

Лина Бернштейн

Забывшие художники школы Званцевой¹

«Нам пора ретироваться. Мы эпохе своей не нужны»—так в 1919 году передает Юлия Оболенская слова Раисы Котович-Борисяк в своем письме из Москвы к Магде Нахман, которая в это время жила в деревне Ликино, Владимирской губернии, и работала там учетчицей в лесном хозяйстве. Молодые художницы, которые сблизились ещё будучи ученицами петербургской художественной школы Званцевой, сначала под руководством Льва Бакста и Мстислава Добужинского, а затем Кузьмы Петрова-Водкина, вели обширную переписку в течение многих лет. Большое место в этой переписке занимают письма Оболенской и Нахман. Сохранились также письма Александра Зилоти, Надежды Лермонтовой, Раисы Котович-Борисяк и Наталии Грековой. В письмах упоминаются имена и высказывания и других соучеников, например Сергея Калмыкова, Софьи Дымшиц-Толстой, Наталии Крандиевской, Евгении Каплан, Варвары Топпер, Николая Тырсы, Фавсты Шихмановой и других. В данной статье, основываясь на этой дружеской переписке и других архивных документах, я хочу проследить тему «ненужности» своему времени, поднятую Раисой Борисяк. В 1917–1921 годах, в годы бурной деятельности левого искусства (которое мы называем авангардом), другие художники, хотя и выросшие в тени *Мира Искусства*, а затем *Аполлона*, но никогда не принимавшие эстетического кредо этих двух группировок за основу своего творчества, оказались невостребованными своим временем, а впоследствии и вовсе забытыми.

Эстетические разногласия между разными течениями внутри модернизма четко обозначились в 1910-е годы. Поскольку модернизм понятие обширное, включающее много группировок и имен, здесь я буду говорить только об учениках школы Званцевой и об их оппозиции левым художникам. Неприятие левого искусства званцевцами имеет свои специфические причины. Интересно проследить, в чем был корень этих разногласий и как в первые годы после революции не только художественные вкусы, но и жизненные позиции, этические нормы и различие темпераментов вели к возможности или невозможности физически выжить, оставаясь художником и продолжая творить.

Оболенская, Нахман и Грекова попали в школу Званцевой в 1907 году. До этого они скитались по разным художественным студиям, которых было достаточно в Петербурге, но не находили в них того, что искали. Преподавание искусства было основано на методах, использовавшихся в Российской Академии Художеств, и сводилось к подражанию образцам старых мастеров в рамках принятых жанров. Вот как писала об этом преподавании Оболенская:

В это время Академия художеств уже не пользовалась никаким авторитетом, и преподаватели, сами академисты, отговаривали учеников от поступления в Академию. В своё преподавание они вносили ту же бессистемность, какую сами получили из Академии: оно сводилось к указанию отдельных ошибок в рисунке, а в живописи—к отдельным маленьким рецептам, различным у каждого преподавателя. Суть как живописи, так и рисунка заключалась в перенесении на холст важных и неважных деталей; натуру бессознательно копировали. Преподаватели, вносившие зачатки некоторой системы, сменялись совершенно

¹ Я благодарна моей коллеге Елене Неклюдовой за интересные и полезные замечания при обсуждении моей

анекдотическими типами. Молодежь бродила впотьмах, приходила в отчаянье, пыталась переменить школу.²

Желание переменить школу и послужило поводом для юных художниц записаться в школу Званцевой. Здесь Оболенская, Нахман и Грекова встретились и подружились с Лермонтовой (знакомясь, они с недоумением увидели картину Лермонтовой—обнаженная натурщица, которую Добужинский назвал «Зеленый самовар» потому, что тело натурщицы было выполнено в зеленых тонах), Зилоти, Тырсой, Климович-Топпер, Мейером Шехелем, позже с Марком Шагалом, а ещё позже с Котович-Борисяк, Шихмановой и Сергеем Калмыковым. Все названные художники находились под большим влиянием Льва Бакста (кроме трёх последних, которые пришли в школу уже при Петрове-Водкине, и Грековой, единственной не попавшей под влияние Бакста и считавшей себя всецело ученицей Петрова-Водкина).

Интереснейшая тема, которая остается за пределами этой статьи, это — подробности работы школы и методы преподавания ее руководителей, сначала Бакста, а затем Петрова-Водкина. Скажу только словами Оболенской, что в результате уроков Бакста, «... прозревшие глаза [учеников] видели остро и ярко, и [они] ходили как в чаду от нахлынувшей радости нового зрения».³ Идея нового зрения носилась в воздухе, стала как бы общим местом. Даже при беглом взгляде на Европейское, включая и русское, искусство 1900-х годов это «новое зрение» очевидно. Художники начали видеть по-другому, а за ними и весь мир открыл глаза и увидел то, что раньше было зрению недоступно. Но дело в том, что появился не один способ смотреть на вещи, а сразу много. Взгляд, воспитанный Бакстом, отличается от взгляда модернистов-авангардистов. Вот здесь, как мне кажется, и кроется корень разногласий между званцевцами и авангардистами.

О том, каким должно быть искусство современности, Бакст пишет в программной статье «Пути классицизма в искусстве» (*Аполлон* 1909, № 2–3). Сначала можно подумать, что он вторит призывам авангардистов:

Пусть художник будет дерзок, несложен, груб, примитивен. Будущая живопись зовет к лапидарному стилю, потому что новое искусство не выносит утонченного — оно пресытилось им. (Аполлон 1909, #3)

По мнению Бакста современные художники идут «к детству нового, большого искусства, а не к вырождению», и на этом этапе особенно важны «искренность, движение и яркий чистый цвет, пленительные в детском рисунке». Необходимо отбросить существующие стереотипы и стремиться к «детскому зрению». (Там же, #3). Бакст призывал своих учеников вернуться к наивному, неиспорченному взгляду ребенка, до того, как его взрослые научили, так сказать, «видеть».

Вот как об этом пишет Оболенская в своих воспоминаниях:

... под руководством Бакста молодёжь воспитывалась на принципах, совершенно противоположных основам «Мира Искусства», противопоставляя его ретроспективизму—наивный глаз дикаря; его стилизации—непосредственность детского рисунка; его графичности—буйную, яркую «кашу» живописи; и, наконец, его индивидуализму—сознательный коллективизм.

² «В школе Званцевой под руководством Л. Бакста и М. Добужинского», *Toronto Slavic Quarterly*, Summer 2011, #37, 211. Публикация и аннотации Бернштейн и Неклюдовой. Текст доклада Оболенской, прочитанный в Государственной Академии Художественных Наук (ГАХН) в 1927 году, печатается по рукописи Ю.Л. Оболенской, хранящейся в РГАЛИ, фонд 2080, оп.1, ед. хр. 1.

³ Там же. Страница 7.

Казалось бы, эти высказывания и Бакста и Оболенской — вполне в духе авангарда. Сравним их хотя бы со словами Бенедикта Лифшица о выставке «Ослиный Хвост» (1912): «...все смешивалось в сумасшедшем вихре распавшегося солнечного спектра, в первозданном хаосе красок, возвращавшем человеческому глазу дикарскую остроту зрения».⁴ Это — почти парафраза Оболенской. Здесь тот же призыв к свободе красок и к чистому, неискалеченному цивилизацией зрению.

О том, что Бакст увел своих учеников далеко от академизма, свидетельствуют отзывы на первую выставку школы Званцевой, устроенной в выставочном помещении журнала *Аполлон* в 1910 году. По словам Оболенской, проносясь по выставочным залам «бурей», Репин сыпал ругательствами, а в опубликованной рецензии назвал выставку «'лепрозориум живописи', а нас к нашему восторгу 'одноглазые циклопы и пифоны'».⁵

Вернемся однако к статье Бакста «Пути классицизма в искусстве». Бакст восстает против склонности левых художников к *épatement du bourgeois*; он называет это снобизмом. Он отрицает необходимость разрушительного и так ожидаемого многими катаклизма, который якобы должен очистить место для нового искусства. Он с уверенностью говорит, что ростки нового искусства уже появились и будут расти, то есть хотя он и отрицает прямую преемственность между искусством вчерашнего дня и современностью, все-таки в отличие от левых художников, он предполагает некую эволюцию развития. И он не сбрасывает старых идолов за борт современности — они не мешают появлению нового.

Для Бакста, всегда элегантно одетого, с прекрасными манерами, было неприемлемо вызывающе-вульгарное поведение в искусстве и в жизни левых художников, так ярко выраженное в высказывании Давида Бурлюка, поэта и художника: «Душа — кабак, а небо — рвань./Поэзия — истрепанная девка,/а красота—кошунственная дрянь». (1912) До конца жизни Бакст спорит со своими оппонентами — футуристами, которые по словам Маяковского, «мир обложили сплошным «долоем».⁶ В 1914 году, в журнале *Столица и усадьба*, появляется статья Бакста «Об искусстве сегодняшнего дня»,⁷ в которой он рассматривает расстановку сил в современном искусстве так:

Два течения господствуют в настоящую минуту в искусстве. Одно—раболепно ретроспективное; другое, враждебное ему, футуристическое, горизонты которого далеко впереди, в оценке потомства. Первое течение тянет нас назад к предкам, к искусству покойников, к освящённым канонам; второе рушит все старое и готовит почву для будущего искусства, которое будет оценено нашими правнуками. Где же искусство наше, где же искусство современное, где сегодняшние радости и сегодняшнее наслаждение искусством, отражающим нашу, именно нашу, а не дедушкину и не правнуков жизнь?

В завершении статьи Бакст пишет: «Я, по крайней мере, не стыжусь сознаться, что прошлое меня интересует чрезвычайно мало, но, главным образом, я чихать хочу на будущее». И даже в 1924 году, по воспоминаниям Мстислава Добужинского, при их последней встрече в Париже, Бакст «неистово ругал футуристов», которые к этому времени приобрели новые названия: Конструктивисты и Супрематисты.⁸ Такова была позиция Бакста, которую он привил и своим ученикам.

⁴ Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. — Л.: Сов. писатель, 1989, стр. 372.

⁵ Ю.Л. Оболенская, «В школе Званцевой под руководством Л. Бакста и М. Добужинского», TSQ, 2011, 209–242. Публикация Бернштейн и Неклюдовой.

⁶ Владимир Маяковский, «Той стороне», 1918.

⁷ №8. -Стр. 18-19. Статья перепечатана в журнале *Наше Наследие* (#10, 1989), публикация М. Долинского.

⁸ Воспоминания Мстислава Добужинского, <http://www.bibliotekar.ru/kDobuzh/35.htm>

Возможно, уезжая в Париж весной 1910 года, Бакст ещё не знал, что в школу он больше не вернётся. Вот выдержка из письма Зилоти к Оболенской от 6 августа 1910 года:

А вот не будет скандала с нашей школой, как Вы думаете? Ведь наш maitre чуть в Америку не уехал, но кажется останется в Париже до декабря. Что будет делать Званцева, ведь будут требовать профессора, да что хочешь, то и делай. Надо надеяться, что Бакст случайно раньше приедет, а то как бы всё не разъехалось в смысле подмастерьев (кажется так?) Аполлона.⁹

Однако все-таки не вернувшись, Бакст предложил на свое место учителя в школе Званцевой именно Петрова-Водкина: не художника-«мирискусника», работающего в утонченном стиле модерн, и не левого авангардиста, а художника во многом созвучного Баксту, который бы продолжил эксперименты с цветом в том смысле, как понимал это Бакст. Новый учитель не изменил радикально взгляды учеников на искусство, внушенные им Бакстом (это видно из переписки и воспоминаний). Внося свои собственные понятия и методы обучения, он высеял их на благодатную почву, укрепляя в своих учениках уверенность в том, что путь в искусстве ими выбран верно. Вторя своим учителям, в письме к Нахман Оболенская отмечает «счастье от осязания форм цветом».¹⁰

Ученики Бакста и Петрова-Водкина были уверены, что создают искусство не в подражание предшествующим поколениям (любая имитация или копирование были строго запрещены в школе) и не для далекого будущего, а для своего дня. По их мнению, они находились именно там, где искусство должно было быть.

Нет ничего удивительного в том, как Лермонтова и Нахман отозвались на выставку в 1915 году, организованную в Москве Константином Васильевичем Кандауровым, на которую были приглашены (или в какой-то мере пригласили себя) и левые художники. Трения между различными группировками приглашенных художников начались ещё до ее открытия, а скандал на вернисаже превзошёл все ожидания. Кандауров не предвидел, что искусство выплеснется в «действие» — в перформанс — и что шумные, разряженные и разукрашенные художники выставят себя в качестве экспонатов. Перед открытием он писал Оболенской: «С выставкой много приходится лавировать среди болезненно самолюбивых художников. Очень много у них странностей и нетерпимости друг к другу».¹¹ И несколькими днями позже: «Шуму будет много. Налаживается скандал с Маяковским, но я решил поступить круто и не допущу на выставку трюков».¹² Однако контролировать поведение левых художников было выше его власти. Поведение стало частью их искусства; целью эпатажа было потрясти публику не только новым эстетическим взглядом, но и новыми этическими нормами. Вот как оценивает обстановку Бенедикт Лифшиц, друг братьев Бурлюков и Маяковского: «Даже на той небольшой высоте теоретических знаний, на которой я в ту пору находился [в 1913 году], проблемы искусства вплотную упирались в проблему мирозерцания».¹³

⁹ РГАЛИ, ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 28

¹⁰ Там же, лл. 116–117, июль, 1911.

¹¹ ГТГОР.Ф.5.Д.364.Л.2.

¹² ГТГ ОР. Ф. 5. Д. 434. Л. 1.

¹³ Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. — Л.: Сов. писатель, 1989, стр.415. См. также «Из воспоминаний Валентины Ходасевич», <http://www.philol.msu.ru/~rki/advance-guard/tatlin.html#hodasevich>

Узнав, что на выставке будут представлены и левые художники, Лермонтова написала крайне резкое письмо Кандаурову, отказываясь участвовать в выставке и требуя возврата своих картин. Она предупредила письмо телеграммой следующего содержания:

Присутствие футуристов считаю абсурдом. Прошу принять меры, чтобы выделить меня и единомышленников или выслать мои работы обратно. Письмо следует.

Подпись: Лермонтова.

В последовавшем письме Лермонтова пишет: «Я футуристов ненавижу и считаю их не имеющими никакого отношения к искусству, а потому появление их на серьезной выставке считаю чистейшим абсурдом».¹⁴ Потребовались письма Оболенской и Кандаурова, чтобы заверить Лермонтову, что их вкусы и понятия совпадают с ее оценкой и что бороться с футуристами надо вместе, выставляя их с художниками других течений и таким образом проявляя их слабости.

Примеру Лермонтовой последовала и Нахман, написавшая резкое, не типичное для нее письмо. Ей ответил не Кандауров, который к этому времени разболелся (частью от переживаний по поводу выставки), а их общий друг, Владимир Рогозинский, обратившись к Нахман «дорогая палачиха».¹⁵ Кандауров, который в значительной степени стремился устроить выставку для показа работ своей ближайшей подруги Юлии Оболенской и ее соучениц — молодых художниц («Лучше всех будут женщины художники»),¹⁶ оказался между двух огней и под нападками газетных критиков. Следуя примеру выставок Мира Искусства, он хотел представить всё, что было современного, на равноправных началах. Но не получилось. Как бы то ни было, история с выставкой показала, на какой позиции стоят званцевцы. И хотя Оболенская поддерживала Кандаурова в его деятельности связанной с устройством этой выставки, ее отношение к футуристам мало отличалось от отношения к ним ее соучениц. Она считала, что соседство на выставке картин званцевцев с картинами футуристов будет «убийственнее для слабых сторон футуризма»,¹⁷ то есть выявит его несостоятельность.

Разные взгляды на искусство, разные группировки и выступления одних против других — все это естественно и не страшно (и даже необходимо для развития искусства) при устойчивом обществе. Но шёл 1915 год — второй год великой войны, а за войной последовали революции, гражданская война и военный коммунизм. Вот тут-то и оказалось, что левые художники заняли всё поле художественной деятельности, громко и бурно приветствуя (в большинстве своем) катаклизм, который ими ожидался и призывался. Их действия, направленные на «эпатаж буржуазии» (разукрашенные лица и маски, яркие одеяния, прибитые к стенке в качестве произведений искусства куски предметов, картины, на которых изображены газеты на фоне перечеркнутого лица Моны Лизы, свиньи и селедки, сошедшие с лавочных вывесок в музейные залы, и так далее) были и симптомом брожения в обществе, и орудием его раскачивания. Стремление к свободе в этом кругу ассоциировалось с призывом к разрушению и опасно соседствовало с социальной революцией.

А молодые художницы, принципиально не выставляющие себя на авансцену, смотрели на происходящее с ужасом. Перформанс левых художников, который иногда принимал весьма грубые формы, а после революции слился с политикой, казался им эстетически и

¹⁴ РГАЛИ, ф. 769 (К.В. Кандауров), оп. 1, ед. хр. 104.

¹⁵ Там же, ед. хр. 440.

¹⁶ Из письма Кандаурова Оболенской о выставке. ГТГ ОР.Ф.5.Д.420.Л.1.

¹⁷ Из письма Оболенской Кандаурову. ГТГ ОР. Ф. 5. Д. 1219. Лл. 3—3об.

этически неприемлемым, профанацией искусства и воспринимался как откровенное жульничество и борьба за место у государственной кормушки. При этом хорошо известны, например, гендерные искания в кругу Вячеслава Иванова или традиции волошинской дачи: розыгрыши, вызывающая одежда Пра, матери Волошина, курящей трубку, переодевание в шаровары женщин, гостивших на даче, и нудистский пляж под Карадагом. Возмущению местных блюстителей нравов не было конца. Однако поведение этих, во много пересекающихся, групп художников, писателей, поэтов и музыкантов было направлено внутрь своего круга. Если они и меняли этические понятия, то только для себя. Они не требовали от других той внутренней свободы, которую воспитывали в себе. Им не нужны были зрители, необходимые для перформанса. Они не выставляли своё поведение, более свободное, чем принятые условности, в качестве художественного экспоната.¹⁸

Из глубокой провинции, куда она была вынуждена «ретироваться» ради куска хлеба, работая учетчицей в лесном хозяйстве, в ответ на письмо Оболенской, в котором та цитирует слова Раисы Борисяк, приведенные в начале этой статьи, Нахман писала:

Досадно за Раю, за себя. Везде Эфросы сидят и ходу нет нам совсем. Отчасти это наказание за прошлую слишком эстетическую и обеспеченную жизнь, нет навыка к заработку, самоутверждения мало и зубов нет, чтобы кусаться и огрызаться, не отточены они у нас. Вот и без места она, а я в конторе на счётах щёлкаю, и обе мы не у дела, а ведь есть у нас и вкус и умение и образование, а выходит так, что мы не нужны, а нужны Эфросы да Гогели да проходимцы искусства да безграмотные, вроде Татлина и Софьи и Пестель.¹⁹

Судя по этим словам Нахман, её позиция не только не изменилась со времени выставки 1915 года, но стала ещё более непримиримой. В 1915 году можно было не соглашаться или даже просто отвернуться от «безграмотных проходимцев» и идти своей дорогой. Теперь дорога стало узка. К эстетическому неприятию присоединилось чувство несправедливости, обида за вытеснение из «цеха» художников и ощущение прямой физической угрозы. Возможно мы, сегодняшние зрители, и есть те самые внуки, о которых говорил Бакст в статье 1914 года. Искусство «безграмотных проходимцев» было действительно обращено к нам. Мы видим его в свете истории и воспринимаем его как свежий воздух, от которого может захватить дух. А в своё время оно вызывало острое отталкивание у многих, не только у Нахман и Лермонтовой, в немалой степени из-за вызывающего поведения оппозиционных художников, а за тем и за союз с новой властью, пусть кратковременный и не всех, но давший большей части левых художников финансовую поддержку в то время, как другие вынуждены были голодать и искать заработок вне искусства.

Приведу ещё одну цитату из более раннего письма Нахман:

Вот я волею судеб заброшена сюда в лес, а что будет дальше со мной? Денег у меня нет, заработка еще не нашла. И когда можно будет опять жить? Неужели я уже не художник и больше не буду писать?²⁰

Это пишет женщина, для которой «писать и жить—это одно и то же».²¹ Магда Нахман боролась за право быть художником своим тихим, но настойчивым способом. Но при этом

¹⁸ Интересно было бы проследить связь футуристического перформанса с русским символизмом и поведением символистов. Но это тема для другой статьи.

¹⁹ РГАЛИ, Письма Нахман к Оболенской, ф. 2080, ед. хр. 45, л. 137. Софья Дымшиц-Толстая, ученица Бакста в школе Званцевой, увлеклась Татлиным и его искусством искренне, но не надолго. В 1919-1920 была секретарем Татлина и работала над стеклянными конструкциями—частью татлинской спиральной башни. Вера Ефремовна Пестель, 1887-1952, работала вместе с Татлиным некоторое время, затем отошла от футуризма.

²⁰ Там же, лл. 156-156 об., весна 1919.

ей пришлось покинуть Россию. Эмигрировали и Грекова, Зилоти, Пец, Шагал и другие. Ретировался в глубокую провинцию (с глаз долой) Калмыков. Лермонтова умерла в 1921 году в Петрограде от туберкулеза, но голод и холод этих лет, скорее всего, ускорили ее кончину. Перед смертью она много, плодотворно писала (по письму Грековой к Оболенской).

Выставка работ учеников Петрова-Водкина, собранная сегодня в Русском Музее, показывает, что наряду с левым искусством, в модернизме был и другой способ видеть и творить.

²¹ Там же, л. 46, л. 45. 10.VI.1911.