

Данила Люкшин

Неслучившийся советский сюрреалист: Климент Редько

Статья посвящена анализу творческого пути Климента Редько (1897–1956). На основе архивных материалов в тексте анализируется личное отношение художника к сюрреализму и то, как на это отношение повлияли годы, проведенные им во Франции (1927–1935). В статье реконструируется круг общения Редько на рубеже 1920-х и 1930-х годов. В него входили художники, развивавшиеся в поле сюрреализма. В тексте показывается, что и сам Редько находился в этом поле. Однако Редько приехал во Францию сложившимся «неореалистом». Поэтому роль, которую играл советский художник в мире парижского искусства 1920–1930-х годов, была ролью свидетеля главных событий, а не их участника, несмотря на осознаваемую самим Редько близость его раннего творческого метода («Электроорганизм»/«Свеченизм») с методом сюрреалистов.

Ключевые слова:

Климент Редько,
проекционизм,
«электроорганизм»,
сюрреализм,
русско-французские художественные связи,
рецепция западного искусства в СССР.

Хотя советские художники первой половины XX века не участвовали в зародившемся во Франции сюрреалистическом движении¹, в исследовательской литературе, когда речь заходит об отдельных авторах и группах, иногда проводится сопоставление их творчества с сюрреализмом. К таким художникам относится Климент Редько (1897–1956)².

Впервые о возможных связях между Редько и французскими сюрреалистами зашла речь в 1966 году, когда вдова художника Татьяна Редько передала 20 работ своего покойного мужа в дар музею его родного города Хелм (Польша). Этому событию была посвящена заметка директора музея Казимежа Янчыковски, опубликованная в издававшейся в Люблине газете *Sztandar Ludu* (31 мая 1966. С. 4). О парижском периоде творчества Редько он писал: «Он подружился со знаменитым Пабло Пикассо, поддавшись инновационным направлениям в изобразительном искусстве, которыми были сюрреализм и кубизм»³. Как мы покажем далее, Янчыковски был не совсем точен.

О сюрреализме применительно к творчеству Редько и его ближайших друзей писала Шарлотта Дуглас [10]. Она находит «отстраненный

- 1 Исключением, подтверждающим правило, было присутствие двух работ советских конструктивистов на организованной в марте 1930 года группой Андре Бретона выставке коллажей *La Peinture au défi* в *Galerie Goemans: Tribune* Эль Лисицкого («Трибуна Ленина», 1924) и *Encore une tasse de thé* Александра Родченко (иллюстрация к поэме В. Маяковского «Про это», 1923). В выставке также участвовали Х. Арп, Ж. Брак, С. Дали, А. Дерен, М. Дюшан, М. Эрнст, Х. Грис, Р. Магритт, Ман Рэй, Ж. Миро, Ф. Пикабия, П. Пикассо, И. Танги. См.: [35]. Вступительная статья к каталогу выставки, одноименная с ней, была написана Луи Арагоном, большим другом Советского Союза. Однако мы полагаем, что работы конструктивистов попали на выставку прежде всего благодаря Хансу Арпу, дружившему с Лисицким. Арп и Лисицкий были соавторами трехязычной книги-альбома *DIE KUNSTISMEN/LES ISMES DE L'ART/THE ISMS OF ART* [26] о современных направлениях в искусстве. В этом альбоме была также опубликована репродукция «Трибуны Ленина» Лисицкого.
- 2 Биографические сведения о Редько здесь и далее, если не указано иное, приводятся по изданиям: [17; 11; 18].
- 3 Вырезки (4) из газет о выставках К. Н. Редько. На фр. и пол. яз. Печ. 1930-е гг. ОР РНБ. Ф. 1083 (Редько Климент Николаевич). Ед. хр. 11. Л. 4.

и меланхоличный сюрреализм» в творчестве участников основанного в 1925 году ОСТА, а также пишет о «сюрреалистическом красном свете» в самой знаменитой картине Редько «Восстание» (1925). Сравнение Редько с сюрреалистами также есть в книге «Русское искусство XX века» Екатерины Деготь, утверждающей, что, хотя «программный сюрреализм в СССР так и не состоялся», у него была «стадиальная аналогия» — группа «проекционистов» («Электроорганизм»), возникшая в 1921 году [9, с. 104–105]. Очень важным для нас является наблюдение Деготь, относящееся к раннему советскому периоду творчества Редько: «“Жена и муж” (1922, ГТГ), “Число рождений” (1922, РГАЛИ) напоминают “машины желания” Макса Эрнста, Пикабиа, Дюшана — это одновременно механические тела и эротизированные технические объекты» [9, с. 106]. Отметим, однако, что имена этих трех художников вместе в большей степени отсылают к дадаизму, чем к сюрреализму. О французском периоде Редько исследовательница пишет так: «Плохое знание иностранного языка — трагическое в эпоху интеллектуального искусства — сделало для него невозможными контакты с французским авангардом, которого он даже не заметил» [9, с. 111]. На наш взгляд, это не совсем верно.

Вопрос об отношении Редько к сюрреализму остается открытым. Чтобы ответить на него, мы обратимся к архивным источникам.

В 1920–1921 годах во Вхутемасе Редько стал учеником главных представителей русского авангарда Василия Кандинского и Владимира Татлина, слушал лекции Казимира Малевича. Там же сложился дружеский круг художников, в который помимо Редько входили Соломон Никритин, Александр Тышлер, Сергей Лучишкин, Михаил Плаксин, Николай Трякин. Общим для них был интерес к науке и технике и к научному обоснованию искусства. В 1921 году они образовали группу художников-проекционистов.

Любовь Пчелкина в своей диссертации о Никритине отмечает, что проекционизм представлял собой «не стиль, а, скорее, принцип нового художественного мышления», для которого было возможно множество «стилевых тенденций» [15, с. 100]. Поэтому в рамках группы могла существовать индивидуальная система Климента Редько «Электроорганизм», которой в 1921–1922 годах вдохновлялись проекционисты [15, с. 55].

Редько оставил краткое теоретическое определение своего метода. В РГАЛИ хранится небольшой рукописный лист 1922 года, напоминающий визитку, где написано:

*Сущность искусства «сегодня» — свето-электро-материя.
Свет и его действие — новая проблема формы и цвета.
Цель картин — выявить форму и цвет по принципу предельной скорости во времени.
«Электроорганизм» — «психофилософия архитектоники» (производственных отношений выработки и потребления)⁴.*

Проекционисты ориентировались на энергетизм Вильгельма Оствальда и тектологию Александра Богданова [15, с. 50]⁵. В «визитке» также обращает на себя внимание отсылка к концепции Альберта Эйнштейна в ее популярном изложении («выявить форму и цвет по принципу предельной скорости во времени»).

Другой пласт научных представлений, актуальных для Редько, это — теория эфира⁶. В РГАЛИ мы обнаружили его рукописный текст, состоящий из пронумерованных тезисов, среди которых «(форма волны в воде, в эфире)» и «Свет, звук и зоологическое ощущение и возмущение эфира (волнами)»⁷. Более того, мы полагаем, что уже первая фраза «Декларации электроорганизма» Редько от 25 декабря 1922 года («ИСКУССТВО “СЕГОДНЯ” это мирозерцание субстанции радио, из которой возникает потенция — энергия разнovidной формы»; цит. по: [13, с. 187–188]) опирается на теорию эфира. «Субстанция радио», на наш взгляд, — это и есть эфир. Несмотря на то что в 1920-е годы

4 Редько К. Н. Статьи к дискуссионной выставке революционного искусства 1924 г. Автограф и машинопись с пометами автора. 1924. РГАЛИ. Ф. 2359 (Редько Климент Николаевич (1897–1956) — художник). Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 35.

Здесь и далее в цитатах из архивных документов сохранены орфография и пунктуация подлинников.

5 Ш. Дуглас также отмечает общий интерес к «свечению» у Редько и учеников Малевича И. Кудряшова и И. Клуна в контексте влияния на послереволюционный авангард идей Оствальда и Богданова [27, р. 88].

6 Научная теория эфира в конце XIX — начале XX века была связана с научно-окультистской концепцией четвертого измерения. Главным пропагандистом последней в России был Петр Успенский. См.: [32]. Однако нам не удалось найти в архиве Редько никаких упоминаний четвертого измерения и свидетельств о его интересе к оккультизму.

7 См.: Редько К. Н. Теоретическая статья о современных течениях в искусстве, о проблемах искусства и о союзе искусства с техникой. Автограф и машинопись с правкой автора. 1920-е гг. РГАЛИ. Ф. 2359. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 1.

из-за признания теории относительности Эйнштейна мода на эфир начала постепенно проходить, одним из мест, где он продолжал жить, была популярная радиокультура [33, р. 80]. Именно в этом смысле Линда Дарлимпл Хендерсон трактует высказывание Малевича из «Мира как беспредметности»: «Наша жизнь — это радиостанция, которая принимает волны различных ощущений» [33, р. 80].

В «Декларации электроорганизма» Редько вместе с прочими течениями (натурализм, футуризм, конструктивизм) отрицал и реализм. Руководствуясь своей теорией, в 1922–1923 годах Редько создал серию произведений, среди которых были картины: «Динамит», «Скорость. Пожарные», «Завод» (ил. 1), «Материнство» и др.

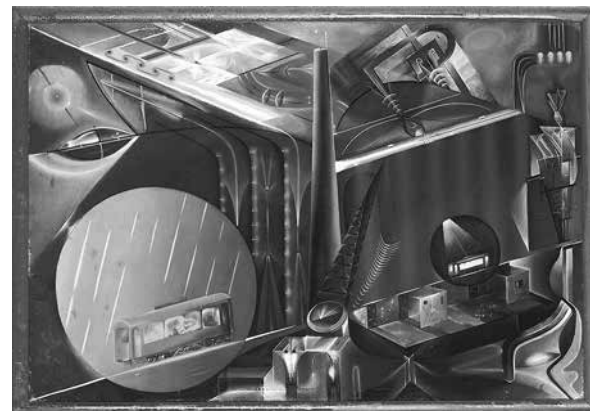
Довольно быстро «Электроорганизм» эволюционировал в новый метод — «Свеченизм». Это абстрактные работы 1923–1924 годов, среди которых «Свеченизм. Синтетическое развитие света». (Ил. 2.) Художник писал: «1) Живопись организатор явлений атмосферы. <...> 3) Свет в живописи не свет, а свечение» [13, с. 192]. Свет в этих картинах Редько трансформирует технологические образы в абстрактные формы.

Лучше всего свою авангардную художественную практику (ключевыми понятиями которой были «Конструкция» и «Ассоциативный метод» и которая в конце концов вступила в противоречие с «профессией живописца») описал сам Редько в воспоминаниях, написанных в Париже:

С самого начала в уме возникают слова: Конструкция, Ассоциативный метод, смысл которых в формальных проблемах, а проблемы уже выражают двухмерную плоскость изображающую: «Электроорганизм». <...> На этом могла бы кончиться моя профессия живописца картин на полотнах. Я мог тогда очутиться в прекрасной, скажу более, чудесно оборудованной лаборатории, где мог бы извлекать при сочетании различных материалов миражи в пространстве⁸.

В 1924 году в Москве на 1-й Дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства состоялось последнее выступление группы проекционистов («Метод (проекционисты)»), как ука-

8 См.: Редько К. Н. «Из воспоминаний». Машиноп. с авторской правкой. Жизнь в Киевском монастыре и обучение живописи. Жизнь в Петербурге и Москве в годы гражданской войны. 1930–1935 гг. ОР РНБ. Ф. 1083. Ед. хр. 17. Л. 10–11.



1. Климент Редько. Завод. 1922
Холст, масло. 69,5 × 101
Государственный музей искусств
им. А. Кастеева Республики Казахстан,
Алма-Ата



2. Климент Редько
Свеченизм. Синте-
тическое развитие
света. 1923
Холст, масло. 62,4 × 47
Государственный
музей современного
искусства, Салоники

зано в каталоге)⁹. На выставке, если судить по названиям произведений Редько, были представлены в основном его абстрактные работы¹⁰. В РГАЛИ мы обнаружили машинописный текст Редько под названием «К Дискуссионной выставке 1924 года». В нем автор излагал свои оригинальные теоретические взгляды: «Разсматривая в целом состояние чувства, мы поддаемся его силе/действию/и видим в картине само собой ясные и неизбежные результаты как бы автоматические фиксации кривой или прямой чувства»¹¹. Здесь же упоминается «механика сознательного и подсознательного, выявляющего ощутимое стихийное переживание»¹², а далее утверждается: «Основной смысл, заключающийся

9 Подробнее о выставке см.: [16].

10 «Периодическая основа синтетического образа (глубина)» (1924), «Монументальное построение физического развития (соприкосновение)» (1924), «Периодическая основа свето-синтетического развития (перемещения)» (1923), «Метаморфозы оптики» (1923), «Механика форм» (1923), «Натуралистический портрет» (1923), «Психо-реалистические путевые впечатления (море)» (1923). Нам не удалось найти репродукций этих произведений. См.: [1, с. 11–12].

11 РГАЛИ. Ф. 2359. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 4.

12 Там же.



3. Климент Редько. *Полуночное солнце. Северное сияние*. 1925
Холст, масло. 108 × 81
Государственный Русский музей

в проблеме пространства и времени, изучаемой в области изобразительного искусства, есть ассоциативное восприятие отношений»¹³. Такие близкие теории сюрреализма понятия, как «автоматические фиксации», «механика подсознательного» и «ассоциативное восприятие», подтверждают мнение Е. Деготь, что проекционизм был «стадиальной аналогией» сюрреализма. Однако более существенны различия. Редько видит в подсознательном конструктивистскую механику, а вместо «Чудесного»¹⁴ его интересует «научное».

После «Свеченизма» происходит возврат к фигуративности, а затем и к реализму. Знаменитое «Восстание» (1925) было как раз переходным

фигуративным произведением, еще в русле авангарда¹⁵. Приход Редько к «нео-реализму»¹⁶ вписывался в характерную для художников его поколения тенденцию, основным выразителем которой стало Общество станковистов (ОСТ), в которое вошли проекционисты Тышлер и Лучишкин и куда, вероятно, мог войти сам Редько, если бы не его командировка во Францию [12, с. 33]. Прошедшие лабораторные эксперименты авангарда советские художники под влиянием государственной идеологии стремились создать новый реалистический стиль, доступный широким массам и пролетарскому зрителю¹⁷.

В 1924–1925 годах Редько много путешествовал (Крым, Кавказ, Русский Север, Заполярье). Северные фигуративные и реалистические работы (среди которых «Полуночное солнце. Северное сияние»; ил. 3) художник в своих парижских воспоминаниях¹⁸ относил к «системе „Полюсное мышление“»¹⁹ (которая в то же время была для него «выводом» из «Электроорганизма»/«Свеченизма»). Эта последняя «система» Редько, в отличие от предыдущих, не имела своего манифеста, и, скорее, выглядит как не очень изящная попытка дать художественной практике дополнительное теоретическое обоснование уже постфактум.

13 РГАЛИ. Ф. 2359. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 5.

14 Об этом ключевом для сюрреализма понятии см.: [8].

15 «Переходность» этой картины отмечал Я. Тугендхольд [20]. Е. Деготь пишет о «новой, концептуальной фигуративности» «Восстания» [9, с. 107].

16 О «нео-реализме» Редько в контексте общей тенденции в советском искусстве писал А. Федоров-Давыдов во вступительной статье к каталогу его выставки [5, с. 5].

17 Подробнее об этом см. главу *L'OST et la question du réalisme* в книге Сесиль Пишон-Бонэн [36, pp. 57–82].

18 См.: ОР РНБ. Ф. 1083. Ед. хр. 17. Л. 11–12.

19 Словосочетание «полюсное мышление» впервые появилось в теоретических тезисах «Свеченизма» (1924) и, таким образом, изначально относилось к проблемам света и цвета: «7) Живопись-свечение вырабатывает полюсное мышление (синтетическое) и дает деление ультра теплое и ультра холодное в цвете». См.: РГАЛИ. Ф. 2359. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 33. Далее, не используя слова «система», Редько писал в 1925 году в письме Анатолию Бакушинскому, имея в виду свои северные фигуративные работы: «После долгих и напряженных исканий в сфере городской культуры становится очевидным, оторванность, от первобытного естества — от природы. <...> новый эволюционный период. Актив внутренней душевной энергии устремляется в пространственный кругозор. Полюсное состояние — основа физического мира. Ее этапы география и этнография. <...> Северный полюс <...> исключительное поле для использования в искусстве рефлексов порождаемых им. <...> Его потенция требует не только огромного внимания истолкования художника, но еще полного понимания реализма. Да, реализма. Кто его понимает!!! Жизнь и ее отражение — искусство во всей их совокупности кто понимает!!!». См.: Редько К. Н. Автобиографии (4) разных лет. Машиноп. копии 1960–1970-х гг. с пометами Т. Ф. Редько. Автобиография на л. 1–8 в форме письма А. В. Бакушинскому. На л. 8 дата: 1 ноября 1925 г. После 1925 г. ОР РНБ. Ф. 1083. Ед. хр. 14. Л. 7–8.

В 1926 году в Москве состоялась организованная художественным отделом Главнауки первая персональная выставка Климента Редько. Она принесла художнику известность. При содействии математика и исследователя Севера Отто Шмидта и Анатолия Луначарского художник получил разрешение на поездку в Париж.

Редько приехал в столицу Франции по командировке Наркомпроса РСФСР 5 января 1927 года. Кажется, что психологически он словно всё начал с чистого листа, снова стал учеником, как он выражался, «старой культуры»²⁰, в то же время продолжая работать в неореалистическом стиле.

Тут необходимо кратко сказать о том, что представлял собой сюрреализм в изобразительном искусстве во второй половине 1920-х годов. Первая групповая выставка сюрреалистической живописи *La peinture surréaliste* прошла в парижской галерее *Pierre* в ноябре 1925 года. На ней были представлены работы Х. Арпа, Д. де Кирико, М. Эрнста, П. Клее, А. Массона, Ж. Миро, П. Пикассо, Ман Рэя и П. Руа [37, р. 205]. Отметим, что не все участники выставки были участниками группы сюрреалистов; такая практика продолжится и далее. Как пишет американская исследовательница Ким Грант, французские критики отнеслись к выставке враждебно, обвинив ее в эклектичности и хаотичности [30, pp. 146–147]. В конце 1920-х годов участники группы Андре Бретона проявляли особый интерес к «натуралистической сновидческой живописи», концептуальными основаниями которой были принципы коллажа [30, р. 246]. В этот период возникла мода на сюрреализм: «любое искусство, позиционируемое как сюрреалистическое, было коммерчески успешным» [30, р. 247].

В опубликованном парижском дневнике²¹ Редько одна из первых записей (от 30 января 1927 года) посвящена его встрече с другом юности Павлом Челищевым, обосновавшимся во Франции в 1923 году: «обедал у художника Челищева и спорил с ним до 11 часов вечера. Нет, мы не так отстаем, как вы здесь думаете» [17, с. 79].

20 ОР РНБ. Ф. 1083. Ед. хр. 14. Л. 14.

21 Парижский дневник опубликован частично в изданиях: [17; 18]. Текст в книге 1974 года является более полным.

Отметим, что, несмотря на то что Павел Челищев никогда официально не был членом сюрреалистической группы, его развитие в 1920–1950-е годы проходило в «поле сюрреализма». В 1940-е годы в США Челищев стал активным участником сюрреалистических выставок и издательских проектов [28, р. 124]. Однако еще в 1927 году (когда Редько приехал в Париж) была издана книга писателя-сюрреалиста Рене Кривеля *L'esprit contre la raison* («Дух против разума») с портретом автора на фронтисписе работы Челищева [39]. При этом знакомство Челищева с Кривелем состоялось раньше 1927 года: 1926 годом датирована картина первого «Три головы, портрет Рене Кривеля» [41]. Как утверждал американский искусствовед и куратор Джеймс Тролл Соби в каталоге к выставке художника в нью-йоркском Музее современного искусства (МоМА) в 1942 году, использованный Челищевым прием (он написал голову Кривеля в трех ракурсах одновременно: сзади, в профиль и анфас) затем заимствовал Сальвадор Дали в двойных портретах, изображающих художника-сюрреалиста вместе с женой [38, р. 16].

Во второй половине 1920-х и в первой половине 1930-х французская критика причисляла Челищева к направлению *Le Néo-humanisme* («Неогуманизм») [22]. К нему также относили Кристиана Берара²³, Эжена Бермана, Леонида Бермана и др. [38, р. 14]. По мнению Соби, неогуманисты представляли натуралистическую сторону романтического возрождения, сомнамбулистической (*somnambulist*) стороной которого была группа сюрреалистов [38, р. 14].

Главным теоретиком неогуманизма был влиятельный критик Вальдемар Жорж²⁴, руководивший журналами *L'Amour de l'art* (1920–1926) и *Formes* (1929–1934). Он был адептом «Парижской школы» и, кроме того, пропагандистом русского искусства (среди его друзей — М. Ларионов и Н. Гончарова). Директор ГМНЗИ Борис Терновец в 1928 году отзывался о нем как о «блестящем, смелом и тонком» сюрреалисте [21, с. 39]. Однако в первой половине 1930-х годов Жорж увлекся ультраправыми идеями; критик восхищался Бенито Муссолини и в 1933 году даже получил у него личную аудиенцию, где представил

22 В англоязычной литературе это направление почему-то называется *Neo-Romanticism*. См.: [38, р. 14].

23 Берар так же, как и Челищев, создал портрет Кривеля для фронтисписа книги писателя-сюрреалиста. См. книгу *Babylon* 1927 года: [40].

24 О нем см.: [19; 24].

Дуче «идеальный проект фашистского искусства, основанного на римском искусстве» [24].

Как отмечает Ким Грант, в первые годы существования сюрреализма Жорж был одним из немногих его защитников, и начиная с середины 1920-х его критическая позиция во многом опиралась на сюрреалистическую теорию [30, р. 149]. Но уже с 1926 года он стал врагом этого направления [30, pp. 166–167].

Чтобы лучше понять, чем неогуманизм отличался от сюрреализма, следует обратиться к статье Вальдемара Жоржа *Le Néo-humanisme*, опубликованной в 1934 году в журнале *L'Amour de l'art* [29]. Выделив среди неогуманистов Берара, Эжена Бермана и Челищева, критик называл среди их предшественников кубиста Роже де ла Френе и Джорджо де Кирико, а также подчеркивал важность Пикассо и Матисса [29, р. 359]. Напомним, что в группе Бретона де Кирико и Пикассо считались основными вдохновителями сюрреалистического искусства. Другое сходство обнаруживается в следующем утверждении, о неогуманизме Жорж писал: *Il ne propose ni un répertoire, ni un vocabulaire. Il n'élabore ni un style ni un mode* («Он не предлагает ни репертуара, ни словаря. Он не разрабатывает стиль или моду») [29, р. 359]. Как подчеркивает Ким Грант, в 1920-е годы Бретон стремился к тому, чтобы сюрреализм не стал определенным художественным стилем, потому что считал, что «стиль не важен для вдохновения и воображения» [30, р. 134]²⁵. Тем не менее главное в неогуманизме, согласно Жоржу, это то, что он представляет собой «возвращение к человеку <...> открытие (или переоткрытие) магии человеческого тела и лица» [29, р. 360]. Таким образом, главным жанром для направления становится портрет²⁶, и, кроме того, пейзаж [29, р. 360].

«Неогуманизм» Жоржа, в отличие от сюрреализма, не был авангардом и защищал традиционные представления об искусстве: хаос психического автоматизма был ему глубоко чужд. Однако это направление существовало в большей степени в воображении Жоржа, чем в реальности.

25 Но вопреки этому к концу 1920-х годов все-таки складывается общее представление критиков о сюрреалистическом стиле, и тот же Вальдемар Жорж язвительно заметил в 1929 году: «Крах сюрреалистической школы был преобразован в триумф сюрреалистического стиля» [30, р. 251].

26 Статья Жоржа проиллюстрирована четырьмя репродукциями, три из них — портреты.

Творчество Челищева (и других неогуманистов) 1920–1930-х годов целиком в него не укладывается. В метаморфических картинах Челищева 1928–1929 годов и других Джеймс Тролл Соби обнаруживал переклички с сюрреалистами («интерес к сокрытому и двусмысленно-му») [38, pp. 18–19].

На наш взгляд, Редько с его неореалистическими портретами и пейзажами тоже мог вписаться в расплывчатую концепцию «неогуманизма» и, вероятно, даже хотел этого. Так, в РГАЛИ сохранилось его письмо Жоржу от 5 марта 1928 года, в котором художник приглашал критика посетить свое ателье²⁷. Кроме того, из ежедневников Редько следует, что он неоднократно посещал в 1931 и 1932 годах критика и редакцию его журнала *Formes*²⁸.

Редько удалось добиться от Жоржа отзыва о своем творчестве: в 1931 году в 13-м номере журнала *Formes* критик опубликовал очень краткую рецензию на выставку художника, проходившую в том же году в галерее Жанны Кастель. Жорж писал, что «Редько — это, прежде всего, художник световой фантастики. Его формы погружены в лучистую, ирреальную атмосферу, которая окружает сиянием, идеализирует и трансформирует объекты»²⁹. Далее критик говорил о «галлюцинации света», «полотнах-миражах» и называл художника визионером или мистиком.

Редько так и не стал «неогуманистом», вероятно, помешало этому то, что он был советским художником. Но это не мешало его личному общению с «неогуманистами», о чем свидетельствует его рукописный дневник: среди его знакомых, кроме Челищева, были Кристиан Берар и Эжен Берман. С ними в 1929 году он посещал галерею *Pierre*³⁰ (ту самую, где в 1925 году проходила первая коллективная выставка сюрреалистической живописи, а в 1925 и 1927 годах — персональные выставки Жоана Миро³¹).

27 Письма К. Н. Редько Жоржу Вальдемару (*Georges V.*). 5 марта 1928 — 8 февраля 1932. РГАЛИ. Ф. 2359. Оп. 1. Ед. хр. 151. Л. 1.

28 Записные книжки с записями адресов и телефонов, с черновиками писем А. В. Луначарскому и др., с рисунками и др. [1928–1937]. РГАЛИ. Ф. 2359. Оп. 1. Ед. хр. 129. Л. 52, 59, 98, 100, 101.

29 *Redko est, avant tout, le peintre de la lumière-fiction. Ses formes sont immergées dans une ambiance irradiante, irréelle qui nimbe, magnifie et transforme les objets. Cette obsession, cette hallucination de la lumière, principe constructif et lyrique de l'oeuvre peinte, engendre des toiles-mirages. Redko est un prestigieux visionnaire qui résume ses visions et qui les définit.* (*Gal. Castel.*) W. G. [34, p. 53].

30 Редько К. Н. Дневник. 23 мая 1928 — 24 авг. 1929. РГАЛИ. Ф. 2359. Оп. 1. Ед. хр. 124. Л. 21.

31 О выставках Миро см.: [30, pp. 141–142, 163].

Доказательство того, что художники-модернисты существовали в Париже в одной среде, обнаруживается, например, в первом номере ориентированного на сюрреализм журнала *Minotaure* (1933). Журнал был основан издателем Альбером Скира и критиком Териадом специально для группы Бретона [30, р. 321]. С возникновением этого роскошного журнала в 1933 году сюрреалисты постепенно начали занимать лидирующее положение в современном искусстве [30, р. 321]. В первом номере напечатана реклама выставок в галерее *Pierre Colle*, из которой мы узнаем, что с 1 по 10 июня в галерее проходила выставка *Le Surréalisme en 1933* («Сюрреализм в 1933 году»), а затем, в конце июня выставка трех художников — Кристиана Берара, Сальвадора Дали и Жана Гюго. Добавим, что некоторые работы Берара этого периода действительно легко было принять за сюрреалистические: см., например, загадочную картину «На пляже (Двойной автопортрет)» 1933 года, хранящуюся в нью-йоркском МоМА³².

Очевидно, что уже в 1927 году у Челищева и Берара были контакты с участниками группы Андре Бретона и дальше эти контакты расширялись, и Редько мог ими воспользоваться. Но был ли в этом заинтересован создатель «Электроорганизма», пришедший к неореализму?

Дневники Редько, к сожалению, опубликованы с обширными сокращениями. В рукописи есть продолжение процитированной выше записи от 30 января 1927 года, посвященной его первой парижской встрече с Челищевым. Из нее следует, что уже первая европейская встреча Редько и Челищева была конфликтной: «Таких людей как Павлик иногда следует унять. Если драться так драться превосходством мыслей»³³. Также из рукописи дневника следует, что конфликт между художниками будет только нарастать и в итоге выльется в разрыв. Из дневника Редько нельзя сделать кристально ясных выводов о причинах этого

32 В июле 1934 года Александр Бенуа опубликовал в эмигрантской газете «Последние новости» две статьи: «Сальвадор Дали» (7 июля, с. 2) и «Кристиан Берар». В последней он восхищался картиной Берара «Персонажи на пляже» (полагаем, что это и есть картина из МоМА), а также писал о художнике: «Может быть, и он сюрреалист или какой либо другой „ист“, но и он настоящий [как Дали. — Д. Л.] *avant tout* художник» [3, с. 4]. В опубликованной в 1935 году в советском журнале «Литературный критик» статье Жана Матереля «Письма с Запада о живописи» (перевод и примечания Сергея Ромова), где помимо прочего высмеивалась статья Андре Бретона *Picasso dans son élément* из первого номера *Minotaure*, в примечании ошибочно (но это показательная ошибка!) уже указывалось: «Берар — художник сюрреалист». См.: [14].

33 Редько К. Н. Дневник. На л. 2–3 письмо Луначарскому Анатолию Васильевичу (рукописная копия) 1927. I. Янв. 1927 — 14 мая 1928. РГАЛИ. Ф. 2359. Оп. 1. Ед. хр. 123. Л. 5.

конфликта. Однако мы полагаем, что они были как личными: соперничество, неприязнь первого к гомосексуальности второго (об этом тоже есть в дневнике), так и эстетическими: Редько пришел к неореализму³⁴, у Челищева — другой, более сложный, путь.

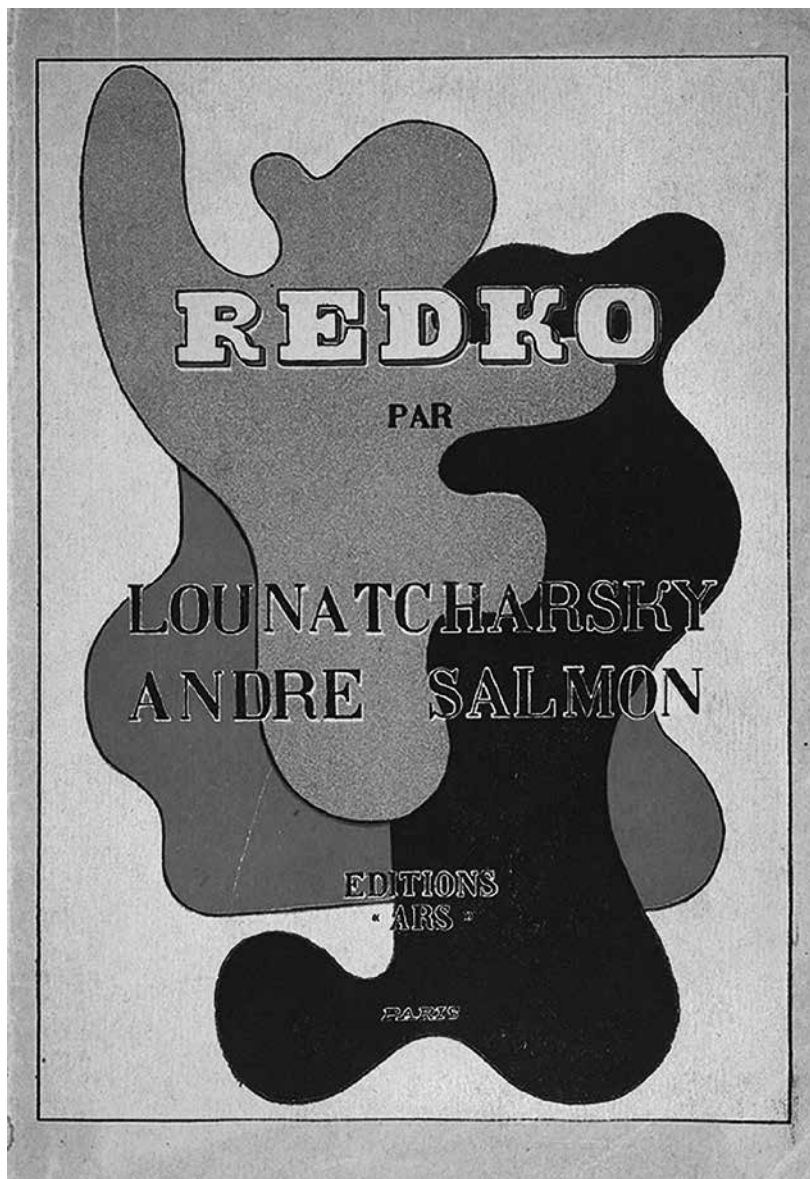
В своем парижском дневнике Редько поддался одной характерной парижской моде, порожденной сюрреалистами, а именно записи снов³⁵. Напомним, что записи снов участников группы Бретона занимали важное место в издававшемся во второй половине 1920-х годов журнале *La Révolution surréaliste*. Но зафиксированные художником образы бессознательного не стали трамплином для дальнейшего творчества, как это было у сюрреалистов.

В 1929 году в Париже был издан альбом *Clément Redko par Lounatcharski et André Salmon*. Мы хотели бы обратить особенное внимание на обложку альбома: на ней представлена репродукция цветного абстрактного рисунка. (Ил. 4.) Как писал Редько в своем дневнике о работе над альбомом (который он называл монографией) в записи от 11 августа 1929 года: «Для монографии сделал несколько обложек из которых будет выбрана более интересная»³⁶. Так почему же именно эта обложка оказалась самой «интересной»? Вероятно, потому, что рисунок был выполнен в духе биоморфных абстракций Ханса Арпа или Жоана Миро, участников группы Бретона. В 1929 году Редько активно посещал галерею *Pierre*, где выставлялись сюрреалисты (а также и другие модные парижские галереи). Выбор именно такой обложки объясняется недавно возникшей модой на сюрреализм. «Сюрреалистическая» обложка была

34 В дневнике (запись от 1929 года) Редько так сформулировал свое противоречивое, неореалистическое кредо: «<...> новое состоит в том, чтобы убить реализм обыкновенный. Должно быть найдено равновесие между беспредметностью и реализмом обыкновенным (между каноном реализма и каноном абстракции). Доктрина нового реализма заключается в наивысшем напряжении, в переработке, в сведении в одно всего что было сделано мной до сих пор». И в то же время здесь он признается, что в его текущем творчестве «пока не видно нового». См.: РГАЛИ. Ф. 2359. Оп. 1. Ед. хр. 124. Л. 26.

35 Так, например, 15 мая 1929 года Редько сделал запись: «Видел сон: Ночь, на углу *avenue Gobelins* лежит вдвое сложенное ярко золотого цвета пушистое одеяло, у которого стоит женская изящная фигура в силуэте; смотрю от одеяла распространяется во все стороны свет, похожий на солнечный утренний, но я подхожу и рукой раскрываю вторую половину одеяла, — новый поток лучей ударяет сильнее, освещая стены окружающих домов и глубокое пространство улиц и в особенности *avenue*. Свет бодрый, очень насыщенный теплотой, свежий, вкусный ликующий. Право, одеяло чудесное!» См.: Там же. Л. 32 об. Здесь интересна игра слов (гобелен/одеяло), столь важная для сюрреалистической, унаследованной от психоанализа, интерпретации сновидений.

36 Там же. Л. 45.



4. Обложка альбома *Clément Redko par Lounatcharsky et André Salmon*. 1929

коммерческим рекламным ходом. Из всех известных нам произведений Редько французского периода только здесь можно увидеть влияние участников сюрреалистического движения.

В посвященном советскому художнику тексте Андре Сальмона, который вошел в альбом, особенно интересно сравнение Редько с Ф. Пикабиа, мастером, оказавшим влияние на сюрреализм, и «спорадическим» участником группы Бретона³⁷. Сальмон даже поставил эксперименты Редько выше «машинизма» Пикабиа (а также Ф. Леже) [18, с. 51]³⁸, что, вероятно, можно проинтерпретировать как «игру» ангажированного просоветского критика. Характерно, что в своих текстах, говоря о раннем Редько, и Луначарский [25, р. 7], и Сальмон [18, с. 49] в рекламных целях причислили художника к конструктивизму (что исторически совершенно не верно), не сказав ни слова о неизвестных на Западе проекционизме и «Электроорганизме».

В парижские годы Редько удалось организовать четыре персональные выставки. Четвертую, проходившую в 1933 году в *Galerie Vignon* (с 17 по 23 марта), помог организовать сам Пикассо, с которым советский художник начал общаться в 1932 году. Напомним, что Пикассо лично участвовал в различных сюрреалистических проектах, репродукции его работ были обильно представлены в периодике группы, его рисунками и гравюрами были проиллюстрированы книги писателей-сюрреалистов³⁹.

В подготовленной уже в СССР статье «Пикассо» Редько описывал сцену, свидетелем которой он стал в мастерской великого художника: «Редактору Кайе д'Ара Зервосу, критику Териаду хлопотливо с достоинством показывал Пикассо картины с какими-то выкрученными объемными фигурами. Что это и как воспринимать?»⁴⁰ Вероятно, здесь идет речь о «фантастических» работах Пикассо первой половины 1930-х годов, которые сюрреалисты считали «своими». К сожалению, из текста неясно, в каком году происходила описанная сцена. Но для нас важно здесь упоминание Териада, который с 1933 года работал в качестве

37 О Пикабиа и сюрреализме см.: [2].

38 См. также французский оригинал статьи: [25, pp. 9–16].

39 Об отношениях Пикассо и сюрреалистов см.: [4].

40 К. Н. Редько. «Пикассо». «Встречи с Пикассо». Статьи. Машинопись с правкой и подписью автора и без правки. [1935–1937]. РГАЛИ. Ф. 2359. Оп. 1. Ед. хр. 106. Л. 6–7. Статья «Пикассо» опубликована в кн.: [17]; однако текст отредактирован и содержит фактические ошибки, поэтому мы цитируем авторскую машинопись.

художественного директора или главного редактора (*directeur artistique*) над журналом сюрреалистов *Minotaure*. На обложке первого номера, где центральным материалом был текст Бретона *Picasso dans son élément* (богато иллюстрированный работами «с выкрученными объемными фигурами» Пикассо; см.: [23]), также красовался «Минотавр» работы великого художника (отсюда — название издания). Соблазнительно предположить, что, общаясь в 1932–1933 годах с Пикассо, Редько мог стать свидетелем подготовки первого номера журнала *Minotaure*.

Несмотря на четыре персональные выставки, советскому художнику так и не удалось найти свое место в художественном мире столицы Франции. 24 октября 1935 года он вернулся на родину, навсегда.

В 1936 году в СССР Редько написал статью «Ассоциация художников революционной Франции и буржуазные салоны»⁴¹, но, насколько нам известно, она так и не была опубликована при жизни художника⁴². С наибольшей симпатией он отзывался о «Салоне сверхнезависимых» (*Salon des surindépendants*), на котором выставлялись в том числе и сюрреалисты. Редько писал:

«Сюрандепандан» показывает, как утонченное, так и грубое искусство. Самое высшее и цельное течение современного Парижа — сюрреалисты — пионеры революционного мышления системы и стиля вышли из состава «Сюрандепандана». Эта ветвь ассоциативного метода между реальным и отвлеченным не достигла своего полного развития. Их безумное творчество вне здравого смысла и чувства какой-либо озаконенной эстетики не создали здоровых плодотворных начал. Интересное экспериментами, оно вышло художничным. В нем показатель больного времени»⁴³.

Таким образом, сюрреализм является самым значительным, с точки зрения Редько, течением в современном французском искусстве. Следующая за этим утверждением критика направления выглядит неизбежной данью советской идеологии, необходимой для публикации

41 Редько К. Н. «Ассоциация художников революционной Франции и буржуазные салоны». Статья 1936 г. Заверенная машиноп. копия 1974 г. ОР РНБ. Ф. 1083. Ед. хр. 24.

42 В каталоге выставки Редько, проходившей в ГРМ, указано, что статья Редько была опубликована в переводе на украинский язык в журнале *Всесвіт* (1972. № 7) [1, с. 78]; однако в этом номере нет текстов художника.

43 ОР РНБ. Ф. 1083. Ед. хр. 24. Л. 8.

статьи. Мы полагаем, что статья Редько не была опубликована именно из-за этой высокой оценки сюрреалистов.

В ходе изучения рукописи статьи, хранящейся в РГАЛИ, мы обнаружили интересную подробность: в первом варианте текста, где говорится об «ассоциативном методе», была еще одна фраза, отвергнутая автором. В рукописи читаем: «Эта ветвь ассоциативного метода между реальным и отвлеченным (пережила вершину своего развития?) не достигла своего полного развития»⁴⁴. Таким образом, Редько, сначала хотел сказать, что сюрреализм в ходе своего развития достиг некоторой вершины и даже ее пережил, но в итоге выбрал вариант, утверждающий, что это направление не совсем состоялось, что никакой вершины у него не было и быть не могло. Такой выбор можно объяснить самоцензурой. Мы полагаем, что, задумав написать о сюрреализме, пережившем вершину своего развития, художник, заинтересованный исключительно в живописи, имел в виду то, что группа Бретона в первой половине 1930-х от живописи отошла. Напомним, что в середине 1930-х сюрреалисты занимались прежде всего изготовлением объектов⁴⁵.

Отрывок из статьи 1936 года можно использовать в качестве ключа для определения отношения творчества Редько к сюрреализму. Назвав европейских художников «пионерами революционного мышления системы и стиля», используя любимое проекционистами слово «система», он не мог не думать о себе и своей «системе психофилософии»⁴⁶. Далее отмечая, что сюрреализм является «ветвью ассоциативного метода между реальным и отвлеченным», он также делал сравнение со своей художественной практикой, ключевым понятием которой, как мы указали, был «ассоциативный метод». Но здесь уже есть отличие, более существенное, чем сходство. «Электроорганизм»/«Свеченизм» и «чистый психический автоматизм» сюрреалистов являются двумя разными ветвями «ассоциативного метода». Для европейцев характерно

44 Редько К. Н. «Ассоциация художников революционной Франции и буржуазные салоны». Статья. Варианты. Автограф и машинопись. 30 янв. 1936 — [после 30 янв. 1936]. РГАЛИ. Ф. 2359. Оп. 1. Ед. хр. 107. Л. 14.

45 См. об этом: [31].

46 См. «Декларацию электроорганизма» в: [13, с. 187–188].

«безумное творчество вне здравого смысла и чувства какой-либо озаконенной эстетики», совершенно чуждое Редько, развивавшегося в рамках сциентистской «озаконенной эстетики» советского авангарда.

В 7-м номере журнала *La Révolution surréaliste* Андре Бретон назвал двух авторов, которые определили «нашу прямую линию» (*notre ligne droite*): это Лотреамон и Джорджо де Кирико [22, р. 3]. Первый был создателем «образцового сюрреалистического образа, в котором должно совмещаться несовместимое» [6, с. 287]. Метафизические картины второго воспринимались «как воплощение современных чудес» [7, с. 228]. Необходимо признать, что творчество Редько не имело никакого отношения к этой магистральной линии сюрреализма.

В годы, проведенные во Франции (1927–1935), Редько стал свидетелем того, как маргинальная группа сюрреалистов превращается в «самое высшее и цельное течение современного Парижа», что он и зафиксировал в статье 1936 года. Вероятно, ему даже удалось стать свидетелем одной из поворотных точек в этом развитии (возникновение журнала *Minotaure*). В круг общения Редько на рубеже 1920-х и 1930-х годов входили художники, развивавшиеся в поле сюрреализма: Павел Челищев и Кристиан Берар. Более того, он сам находился в этом поле, когда увлекался записыванием сновидений и когда, поддавшись моде, подготовил для своего альбома 1929 года обложку в духе Арпа и Миро. Однако Редько приехал в Париж сложившимся «неореалистом» и его убеждение, что реализм является главным методом в искусстве, далее только укреплялось. Поэтому роль, которую играл советский художник в мире парижского искусства 1920–1930-х годов, была ролью свидетеля главных событий, а не их участника.

БИБЛИОГРАФИЯ

- 1-я Дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства: Каталог. М.: Мосполиграф, 1924.
- Базилевский А. Пикабия // Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 373–375.
- Бенуа А. Кристиан Берар // Последние новости: ежедневная газета под редакцией П. Н. Милюкова. 1934. 24 июля. С. 4.
- Бусев М. Пикассо // Энциклопедический словарь сюрреализма... С. 375–378.
- Выставка картин и рисунков К. Н. Редько, 1914–1926. М.: Художественный отдел Главнауки, 1926.
- Гальцова Е. Лотреамон // Энциклопедический словарь сюрреализма... С. 286–288.
- Гальцова Е. Д. Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2019.
- Гальцова Е. Чудесное // Энциклопедический словарь сюрреализма... С. 524–527.
- Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000.
- Дуглас Ш. Период перехода: 1-я Дискуссионная выставка и Общество станковистов (ОСТ) // Великая утопия. Русский и советский авангард, 1915–1932. Берн: Бентелли; М.: Галарт, 1993. С. 194–206.
- Климент Николаевич Редько, 1897–1956. Каталог выставки: Живопись, Графика/Сост. Е. П. Яковлева; авт. вступ. ст. А. К. Антонова. Л.: Аврора, 1990.
- Костин В. ОСТ (Общество станковистов). Л.: Художник РСФСР, 1976.
- Лебедева И. Лирика науки — «Элетроорганизм» и «Проекционизм» // Великая утопия... С. 185–193.
- Матерьяль Ж. Письма с Запада о живописи (Письмо первое) // Литературный критик. 1935. №1. С. 187–196.
- Пчелкина Л. Р. Проекционизм Соломона Никритина. Теория и практика экспериментальных исследований: 1910–1930-е гг. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2015.
- Пчелкина Л. Р. Экспериментальное искусство 1920-х в России: теория и практика художников-проекционистов (группа «Метод») // Экспериментальное искусство. Влияние теории на художественное творчество. М.: ГИИ, 2011. С. 92–105.

17. Редько К. Н. Дневники. Воспоминания. Статьи/Сост. и авт. вступ. ст. В. И. Костин. М.: Советский художник, 1974.
18. Редько К. Парижский дневник/Вступ. ст. В. И. Костина. М.: Советский художник, 1992.
19. Сарабьянов А. Д. Жорж Вальдемар // Энциклопедия русского авангарда. Т. I. М.: Русский авангард, 2013. С. 339.
20. Т-д. Я. Выставка К. Н. Редько // Известия. 1926. № 89 (2720). 18 апреля. С. 5.
21. Терновец Б. Н. Левое искусство и художественный рынок Парижа // Искусство. 1928. Т. IV. Кн. 1–2. С. 29–42.
22. Breton A. Le Surréalisme et la Peinture // La Révolution surréaliste. 1926. 15 Juin. № 7. Pp. 3–6.
23. Breton A. Picasso dans son élément // Minotaure. 1933. № 1. Pp. 9–37.
24. Chevretil Desbiolles Y. Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste // Archives Juives. 2008/2. Vol. 41. Pp. 101–117.
25. Clément Redko par Lounatcharski et André Salmon. Paris, 1929.
26. DIE KUNSTISMEN/LES ISMES DE L'ART/THE ISMS OF ART. Erlenbach- Zürich, München, Leipzig: Eugen Rentsch Verlag, 1925.
27. Douglas C. Energetic Abstraction: Ostwald, Bogdanov, and Russian Post-Revolutionary Art // From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art and Literature. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002. Pp. 76–94.
28. Fotiadi E. Alexander Iolas, the Collectors John and Dominique de Menil, and the Promotion of Surrealism in the United States // Networking Surrealism in the USA: Agents, Artists, and the Market. Paris: Deutsches Forum für Kunstgeschichte, 2019. Pp. 119–134.
29. George W. Le Néo-humanisme // L'Amour de l'art. 1934. № 1. Pp. 359–361.
30. Grant K. Surrealism and the Visual Arts: Theory and Reception. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
31. Harris S. Surrealist Art and Thought in the 1930s: Art, Politics, and the Psyche. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
32. Henderson L. D. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Revised ed. Cambridge: The MIT Press, 2013.
33. Henderson L. D. Malevich, the Fourth Dimension, and the Ether of Space One Hundred Years Later // Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich. Leiden: Brill Academic Publishers, 2018. Pp. 44–80.

34. L'ART A PARIS // Formes. 1931. № 13. Pp. 52–53.
35. La Peinture au défi. Paris, 1930.
36. Pichon-Bonin C. Peinture et politique en URSS: l'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917–1941). Dijon: Les presses du réel, 2013.
37. Rubin W. S. Dada, Surrealism, and Their Heritage. New York: The Museum of Modern Art, 1968.
38. Soby J. T. Tchelitchew: Paintings, Drawings. New York: The Museum of Modern Art, 1942.

Интернет-ресурсы

39. André Breton. URL: <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100319601> (дата обращения: 25.04.2022).
40. André Breton. URL: <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100637851> (дата обращения: 25.04.2022).
41. ArtNet. URL: <http://www.artnet.com/artists/pavel-tchelitchew/three-heads-portrait-of-ren%C3%A9-crevel-a-z75PR5ipHgMb9N-1F16FOA2> (дата обращения: 25.04.2022).