

КУЛЬТУРА

8 октября 1994 г.

4

НАСЛЕДИЕ

Музей частных коллекций в Москве приступил к показу выставок, посвященных известным зарубежным собраниям. Только что мы увидели произведения Анатолия Зверева из коллекций Г. Д. Костаки (Греция) и Д. Н. Анапиди (Швейцария). А сейчас музей готовится к показу большой экспозиции театрально-декорационного искусства из богатейшего собрания Лобановых-Ростовских (Англия), часть которого периодически выставляется в Европе и Америке. В Москве выставка откроется 1 ноября. Мы хотели бы рассказать об этой уникальной коллекции, а также истории развития сценического искусства в России и за рубежом с 1880-х по 1930-е годы. Сегодня мы предлагаем вниманию читателей интервью известного специалиста по истории русского искусства профессора Лос-Анджелесского университета Джона Боулта с владельцем коллекции — князем Никитой ЛОБАНОВЫМ-РОСТОВСКИМ. Джон Боулт великолепно знает это собрание, так как пятнадцать лет работал над составлением его научного каталога «Резюме», который в октябре выходит из печати в издательстве «Искусство» (Москва). Надо заметить также, что в Музее личных коллекций есть отдельный зал Никиты и Нины Лобановых-Ростовских, в котором находятся подаренные им музею работы А. Экстера и коллекция агитационного фарфора.

— В чем заключается ценность вашей коллекции?

— Наша коллекция состоит из более 1.000 произведений 148 художников. Ее ценность я вижу в том, что в ней представлены все модернистские направления в русской живописи: от неонационализма до соцреализма. Все самое значительное на сцене, в опере, в балете Европы, России и Америки между 1900 и 1930 годами отразилось в этих работах.

— Что подтолкнуло вас к собиранию произведений русского модернистского театра?

— В 1954 году я влюбился в Дягилевскую выставку в Лондоне, организованную Ричардом Баклем. В то время мы с женой Ниной не располагали большими средствами и стали собирать эскизы костюмов и постановок для балета, оперы и театра. Конечно, я хотел бы иметь в нашей коллекции и станковую живопись, но она стоит гораздо дороже. Поэтому в течение 30 лет собирательства, Нина и я сознательно ограничивали свой выбор эскизами костюмов и декораций и не покупали живописные произведения.

— Почему ведущие художники модернистского периода в 1900—1930-х годах много работали в театре?

— Ответ на ваш вопрос, мне кажется, следует искать несколько глубже во времени. В 1880-е годы, когда Савва Мамонтов создал Частную оперу в Москве, он окружил себя талантливыми художниками, которые преобразили сцену своим искусством. С того времени живописцы стали показывать свои эскизы костюмов и декораций вместе с произведениями живописи на персональных и групповых выставках. Таким образом, в конце XIX века в России сложилась уникальная ситуация в искусстве, когда художник представлял и театральные рисунки, и живопись, как равноценные части своего таланта. Ничего подобного в Европе не было.

Сергей Дягилев, глава группы «Мир искусства», подобно Мамонтову, работал с самыми крупными русскими художниками. Его «Русские сезоны» в Париже произвели переворот в сценическом оформлении. Следует также сказать, что в период эмиграции после большевистской революции еще одно обстоятельство привело русских художников в театр — отсутствие рынка для их работ. Художников, приехавших из России, попросту не знали. Театр стал единственным местом, где они могли работать и кое-как сводить концы с концами. В театре публика очень быстро познакомилась с их искусством. И мне думается, что это обстоятельство, так же, как и новаторство Мамонтова и Дягилева, послужило хорошей службой русским художникам в этот период. Начиная с 1914 года Дягилев для оформления своих спектаклей стал приглашать также известных, но не русских художников, живших в то время в Париже. И они, как, например, Пикассо, быстро сообразили, что через театр они становятся ближе к публике.

— Любимый спектакль есть нечто преходящее. В вашем собрании есть работы Анненкова, который сравнил театральную постановку с бабочкой: «...прекрасна, но улетает прочь, и ее никогда не вернуть». Зачем коллекционировать эскизы костюмов и рисунки к спектаклям, которые вы никогда не видели и не увидите? Как внутренне связывается у вас красота рисунка театрального костюма, скажем, Бенуа,



След от полета бабочки

со спектаклем, который вы, естественно, не видели.

— Вы, вероятно, знаете, что исследователи потратили массу времени, разыскивая и восстанавливая хореографию 1913 года, декорации, и костюмы Николая Рериха к «Весне Священной» в «Джозеф-балле» в ноябре 1987 года. В программе к спектаклю было указано, что балет восстановлен благодаря детективному усилию американки Миллисент Ходсон и англичанина Кенниса Арчера. Они сумели воссоздать «па» и хореографию оригинального спектакля, а К. Арчер восстановил декорации и костюмы. Они познакомились в Музее Рериха в Нью-Йорке, поженились и сейчас живут в Лондоне. По всему миру они вели поиски уцелевших дягилевских танцоров, по крупицам собирая информацию об утраченных балетах. Имея перед собой эскизы костюмов и декораций, гораздо легче представить театральные постановки в оригинале.

— Что, по вашему мнению, было самым примечательным событием на вашем долгом собирательском пути?

— В интервью Би-би-си в 1984 году я рассказывал об удивительных находках Экстера и Федоровского в Париже и о том, как я обнаружил Челищева в Афинах. Ну а последним «открытием» в 1992 году был кубистический плакат Марии

* Увлекательную историю об этих находках можно прочесть в книге «Художники русского театра. 1880—1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских». Москва: «Искусство» 1991.

Васильевой на аукционе в «Сун-он оукшн галлери» в Нью-Йорке. Васильева — забытая русская художница и, как я подозреваю, забытая не только на Западе, но и в России. До первой мировой войны ей сопутствовал успех в Париже, где она даже устроила Русскую академию на авеню дю Мэн, 21. Во время войны эта академия была оазисом для живописцев авангардного толка из-за своей дешевой столовой. Васильева экспериментировала со всеми известными к тому времени художественными приемами и пришла к очень привлекательному кубизму во время расцвета «парижского кубизма». Сегодня ее искусство 1927 года можно увидеть в росписях колонн ресторана «Ла Куполь», что на бульваре Монпарнас, 102. Надо думать, что плакат, который я купил, очень редкий. За 30 лет собирательства я его не видел даже в репродукциях. Это афиша для Благотворительного бала в 1924 году в «Салль Бюлье». Большинство русских художников «авангарда» участвовали по мере сил в различных благотворительных начинаниях, рисуя билеты, афиши, декорируя интерьер «Салль Бюлье». Их имена — Виктор Барт, Соня Делоне, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, Леопольд Сюрваж и Илья Зданевич.

— Почему вы не коллекционируете костюмы, театральную утварь, старые фотографии и звукозаписи, которые имели бы отношение к той или иной постановке?

— Я больше всего интересуюсь изобразительным ис-

кусством, с предпочтением яркой контрастной палитры, которая характерна для фовистов. Поэтому наша коллекция содержит произведения, имеющие отношение к сцене, но не к достопамятностям театральной постановки. Именно в этом отличие нашей коллекции от Бахрушинской в Москве.

— Могли бы вы упомянуть о наиболее серьезных ошибках и упущенных находках в ходе вашего коллекционирования?

— Больше всего я жалею о том, что не смог купить работы из наследия А. Экстера. По завещанию она оставила все свои работы художнику Семену Лиссиму, который с ней дружил в Киеве. В 1941 году Лиссим уехал из Парижа в США, где проживал в удобном, элегантно отделанном доме, в городе Ирвингтон над рекой Гудзон, в часе езды от Нью-

Йорка. Когда Семен Лиссим вышел на пенсию, местом жительства он выбрал солнечную Флориду. Работы Экстера занимали слишком много места, и он не захотел везти их с собой. Он предложил их мне за 15 тысяч долларов. Не располагая такой суммой, 17 марта 1970 года я написал г-ну Леонарду Хуттону — хозяину галереи в Нью-Йорке (в то время он начал интересоваться русским модернизмом) — и предложил ему купить наследие Экстера, состоявшее из 50 кол-

пистов, 9 декораций, одного панно с пятью фигурами, 37 эскизов к костюмам, 27 рисунков и 13 беспредметных гуашей. Г-н Хуттон отклонил мое предложение. Спустя 20 лет он мне сказал, что это была одна из его самых серьезных ошибок.

— Как вы справляетесь с проблемой подделок?

— Проблема подделок для меня важна в тех случаях, когда я не знаком с работами данного художника. А это бывает довольно часто. Ибо среди 148 художников из нашего собрания я не мог бы назвать более, скажем, 30, чьи работы я знаю достаточно хорошо, чтобы распознать подделку в тот момент, когда я вижу работу в первый раз. Если произведение продается с аукциона, то я стараюсь узнать у аукционера или у кого-нибудь еще о происхождении этой ра-

боты. Он был талантлив, большой работяга, элегантный человек, но из тех, кто никогда не женится. В его живописи мало «русскости». Женственность, которую я нахожу в его работах, меня отталкивает, и я не включил его в наше собрание. Те две работы, которые он нам подарил, я впоследствии продал. Что касается Кандинского, то он не работал для сцены. Это несмотря на его очень конкретные в этой области идеи. Например, в 1909 году, будучи в Мурнау, он нарисовал сценическую композицию «Желтый звук». Она была воспроизведена в 1912 году в «Синем всаднике» со статьей «О сценической композиции». Вариант этой статьи был опубликован в журнале «Изобразительное искусство» (1919, № 1). Кандинский написал несколько акварелей, изображая жен-

ское продолжаю в течение 33 лет, завершено. А именно, с одной стороны — создание коллекции русского театрального искусства и ее популяризация с помощью передвижных выставок в Европе и Америке. С другой стороны, накопление данных, связанных с художниками и постановками, представленными в нашем собрании. Многие русские художники из нашего собрания не известны в России, другие — не известны на Западе. В итоге эта книга станет справочником для тех, кто интересуется русскими художниками и театром. Мы с вами работали над каталогом 15 лет с перерывами. Многие искусствоведы дополнили ее содержание. Эта книга — мой вклад, каким бы незначительным он ни был, в историю русского искусства.

— В силу разных причин — неадекватности, финансовые обстоятельства, семейные сложности и т. д., несколько выдающихся собраний русского искусства периода 1900—1930 годов распались в России и за рубежом. Какие меры вы принимаете, чтобы избежать этой же участи?

— Пока мы живы, если найдется музей, который согласится бы купить наше собрание и сохранить его в целом, мы бы продали большинство работ. Мы будем откладывать как можно дольше частичную продажу собрания. Мы восторгаемся Юрием Рябовым, который за 45 лет накопил в США около 1.100 произведений русского искусства и недавно их передал Музею Зиммерли при Университете штата Нью-Джерси в городе Рутчерс, таким образом сохранив собрание целиком. К сожалению, мы не в состоянии совершить подобный дар.

— Вы могли бы назвать одну работу из собрания наиболее для вас дорогую?

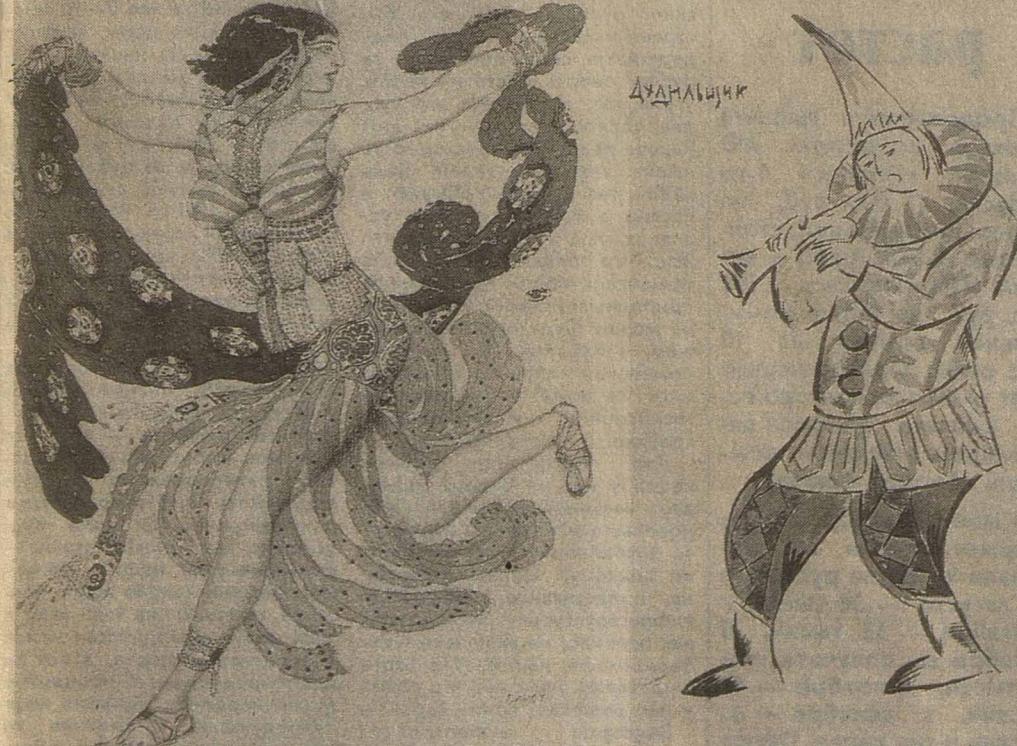
— Я взял бы костюм Клеопатры работы Бакста, в котором выступала Ида Рубинштейн. Этот эскиз содержит большинство элементов, которые меня влекут к театральной живописи, — динамизм, пышные орнаменты, яркий цвет, мастерство рисунка и привлекательность женщины.

Беседа вел
Джон БОУЛТ.

● Князь Лобанов-Ростовский в Музее частных коллекций среди подаренных им работ. Фото В. Некрасова.

● Лев Бакст. Эскиз костюма Клеопатры для Иды Рубинштейн к балету «Клеопатра». 1909.

● Владимир Таггин. Эскиз костюма дудильщика для спектакля «Действо о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе». 1911.



Иорка. Когда Семен Лиссим вышел на пенсию, местом жительства он выбрал солнечную Флориду. Работы Экстера занимали слишком много места, и он не захотел везти их с собой. Он предложил их мне за 15 тысяч долларов. Не располагая такой суммой, 17 марта 1970 года я написал г-ну Леонарду Хуттону — хозяину галереи в Нью-Йорке (в то время он начал интересоваться русским модернизмом) — и предложил ему купить наследие Экстера, состоявшее из 50 кол-

пистов. И если я не нахожу убедительного ответа, я просто не покупаю эту работу. Тем не менее среди 1.000 произведений, находящихся в нашем собрании, должны быть и подделки. Это, если хотите, статистическая вероятность.

— Несмотря на то, что ваше собрание является настоящим «резюме» русского модернизма, два художника — Эрте и Кандинский — заметны своим отсутствием. Как вы объясните эти пробелы?

— Я знал Эрте (Ромэна Тир-

ские фигуры, напоминающие театральные костюмы, как например, эскиз, который находится в Третьяковской галерее. К сожалению, у меня не было случая купить эскиз такого рода.

— Почему публикация каталога вашего собрания имеет такое большое для вас значение?

— Я очень хотел, чтобы эта книга вышла в свет сначала на русском языке в России. Тогда я мог бы считать, что дело, которое я начал в 1959 году и