

Данила Люкшин

## Между сюрреализмом и соцреализмом: статьи и судьба Сергея Ромова

Статья посвящена анализу творческой судьбы критика Сергея Ромова в его советский период. В ней показано, какое место его статьи и деятельность занимали в истории рецепции сюрреализма в СССР. Ромов, проживавший во Франции с 1906 по 1928 год, а затем вернувшийся в Россию, на рубеже 1920-х и 1930-х годов был главным интерпретатором сюрреализма в СССР, чему способствовали его личные контакты с А. Бретоном. Однако стремительно менявшаяся политическая обстановка уже в 1933 году сделала невозможным изучение сюрреализма. В статье показывается, что, несмотря на то что Ромов был уникальной фигурой по объему знаний о направлении, его текстам была свойственна общая советская идеологическая схематизация. Это объясняет дальнейшую эволюция критика, ставшего одним из теоретиков социалистического реализма.

Ключевые слова:

Сергей Ромов, сюрреализм, Андре Бретон, русско-французские художественные связи, рецепция западного искусства в СССР, социалистический реализм.

Критику и переводчику Сергею Ромову (настоящее имя — Соломон Давидович Роффман, 1883–1939)<sup>1</sup> принадлежит ряд оригинальных текстов о сюрреализме, написанных в 1920–1930-е годы. (Ил. 1.) В настоящем исследовании я постараюсь ответить на вопрос, какое место его статьи и деятельность занимали в истории рецепции сюрреализма в СССР, а также проанализировать творческую судьбу критика в его советский период.

\*\*\*

Предоставим слово самому Ромову: в автобиографии, хранящейся в отделе рукописей РГБ, описаны основные вехи его жизни. Родившийся в городе «Каменец-Подольске в мещанской семье лекаря», он «принимал участие в революционном движении с 1903 года <...> Работал <...> как пропагандист, а также занимался перевозкой нелегальной литературы из заграницы и распространением ее в России. В Мае 1905 года был арестован, как владелец конспиративной квартиры <...> В начале 1906 года бежал за границу из города Волковышки Ковенской губернии, где занимался пропагандой среди щетинщиков»<sup>2</sup>. С 1906 года он жил в Париже, где «учился на историко-филологическом факультете

- 1 См. о нем: [64; 12; 22; 13]. Многочисленные упоминания Ромова как важного культурного посредника между СССР и Францией в его парижские годы есть в диссертации Марии Подзоровой: [74]. См. также мою статью: [25]. Эта статья содержит неверный вывод: в ней я ошибочно предполагаю, что Жан Матерель был «маской» Сергея Ромова, однако в действительности под этим псевдонимом писал французский художник-коммунист Жан Люрса. За это указание я благодарен аспиранту факультета истории искусств ЕУСПб Андрею Ефицу. См. письмо Ж. Люрса ВОКСу от 3 сентября 1933 года: «Я принадлежу к Национальному совету "Друзей СССР" под именем Жана Материеля». См.: [19].
- 2 Ромов, Сергей Матвеевич. Автобиографические заметки. 1. Автобиография. Б. д. [1925 г.]. Машинопись, с авторской правкой. 2. Автобиография (отрывок). Б. д. [после 1928 г.]. Автограф. ОР РГБ. Ф. 254. Ромов С. М. Папка 1. Ед. хр. 1. Л. 1. Здесь и далее сохранены орфография и пунктуация источников.



1. Сергей Ромов. 1927–1928  
Imprimerie union, Galerie Serge Romoff  
[www.imprimerie-union.org/](http://www.imprimerie-union.org/)

парижского университета», но «образование не окончил, за неимением средств»<sup>3</sup>. «Во Франции занимался литературной работой и кроме того специализировался главным образом в типографском и издательском деле. <...> Во время войны издавал революционно-пассифистский журнал «Ля Форж» — «Кузница» на французском языке с участием Анри Барбюса, Ромэна Роллана и т. д. (1918–1919 годы) <...> С 1918 года не переставал заниматься про-советской пропагандой. В 1920 году в противовес организации белых художников эмигрантов <...> организовал Союз русских художников для восстановления культурной связи с Советским

3 Там же.



2. Обложка журнала Удар:  
художественно-литературная  
хроника Сергея Ромова  
1922. № 1

Союзом»<sup>4</sup>. В этой автобиографии, вероятно, написанной для подачи в советское учреждение, многолетний парижский житель присягал на верность СССР. Просоветские взгляды будут отличать и все его тексты, посвященные сюрреализму.

В Париже Ромов общался со многими представителями художественной богемы<sup>5</sup> и среди прочего участвовал в качестве «свидетеля» в организованном Андре Бретоном и дадаистами «Процессе над Барресом» (1921). Однако Джон Флауэр отмечает, что нет никаких свидетельств о принадлежности Ромова к парижской группе дадаистов [64, р. 20]. Тем не менее в 1921–1922 годах вместе с И. Зданевичем и С. Шаршуном он был участником близкого к дадаистам литературно-художественного кружка «Гатарапак» [51].

Имя Ромова всплывает в истории с инициированным Бретоном (и несостоявшимся) «Парижским конгрессом» (1922), где дадаизм должен был быть представлен «лишь как одна из тенденций «современного мышления»» [50, с. 297] и с которого начался закат этого движения. Конгресс не состоялся из-за конфликта Бретона и Тристана Тцара, при этом Ромов был в этом конфликте на стороне последнего, подписав вотум недоверия к оргкомитету конгресса [50, с. 306, 319]. Художественная общественность Парижа была возмущена выступлением Бретона, в котором тот презрительно назвал Тцара «господином, приехавшим из Цюриха»: это особенно подчеркивалось в тексте, подписанном Ромовым. На наш взгляд, неудивительно, что критик поддержал Тцара: ведь он тоже был приезжим.

В 1922–1923 годах в столице Франции Ромов издавал русскоязычный журнал «Удар: художественно-литературная хроника Сергея Ромова», в котором печатались материалы о передовом французском (и в меньшей степени русском) искусстве и который также был посвящен «про-советской пропаганде». Всего вышло четыре номера. (Ил. 2.) На обложке среди длинного списка участников издания указаны имена дадаистов (будущих сюрреалистов): Бретона и Тцара; однако сам журнал не был продадаистским и освещал разные течения в современном искусстве. В 1923 году по инициативе Ромова и Ильи Зданевича была создана группа «ЧЕРЕЗ» (просуществовала до 1924 года) — «с целью

4 Там же.

5 О парижском периоде Ромова см.: [64].

установления творческих контактов между эмигрантскими, советскими и французскими деятелями литературно-художественного авангарда (для «наведения мостов ЧЕРЕЗ границы»); в ее деятельности принимали участие в том числе Поль Элюар и уже упомянутый Тцара [52].

С 1924 года Ромов «состоял администратором общества «Новой Франко-Русской Дружбы»», с 1925-го — работал редактором просоветской газеты «Парижский вестник»<sup>6</sup>. Находясь в Париже, Ромов помогал формировать коллекцию Государственного музея нового западного искусства (ГМНЗИ). Он вернулся в СССР в 1928 году, стал работать в «Литературной газете» и журнале «Тридцать дней», занялся переводами<sup>7</sup>. В 1936 году Ромов был арестован, а в 1939-м — расстрелян [13].

Первый текст Ромова с упоминанием сюрреализма был опубликован в 1926 году в редактируемом им «Парижском вестнике»: это статья «Гильом Аполлинэр», в которой критик ярко описал личность поэта, с которым дружил [13], и пытался осмыслить его значение для современного искусства [37]. Сюрреализму в статье был посвящен следующий фрагмент: «О сверхреализме в театре, созданном Аполлинэром, можно было бы написать, в связи с современными задачами театрального искусства, специальную статью <...> Скажу только, что Жан Кокто в “Параде”, поставленном Русским балетом, и сам Дягилев во многих своих постановках использовал основные задания Аполлинэра. Сверхреализм только сейчас приобрел особую остроту злободневности. Вокруг него загорелся спор из 3 различных лагерей, которые выдвигают его как высшую форму поэтического творчества» [37].

Сам термин «сюрреализм» впервые возник у Аполлинера: в написанной им программе к балету «Парад» (1917) и в прологе к его пьесе «Грудь Тиресия» (1917)<sup>8</sup>. «3 различных лагеря», желавших присвоить себе удачно придуманный термин, представляли Иван Голль<sup>9</sup>, Поль Дерме<sup>10</sup>

6 ОР РГБ. Ф. 254. Папка 1. Ед. хр. 1. Л. 3-4.

7 Переводы Ромова: Алти Ж. Из жизни рабочих Франции (*Récits de la vie ouvrière en France*). М., 1930; Вламник М. Опасный поворот (*Tournant dangereux*). М., 1930; Пессон Э. Блуждающий корабль (*Ballero, capitaine*). М., 1930; Стендаль. Пармская обитель (*Chartreuse de Parme*). М., 1930; Аполлинэр Г. Матрос из Амстердама. Непогрешимость // Тридцать дней. 1935. № 2. С. 47–53; Матерьель Ж. Письма с Запада о живописи (Письмо первое) // Литературный критик. 1935. № 1. С. 187–196; Селин Л. Ф. Путешествие на край ночи: Отрывки из романа. М., 1935; Валери П. Избранное. М., 1936 (тексты в переводе Ромова: «У Дега», «Введение в систему Леонардо да Винчи», «Вечер с господином Тэстом»).

8 Об Аполлинере и сюрреализме см.: [30].

и Андре Бретон. Только последнему, благодаря таланту теоретика и организатора, удалось создать сюрреалистическую школу.

Вторая по хронологии статья критика, касающаяся сюрреализма, «Парижский сезон Дягилевского театра», была опубликована в том же 1926 году в ленинградском журнале «Жизнь искусства» [43]. В РГАЛИ в фонде Николая Харджиева я обнаружил расширенную версию этой статьи (она публикуется в приложении).

Свою рецензию на парижскую премьеру «Ромео и Джульетты» (музыка Константа Ламберта, хореография Брониславы Нижинской, декорации Макса Эрнста и Жоана Миро), спектакля, над которым работали участники возглавляемой Бретоном группы сюрреалистов, Ромов закономерно начал с воспоминаний о спектакле «Парад» 1917 года, где впервые прозвучал термин «сюрреализм». В 1926 году сюрреализм — это уже направление в искусстве. Скандальная премьера знаменовала собой важную точку в его развитии: разногласия внутри группы, касающиеся отношения к художественному рынку. Конфликт Бретона/Арагона, которые пытались сорвать спектакль, и Эрнста/Миро наглядно иллюстрировал «напряженность между идеологическими целями и жизненной необходимостью обеспечить себя средствами к существованию, и в этой связи иметь возможность представлять свои работы на выставках» [63, р. 21].

Главное обвинение Ромова заключалось в том, что Дягилев использовал сюрреализм в своих «декоративных» коммерческих целях, тем самым аннулировав политическое содержание этого «крайне левого течения», вступившего в сотрудничество с группой *Clarté* и коммунистической партией<sup>11</sup>. Писавший с просоветской позиции Ромов (показательно его такое подчеркивание «революционности» сюрреалистов — указание на участие Эрнста в Восстании спартакистов 1919 года) неизбежно принял сторону Бретона и Арагона. Однако в этом конкретном случае он в большей степени солидаризировался с коммунистической партией, чем с сюрреалистами. Цитируя прокламацию Бретона и Арагона, Ромов

9 Об Иване Голле см.: [4].

10 О Поле Дерме см.: [65, pp. 84–85, 367].

11 В том же 1926 году нарком просвещения РСФСР Анатолий Луначарский в статье «К характеристике новейшей французской литературы», где в последней части упоминался сюрреализм, написал: «Бретон и Арагон объявили себя коммунистами и вошли в редакцию “Клартэ”» [24, с. 26]. Тем самым нарком легитимировал сюрреализм для советской публики. О группе *Clarté* см.: [66].

сократил и отредактировал ключевую фразу, где фигурировала близкая анархизму «сюрреалистическая идея»: «Идея, главным образом, подрывная, которая не может иметь отношения к тем предприятиям, которые всегда стремились приручить в интересах международной аристократии грезы и бунты, порожденные интеллектуальным и физическим голодом»<sup>12</sup>. Эта «идея» была уже изобретением Бретона и его соратников, далеко отойдя от первоначальной концепции Аполлинера.

В статье Ромова политика и эстетика оказываются тождественными: все художественные недостатки постановок Дягилева являются результатом его «буржуазности», а редкие художественные удачи объясняются советским влиянием — «увлечениями русским конструктивизмом и, главным образом, гастрольями Камерного театра в Париже» [43].

Следующие тексты, касающиеся сюрреализма, Ромов опубликовал в 1929 году, по возвращении в СССР. Приезд критика в 1928 году в Советский Союз удачно совпал с проходившей в этом году в Москве первой послереволюционной выставкой современного французского искусства. На ней, в частности, присутствовали четыре работы Джорджо де Кирико: «Римлянки» (1926), «Лошади на берегу моря» (1927), «Археологи» (1927), «Рисунок к картине “Археологи”» (1927), а также картина Макса Эрнста «Свет в ночном полете» (год не указан), единственного «официального» представителя сюрреализма на этой выставке [20, с. 42–43, 54]. В своей рецензии на выставку, опубликованной в журнале «Искусство в массы», Ромов утверждал, что ее существенный недостаток заключается в том, что на ней почти не был представлен сюрреализм как художественное направление, но сюрреализм «нельзя было оставить в тени», поскольку он, хотя и не впадает «в общее русло французской живописной культуры», связан с имеющими общее значение художественными проблемами [46, с. 16–17]. Отчасти критик вторил одному из организаторов выставки, директору ГМНЗИ Борису Терновцу, написавшему в своей рецензии: «Прилив молодых сил в лагерь кубистов прекратился, молодежь охотнее следует за новыми лозунгами (сюрреализм)» [55, с. 130].

В год своего возвращения в СССР Ромов опубликовал в журнале «Мир приключений» фантастический рассказ «Одна треть жизни» [40] — единственное известное нам художественное произведение критика.

12 *Idée essentiellement subversive, qui ne peut composer avec de semblables entreprises dont le but a toujours été de domestiquer au profit de l'aristocratie internationale les rêves et les révoltes de la famine intellectuelle et physique* — цит. по: [63, p. 21].

Написанный в традиции европейской научной<sup>13</sup> фантастики (в нем ощущается влияние как Ж. Верна, так и Г. Уэллса), рассказ повествовал об изобретении в недалеком будущем «противогипнотоксинного препарата», позволившего победить сон, освободив для человечества «одну треть жизни». Сначала это приводит к невероятному расцвету всех областей деятельности, а затем к катастрофе — эпидемии самоубийств и несчастных случаев, так как «нервная система человека оказалась неприспособленной к жизни без сна» [40, с. 9]. Решение этой проблемы приводит ко второй катастрофе — большая часть человечества погружается в непрерывный сон. Эту проблему удается решить с большими трудностями. Ученые, признавая свои трагические ошибки, в конце концов возвращают мир к естественному состоянию, где только «одна треть жизни» принадлежит сну.

Ромов, конечно, не мог не думать о сюрреализме, когда писал этот рассказ, так как для этого направления греза, или сон (*rêve*), была одним из главных понятий [1]. Состояние непрерывного сна в его тексте описывается так: «...общей особенностью всех спящих было то, что их кожа приняла особый золотистый оттенок, что дало повод назвать это необыкновенное явление “золотым сном”» [40, с. 12]. Несмотря на то что «золотой сон» является устойчивым выражением, Ромов здесь мог иронически критиковать сюрреалистическую революционную утопию, намекая на ее практическую бесплодность. Связанный с алхимией образ «золота» был важен для сюрреалистов. Текст одной из их листовок 1924 года звучал так: «Вы, у кого в голове — свинец, расплавьте его, чтобы создать сюрреалистическое золото» (*Vous qui avez du plomb dans la tête fondez-le pour en faire de l'or surréaliste*) [76]. К тому же 1924 году относится программное заявление Андре Бретона «Я ищу золото времени» (*Je cherche l'or du temps*), которое затем было начертано на могиле лидера сюрреалистов [77, p. 91].

В 1929 году в «Вестнике иностранной литературы» Ромов опубликовал свой главный и самый объемный текст о направлении — статью «От дада к сюрреализму (о живописи, литературе и французской интеллигенции)» [41]<sup>14</sup>. Концепция Ромова сводилась к следующему.

13 Рассказ сопровождался научным послесловием — статьей психиатра Василия Нарбута о природе сна. См.: [27].

14 В статье присутствуют репродукции работ П. Пикассо, Д. де Кирико, М. Эрнста, И. Танги, Ж. Миро. Статья переиздана без иллюстраций в сб.: «Вы гниете, и пожар начался...» Рецепция дадаизма в России. М., 2016.

Сюрреализм возник из дадаизма (который был лишь «определенным умонастроением, рожденным войной» и «литературной ассенизацией» и поэтому «никаких вопросов не решал») благодаря тому, что бывшие дадаисты изжили «болезнь роста» и вернулись к «заветам Аполлинера», самого передового автора новой французской поэзии [42, с. 116–122]. По мнению Ромова, группа Бретона заострила «проблемы самой поэзии» поскольку в сюрреализме «сущность самой поэзии, ее содержание и возможности заносятся в пределы сверхреальных и даже внереальных переживаний», отсюда «переоценка самого назначения поэзии или ограждение ее областью чистой эмоции и лирических переживаний, рождаемых нашим подсознанием вне контроля логики и разума» [42, с. 124]. Ромов отмечал, что произведения сюрреалистов (главные авторы для него и по совместительству руководители движения: Андре Бретон, Луи Арагон и Поль Элюар) далеко отошли от поэтики Аполлинера (параллельной Аполлинеру в русской поэзии для него была фигура Велимира Хлебникова; однако критик подчеркивал, что сюрреалисты не заинтересованы в «словотворчестве и слове как таковом», что они «забыли о самом материале поэзии»<sup>15</sup>): им свойственны «хаотическая бессодержательность», «хаотический автоматизм, ни в каком творчестве не нуждающийся» [42, с. 125].

В концепции Ромова по-разному оценивался литературный сюрреализм и сюрреализм в изобразительном искусстве. Суммируя значение первого, критик утверждал, что возглавляемые Бретоном поэты «являются самой действенной и влиятельной литературной группой современной Франции» [42, с. 129]. И далее он предсказывал (и это пророчество сбылось!): «...на протяжении ближайших лет вся французская литература будет развиваться под влиянием сюрреализма<sup>16</sup> <...> Быть может, влияние сюрреализма будет весьма условно и скажется скорее путем отталкивания от него <...> в ближайшие годы

15 Я полагаю, что это не совсем верно. См., например, построенные на каламбурах и анаграммах неперебиваемые «Глоссарии» Мишеля Лейриса, опубликованные в «Сюрреалистической революции» (одно из самых программных «определений»: «Революция — разрешение каждой грезы» — *RÉVOLUTION — solution de tout rêve*). См.: [67; 68; 69]. Но Ромов прав в том, что для сюрреалистов словотворчество не так важно, как для русских футуристов.

16 Даже после Второй мировой войны французским писателям-экзистенциалистам, с одной стороны, и писателям-коммунистам, с другой, приходилось полемизировать с сюрреализмом, для того чтобы сформулировать свою эстетическую и политическую позицию. См.: [61].

сюрреализм сыграет для французской литературы роль бдительного регулятора» [42, с. 129].

Критик указывал, что теория и практика сюрреалистов не вполне совпадают. Говоря о литературе, он отмечал: «...большинство этих произведений не совсем отвечает <...> основному требованию бесконтрольного психического автоматизма<sup>17</sup> <...> но в какой-то степени они все же проникнуты его атмосферой» [42, с. 130].

С изобразительным искусством, по мнению Ромова, все оказалось сложнее. Приведем большую цитату:

*Если в литературе некоторые опыты сюрреализма оказались возможными, поскольку слово поспевает за образом, и образы в конечном счете претворяются или выражаются словами, — то в пластических искусствах задача сюрреалистов представилась совершенно неразрешимой, поскольку пластический образ должен и может быть выражен только в пространстве, а процесс конкретизации его более длителен и сложен. Им оставалось только найти некоторое абсолютное беспредметничество, о котором и мечтать не могли ни Ларионов со своим пресловутым «лучизмом», ни Малевич в своих поисках супрематизма.*

*И тут на помощь сюрреалистам пришел кубизм и главным образом великий искusstель Пабло Пикассо [42, с. 130].*

Этот фрагмент демонстрирует глубокую погруженность Ромова во французский контекст. Критик отсылал к полемике о возможности сюрреалистической живописи, развернувшейся на страницах журнала *La Révolution surréaliste*<sup>18</sup>. Результатом этой полемики стало то, что Бретон

17 Такое определение сюрреализму дал Бретон в манифесте 1924 года.

18 В 1924 году участники группы еще не совсем понимали, какой должна быть сюрреалистическая живопись. В первом номере *La Révolution surréaliste*, вышедшем под редакцией Пьера Навиля и Бенжамена Пере, была напечатана статья художника, писателя и актера Макса Мориза *Les yeux enchantés*, где тот попытался представить, исходя из понятия «чистого психического автоматизма», каким должно быть сюрреалистическое изобразительное искусство. Мориз утверждал, что слова являются единственным эффективным способом передачи сюрреалистической мысли, так как решающим для ее фиксации и, соответственно, для аутентичности автоматического письма является вопрос скорости. См.: [65, pp. 90–92]. В той же статье Мориз писал о раннем кубизме как продукте сюрреалистической мысли, однако «истинно сюрреалистической деятельностью» для него были рисунки безумцев и медиумов, а именно регистрация цветов и форм, как они возникают в сознании, без задачи изобразить объекты, то есть,

заявляя разработкой теории сюрреалистической живописи, а также взяв руководство журналом в свои руки, в то же время намеренно игнорируя проблему, поставленную коллегами [65, р. 112]. И действительно, как отметил Ромов, здесь пришел на помощь «великий искуситель Пабло Пикассо»: с четвертого номера в журнале публиковалась работа Бретона «Сюрреализм и живопись» (*Le Surréalisme et la peinture*) и первая ее часть целиком посвящена знаменитому кубисту. Здесь был сформулирован основной принцип сюрреалистического искусства — «внутренняя модель». Ромов так перевел ключевой фрагмент из текста Бретона, выворачивающий наизнанку принцип мимесиса: «Чтобы совпасть с необходимостью переоценки реальных ценностей, с чем как будто сейчас все согласны, пластическое искусство должно черпать свои модели из внутреннего мира или же совсем перестать существовать» [42, с. 132]<sup>18</sup>. Согласно Ромову, Пикассо стал «вдохновителем сюрреализма», потому что, «освободившись от подражания природе <...> ушел <...> от непосредственного восприятия реального мира», перед его произведениями «процесс мышления и наше умственное восприятие преобладают над чисто зрительным восприятием» [42, с. 131–132].

Тем не менее вопрос об аутентичности автоматизма как основного сюрреалистического метода оставался большой проблемой для участников группы в 1920-е и в первой половине 1930-х годов (сам Бретон признал это в тексте 1933 года *Le Message Automatique*) [65, р. 372]. Только в 1936 году, уже спустя семь лет после статьи Ромова, лидер сюрреалистов впервые провозгласил художественную технику «истинно автоматической», когда Оскар Домингес «изобрел» декалькоманию [65, pp. 114–115].

В соответствии с саморепрезентацией группы Бретона, вторым «вдохновителем сюрреализма» Ромов назвал Джорджо де Кирико. (Ил. 3.) С точки зрения критика, это «посредственный художник» (так как его не интересуют «проблемы цвета, колорита»), создавший «мета-

18 согласно Ромову, «абсолютное беспредметничество». См.: [65, pp. 94–95; 71, р. 27]. В 1925 году в третьем номере *La Révolution surréaliste* была опубликована статья, представляющая еще более радикальный взгляд на сюрреализм в изобразительном искусстве: Пьер Навиль, редактор этого номера, в тексте *Beaux-Arts* утверждал, что сюрреалистической живописи не существует, так как пластическими средствами невозможно выразить сюрреалистические идеи: живопись ограничивает свободу мысли. См.: [65, pp. 107–109; 72, р. 27].

19 Оригинал: *L'oeuvre plastique, pour répondre à la nécessité de revision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se réfèrera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas* [62, р. 28].

физическую литературщину» [42, с. 134]. Его главный прием заключается в том, что он заостряет содержательность и «пластическую выразительность вещей», достигая «этого эффекта чисто механическим путем: переменной среды или нарушением нашего привычного восприятия окружающих предметов» [42, с. 133].

Заклеймив де Кирико как создателя живописной «литературщины» (в его характеристике художника сквозит даже какая-то личная неприязнь), подчеркнув, что «сюрреалисты соблазнились главным образом литературной стороной его творчества», Ромов, на наш взгляд, совершил интересный критический «кульбит». В 1920–1930-е годы главным обвинением французских критиков по отношению к сюрреалистическому искусству было обвинение в «литературности» (этому способствовало и то, что движением руководили поэты)<sup>20</sup>. Ромов же перенес это обвинение на одного де Кирико, который, несмотря на короткое сближение с группой Бретона, не был ее участником.

Это позиция помогла критику выделить в направлении настоящих «живописных мастеров», которыми оказались Макс Эрнст и Ив Танги [42, с. 134–135]. Эрнст, по мнению Ромова, «поставил впервые вопрос о живописной пластической метафоре» (его «неожиданные образные ассоциации» сходны с поэзией Лотреамона), для него характерен, несмотря на декоративность, «насыщенный пластический образ перевоплощенной живописной формы» [42, с. 134–135]. Танги пользуется теми же приемами, но в другом жанре, он пишет «сказочные феерические пейзажи со скользящими по ним магическими огнями и кометами» [42, с. 135]. Слово оглядываясь на французских критиков, Ромов добавлял, что и Эрнсту, и Танги свойственна некоторая «литературщина», тем не менее в их работах доминируют «элементы живописи, краски, цвета и колорита», и, более того, именно они «впервые за последние годы подошли к реабилитации образа в живописи, чересчур заслоненного узким формализмом предыдущих школ, и к моменту лирической выразительности не одними только техническими красочными приемами, а через форму и сюжетность, пусть пока абстрактные» [42, с. 135].

Такая высокая оценка достижений сюрреализма в живописи в 1920-е годы была редкой (хотя уже в конце 1920-х возникает мода

20 См. об этом: [65, в особенности с. 166, 169].

на сюрреализм). Как отмечает Ким Грант, художник-кубист Андре Лот был единственным видным критиком, поддерживавшим сюрреалистов в 1920-е годы, видевшим в направлении «благотворное возрождение поэтических интересов визуального искусства» [65, р. 175]. Лот считал сюрреализм «естественной реакцией на чрезмерную озабоченность современной живописи формальными и техническими вопросами» [65, р. 176]. Я полагаю, что взгляды кубиста повлияли на концепцию Ромова: в архиве последнего, находящемся в отделе рукописей РГБ, я обнаружил отдельный рукописный лист (к сожалению, без даты), на котором большими буквами написана всего одна фраза: «Посмотреть статью о сюрреализме Лота»<sup>21</sup>.

«Самыми правоверными сюрреалистами» (в смысле следования «чистому психическому автоматизму») Ромов назвал Андре Массона, Ханса Арпа и Жоана Миро. Это утверждение довольно спорное: Бретон вряд ли бы с ним согласился. В том же 1929 году он исключил Массона из группы [7]<sup>22</sup>. Творчество Массона и Миро было большой проблемой для направления, так как на рубеже 20-х и 30-х враждебный сюрреализму журнал *Cahiers d'art*, возглавляемый Кристианом Зервосом, пропагандировал этих художников как представителей неофовизма, игнорируя в их работах наличие автоматизма [65, pp. 199–228]. Зервос также использовал Арпа для скрытой атаки на сюрреалистов, подчеркивая в 1929 году в хвалебной статье о нем его «формальные и эстетические решения» [65, pp. 229–230].

В статье Ромова, кроме того, давались характеристики Франсиса Пикабиа, Ман Рэя (он сравнивается с Родченко); у Миро критик видел больше беспредметничества, чем у Ларионова и Малевича («это уже не пластические образы, а бредовый графизм»); упоминались также, но без характеристики творчества Пауль Клее и Жорж Малкин [42, с. 135–137].

Судьбу сюрреализма в изобразительном искусстве Ромов видел иначе, чем судьбу его литературной ипостаси. Он заключал, что благодаря влиянию Пикассо и де Кирико современная живопись «будет уклоняться в сторону сюрреализма, в область голой абстракции, чуждой проблемам живописи и оторванной от жизни», но при этом «сюрреа-

21 Черновые наброски. Разрозненные материалы. Б. д. Автограф и машинопись. Русск. и франц. яз. ОР РГБ. Ф. 254. Папка 2. Ед. хр. 18. Л. 27.

22 Примирение художника с Бретоном произошло в 1937 году.

лизм будет развиваться окольным путем, не впадая в основное общее русло французской живописной культуры» [42, с. 137]. Тут критик был не столь дальновиден: как известно, уже в 1930-е годы сюрреализм занял доминирующее положение в мире парижского искусства.

Критическая манера Ромова испытала большое влияние французских авторов. Для него были важны такие понятия, как живописное мастерство, культура цвета, владение материалом, пластические образы, эмоциональное содержание<sup>23</sup>. Очевидно, что сюрреализм не соответствовал его представлениям об «идеальном искусстве», однако и в нем он нашел ряд положительных живописных качеств.

Заключительные страницы статьи 1929 года посвящены политической позиции сюрреалистов и содержат самую жесткую критику. Вернувшийся в СССР и присягнувший на верность советскому государству Ромов ясно давал понять, что участники группы Бретона не годятся даже на роль «попутчиков». Несмотря на их связи с группой *Clarté* и коммунистической партией, «игра сюрреалистов в революцию продолжалась недолго» [42, с. 139]<sup>24</sup>. Критик подчеркивал, что «их писания отличаются, при крайне левой революционной фразеологии, абсолютным эклектизмом и мелкобуржуазной романтической фантастикой», что революцию они понимают как «фантастическое царство» и что «именно они повинны в том, что сейчас утверждается во Франции какой-то фетишизм революции, не как следствия классовой борьбы и не как организующей и организационной пролетарской силы, долженствующей сменить буржуазно-капиталистическую анархию,

23 Интересный пример того, как действует критический метод Ромова, использующего клише французской критики о «поэтическом искусстве», я вижу в рецензии на выставку Матисса, опубликованной в журнале «Удар»: «Последняя выставка Матисса у Бернгейма <...> Я не знаю другого из современных художников, у которого чувство действительности было бы так развито, как у Матисса. Только большой подлинный художник способен с таким умением и точностью подобрать тон и цвет каждого предмета и создавать самыми незначительными средствами такие живописные образы. К сожалению, Матисс слишком схематизирует композицию и в своем увлечении красками пренебрегает формой и рисунком. Живопись Матисса можно назвать поэтической стенограммой или вернее живописно стенографированной поэмой» [35, б.п.]. Джон Флауэр приводит интересный список художников, которым Ромов посвятил статьи, опубликованные в коммунистической газете *L'Humanité* (1927–1928): Жорж Руо, Морис де Вламинк, Клод Моне, Эжен Делакруа, Фернан Леже, Эдуард Мане, Андре Дерен и Жорж Брак, Анри Матисс. См.: [64, р. 26].

24 Как указывает Елена Гальцова, «членство сюрреалистов в компартии продлилось недолго (фактически оно и ограничилось фактом «вступления»)». Это — 1926–1927 годы. См.: [11].

а революции как сверхъестественной силы или чудодейственного начала» [42, с. 139–140].

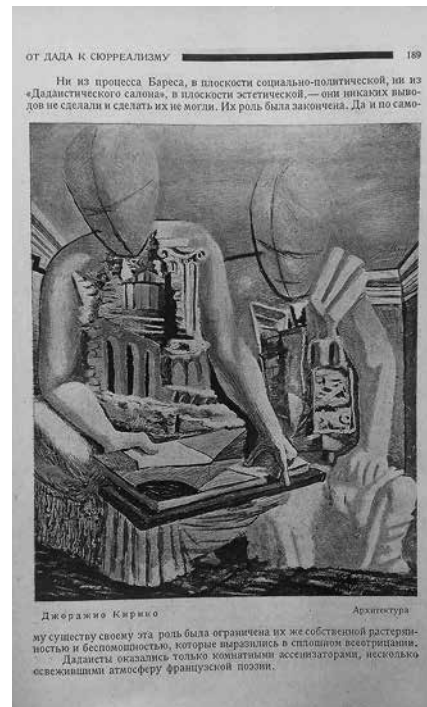
Статью Ромова интересно сравнить с другой статьей о сюрреализме, написанной в 1929 году. Ее автор тоже придерживался левых взглядов, однако был свободным мыслителем. Это Вальтер Беньямин. Добавлю, что 1929 год был одной из самых важных точек в развитии сюрреалистического движения. Это год «Второго манифеста сюрреализма»<sup>25</sup>, когда из группы был исключен ряд выдающихся авторов за невовлеченность в коллективные действия. Направление в этот момент находилось на политическом распутье (это разрешится тем, что с 1930 года будет издаваться новый, более политизированный журнал «Сюрреализм на службе революции» — *Le Surréalisme au service de la révolution*).

В статье «Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции»<sup>26</sup> немецкий философ отмечал, что сюрреализм находится в том моменте, «когда первоначальный драматизм тайного союза вынужден или разрешиться тривиальным взрывом прозаической борьбы за власть и господство, или распасться и трансформироваться в общественное выступление» [5, с. 265]. Он утверждал, что в произведениях участников группы Бретона исторический взгляд на прошлое заменяется политическим взглядом [5, с. 269] и, в отличие от Ромова, находил в сюрреализме сходные с футуризмом «магические <...> эксперименты со словом» [5, с. 272]. Философ противопоставлял позицию сюрреалистов позиции французской «левобуржуазной интеллигенции» [5, с. 274–275], утверждая, что только им свойственно «радикальное понимание свободы», которое «после Бакунина в Европе исчезло» [5, с. 277].

Елена Гальцова в своей статье о Беньямине и сюрреализме дает такую емкую характеристику: «...группа Бретона понимала идею революции только как синтез культуры и политики (если речь шла о Карле Марксе, то только в паре с Артюром Рембо), и дальнейшее развитие сюрреалистического движения, особенно в 1930-х годах, демонстрировало невозможность перехода на идеи пролетарской революции» [10, с. 220]. На наш взгляд, это понимание революции красочно иллюстрирует образ из рецензии Ромова на дягилевскую постановку 1926 года: «Из бельэтаж-

25 «Второй манифест сюрреализма» был напечатан в последнем номере *La Révolution surréaliste* (декабрь 1929 года), уже после публикации статьи Ромова.

26 Опубликовано в газете *Die literarische Welt* в 1929 году. См.: [5, с. 463].



3. Ромов С. От дада к сюрреализму (о живописи, литературе и французской интеллигенции) // Вестник иностранной литературы. 1929. № 3



4. Ромов С. Александр Дейнека // Тридцать дней. 1935. № 4.

ной ложи выбрасывается черный флаг с вышитой, золотом и красным, надписью «Да здравствует Лотреамон». Кто-то в суматохе принимает его за флаг III-го Интернационала» [43].

По возвращении в СССР Ромов стал работать в «Литературной газете». В 1932 году в преддверии просветского Международного антивоенного конгресса в Амстердаме (в оргкомитет входили Ромен Роллан, Анри Барбюс, Максим Горький и др.), будучи сотрудником этого издания, он разослал писателям разных стран несколько писем, связанных «с анкетой об отношении к войне и, в частности, к войне против Советского Союза <...> для подготовки специального антивоенного



номера газеты»<sup>27</sup>. Письмо от Ромова получил и Андре Бретон. В ответ он отправил критику декларацию. Ее полный текст опубликовал французский славист Жорж Нива [73, pp. 433–439]. Нива утверждает, что декларация так и не была опубликована<sup>28</sup>. Это неверно. Текст под заголовком «Воззвание сюрреалистов» был опубликован в номере «Литературной газеты» от 5 августа 1932 года, как указано — «в отрывках». В нем, в частности, говорилось (вероятно, это перевод Ромова): «Где бы мы ни находились, мы будем всеми средствами и всеми силами помогать советскому пролетариату, крестьянству и Красной армии восторжествовать над силами буржуазных правительств» [9].

К декларации было приложено письмо Бретона Ромову, которое Нива не опубликовал<sup>29</sup>. Из него можно узнать о личных отношениях Ромова и сюрреалистов. Приведем его целиком в нашем переводе:

Париж, 18 июля 1932

Дорогой друг,

Ваше письмо доставило мне большое удовольствие, и я спешу отправить Вам требуемый текст. Для того, чтобы у Вас было больше сведений, я также посылаю Вам заказной бандеролью 3-й и 4-й номера журнала<sup>30</sup>, сборники стихов, недавнюю листовку и издание, редактируемое чернокожими студентами<sup>31</sup>, которое, как я полагаю, может Вас заинтересовать.

Я в вашем распоряжении: готов регулярно сообщать Вам новости о нашей деятельности. Было бы очень хорошо, если бы Вы снабдили меня номерами «Литературной газеты», в которых публикуются статьи, представляющие для меня особый интерес. Представьте, я никогда даже не видел эту газету.

Дорогой друг, я тем более доволен тем, что Вы мне пишете, потому что именно по настоянию Арагона, в связи с СССР, мы перестали подавать Вам какие-либо признаки жизни. У меня перед глазами

27 Опись архива Ромова С. М. ОР РГБ. Ф. 254. Л. 4–5.

28 *Le 29 juillet la Literaturna Gazeta publia sous la rubrique «Amis de l'URSS – ennemis de la guerre», des déclarations de Rolland, Barbusse, Heinrich Mann, Marguerite. Celle de Breton n'y figurait pas* [73, p. 436].

29 Это письмо известно французскому слависту Режису Гейро. См.: [13].

30 Очевидно, это журнал *Le Surréalisme au service de la révolution*.

31 Группа Бретона интересовалась творчеством чернокожих авторов. Возможно, имеется в виду связанный с сюрреалистами прокоммунистический журнал *Légitime Défense* (1932), издававшийся уроженцами Мартиники. См.: [70].

письмо, которое он написал мне 20 ноября 1930 года и где говорится: «Случилось так, что вопрос о сюрреализме был внезапно поднят на Конгрессе после небольших интриг, в которые был замешан Ромов, это — неблагородный человек» и далее: «В будущем Ромову ничего больше не следует посылать». Вам известно, я полагаю, что с тех пор мы подробно обсуждали моральные качества Арагона, о чем свидетельствуют брошюры и листовки: «Нищета поэзии», «Паяц», «Сертификат», «По поводу стихотворения», которые на всякий случай я Вам также посылаю. Хорошо, всё же, что Вы теперь знаете, кому Вы обязаны нашим столь резким исчезновением, так что теперь Вы будете еще лучше вооружены против посягательств этого известного клеветника (который, кроме того, возможно не в себе).

До скорой встречи, жду от Вас новостей. С дружескими пожеланиями  
Андре Бретон<sup>32</sup>.

32 Оригинал:  
Paris le 18 juillet 1932  
Mon cher Ami,

votre lettre m'a fait grand plaisir et je me hâte de vous adresser le texte demandé. Pour votre plus ample documentation je vous fais parvenir d'autre part, en paquet recommandé, les numeros 3 et 4 de la revue, les livres de poèmes, un tract récent et une publication rédigé par les étudiants de couleur, que je crois susceptible de vous intéresser.

Je suis tout à votre disposition pour vous donner régulièrement des nouvelles de notre activité. Il serait seulement très désirable que vous me faisiez le service des numéros de la «Gazette littéraire» qui publient des articles m'intéressant plus particulièrement. Songez que je n'ai même jamais vu ce journal.

Mon cher ami, je suis d'autant plus heureux de ce que vous m'écrivez que c'est sur les instances d'Aragon, autour de l'U. R. S. S., que nous aurons closé de vous donner signe de vie. J'ai sous les yeux la lettre qu'il m'écrivait le 20 novembre 1930 et dans laquelle il est dit: «Il s'est trouvé que la question du surréalisme a été brusquement soulevée au Congrès, à la suite de petites intrigues auxquelles était mêlé Romoff, ignoble individu» et plus loin: «Pour l'avenir ne rien envoyer à Romoff». Vous n'ignorez pas, je pense, que depuis lors nous avons été abondamment édifiés sur la moralité d'Aragon, ainsi qu'en témoignent les brochures et tracts: «Misère de la Poésie», «Paillasse», «Certificat», «Autour d'un Poème» qu'à tout hasard je vous envoie également. Il est bon, néanmoins, que vous sachiez à qui vous devez de nous avoir aussi brusquement perdus de vie, afin que vous soyez mieux armé encore contre les entreprises d'un faux témoin d'une certaine envergure (qui ne jouit d'ailleurs peut-être pas au plus de toutes ses facultés).

A bientôt j'espère de vos nouvelles. Très amicalement

André Breton

См.: Breton, André. Письмо к Ромову, Сергею Матвеевичу. 1932, июля 18. Paris. Франц. яз. Приложение: антивоенное обращение группы французских писателей (André Breton, Roger Caillois, René Crevel, René Char, Paul Éluard, J.-M. Monnerot, Benjamin Péret, Gui Rosey, Yves Tanguy, André Thirion, Pierre Yoyotte), автор паф Breton, André. ОР РГБ. Ф. 254. Папка 4. Ед. хр. 21. Л. 3.

Из этого письма следует, что на проходившем в 1930 году в Харькове пленуме Международного бюро революционной литературы (МБРЛ)<sup>33</sup> участники мероприятия Луи Арагон и Сергей Ромов вступили в конфликт, в результате которого критик на два года потерял контакты с сюрреалистами.

Добавлю, что в «Литературной газете» от 29 октября 1930 года (половина номера посвящена проходившему в ноябре этого года пленуму) был опубликован текст, носящий громкое название «Декларация французских сюрреалистов» [15] и представляющий собой обращение к участникам пленума. Однако «декларация» была подписана только Арагоном и Жоржем Садулем и ни в коей мере не выражала взгляды группы сюрреалистов, возглавляемой А. Бретоном<sup>34</sup>. Арагон и Садуль говорили в своем обращении о проблемах, с которыми сталкивалась французская пролетарская литература<sup>35</sup>, и утверждали, что поэтому на пленуме необходимо рассмотреть «вопрос о чрезвычайно желательной и немедленной организации во Франции секции МБРЛ» [15].

Я предполагаю, что камнем преткновения в конфликте Ромова и Арагона был сюрреализм. Статья Ромова «От дада к сюрреализму...» наверняка дошла до Арагона и Бретона (МБРЛ распространял свой журнал за рубежом). И та суровая критика политической позиции сюрреалистов, которой она заканчивается, должна была вызвать ярость

33 МБРЛ работало с 1926 по 1930 год. В 1930 году было переименовано в Международное объединение революционных писателей (МОРП), просуществовавшее до 1935 года. Членами МБРЛ/МОРП были Л. Арагон, А. Барбюс и другие западные писатели, симпатизировавшие СССР. Журнал «Вестник иностранной литературы», где была опубликована главная статья Ромова о сюрреализме, был центральным органом МБРЛ. См.: [17].

34 Жена Арагона писательница Эльза Триоле в письме Лиле Брик от 3 октября 1931 года писала о «неприятностях» своего мужа как с сюрреалистами, так и с Французской коммунистической партией, членом которой он был. Как отмечают комментаторы переписки Триоле и Брик, это было вызвано тем, что Арагон и Садуль участвовали в харьковском пленуме, «не будучи уполномоченными ни Французской компартией, ни группой сюрреалистов». Кроме того, в СССР перед отъездом на родину, «Арагон и Садуль подписали документ», содержащий критику сюрреализма с позиции марксизма, за что А. Бретон обвинил их в предательстве. В № 3–4 журнала «Сюрреализм на службе революции» за 1931 год Арагон опубликовал статью о харьковском пленуме, где стремился «примирить принципы сюрреализма и коммунизма», но этот текст никого не удовлетворил. ФКП даже исключила его из своих членов (но затем быстро восстановила). В письме О. Брику от 31 января 1931 года Триоле подробно писала о вызванном всей этой ситуацией конфликте Бретона и Арагона и исключении последнего из ФКП. См.: [23, с. 44–47].

35 По мнению комментаторов переписки Триоле и Брик, заявление Арагона и Садуля было направлено против Анри Барбюса и его журнала *Monde*. См.: [23, с. 45].

у Арагона, который в тот период, даже вопреки Бретону, стремился примирить сюрреализм и коммунизм. Бретону же, менее заинтересованному в советском варианте марксизма, статья Ромова должна была понравиться, потому что его группа называлась в ней самым значительным литературным явлением современной Франции, а сюрреалистическое искусство в ней также оценивалось высоко. Возможно, что «неблагородный человек» Ромов на харьковском пленуме «плел интриги» против Арагона, потому что понимал, что тот, несмотря на заявления, представляет только себя и Садуля, а не группу сюрреалистов.

В 1932 году Арагон с большим скандалом отрекся от сюрреализма в пользу коммунизма и стал критиковать своих бывших друзей с просоветской позиции [11, с. 252] (этот конфликт отражен в письме Бретона Ромову). И в то же время, несмотря на то, что на страницах журнала «Сюрреализм на службе революции» в начале 1930-х публиковались «трогательные фотографии советских пионеров», журнал стал «знаком принципиального неприятия коммунистической партии» [11, с. 252].

Последний по хронологии текст Ромова о сюрреализме я обнаружил в отделе рукописей ГМИИ.

В 1934 году по просьбе руководства ГМНЗИ — Бориса Терновца и Нины Яворской — Сергей Ромов написал статью «Сюрреализм в живописи». Как отмечала Яворская: «Статья <...> была написана <...> для сборника “Художественная жизнь Франции XIX–XX вв.”», однако было принято решение «ограничиться только XIX веком (сборник: Художественная жизнь Франции второй половины XIX века. <...> Огиз 1938). Статья Ромова осталась не опубликованной»<sup>36</sup>.

Эта статья в основном представляет собой переработку его же большой статьи 1929 года — той ее части, которая касается изобразительного искусства. Но тем не менее имеются некоторые отличия.

Ромов начал с привычного тезиса: «Сюрреализм вырос из дадаистического движения»<sup>37</sup>. Однако если ранее для критика было важно подчеркнуть сущностное отличие дадаизма от сюрреализма, то здесь он их уравнивал: «Но по существу, ни сознательные основы, ни характер этих двух течений почти ничем друг от друга не отличались. <...>

36 Ромов С. М. Статья «Сюрреализм в живописи». Рукопись, 16. III. 1934 г. (на русском языке). (Дар Н. В. Яворской). ОР ГМИИ. Ф. 30. Ромов С. М. Оп. I. Ед. хр. 40а. Отдельный пронумерованный лист.

37 Там же. Л. 1.

Несмотря на изменившуюся политическую обстановку и довольно длительный период, отделявший ликвидацию одного и утверждение другого, — мы находим в сюрреализме те же бунтарско-нигилистические идеи и размашистую циничную беспринципность которые были столь характерны для дадаистического движения»<sup>38</sup>.

Чтобы продемонстрировать эту «циничную беспринципность» Ромов приводил знаменитую провокативную цитату из текста лидера французских авангардистов: «В своем “Втором Сюрреалистическом манифесте”, изд. в 1930 г., Андре Бретон пишет: “Самый простой из сюрреалистических актов состоит в том, что с револьвером в руках выйти на улицу и стрелять пока хватит сил прямо в толпу, наугад. У кого никогда не было такого желания покончить раз навсегда с установившейся системой унижения и кретинизма, тому место в той же толпе, с животом под прицел револьвера”»<sup>39</sup>.

Но далее критик все-таки отмечал отличие дадаизма от сюрреализма, говорящее, с его точки зрения, не в пользу последнего: если первый «не претендовал ни на какое идейное руководство и отражал лишь определенное умонастроение послевоенной мелко буржуазной интеллигенции, то сюрреализм сразу стал заявлять свои права на литературно художественное водительство и утверждать себя как “школа”»<sup>40</sup>.

Более жесткая критика направления в статье Ромова 1934 года в сравнении со статьей 1929 года объясняется, выражаясь его же словами, «изменившейся политической обстановкой». К 1934 году группа Бретона уже критически настроена по отношению к советскому государству и стоит на троцкистских позициях. В 1933 году вышел разгромный фельетон Ильи Эренбурга, где сюрреалисты назывались «жалкими вырожденками» [59], а в 1934 году — статья Ивана Анисимова, где они уже предстали «врагами» и «буржуазной агентурой» [2].

То, что Ромов писал далее о художниках-сюрреалистах в более сжатом виде (с очень незначительными отклонениями), повторяло мысли, изложенные в его же статье 1929 года. Любопытно, что он отказался от жесткой критики де Кирико: вероятно, под влиянием Б. Терновца, пропагандиста творчества этого художника и автора одной из первых монографий о нем [75].

38 Там же.

39 Там же. Л. 2.

40 Там же.

В свой анализ сюрреалистической живописи Ромов не добавил ничего нового. Странно в этом тексте читать повторяющееся рассуждение об исключенном из группы еще в 1929 году Массоне, когда ряды сюрреалистов пополнили новые замечательные художники. По-видимому, Ромов отказался размышлять о сюрреализме в изобразительном искусстве и о тех изменениях, которые он претерпевал в 1930-е годы, потому что это было уже небезопасно<sup>41</sup>.

Статья Ромова 1934 года завершалась тенденциозными обвинениями. Усиливая свою предыдущую критику, он подводил итог: «сюрреалисты больше всех повинны в том, что во Франции утвердился какой-то фетишизм революции <...> как сверхестественного, чудодейственного начала, в котором пестро переплетаются фашистские тенденции с социал-предательством, полицейская провокация с политическим авантюризмом»<sup>42</sup>.

\*\*\*

С 1928 по 1932 год Ромов очень мало публиковался в СССР как критик. Поэтому его статью 1929 года «От дада к сюрреализму...» следует считать его главным текстом этого периода<sup>43</sup>, в котором возвращенец демонстрировал советской публике как свое глубокое знание художественной и литературной жизни Франции, так и свою провластную позицию.

Но далее для Ромова начался новый период: с 1933 по 1936 год он опубликовал цикл статей о советском изобразительном искусстве<sup>44</sup>. В этих 12 текстах, за которыми последовали его арест и гибель, критик предложил советской публике свое видение социалистического реализма.

В 1933 году Ромов был одним из первых, кто использовал этот термин — до того, как он стал официальным после его провозглашения

41 Этим изменениям, а именно сюрреалистическому объекту, была посвящена статья, переведенная Ромовым: [26]. Автором этого текста был французский художник-коммунист Жан Люрса. Его проходившую в 1934 году в ГМНЗИ выставку помогал организовать Ромов. См.: [60, с. 212].

42 ОР ГМИИ. Ф. 30. Оп. I. Ед. хр. № 40а. Л. 9.

43 Наряду с упомянутой рецензией «Современная французская живопись» того же года. Однако «От дада к сюрреализму...» — гораздо более объемный текст.

44 См.: [38; 39; 45; 44; 32; 33; 31; 48; 36; 49; 47; 34]. Одна статья здесь посвящена не советскому искусству, а венгерскому — художнику Бела Уицу, но в ней так же, как и в других, рассматриваются проблемы соцреализма.

Горьким на Первом съезде советских писателей в 1934 году. Еще не называя термина, критик сформулировал суть нового направления в короткой статье «Две выставки», посвященной двум экспозициям: ленинградской, а затем московской «Художники РСФСР за 15 лет» и московской «15 лет РККА». Ромов утверждал: «...только реалистическое восприятие действительности и непосредственное участие в социалистическом строительстве помогают художнику найти импульс и содержание для подлинной творческой работы», а также провозглашал: «Пора выхолощенных формалистических опытов и беспредметных экспериментов прошла» [38, с. 31]. И это несмотря на то, что на ленинградском варианте первой выставки были представлены работы: Т. Глебовой, А. Древина, В. Ермолаевой, К. Малевича, А. Порет, Н. Суетина, П. Филонова, Л. Юдина и др. [57]. По-видимому, именно их Ромов имел в виду, отмечая, что на выставке была представлена и «группа формалистов, стоящих на отлете от советской действительности» [38, с. 30]<sup>45</sup>. Критик особенно отмечал «младшее поколение художников», так как у них отсутствует подражание западноевропейскому искусству, среди них нет «магисят» и «дэренят» [38, с. 30]. Наиболее высоко Ромов оценивал работы Александра Дейнеки, утверждая, что ему принадлежит «одно из первых мест среди советских мастеров новой смены» [38, с. 30]. В другой статье, посвященной более подробному разбору той же выставки, критик объяснял это тем, что в работах Дейнеки появляются новые персонажи, происходит «народнение новой советской женщины» [45].

Своими текстами бывший парижский житель активно включился в начавшуюся с 1933 года борьбу советской критики с «формализмом»<sup>46</sup>, но в своей оригинальной манере.

Термин «социалистический реализм» Ромов впервые произнес в большой статье «Красная Армия в живописи. Юбилейная выставка “15 лет РККА”» [39, с. 23]. Критик остроумно объяснял здесь «разложение буржуазного искусства» на примере «полнейшего упадка портретного жанра», начавшегося с Сезанна, который «не сумел найти живого выра-

45 Этот фрагмент перекликался с жесткой критикой Малевича, Филонова и др. в статье М. Буш и А. Замошкина «Путь советской живописи. 1917–1932», опубликованной в номере 1–2 за тот же 1933 год в журнале «Искусство». Об этой статье см.: [58, с. 63–65].

46 Емкое определение «формализму» дали М. Буш и А. Замошкин: «...формализм, т. е. полное отрицание идеологии, как движущей силы в творческом процессе». См.: [8, с. 15]. Среди современных «формалистических» направлений авторы называли и сюрреализм [8, с. 154].

жения человеческого лица <...> Его интересовала только форма, только цвет. Яблоко Сезанна поистине является яблоком грехопадения всех формалистов» [39, с. 24–25]<sup>47</sup>. «Формалистическому жонглерству» [39, с. 48] Ромов противопоставлял соцреалистический портрет, где главное — «подлинность и схожесть <...> углубленный социальный синтез человека», например, «внушительные и торжественные» «два больших портрета тт. Сталина и Ворошилова, работы Александра Герасимова» [39, с. 25–26].

Парадоксально, что, несмотря на некоторый идеологический сдвиг, произошедший с Ромовым, его критическая манера не изменилась. Так, критикуя портреты И. Машкова за их остаточный «бубнововалетский» стиль, восходящий к Сезанну, он отмечал прежде всего формальные недостатки: «нет живописной спаянности», «колорит картины <...> холодный и бесстрастный» [39, с. 27–28]. А утверждая, что одной из лучших картин на выставке является «Допрос коммунистов» Б. Иогансона, критик подчеркивал ее формальные достоинства: «Характеристика типов и сгущенность атмосферы даны в подборе и напряжении цвета силой живописного выражения. <...> Весь колорит картины выдержан и каждый тон осмыслен, находя свой отклик в общей цветовой композиции» [39, с. 32–33]. Или, например, критикуя произведения П. Соколова-Скаля, Ромов использовал практически те же слова, что и в 1929 году, когда критиковал де Кирико, теперь уже обвиня советского художника в «литературщине» [39, с. 36–37].

В этой статье критик выступал и против любого «фантастического гротеска» при изображении советской действительности [39, с. 39]. Тем не менее, несмотря на сохранившийся интерес к форме, главным в изобразительном искусстве Ромов провозглашал «идейное содержание», утверждая, что «кризис буржуазного искусства определяется кризисом содержания», но в советском искусстве этому кризису противостоит «великое реалистическое обновление, которое несет с собой пролетариат, как строитель новой жизни» [39, с. 47–49].

Главным художником для Ромова в этот период стал А. Дейнека, которому была посвящена отдельная статья, так как он «наиболее близко подошел к методу социалистического реализма» [31, с. 67]. (Ил. 4.)

47 В еще одной статье того же года Ромов сделал другое резкое заявление, которое он не мог себе позволить в парижский период: по его словам, уже импрессионизм содержал «все признаки упадка и разложения» западного искусства. См.: [44].

Подчеркивая, что Дейнека — это «художник революционного Октября», «физкультурник», «активист» и «монументалист» [31, с. 63–64, 67], критик тем не менее объяснял значение его творчества с помощью формальных критериев: «Никто из современных советских художников так остро не чувствует <...> антагонизма между рисунком и живописью, как Дейнека, никто так глубоко не осознал этого закона относительно живописного выражения, зависящего от фактуры письма и выбора материала. Во всех его работах видна эта постоянная борьба, постоянное колебание между плоскостной и объемной трактовкой цвета, между графическим и живописным решением плоскости» [31, с. 64]. Кроме того, критик защищал бывшего участника Общества станковистов от нападок в формализме — в «модерничанье», которым тот тогда подвергался [31, с. 64–65].

Большого всего статьей (5) Ромов опубликовал в год своего ареста — в 1936-м. Как отмечает Х. Гюнтер, в 1935–1936 годах наступила «фаза экстремального сужения канона» соцреализма; «жертвами террора этих лет стали многочисленные художники» [14, с. 285]. По-видимому, своими текстами критик участвовал в борьбе за влияние в художественной среде. Этим можно объяснить его нападки на таких функционеров, как художник И. Грабарь и редактор журнала «Искусство», в котором была опубликована статья Ромова «Красная Армия в живописи...», О. Бескин. В статье «Художественная жизнь Москвы», описывая дискуссию о советском портрете, проходившую в Московском объединении союза советских художников, Ромов фактически обвинил их в непрофессионализме [48, с. 75–76], тем самым, вероятно, заполучив себе влиятельных врагов.

Если сравнить статью критика «Художники и народное творчество» и опубликованный в том же 1936 году в «Правде», без имени автора, знаменитый памфлет «О художниках-пачкунах» [28], в глаза бросается разительный контраст. Статья Ромова — рецензия на выставку «Советская иллюстрация к художественной литературе за пять лет», статья из «Правды» посвящена проблемам художественного оформления советской детской книги, но в большей степени представляет собой публичный донос на художника В. Лебедева, иллюстрировавшего произведения С. Маршака для издательства *Academia* (попутно достается уже осужденному по «Кремлевскому делу», работавшему в том же издательстве художнику Н. Розенфельду, брату осужденного Л. Каменева, бывшего директора *Academia*<sup>48</sup>, и В. Конашевичу). Оба текста посвящены

книжной иллюстрации и содержат инвективы против формализма, однако если главное в статье из «Правды» — это ругань, главное в статье Ромова — анализ работ художников.

Ромов также вскользь критиковал издательство *Academia* — за то, что оно «приняло и одобрило» не соответствующие духу произведений Жюль Валлеса иллюстрации Т. Мавриной и С. Шор [49, с. 78]. И это несоответствие/соответствие — основная тема статьи. Некоторые утверждения критика звучали даже слишком либерально: «Идеальным условием для иллюстрации книги было бы, если бы художник действительно мог, по собственной инициативе, выбирать себе автора, наиболее подходящего ему по духу» [49, с. 79]. Такими идеальными совпадениям были, например, «иллюстрации Делякруа к “Фаусту”, Домье к “Дон-Кихоту”» [49, с. 79]. Среди удач советской графики Ромов называл иллюстрации А. Каневского к Салтыкову-Щедрину, М. Родионова к Вальтеру Скотту и Л. Толстому, В. Фаворского к А. Франсу и Пушкину [49, с. 80]. Любопытно, что, как и автор «Правды», критик упомянул работы Конашевича, но без большой враждебности: «они [вместе с художником Н. Пискаревым. — Д. Л.] объявляются какими-то своеобразными алхимиками таинственных и засекреченных приемов. У Конашевича <...> трудно разобрать, в каком материале он работает <...> Искусство не знахарство и не престижитаторство и меньше всего алхимия» [49, с. 82]. Этот фрагмент перекликался с тем, что Ромов писал в 1929 об «алхимии» Массона<sup>49</sup>.

\*\*\*

Для рецепции сюрреализма в СССР в 1920–1930-е годы Сергей Ромов был уникальной фигурой. Если то, что он писал о литературном сюрреализме еще имело параллели с другими советскими критическими текстами этого периода<sup>50</sup>, то его статья «От дада к сюрреализму...»

48 См., например, параграф «Самое первое “кремлевское дело”» главы 7 в кн.: [18].

49 «В живописи Массона отражается весьма сложная умственная и живописная химия <...> хотя правильнее было бы говорить здесь не о химии, а об алхимии. <...> Быть может, Массон действительно добивается открытия философского камня через живопись. <...> Пока же стоишь перед его картинами и никак не угадываешь ни его намерений, ни его желаний» [42, с. 136–137].

50 См.: [29; 53; 56]. Однако только Ромов и друживший с сюрреалистами Виктор Серж считали группу Бретона самой значительной литературной группой современной Франции.

1929 года была единственной серьезной попыткой проанализировать сюрреалистическую живопись второй половины 1920-х годов, появившейся на страницах советской прессы. Эту статью можно сравнивать лишь с зарубежной критикой, частью которой и был Ромов, когда жил в Париже. Важным эпизодом была и организованная Ромовым в 1932 году публикация «Возвращения сюрреалистов»<sup>51</sup>. После 1933 года серьезный разговор о сюрреализме стал невозможен. Результатом этого стала неопубликованная статья Ромова 1934 года, состоящая из самоповторов и ругани, в которой он фактически отказался размышлять о сюрреализме 1930-х годов.

В его текстах о сюрреализме, однако, прослеживается общая черта советской рецепции направления: политическая оценка оказывается сильнее эстетической (хотя это не так заметно в более ранних текстах, когда сюрреалисты еще воспринимались как «наши товарищи»). Ромов был уникальной фигурой по объему знаний о сюрреализме, но в конечном счете его текстам была свойственна та же общая советская идеологическая схематизация.

В своем цикле статей о соцреализме Ромов предложил свое понимание этого направления. Несмотря на заявленное превосходство идеологии, главным для критика было качество работ художников. Поэтому вполне возможно, что другие теоретики соцреализма видели в нем скрытого «формалиста». Во второй половине 1930-х для бывшего революционера Ромова с его французской школой критики и профессионализмом уже не нашлось места.

51 Другие публикации просоветских заявлений сюрреалистов см.: [3; 16; 54].

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андреев Л. Греза // Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 134–135.
2. Анисимов И. Во Франции // Интернациональная литература. 1934. № 3–4. С. 71–88.
3. Анкета МБРЛ // Вестник иностранной литературы. 1930. № 5. С. 3–14.
4. Балашова Т. Голль // Энциклопедический словарь сюрреализма... С. 120–122.
5. Беньямин В. Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 263–282.
6. Бусев М. Арп // Энциклопедический словарь сюрреализма... С. 34–36.
7. Бусев М. Массон // Энциклопедический словарь сюрреализма... С. 312–314.
8. Буш М., Замошкин А. Путь советской живописи: 1917–1932. М.: ОГИЗ, ИЗОГИЗ, 1933.
9. Возвращение сюрреалистов // Литературная газета. 1932. № 35 (204). 5 августа. С. 1.
10. Гальцова Е. Беньямин и проблема «суммирования» культуры во французском сюрреализме // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & поэтика. Коллективная монография по материалам международного научного симпозиума, 20–21 апреля 2008 года / Отв. ред. С. Л. Фокин. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 211–222.
11. Гальцова Е. Коммунизм // Энциклопедический словарь сюрреализма... С. 251–254.
12. Гланц Т. Биографии // «Вы гниете, и пожар начался...» Рецепция дадаизма в России. М.: ГММ, 2016. С. 144–151.
13. Голубева М. Лекция Режисера Гейро. Сергей Ромов: от дада к сюрреализму // Государственный музей истории российской литературы им. В. И. Даля. URL: <https://goslitmuz.ru/news/158/3662/> (дата обращения: 19.09.2022).
14. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 281–288.
15. Декларация французских сюрреалистов // Литературная газета. 1930. 29 октября. № 50 (87). С. 2.

16. Долой войну империалистов против СССР. Анкета Международного бюро революционной литературы. М.–Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1931.

17. Егоров О. В. Международные организации революционных писателей // Литературное наследство. Т. 81: Из истории Международного объединения революционных писателей (МОРП). М.: Наука, 1969. С. 11–26.

18. Зенькович Н. Покушения и инсценировки. От Ленина до Ельцина. М.: Олма-Пресс, 2002.

19. Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940: Материалы и документы. М.: Искусство, 1987.

20. Каталог выставки современного французского искусства. М.: Издание комитета выставки, 1928.

21. К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства (1922–1939). М.: Советский художник, 1978.

22. Лейкинц О. Л., Северюхин Д. Я. Ромов Сергей Матвеевич // Искусство и архитектура Русского зарубежья. URL: <https://artrz.ru/places/1804660654/1805055132.html> (дата обращения: 19.09.2022).

23. Лиля Брик — Эльза Триоле: Неизданная переписка (1921–1970). М.: Эллис Лак, 2000.

24. Луначарский А. К характеристике новейшей французской литературы // Печать и революция. 1926. № 2. С. 17–26.

25. Люкшин Д. Сергей Ромов, Жан Матерель и советская рецепция сюрреализма // Русская филология. 31: Сборник научных работ молодых филологов. Тарту: [Б.и.], 2020. С. 237–244.

26. Матерель Ж. Письма с Запада о живописи (Письмо первое) // Литературный критик. 1935. № 1. С. 187–196.

27. Нарбут В. М. Что такое сон? // Мир приключений. 1928. № 1. С. 14–16.

28. О художниках-пачкунах // Правда. 1936. 1 марта. № 60 (6666). С. 3.

29. Песис Б. От дада к сюрреализму // Запад и Восток: Сборник Всесоюзного общества культурной связи с границей. Книга первая и вторая. М.: ВОКС, 1926. С. 72–87.

30. Проскурникова Т. Аполлинер // Энциклопедический словарь сюрреализма... С. 28–30.

31. Ромов С. Александр Дейнека // Тридцать дней. 1935. № 4. С. 63–67.

32. Ромов С. Архитектурная керамика // Искусство. 1934. № 4. С. 88–94.

33. Ромов С. Возрождение архитектурной керамики // Архитектура СССР. 1934. № 6. С. 64–67.

34. Ромов С. Встреча Кукрыниксов с Максимом Горьким // Тридцать дней. 1936. № 8. С. 92–96.

35. Ромов С. Выставка Матисса // Удар: художественно-литературная хроника Сергея Ромова. 1922. Март. № 2. Б. п.

36. Ромов С. Выставка художника Сергея Герасимова // Тридцать дней. 1936. № 4. С. 89–93.

37. Ромов С. Гильом Аполлинер // Парижский вестник. 1926. № 213. С. 4.

38. Ромов С. Две выставки // Архитектура СССР. 1933. № 2. С. 30–31.

39. Ромов С. Красная Армия в живописи. Юбилейная выставка «15 лет РККА» // Искусство. 1933. № 4. С. 23–50.

40. Ромов С. Одна треть жизни // Мир приключений. 1928. № 1. С. 2–14.

41. Ромов С. От дада к сюрреализму (о живописи, литературе и французской интеллигенции) // Вестник иностранной литературы. 1929. № 3. С. 178–208.

42. Ромов С. От дада к сюрреализму (о живописи, литературе и французской интеллигенции) // «Вы гниете, и пожар начался...» Рецепция дадаизма в России. М.: ГММ, 2016. С. 112–143.

43. Ромов С. Парижский сезон Дягилевского театра // Жизнь искусства. 1926. 6 июля. № 27. С. 16.

44. Ромов С. Пейзаж на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» // Литературная газета. 1933. № 38 (266). 17 августа. С. 3.

45. Ромов С. Портреты и новые люди: по выставке «Художники РСФСР за 15 лет» // Литературная газета. 1933. № 36 (264). 5 августа. С. 4.

46. Ромов С. Современная французская живопись // Искусство в массы. 1929. № 7-8. С. 15–23.

47. Ромов С. Фрески Бела Уица // Архитектура СССР. 1936. № 7. С. 50–53.

48. Ромов С. Художественная жизнь Москвы // Тридцать дней. 1936. № 2. С. 73–81.

49. Ромов С. Художники и народное творчество // Тридцать дней. 1936. № 7. С. 77–86.

50. Сануйе М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999.

51. *Серебрякова Н. ГАТАРАПАК. Литературно-художественный кружок. Париж. 1921–1922 // Искусство и архитектура Русского зарубежья. URL: <https://artz.ru/articles/1804968011/index.html> (дата обращения: 19.09.2022).*
52. *Серебрякова Н. Ю. ЧЕРЕЗ. Литературно-художественная группа. Париж. 1923–1924 // Искусство и архитектура Русского зарубежья. URL: <https://artz.ru/articles/1804968017/index.html> (дата обращения: 19.09.2022).*
53. *Серж В. Современная французская литература // Октябрь. 1926. №7–8. С. 180–191.*
54. *Сюрреалисты против колониальной выставки // Литература мировой революции. 1931. №4. С. 130.*
55. *Терновец Б. Выставка современного французского искусства в Москве // Печать и революция. 1928. №7. С. 117–141.*
56. *Фрид Я. Сюрреализм // Новый мир. 1931. №2. С. 158–171.*
57. *Художники РСФСР за 15 лет. Каталог юбилейной выставки: живопись, графика и скульптура. Л.: Государственный Русский музей, 1932.*
58. *Чегодаева М. А. Соцреализм. Мифы и реальность. М.: Захаров, 2003.*
59. *Эренбург И. Сюрреалисты // Литературная газета. 1933. 17 июня. №28 (256). С. 2.*
60. *Яворская Н. В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва), 1918–1948. М.: ГМИИ, 2012.*
61. *Adams E. E. At the Boundary of Action and Dream: Surrealism and the Battle for Post-Liberation France // French Cultural Studies. 2016. Vol. 27. No. 4. Pp. 319–334.*
62. *Breton A. Le Surréalisme et la peinture // La Révolution surréaliste. 1925. 15 Juillet. №4. Pp. 26–30.*
63. *Drost J., Flahutez F., Schieder M. Le surréalisme et l'argent // Le surréalisme et l'argent. Paris: arthistoricum.net. 2021. Pp. 11–44.*
64. *Flower J. Serge Romoff – témoin inconnu // French Cultural Studies. 2016. Vol. 27. No. 1. Pp. 20–31.*
65. *Grant K. Surrealism and the Visual Arts: Theory and Reception. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.*
66. *Guessler N. Henri Barbusse and His Monde (1928–35): Progeny of the Clarté Movement and the Review Clarté // Journal of Contemporary History. 1976. Vol. 11. No. 2/3. Pp. 173–197.*

67. *Leiris M. GLOSSAIRE: J'Y SERRE MES GLOSES // La Révolution surréaliste. 1925. 15 Avril. №3. Pp. 6–7.*
68. *Leiris M. GLOSSAIRE: J'Y SERRE MES GLOSES (Suite) // La Révolution surréaliste. 1925. 15 Juillet. №4. Pp. 20–21.*
69. *Leiris M. GLOSSAIRE: J'Y SERRE MES GLOSES // La Révolution surréaliste. 1926. 1 Mars. №6. Pp. 20–21.*
70. *Michel J.-C. Chapter 2: The Magazine *Légitime Défense's* Allegiance to Surrealism // Michel J.-C. *The Black Surrealists*. New York: Peter Lang, 2000. Pp. 17–50.*
71. *Moris M. Les yeux enchantés // La Révolution surréaliste. 1924. 1 Décembre. №1. Pp. 26–27.*
72. *Naville P. Beaux-Arts // La Révolution surréaliste. 1925. 15 Avril. №3. P. 27.*
73. *Nivat G. Chapitre 48. Les surréalistes et L'U. R. S. S. // Nivat G. *Russie-Europe – La fin du schisme; Études littéraires et politiques*. Lausanne: Édition L'Âge d'Homme, 1993. Pp. 433–439.*
74. *Podzorova M. Vers l'Internationale "communiste" des arts: Circulations des arts plastiques et des artistes entre l'URSS et l'Occident (Allemagne, États-Unis, France, Italie) dans l'entre-deux-guerres (1918–1936): Thèse de doctorat, l'Université Sorbonne Paris Cité. Paris, 2019.*
75. *Ternovetz B. Giorgio de Chirico. Milano: Hoepli, 1928.*
76. *TRACTS SURREALISTES TOME I. URL: [https://melusine-surrealisme.fr/site/Tracts\\_surr\\_2009/Tracts\\_I\\_2009.htm](https://melusine-surrealisme.fr/site/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm) (дата обращения: 19.09.2022).*
77. *Warlick M. E. Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth. Austin: University of Texas Press, 2001.*



ПРИЛОЖЕНИЕ

Сергей Ромов. О постановках спектаклей труппы «Русский балет Дягилева» в Париже.

РГАЛИ. Ф. 3145. Харджиев Николай Иванович (1903–1996) – литературовед, искусствовед. Оп. 2. Ед. хр. 332. Л. 1–6. Машинопись с правкой автора. [1926].

Курсивом выделены те фрагменты текста, которые отсутствуют в журнальной публикации (Ромов С. Парижский сезон Дягилевского театра // Жизнь искусства. 1926. 6 июля. № 27. С. 16).

На премьере «Парада», данной Дягилевской труппой в 1917 году, одна из аристократических покровительниц современного буржуазного искусства со слезами на глазах вопила, что декорации Пикассо и либретто Жана Кокто является оскорблением «хорошему французскому вкусу». Весь партер и первые ярусы оказались на стороне этой самодурки. Пресыщенная буржуазия неистовствовала и протестовала против дягилевских новшеств, прерывая спектакль хриплыми криками жеманных дегенеративных старух.

Пока их угомонивали и обдували страусовыми веерами, вся молодежь на верхних ярусах вплоть до голубятни покрывала этот писк шумными и энергичными аплодисментами.

*Пикассо торжествовал.*

*Покойный Сати, написавший музыку к «Параду», ходил по кулуарам, весело потирая руки и чувствовал себя маленьким школьником, которому удалось очередное озорство.*

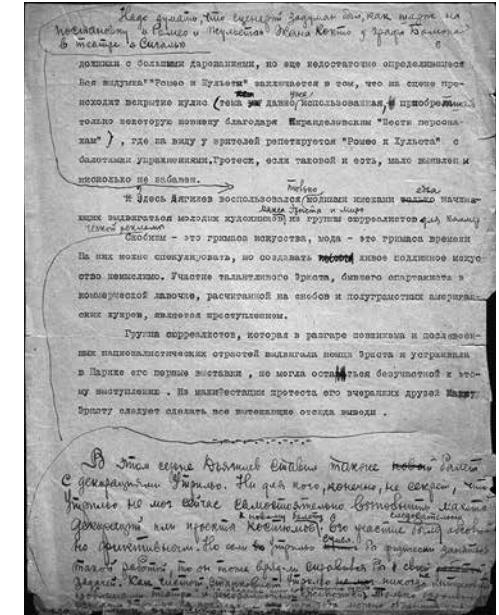
*Спектакль превратился в апофеоз новых исканий театрального творчества.*

Так приблизительно дело обстояло во время первого представления «Освящения весны» с музыкой Стравинского, так прошел и первый спектакль «Шута» с декорациями Ларионова.

На премьере Дягилевского балета этого сезона во время представления «Ромео и Жульетта» 18 мая 1926 [года] роли несколько переменились. Пестрая толпа партера представляла сборище космополитической буржуазии, чопорной и праздничной в шелку и бриллиантах. Белели пластроны рубаш, смокингов и фраков, розовели низкие декольте и открытые женские спины, блестели коралловые улыбки на раскрашенных, напудренных лицах и все утопало в отливах золота под яркими огнями



5. Ромов С. Парижский сезон Дягилевского театра // Жизнь искусства. 1926. 6 июля. № 27. С. 16



6. Ромов С. О постановках спектаклей труппы «Русский балет Дягилева» в Париже. Черновик статьи РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 332. Л. 6

электричества. Ни статья, ни пройти. Все густо усеяно. Ни одного пустого места.

Первый балет «Пул[б]чинелла», старый и немного приевшийся, прошел при полном безразличии. При поднятии занавеса второго балета «Ромео и Жульетта» с разных концов раздались пронзительные свистки. Публика недоумевала и не сразу сообразила, в чем дело. Свистки усилились, — на этот раз ритмично, организованно, стройным хором, заглушая оркестр. Танцоры и танцовщицы опешили, стали удивленно переглядываться, замешкали. В зал густым снегом посыпались прокламации. Опять замешательство, пока дирекция не решила наконец зажечь огни зрительного зала. В партер, под шум и крик неистовой толпы опять ворвался ураган белых листов и свист превратился в грозный вой: «Долой снобов, долой педерастов». Из бельэтажной ложи

выбрасывается черный флаг с вышитой, золотом и красным, — надписью «Да здравствует Лотреамон». Кто-то в суматохе принимает его за флаг III-го Интернационала. Кричат: «Да здравствуют советы». С противоположной стороны из другой бельэтажной ложи высовывается стройная фигура Луи Арагона и задорно усевшись на перила, кричит в толпу: «*Je vous emmerde!*»

Он перекликается с галеркой «Да здравствует Лотреамон», и ему отвечают: «Браво, Арагон, да здравствует Бретон».

В партере происходит свалка. Наспех созданные жандармы и городовые в братском единении с разъяренными кукольными львицами, набрасываются на протестантов. Подбодренные присутствием полиции, снобствующие старички налезают кулаками, палками. Летят шляпы, сумки, платки. Толпа неистово аплодирует и вызывает Дягилева.

Таков калейдоскопический аспект Дягилевской премьеры этого сезона.

Снобизм, эта ужасающая гримаса передового искусства, оказался победителем. Вчерашние старички, только недавно возмущавшиеся нарушением «хорошего тона», оказались сегодня защитниками Дягилевских «новшеств». С протестантами справились не веерным прохладцем, а полицейскими мерами. Они были выведены из зала, и двое из них попали в участок.

Во главе протестующих была группа сюрреалистов и часть сотрудников революционно-коммунистического журнала «Клярте». Эта первая эстетическая демонстрация, в которой объединились передовые элементы революционного движения Французского коммунизма с крайне левым течением современной литературы и искусства.

Демонстрация протеста фактически не была направлена против Дягилевской труппы, которая уже несколько лет находится на поводу у французских снобов, ни против композитора Ламберта, музыка которого не заслуживает ни похвалы, ни протеста, настолько она незначительна.

Сюрреалисты сочли нужным отмежеваться от двух товарищей их группы — Макса Эрнста и Хоан Миро, которые выполнили декорации Ромео и Жульеты и протестовать против Дягилевской спекуляции на модных художественных течениях:

«Мы считаем недопустимым, чтобы мысль была в услужении у капитала», — пишут в своей прокламации Арагон и Бретон. Находя, что сюрреализм не может сотрудничать с предприятиями, которые

стремятся к подчинению революционных идеалов свободы интернациональной аристократии, они указывают, что Макс Эрнст и Миро действовали по личному почину и ничего общего не имеют с сюрреалистами.

«Эрнсту и Миро, — пишут они далее в своей прокламации, — могло показаться, что сотрудничество с господином Дягилевым, узаконенное примером Пикассо, не повлечет за собой никаких последствий. А между тем они ставят нас в необходимость подчеркнуть, что своим поведением они дают лучшие орудия самым низменным сторонникам моральных экивоков».

Если я в начале этой статьи остановился более подробно на «Параде», то именно потому, что эта постановка являлась предельным моментом театральных достижений Дягилевской труппы.

Музыки Дягилевских балетов я касаться не буду, как и в частности Стравинского, которого надо считать гениальным и совершенно исключительным явлением нашего времени. Я буду говорить только о сценическом и декоративном оформлении Дягилевских постановок.

Несмотря на то что «Парад» сам по себе являлся огромным компромиссом и уступкой французскому снобизму, он все-таки заключал в себе огромные художественные качества и определял несомненный поворот к обновлению сценического действия современного балета, введением в него цирковых элементов и заостренности народных ярмарочных представлений и празднеств.

Но вместо того, чтобы расширить рамки и использовать все положительные особенности «Парада», Дягилев увлекся одной только внешней случайной его стороной.

Снобизм с этого момента окончательно им овладел и сделался предметом всех его дум и забот. С тех пор у Дягилева начинается погоня за громкими и модными именами. <...><sup>52</sup>. Из одной крайности увлечения эстетизмом и декоративностью, он впадает в другую крайность увлечения станковизмом и ничем абсолютно неоправдываемым.

Ни «Треуголка» Пикассо, ни «Фантастическая лавка» Дэрена сценически не находят себе никакого оправдания. Декорация «Треуголки» это увеличенный карандашный рисунок периода увлечения Пикассо Энгром, а Дэреновская — это просто станковая живопись, поставленная на сцену для парадности. То же самое можно сказать о Браке,

52 Здесь в тексте рукописная вставка, которая обрезана.

Марии Лорансен и других. Некоторое исключение составляют декорации скульптора Лоранса к «Синему поезду» и «Свадебка» Наталии Гончаровой. Первая выделяется если не подлинными сценическими качествами и полной реализацией, то добрыми намерениями и разумным отношением к декоративной форме, как к архитектурным элементам, а вторая своим «небытием». Гончарова, если не считать третьего акта, укрылась за однотонной серой стеной и освободила сцену от лишних атрибутов, предоставив ее ритму музыки и балета. Ни декорации, ни цвета — одна пустота. От этого могучая величавость музыки Стравинского только выиграла.

Эти исключения я считаю, однако, не случайными. Они объясняются увлечениями русским конструктивизмом и, главным образом, гастрольями Камерного театра в Париже, которые предшествовали этим двум постановкам. Влияние Камерного театра особенно сказалось в третьем акте декораций «Свадебки» Н. Гончаровой.

Со времени «Парада» Дягилев исключительно спекулирует на модных именах, не считаясь ни с требованиями сценического действия, ни с эволюцией декоративного искусства. Ни выдумки, ни фантазии в нем больше не находишь. Все модно как в базарных дамских лавках. Если Нижинская и внесла в хореографию некоторую новизну больших хоров, ритмической гимнастики и сольных выступлений, то ненадолго. Сама Нижинская стала повторяться, и нетрудно заметить, что «Матросы» больно напоминают «Биш», а Ромео и Жульета, несмотря, конечно, на различие сюжетов, сильно смахивают на «Синий поезд».

Прюна, написавший декорации «Матросов», художник случайный, герой на час, выдвинувшийся лишь благодаря ловкому подражанию Пикассо и его же покровительству. Привлечение его к сцене не могло дать никаких положительных результатов.

Макс Эрнст и Хоан Миро — молодые художники с большими дарованиями, но еще недостаточно определившиеся. Вся выдумка «Ромео и Жульеты» заключается в том, что на сцене происходит вскрытие кулис (тема давно уже использованная, приобретающая только некоторую новизну благодаря Пиранделловским «Шести персонажам»), где на виду у зрителей репетируется «Ромео и Жульета» с балетными упражнениями. Гротеск, если таковой и есть, мало выявлен и несколько не забавен. Надо думать, что сценарий задуман был как шарж на постановку «Ромео и Жульеты» Жана Кокто у графа Бомона в театре «Сигаль».

Здесь Дягилев воспользовался только модными именами едва начинающих выдвигаться молодых художников Макса Эрнста и Миро из группы сюрреалистов для коммерческой рекламы.

В этом сезоне Дягилев ставил также балет с декорациями Утрильо. Ни для кого, конечно, не секрет, что Утрильо не мог сейчас самостоятельно выполнить макеты декораций или проекты костюмов к новому балету. Его участие было следовательно абсолютно фиктивным. Но если Утрильо сумел бы физически заняться такой работой, то он тоже вряд ли справился бы со своей задачей. Как чистый станковист, Утрильо никогда не интересовался проблемами театра и декорационной живописи, и эта область ему совершенно чужда. Только огромным успехом Утрильо за последние три года можно объяснить привлечение его имени к Дягилевскому театру.

Снобизм — это гримаса искусства, мода — это гримаса времени. На них можно спекулировать, но создавать живое подлинное искусство немислимо. Участие талантливого Эрнста, бывшего спартакиста в коммерческой лавочке, рассчитанной на снобов и полуграмотных американских жуиров, является преступлением.

Группа сюрреалистов, которая в разгаре шовинизма и послевоенных националистических страстей выдвигала немца Эрнста и устраивала в Париже его первые выставки, не могла остаться безучастной к этому выступлению. Из манифестации протеста его вчерашних друзей Макс Эрнсту следует сделать все вытекающие отсюда выводы.