

Галина Бабак

Арт-индустрия первой русской эмиграции:

ПРАЖСКИЙ СЮЖЕТ

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_364

Hauser J. *Sans Retour: Výtvarníci ruské emigrace v meziválečné Praze.*

Praha: Památník národního písemnictví, 2020. — 302 s.

Монография чешского историка искусства Якуба Гаузера «Возврата нет: Художники русской эмиграции в межвоенной Праге» предлагает подробный очерк истории появления и присутствия в чехословацкой культурной жизни художников из бывшей Российской империи, эмигрировавших после 1917 г. Содержание книги, как и исследовательские интенции автора, несколько шире предложенного названия: в фокусе внимания Гаузера деятельность не только художников собственно русской эмиграции, но и представителей других национальных культур бывшей империи. К примеру, как отмечает автор, особенностью художественного контекста Праги тех лет было тесное взаимодействие и сотрудничество русских и украинских художников в рамках организованной в 1923 г. Украинской студии пластических искусств. Благодаря адресной поддержке Чехословацкой республикой беженцев из Российской империи, известной как «Русская акция помощи» (была осуществлена по инициативе президента Томаша Масарика в 1921 г.), межвоенная Прага стала одним из важнейших культурных центров первой эмиграции.



Книга состоит из вступления, шести разделов, заключения, резюме на английском и русском языках и библиографии, которая содержит обширный (судя по всему, почти исчерпывающий) перечень использованных в работе архивных материалов, периодических изданий, а также хронологию публикаций художественных каталогов выставок «русских художников» в (преимущественно) Праге в 1900—1983 гг. Различая понятия «русская эмиграция», с одной стороны, и «русское зарубежье», «зарубежная Россия» — с другой, автор ставит под сомнение сложившуюся практику их синонимичного употребления¹. Этот вопрос важен, поскольку подразумевает обозначение границы между «искусством русской эмиграции» и художе-

ственной продукцией русского зарубежья, тем более если речь идет о культурной жизни Парижа или Берлина в период между двумя мировыми войнами.

Художественная сцена «русской Праги» — политически, идеологически, эстетически и социально — явление сложное и многоуровневое. В обширной литера-

1 В качестве примера подобного употребления автор приводит книгу Андрея Толстого: *Толстой А.В. Художники русской эмиграции: Istanbul — Београд — Praha — Berlin — Paris. М., 2005.*

туре на эту тему сложилось представление о Праге как о периферийной художественной сцене (а в русской эмиграции — как о своего рода перевалочном пункте) в сравнении с главными культурными центрами Европы 1920–1930-х гг., в первую очередь с Парижем. Во многом оно бытовало и среди художников первой эмиграции; многие из них провели в Чехословакии всего несколько лет, перебравшись потом на запад континента. Например, Николай Исцеленнов оказался в Праге в 1924 г. после трехлетнего пребывания в Берлине и уже через год уехал в Париж. Сергей Мако, приехавший в Прагу в 1923 г., с середины 1930-х перемещался между Лазурным берегом и Чехословакией. Николай Зарецкий после десятилетнего проживания в Берлине жил в Праге в 1931–1951 г., после чего обосновался во Франции. В то же время в русской культурной жизни Праги важную роль играли художники (например, Александр Бенуа, Николай Рерих, Мстислав Добужинский), которые не жили в Чехословакии, но по-разному влияли на формирование ее художественной среды. Как отмечает Гаузер, несмотря на «текучесть» пражской культурной жизни того времени, «можно найти некоторые общие черты, характерные для большинства живущих в Чехословакии русских художников» (с. 9). В своем исследовании автор пытается избежать устоявшейся культурной иерархии (центр — периферия), равно как и идеологически и/или политически ангажированного взгляда; он рассматривает феномен «художники русской эмиграции» в широком политическом и общественном контексте практик межвоенных художественных институций, объединений, сообществ и отдельных собирателей русского и, шире, славянского искусства.

Основываясь на теории «культурного трансфера», Гаузер исследует как специфику местной рефлексии в отношении продукции русских художников, так и влияние русских художников на чехословацкую художественную сцену. Первые две главы посвящены сравнительному анализу идеологического и политического контекста восприятия «художников русской эмиграции» как критиками того времени, так и представителями советской власти. Первая глава дает представление о выставках русского искусства 1920-х гг., организованных в Берлине, Париже и Нью-Йорке, и их освещении в местной и советской прессе. Гаузер отмечает, что на протяжении 1920-х гг. термин «русское искусство за рубежом» еще не был тесно связан с политически окрашенным понятием «эмигрант», поэтому разграничительную линию между эмиграцией и советскими «попутчиками», оказавшимися за рубежом, было трудно провести (с. 34). К тому же участие в европейских выставках для многих художников из СССР было возможностью эмигрировать, как, например, сделали Филипп Малявин, оставшийся в 1922 г. в Берлине, и А. Бенуа, который в 1926 г. не вернулся из Франции.

Вторая глава посвящена трем монографиям о русском искусстве, опубликованным на чешском языке в начале 1920-х гг., и их влиянию на то, как складывалось отношение к русскому искусству в Чехословакии в этот период. Это работы Франтишека Таборского «Русское искусство» (1921), А. Бенуа «Русская школа живописи» (1904, чешский перевод — 1921) и Сергея Маковского (он в 1920-е гг. несколько лет провел в Праге) «Силуэты русских художников» (русское и чешское издания — 1922). Для всех трех работ характерны эстетический консерватизм и неприятие авангардных течений как Советской России, так и западных. Гаузер отмечает: «Канон русского искусства за пределами Советской России определялся в 1920-е и 1930-е годы, с одной стороны, преемственностью <...>, с другой — продолжением старых отечественных традиций даже в случае ряда более молодых авторов» (с. 38). Однако консерватизм эмигрантской культурной сцены, которая находилась в оппозиции к художникам-авангардистам, представлявшим Советский Союз на Западе, автор объясняет не только идеологическими причинами. Поворот

к неоклассицизму и неоакадемизму вообще характерен для части европейского искусства 1920-х гг., что было реакцией на радикальные формы модернизма и авангарда первых двадцати лет XX в. (ср., например, с движением «возвращение к порядку» (фр. *rappel à l'ordre*) в 1920-е гг. во Франции²).

Особое внимание в книге уделено тому, как произведения русских художников приобретались чехословацким государством, общественными организациями и частными галереями, что позволяет изучить механизмы взаимодействия эмигрантской среды с местной культурной сценой. К примеру, в 1932 г. во Французском институте в Праге проходила художественная выставка участников объединения «Скифы». На выставке было представлено монументальное полотно «Лики мира»³ Бориса Григорьева, жившего в то время во Франции. Картина интересна тем, что художник наряду с анонимными персонажами изобразил известных людей — Всеволода Мейерхольда, «бабушку русской революции» Екатерину Брешко-Брешковскую, которая последние десять лет жизни прожила в Чехословакии, главу русской православной церкви в Америке митрополита Платона и других. По инициативе президента Масарика картина была приобретена для государственной коллекции за 60 тысяч крон (изначально за картину просили 140 тысяч крон)⁴.

Формированию коллекций русского искусства в Чехословакии и их последующей судьбе Гаузер посвятил три главы. В третьей главе речь идет о русской коллекции из собраний славянского искусства чешского литератора и коллекционера Йиржи Карасека. Русская часть его собрания формировалось как усилиями самого Карасека (благодаря его связям с художниками Александром Головиным и Платоном Деевым), так и с помощью Министерства образования и национального просвещения Чехословакии, которое купило ряд работ и позже передало Карасеку на хранение⁵. В коллекции Карасека были произведения Натальи Гончаровой, Филиппа Малявина, Ивана Билибина. Сейчас собрание Карасека хранится в Музее чешской литературы; это единственная полностью сохранившаяся коллекция произведений русских художников эмиграции в музеях Праги.

Одновременно с коллекцией Йиржи Карасека создавались и функционировали Архив и галерея славянского искусства пражского Славянского института. О ней повествует четвертая глава книги Гаузера. В отличие от работ, собранных Карасеком, эта коллекция, к сожалению, в основном утрачена, как и богатейшая ее документация. Инициатор и собиратель коллекции Николай Окунев смог организовать в 1935 г. выставку русской живописи в Праге (эскиз плаката сделала Наталья Гончарова). Автор отмечает, что эта выставка — крупнейшая в межвоенной Чехословакии выставка такого рода — была принята публикой и критикой не очень доброжелательно. Причиной стал слишком широкий спектр представленной живописи; также важную роль сыграло изменение политической ситуации: Чехословакия установила дипломатические отношения с СССР, — что усложнило жизнь русской эмиграции в этой стране. Последняя глава книги Гаузера в каком-то смысле продолжает этот сюжет. Здесь реконструирована история коллекции Русского культурно-исторического музея, который был основан в 1934 г. в Збрасловском замке неда-

2 Получило название от одноименного сборника эссеистики Жана Кокто: *Cocteau J. Le Rappel à l'ordre*. P., 1926.

3 Сейчас в коллекции Национальной галереи в Праге.

4 Григорьев в декабре того же года писал из Нью-Йорка Арне Ларионову, что мог бы выгоднее продать ее в США (с. 187). Григорьев нарисовал два портрета Масарика во время своего пребывания в Праге; судьба их неизвестна.

5 Часть коллекции Карасека, приобретенная Министерством образования, хранится в Национальной галерее в Праге.

леко от Праги. Создателем музея был знаменитый общественный деятель, некогда личный секретарь Льва Толстого Валентин Булгаков, оказавшийся в Праге после эмиграции в 1923 г. Булгаков активно собирал русское искусство, для пополнения коллекции ездил в Париж, опубликовал каталог собрания музея. Николай Рерих подарил музею 15 своих работ — в Збрасловском замке был открыт специальный зал для их экспозиции. Известность и личные связи Валентина Булгакова способствовали расширению коллекции — в нее жертвовали свои работы и другие выдающиеся русские художники, например Зинаида Серебрякова, Константин Коровин, Александр Бенуа. После немецкой оккупации Чехословакии Булгаков был отправлен в концлагерь, а музей частично разорен. В 1945 г. Валентин Булгаков вернулся в Прагу, в 1948-м с остатками коллекции переехал в СССР. Работы из Збраслова оказались в Третьяковской галерее, Государственном историческом музее, Театральном музее имени А. А. Бахрушина, а сам создатель музея поселился в Ясной Поляне. Гаузер отмечает, что этим символически закончилась история русского эмигрантского искусства в Чехословакии. «Возвращение», упомянутое в названии книги, оказалось возможным, хотя и совсем не таким, о каком мечтали русские эмигранты.

Особое место в книге занимает глава, посвященная деятельности художественной группы «Скифы», основанной художником Сергеем Мако (получил известность во Франции как Serge Mako) на рубеже 1920—1930-х гг. Мако тогда преподавал в пражской Украинской студии пластических искусств и в группу вошли многие из его учеников. Как явствует из названия, «Скифы» идеологически ориентировались на одноименный литературный сборник, вышедший в Петрограде в 1917—1918 гг. под редакцией Иванова-Разумника, Сергея Мстиславского и Андрея Белого (второй выпуск). Как известно, «скифство» входило в число идейных источников евразийства, одной из столиц которого в 1920—1930-е гг. являлась Прага. Творчество участников группы было ориентировано на современные им идеологические течения части русской эмиграции; не удивительно, что именно на их выставке во Французском институте в Праге были представлены упоминавшиеся выше «Лики мира» Бориса Григорьева. Эта картина — ее очень хорошая репродукция представлена в рецензируемой книге⁶ — своего рода иллюстрация к кругу идей евразийцев; это объясняет, почему Мако и его соратники установили довольно тесные контакты с Григорьевым.

Книга Гаузера — важный вклад в изучение культурной индустрии первой эмиграции. Работ о ней написано много, однако чешский контекст нуждался в более глубоком исследовании, особенно в архивных изысканиях. Кроме того, работы о русской эмигрантской культуре 1920—1930-х гг. в основном написаны русскоязычными авторами и из перспективы российской истории. В этом смысле работа Якуба Гаузера — интересное и полезное исключение. Прежде всего, она основана на местных источниках, по большей части ранее не использованных; сам факт того, что книга издана Государственным музеем чешской литературы в Праге, говорит о многом. Во-вторых, чешская работа о русских художниках в Чехословакии расширяет наши представления о взаимодействии эмигрантской и местных культурных сред, об их взаимовлиянии, о данном исторически-конкретном примере «культурного трансфера». Появление такого исследования дает возможность предпринять уже следующие — концептуализирующие — изыскания по этой теме, продолжая основные сюжеты и рассуждения Гаузера. В частности, исключительно интересным представляется проблема художественного влияния русского искусства

6 Отметим, что весь иллюстративный материал «Sans retour» выполнен безукоризненно.

ва на чехословацкое в 1920—1930-е гг. Советский авангард того времени был исключительно влиятелен и популярен среди левых художников-авангардистов и модернистов Европы, в том числе и чехословацких. Эстетическое воздействие его было подкреплено идеологическим, а в ряде случаев и инициировано им. Другие модернистские движения, а также художники, ориентирующиеся на традицию (что бы ни подразумевалось под этим словом), крайне редко с симпатией относились к «культурному импорту» из СССР; можно предположить, что искусство художников первой эмиграции было им гораздо ближе, особенно учитывая сильные панславистские русофильские традиции чешской культуры того времени, унаследованные со времен чешского национального возрождения⁷. Думается, именно этим можно объяснить, что создатель Чехословацкой республики Томаш Масарик, историк и философ, много писавший о России, бывавший там, встречавшийся со Львом Толстым и Максимом Горьким, предложил приобрести на государственные деньги именно картину Бориса Григорьева с ее как бы типичной русской «духовностью».

Отметим великолепный — очень современный — дизайн книги Гаузера, выполненный компанией «Take Take Take». Российская публика привыкла к тому, что издания государственных институций часто отличает весьма консервативное оформление и не очень хорошее качество иллюстраций. «Sans Retour» демонстрирует, что можно делать и по-иному, даже при весьма ограниченных ресурсах, которыми располагает Музей чешской литературы. Прекрасное впечатление от книги несколько портит очень корявый русский перевод резюме, что затруднит знакомство с исследованием тех, кто не владеет чешским языком. Впрочем, английская версия резюме довольно точна, так что желающие могут начать с нее.

Будем надеяться, что исследование Якуба Гаузера будет издано в России.

7 См., к примеру, рецензию на книгу «Cesty do utopie. Sovětské Rusko ve svědectvích meziválečných československých intelektuálů»: *Бобраков-Тимошкин А.* Поедем в «страну Ленинию» // *Неприкосновенный запас*. 2018. № 6. С. 280—293.