкая*. (Она сама мне показывала, что может, перегнувшись назад, коснуться головой своих ног)»,²¹ — писала Н. Чулкова, вспоминая о встречах с Ахматовой в Париже в 1911 г. Пластика тела Ахматовой удивительно передана в рисунке А. Модильяни 1911 г. (частная коллекция)²². Напротив, на портрете Альтмана Ахматова не столько гибкая, сколько хрупкая, ломкая, угловатая. При этом интересно, что на альтмановских шаржах²³, несмотря на утрирование некоторых характерных черт облика поэтессы, в частности, горбоносости, «текучесть» тела «женщины-змеи» передана убедительно.

Сравнение шаржей Альтмана, создававшихся в ходе работы над портретом, с самим портретом позволяет реконструировать путь, по которому идет художник. Он достоверно передает облик Ахматовой и лишь умеренно стилизует черты модели, как бы высушивает их:

уточняет, заостряет ключицы, колени, жестче очерчивает плоскости лица, линию плеч, сгибы драпировки шали и платья. Умозрительность выстраивания художественного образа очевидна. Отмечая это, Левинсон писал: «Представляется, что художник, восприняв образ своей модели остро и живо, подверг свой первоначальный этюд *рассудочной обработке, “деформации” в духе кубизма, разбив одушевленный профиль фигуры на геометрические грани*»²⁴.

Фон портрета еще сильнее подчеркивает декоративность альтмановского кубизма: здесь художник сталкивает вертикали, горизонталы, диагонали, накладывает друг на друга полупрозрачные абстрактные плоскости, противопоставляет друг другу разные фактуры. Все элементы композиции тщательно продуманы и уравновешены, все «хитро, вкусно, умно, расчетливо приправлено сдвигом, разрывом, сложной фактурой, многоплановостью, как кушанье приправляется пряностями»²⁵.

Обратимся теперь к портрету Елены Анненковой²⁶. Портрет жены художника — балерины-босоножки — был выполнен в 1917 г. и вошел в число лучших работ, помещенных в книгу «Портреты». Это произведение наглядно демонстрирует типичный для Анненкова облегченный вариант кубизма с элементами футуризма. Здесь, как и на портрете Ахматовой, героиня представлена вполне реалистически, а «пластический шум» псевдокубических и футуристических сдвигов смещен на периферию. Лицо балерины стилизовано минимально. Точно переданы индивидуальные черты — массивный, характерной формы нос, подчеркнутые гримом большие, театрально прикрытые тяжелыми веками глаза. Тело модели, в эффектном динамическом развороте, построено анатомически верно: тщательно прорисованы сильные ноги танцовщицы, «кубистический» прозрачный лиф платья добавляет пикантности, но не нарушает целостности фигуры.

«Анненковский “хаос” разноречивых предметов»²⁷ особенно сильно дает о себе знать в портретном фоне. Создается ощущение, что художник боится оставить незаполненным даже небольшой участок холста, поэтому в композиции появляются занимательные предметы: стакан и лимон на схематично обозначенном столе и упавшая под стол огромная груша (аналоги пейзажному фону и деревянной скамье в портрете Ахматовой Альтмана). Остальное пространство художник заполняет прямыми линиями, образующими параллели и углы, и

кривыми, волнистыми, довольно механистично повторяющими абрис частей тела (левой руки, груди, ног).

Формальный анализ художественной ткани этих произведений подтверждает, что открытия Брака и Пикассо были восприняты Анненковым и Альтманом во многом поверхностно, на уровне приема. Новейшие пластические завоевания начала XX в. не изменили реалистической основы их творчества, но стали частью художественного метода.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Стайн Г.* Автобиография Алисы Б. Токлас. СПб., 2000. С. 365.

² В биографиях художников (помимо того, что они учились во Франции) много сходных моментов: они родились в один год (1889), их обоих отличало многообразие художественных интересов: в 1910–1920-е гг. тот и другой успешно работали в области станковой живописи, книжной графики, сценографии, оформляли массовые праздничные зрелища.

³ Уже в 1911 г. в Салоне Независимых в Париже кубисты были представлены цельной группой и занимали отдельный зал.

⁴ К 1914 г. Щукин был обладателем лучшей в мире коллекции Пикассо, которого собирал с 1908 г. Автор первого путеводителя по галерее Щукина П. Перцов справедливо отмечал: «Последнее (пока) слово западноевропейской живописи приходится изучать в дальней восточной столице» (*Перцов П.* Щукинское собрание французской живописи: Музей новой западной живописи. М., 1921. Цит. по: *Костеневич А.* Русские собиратели французской живописи // Морозов и Щукин — русские коллекционеры. От Моне до Пикассо. Кельн, 1993. С. 78).

⁵ Я. Тугендхольд, освещая выставку Пикассо у Воллара, писал в 1911 г.: «Пикассо — всего 35 лет, выставляется он очень редко (ни в одном из больших Салонов его не увидишь)» (*Тугендхольд Я.* Письмо из Парижа // *Аполлон.* 1911. № 1. С. 74).

⁶ Книга почти сразу была переведена на русский язык (*Глез А., Метценже Ж.* О кубизме. М., 1913).

⁷ *Анненков Ю.* Портреты. Пг., 1922.

⁸ *Эфрос А.* Портрет Натана Альтмана. М., 1922.

⁹ *Исаков С.* <Рец.> Ю. Анненков «Портреты» (Пг., 1922) и А. Эфрос «Портрет Натана Альтмана» (М., 1922) // *Книга и революция.* М.-Л., 1923. № 1. С. 59.

¹⁰ К примеру, в воспоминаниях А. Остроумова-Лебедева называет Анненкова, наравне с И. Пуни, М. Матюшиным и В. Татлиным, в числе художников «крайне формалистического направления» (здесь и далее курсив — *В.В.*). *Остроумова-Лебедева А.* Автобиографические записки. М. 1974. Кн. 2. С. 75. Альтмана также на первый взгляд можно было принять за «левого» художника. Он участвует в выставках «Бубнового валета» (1916), «0, 10» (1915–1916), «Союза молодежи» (1913–1914); он, как и Анненков, вхож в круг новаторов (футурист Велимир Хлебников удостоивает его звания «Председатель земного шара»).

¹¹ Оба участвуют в выставках «Мира искусства»: Анненков в 1916, Альтман в 1913, 1915–1916 гг.

- ¹² *Голлербах Э. Ф.* Современные русские художники за границей // Вестник знания. 1928. № 1. С. 312.
- ¹³ Цит. по: *Эфрос А.* Натан Альтман // *Эфрос А.* Профили. М., 1994. С. 265.
- ¹⁴ *Герман М.* Парижская школа. М., 2003. С. 234.
- ¹⁵ *Эфрос А.* Натан Альтман... С. 273.
- ¹⁶ Там же. С. 275.
- ¹⁷ *Исаков С.* Указ. соч. С. 61.
- ¹⁸ *Софронова А.* Записки независимой. Дневники. Письма. Воспоминания. М., 2001. С. 106.
- ¹⁹ Х., м. 125,5x103,2. Санкт-Петербург, ГРМ.
- ²⁰ Из дневника О. Делла-Вос-Кардовской // Панорама искусств. Вып. 7. М., 1984. С. 329.
- ²¹ Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 36.
- ²² Долгое время считалось, что из 16 рисунков, подаренных художником Ахматовой, сохранился лишь этот, неоднократно публиковавшийся в различных изданиях (напр., *Ахматова А.* Бег времени. М.-Л., 1965). Недавние исследования показали, что существуют и другие изображения Ахматовой работы А. Модильяни. См.: *Докукина-Бобель А.* Анна Ахматова в неизвестных рисунках Модильяни // *Russica Romana*, 1994. Vol. 1; *Лянда Н.* Ангел с печальным лицом. Образ Анны Ахматовой в творчестве Модильяни. К выставке репродукций рисунков Модильяни в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме. СПб., 1997.
- ²³ Шаржи Н. Альтмана опубликованы. Новый Сатирикон. 1914. № 5. С. 6.
- ²⁴ *Левинсон А.* Заметки о «Мире искусства» // Современник. 1915. № 4. С. 228.
- ²⁵ *Эфрос А.* Натан Альтман... С. 265.
- ²⁶ Х., м. 84x82. Санкт-Петербург, ГРМ.
- ²⁷ *Бабенчиков М.* Анненков – график и рисовальщик // Печать и революция. 1925. № 4. С. 114.