

А В А Н Г А Р Д

Пьеро и Арлекин

Русский музей в Петербурге одновременно представил двух мастеров авангарда: мало известного у нас Алексея Явленского (работы из музея в Дортмунде) и «отца русского футуризма» Давида Бурлюка (к вещам которого, представленным его американскими родственниками, прищиплена выставка «Русский футуризм» из собственных фондов). Хорошо, что они разведены по разным дворцам (Явленский в Строгановском, Бурлюк в корпусе Бенау): буйная и яркая живопись обоих наводит на мысль об общем перепласте, а факт эмиграции и того и другого — на мысль о сходной судьбе, но обе эти идеи будут совершенно ложны.

Алексей Явленский (1864 — 1941), уже в конце XIX века работавший в Мюнхене, соратник немецких экспрессионистов, был редким в XX веке художником, безмятежно свободным от идеологии. Ему удавалось мыслить разве что цветом, он не был способен произвести на свет какие-либо теории; преподавать в Баухаузе он отказался и потому был вынужден идти по пути галерейной коммерции. И хотя по русским меркам ему удалось достичь высшей степени карьеры (он стал немецким художником, о русском происхождении которого вспоминают не все), по меркам мирового он остался далеко позади своего друга Кандинского, не говоря уже об авангарде «из России»: одинокий, без последователей, скорее единичный случай, чем важное явление истории искусства.

Однако в XX веке без идеологии искусство просто не выживает, поэтому долгое время Явленский был половиной некоего странного двойного автора (этот актуальный сейчас сюжет, к сожалению, остался за рамками выставки): в течение чуть ли не тридцати лет его, пассивного и интеллектуально беспомощного, наставляла и теоретичес-



Давид Бурлюк:
новизна
и напористость.
1910-е годы

ки питала художница Марианна Веревкина, посвятившая себя ученику и, собственно, подвигнувшая его на переезд в Европу. Вместе с Веревкиной и другой творческой парой (где силы распределялись иначе), Кандинским и его ученицей-подругой Габриэле Мюнтер, Явленский жил в Мурнау, где и создал свои лучшие работы, напоминающие Кандинского в канун абстракции. За этим последовали изящные и однообразные «вариации», лаконичные «мистические головы» и вынужденно минимальные «медитации», сделанные в 30-е годы, когда художник был разбит тяжелым артритом. Как ни странно, эти полуабстрактные работы напоминают Михаила Шварцмана 1960-х годов, прокладывая параллельно дороге русской беспредметности, по которой отваживались идти немногие,

еще и хорошо утоптанную тропинку стилизованных «полуобразов».

Давид Бурлюк (1882 — 1967) был совсем другим человеком: скорее идеолог без художника, нежели живописец без цели. Но идеолог практического, действенного склада, которого сегодня назвали бы «автором институционального проекта». Теория у Бурлюка была одна: новизна и напористость. Человек неумной веселой энергии, «полутораглазый стрелец» (его сверкающий стеклянный глаз эпатирует зрителя при входе на выставку), он был инициатором футуристической группы «Гилея», человеком, ответственным за то, что Маяковский стал

этом, устройте множество выставок, а на рубеже ключевых 1900-х — 1910-х годов — челноком между Россией и Западом. Оказавшись в 1920 году в Японии, а в 1922-м — в США, он попытался исполнять ту же челночную роль, но востребован уже не был и с огорчением погрузился в частную жизнь. Собственное творчество, эклектичное и несамостоятельное, всегда было для него лишь побочным продуктом: он творил, чтобы нагнать «вал» нового русского искусства и «задавить количеством».

Увы, самое интересное — главный проект Бурлюка, проект новейшего русского искусства — здесь тоже за рамками выставки. Экспозиция «Русский футуризм» представляет имена известные (Гончарова, Шевченко, Филонов, Малевич, Попова...) и менее

известные (Ле-Дантю, Лапшин, великолепный Владимир Бурлюк — рано погибший брат Давида), картины и рукописные книги, театральные декорации и расписные подносы. Но она не слишком наводит на мысль о том, что продуктом футуризма являются не произведения, а стратегия, определенный тип отношения к миру и современности. Каталог выставки традиционен и бездумно поделен по видам искусства (живопись, скульптура, декоративно-прикладное...), хотя это прямое оскорбление движения, которое против такого деления страстно восставало! Более того, футуризм удалось это деление уничтожить — но только, конечно, не в нашем музейном деле, которое к авангарду полностью глухо, даже если выставляет его, повинувшись международной конъюнктуре. Футуризм, первое боевое движение авангарда как в интернациональном контексте, где он был провозглашен в 1909 году поэтом Филиппо Томмазо Маринетти, так и в русском, где ему присягнули на веру уже в 1910-м, открыл феномен новаторского искусства вообще, которое проявляет себя в совершенно различных формах. Это в особенности так в русском футуризме. Перформанс и «просто жизнь» вместо коммерческих «единиц хранения»; книга не как одна из областей дизайна, а как полноценная замена картине; зауная поэзия — новая форма живописи; политика как лучшее применение творческих сил — вот что такое русский футуризм, и выставлять его нужно не так, как искусство XIX века.

Флегматик Явленский и сангвиник Бурлюк в Русском музее

Выставка (редкий случай в нашей практике) сопровождается большими экспликациями на тумбах правильного, динамичного и угловатого дизайнера, но и это немного смущает: ведь футуризм — это не стиль. Но музей повел себя, как Явленский: с тонким чувством пластики, но интеллектуально беспомощно и с прозрачными надеждами на коммерцию. Оба толстых каталога выставок не содержат новаторских идей и открытий, зато в них много цветных иллюстраций, выглядят они дорого и стоят соответствующе. Цитировать их не будут, зато покупать — очень вероятно. Ну что ж, такова политика Русского музея. Он не зациклен на прошлом (в отличие от консервативной Третьяковки), но и о будущем думать не хочет: крепкое, обеспеченное настоящее — вот лозунг дня.

Екатерина ДЕГОТЬ



Алексей Явленский.
Дама с пианой