

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. О. Котломанов

НЕИЗВЕСТНЫЙ ИЗВЕСТНЫЙ ГАБО

Рецензия на книгу: Сидлина Н. З. Наум Габо. М.: С. Э. Гордеев, 2011. 208 с.: ил.

В последние два десятилетия после падения идеологических барьеров в отечественном искусствознании наблюдается подъем интереса к страницам истории русского искусства, ранее не получавшим должного освещения. Прежде всего это касается русского авангарда, достижения которого давно признаны на Западе, но в России, увы, все еще остаются не до конца изученными. Это касается и тех художников-авангардистов, которые жили и работали в Советской России (К. С. Малевич, П. Н. Филонов, В. Е. Татлин, А. М. Родченко), и тех, кто в 1910–1920-е годы эмигрировал из России и большую часть жизни прожил за границей. Такие мастера, как М. З. Шагал, В. В. Кандинский, А. П. Архипенко, П. Ф. Челищев, получили на своей родине признание относительно недавно, что парадоксально, поскольку во всем остальном мире их называют русскими художниками. К ним же принадлежит и яркий представитель конструктивистской скульптуры Наум Габо, навсегда уехавший из России в начале 1920-х годов и почти всю свою весьма продолжительную жизнь работавший в Германии, Франции, Англии и Америке.

Наум Габо (Певзнер) и его брат Антуан прославились на Западе, хотя, что вполне воз-

можно, много восприняли от отдельных представителей русского искусства. Габо, в частности, утверждал, что единственным художником, по-настоящему повлиявшим на него, был Михаил Врубель, в своих картинах и рисунках применявший геометризацию формы, отчасти напоминавшую творческий метод Сезанна [1, с. 17]. Так это или нет, в настоящее время установить почти невозможно, учитывая тот факт, что Габо мифологизировал свою художественную биографию, о некоторых ключевых моментах которой мы можем узнать исключительно из его мемуаров и интервью, которые вряд ли могут считаться объективными источниками для исследователя. В отличие от произведений М. Шагала или В. Кандинского, практически все известные работы Н. Габо были созданы на Западе, и его роль в русском искусстве была в значительной степени эпизодической, хотя и яркой. В 1920 г. он вместе со своим братом, в будущем не менее прославленным скульптором, выпустил «Реалистический манифест», по сути бывший манифестом конструктивистской скульптуры, одного из важнейших направлений в абстрактном искусстве первой половины XX в. Манифест был выпущен в виде листовки и расклеен на улицах Москвы, что, вполне вероятно, рассматривалось в то время как одно из многочисленных проявлений пассионарной активности деятелей авангарда. Вряд ли этот замечательный доку-

Котломанов Александр Олегович, канд. иск., доц., Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: kotlomanov@yandex.ru

мент эпохи вызвал в 1920 г. ажиотаж в художественных кругах, ведь по-настоящему узнали о нем лишь многие годы спустя, когда на Западе стали выходить антологии текстов, связанных с историей современного искусства, и когда сам Наум Габо стал всемирно известен. Известность эта, однако, не затрагивала нашу страну, где не только не сохранилось работ художника, но даже само его имя выпало из контекста истории русского искусства, в отличие от имен В. Татлина, А. Родченко и Л. Лисицкого, вплоть до сегодняшнего дня вбирающих в себя весь диапазон представлений о таком движении, как русский конструктивизм.

Ситуация эта, конечно, во многом была связана с политикой «железного занавеса», когда часть отечественной культуры была искусственно отделена от взоров искусствоведов, живших в СССР и имевших относительно представление о том, что происходило на Западе, там, где Наум Габо стал постепенно восприниматься как чуть ли не глава конструктивизма и его основатель. Парадоксальным образом в России и на Западе сложились две параллельные традиции понимания истории конструктивизма, в которых фигурировал почти один и тот же набор имен, но с различной степенью выставленных приоритетов. Сложности добавляло также то, что Габо уже в 1920–1930-е годы стал говорить о том, что он предпочитает термину «конструктивизм» понятие «конструктивная скульптура», лучше отражающее суть явления и не ассоциирующееся с советским государством.

Что касается зарубежной ситуации, то там Габо был не только признан и востребован как художник, но и прочно вошел в исторический контекст современной скульптуры. Некоторые монографии, написанные непосредственно Габо или рассматривающие его творчество в рамках исследования конструктивной пластики, вполне могут претендовать на роль фундаментальных изданий, дающих исчерпывающее представление о зарубежной традиции изучения такого явления, как абстрактная скульптура первой половины XX в. Уже в 1964 г. увидела свет книга Герберта Рида «Краткая история современной скульптуры», в которой братьям Певзнерам отводится существенная роль в главе «От кубизма к конструктивизму», где говорится о том, что

именно они впервые сформулировали принципы «конструктивистской идеи» [2, р. 112]. В 1977 г. была выпущена книга Вилли Родлера «Конструктивные идеи. История конструктивного искусства от кубизма до сегодняшнего дня», где имя Габо рассматривается в контексте и истории русского конструктивизма, и хитросплетений эволюции конструктивной идеи в до- и послевоенных Европе и США [3]. В 2000 г. была опубликована 500-страничная монография Мартина Хаммера и Кристины Лоддер «Конструируя современность. Искусство и карьера Наума Габо» — величественный монумент творчеству скульптора [4]. Это всего лишь малая часть обширной библиографии Габо, вбирающей в себя монографии, альбомы, каталоги, антологии и мемуары, выпущенные на английском, немецком, французском языках...

На русском языке о Габо почти ничего не написано, что характеризует отечественную искусствоведческую науку не с лучшей стороны. Выпуск русскоязычной книги об этом художнике был давно необходим для восполнения одной из досаднейших лакун в российском искусствознании, и вот, наконец, такое издание увидело свет. Монография «Наум Габо» была выпущена в 2011 г. в рамках масштабного издательского проекта «Русский авангард», объединившего к этому времени несколько десятков книг, посвященных художникам и архитекторам 1920–1930-х годов. Автором монографии стала Н. З. Сидлина, внештатный научный сотрудник лондонской Галереи Тейт, кандидат искусствоведения, защитившая несколько лет назад диссертацию на тему «Наука и искусство в творчестве Наума Габо» [5]. Заслуживает уважения тот факт, что в качестве материала для монографии Н. З. Сидлина использовала, помимо всего прочего, документы и фотографии из архива Габо, хранящиеся в Берлинской галерее (Berlinische Galerie) и в Галерее Тейт. Книга, несмотря на малый формат, богато иллюстрирована, причем некоторые из помещенных в ней фотографий художника и его произведений публикуются, судя по всему, впервые. Недавно издательство *Tate Publishing* выпустило эту же монографию и на английском языке, хотя по тексту понятно, что адресована она в первую очередь русскоязычным читателям.

Помимо всех очевидных достоинств этого издания у него, к сожалению, присутствуют и не менее очевидные недостатки. Во-первых, отметим оформление или, как указано в книге, «дизайн-проект» издания. Прежде всего бросается в глаза крупный шрифт, совершенно неуместный для небольшого формата и как будто бы маскирующий недостаточный объем текста, который нужно искусственно увеличивать. Дизайнеры постарались на славу: вместо абзацев — красные квадратики, крохотные красные сноски по углам страниц, несоразмерные тексту заголовки, фрагменты из дневников и мемуаров Габо, выделенные серым цветом... Читать все это — настоящее испытание, и, кажется, над оформлением монографии работали люди, малознакомые с закономерностями книжного организма, его структурой и ритмом и решившие во что бы то ни стало продемонстрировать здесь свои дизайнерские «умения».

Во-вторых, вызывает недоумение отсутствие (точнее сказать, неполное присутствие) в книге необходимого справочного аппарата. Указаны только список сокращений и список иллюстраций, причем некоторые из владельцев иллюстраций отдельно указаны в перечне обладателей копирайта. При столь избыточно внимательном отношении к обладателям прав на воспроизведение репродукций в книге нет ни алфавитного указателя, ни библиографии. Впрочем, будем надеяться, что все эти недостатки будут устранены в последующих переизданиях.

Что же нового предложено Н.З.Сидлиной по сравнению с ее предшественниками — зарубежными исследователями творчества Габо? Ответ на этот вопрос мы находим уже на первых страницах книги, где помещено небольшое предисловие, написанное дочерью художника Ниной Уильямс: «Наум Борисович Габо-Певзнер, известный под псевдонимом Наум Габо, был моим отцом, он жил и умер русским в своем сердце человеком <...> Книга издана на русском языке и для русского читателя, она передает изящество и богатство творческого наследия Габо» [6, с.8]. Далее начинается собственно текст: «Наум Габо — одна из самых неоднозначных фигур в истории русского авангарда. Долгое время считавшийся мастером исключительно западного

направления геометрической скульптурной абстракции, у себя на родине он был почти неизвестен <...> Кем был Габо? Основателем русского конструктивизма или мастером западного функционализма, русским художником-новатором или американским скульптором?» [6, с.9] Итак, автор поставил вполне ясные задачи — уточнить роль Габо в истории искусства XX в. и определить его позицию в русской художественной культуре прошлого столетия.

Н.З.Сидлина предлагает модель творческой биографии Габо как целенаправленного движения к всемирному признанию, неоднократно подчеркивая объективную важность его заслуг перед мировым искусством: «К этому времени скульптор прекрасно понимал, какое место его ранние эксперименты занимают в истории развития скульптурной формы модернизма. Пусть он сам был горячим сторонником нефигуративного искусства, его ранние эксперименты с репрезентацией человеческого являются важнейшим звеном в переходе от фигуративной формы к абстрактной» [6, с.48]; «Именно в этот период за ним укрепилась репутация одного из ведущих мастеров западной геометрической абстракции» [6, с.85]; «С 1936 по 1946 год авторитет Габо как ключевой фигуры в современном европейском искусстве и одного из основателей западного конструктивизма значительно утвердился. Если берлинский период сделал его лидером европейского конструктивного искусства, то годы, проведенные на Британских островах, — мэтром, широко признанным пионером абстрактной скульптуры. Как русский художник он представлял огромный интерес для британских специалистов в качестве первоисточника информации об экспериментах русского авангарда» [6, с.123]; «Эта выставка подтвердила ключевую роль Габо как пионера абстрактной скульптуры и лидера конструктивного направления в искусстве» [6, с.180].

Габо предстает несомненным новатором, благодаря которому скульптура обрела новый метод: «Впервые круглая скульптура была сформирована сочлененными плоскостями, а не традиционным методом лепки или валяния» [6, с.43]. Н.З.Сидлина при этом упоминает, что некоторые исследователи не были столь однозначны в оценке достижений

будущего мэтра конструктивной скульптуры, говоря о том, что основой этих «открытий» был кубизм: «Уильям Такер пишет, что после пикассовской “Обнаженной женщины” (1910) переход к скульптуре, моделированной плоскостями, был очевиден: “Фигура так явно читается как иллюзорная конструкция, что, как мне представляется, не составит большого труда сделать подобное из листов металла или фанеры”» [6, с. 49]. Влияние, с ее точки зрения, вполне могло быть, но все же оно не умаляет оригинальности Габо: «Кубизм несомненно сыграл решающую роль в становлении Габо как художника, в поздних теоретических трудах он подробно анализирует влияние этого стиля на искусство модернизма. Вполне очевидно, что в своих опытах он шел по следам Пикассо и Брака, но результат, полученный им, далек от подражательства» [6, с. 50]. Таким образом, вопрос о воздействии Пикассо остается вроде бы открытым, хотя достаточно простого сравнения ранних конструктивных опытов Габо и Певзнера с предшествовавшими им образами парижских кубистов, чтобы сделать вполне очевидные заключения. То, что кубизм оказал решающее воздействие на все передовое европейское искусство 1910-х годов, сомнения не вызывает, как и то, что братья Певзнеры смогли творчески его переработать, придумав новую форму скульптурного объема с открытым каркасом.

Следующий важный сюжет связан с отношениями Габо с русским конструктивизмом. Ключевой момент здесь — появление «Реалистического манифеста», относительно названия которого до сих пор не все ясно: «Когда скульптора спрашивали, почему он внес в название термин “реалистический”, он неизменно отвечал, что его произведения — полноценная часть окружающего мира, и они не менее реальны, чем все, созданное природой <...> Слово “реалистический” весьма широко употреблялось современниками мастера, верившими в то, что они строят “новую реальность”. Габо любил рассказывать историю о том, что его “Манифест” был допущен к публикации: комиссар просвещения дал разрешение напечатать текст в государственной типографии, не прочитав его полностью. Название производило впечатление документа, написанного художниками-реалистами» [6,

с. 76]. Полумифические рассказы художника о своем прошлом ясности всей этой истории не добавляют, хотя выяснить подлинную причину возникновения такого странного названия одного из главных документов в истории современного искусства было бы действительно интересно. Вообще говоря, при всем уважении к той симпатии, которую Н. З. Сидлина испытывает к герою своей монографии, невозможно не отметить, что приводя обширные цитаты из его сочинений о самом себе, она недостаточно критично к ним относится.

Далее начинается не менее примечательный раздел аналитического повествования, где рассказывается о 1920–1930-х годах, проведенных Габо в Германии и во Франции: «Век науки и прогресса. Русский конструктивист в Европе (1922–1936). Характерно, что в начале этого периода происходит отмежевание героя монографии от своих знаменитых коллег, оставшихся в СССР: “В 1924 году братья показали свои последние работы на выставке ‘Русские конструктивисты Габо и Певзнер’. С этого времени они претендовали на эксклюзивное использование термина ‘русские конструктивисты’. Называя работавших в Советской России Татлина, Родченко и членов группы Обмоху ‘продуктивистами’”» [6, с. 85]. «С этого времени они претендовали...» — в этом, скорее всего, и кроется основа той непонятной роли, которую Габо до сих пор занимает в истории русского искусства. Как хорошо известно, изобретение термина «конструктивизм» принадлежит А. М. Гану, и его «эксклюзивное использование» Габо по смыслу скорее напоминает высказывание Сальвадора Дали «Сюрреализм — это я». Надо отдать должное изобретательности Габо: вскоре он несколько изменил свою позицию, говоря о том, что он занимается не конструктивизмом, а конструктивным искусством.

Заслуживает внимания также та часть книги, где рассматриваются годы жизни Габо в Англии, проведенные скульптором в тесном общении с лидерами местного модернизма Генри Муром, Барбарой Хепворт и Беном Николсоном. В 1936 г. Габо совместно с Муром, Николсоном, Хепворт, Фернаном Леже, Мондрианом и др. участвовал в лондонской выставке под названием «Абстрактное и кон-

кретное». В 1937 г. он совместно с Николсоном опубликовал альманах «Круг: международный обзор конструктивного искусства», где поместил свою статью-манифест «Конструктивная идея в искусстве». В ней Габо утверждал понимание конструктивного искусства как истинного единства формы и содержания, говорил о неприемлемости для конструктивного искусства ни репрезентативной, ни научно-исследовательской функции. Произведение искусства, по его мнению, должно само по себе быть реальностью: «Конструктивная идея знает лишь одну реальность. Нет ничего нереального в искусстве» [7, р. 367]. Идеи Габо и конструктивизм в целом оказали значительное влияние на английское искусство, в том числе и на упоминавшихся Николсона, Мура и Хепворт.

В Англии в конце 1930-х годов Габо впервые начинает создавать скульптуры с использованием натянутых струн, что, по справедливому мнению Н.З.Сидлиной, становится одной из основных отличительных черт его стиля. Она даже отводит этой технике отдельную главу — «Струнный метод скульптурного моделирования», где, однако, приписывает авторство этого метода Генри Муру, якобы впервые применившему струны в скульптуре в качестве эксперимента. Здесь автор первой русской монографии о Габо простодушно следует традиции, истоки которой можно найти в ряде интервью, данных Муром в 1960–1980-е годы. Одно из них цитирует Н.З.Сидлина: «Без всякого сомнения источником вдохновения для моих струнных форм был Музей науки <...> Впечатление от увиденных мною там математических моделей, сделанных для того, чтобы наглядно показать различие форм, находящихся между квадратом и кругом, было очень сильным <...> Меня поразили не математические свойства этих моделей, а возможность взглянуть сквозь проволоку, как из птичьей клетки, а также возможность видеть одну форму внутри другой» [6, с. 163]. Существует еще одно его высказывание, весьма любопытное, в монографии Н.З.Сидлиной не цитирующееся: «Я припоминаю кого-то вроде Габо, увидевшего мои эксперименты во время своего приезда в Лондон и заставившего меня гордиться этой моей идеей. Она его околдовала» [8, р. 257]. Заметим, что далеко не

все исследователи творчества Мура признают за ним авторство струнных скульптур: «Также ему было известно, что Наум Габо применяет проволоку в своих произведениях для дематериализации плоскостей» [9, с. 62]. Это больше похоже на правду. Использование струн, как хорошо видно по истории эволюции скульптуры Мура, было всего лишь эпизодом для него, «удивительным» образом совпавшим с приездом Габо в Англию. Исходя из простого стилистического анализа, сделаем вывод о том, что идея со струнами скорее всего изначально принадлежала именно Габо, и Мур только развил ее в ряде своих небольших работ. Странно, но в своем исследовании Н.З.Сидлина отстаивает позицию, основанную на высказываниях Мура, истинность которых вовсе не бесспорна.

К сожалению, послевоенному творчеству Габо (напомним, он дожил до 1977 г.) в монографии отведено намного меньше места по сравнению с 1920–1930-ми годами, хотя именно после войны он действительно стал известен и получил возможность работать с монументальными формами. Видимо, как считает Н.З.Сидлина, годы становления художника важнее, чем годы его признания. Подытоживает она свое повествование, как и начинает, словами дочери Габо, Нины Уильямс: «Он умер, считая себя русским художником. Последние слова папы были по-русски» [6, с. 200]. Можно подумать, главной целью книги было доказать, что Габо, проживший почти всю жизнь за границей, был именно русским художником, и не каким-то другим. Стоит ли так на этом настаивать? Ведь на самом деле Габо скорее был неразрывно связан с западным модернизмом, атмосфера которого ему явно была роднее, чем пропитанная революционным романтизмом среда русского авангарда начала 1920-х годов. Габо в своем интервью, данном незадолго до смерти, говорил, что знал и Малевича, и Татлина, и Родченко, но не был близок с ними [1, с. 17]. При этом, как мы узнаем в том числе и из книги Н.З.Сидлиной, он находился в дружеских отношениях со многими западными художниками. Он был выдающимся мастером именно западной скульптуры XX в., шедшей по абсолютно иному пути развития, чем скульптура русская, или, точнее сказать, советская.

Попытка создания первой русскоязычной монографии о Науме Габо, предпринятая Н.З.Сидлиной, достойна всяческого уважения, хотя и вызывает много вопросов, связанных с целями, поставленными автором книги. Хочется верить, что автор, которому явно глубоко близки творчество и личность Габо, в будущем продолжит работу над исследованием его скульптуры, приняв во внимание скромные критические замечания, высказанные в этой статье-рецензии.

Литература

1. *Тэрстон Л.Б.* В гостях у Наума Габо: [интервью со скульптором] // Америка. 1976. № 241 (дек.). С. 16–19.
2. *Read H.E.* A concise history of modern sculpture. London: Thames, Hudson, 1964. 310 p.
3. *Rotzler W.* Constructive Concepts. A History of Constructive Art from Cubism to the Present. Zürich: ABC Edition, 1988. 332 p.
4. *Hammer M., Lodder Ch.* Constructing Modernity: the Art and Career of Naum Gabo. New Haven: Yale University Press, 2000. 528 p.
5. Сидлина Н.З. // Ассоциация искусствоведов (АИС). URL: http://www.ais-aica.ru/ais-aica/index.php?option=com_content&view=article&id=2607:2012-01-16-11-09-28&catid=197:-2&Itemid=60 (дата обращения 15.10.2012).
6. *Сидлина Н.З.* Наум Габо. М.: С.Э.Гордеев, 2011. 208 с.
7. *Gabo N.* The constructive idea in art // Art in theory, 1900–1990. Oxford: Blackwell, 1999. P.365–374.
8. *Moore H.* Writings and Conversations / ed. by A. Wilkinson. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002. 320 p.
9. Генри Мур: человеческое измерение: [кат. выст.]. Лондон: Британский Совет, [1991]. 160 с.