

УДК 7.036.1

DOI: 10.17223/22220836/27/16

Т.А. Галеева

**РАСКОЛОТАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ:  
РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ ЭМИГРАНТЫ Б. ГРИГОРЬЕВ,  
С. СУДЕЙКИН И И. ДОМБРОВСКИЙ /  
ДЖ. ГРЭМ В США В 1920–1930-е гг.**

*В статье рассматривается трансформация идентичности в творчестве художников русского зарубежья, работавших в 1920–1930-е гг. в США, – Бориса Григорьева (1886–1939), Сергея Судейкина (1882–1946) и Ивана Домбровского / Джона Грэма (1881–1961). Все они прошли типичный для многих русских эмигрантов путь от «консервации», своеобразного «удвоения» своей национальной идентичности с помощью специфической «русской» иконографии (Григорьев), через адаптацию и постепенное «вживание» в «чужой» художественный контекст, постоянную дифференциацию «своей» и «другой» культуры (Судейкин), до почти полной ассимиляции, но без растворения (Грэм).*

*Ключевые слова: искусство русской эмиграции, Борис Григорьев, Сергей Судейкин, Джон Грэм, идентичность, 1920–1930-е гг.*

После октябрьских событий 1917 г. внушительное русское художественное сообщество обосновалось вне географических пределов России – в странах Азии, Европы, Северной и Южной Америки, Австралии и других частях света. Члены его, будучи практически включенными в мировой художественный процесс, вынуждены были не только бережно и последовательно сохранять свою российскую идентичность, но и быть открытыми к другим культурным и национальным сообществам, учиться воспринимать различные художественные языки, неизбежно обнаруживая тем самым признаки некой новой – «расколотой» идентичности, складывавшейся в условиях эмиграции.

Любая идентичность формируется в процессе непрерывного изменения личности: ее сопряжения с «глубинными» национальными корнями и дифференциацией от других общностей. Образы изобразительного искусства визуально репрезентируют пластичность идентичности, способы постоянного конституирования субъекта через его отождествление с традициями, устойчивыми признаками национального характера и одновременно через выявление бесконечных ее трансформаций, отличий от других групп.

Неудивительно, что в творчестве художников русского зарубежья именно в 1920–1930-е гг. столь важное место заняли национальные образы, помогавшие «вылечить» дисгармонию бытия, скомпенсировать «расколы» настоящего, когда прежнее знание о себе оказывается неприменимым по причине несовпадения с переживаемым опытом. Вместе с тем новый визуальный опыт, укоренение в художественной практике стран, принявших их в свой социум, побуждали их к изменениям, усиливая качества «расколотой» идентичности.

Эти процессы нашли яркое визуальное воплощение в творчестве трех русских художников, живших и работавших в США в 1920–30-е гг., – Бориса Григорьева, Сергея Судейкина и Ивана Домбровского / Джона Грэма. Все они принадлежали к одному поколению, хорошо знали друг друга, нередко участвовали в одних и тех же выставках<sup>1</sup>, но проявили в эмиграции разные варианты «расколотой» идентичности. Характерно, что они были убежденными европейцами по воспитанию и образу жизни на своей родине, в эмиграции же, остро осознав свои русские корни, одновременно смогли чутко воспринимать художественные языки «чужих» культур, в частности американской.

Борис Дмитриевич Григорьев (1886–1939) – «парадоксальный русак, выросший на парижских бульварах», как его характеризовал известный критик русского зарубежья С. К. Маковский [1. С. 9], изначально сочетал в своем творчестве параллельный интерес к русскому фольклору, национальным образам и к экспериментам европейского модернизма (подробнее о его творчестве см.: [2, 3]). Григорьев не был постоянным резидентом США (с 1920 г. он жил во Франции, где гражданства не имел), но регулярно приезжал в 1920–1930-е гг. в Нью-Йорк, где его творчество получило невероятную популярность благодаря регулярным выставкам в музеях и галереях, многочисленным газетным и журнальным публикациям, интересу коллекционеров, постоянным заказчикам. Около ста пятидесяти произведений русского художника было продано нью-йоркской New Gallery только за три года (1923–1925), когда он был в США одним из самых выставаемых русских мастеров. Кстати, сам Григорьев видел в этой стране свою «прародину», ведь его мать – урожденная Клара Вильгельмина Линденберг, родилась и выросла на Аляске. По признанию художника, Америка означала для него «род духовного возрождения» (из письма американскому критику Кристиану Бринтону<sup>2</sup> от 8 сентября 1924 г.) (цит. по: [4]), он ее «полюбил как родину» (из письма другу и покровителю Владимиру Башкирову от 26 июля 1934 г.) (цит. по: [5]).

Америка приняла Григорьева восторженно, как и некоторых других русских художников (Н. Рериха, М. Шагала, Н. Гончарову, например), за ярко выраженную в его живописи «русскость» и обнаруженную в его картинах американскими критиками «метафизическую загадочность». Один из них писал по поводу первой персональной выставки художника в New Gallery в Нью-Йорке (1923), на которой были представлены картины и рисунки

---

<sup>1</sup> Одной из таких экспозиций, в которой участвовали Григорьев, Грэм и Судейкин, была выставка русского искусства и скульптуры «От реализма к сюрреализму», организованная в 1932 г. в Вилмингтоне известным американским критиком Кристианом Бринтоном, в 1920–1930-е гг. активно продвигавшим русских художников на американскую арт-сцену. См. каталог выставки: *Russia. Exhibition of Russian art and Sculpture. Realism to Surrealism. Introduction and catalogue by Christian Brinton. The Wilmington Society of the Fine Arts, 1932.*

<sup>2</sup> Кристиан Бринтон (Christian Brinton, 1970–1942) – американский писатель, художественный критик, лектор, несколько раз путешествовавший в Россию и живо интересовавшийся русской культурой. События 1917 г. позволили ему сделать успешную карьеру покровителя русского искусства. Бринтон поддерживал русских художников организацией выставок, газетными, журнальными статьями, каталогами, помогал продавать произведения в частные коллекции и музеи. О Григорьеве критик восторженно писал неоднократно в связи с его персональными выставками. См.: *Brinton Ch. Boris Grigoriev: An impression // Paintings and drawings by Boris Grigoriev. The New Gallery. April six to twenty eight, 1923. New York, 1923; Brinton Ch. Grigoriev a second impression // Paintings and drawings by Boris Grigoriev. The New Gallery. November 19 December 15, 1923. New York, 1923.*

большого цикла «Расея»<sup>1</sup>: «Григорьев до конца русский в своем искусстве – качество, разделяемое не всеми русскими художниками, часто заимствующими черты своих соседей, когда они начинают писать. Люди его “Расеи” – действительно русские и загадочные для нас»<sup>2</sup>.

Впрочем, сам Григорьев к репутации знатока «славянской души», предавшего буйность и стихийность русского национального характера (так воспринимали его американские искусствоведы, например Кристиан Бринтон) относился трезво и иронично, ведь он ощущал себя европейцем в такой же мере, как и русским. В США в 1920-е гг. сложился стереотип восприятия его творчества как художника исключительно русской темы, что имело порой курьезный характер: русские типажи критики видели даже там, где их не было. Например, обозреватель чикагской газеты, не заметив в картине «Монах» (1922) католического монашеского облачения и западноевропейского архитектурно-пейзажного фона, определил персонажа как православного монаха, любящего национальный русский напиток – водку: «Григорьевского монаха может любить только его мать. Это лицо с красными кошачьими глазами преследует вас. “Ах, – скажете вы, – эти русские монахи явно любят водку”»<sup>3</sup>.

Сам же Григорьев, оказавшись в другой социокультурной среде, уже с середины 1920-х гг. пытается отходить от русских образов, часто обращается к европейским типажам и пейзажам, культивируя французскую живописную технику, упорно двигаясь в «царство чистой живописи» (выражение художника), где нет ни национальностей, ни школ, ни литературы. Это проявилось в цикле картин «Бретань» (1923–1926), затем в пейзажах Прованса, где художник обосновался в 1926 г. Немного позже мастер погружается в необычный мир латиноамериканской культуры, которую открыл в ходе поездок в Чили, Аргентину, Бразилию, Перу, Кубу, Эквадор (1928–1929, 1936)<sup>4</sup>. Экзотические латиноамериканские образы и ландшафты он представил как часть единой европейской художественной традиции, воспроизводя их с поразительной органичностью и экспрессией. Во время шестимесячного пребывания в Чили в качестве профессора столичной Академии художеств в Сантьяго, где ему было доверено реформирование главной национальной художественной школы страны, Григорьев создал обширный цикл гуашей и акварелей «Аурока-на». В нем выявилась способность художника гибко воспринимать разные визуальные языки, видеть в них чисто художественные особенности, а не этнографические черты или литературные темы. Это отметили и парижские критики (прежде всего, соотечественники), и американские це-

<sup>1</sup> «Расея» – знаменитый цикл рисунков и картин Бориса Григорьева, посвященный крестьянской России, в котором образы современной деревни были отмечены чертами гротескной деформации. Начатый на родине в 1916 г., он был завершен уже в эмиграции в 1922 г. Работы цикла, показанные на многих европейских выставках, принесли художнику известность, были опубликованы в целом ряде альбомных изданий. Первая книга вышла в 1918 г. после революционных событий 1917 г. [4].

<sup>2</sup> *Grigoriev and the New Gallery // The Art News*. 1923. Apr. 7. P. 2.

<sup>3</sup> *Paul T. Gilbert*. Russ Art Exhibit here riot of mad jumping jacks. – *Evening Post*. Chicago. March 14, 1923.

<sup>4</sup> См. подробнее о впечатлениях художника от поездки в ст.: Седых А. В стране Гаупеликано. Путешествие художника Бориса Григорьева. Письмо из Парижа // *Сегодня*. Рига. 1929. 25 дек.

нители его творчества, обнаружившие, что художник предстал в этих работах «не столь русским», как прежде<sup>1</sup>.

И все же Григорьев не мог уйти от себя, от своей внутренней «природы», от глубинной национальной памяти. В начале 1930-х гг. он вновь вернулся к русской теме, продемонстрировав не только иной характер ее интерпретации, но определенную «расколотость» своей художественной идентификации. В этот кризисный период, пришедшийся на эпоху Великой депрессии, его преследовала «ужасная апатия, разочарование в жизни – во всем», когда даже любимая Америка его унизила, «бия по лицу и плюя в глаза» (из письма В. Башкирову от 23 апреля 1933 г., цит. по: [5]). Это было связано с неудачами выставок, отсутствием привычных заказов, финансовой недостаточностью. Вместе с тем это был период подведения итогов: художник завершил около трехсот страниц своих воспоминаний (1933, не опубликованы), выполнил более 60 иллюстраций к роману Достоевского «Братья Карамазовы» (1932, не изданы). Так или иначе, русская тема оказалась художнику насущно необходимой в столь сложный период. Лишенный в условиях эмиграции живых впечатлений российской жизни, художник обращается к некогда пережитому опыту, реанимируя старые образы и композиции в подчеркнуто визионерской манере. Усиливая этот фокус видения устойчивой экспрессивно-живописной стилистикой, выработанной в ходе создания латиноамериканского и французского циклов, он придал новым работам на старые темы неожиданный остро-раздражающий и обескураживающе гротескный характер.

При всех колебаниях и внутренних поисках Григорьев до конца жизни идентифицировал себя с русской традицией, которую считал частью европейской, был чуток и восприимчив к «чужим» культурным кодам. «Все тот же русский и ничей» – так квалифицировал он сам себя в 1933 г. в письме к своему другу, писателю Евгению Замятину [8].

Другой путь вхождения в «чужую» социокультурную среду прошел Сергей Юрьевич Судейкин (1882–1946, подробнее о нем см.: [9, 10]). Он приехал в США первый раз в 1922 г., имея репутацию художника «русского стиля», сложившуюся на театральных подмостках театров Парижа, прежде всего в театре миниатюр Никиты Балиева «Летучая мышь». Именно Балиев пригласил Судейкина в США в связи с длительными гастролями своего театра. Накануне отъезда из Франции летом 1922 г. состоялась знаменательная встреча художника с великим балетным импресарио Сергеем Дягилевым. По свидетельству современника: «Дягилев, шагая по набережной Сены в окружении постоянной “свиты” (в нее входили И.Ф. Стравинский, Вера Судейкина, Бакст, критик Густав Кокье), обращаясь к Судейкину, сердито сказал: Не понимаю, как ты, с твоим талантом, твоей культурой решил вдруг уехать в Америку – страну бескультурья, наконец, страну без истории! – Мы соединимся и будем делать историю! – ответил Судейкин»<sup>2</sup>. Так и произошло в действительности:

<sup>1</sup> См., например: Львов Л. «Араукана» русского художника // Россия и славянство. Париж, 1930. 3 мая (№ 75). С. 3–4; *Grigoriev Revealed as «Not So Russian»* // The Art Digest. New York, 1933. 1st may. P. 13.

<sup>2</sup> Цит. по: Зорин Ю. Незнакомый Судейкин // Новое русское слово. 1975. 21 дек. С. 5.

обосновавшись в Нью-Йорке в 1923 г., Судейкин многое сделал для истории американского театрально-декорационного искусства, не только в области классического балетного театра, но и в оформлении бродвейских мюзиклов, сумев, как никто до него, визуально воплотить их музыкальное и драматургическое своеобразие.

Театрально-декорационное искусство стало основной сферой деятельности Судейкина в США в 1920–1930-е гг., а театр, благодаря своей публичности и открытости, стал мощным механизмом культурной адаптации. Судейкин за несколько десятилетний американской жизни создал декорации и костюмы для ряда балетных спектаклей Метрополитен-оперы на музыку русских композиторов Ф. Стравинского, С. Рахманинова, М. Мусоргского, Н. Черепнина, а также западной классики – В.А. Моцарта, Р. Вагнера, А. Адана и др. Самым первым спектаклем, сознательно выбранным и оформленным знаменитым декоратором на сцене Метрополитен-оперы в Нью-Йорке, стал балет «Петрушка» И. Стравинского (1925), в котором художник дал экспрессивную трактовку русской темы. Отойдя в художественном решении этого балета от «сувенирно-пряничных» стилизаций, создававшихся для театра Н. Балиева «Летучая мышь», которыми он так прославился в Париже, а затем и в Нью-Йорке в начале 1920-х гг., Судейкин цветом, пространственными решениями передал авангардную ритмическую систему и колористическое разнообразие музыки Стравинского. Центральным мотивом стало изображение масленичного гулянья на занавесе, представлявшем собой живописную заставку ко всему спектаклю, своей яркой праздничностью сделавшему Судейкину в США славу блестящего театрального мастера.

Основываясь на эстетике балаганных кукольных спектаклей, которые Судейкин наблюдал на ярмарках в дореволюционной России, он интерпретировал традиции народного лубка и примитива, которые «обнажали» самоидентификацию художника до первооснов. В декоративных перезвонах и праздничном колорите его работ славянская стихия была выражена, пожалуй, не менее сильно, чем в картинах о России у Григорьева, но в более гармоничной форме. Будучи в театре, прежде всего, живописцем, Судейкин создал на сцене красочный и фантастический национальный мир, который опирался на формы традиционной повседневной жизни народа, которые художник, выросший в российской провинции, и сам часто наблюдал в прошлом.

Концентрация «русскости» в «Петрушке» и станковых работах Судейкина первой половины 1920-х гг. (многочисленных масленичных гуляньях, катаниях с горок, балаганных представлениях и т.д.) очень велика, но этнографичности в них нет, она нейтрализуется спасительной гротескной ироничностью, приемами стилизации. Европейец и западник по своим художественным пристрастиям и образованию (об этом, среди прочего, говорят его дружба и работа с Сергеем Дягилевым, членами общества «Мир искусства», участие в авангардной выставке «Голубая Роза» и др.), Судейкин, как и Григорьев, обладал чуткостью не только к характерным особенностям русской традиционной культуры, но и к любым проявлениям национального характера, ценил всякое проявление художественной самобытности разных народов.

Поэтому не кажется странным, что при столь выраженной в искусстве Судейкина 1920-х гг. российской идентичности в эти же годы он обращается к характерным явлениям современной американской культуры – искусству чернокожих жителей Нового Света. Современник Гарлемского возрождения 1920–1930-х гг.<sup>1</sup>, русский художник-эмигрант раньше многих американских коллег заинтересовался негритянской культурой США. В Нью-Йорке он стал завсегдатаем гарлемских кафе, баров, полюбил танцы их посетителей, энергичные джазовые ритмы ночных клубов (таких как Хлопковый клуб / Cotton club, где шесть ночей в неделю в 1927–1931 гг. играл знаменитый Дюк Эллингтон). Свои впечатления художник визуализировал в ряде картин: «Двойной портрет. Коттон-клуб. Гарлем», «Гарлемская хостес», «Бурлеск» и др. (вторая половина 1920-х гг., местонахождение неизвестно). Характерно, что в изображении «гарлемских» персонажей Судейкин почти не использовал излюбленные им приемы гротеска, наполняя картины теплым юмором и поэтичностью. Он избегал в композициях жестких цветовых контрастов, предпочитая одевать темнокожих героинь в нежно-розовые и сиреневые, бледно-зеленые одежды, смягчавшие их внешний облик. Гарлемские работы показывались на выставках в США, были замечены критиками, нашли своих почитателей среди зрителей и коллекционеров. Одним из почитателей стал сам джазовый маэстро Дюк Эллингтон, приходивший в нью-йоркскую мастерскую Судейкина для личного знакомства с автором и его живописью [12. С. 5].

До приезда в США Судейкин не знал английского языка и до конца жизни его не выучил, зато хорошо владел французским, неплохо – немецким, а лучше всего – визуальным, ведь зримые элементы американской культуры он освоил очень быстро, метко улавливая в них художественное своеобразие. «Американизации» художника (в 1935 г. он и гражданство получил) способствовали не только факторы профессиональной биографии (работа в Метрополитен-опере и бродвейских театрах ввела его в международную художественно-артистическую среду Нью-Йорка), но и личная жизнь: третьей женой мастера в середине 1920-х гг. стала американская оперная певица Джин Палмер (Jeanne Palmer, 1901–1986).

Практически каждое лето с середины 1920-х гг. Судейкин жил в маленьких провинциальных городках. В 1926 г. он много времени провел в своем ателье в местечке Стони Пойнт (штат Нью-Йорк), где общался Марком Рабиновым – импресарио великой Анны Павловой (с ней мастер сотрудничал в Париже в начале 1920-х), художником Борисом Анисфельдом и куда приглашал на уикенды драматурга Николая Евреинова с женой Анной. Позже Судейкин облюбовал городок Вудсток (штат Нью-Йорк), известный уже в те годы своей арт-колонией, а впоследствии, во второй половине XX в., знаменитым рок-фестивалем. Внимательно наблюдая новые для себя американские типажи, пейзажи, повседневную жизнь американцев, отдых на берегу Гудзона, он странным образом

---

<sup>1</sup> Имеется в виду расцвет афроамериканской литературы и искусства, центром которого стал Гарлем (Harlem) – район Нью-Йорка, где сосредоточились негритянские литераторы, композиторы, певцы, художники. Традиции негритянского населения в эти десятилетия впервые получили столь широкий отклик в интеллектуальной и культурной среде США.

вспоминал некоторые дореволюционные мотивы. Например, прогулки в американских парках представляются вполне архетипичными для художника, часто писавшего в прошлом русские народные гулянья и прогулки («Михайловский парк», 1916, ГРМ; «Бабье лето», 1916 ГТГ).

Своеобразным апогеем темы «чернокожей Америки» стало для Судейкина оформление оперы Джорджа Гершвина «Порги и Бесс» (1935), впервые в истории американского театра полностью посвященной негритянской жизни. Для сбора визуального материала художник отправился в городок Чарлстон в Южной Каролине, где подавляющая масса населения имела черный цвет кожи. Он провел там три насыщенных до предела недели, увлеченно работая с натуры. По свидетельству современников, восхищение его живописностью местных трущоб было столь сильным и громким, что даже местная газета 16 августа 1935 г. вынесла любимое восклицание художника в заголовок статьи: «"Совершенство!"» – кричит русский при виде негритянской хижины» (цит. по: [12. С. 5]). Толпы горожан сопровождали непривычную для этих мест фигуру русского художника во время его пленэрных сеансов на улицах. Созданное на основе декоративных пейзажных и портретных этюдов, вполне самостоятельных, оформление спектакля явилось одной из причин его невероятного успеха (только за первый сезон состоялось более 100 спектаклей, неизменно вызывавших бурные овации зрителей).

Любопытный отзыв о постановке оставил советский писатель Илья Ильф, совершивший в 1935 г. трехмесячное путешествие по США и попавший на один из первых спектаклей в нью-йоркском театре Алвин (Alvin Theatre). 4 ноября 1935 г. он писал дочери: «Спектакль чудный. Там столько негритянского мистицизма, страхов, доброты и доверчивости, что я испытал большую радость. Ставил ее армянин Мамуляян, музыку писал еврей Гиршфельд [Джордж Гершвин], декорации делал Судейкин, а играли негры. В общем, торжество американского искусства»<sup>1</sup>.

В середине 1930-х гг. американская тема разрастается в творчестве русского художника в объемный цикл картин «Американа». Впервые сцены американской жизни целно были показаны на персональной выставке мастера в галерее Стендаль (Stendahl Galleries) в Лос-Анджелесе в июне 1934 г. во время работы в Голливуде над фильмом по роману Льва Толстого «Воскресение». Предисловие к каталогу написал известный голливудский сценарист, режиссер и продюсер Руперт Хьюз (Rupert Hughes), патронировал экспозицию знаменитый голливудский продюсер и меценат Сэмюэль Голдвин (он же был продюсером «Воскресения»). Выставка была прекрасно подготовлена, все, казалось, предвещало успех, но по какой-то непреодолимой прихоти судьбы художник неожиданно поссорился с патроном, от которого слишком многое зависело. И даже триумф вышедшего 1 ноября 1934 г. фильма «Воскресение» («We live again», режиссер – Р. Мамуляян, в главных ролях – Анна Стен и Фредерик Марч), не смог сгладить скандальную ситуацию.

---

<sup>1</sup> Цит. по: «Правда» про Америку: Какими Ильф и Петров увидели США в 1935 году // Interview. 2016. № 37. URL: <http://www.interviewrussia.ru/art/pravda-pro-ameriku-kakimi-ilf-i-petrov-uvideli-ssha-v-1935-godu> (дата обращения: 10.08.2017).

Последняя попытка доказать себе и другим, что русский художник Судейкин окончательно приобрел американскую идентичность, состоялась в марте 1938 г. на знаковой персональной выставке. Престижная нью-йоркская галерея Поля Рейнхардта (Paul Reinhardt Galleries), расположенная в самом центре Манхэттена (730, Пятая авеню), представила 23 живописных произведения, среди которых преобладали фермерские сцены, «викторианские» натюрморты (названы так критиками потому, что в них фигурирует «старомодный викторианский фарфор», который художник коллекционировал). Список произведений в каталоге сопровождал краткий комментарий устроителя: «Через пятнадцать лет Судейкин стал американцем». Однако это утверждение не разделили нью-йоркские критики, отметившие, что фермеры в картинах художника – «немного как иностранцы»<sup>1</sup>, а взгляд его на героев и их жизнь по-прежнему вполне русский. Ни выставка в целом, ни «Американа» в частности современниками не были приняты, а главное – не поняты. Между тем гротескно деформированные лица и фигуры фермеров, запечатленные в пейзажной среде, на фоне фактурных деревянных строений (Судейкин впервые так много работал с живописными фактурами, добиваясь их сложности) в состоянии некоего ожидания и неопределенности психологического состояния, действительно, «словно только что высадились с эмигрантского парохода и живут в Америке первую неделю»<sup>2</sup>.

Так постепенно «черный цикл» Судейкина развернулся в длинную историю жизни народа, рассказанную иногда с мягким юмором, иногда с гротескной экспрессией, но всегда с сочувствием и пониманием «других» этносов. В конце жизни Судейкин всерьез считал, что «национальность – пережиток», и видел «мировые штаты, где национальность уже не имеет доминирующего значения» (цит. по: [12]). При этом он по-прежнему оставался глубоко русским человеком, боготворившим древнюю иконопись и поэзию Пушкина.

Еще один представитель русской художественной диаспоры в США, Иван Грацианович Домбровский / Джон Грэм (1881–1961), сформировался как художник вне пределов России, профессионально искусством начал заниматься в Студенческой художественной лиге (Art Students League) в Нью-Йорке в 36 лет (подробнее о художнике см.: [13, 14, 15]). Он считал, что национальную идентификацию искусства в равной мере определяют два фактора: «место, где искусство рождается, и... национальные истоки художника. С одной стороны, не имеет значения, какова национальность художника, ибо дух места накладывает свой отпечаток на его произведения; с другой – не важно, где художник пишет, ибо его национальные корни отражаются в его творчестве» [16. С. 153].

Искусство самого Домбровского-Грэма, при некотором его «эклектическом интернационализме» (он «опробовал» в 1920-е гг. самые разные направления – от реализма и импрессионизма до кубизма и абстракции), устойчиво определялось и его русскими корнями, и конкретной американской художественной ситуацией, которую он отчасти сам и формировал. Даже

<sup>1</sup> Цит. по: Зорин Ю. Балет «Паганини» (глава из «Жизни Сергея Судейкина») // Новый журнал. Нью-Йорк. 1976. Кн. 125. С. 162.

<sup>2</sup> Там же.



для своих американских друзей Грэм всегда оставался «странным русским», которого они до конца жизни называли Иваном. Показательно, что его работы в 1932 г. одновременно были показаны и на выставке русской живописи и скульптуры в Вилмингтоне (США), и представляли искусство США в парижской галерее «Ренессанс».

Художественное «хамелеонство» Грэма (так определяет свойство художника приспособляемость к разным условиям американская исследовательница его творчества Э. Грин) [13. 14], его способность часто меняться, органично сосуществовать в различных национальных контекстах было обусловлено не только его российским воспитанием и личностными качествами (свободно владел несколькими иностранными языками, был восприимчив к различным культурам, умел «различать» стили в искусстве и пр.), но и драматическими обстоятельствами индивидуальной судьбы эмигранта с «расколотым сознанием», вынужденного адаптироваться в чужой культуре.

В эмиграции Иван Домбровский начал часто менять свое имя: он прошел путь от Джона Домбровского или Ивана Грэма Домбровского до Джона Д. Грэма (John D. Graham) и Иоанна Магуса. Подобные трансформации имени – свидетельство его крайне неустойчивой, «ускользающей» самоидентификации, что в том числе проявилось и в многочисленных стилистических изменениях в его искусстве, которые являются формой постоянного поиска собственного стиля, а также результатом острого интереса ко всему новому и неизведанному.

Получив в 1927 г. американское гражданство США, Грэм стал еще отчетливее идентифицировать себя с искусством этой страны. Вместе со своими друзьями и коллегами (Стюартом Дэвисом, Аршилом Горки и Дэвидом Смитом) он начал искать чисто американские цветоформы. 28 декабря 1930 г. он писал своему другу и коллекционеру Дункану Филлипсу, что в результате совместного труда художников «теперь чисто американское выходит из-под наших кистей» (цит. по: [14. С. 36–37]). Речь шла о создании большого полотна, составленного из четырех индивидуальных композиций, у которых общей должна была быть только цветовая палитра, составленная из простых земляных красок, близких природным цветам американской земли (проект не реализовался, а потому окончательный результат неизвестен). Минималистическое цветовое решение нашло воплощение в других произведениях Грэма конца 1920-х – начала 1930-х гг.: он тоже использовал темные коричневые фоны сложной фактуры, на которых прочерчивал цветные линии, выявлявшие прозрачные контуры предметов. Однако большого успеха они не имели.

В середине 1930-х гг. Грэм на некоторое время отходит от живописи, будучи больше увлечен проблемами преподавания и теории искусства. Его книга «Система и диалектика искусства», вышедшая в 1937 г. сначала в Париже, а затем в Нью-Йорке (тираж 1000 экз.), стала интеллектуальным бестселлером в среде молодых художников. Это сочинение представляет собой диалогическую коллекцию вопросов и кратких, афористичных, нередко спекулятивных ответов (129 пунктов) по проблемам истории, теории, практики искусства. Спектр их невероятно широк: от сугубо практических («Как обучать рисунку и живописи?») до философски обобщенных («Что есть культу-

ра?», «Что такое красота?», «Что есть искусство?», «Что есть абстракция?») или совсем неожиданных («Что такое анекдот и в чем его значение?», «Какое отношение искусства к преступлению?»).

Многие американские художники, ставшие звездами в 1950-е гг., удивительным образом либо сами притягивались к Грэму, либо он их находил. Он оказал огромное воздействие своим интеллектом, образованием, эрудицией, широтой интересов, знанием истории искусства и прочими качествами. Дороти Денер (Dorothy Dehner, 1901–1994) – жена скульптора Дэвида Смита (David Smith, 1906–1965), с которыми он дружил с конца 1920-х гг., признавалась: «Мы испытали его влияние на себе в наиболее общем смысле этого слова. Его знания истории искусств, его знакомство с искусством как прошлого, так и настоящего было впечатляющим» (цит. по: [16. С. XIV]).

Сближение Грэма с молодыми художниками происходило по-разному. Джексон Поллок (Paul Jackson Pollock, 1912–1956) сам написал ему письмо после прочтения книги «Система и диалектика искусств» и концептуально важной статьи «Примитивное искусство и Пикассо». Влияние идей этой короткой статьи заметно в явной переключке полуабстрактных форм в картинах Поллока («Образ в маске», ок. 1938–1941, Fort Worth Art Museum, США) и Грэма («Интерьер», ок. 1939–1940, Музей искусств Роуз университета Брандэс, Волтам, Массачусетс). В работах обоих присутствуют общие визуальные формы, строящиеся на повторе одинаковых геометрически фигур, создающих подвижное пространство. Раньше чем кто-либо другой Грэм угадал талант Поллока: он назвал его одним из величайших живописцев Америки тогда, когда молодого художника практически никто не знал.

Именно Грэм способствовал знакомству Поллока с его будущей женой Ли Краснер (Lee (Lenore) Krasner, 1908–1984): оба были им приглашены в 1942 г. участвовать в знаковой выставке в McMillen Gallery, на которой впервые работы молодых американских художников соседствовали с картинами признанных европейских модернистов (Пикассо, Матисса, Дерена и др.), а также с полотнами русских художников-эмигрантов (Давида Бурлюка, Николая Васильева, самого Джона Грэма). Первая встреча с именитым автором Виллема де Кунинга (Willem de Kooning, 1904–1997) состоялась на открытии персональной выставки Грэма в галерее Даденсинг в Нью-Йорке (1929), где молодой человек сам ему представился. В свою очередь, когда Грэм навестил живописца в его мастерской, то смог, даже не рассматривая внимательно картины, оценить талант хозяина, увидев в нем выдающегося живописца.

Став в 1930-е гг. лидером и вдохновителем новых художественных идей для целого поколения американских художников, будучи вовлечен сам и вовлекая других в формирование абстрактного экспрессионизма в США, Грэм стал одной из важных и влиятельных фигур в истории американского искусства [17].

Вместе с тем, даже интенсивно «врастая» в американский художественный процесс, Грэм сознательно сохранял свои «русские» качества как основу национальной идентичности. До конца жизни он переписывался со своей первой женой и детьми, жившими в Москве, вел личные записи в дневниках на русском языке, особенно когда приходилось писать тексты из Библии,

молитвы или фольклорные тексты. Русские впечатления «воспроизводила» также дружба с соотечественниками – художниками Николаем Васильевым, Давидом Бурлюком и др. В конце 1930-х гг. в интерьере своей квартиры (54, Гринвич авеню) Грэм стал использовать русские визуальные знаки и артефакты: православные иконы, фотографии оставшейся в России семьи, а также изображения Николая II и даже Григория Распутина. Приходивших в гости друзей хозяин угощал русским чаем из самовара, охотно делился воспоминаниями о своем русском прошлом.

Наконец, в годы Второй мировой войны в живопись Джона Грэма, казалось бы, ставшего в конце 1930-х гг. окончательно американским мастером, почти неизбежно пришла русская тема. «Гражданину мира», проводнику идей европейского модернизма в американское художественное сообщество русские персонажи и сюжеты никогда не были близки (в отличие от Бориса Григорьева или Сергея Судейкина). Отсутствовавший национальный изобразительный нарратив, как правило, компенсировался в его жизни литературным и, прежде всего, мемуарным творчеством. Бывший офицер Белой армии, чудом избежавший смерти в объятной кровопролитием России, Грэм в своих воспоминаниях рассказывал невероятные истории революционных приключений своей жизни (не случайно он себя нередко называл «выдуманной персоной»). В результате, даже многочисленные документы личного фонда художника в Архиве американского искусства в Вашингтоне (Archives of American Art, Smithsonian Institution) не дают полной биографической ясности, поскольку большинство материалов имеют беллетризованный характер, лишний раз подтверждая необычность и специфичность художественного мышления автора, неустойчивость его самоидентификации.

Тем важнее отметить, что как художественная реакция на трагические события в жизни России, в начале 1940-х гг. рождается в творчестве Грэма «солдатская» серия картин и рисунков. Своей тягой к русскому народному примитиву, который легко угадывается в плоских фонах, активных цветовых контрастах, упрощенных формах, крупных лицах с акцентированными бровями и лихо закрученными усами (варианты «Портрета солдата Павловского полка», 1942 и 1943 гг.; «Два солдата», ок. 1942), работы эти в какой-то степени восходят к известному циклу Михаила Ларионова 1910-х гг. От русских романтических портретистов XIX в. (О. Кипренского, П. Федотова) – уважительное отношение к герою, выявление его достоинства и храбрости. Хотя важным изобразительным источником для большинства из этих композиций являются старые документальные фотографии (групповые снимки однополчан начала 1910-х гг., портреты императора Николая в военной форме и самого художника в кавалерийском мундире – все хранятся в его личном фонде в Архиве американского искусства в Вашингтоне), в них преобладает простая и теплая эмоциональная интонация, ибо помимо документальности в них присутствует личный военный опыт автора. В карандашных же портретных рисунках («Офицер. Автопортрет», ок. 1941–1942; «Портрет солдата. Эскиз для “Снайпера”», 1943) доминирует тщательный и деликатный рисунок. В каждом из солдатских образов Грэм тонко передает напряженно-встревоженное состояние человека, находящегося на пороге очередного поворота судьбы.

Одновременно в эти же годы в нескольких живописных композициях Грэм обращается к еще более сильному выявлению русских национальных основ, используя старославянские или простонародные надписи. В «Русском натюрморте» (1942, Yale University Art Gallery, New Haven) разбросанные почти хаотично по поверхности холста буквы легко складываются в слова и короткие просторечные выражения: «солдат», «хам», «я накатал», «я закат – ал». В полотне «Без названия. Кровавый пот художника» (ок. 1943) отчетливо выявляются слова, открывающие православное песнопение – «Херувимскую песнь» («Иже херувимы»), а также буквы старославянской азбуки («како, люди, мыслете»), прописанные красной краской на силуэтной женской фигуре. Подобные способы взаимодействия слова и изображения сродни вербальным экспериментам футуристов, образцы которых можно обнаружить в записных книжках и дневниках художника. Это едва ли не последние примеры использования русских мотивов в творчестве американского художника Джона Грэма – своеобразное расставание с прошлым, с русскими мифами и образами.

Так Америка – страна эмигрантов, демонстрирующая, по определению Ж. Бодрийера, «фантазм эмиграции и изгнания», способствующая тем самым форме усвоения европейцами их же собственной культуры [18. С. 149], приняла трех названных русских художников, как и многих других, лишь отчасти. Их опыт одновременно и типичен, и уникален. Войдя в контекст художественной жизни США 1920–1930-х гг. на равных с представителями других национальных диаспор в период, когда интенсивно формировалась американская художественная идентичность, Григорьев, Судейкин, Иван Домбровский / Джон Грэм сохранили свои «русские» корни и качества, проявили также признаки «расколотой» идентичности.

Искусство русского зарубежья в различных индивидуальных стратегиях показывает, что утрата диаспорой территориальной общности как одной из важных основ сохранения национальной идентичности активизирует другие способы и формы конструирования идентичности, в частности художественные, с помощью изобразительного искусства. В каждодневной драме эмигрантского бытия национальный субъект вынужден был подтверждать свою идентичность как самобытность (стремясь зачастую «подправить» ее к лучшему) посредством цитирования опыта прошлого. Необходимым оказывалось своеобразное визуальное «рассказывание» отечественной истории как нарратива исторического преодоления пространственных и временных границ, внешних и внутренних препятствий коллективным субъектом в процессе создания «воображаемого сообщества» (определение Б. Андерсона) [19]. Таким «воображаемым сообществом» стала для многих утраченная навсегда Россия.

#### Литература

1. Маковский С.К. Карандаш Бориса Григорьева // Григорьев Борис. *Boui boui au bord de la mer.* [Берлин] : Петрополис, 1924. С. 9–20.
2. Галеева Т.А. Борис Дмитриевич Григорьев. СПб. : Золотой век, 2007. 480 с.
3. Антипова Римма. Псковская выставка Бориса Григорьева: Каталог псковской выставки 1989 года : в 2 т. М. : Астрейя-центр, 2015. 216 с.

4. *Paintings and drawings by Boris Grigoriev: Catalogue*. The New Gallery. New York. Desember 6, 1924. January, 2, 1925. New York, 1925.
5. *Клевицкий А.* Америка» Бориса Григорьева // Новый журнал. 2003. № 231. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2003/231/grig.html> (дата обращения: 01.08.2017).
6. *Григорьев Борис*. Расея / текст П. Щеголева, Н. Радлова, Б. Григорьева. Пг., 1918.
7. *New Pictures and the New Gallery* / Foreword by James N. Rosenberg. New York, 1923.
8. *Терехина В.Н.* «Все тот же русский и ничей...» : Письма Бориса Григорьева к Евг. Замятину // Знамя. 1998. № 8. С. 163–176.
9. *Коган Д.* Сергей Судейкин. 1884–1946. М. : Искусство, 1974.
10. *Сергей Юрьевич Судейкин*. Живопись, графика, книжная графика. Современники о художнике: каталог выставки. вступ. ст. Т.А. Галеева, М.Ю. Гоголицын, Д.Я. Северюхин. СПб., 2015.
11. *Зорин Ю.* Вновь обретаемый профиль // Новое русское слово. 1976. 15 авг. С. 8.
12. *Зорин Ю.* Незнакомый Судейкин // Новое русское слово. 1975. 21 дек. С. 5; 28 дек. С. 5, 8.
13. *Галеева Т.А.* Иван Домбровский – Джон Грэм – Иоанн Магус: русский художник на американской арт-сцене в 1920–1930-е // Художественная культура русского зарубежья : 1917–1939: сб. ст. М., 2008. С. 80–90.
14. *Green Eleanor*. John Graham, artist and avatar. Washington, D.C. : Phillips Collection, 1987.
15. *Галеева Т.А.* Джон Грэхем и американский абстрактный экспрессионизм // Деятели американской культуры из Российской империи : сб. ст. по итогам выставки и науч. конф. СПб., 2009. С. 61–65.
16. *Graham John*. System And Dialectics of Art / Annotated from unpublished writings with a critical introduction by Marcia Epstein Allentuck. Baltimore and London, 1971.
17. *Abstract Expressionism : creators and critics* / ed. by Clifford Ross. NY: Harry N. Abrams, 1990.
18. *Бодрийяр Ж.* Америка / пер. с фр. Д. Калугина. СПб.: Владимир Даль, 2000. С. 149.
19. *Андерсон Бенедикт*. Воображаемые сообщества. М. : Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2001. 288 с.

**Galeeva Tamara A.** Ural Federal University (Yekaterinburg, Russian Federation).

E-mail: [Tamara.Galeeva@urfu.ru](mailto:Tamara.Galeeva@urfu.ru)

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2017. № 27. 168–181 pp.

DOI: 10.17223/22220836/27/16

**«SPLIT» IDENTITY: RUSSIAN EMIGRANT ARTISTS B. GRIGORIEV, S. SUDEIKON AND J. GRAHAM IN THE USA IN THE 1920-s – 1930-s**

**Key words:** Russian art abroad, Boris Grigoriev, Sergey Soudeikin, Ivan Dombrovsky/John Graham, identity, art process in USA in 1920–1930s

The article considers the process of identity transformation in Russian art abroad at the 20–30th of the twentieth century by the example of three prominent artists: Boris Dmitrievich Grigoriev (1886–1939), Sergey Sudeikin (1882–1946) and Ivan Dombrovsky / John Graham (1881–1961). All the three of them had been ardently working in the 1920–1940s but each of them had chosen their own methods of identification. Grigoriev often came from France for a winter season but never wished to “be separate” with his Russian past and to move to the USA. Sudeikin had settled down in the USA since 1922 and he started to adapt himself to the foreign art system, keeping his own national cultural identity till his last days. And so John Gram had almost changed his identity, even disowned his personal name – Ivan Dombrovsky. Thus all of them had followed the very typical way for many Russian artists – from “conservation”, some peculiar duplication of their own national identity with the specific Russian iconography (Grigoriev), through the step-by-step adaptation to the foreign artistic context, differentiation of “the own” and “the other” (Sudeikin), to the almost absolute assimilation but not the dissolution (Gram).

The images of art support a comprehension that identity is flexible, that it has no ideal and inseparable nature, but there is continuous temporal process of subject designing through its identification with a mythic “deep-laid” pattern (the basis and the roots of the holistic national character that had been lost during the perpetual process of modernization unsteadiness) and with a simultaneous differentiation from the other societies.

The experience of the Russian artistic emigration of the 20–30-th of the twentieth century gives a lot of issues for the scientific speculation. With the different individual methods Russian art abroad reveals that the deprivation of territorial integrity (as one of the most important basis of the national

identity reservation) caused the other methods and forms of identity designing (especially the artistic methods). In the everyday tragedy of the emigrants' existence the national subject had to confirm its identity as originality (once with a motivation to improve it) by quoting the past experience. The original visual "narration" of the native history was essential as the narrative of the historical overcoming of space and time borders, outer and inner barriers by the communal subject during the process of creation the *imaginary society* (B. Anderson).

### References

1. Makovskiy, S.K. (1924) Karandash Borisa Grigor'eva [Boris Grigoriev's drawings]. In: Grigoriev, B. *Boui boui au bord de la mer*. Berlin: Petropolis. pp. 9–20.
2. Galeeva, T.A. (2007) *Boris Dmitrievich Grigoriev* [Boris Dmitrievich Grigoriev]. St. Petersburg: Zolotoy vek.
3. Antipova, R. (2015) *Pskovskaya vystavka Borisa Grigor'eva: Katalog pskovskoy vystavki 1989 goda: v 2 t.* [Pskov exhibition of Boris Grigoriev: Catalog of the Pskov exhibition in 1989: in 2 vols]. Moscow: Astreya-tsentr.
4. Grigoriev, B. (1925) *Paintings and drawings by Boris Grigoriev: Catalogue. The New Gallery. New York. Desember 6, 1924*. New York: [s.n.].
5. Klevitskiy, A. (2003) "Amerika" Borisa Grigor'eva ["America" by Boris Grigoriev]. *Novyy zhurnal*. 231. [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/nj/2003/231/grig.html>. (Accessed: 1st August 2017).
6. Grigoriev, B. (1918) *Raseya* [Russia]. Petrograd: [s.n.].
7. Rosenberg, J.N. et al. (1923) *New Pictures and the New Gallery*. New York: Privately printed for The New Gallery.
8. Terekhina, V.N. (1998) "Vse tot zhe russkiy i nichey..." : Pis'ma Borisa Grigor'eva k Evg. Zamyatinu ["All the same Russian and nobody ...": Letters from Boris Grigoriev to Eugene Zamyatin]. *Znamya*. 8. pp. 163–176.
9. Kogan, D. (1974) *Sergey Sudeykin. 1884–1946* [Sergey Sudeikin. 1884–1946]. Moscow: Iskusstvo.
10. Galeeva, T.A., Gogolitsyn, M.Yu. & Severyukhin, D.Ya. (2015) *Sergey Sudeikin. Zhivopis', grafika, knizhnaya grafika. Sovremenniki o khudozhnike* [Sergei Sudeikin. Painting, graphics, book graphics. Contemporaries about the artist]. St. Petersburg: [s.n.].
11. Zorin, Yu. (1976) Vnov' obretaemyy profil' [The newly acquired profile]. *Novoe russkoe slovo*. 15th August. pp. 8.
12. Zorin, Yu. (1975) Neznakomyy Sudeykin [Unknown Sudeikin]. *Novoe russkoe slovo*. 21st December.
13. Galeeva, T.A. (2008) Ivan Dombrovskiy – Dzhon Grem – Ioann Magus: russkiy khudozhnik na amerikanskoy art-stsene v 1920–1930-e [Ivan Dombrovsky – John Graham – John Magus: Russian artist on the American art scene in the 1920s–1930s]. In: Vzdornov, G.I. (ed.) *Khudozhestvennaya kul'tura russkogo zarubezh'ya: 1917–1939* [Art Culture of the Russian Diaspora: 1917–1939]. Moscow: Indrik. pp. 80–90.
14. Green, E. (1987) *John Graham, Artist and Avatar*. Washington, D.C.: Phillips Collection.
15. Galeeva, T.A. (2009) Dzhon Grekhem i amerikanskiy abstraktnyy ekspressionizm [John Graham and American Abstract Expressionism]. In: Krasikova, L.V. et al. *Deyateli amerikanskoy kul'tury iz Rossiyskoy imperii* [The personalities of American culture from the Russian Empire]. St. Petersburg: Palace Editions. pp. 61–65.
16. Graham, J. (1971) *System and Dialectics of Art*. Baltimore and London.
17. Ross, C. (ed.) *Abstract Expressionism: Creators and critics*. New York: Harry N. Abrams.
18. Baudrillard, J. (2000) *Amerika* [America]. Translated from French by D. Kalugin. St. Petersburg: Vladimir Dal'.
19. Anderson, B. (2001) *Voobrazhaemye soobshchestva* [Imaginary communities]. Translated from English by V. Nikolaev. Moscow: Kanon-Press-Ts, Kuchkovo pole.