Архив

УДК 7.038, 7.071.1, 7.072
ББК 85.103
DOI: 10.51678/2073-316X-2026-2-318-357

Ольга Певзнер

Наум Габо о русском искусстве в эпоху революции. Интервью С. Ф. Старру и К. Фрэмптону (1969)*

В 1969 году Наум Габо дал интервью двум профессорам Принстонского университета, в будущем — президенту Оберлинского колледжа и специалисту по международным отношениям С. Ф. Старру и Командору ордена Британской империи и Заслуженному профессору архитектуры Колумбийского университета К. Фрэмптону. Однако интервью до сих пор так и не было опубликовано даже на языке оригинала; более того, исследователи пользовались редактированной версией, которая содержит много неточностей.
Публикация русского перевода интервью сопровождается исторической справкой и комментариями, описывающими неизвестные детали пребывания в Москве братьев А. Певзнера и Н. Габо в первое революционное пятилетие.

Ключевые слова:

Габо, Певзнер, Малевич, Лисицкий, Татлин, Наркомпрос, Вхутемас, 1-я Русская художественная выставка в Берлине.

Предисловие к публикации

56 лет назад произошла встреча двух преподавателей Принстонского университета с Наумом Габо. Тогда 30-летний Фредерик Старр, проведший год в России и встречавшийся там с Константином Мельниковым и другими участниками событий 1920-х годов, и 40-летний Кеннет Фрэмптон, увлеченный русским конструктивистским искусством и архитектурой, отправились в Коннектикут, где жил художник. Старр запомнил Габо «как жилистого, с напряженными глазами, но в целом уставшего человека. Он вспоминал свои ранние дни как из другой геологической эпохи, но был рад поговорить со мной по-русски... Он явно все еще работал и с удовольствием поделился с нами некоторыми текущими рисунками. Кен и я планировали вернуться, но этого так и не произошло»[1].

Годом позже Габо получил два текста: расшифровку пленки и редактированную версию текста, но по неизвестным причинам работа над интервью не продолжилась, и публикация не состоялась. Вместе с бумагами Габо оба текста поступили в архив Йельского университета[2]. В дальнейшем исследователи творчества Габо использовали редактированную версию[3].

Практически одновременно с записью интервью Старру и Фрэмптону аналогичная история произошла с Андреем Наковым. Из сохранившейся переписки следует, что в январе 1970 была сделана запись,

---

* Автор благодарен С. Ф. Старру и К. Фрэмптону, разрешившим работу с расшифровкой их интервью с Н. Габо и последующую публикацию.

1 Из личной переписки автора.

2 Beinecke Rare Book and Manuscript Library [29]. Копия интервью хранится также в библиотеке Amherst Russian Centre.

3 М. Хаммер и К. Лоддер, авторы впечатляющей книги о Габо [23], написанной по многочисленным архивным документам, использовали редактированную версию интервью, а не расшифровку.

которую Габо сначала потребовал ему вернуть для самостоятельного редактирования, а 15 октября сообщил Накову об уничтожении пленки и запрете публиковать любую информацию, полученную в разговоре. С учетом того, что материалы от Старра были отправлены Габо 18 августа, и в них есть правки Габо от руки, то в письме Накову упоминается его работа над интервью Старру — Фрэмптону: «Я уже дал так много интервью, и у меня лежат еще по меньшей мере две пленки для правки». Иными словами, в отличие от интервью, данного Накову, Габо не отказался от идеи публиковать материал и продолжал над ним размышлять какое-то время[4].

Проанализировав оба текста, следует отметить несколько моментов. Из 56 страниц транскрипции записи получилось 19 страниц отредактированного текста. Эта версия сгладила характеристики художников, данные Габо. Какие-то детали получили иную трактовку[5]. Второй важный момент — сама речь Габо; он говорил по-английски так, как будто это был русский, что заметно по построению фраз и лексике. Многие нюансы теряются, когда Габо делал прямой перевод с родного языка. Он также использовал французские слова, которые не разобрал, либо тот, кто расшифровывал запись, либо тот, кто редактировал транскрипцию. Имена русских художников содержат много ошибок. Это объясняется тем, что Габо спустя 50 лет мог позабыть точные имена или их не смогли разобрать в записи. Предлагаемая редакция исправляет все эти ошибки.

Работа с расшифровкой аудиозаписи потребовала адаптировать текст: были сделаны некоторые замены в соответствии с контекстом[6], опущены многочисленные вставные слова, не имеющие смысловой ценности (понимаете; и так далее; и тому подобное). Подобное обращение с записью можно считать адекватным, поскольку заранее подготовленные выступления Габо — лекции и статьи, грамматически

4 Наков еще несколько раз обращался к Габо с просьбой о встрече, но неизменно получал отказ и совет обращаться к уже опубликованным книгам о художнике или с его участием [2].

5 Например, из фразы на с. 14 расшифровки: «Звание профессора, знаете ли, давали, знаете ли, ни за что; у него есть мастерская, значит, он профессор. Теперь он профессор, получает немного больше хлеба и селедки и так далее, знаете ли, и прочее» в отредактированной версии на с. 3 получилось: «Звание профессора давали ни за что. У некоторых были мастерские, но никто не получал больше хлеба и селедки, чем остальные» [29].

6 Например, Габо использует слово *thing* для многих понятий. Это и «вещь», и «объект», и «событие» и т. п. Адаптированный текст уточняет это.

1. Справа: Наум Габо в своей мастерской. 1970. Фото: Инге Морат
Слева вверху: Кеннет Фрэмптон. Около 1970
Слева внизу: Фредерик Старр. 1975
Коллаж автора

и лексически выверены по сравнению с расшифровками интервью, зафиксировавшими живую речь художника.

Ответы Габо были перекомпонованы по смыслу, поскольку в живой беседе неоднократно происходила смена темы с последующим возвратом к ней. Были сделаны сокращения, коснувшиеся эпизодов жизни Габо после отъезда из России и окончания Берлинской выставки, поскольку они не относятся к выбранной теме.

Текст интервью нуждается в многочисленных исторических комментариях. Габо дает захватывающие оценки и свидетельства о других людях, однако, о себе он умалчивает (особенно о работе в Наркомпросе — НКП). Другими словами, публикация рассказывает не столько о самом Габо, сколько об эпохе глазами Габо — мудрого и порой прямолинейного человека.

***

Архивные поиски позволили прояснить некоторые аспекты биографии братьев А. Певзнера и Н. Габо. К примеру, что произошло при переходе границы и почему их задержали? Как они смогли занять две студии в доме Перцовой — доме, который после революции сначала частично, а после национализации — полностью был передан Реввоенсовету Республики во главе с Троцким? Ответы кроются в деталях биографии А. Певзнера. Дело в том, что еще в 1915 году он снимал студию в знаменитом доме художников. Годом позже Охранное отделение полиции заинтересовалось мстиславским мещанином Нотой Абрамовым Певзнером, подозревая его в антиправительственной деятельности[7]. Был запрошен Консульский отдел Христиании, который подтвердил,

7 Запрос начальника отделения по охране общественной безопасности в Отдельный корпус жандармов. 7.09.1916. ГАРФ. Ф. 63. Оп. 36. Ед. хр. 973. В документах охранного отделения отец братьев записан как Абрам Гдалев Певзнер, купеческого сословия, проживающий в Брянске владелец литейного завода. Антуан — житель местечка Шамов, Мстиславского уезда, Могилевской губернии, который, однако, в Шамове никогда не проживал. То есть Антуан был прописан в черте оседлости, в отличие от отца. Габо указывал имя отца как Борис Григорьевич, что в русифицированной версии вполне может соответствовать Абраму Гдалевичу.
Основанием для выезда за границу в 1915 году Антуан указал состояние здоровья и возможную необходимость операции. Препятствий к выезду не имел, так как был освобожден от воинской службы по состоянию здоровья. В опросном листе он обозначил себя как Нота Абрамович Певзнер, 32 лет, русский подданный, иудейского вероисповедания, художник.

что тот «вращается в обществе подозрительных лиц, заведомо известных как немецких агентов», так тогда именовали эмигрировавших большевиков, Ленина в том числе. После расследования жандармским офицерам на пограничных пунктах было сделано распоряжение «подвергнуть тщательному обыску Н. А. Певзнера»[8], что, очевидно, и было сделано. Добравшись до Москвы, братья разместились в доме Перцовой, последнем месте проживания Антуана до отъезда за границу, заняв две студии на троих [8, с. 23].

Важный аспект, который почти всегда старательно обходит Габо, — это его служба в советских учреждениях. В этом интервью он настаивает, что никогда в НКП не работал, и его сотрудничество с властью ограничивалось только участием в работе журнала «Изо» и в проведении Берлинской выставки. В Москве в это время выпускались два издания под эгидой «Изо» — газета «Искусство. Вестник Отдела Изо НКП», выходившая время от времени (всего вышло 8 номеров в 1919 году) и журнал «Вестник отдела изобразительных искусств», который вышел единожды 10 марта 1921 года. Хаммер и Лоддер полагают, что Габо работал в журнале. Сам он в интервью Болотовскому-Лассо оговаривает, что он был соредактором еженедельной газеты «Изо», посвященной актуальным проблемам искусства, организации художественных школ и преподавания [27, p. 91]. Степанова упоминает Габо в контексте работы над газетой «Искусство» в феврале 1919 года [12, с. 77]. Впрочем, Габо мог участвовать в издании и газеты, и журнала, однако ситуация, которую он описывает в 1969-м, больше соответствует 1919 году. Штеренберг предлагал ему возглавить объединенный факультет скульптуры и керамики, и когда Габо отказался, сделал своим соредактором. В действительности, в 1920 году Керамический факультет уже был создан профессором Филипповым.

В более ранних источниках встречается упоминание о его участии в Закупочной комиссии Музейного бюро[9]. Хаммер и Лоддер ошибочно считают, что Габо начал активно участвовать в управлении искусством только в последние восемнадцать месяцев, которые он провел в России. [23, p. 47], то есть с начала 1921 года.

8 ГАРФ. Ф. 102. Оп. 307. Ед. хр. 187. Л. 3.
9 Габо, черновик письма к Г. Риду [2]. Однако ни в одном из протоколов Закупочной комиссии до весны 1922 года фамилия Габо не встречается. РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 5 и Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 13.

В ГАРФе хранится личное дело Габо — служащего НКП[10]. Согласно собственноручному заявлению и персональной анкете, Габо подал заявление 8 февраля 1919 года: «...ввиду приглашения меня театрально-декоративным подотделом, прошу зачислить меня в число сотрудников театрально-декорационного подотдела, как специалиста по театральному делу». На заявлении есть две визы: «Прошу утвердить. Павел Кузнецов» и «Принять сотрудником с окладом 940 рублей. 14 февраля 1919. Татлин». Следует отметить, что заявление подписано «Неемия Певзнер (Габо)», что свидетельствует о том, что в официальных документах Габо продолжал пользоваться своей старой фамилией. Заполненная также Габо, но видимо позже, анкета сообщает, что ранее Габо (Певзнер) Неемия Борисович Абрамович в Комиссариате должностей не занимал; имеет среднее образование, является художником, беспартийным студентом Московского университета; проживает по адресу: Нижний Лесной переулок, дом 1, в студии 25, и принят на работу по рекомендации Павла Кузнецова[11].

Согласно такому же личному делу Антуана Певзнера[12], он был принят на работу раньше брата — 21 сентября 1918 года. В отличие от Габо, он указал только одно отчество — Абрамович. Можно предположить, что с учетом полного совпадения инициалов братьев, они договорились использовать разные отчества. Нота Абрамович был принят в художественно-строительный подотдел Изо временно исполняющим обязанности заведующего Центральным выставочным бюро. Певзнер также прежде должностей не занимал, получил среднее образование и профессию художника-живописца в Киевском художественном училище; являлся членом Правления и ревизионного отдела профессионального союза Нового искусства и тоже проживал в Нижнем Лесном переулке, 1 (без указания номера студии). На работу Певзнер был принят также Татлиным по рекомендации Казимира Малевича[13].

Дальнейшая карьера братьев в Наркомпросе прослеживается по спискам сотрудников, получающих или претендующих на паёк сотрудников НКП и членов профсоюза художников — Всерабиса.

10 ГАРФ. Ф. А2306. Оп. 54. Ед. хр. 702.
11 П. Кузнецов заведовал секцией живописи в Изо НКП.
12 ГАРФ. Ф. А2306. Оп. 54. Ед. хр. 132.
13 Рекомендация написана каллиграфическим подчерком и только подписана Малевичем.

Певзнер Н. А. значится как профессор Свободных художественных мастерских (Вхутемаса)[14]. Габо записан как Габо-Певзнер Неемия Борисович, заведующий литературно-издательской частью Изо, вступивший в эту должность 1 декабря 1920 года. Он пользовался положением служащего и для собственных нужд. Так, 21 июня 1921 года было выдано удостоверение, требующее содействия художнику для вывоза в Москву его статуй из мастерской в Серпухове[15].

Другой вопрос, который до сих пор оставался открытым, — это, что конкретно было куплено Музейным бюро из произведений Габо. Материалы Закупочной комиссии и Книга регистрации художественных произведений фиксируют только одну покупку — «№ 2081. Габо Н. Б. Торс. Пространственный рельеф. Скульптура»[16]. Решение о покупке было принято 26 октября 1920 года в ходе рассмотрения «произведений скульптуры»[17]. По Акту 51 от 22 апреля 1921 года он был отправлен в Сольвычегодский краевой музей, и, к сожалению, не сохранился[18].

Хаммер и Лоддер сообщают, что «судя по всему, Музейное бюро также приобрело Голову № 2 и хотело отправить ее в провинциальный музей» [23, p. 75]. Об этом же говорил сам Габо в письме Альфреду Барру[19] и в беседе с Рэкстроу Даунсом:

> *Родченко отвечал за распределение работ, купленных для музеев, и однажды Кандинский пришел к Габо и упомянул, что Родченко отправил «Голову» в какой-то совершенно неизвестный маленький городок совершенно необразованных людей, которые, вероятно, использовали бы ее как колпак для дымохода*[20]*. Габо пошел к Родченко,*

14 Документ составлен не позже января 1921 года, что означает, что учебный год 1920–1921 Певзнер отработал и потерял мастерскую в учебном году 1921–1922. ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Ед. хр. 173. Л. 72.
15 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Ед. хр. 173. Л. 36, 44 об., 72 об., 73.
16 РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 6, 7.
17 Протокол № 3, п. 1. РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 81. На том же заседании Закупочная комиссия под председательством Кандинского приобрела произведения Обмоху (Стенбергов, Медунецкого и др.) и 3 картины и 6 графических работ Кандинского, несколько работ Родченко и Степановой.
18 РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 117. Из двадцати произведений из этого акта отправки 12 сохранились в Архангельском музее Русского Севера, в том числе и «Этюд» Антуана Певзнера.
19 В черновике письма Барру [2] Габо упоминает, что «Голова» была сделана из латуни.
20 Довольно странное заявление для Кандинского, создавшего концепцию музеев современной культуры и не возражавшего против отправки своих работ в отдаленные города (Елец, Луганск, Уфа, Тобольск, Барнаул, Пенза и т. д.).

который мог только сказать, что директор музея в этом городе видел «Голову» и она ему понравилась, поэтому Родченко отпустил ее. Габо спросил Родченко, отправил ли он туда какие-то свои работы? Нет. «Голову» тайно спасли [22, p. 230].

При полной сохранности протоколов и Книги регистраций можно с уверенностью утверждать, что архивных записей о приобретении или хотя бы рассмотрении возможности покупки «Головы» нет. Как нет и упоминаний о каких-либо других произведениях Габо, рассмотренных и отклоненных[21].

21 В дневниковой записи Варвары Степановой от 14 сентября 1920 года описан случай конфликта Антуана Певзнера и Александра Родченко, последовавший, по ее мнению, после того, как «Певзнер принес в Бюро продавать какую-то декадентскую вещь и ее не купили, то Певзнер пришел к Анти с претензиями, а он его, конечно, послал сначала в Отдел узнавать; тот все приставал, тогда Анти послал его просто к черту» [12, с. 134]. В действительности, ни одна вещь Певзнера не была отклонена, а если подобное и произошло, то только до официального рассмотрения произведения на заседании Закупочной комиссии. Две графических работы Певзнера № 2820, рисунок «Цветы», 51 × 37 см, и № 2839, рисунок углем «Женщина», 72 × 92 см, были записаны позже покупки, среди произведений оказавшихся не сразу включенными в Книгу регистрации (№ 2784–2905). Поскольку Степанова в работе Закупочной комиссии участия не принимала, а Родченко приобрел решающий голос после выхода из нее Кандинского в конце марта 1921 года, случай, описанный Степановой следует рассматривать критически. Всего было куплено 12 произведений Певзнера (помимо упомянутых выше рисунков № 231–235, 767, 1341, 1437, 2012, 2013 — 10 живописных работ, из которых 5 сохранились). РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 104, 105; Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 31 об., 32, 32 об., 33.

Интервью Ф. С. Старра и К. Фрэмптона с Наумом Габо (1969)

Старр: В своих лекциях [19] вы говорите о годах до войны, когда вы еще находились в Мюнхене. Вы были очарованы как западным, так и русским искусством. Французское и немецкое искусство в Мюнхене и Париже и работы Врубеля и русские иконы произвели на вас большое впечатление.

Габо: Я рассказывал о своих самых ранних годах, до того, как стал студентом факультета искусств и истории в Италии. Врубель оказал большое влияние на мое поколение и всех художников; Малевич также не избежал этого. Мой брат, Татлин и многие другие были поклонниками Врубеля в юности[22]. Все они были художниками. Никто из них не был скульптором, хотя Врубель кое-то сделал и в скульптуре.

Старр: Где вы видели его работы?

Габо: Их было немного в Москве. Скульптура Врубеля не была выставлена; я видел ее в доме Морозова, когда был мальчиком.

Старр: Любой мог зайти к Морозову, если ему было интересно?

Габо: Да. Ну, вам пришлось бы написать ему; самого вы бы не встретили; вас проводил бы просто слуга или кто-то еще.

Старр: Вы когда-нибудь встречались с ним?

Габо: Нет. После революции коллекции Морозова и Щукина были объединены, и Луначарский назначил Кандинского директором[23].

22 В интервью Дэвиду Томпсону (BBC) 4 февраля 1976 года Габо вернулся к роли Михаила Врубеля в модернизме:
Врубель привносит в это [русское искусство] византийский дух, современное течение, которое является довольно новым. И когда вы изучите его как следует, вы увидите, что он повлиял на нашу ментальность так же сильно, как Сезанн на европейцев. Кубисты находились под влиянием Врубеля так же, как и мы. Потому что есть много работ Врубеля, в которых вы можете найти кубистические тенденции. И было бы невозможно, чтобы в то время, когда… когда Дягилев был другом Пикассо и Брака… Совершенно невозможно, чтобы это молодое поколение французских художников не видело или не знало [Врубеля]. Так вот, начинается история искусства. Это новое искусство. Новое отношение, новое видение мира [20, pp. 15–16].
Миф о влиянии Врубеля на Пикассо был распространен среди русских модернистов. В 1906 году Дягилев привез на Осенний салон не только иконы, но и Врубеля. Художник Судейкин, также приглашенный Дягилевым участвовать, опубликовал в 1945 году в воспоминаниях свидетельство о том, что когда он с Ларионовым ходил по залу Врубеля, то они «неизменно встречали коренастого человечка… который часами простаивал над вещами Врубеля. Это был Пикассо» [30, p. 38].

23 Объединение коллекций Щукина и Морозова в один Музей нового западного искусства (ГМНЗИ) произошло лишь в 1923 году, спустя пять лет после национализации

Он взял Родченко в помощники. Морозов был там некоторое время, а потом исчез.

Старр: А Щукин? Что это был за человек?

Габо: Щукин был там долго. Я с ним встречался. Вы знаете Филипса? Коллекционер из Вашингтона? Такой же тип. Человек, который любил искусство. Вы знаете, в чем наша беда в этой стране? Критики не любят искусство. Они любят слова об искусстве. И цены. Они бесчувственны к искусству или произведениям искусства; они могут писать о галошах — старых резиновых галошах. Они говорят о чем угодно и невероятно гордятся тем, что могут сделать так много слов из ничего. Здесь процветает такая критика. Никто из них не чувствует искусства, потому что я понимаю, о чем они пишут. Весь этот художественный процесс, который здесь происходит, поиск новых видов искусства, который Америка делает, что-то совершенно новое, что пробудилось в войну... (речь о направлениях в искусстве, появившихся в Америке в 1940-х годах. — *О. П.*).

Например, статья о Врубеле, великом гении. Вы читаете, что пишет о нем критик; это не объясняет его значимости в искусстве. Это просто идиотизм; само собой разумеется, что человек пишет со скрытыми мотивами. Это не имеет никакого отношения к искусству.

Где место моей скульптуры в истории искусства? Здесь икона, старая икона[24], а здесь Малевич. Вы можете видеть, откуда что взялось. Это очевидно, но критики объясняют это так, как будто пишут наспех на коленке.

Старр: Когда вы возвращались в Москву из Мюнхена на каникулы, вы видели какие-нибудь выставки икон в 1911 или 1912 году?[25]

Габо: Нет, выставок не было, ходили в церковь... Ну, я не знаю. Но я видел скульптуру Врубеля, когда мне было около... Я был, наверное, в 9-м классе гимназии. Она была в прихожей дома Морозова.

в 1918-м. Габо путает историю создания ГМНЗИ и Музея живописной культуры (МЖК) в Москве. Кандинский сформулировал концепцию МЖК и пригласил Родченко стать своим заместителем.

24 Говоря «старая» икона, Габо, скорее всего, имеет в виду домонгольский период.

25 Первая общедоступная выставка, на которой в России была представлена древнерусская иконопись проходила в рамках празднования 300-летия Дома Романовых в Москве в феврале 1913 года. За год до этого (с декабря 1911 по январь 1912 года) в Петербурге проходила еще одна выставка, но она не была открытой для широкой публики. Впервые русская икона как художественное произведение появилась на Осеннем салоне в Париже в 1906 году, куда Дягилевым были привезены иконы из частных собраний.

Старр: Скульптура принадлежала Морозову?

Габо: Да, была сделана по его заказу Врубелем. Сергей Конёнков работал в том же направлении. Но это, конечно, не то же самое, что работы Врубеля. Ничего не происходит просто так. Ход моих мыслей о новой скульптуре не возник в одну ночь. Какие-то семена проросли иначе, как цветок, который отличается от семени цветка. Там истоки, и между всем есть связь.

Барр пишет о моем искусстве, и что он смог понять, увидев «Голову», это то, что какой-то итальянский футурист предшествовал моему творчеству. Где в моем искусстве влияние футуристов? Когда я смотрел на футуристические работы, я не видел ничего нового. Критики говорят мне о влиянии работ, которые я видел на выставке футуристов в Париже. А мы были русскими шовинистами; в России был своего рода шовинизм. Нужно быть очень осторожным и избегать утверждений, что все было сделано русскими. Это не так, но это был дух эпохи.

Да, Врубель тоже ездил в Европу, в Италию. Но он не видел Сезанна, потому что там, куда ездил Врубель, не было его работ[26]. Хотя он тоже был под влиянием. Он видел вещи, и он тоже, в некотором роде, даже в религиозных картинах[27], делал что-то похожее, но по-другому.

Старр: А как насчет других русских в Мюнхене, когда вы там учились; кого вы видели? Грабарь все еще был там, не так ли? Были ли там какие-то еще люди искусства...

Габо: Нет, может быть, Грабарь был, но... это маловероятно. Всегда говорят, что я встречался с Кандинским. Только я познакомился с ним позже... Но потом мы стали довольно хорошими друзьями. Он был намного старше меня.

Старр: Я хотел бы больше узнать о ваших чувствах, когда вы вернулись в 1917 году. Вы имели какое-либо представление о том, что революция может означать для искусства?

Габо: Я вернулся из-за революции... Я вернулся в свою страну, вот и все. Я вернулся, потому что хотел быть в России и вернуться к работе. Я привез свои работы с собой. Я не знал, что происходит в России.

Старр: Вы вернулись из Скандинавии после Февральской революции 1917 года. О чем вы думали в то время?

26 В 1884 году Врубель впервые посетил Италию: Равенну и Венецию. В 1891 году — Милан, Рим; в 1894 году — Северную Италию.

27 Видимо, речь идет о фресках Врубеля для Владимирского собора и Кирилловской церкви в Киеве.

Габо: Да, мы уехали в Россию, когда произошла революция Керенского. Мы были в Москве в феврале[28], и сразу, может быть, на следующий день, мы встретились с другими художниками и завели знакомства; мы ходили на выставки и навещали друг друга; все началось само собой. Как многие могут подумать, мы вообще не были организованной группой. Когда мы приехали, существовало всего две группы: они называли себя футуристами и супрематистами. Это были две отдельные группы. Футуристы были в основном сумасшедшими. К примеру, Бурлюк, который также был художником и футуристом, как он себя называл. Был еще один, который сейчас в Париже и говорит, что он тоже был футуристом[29]. Я никогда не встречал Гончарову и Ларионова в Москве, потому что они находились в Париже. Это были организованные группы. Супрематисты были художниками и не создавали скульптуры. Они все были художниками[30].

28 Время возвращения в Россию братья запомнили по-разному: в интервале с февраля до конца апреля. Хаммер и Лоддер связывают возможность их возвращения с отменой черты оседлости 2 апреля 1917 года декретом временного правительства. Однако семья Певзнер всегда проживала вне черты, этот запрет не распространялся на купцов первой гильдии, лиц с высшим образованием и обладателей ряда профессий. К тому же фактически черта оседлости прекратила существование 19 августа 1915 года, когда ввиду чрезвычайных обстоятельств военного времени было разрешено проживание евреев в городских поселениях вне черты оседлости.
В «Автобиографии» Габо дает описание событий, по которому можно датировать возвращение с большой точностью. На следующий день после прибытия Габо в Петроград его разбудил шум на улице: «...это была не просто толпа, идущая по улице, а целая демонстрация с красными флагами и плакатами, на которых были лозунги “Вся власть Советам” и “Долой Милюкова”» [17, с. 38]. 18 апреля (1 мая) министр иностранных дел Милюков отправил ноту союзникам о продолжении участия России в войне. Спустя два дня, 20–21 апреля (3–4 мая), произошли антиправительственные выступления под лозунгами: «Долой Милюкова!», «Долой войну!». Если учесть, что после перехода финской границы, братья были задержаны и отправлены в Петроград под вооруженной охраной, но после отпущены, что в революционных обстоятельствах могло занять 2–3 дня, то границу они должны были пересечь 18 апреля (1 мая). Дата подтверждается другой ремаркой Габо: «Мы прибыли в Хапаранду... перед нами развернулась странная картина... На шестах, на вагонах были красные знамена, вся станция была в красном, у всех были красные повязки на рукавах, на оружии, и у всех было оружие на плечах» [17, с. 45–46]. Это — описание празднования 1 мая.

29 Единственным футуристом в Париже в 1960-х годах был Илья Зданевич. Возможно, они кратко пересекались с Габо во второй половине 1917 года до отъезда из Москвы.

30 В дневниковой записи без даты (1950–1970-е) атмосфера в Москве в 1917 описана так: *...меня поразил царящий там среди интеллигенции дух полемики, дух обостренной свары, буйной вражды между отдельными маленькими группками среди поэтов и художников в одинаковой степени; причем дело было не в том, кто говорит к делу и со смыслом, а кто громче орет. Иначе говоря: кто говорит с большим темпераментом и более едким сарказмом, уничтожающим оппонента. Был ли этот полемический дух общения или дискуссии занесен в область искусств из политики революционной или же было это характерным видом российской манеры дискуссий, я не мог объяснить себе. Но вот эта особая грубая и оскорбительная манера в дискуссиях — оттолкнула меня постепенно от всяких группировок артистических — литературных и политических и [заставила] сосредоточить все мое внимание и силы на своих собственных работах и задачах. Это в конце и заставило меня обнародовать свой манифест* [18].

Старр: Вы постоянно были в Москве летом 1917 года? Где была ваша мастерская?

Габо: Я все время жил в Москве. Иногда я ездил в Серпухов, под Москвой, где я сделал большую фабрику[31]. Моя студия находилась в доме Перцова, знаменитом доме, построенном для художников[32]. Моя студия представляла собой большую комнату с балконом, выходящим на центр Москвы. Нас там было 17[33]. Так или иначе, это было недолго. Я прожил там пару лет, а потом нас выгнали[34].

31 В 1975 году Габо дал более подробный ответ Эдвину Маллинзу (BBC):
Я покинул Петроград из-за революционного хаоса, который всегда сопровождает смерть режима... Петроград никогда не был моей столицей, и во время моего пребывания в Норвегии у меня не было никаких контактов и знаний о том, что происходило в двух российских городах. Оставаясь дома в Брянске, я пытался разобраться в ситуации и через три месяца переехал в город Серпухов, совсем недалеко от Москвы, чтобы жить в доме моей сестры, муж которой был директором большой текстильной фабрики. Оттуда я мог часто ездить в Москву [1].
О какой фабрике он говорил Старру и Фрэмптону, неизвестно. Возможно, он имел в виду эскиз Серпуховской радиобашни. См. ниже примеч. 42.

32 Дом Перцовой изначально предназначался для сдачи квартир внаем, но владелец установил сравнительно низкую арендную плату и выбирал жильцов по их талантам. В 1910-х годах дом называли «московским Монпарнасом». После революции и переезда правительства в Москву в доме поселился Троцкий, а в 1922 году, после национализации, в него въехал целый ряд советских и военных деятелей. Художники вернулись в дом, когда новые жильцы исчезли в пучине сталинских репрессий в 1930-х годах. Факт, что Антуан Певзнер занимал там студию еще в 1915 году, говорит о том, что он находился в эпицентре художественной жизни.

33 В тексте расшифровки стоит 70 (*seventy*) с вопросом. Учитывая близость звучания 17 и 70 в устах иностранца, а также упоминания количества мастерских — 16 — в более ранних воспоминаниях (см. примеч. 34), здесь приводится 17.

34 В дневниковой записи от 23 августа 1940, года сделанной на смерть Троцкого, Габо вспоминал свою жизнь в доме Перцова:
Этот дом особенно понравился новым питомцам академии генерального штаба, во главе которого стоял Троцкий. Они реквизировали дом и выселили всех жильцов, кроме нас, художников с верхнего этажа, состоявшего из студий. Их было 16. Лишь несколько месяцев спустя они стали зариться и на студии, пытаясь выселить и нас, что им долго не удавалось благодаря нашим настойчивым ходатайствам перед Троцким и его благосклонному отношению к нашим доводам. Я был, между прочим, одним из ходатаев вместе с Татищевым, а потом с Натаном Альтманом. В эту зиму я видел его почти что ежедневно. Это был 1918 год. ... Я потерял его из виду и снова столкнулся с ним в 1919 году в Серпухове, куда он перевел свой штаб, чтобы быть ближе к Деникинскому фронту. Случилось так, что я в это время жил в Серпухове у моей сестры на красильно-отделочной фабрике бывш. Коншина и я видал его неоднократно, хотя мне и не пришлось разговаривать с ним [18].

Когда я приехал в 1917 году, ни Родченко, никого из молодых там не было. Родченко был еще художником, супрематистом и учеником Малевича. Позже, в 1919 году, в Москве внезапно появился Лисицкий, который был с Малевичем в Витебске. Малевич не был москвичом[35]. Татлин и его последователи были москвичами; у него была целая группа последователей. Я помню фамилию Митурича, человека, который также был художником в Петрограде; он не начал [заниматься искусством] до меня[36]. Тогда было очень недолгое ученичество. Мой брат познакомился с ним в Киеве в художественной школе. Я его не знал и никогда не встречал.

Был Смирнов[37]. Смирнов был скорее адъютантом. Он, возможно, рисовал и делал что-то. Однако он все же был незначительной личностью,

35 Малевич приехал в Москву в 1907 году и задержался на 12 лет до отъезда в Витебск в 1919-м.

36 Петр Митурич учился в Киевском художественном училище в 1906–1909 годах, а затем в Академии художеств в Санкт-Петербурге в 1909–1915 годах, был близок к Татлину и футуристам.

37 Хотя фамилия Смирнов является распространенной, вероятно, речь идет о художнике Иване Федоровиче Смирнове, окончившем Строгановское училище (1911) и Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1910–1915), члене АХРР.
Несмотря на то что в воспоминаниях других участников московской художественной жизни о нем нет упоминаний, на Габо он произвел неизгладимое впечатление. В письме к Г. Риду 13 августа 1958 года Габо его описал так:
...из всех коммунистических сановников, с которыми я встречался, этот человек стоит особняком в моей памяти. Его звали Смирнов. Это был высокий, рыжеволосый мужчина, похожий на туберкулезника и говоривший медленно, тихим, глубоким голосом. Он был живописцем, художником, но в то время он не занимался живописью. Он был занят в основном политикой. Он не был, в целом, хорошим художником, и он знал, что был плохим академистом. В политике, однако, он выполнял среди нас какую-то особую и важную работу, хотя мы не знали, какую именно. У него на самом деле не было никакой должности в Министерстве искусств, но он всегда присутствовал на всех важных собраниях, и Штеренберг, и Луначарский были очень внимательны к тому, что он говорил. Смирнов предложил следующее: мы должны разделить художников на две группы — талантливых, которые создают выдающиеся работы, и тех, кто не так талантлив, но которые делают более или менее хорошие работы. Тарифы должны идти в соответствии с этой квалификацией, но в обратной пропорции, то есть чем менее талантлив и хорош художник, если он создает приемлемые и профессионально адекватные работы, тем больше ему нужно платить за его живопись [2].
Так или иначе, Габо упоминает Смирнова много раз: в 1958 (в письме к Риду), 1962 (в разговорах с Даунсом), 1969 (в этом интервью).
Эпизод с тарифами, врезавшийся в память Габо, подтверждается Кандинским в интервью Шарлю-Андре Жюльену в 1921 году, впервые опубликованном в *Revue de l'Art* (1969): *Картины: что-то покупает государство, а также частные лица, которые приобретают прежде всего работы умерших художников. Они платят 300.000 рублей. Ставка определяется в зависимости от количества часов, использованных для разработки картины, эскиза, исполнения. Это бонус для посредственных живописцев. Великие же унижены ... В Профсоюз входят все художники всех категорий. Он определяет цены* [25, стр. 477].

потому что он всегда следовал за Малевичем или Татлиным, таская портфель Татлина из восхищения настолько, что он стал его...

Старр: Учеником. Носильщиком?

Габо: Он был не очень приятным человеком. Я не очень хорошо его знал, потому что он был связан с Татлиным. Татлин в то время действовал в Москве не как художник, а скорее, как представитель и квазикомиссар при Штеренберге.

Старр: Какими были политические взгляды Татлина? Как он был назначен?

Габо: Никакими. Штеренберг назначил его главой отдела живописи, Изо, как его называли. В октябре Луначарский возглавил Министерство просвещения в Петрограде. Так что организация всей идеи образования проводилась в какой-то степени через Луначарского. Он же связался со своим близким другом Штеренбергом, художником, модернистом и довольно талантливым. Такой был миниатюрный человечек. Они не были знакомы в Париже[38]. Луначарский был человеком, в какой-то степени образованным в искусстве[39]. Я не знаю, кем он был по профессии; любил ли он искусство или нет, это другой вопрос. Но факт в том, что, за исключением молодых, он не мог найти никого, с кем можно было бы сотрудничать. Штеренберг был главой Изо, комиссаром. К ним присоединились Маяковский, Татлин и отчасти Пуни. Это было в Петрограде и очень недолго. Луначарский был министром или комиссаром просвещения. Ему подчинялись графические искусства, живопись, скульптура, театр, балет, музыкальные школы и все остальные школы, связанные с народным образованием, художественные и общеобразовательные. Различные области. Театр был самостоятельным отделом, а наш отдел — Изо; Штеренберг был его главой, но в начале главой в Москве был Татлин. Мы подчинялись Татлину, пока не приехал Штеренберг.

38 Луначарский, будучи комиссаром Наркомпроса, предложил должность комиссара и главы Отдела изобразительных искусств (Изо) Штеренбергу — художнику, с которым познакомился в *La Ruche* в Париже. Поскольку правительство находилось в Петрограде, Москва сформировала свой Отдел Изо, возглавленный Татлиным. С переездом правительства в Москву Штеренберг логично заместил Татлина.

39 Луначарский всегда получал положительную оценку Габо:
Луначарский, который был в Европе и знал о новых веяниях там, был довольно благосклонен к современной тенденции в искусстве, и он дал шанс молодому поколению. ... Луначарский был терпимым человеком. Интеллектуально образованный на Западе, находясь долгое время в изгнании во Франции, он знал, что происходит в мире современного искусства там, и был внимателен к этому: но его сердце было не с нами [27, pp. 89, 95] .

Старр: Это было чисто художественное назначение для Татлина или также политическое?

Габо: Политическое. Татлин возглавлял Изо в Москве, будучи заместителем комиссара Штеренберга в переходный период[40]. Потому что в то время Штеренберг находился в Петрограде, где заседало правительство. Но нам приходилось иметь дело с Татлиным. Он ничего не знал о том, что и как делать. И когда кто-то нам что-то заказывал — украшение города и прочее, мы просили денег, он лез в карман, говорил: «Сколько вам нужно?» и давал просто так, без расписки. Конечно, так продолжаться не могло, и тогда он уехал, а Штеренберг пришел и навел порядок.

Когда правительство переехало в Москву, Штеренберг сразу же начал организовывать художественную школу. Училище опустело, серьезных преподавателей не было. Они нашли кого-то в Москве. Это были в большинстве представители старого искусства, например кубисты, и художники-модернисты, сезаннисты, как они себя называли, Машков и Рождественский и многие другие последователи Сезанна. А потом вернулись Малевич и Татлин. Кандинский был в Москве.

Старр: Вы уже упоминали Пуни; что вы могли бы рассказать о нем?

Габо: Он какое-то время занимался супрематизмом. Но он не принадлежал к этой группе; он делал абстрактный кубизм. Многие художники работали в этом стиле [супрематизме] около года, делали несколько работ и затем бросали. Пуни был одним из них.

Старр: А Альтман?

Габо: В то время Альтман делал абстрактные работы. Малевич делал все эти квадраты и прямоугольники, и Татлин тоже. Когда я приехал, мне было неприятно узнать об отношениях между Малевичем и Татлиным; насколько это сплетни, я не знаю. Малевич и Татлин не очень ладили друг с другом, потому что это было соревнование. По общему мнению, [спор в том] кто первым пришел к квадрату? Я был мудрее их, хотя и намного моложе: сам вопрос был идиотским. Зная то, что происходило в европейском искусстве, было естественно прийти к квадрату. Эти квадраты происходили из многих кубистических работ; иногда они являлись непосредственным развитием предыдущего направления — неважно. Кроме того, это был тот аспект, по которому мы тоже спорили

40 Габо называет «переходным» период между Октябрьской революцией и переездом правительства в Москву в марте 1918 года.

с Малевичем. Я говорил ему, что, по моему мнению, после квадрата он не сможет двигаться дальше. Мой брат и я не были рады остановиться на квадрате. В конце концов я сказал, что он отойдет от квадрата, что он и сделал в итоге.

Старр: Не могли бы вы рассказать нам об организации Вхутемаса?

Габо: Что вы подразумеваете под организацией? Вхутемас был художественным училищем еще до революции. Но в основном там занимались прикладным искусством. Училище было реорганизовано, потому что после Октябрьской революции старая профессура и художники, жившие в Москве и отчасти преподававшие, разбежались.

Фрэмптон: Преподавалась ли архитектура во Вхутемасе в 1917 году? Был ли среди преподавателей Ладовский?

Габо: Да, Ладовский был там. Но он был не очень влиятельным преподавателем и архитектором[41]. В основном преподавали братья Веснины.

Старр: Я никогда не понимал, что происходило с архитектурой в эти годы.

Габо: Видите ли, в 1922 году архитектуры было не так уж много. Единственным архитектором-модернистом был Веснин. Братья Веснины... Но они не были особенно передовыми. Знаете, они работали в стиле Петера Беренса. Преподавание архитектуры началось только в 1920 году и постепенно. После 1923 года был создан ЛЕФ, и начали развиваться архитектурные школы. Ладовский преподавал. Я встретил его однажды в трамвае, сразу после диспута во Вхутемасе. Он сказал: «Вы были великолепны... Нет, но я классик: мне нравятся колонны, заметьте».

Старр: А Щусев был заметен с 1917 по 1921 год? У него дома собиралась группа...

Габо: Он всегда был во Вхутемасе... Он был хорошим лидером, архитектором старой школы. Он умел строить. Кстати, я сейчас осуждаю ту свою архитектуру.

Фрэмптон: Серпухов?

41 В 1920 году состоялась выставка работ членов «Живскульптарха» — Комиссии по разработке вопросов живописно-скульптурно-архитектурного синтеза, ставшая первой публичной демонстрацией новаторских архитектурных идей. Ладовский, до того практически неизвестный, после выставки стал восприниматься как лидер нового направления в архитектуре и был приглашен преподавать во Вхутемасе.

Габо: Да. Серпуховскую башню. Эти идеи относились к категории наших ребяческих мечтаний. Я сейчас жутко критикую ту работу. Но это характерно: у нас у всех было то же настроение, что и у Татлина[42]. (Ил. 2.)

Старр: В общем, архитекторы, скульпторы и художники в те годы почти не общались. Чем они занимались?

Габо: Они не строили.

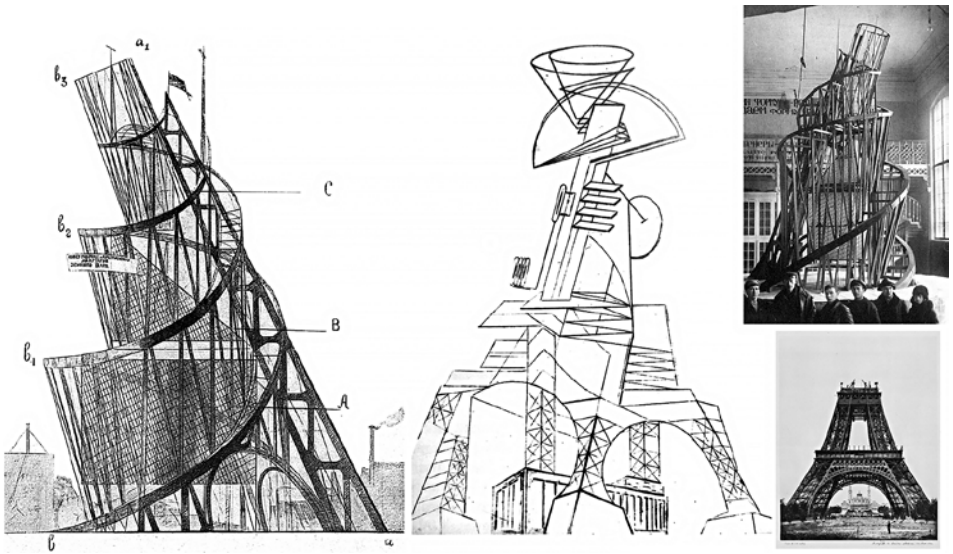
Старр: Они спорили?

Габо: Они не строили, они не спорили, они были голодны, они старались раздобыть какой-то еды, селедки, хлеба и всего остального. Они разъехались; их не было в Москве. Они сидели в деревне, или в Крыму, или с Белой армией. Я не встретил старую гвардию; они не встретили нас.

Старр: А Мельников?

Габо: Мельников, вероятно, был там; но, как я уже сказал, он тогда не работал [в училище]. Он был моим ровесником, так что он уже закончил обучение. Он не был во Вхутемасе, и его группа, возможно, строила что-то временное, или для войны, такое строительство продолжалось[43]. Все началось позже, меня там уже не было; я уехал в 1922 году.

42 Хаммер и Лоддер видят в рисунке Серпуховской радиобашни «Архитектурный проект электростанции (для электрификации России)», показанный в Берлине в 1922 году; В основе этого предположения непохожесть конструкции на радиостанцию [23, p. 87]. Еще одним доказательством авторы посчитали комментарий Габо, что впервые воспроизведенный в 1957 году «Проект радиостанции» «принадлежит СССР» [21, p. 182, pl. 14]. Делается вывод, что проект вернулся в Москву после выставки в Берлине и Амстердаме. Однако ни в Описи приобретенных работ, ни в списках, относящихся к Берлинской выставке проект не упоминается (Список от 30.07.1924: РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 87–91; Акт 349: Л. 78–79 об.).
На основании этого предположения, а также даты объявления Лениным программы электрификации страны в декабре 1920 года и того, что проект Башни Татлина, хотя и был сделан раньше, но не был известен до осени 1920-го, рисунок датируется 1921 годом. Такое количество допущений, а также чрезмерное увлечение сравнениями с Башней Татлина делает датировку безосновательной. В качестве аргумента приводится фотография Башни в определенном ракурсе, соответствующем иллюзии наклона от своей оси Радиобашни. Однако на этом сходство конструкций заканчивается. Принципиальные характеристики Башни Татлина — наклон по ходу земли за счет единственной мощной опоры; две спирали конструкции, которые поднимаясь, не пересекаются и остаются разомкнутыми; вертикальная незавершенность (отсеченный верх); пространственные объемы внутри самой конструкции — никак в Радиобашне Габо не повторены. Их сходство заканчивается в том, где оно начинается — оба художника имели Эйфелеву башню в качестве отправной точки для вдохновения.
Обсуждая Серпуховскую башню, Фрэмптон заметил: «Я нахожу очень странным, что в основании башни сделана почти классическая конструкция. Было ли это намеренно? Возведение нового на старом?» Но Габо проигнорировал эти вопросы.
При первой публикации рисунок был датирован Габо 1919–1920 годами, однако цитирование Татлина относит его к концу 1920-го, по аналогии с известным проектом Лисицкого. (Ил. 4.)



2. Слева: Владимир Татлин. *Памятник III Интернационала.* Ил. из брошюры Н. Пунина [11, с. 5]
В центре: Наум Габо. *Проект радиостанции* 1920. Местонахождение неизвестно
Справа вверху: Деревянный макет башни Татлина. 1920. Фотография
Справа внизу: Строительство Эйфелевой башни. 1888. Фотография
Коллаж автора

Старр: Вы не работали во Вхутемасе; у вас была своя мастерская...

Габо: Я не работал во Вхутемасе. Штеренберг был человеком, который хотел аккумулировать все силы, организовать их, что-то из этого извлечь. Он сказал: «У нас нет никого на скульптурном факультете; хотите возглавить?» Скульптурно-керамический факультет. «Там один старик, он занимается керамикой, и нам не нравится. Беретесь?» Я думал,

43 Габо не помнит подробностей о Мельникове. Он активно участвовал в работе группы «Новая Москва» (планировка и застройка районов Москвы, 1918–1920), а после реорганизации художественных училищ во Вхутемасе в 1920 году стал профессором архитектурного факультета. В 1923-м вступил в творческое объединение архитекторов-рационалистов АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов), созданное в том же году Ладовским.

что буду заниматься скульптурой. Поэтому я пошел и разузнал на месте. Потом вернулся к Штеренбергу и сказал, что ничего не знаю о керамике. Он ответил: «Вам и не нужно знать. Керамика — род скульптуры... Вы можете привносить новые идеи во все. Мы объединяем скульптуру и керамику». Но скульптура требует старого типа обучения... Я понятия не имел о керамике, я не знал техники. Тогда он сказал: «Вы поможете мне? Мы организуем журнал Изо. Я редактор. Вы будете моим соредактором? Родченко тоже». Я согласился. Мы начали создавать журнал; это заняло время, было много всего и план был огромным. Так что я работал на правительство только в этом отношении[44]. Я имел отношение к Министерству образования только как сотрудник журнала Изо.

Но меня приглашали преподавать студенты; меня очень часто просили вести лекции и семинары. Мой брат получил собственную мастерскую и звание профессора. Я не знаю, была ли мастерская у Малевича; не помню, потому что с 1919 года он в основном был в Витебске. Татлин приходил очень редко. У него тоже были студенты. Но, видите ли, мы в основном работали, а он был человеком в себе. Он был совершенно неспособен что-либо выразить.

Старр: Словами?

Габо: Да. За него всегда выступал кто-то другой. Когда он представлял свою модель Башни III Интернационала, его друзья Брик и Маяковский пришли на диспут в училище. Время от времени Вхутемас организовывал публичные диспуты, предназначенные для студентов, но прийти мог любой. В основном приходили интеллектуалы, связанные с искусством, и это было очень интересно. Диспуты созывались, если что-то происходило в мастерских, начиналась полемика и т. д., как если бы идеи рождались органически. Они витали в воздухе и распространялись на диспутах; могли прийти студенты-художники, историки, архитекторы и писатели, поэты...

Антуан преподавал живопись, но всегда интересовался скульптурой. Он приводил своих учеников ко мне в мастерскую, чтобы показать мои тогдашние скульптуры и идеи. Я говорил с ними так же, как сейчас разговариваю с вами. Я часто бывал на диспутах во Вхутемасе. Моим полемистом был Родченко. Он был супрематистом, но затем, около 1919 года, супрематизм постепенно развалился[45]. Художники больше

44 См.: Предисловие к публикации.

не были супрематистами. Однако это активно продолжалось в Витебске, но они — группа талантливых молодых людей внезапно назвали себя УНОВИС. У меня даже есть на слайдах некоторые их работы, которые они сделали под именем УНОВИС, семь человек делавших то же самое.

Но продолжались и супрематические работы, эти квадраты. Родченко, около 1919 года, сделал работу на картоне, вроде семафора, похожую на семафор[46], и мы много спорили.

Потом, в конце 1919 года, во Вхутемасе прошла выставка Лисицкого[47]. Он приехал из Витебска, или, может быть, в начале 1920 года; я не помню дату. Он был совершенно неизвестен до 1920 года, до этой выставки. И я находил его очень милым и очень хорошим [художником]. Мы думали, что он ученик Малевича. И действительно, он им был. Но потом он сделал эти свои картины — проуны. Теперь многие делают похожую живопись, но я находил его действительно хорошим, и я до сих пор считаю, что он был талантлив, не то, чтобы у него было много своих идей, он развивал идеи Малевича. Малевич всегда был на виду, но по какой-то причине, когда оказался в Германии, не был расположен к Лисицкому, который тогда находился в Швейцарии[48].

Фрэмптон: Вы имеете в виду, что в тот момент Малевич и Лисицкий разошлись?

Габо: Да, Лисицкий проталкивал себя и не слишком отдавал должное своим учителям. Его ранние работы были сделаны под влиянием Шагала.

Фрэмптон: Да, иллюстрации [к книгам] на идиш.

Габо: Я не помню, что это было, но он их показал и быстро сказал, что изучал архитектуру в Германии[49]. Вот что он мне сказал. Вполне

45 Здесь Габо следует логике Малевича о двух этапах супрематизма. Первый этап был завершен к 1918 году. Малевич и его ученики в Витебске развивали динамический и пространственный супрематизм, супрематизм второго этапа.

46 Габо, вероятно, говорит о триптихе «Три цвета» («Одноцветный»), но Родченко выполнил его позже — в 1921 году и на холсте (62,5 × 52,7 каждый, частное собрание, Москва).

47 Лисицкий впервые приехал из Витебска в октябре 1919 года, когда встретился с Малевичем и передал ему приглашение преподавать. В июне 1920 года он во второй раз отправился в Москву с большой группой преподавателей и студентов для участия в работе Первой Всероссийской конференции преподавателей и студентов искусств. Проуны Лисицкого были показаны на выставке УНОВИС, которая была приурочена к конференции.

48 Пока Малевич весной и летом 1927 года находился в Европе, Лисицкий жил в Германии (до 1930 года).

49 Лисицкий окончил архитектурный факультет Высшей технической школы в Дармштадте в 1914 году, а в 1917-м (или 1918) получил диплом на звание инженера-архитектора

возможно, что так и было. У него было архитектурное чутье. Больше нас с Лисицким ничего не связывало, за исключением больших, больших споров.

Старр: В своих лекциях «О разнообразных искусствах» [19] вы говорите о двух вещах, которые меня очень интересуют. Во-первых, вы сказали, что вы сами и многие ваши современники увлекались и были под влиянием философии начала двадцатого века, первых его десятилетий. Какую философию вы имели в виду?

Габо: Было две философии. Первая — нигилистическая философия, которая была ничем иным, как нигилизмом Писарева, такой своего рода нигилизм Базарова из «Отцов и детей» Тургенева или подобных людей из искусства. Писарев был их предводителем. Эти идеи продолжались Бриком и Татлиным, но и другими, вроде Асеева. Они были против искусств, против искусства. Должен быть только труд, как жизненная функция. Вы помните стихотворение Пушкина про «ночной горшок дороже»? Это был просто горшок, горшок для готовки; но мы называли его ночным горшком[50].

Такого рода выступления против искусства сопровождали его на протяжении всей истории. Во времена Ренессанса Савонарола сжигал искусство, и Боттичелли приносил свои работы на сожжение[51]. Это было

в рижском Политехническом институте. См.: Лисицкий Лазарь Маркович. Анкета для членов секции научных работников Рабпрос. 30 августа 1930 года. РГАЛИ. Ф. 2361. Оп. 1. Ед. хр. 58. Л. 4.

50 Из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа». Толпа упрекает поэта в том, что его песня, хотя и свободна как ветер, бесплодна. Они спрашивают: «Какая польза нам от ней?» Поэт отвечает, что они не видят пользы в мраморном Аполлоне, но «печной горшок тебе дороже: ты пищу в нем себе варишь». Габо ясно объяснил этот аспект 7 лет спустя в интервью BBC:
В России наши разногласия были основополагающими с точки зрения философии и социальных соображений. У России есть свой путь, история и развитие, как у любой другой страны. Эта идея антиискусства — старая тенденция в русском сознании, в русском коллективном сознании. За сто лет до революций существовало нигилистическое движение с Нигилистической [Народной] волей во главе. Лозунг был: полный горшок в печи гораздо важнее поэмы Пушкина... Он связан с социальным строем России. С этой крайней отсталостью в отношении мирового искусства. ... Они хотели быть похожими на европейцев. Они хотели европейскую литературу; они хотели европейскую науку: все практические вещи, а не какую-то философскую озабоченность; и Базаров у Тургенева представляет такой тип человека. Он возродился в России в Революцию. Это русский тип. В поэзии его представляет Маяковский... «России нужна новая техника, новая вещь» и т. д. Поэтому молодые бросили искусство и делали мебель, диваны и прочее, то, что было нужно [20, p. 11].

51 По словам Вазари, Боттичелли стал последователем Савонаролы. Вазари не упоминает, что Боттичелли уничтожил свои картины в костре 1497 года; никакие источники этого не подтверждают.

примерно то же самое, хотя и по религиозным соображениям. Здесь в какой-то степени это тоже была религия — религия важности для рабочего класса и материалистической потребности, и того, что все это искусство и эстетика бесполезны. Такова была философия. Она возродилась с Малевичем[52] и Бриком, и впоследствии она продолжалась даже после того, как мы уехали. В своем журнале «ЛЕФ» они постоянно пропагандировали эту философию. Я противопоставлял ей классическую, сторонником которой я был сам. Я должен сказать «я», потому что мне никто не помогал. Те, кто соглашался со мной, меня не поддерживали, потому что, видите ли, эти люди держались за старых символистов.

Старр: Что вы думаете о символистах?

Габо: Они сделали свое дело в свое время. Это было абсолютно международное движение. Оно пришло из Франции с французскими символистами. Этот символизм был ошибкой. Это философия искусства, способ мышления, руководства и т. д. Философии приходят и уходят все время. Художники создают произведения, а за ними следует философия. Это не моя философия направляла мою работу. Моя работа направляла мою философию, и не забывайте об этом. Прав или нет — не знаю, но иногда, когда вы подходите к концу, вам нужно все объяснить.

Фрэмптон: Обстоятельства... идея и обстоятельства...

Габо: Мы все жили своими фантазиями... Это было время, когда каждый мог выдать все, на что был способен. Несмотря на ужасную гражданскую войну, голод и мороз, мы жили зимой 1919 года, представляете, мы жили в заледеневшей студии...

Я предсказал реакцию, потому что у нас было много общих собраний, когда случился раскол. Они нападали на нас, нападали на искусство, а я нападал на них.

Старр: Это было в форме лекций или диспутов?

Габо: Лекций, семинаров[53]. Приходил Родченко или кто-то вроде него, иногда даже Татлин, и открывали дискуссии. До начала раскола

52 Здесь, очевидно, оговорка: Малевич не разделял подобной точки зрения.

53 Активность Габо на диспутах Вхутемаса подтверждает художник Александр Лабас: *На Мясницкой улице в доме 21 находился «Клуб Сезанна». Не случайно его назвали именем этого одинокого аскета, фанатика, отрешенного от всех соблазнов жизни ради искусства, открывателя новых путей в живописи. Там бурлило все, как в котле. Выступали, произносили речи, ожесточенно спорили, сталкивались люди всех возрастов и совершенно разных направлений в искусстве. Там я познакомился с Редько, Никритиным, Вайсблатом, с талантливым архитектором Леонидовым, с художником Певзнером, с Барановым-Россинэ, а затем с Габо и многими другими* [3, с. 37].

мы жили одной жизнью; другой, вне Вхутемаса, не было. Это была свободная академия. Порядки были такие: звание профессора давалось просто так, у кого была мастерская, тот и был профессором. Профессор получал больше хлеба, селедки и других благ. Это было не так, как вы здесь привыкли. Поэтому постоянно шли дискуссии, а потом, когда точки зрения были сформулированы, созывали собрание. И в огромной аудитории собиралось много студентов, иногда до тысячи человек. Но настоящая схватка разгорелась, когда Брик, Маяковский и Татлин открыто обсуждали его Башню[54]. В то время тема была крайне острой. Осип Брик был одним из наших критиков и одним из этих современных Писаревых, но не таким талантливым. Кстати, он работал в ЧК в качестве... как вы это называете?

Фрэмптон: Секретный агент.

Габо: О, да. Он был коммунистом. И он был поверенным[55].

Старр: Поверенным, государственным прокурором.

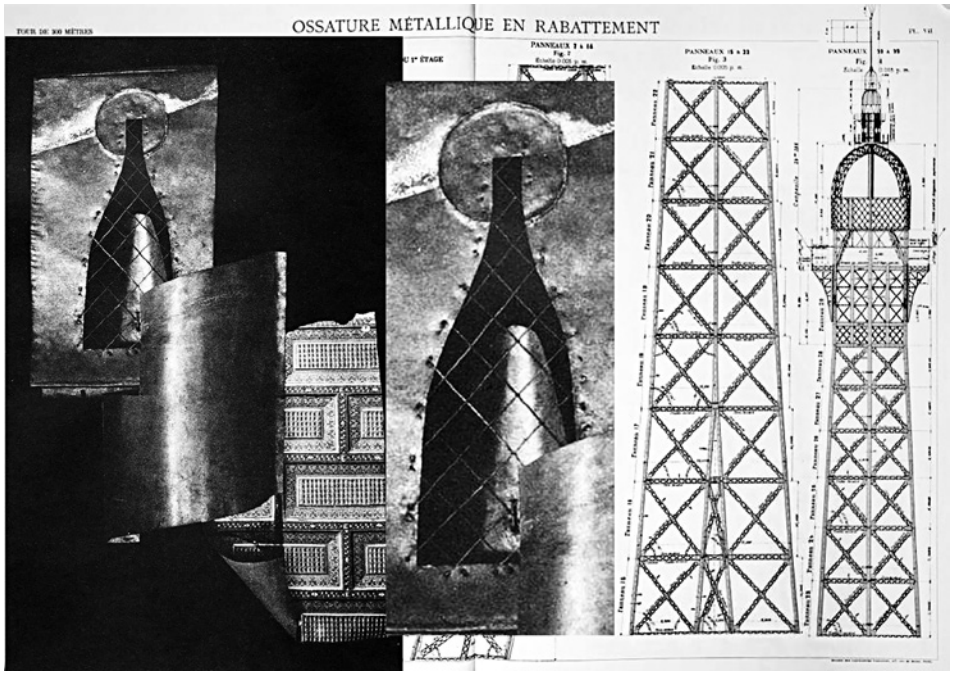
Габо: Он был в ЧК. И об этом никто ничего не знал. Брик говорил об этой Башне, какая она большая, какая она необычная и так далее. А потом вышел Маяковский. Он сказал, что в сравнении Башней Татлина — Эйфелева башня — это просто «бутылка»[56]. (Ил. 3.) Но я должен вам сказать, если кто-то и знал мало об искусстве, так это Маяковский. Он хорошо знал поэзию, потому что был поэтом, но он ничего не знал об искусстве. В искусстве он был, напротив, очень консервативным и очень реакционным человеком. Я имею в виду в глубине души.

Вопрос на диспуте стоял так: следует ли строить Башню Татлина. Когда Маяковский сказал, что Эйфелева башня — это всего лишь бутылка, я спокойно начал: «Да ради бога! Я бы сделал все, чтобы ее построили. Но должен сказать вам, что я об этом думаю». Татлин сидел здесь же и не проронил ни слова. Я продолжал: «Простите, но, как вы уже знаете...» До того я лично высказал ему все, что думал о Башне.

54 Диспут состоялся 13 декабря 1920 года во вхутемасовском Клубе Сезанна.

55 Осип Брик официально служил в ЧК с 1920 по 1924 год. Он начинал как юрисконсульт, затем работал в разведке и следствии [13, с. 406].

56 Сравнение Эйфелевой башни с бутылкой, так возмутившее Габо, можно объяснить визуальным сходством с конструкцией Эйфеля одного из первых рельефов Татлина, сделанных вскоре после возвращения из Парижа. Более того, в этом рельефе угадывается общность материалов с будущей Башней: стекло помещено в металлический объем с сетчатым элементом металлической конструкции. Это, конечно, совпадение, но для Маяковского, человека с богатой фантазией и ассоциативным мышлением поэта, такое сравнение вполне возможно.



3. Владимир Татлин. *Рельеф*. 1914
Дерево, шнур, проволока, железо, бумага, эмаль. Местонахождение неизвестно
Справа: Эйфелева башня. Металлическая конструкция в разрезе
Коллаж автора
Впервые рельефы Татлина были показаны на выставке в мастерской художника 10–14 мая 1914 года. Однако первым каталогом, в котором рельеф упоминается, является выставка «Художники Москвы — жертвам войны» (декабрь 1914 — январь 1915). Сохранилась эта фотография № 505 из каталога с подписью автора и исправленной датировкой Татлина

4. Эль Лисицкий процитировал идею наклонной стойки Башни Татлина для Трибуны Ленина (Государственная Третьяковская галерея) в том же 1920 году
Коллаж автора

Я сказал, что это средневековая идея, которую я тем не менее считаю правильной. Все эти спиральные формы есть старая средневековая идея Вавилонской башни[57]. И все же некоторые детали отличались. Идея движущихся частей никогда не могла бы быть реализована. «Нельзя повернуть шести-, семи- или десятиэтажное здание вслед за солнцем». Я сказал ему то, что он и так знал.

В конце концов, я повернулся к Маяковскому: «Последнее, что вы произнесли, вы могли сказать только потому, что вы совершенно не знаете, о чем говорите». И я рассказал им, что Эйфелева башня, которая вовсе не бутылка, представляет собой революцию в конструкции и архитектуре и является выдающимся достижением. И затем, в тишине, я спросил: «Если в зале есть инженер или технический специалист, который понимает в строительстве, встаньте и скажите, что я не прав! Не вы», — сказал я Маяковскому. Затем встал преподаватель инженер и подтвердил: «Все, что говорит Габо, правильно»[58]. Так что, я думаю, в конце концов им пришлось уступить, и Брику, и Маяковскому; признать, что, возможно, то, что они говорили, было не так уж и правильно.

---

57 О спирали как символе эпохи высказывался не только Пунин, говоря о Башне («...лучшее выражение нашего духа — спираль. Взаимодействие тяжести и подпоры есть наиболее чистая (классическая) форма статики; классическая форма динамики — спираль. Общества классовых противоречий боролись за обладание землей, линия их движения — горизонтальная; спираль — линия движения освобожденного человечества. Спираль есть идеальное выражение освобождения [11, с. 3]), но и Троцкий, в данном случае, говоря о статье Ленина, которая «похожа на свернутую в тугое кольцо огромную стальную спираль, которой в дальнейшем предстояло развертываться и расширяться, идейно покрывая собою все содержание революции» [13, с. 22]. Примечательно, что эту идею оценил Адольф Бене и привел обе цитаты в своей книге о современной архитектуре в 1926 году [16, S. 50].

58 Это эмоциональное выступление Габо следует понимать как резкую реакцию на слова Брика и Маяковского, а не как отрицание значимости идеи Татлина. Поскольку в Башне Татлин добился выдающегося результата именно в теоретическом смысле, его идея стала кочевать из проекта в проект новых архитекторов и художников. (Ил. 4.) Однако ни один из них не был реализован. Сам Габо не избежал некоторого влияния, наклонив ось проекта радиостанции, сделанную, однако, в продолжение идей Эйфеля. Второе свидетельство об этом диспуте, оставленное Лисицким, отличается лишь незначительно. Из письма Малевичу от 21 декабря 1920 года:
Я выступал. Я мог разрушить весь памятник (фотография с модели и разговор с Тат[линым] еще увеличили силу моего исследования), но как Уновис я считал, что как новое конкретное достижение, мы должны его поддержать, тем более что когда ставится вопрос об утверждении в жизни, мы обязаны голосовать «за». Но я призывал к критике и анатомии этого сооружения и показал <...> что его синтез с утилитарностью — детская непродуманность и беллетристика <...> И все же я призвал к приветствию, ибо тут есть желание соответствия не с Венерой, а с современностью [4, с. 52–54].

После того как Манифест был опубликован и прошла моя выставка, произошел еще один важный диспут. Главную речь произнес Малевич. Ключевым вопросом той встречи было: «Куда теперь?» Организовали ее студенты. Академизм, старое, еще не умер, и ОБМОХУ еще не был основан[59]. Супрематизм как течение угас, но не Малевич. Он настаивал на супрематизме и относился к нему очень серьезно. Однако молодые художники уже начали делать структурные вещи и конструкции. Это было начало: благодаря нашему преподаванию, работе, разговорам и критике целая группа студентов занималась конструкциями. Некоторые из них были очень интересными. Лучшие из студентов участвовали в выставке в Берлине. Я также настоял, чтобы Дрейер их приобрела. Две моих и одна работа Медунецкого были куплены на выставке и увезены в Америку[60]. Так или иначе, были талантливые студенты, среди них поляки. Их всех убили, всех. Кого-то духовно уничтожили, кого-то расстреляли. Недавно я узнал, что Клуциса расстреляли. Он был очень талантливым, очень одаренным мальчиком. Двое латышей были расстреляны[61].

Фрэмптон: Вы говорили о вашем конфликте с Малевичем после вашей выставки.

Габо: Конфликта не было. Выставка все еще шла на Тверском бульваре[62], и был опубликован Манифест. Именно это всколыхнуло всех. Представитель студентов открыл дискуссию: «Куда нам теперь идти?» Вопрос возник из-за квадратов, квадратов и квадратов... Мы обсуждали

59 ОБМОХУ — Общество молодых художников — существовало в 1919–1922 годах.

60 Несмотря на то что Габо свойственно преувеличение собственной роли в чем бы то ни было, в этом случае такое возможно. Работа Константина Медунецкого была сразу включена в список Катрин Дрейер. Советская сторона оказалась к этому не готова, и в первом списке цен 17 октября 1922 года, подготовленном Фридрихом Лутцем, директором Галереи Ван Димен, где проходила выставка, это единственное произведение из 12, на которое цена не указана. На обороте списка сделана запись от руки: перечисление пяти работ со встречным предложением цен и под чертой еще две фамилии под вопросом — Медунецкий и Древин (которого не было в первом списке). Можно предположить, что Дрейер колебалась, но в итоге приобрела и Древина, и Медунецкого [26]. Рельефы Медунецкого впервые экспонировались на выставке ОБМОХУ, и закупочная комиссия выбрала конструкцию со спиралью (Ростовский кремль). На этом же заседании было единогласно решено выкупить железный торс Габо. Протокол № 3 от 26.10.1920 г. РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 81.

61 В расшифровке записано «литовцы», но были расстреляны два латышских художника — Густав Клуцис и Александр Древин (Древинш), преподававший во Вхутемасе муж художницы Надежды Удальцовой. Клуцис и Древин были арестованы 17 января 1938 года и расстреляны 26 февраля того же года.

62 Выставка проходила во второй половине августа 1920 года.

конструкцию с представителями любых идей, в том числе противоположных идей. Одна мысль заключалась в том, что мы должны отказаться от искусства; Антуан и я высказывали обратное. Некоторые из наших студентов, Клуцис, Минчин и другие, включая Шапиро[63], поддержали нас. Я помню, среди них был Спасский[64]. Многие из них были хорошими художниками и считали, что это неправильно; они говорили: «Мы не можем жить без искусства». Кроме того, они хотели делать искусство, а не табуретки и шкафы.

Татлина [на диспуте] не было, но были его представители, Маяковский и идеологи. Татлин всегда говорил: «Вот это все устарело, устарело и так далее, и все это буржуазно». Он не мог прочитать лекцию или что-то в этом роде, но Брик, а затем ЛЕФ распространяли эти идеи.

Малевич тоже пришел и взял слово. Насколько я помню, он говорил о супрематизме, о том, каким должен быть супрематизм, в своей обычной манере, очень глубоко, но с его точки зрения. Его идея была больше о будущем, он называл это моделью для жизни и философии. «Вся моя работа, то, что мы начали, было этой моделью». Он очень хорошо это объяснял. Чего люди здесь не знают и не понимают, так это его «Черный квадрат». Это был призыв начать с начала. Сделать *tabula rasa*, дать понять, что классическое искусство (живопись, портреты и т. д.) закончено. «Черный квадрат» — это абсолютное искусство. Теория была основана на «супер» (на концепции превосходства. — *О. П.*) и связана с каким-то монашеством, которое я даже не понимаю. Малевич был могущественным и убедительным лидером для всех присутствовавших там людей. Не то чтобы он выражался ясно; может быть, когда говорил... Я вполне мог понять молодых людей, которые шли за ним, тогда идея квадрата и предмета, идея композиции были главными. И затем, без какой-либо дальнейшей двусмысленности, он сказал: «Но я должен сказать вам одну вещь: если вы хотите узнать путь, в какой-то степени указывающий, куда нам следует идти дальше, вы должны пойти на выставку Габо и товарищей на Тверском бульваре, и вы увидите, что эти работы являются шагом вперед»[65].

63 Тевель Шапиро, архитектор.

64 Юрий Спасский, архитектор.

65 Габо всегда почти слово в слово повторял то, что говорил Малевич на этом диспуте, начиная с подробного письма Дж. Дж. Суини в 1942 году, затем в интервью Лассо-Болотовскому в 1957 году и в 1969-м — Старру — Фрэмптону.

Итак, мне пришлось спорить с продуктивистами. Я им говорил простые вещи: «Если вы собираетесь пойти по пути отрицания важности искусства, то вы придете к простой вещи, что все, включая рабочий класс, будут вырезать гравюры из газет и вешать их на стену. Вот что у вас получится. И вы еще вернете академиков, — предсказал я тогда, — и это будет ваша вина; это вы их вернули». Кто жив, может это подтвердить; я всем говорил еще раньше, когда вернулся [в Россию][66]. Так или иначе, все старые обычаи вернулись. Это длилось недолго — 1920 год. К 1921 году все, что я предсказывал, уже случилось. Шпионы уже ходили по отделу, спрашивали: «Что вы здесь делаете?» и «Вас следует расстрелять» и т. д.

Старр: Так рано?

Габо: Да, в 1921 году. Когда закончилась гражданская война, война с Польшей и так далее, они начали возвращаться, потому все начали возвращаться. До этого партийным людям было наплевать на нас или на то, что происходило в Москве; мы могли делать все, что хотели. Их там не было, у них были другие дела. И когда они начали возвращаться, им было, что сказать. Они ненавидели все новое, как и сейчас. Они были там, они стали старше, а были они тогда нашими ровесниками. Они были членами партии, и в конце концов они заставили Луначарского прекратить это все. Луначарский в 1921 году явился на большое собрание в театре, вызвал нас туда и провозгласил новую политику в искусстве. К чему это сводилось, я точно помню, он сказал: «Мы не должны забывать, что мы представители бла-бла-бла-бла... Нам нужно пятикопеечное искусство» — он имел в виду для народа, «чтобы за пять копеек можно было его купить. Вот что нам нужно»[67]. Да, я был там, но, честно

66 Габо был не единственным, предсказавшим скорую реакцию. В уже упомянутом интервью Кандинского, которое было сделано во время пребывания Жюльена в Москве летом 1921 года, сложившаяся в искусстве ситуация описана как «случайный эксперимент, как и те художники, у которых вообще нет направления. Нет широко распространенного движения. Я ожидаю реакции, которая, возможно, будет слишком повсеместной и академической» [25, p. 477].

67 «Пятикопеечное искусство» — фраза, приписываемая Луначарскому, вошла в англоязычную литературу со слов Габо в 1957 году: «Он все еще требовал, в случаях, когда ему приходилось выступать перед художниками на открытых собраниях, чтобы они производили “пятикопеечное искусство”, имея в виду доступное искусство» [27, p. 95]. Однако авторы не дают ссылку на это издание [24, p. 89; 32, p. 166]. В июне 1921 года Луначарский выступил с программной статьей о Главполитпросвете и искусстве, в которой определил суть «пятикопеечного искусства»:
...дело Главполитпросвета снабжать клубы, Народные дома, а также места, где вообще собирается публика, художественными произведениями. Я говорю здесь пока не об агитационном искусстве (вроде плакатов и т. п.), а о настоящих картинах, гравюрах, художественных литографиях, бронзах, гипсах, хороших фотографиях и т. п. Если мы соглашаемся, что вообще дело популяризации художественных произведений необходимо, то надо обратить внимание и на эту сторону. Главполитпросвет должен взять в свои руки закупку произведений искусств, воспроизведение их и распределение их в качестве украшения для потребностей организованных масс и даже частных жилищ тружеников [5, с. 150].

говоря, к тому времени я был так подавлен и раздражен; я уже и так ясно знал, что будет, и его слова не были для меня новостью.

Итак, я увидел Маяковского. Мы сидели в одном ряду, представитель отдела (видимо, Изо. — *О. П.*), и Маяковский, и было видно, что он нервничает. Потом он вышел на трибуну, произнес речь и ничего не сказал — абсолютно ничего. Он мог быть очень сильным, если бы хотел, но он не хотел критиковать Луначарского. Он просто с ним не соглашался.

Потом на трибуну вышел Малевич. И он все расставил по местам и сказал несколько вещей; он не был хорошим оратором. Он начал говорить о супрематизме, а потом сказал: «Когда я умру, вы должны похоронить меня с руками вот так (раскинув руки)». И он действительно в своей манере говорил что-то, что не интересовало публику. Это было слишком личным и это было действительно очень хорошо, потому что он сказал: «это так неверно; все, о чем вы говорите — это так неверно». Он был намного сильнее Маяковского.

Старр: Луначарский был там физически? Он произнес первую речь?

Габо: Конечно! Это было его собрание.

Старр: И где это проходило?

Габо: В огромном Большом театре[68]. Он созвал всю толпу: художников, поэтов... Луначарский назвал это официальной встречей

68 В многочисленных текстах Луначарского нет упоминаний о «пятикопеечном искусстве». Однако косвенное подтверждение словам Габо можно найти в обращении к иностранным делегатам III конгресса Коминтерна, состоявшегося в июне-июле 1921 года: *Например, недавно был устроен большой митинг художников. Моя программная речь была принята одними с нескрываемой симпатией, другими — «левым» меньшинством — сдержанно. Но после того, как я ушел из театра, поднялся Содом и Гоморра — художники переругались вдребезги* [6, с. 100].
Еще два мемуарных источника упоминают некое собрание в Большом театре, на котором перед художниками выступали Луначарский и Малевич. Лабас описывает выступление Малевича на этом диспуте, как наиболее запомнившееся. Он говорил о супрематизме, и в частности произнес, что ему и «до революции плевали в лицо за то, что он боролся за новый путь в искусстве» [3, с. 77]. Клюн в воспоминаниях о Малевиче также упоминает его выступление после Луначарского и фразу, что «он был оплеван еще при старом режиме». Клюн запомнил время проведения митинга в Большом театре как «когда еще Малевич был преподавателем Вхутемаса в Москве», то есть, до отъезда в Витебск в 1919 году, — из воспоминаний Лабаса следует, что это было начало 1920-х годов. И. Вакар и Т. Михиенко предполагают, что это мог быть митинг

с художниками, актерами, поэтами и т. д. Он сказал: «Это зашло слишком далеко. Вы зашли слишком далеко, мои дорогие друзья. Это не для народа. Попытайтесь наконец понять, что нам нужно; нам нужно искусство для рабочего класса. Мы пришли и создадим это; пятикопеечное искусство, во всяком случае». Так что все было кончено. Очень, очень вскоре после этого я решил, что должен уехать. Я уже должен был уехать. Я не мог ответить, не мог уехать, я мог участвовать в полемике во Вхутемасе, но как посторонний. То же самое произошло с Татлиным, со всеми. Все мастерские были отданы старым академистам, потому что они все повылезали из своих нор.

Старр: Например, кому?

Габо: Всем им. Преподавали Кузнецов[69] и все эти русские академисты, художники Малявин, Коровин, Васнецов. Они хотели вернуть Репина[70].

Старр: Немедленно?

Габо: Немедленно, да.

Старр: Шехтель был?

Габо: Все они. Все старые, которые вернулись. Они получили места, как бы там ни было.

Итак, я сходил к Луначарскому.

Я сказал Штеренбергу: «Послушайте, вы знаете, что случилось. Я уволен». Он ответил: «Мне нужно идти к Луначарскому. Я поговорю с ним». Так вот я попал к Луначарскому. Поскольку я все еще числился в отделе [Изо], я спросил: «Я хотел бы получить паспорт. Вы выпустите меня?» Без него я не мог получить паспорт. Он должен был написать в Министерство иностранных дел, чтобы они дали мне паспорт, визу, фактически, паспорт. Он не задавал много вопросов. И сказал: «Все в порядке. Я попрошу за вас», сел и написал[71]. Когда он закончил, он сказал: «Я не могу дать вам денег». Многие уезжали в Европу; у него

на 1-й Всероссийской конференции учащих и учащихся искусству в июне 1920 года, основываясь на словах Клюна [7, с. 72–73]. Впрочем, это мог быть еще один митинг художников в Большом театре.

69 Именно по рекомендации Кузнецова в 1919 году Габо был принят на работу в Наркомпрос, тем самым получив возможность зарабатывать.

70 Для того, чтобы вернуть Репина во Вхутемас, следовало для начала вернуть 80-летнего художника в СССР. И такая идея действительно возникла после создания АХРР в мае 1922 года и оформилась в Протоколе заседания Политбюро от 22 мая 1924. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 163 (ч. 1). Л. 422. Уехавший «за полгода до выставки», то есть в марте-апреле, Габо, успел застать зарождение идеи.

не было денег; ни у кого не было денег. Я был служащим, все еще был советским гражданином, и мне нужно было ехать. И если он меня выпускает, то должен дать мне денег, потому что у меня ничего не было. Или он должен разрешить мне купить иностранную валюту, потому что российский рубль ничего не стоил, поэтому он должен был дать мне золото (конвертируемые золотые рубли. — *О. П.*). «У меня сейчас нет; я не могу дать вам денег. Если вы подождете, может быть, тогда». Я ответил: «Все в порядке. Я поеду без денег». В общем, он отдал мне паспорт. Я пришел к Штеренбергу и сказал, что у меня есть паспорт, но я не могу им воспользоваться, потому что Луначарский отказался дать денег. Это был бред какой-то. Он сказал: «Вы поедете», и впервые рассказал мне историю[72]. «Я устраиваю большую выставку русского искусства от начала войны в 1914 году. С этого момента никто не знал, что у нас происходит. И я выбил деньги на выставку. И она уже организована, и когда вы приедете в Берлин, вы подождете меня около полугода или чуть больше. Я приеду, и вы поможете развесить ваше конструктивное искусство». Он сам не хотел этого делать. «Вы мне поможете. Вы поедете», так и было. И затем он достал деньги из ящика стола. Он дал мне пятьсот рублей[73]. И я поехал, но я больше не состоял в Изо. Это факт.

71 Луначарский обычно санкционировал выезд художников за границу. Версия, которую Габо предложил Старру и Фрэмптону в 1969 году, была приемлемой для иностранных читателей, незнакомых с советской действительностью. Двенадцатью годами ранее Габо был более подробен:
Я уехал, открыто заявив Луначарскому, что, поскольку мы теперь не признаны и у нас нет возможности ни преподавать, ни выступать в диспутах, ни даже устраивать выставки (что, как я предвидел, вскоре произошло), он должен дать мне разрешение покинуть страну хотя бы временно — и он это сделал. Он не видел во мне необходимости, и не видел, почему он должен меня останавливать [27, p. 96].
Луначарский отпустил идеологически близкого Габо вместе со всеми работами за полгода до выставки. Ни одного его экспоната нет ни в таможенном списке при ввозе в Берлин [31], ни в описи вскрытия ящиков, вернувшихся в Россию (Акт 349. РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 78–79). Он долгие годы сохранял советский паспорт, взял для дочери советское гражданство, и даже переехав в Америку, сохранил левые идеологические предпочтения.

72 Маловероятно, что он ничего не знал о выставке в Берлине, поскольку весной 1922 года все работы уже были отобраны, и художники, в том числе его ученики, уже сдали принадлежавшие им картины. О берлинской выставке см.: [9; 10].

73 Если основываться на версии Габо, что он уехал за полгода до открытия выставки, то Штеренберг передал ему деньги где-то в марте или апреле. Однако полноценное финансирование началось позже, поскольку Особый комитет по устройству заграничных выставок и по организации поездок русских артистов в Западную Европу был образован постановлением ВЦИК только 28 марта. Поездка в Берлин была запланирована на май. Выдача 500 рублей человеку, не работавшему в Наркомпросе, еще до открытия бюджета было бы финансовым нарушением и поэтому маловероятна.

Официально я не работал. Видите ли, говорят, что я работал, но это было после. И когда он приехал [в Берлин], он отвел меня в сторону и сказал: «Вот вы здесь, вот поступаете в мой штат, вам будут платить, и вы организуете это [развеску], особенно [абстрактную] часть...» Я не имею никакого отношения к остальным из них. Я развешивал три зала, полные абстрактного искусства; Рождественский и Машков — сезаннисты; экспозиция начиналась с сезаннистов. Очень немногие себя так называли... Сначала были показаны сезаннисты, потом супрематисты, абстракционисты и футуристы и так далее.... довольно много.

Фрэмптон: Вы видели Лисицкого после отъезда из России? Я имею в виду, в Париже или еще где.

Габо: Нет. Недавно я видел некоторые публикации, и они говорят неправду. Например, что Лисицкий организовывал русскую выставку в Берлине.

Фрэмптон: В 1922 году?

Габо: В 1922 году. Абсолютно неверно. Абсолютная ложь. Он не имел к этому никакого отношения. Никакого. Кроме своих работ. Он привез еще несколько картин для выставки, потому что считал, что отобранного было недостаточно. Мы, те, кто работал на выставке, согласились.

Я уехал в Европу за полгода до выставки. Я уехал после того, как началась реакция, и все мастерские закрылись. Часто говорят, что мою мастерскую закрыли, но у меня не было мастерской. У моего брата была[74]. И мы, как один, поняли, что они совершили ошибку. Но я не был профессором; я не работал во Вхутемасе. Я преподавал, это совершенно верно. Я участвовал в художественной жизни, но не более. Так вот, не Татлин, а Штеренберг был руководителем выставки.

Фрэмптон: Эренбург имел какое-либо отношение к берлинской выставке? Кто ее организовал?

Габо: Эренбург — нет. У меня был список всех, кто там работал; и до сих пор есть, но он никогда не публиковался. У меня есть фотография организаторов [28]. Там был Штеренберг, под его началом — Натан Альтман и я. Марьянов из ЧК был от правительства, официально присматривал за нами, следил за Штеренбергом. Политически он был выше Штеренберга, но никто не знал, в чем заключались его функции. Мы только знали, что ЧК послала его присматривать за всем этим делом[75]. А присматривать было за чем, потому что всякое случалось. Однажды Малявин явился с полицией и забрал две или три свои картины. Полиция пришла осмотреться, и он заявил: «Они конфисковали мои работы». Малявин сам был в Берлине, когда полиция забрала картины. Это был скандал. Так что это было связано...

Фрэмптон: Почему полиция забрала картины?

Габо: Потому что Малявин был автором и был в Берлине.

Старр: Он эмигрировал.

Габо: Он уже эмигрировал. И он уже был антикоммунистом. Заявлял: «Мои работы им не принадлежат; они не покупали их у меня. Они мои». Что, кстати, неправда.

Старр: Вы упомянули, что выставка в Берлине в 1922 году была необходима, потому что в Германии не слышали о том, что происходило в России с 1914 года.

Габо: Конечно. Выставка имела большое значение и оказала серьезное влияние.

Фрэмптон: Когда я просматривал [вашу] книгу, я заметил ранние кинетические работы, а затем вы долгое время не занимались кинетикой.

74 Потеря, в частности, Антуаном Певзнером мастерской во Вхутемасе вполне соответствовала последствиям развернувшейся борьбы академистов и футуристов. 4 марта 1921 года Народная рабоче-крестьянская инспекция, следуя рекомендациям профессора Никольского, постановила «закрыть временно те из факультетов Высшего художественно-технического училища Москвы, на которых не могут вестись практические занятия из-за отсутствия необходимых помещений, материалов и приборов, а также те факультеты, на которых в настоящее время состоит менее 30 человек слушателей». ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Ед. хр. 156: Докладная записка с постановлением НК РКИ от 4 марта 1921 года (л. 7); Докладная записка В. А. Никольского от 2 марта 1921 года (л. 13–15). В феврале 1922 года студенты Певзнера продолжали бороться за своего преподавателя. 25 человек (не установленные Резолюцией 30) подписали обращение в Правление Вхутемаса с просьбой предоставить ему мастерскую: «Нам не один раз приходилось обращаться с этой просьбой как в художественный совет Вхутемаса так и непосредственно в Охобр и всегда со стороны Д. П. Штеренберга и (последнее время) Е. В. Равделя были обещания, что такая мастерская будет». 19 октября ректор Равдель сообщил Певзнеру, что ему отказано в предоставлении мастерской на заседании Правления 4 октября. РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Ед. хр. 190.

75 Давид Марьянов выполнял различные поручения, используя выставку как хороший международный старт. Он не вернулся из Берлина, а отправился в путешествие и стал секретарем Рабиндраната Тагора, а затем Альберта Эйнштейна. В 1930 году он женился на Марго Эйнштейн, приемной дочери знаменитого физика. Авантюрный характер Марьянова или направляющий палец с Лубянки (возможно, и то, и другое) привели его в США, где он написал книгу об Эйнштейне (Marianoff D. Einstein: An Intimate Study of a Great Man. New York, 1944). С этого момента его называли физиком и помощником гения. Брак с Марго продлился всего семь лет (1930–1937), но связь с ее отцом сохранялась до конца жизни Марьянова в 1950 году. Им интересовались немецкая разведка и ФБР; его шпионская деятельность подразумевалась, но никогда не была доказана. Между тем, косвенных доказательств можно найти достаточно.

Габо: Я полностью прекратил настоящие кинетические работы. Я где-то объяснил это тем, что промышленность и технологии мертвы. Новые технологии уже в значительной степени мертвы, хоть еще не были воплощены в жизнь на практике. И я знал, если делать кинетические вещи, понадобятся механические средства для движения, а они мешают всей конструкции, поэтому я ненавижу машины.

Старр: Как бы вы объяснили влияние себя и других русских на Гропиуса и Баухаус?

Габо: Вот еще один вопрос, который мне часто задают. Я не имел никакого отношения к Баухаусу. Я был против системы Баухауса.

Фрэмптон: Лисицкий оказал значительное влияние на Мохой-Надя.

Габо: Влияние, я бы не сказал. Мохой-Надь копировал его, просто копировал. Лисицкий не был ни живописцем, ни великим архитектором. Но он был супрематистом. Я бы назвал его лучшим учеником Малевича. По сравнению с другими супрематистами Лисицкий — лучший. Он был в основном графиком. Он оказал значительное влияние на графику в Европе. Перешел в полиграфию, вернулся в Россию, где делал макеты и книги, хотя он делал их и в мое время. Он сделал коллаж: Татлин строит свою Башню. (Ил. 5.) Эта работа была представлена на небольшой выставке после моего Манифеста. Говорят, это 1920 год, но это было около 1922 или 1923 года, и я не уверен, был ли это 1921 год. Позже, если вы прочтете Манифест, вы увидите, что он иллюстрирует то, что я сказал в манифесте: фраза про отвес...[76]

С отвесом в руке. И с глазами, точными, как циркуль. Я сказал в Манифесте, что мы строим нашу работу так же, как строит инженер. Вот вы видите человека, стоящего с отвесом, а возле глаз — круг, циркуль. Так что он не мог сделать этого до моего Манифеста. Это Татлин за работой, фотография Татлина за работой. Он использовал фотографию маль-

76 *С отвесом в руке, с глазами точными, как линейка, с духом, напряженным на циркуль, мы строим их так, как строит мир свои творения, как инженер мосты, как математик формулы орбит.*
Образ современного художника из «Реалистического манифеста» Лисицкий передает почти дословно в фотоколлаже «Татлин за работой». В настоящее время общепринятой датировкой коллажа считается 1922 год, поскольку произведение было впервые опубликовано в 1922 году как иллюстрация к книге Ильи Эренбурга «Шесть повестей о легких концах» [15]. Коллаж можно назвать эстетическим резюме 1920 года, поскольку он иллюстрирует три значимых события года: публикацию «Реалистического манифеста» в августе, завершение монтажа и демонстрацию Башни Татлина в ноябре, а также его собственную работу «Проун: взаимопроникновение плоскостей» («Проун 6», холст, масло 81 × 59, Галерея Морицбург, Галле). Работа может быть датирована 1921 годом.

5. Слева: Эль Лисицкий. *Татлин за работой*
Коллаж. Фрагмент
В центре: *Татлин с помощниками собирает части Башни.* Фото
Справа вверху: Эль Лисицкий. *Проун: взаимопроникновение плоскостей*
Коллаж автора

чиков, делающих Башню Татлина. Это была иллюстрация или макет в какой-то брошюре. А здесь что-то фантазируют...

Когда кто-то вводит что-то новое и людям это нравится, то они делают это сами. Это очень, очень распространено. Я стараюсь, как могу, сохранить свою работу и исправить эти ошибки. Со временем я проясню все в своем дневнике. У меня есть дневник моей жизни, войны и прошедшего военного времени в Англии. А я прожил всю войну в Англии; это документ того, как художник себя ощущал, не находясь на войне, но есть определенные вещи, может быть, представляющие некоторый интерес, я не знаю. Я сделал это сейчас; это должно быть перепечатано. Можете ли вы порекомендовать мне кого-то, кто мог бы сделать машинописный

текст, чтобы у меня был, если захочу напечатать? Я не могу предоставить его в том виде, в котором он есть из-за моего почерка.

Фрэмптон: Он на английском языке или только на русском?

Габо: Он только на русском. Он не переведен. Но может быть переведен. Я хочу его перевести, но, опять же, нужна [машинописная] копия, чтобы прочитать.

Старр: Ну, это возможно...

Библиография

1. *Габо Н.* Переписка с Эдвином Маллинзом. Tate Gallery Archive, TGA 9313.
2. *Габо Р.* Переписка. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, YCAL MSS 541 (черновики писем А. Барру, 20 января 1948; А. Накову, 1969–1972; Г. Риду, 24 июня, 13 августа 1958; Д. Д. Суини, 8 сентября 1942).
3. *Лабас А.* Воспоминания. СПб.: Palace Editions, 2004.
4. *Лисицкий Э.* Письмо Малевичу. 21 декабря 1920 // В круге Малевича: соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х гг. / Сост. И. Н. Карасик. СПб.: Palace Editions, 2000.
5. *Луначарский А. В.* Главполитпросвет и искусство // Красная новь. 1921. № 1. Июнь.
6. *Луначарский А.* Искусство в Москве // *Луначарский А.* Искусство и революция. Сб. статей. М.: Новая Москва, 1924.
7. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика / Сост. И. Вакар, Т. Михиенко. М.: RA, 2004.
8. *Певзнер А.* Дорога на обочине. М.: МП Измайлово, 1992.
9. *Певзнер О.* 1-я Русская художественная выставка в Берлине. Реконструкция. Часть I // Искусствознание. 2023. № 2. С. 238–323.
10. *Певзнер О.* 1-я Русская художественная выставка в Берлине. Реконструкция. Часть II. Скрытая история, 1920–1924 // Искусствознание. 2023. № 3. С. 206–247.
11. *Пунин Н.* Памятник III Интернационала. Пб.: Издание Отдела изобразительных искусств Н. К. П., 1920.
12. *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023.
13. *Тепляков А. Г., Шиловский Д. М.* Маяковский, Брики, чекисты // Идеи и идеалы. 2019. Т. 11. № 4. Ч. 2. С. 404–428.

14. *Троцкий Л.* О Ленине. Материалы для биографа. М.: ГИЗ, 1924.
15. *Эренбург И.* Шесть повестей о легких концах. Москва–Берлин: Геликон, 1922.
16. *Behne A.* Der Moderne Zweckbau. Munchen, Wien, Berlin: Drei Masken Verlag A. G., 1926.
17. *Gabo N.* Autobiography. Typescript. Tate Gallery Archive, TGA 9313.
18. *Gabo N.* Biographical Notes. Hand script. Tate Gallery Archive, TGA 9313.
19. *Gabo N.* Of Divers Arts. Princeton: Princeton University Press, 1962.
20. Gabo — Interviewed by David Thompson. 4th February 1976. Tape transcript. Tate Gallery Archive, TGA 9313.
21. Gabo. Constructions. Sculpture. Paintings. Drawings. Engravings. London: Lund Humphries, 1957.
22. Gabo on Gabo. Texts and Interviews (1920–1977) / Ed. M. Hammer, C. Lodder. Forest Row: Artists Bookworks, 2000.
23. *Hammer M., Lodder C.* Constructing Modernity. The Art & Career of Naum Gabo. New Haven: Yale University Press, 2000.
24. *Hughes R.* The Shock of the New. Art and the Century of Change. London: BBC, 1980.
25. *Kandinsky V.* Complete Writings on Art / Ed. K. C. Lindsay, P. Vergo. Boston (MA): G. K. Hall & Co, 1982. Vol. 1.
26. Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, YCAL MSS 101.
27. *Lassaw A., Bolotowsky I.* Russia and Constructivism // *The American Abstract Artists, eds.* The World of Abstract Art. New York: Wittenborn, and London: Alec Tiranti, 1957. Pp. 86–101.
28. Naum Gabo and the Constructivist Tradition // Studio International. 1966. Vol. 171. No. 876. April.
29. Starr — Frampton Interview Material (1970). Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, YCAL MSS 541.
30. *Sudeikin S.* Two Meetings with Vrubel // Novosselye / Новоселье. 1945. No. 19. Pp. 29–38.
31. Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke. Reichskunstwart. Bundesarchiv, R 32/116.
32. *Watson P.* A Terrible Beauty. A History of the People and Ideas that Shaped the Modern Mind. London: Wiendenfeld & Nicolson, 2000.