ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.036.1
DOI: 10.17223/22220836/35/15

Т.А. Галеева

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ПИКАССО В США В 1920–40-Е ГОДЫ: СЛУЧАЙ РУССКОГО ЭМИГРАНТА ИВАНА ДОМБРОВСКОГО / ДЖОНА ГРЭМА

Статья посвящена рецепции творчества Пабло Пикассо в период между двумя мировыми войнами в художественной среде США, где оно приобрело тогда большую известность и где произведения мастера представлялись на множестве выставок. Знаменательно, что модернистское искусство Пикассо входило в американский контекст не только благодаря выставкам, публикациям в национальной периодике и усилиям крупных коллекционеров, но и благодаря художественно-критической деятельности русского эмигранта Ивана Грацияновича Домбровского – Джона Грэма (John Graham, 1886–1971).
Ключевые слова: *Пикассо, Джон Грэм, рецепция, художественная среда США в 1920–1930-е, культура русской эмиграции, взаимодействие американского и европейского модернизма.*

Творчество Пабло Пикассо в период между двумя мировыми войнами приобрело большую известность в художественной среде США, хотя в эту страну, как и в Россию, он никогда не приезжал[1]. Начиная с его первой персональной экспозиции в нью-йоркской галерее Альфреда Стиглица в 1911 г. (Gallery 291, были представлены 83 акварели и рисунка), последующего участия в знаменитой выставке современного искусства «Армори шоу» («Armory Show», Нью-Йорк, Бостон, Чикаго, 1913), его произведения постоянно находились в фокусе внимания в США. Знаменательно, что искусство Пикассо входило в американский контекст не только благодаря выставкам, публикациям в национальной периодике и усилиям крупных коллекционеров модернистского искусства (Лео и Гертруды Стайн, сестер Коун из Балтимора, Кэтрин Дрейер и др.), но и благодаря культрегерской деятельности русского художника Ивана Грацияновича Домбровского – Джона Грэма (JohnGraham, 1886–1971)[2].

Русский эмигрант, обосновавшийся в 1920 г. в Нью-Йорке, Домбровский / Грэм только в 36 лет начал профессионально заниматься изобразительным

[1] Художник не сделал исключения даже для того, чтобы увидеть реализацию своих монументальных проектов: открытия в 1967 г. 15-метровой скульптурной композиции «Голова» перед зданием Ричард Далей Центра в Чикаго или установку 11,9-метрового бетонного «Бюста Сильветты», созданного совместно с норвежским скульптором Несьером.

[2] См. также о Дж. Грэме: *Sum* qui sum. Catalog of an exhibition. New York : Allan Stone Gallery, 2005; *Галеева Т.А.* Иван Домбровский – Джон Грэм – Иоанн Магус: русский художник на американской арт-сцене в 1920–1930-е гг. // Художественная культура русского зарубежья 1917–1939: сборник статей. М., 2008. С. 101–113.

искусством и сформировался как художник вне России. Приняв в 1927 г. американское гражданство, он сохранил свои российские корни: до конца жизни говорил и писал по-русски, предпочитал, чтобы близкие называли его просто Иваном, считал, что национальную идентификацию искусства в равной мере определяют и место, где живет художник, и его национальные истоки.

Опыт Пабло Пикассо (1881–1973) – испанца, прожившего основную часть своей творческой жизни во Франции, в интернациональной среде и мировом центре искусства, оказался для Ивана Домбровского / Джона Грэма в высшей степени ценным. Он узнал это имя еще в России, где с начала 1910-х гг. Пикассо был кумиром авангардной молодежи, где вышла первая в мире монография о его творчестве (книга Ивана Аксенова «Пикассо и окрестности», М., 1917; рукопись – 1914 г.)[1]. Пикассо был хорошо знаком со многими российскими арт-деятелями, начиная с Сергея Щукина и Сергея Дягилева, тесно общался с художниками, критиками, думал о посещении России в середине 1910-х гг.[2] После октябрьских событий 1917 г. история дала ему возможность ближе познакомиться с русской культурой прямо в Париже, где сложилась большая русская диаспора и где пересекались пути многих «изгнанников».

Грэм оказался одним из таких «изгнанников», чей опыт и знания, вкусы оказали заметное влияние на американский художественный процесс 1920–1940-х гг. Его оригинальный талант, интерес ко всему неизведанному, колоссальная эрудиция, литературный дар, свободное владение иностранными языками, широкие познания в истории и теории изобразительного искусства, собственная коллекция раритетных артефактов позволили ему стать влиятельной фигурой в культурной среде Нью-Йорка. «Это именно он убедил нескольких художников воспринимать африканское искусство серьезно. И не только африканское, но и другие формы „примитивного“ искусства, кроме этого, исходили бы эти заявления из уст другой персоны, не такой „командной“, как он, кто знает, когда бы художники заинтересовались проблемами бессознательного и присмотрелись бы внимательно к Пикассо», – справедливо отмечает американский искусствовед Элинор Грин, автор первого серьезного исследования о творчестве художника, опубликованного в каталоге большой передвижной мемориальной выставки (1987–1988, Нью-Йорк, Ньюпорт Бич, Беркли, Чикаго, Вашингтон) [1. P. 18].

Знание современного европейского искусства, модернистские качества живописи и графики, несомненно, привлекли к его личности внимание американских коллекционеров. Первыми патронами в США стали сестры Коун, чья блистательная коллекция европейского искусства, собиравшаяся на протяжении пятидесяти лет, – одна из лучших в мире (около 3 000 произведений искусства, ныне в Музее Балтимора и Ватерспун университета Северной Ка-

[1] О восприятии творчества Пикассо русскими художниками см.: *Дорончeнков И.А.* Пикассо в России в 1910-е – начале 20-х годов. К истории восприятия: другие статьи сборника «Пикассо сегодня» / ред. М.А. Бусев. М. : Прогресс-Традиция, 2016 [Электронный ресурс]. URL: https://biography.wikireading.ru/300900 (дата обращения: 20.07.2019); *Галеева Т.А.* Пикассо и искусство русского зарубежья 1920–1930-х гг. // Известия Уральского государственного университета, 2005. № 35. С. 133–141.

[2] *Семенова Н.* Жизнь и коллекция Сергея Щукина. М., 2002. С. 121.

ролины в Гринсборо)[1]. Сестры Кларибель и Этта Коун раньше других в Америке начали коллекционировать современное европейское искусство, в том числе работы Пикассо. Начиная с 1905 г. в их собрание поступило 113 произведений мастера, в основном, «розового» и «голубого» периодов: картины, скульптуры, а больше всего рисунки, наброски, гравюры. Сестры дружили с Гертрудой Стайн, пользовались ее рекомендациями и услугами в приобретении картин. Во второй половине 1920-х гг. Грэм тоже стал их постоянным дилером, помогавшим покупать антиквариат и современную живопись непосредственно в Париже.

Творческая рецепция образов и мотивов, стилистических приемов Пикассо в эти годы давала Грэму дополнительный повод для общения с бостонскими коллекционершами, ценившими парижского мэтра. Так, портретный набросок Кларибель Коун, сделанный Грэмом карандашом в 1927 г., прихотливостью силуэтного абриса перекликается с ее неоклассическим портретом работы Пикассо 1922 г. (оба – в Музее искусств Балтимора, США). Но в отличие от спокойного величия рисунка парижского мастера, в композиционной незавершенности его нью-йоркской почитательницы больше внутреннего движения. Очевидно, именно ярко выраженный «пикассизм» живописи Грэма 1920-х гг. способствовал приобретению Коунами в 1928 г. двух его работ – «Натюрморт с фруктами и сине-белым кувшином» (1926) и пейзажа «Beaucaire. Прованс» (1926–1927), которые своими чистым насыщенным цветом, структурностью формы и организацией композиции восходили к образцам «декоративного кубизма» Пикассо.

Диапазон вариативности и изменчивости художественных форм в живописи Грэма 1920–1930-х гг. был столь широк, что выглядел почти эклектичным. Художник осознавал опасность этого пути, но перед его глазами всегда стоял пример постоянно меняющегося Пикассо. И пока Грэм не установился в собственном стиле в середине 1950-х гг., его перемены в языке живописи были едва ли не столь же часты, как и у Пикассо.

Патронаж сестер Коун, а затем и других коллекционеров (Дункана Филлипса, к примеру[2]) дали Грэму возможность во второй половине 1920-х – первой половине 1930-х гг. часто бывать в Париже, где он по их поручению закупал ювелирные и библиографические редкости, африканскую скульптуру, бронзу Ренессанса, картины современных мастеров. Но не только с рынком искусства знакомился Грэм в своих вояжах: он изучал структуру парижского искусства изнутри, лично общался с художниками, критиками, издателями, что неизбежно возбуждало интерес к его личности со стороны молодых американских художников.

Разговоры о пребывании художника в Париже окружали его с начала жизни в Нью-Йорке, где он в 1922 г. начал обучение в Художественной студенческой лиге (Art Students League), а вскоре стал ассистировать в классе своего наставника Джона Слоуна. По свидетельству художницы Дороти Денер, супруги скульптора Дэвида Смита – близкого друга Грэма, он часто рассказывал о совместной работе с Сергеем Дягилевым, Жаном Кокто, Марией Васильевой (о ее сотрудничестве с «Русскими сезонами» ничего не известно),

[1] См. о коллекции сестер Коун: *Richardson*, Brenda. Dr. Claribel And Miss Etta. The Cones collection of the Baltimore Museum of Art. Baltimore: Baltimore Museum of Art, 1992.

[2] *The Phillips* Collection. A Summary Catalogue. Washington DC: Phillips Collection, 1985.

о творчестве Пабло Пикассо, произведения которого, по его словам, он впервые увидел еще в дореволюционной Москве, в коллекции С.И. Щукина. В поздних дневниках художника (хранятся в фонде художника в Архиве американского искусства, Вашингтон) указывается, что он бывал там юношей в 1905–1906 гг. (коллекция Щукина еще не была открыта для публики!), видел картины Пикассо в отдельной комнате (они появились в коллекции только 2–3 года спустя!), даже разговаривал лично с хозяином, которого поразил своим тонким пониманием живописи Пикассо [1. P. 19–20]. Возможно, это аберрация памяти, а возможно и сознательная мифологизация прошлого, столь свойственная этому художнику, считавшему себя «сыном Юпитера».

Осознавая себя «связующей нитью» с Парижем, Грэм щедро делился впечатлениями, эмоциями, мыслями о великом городе искусств с американскими друзьями и последователями [2. P. 290]. Уже в это время его рецепция творчества Пикассо опиралась не только на личные впечатления, но и на материалы, почерпнутые из непереведенных в США французских статей, которые его гибкий ум быстро схватывал, анализировал и трансформировал в новые идеи.

В конце 1920-х гг. художник воспринимается всерьез парижскими маршанами: в августе 1928 г. в респектабельной галерее Леопольда Зборовского (Galerie Zborowski) состоялась его первая персональная выставка в этом городе, в октябре 1929 – вторая, в ноябре 1930 – экспозиция его работ открылась в авангардной галерее Ван Лир (Galerie Van Leer). На первой выставке художник представил серию могучих обнаженных женских фигур, близких по трактовке форм к «гигантессам» или, как их шутливо назвала Гертруда Стайн, «большим женщинам» Пикассо начала 1920-х гг. Эту выставку отметили рецензиями Андре Варно, Вольдемар Жорж, Луи Воксель, Андре Сальмон, т.е. практически все ведущие французские критики тех лет. Вторая и третья выставки были оперативно отражены в коротких обзорах на страницах парижского журнала «Cahiers d'Art», издававшегося Кристианом Зервосом – поклонником и исследователем творчества Пикассо[1]. Журнал внимательно следил за актуальным европейским художественным процессом, уделял особое внимание примитивному искусству и его влиянию на творчество современных мастеров. Грэм в обзорах Зервоса в этом журнале признавался одним из лучших американских художников, выставлявшихся в Париже в послевоенные годы.

Именно в Париже в 1929 г. вышла первая небольшая монография о Грэме, написанная Вальдемаром Жоржем (1893–1970), хотя и считавшимся консервативным критиком, но опубликовавшим в эти годы содержательные книги о Джорджо де Кирико, Аристиде Майоле и, конечно, о Пикассо[2]. В книге В. Жоржа творчество Грэма противопоставляется искусству русских эмигрантов, пренебрежительно названных «театральными оформителями» [3. P. 9]. Критик отметил также тематическую близость обоих художников. Но натюрморты с музыкальными инструментами, французские городские пейзажи, обнаженные женщины, арлекины Грэма, типичные для живописи ку-

[1] *Zervos Ch.* Exposition de peintures de Graham (Galerie Zborowski) // Cahiers d'Art. 1929. № 7, n.p.; *Zervos Ch.* Graham, peintures récentes (Galerie Van Leer) // Cahiers d'Art. 1930. № 7. P. 389.

[2] *Waldemar George.* Pablo Picasso. Rome, 1924; *Waldemar George*. Picasso. Drawings. Paris : Editions des quatre chemins, 1926.

бизма в целом, лишены у него прямого совпадения композиционных и колористических приемов. Рецепция произведений Пикассо имела у Грэма творческий характер.

В парижских письмах Грэма 1928–1929 гг. к Дункану Филлипсу – своеобразных отчетах покровителю, финансировавшему поездки художника во Францию, описываются встречи с Жаном Кокто, Андре Сальмоном и Вальдемаром Жоржем. 5 июля 1928 г. сообщается о получении от Пикассо приглашения посетить его студию[1]. Неизвестно, состоялась ли личная встреча двух художников в этот приезд (Пикассо все лето 1928 г. провел в местечке Динар в Бретани), но, вероятно, именно из парижских поездок была привезена Грэмом любопытная фотография, подписанная на обороте характерным почерком Пикассо – «*Picasso en café*», которую он бережно хранил многие годы. Сделанная Жаном Кокто 12 августа 1916 г. в кафе «Ротонда», она запечатлела сидящих за столом Пабло Пикассо, Марию Васильеву и Эмильен Пакеретт (модель знаменитого кутюрье Поля Пуаре)[2]. Возможно, нью-йоркский почитатель получил это фото из рук самого мэтра или его ближайшего окружения.

Пикассо был интересен Грэму разными сторонами своей художественной практики, в том числе и в связи с увлечением африканским примитивным искусством. Во время Великой депрессии издатель журнала «Vanity Fair», один из создателей Музея современного искусства в Нью-Йорке (MOMA) Фрэнк Краунеширльд нанял Грэма для пополнения своей коллекции африканских древностей – одной из первых и самых больших в США. Занимаясь в Париже и в Нью-Йорке ее формированием и подготовкой к экспонированию, Грэм многое приобрел для себя и в материальном, и в теоретическом смысле[3]. Многолетнее изучение и коллекционирование африканского примитива привело его к осознанию художественной ценности такого типа искусства, установлению связей и параллелей с творчеством современных художников. Эти размышления были сформулированы в программной статье «Искусство примитива и Пикассо», опубликованной в 1937 г. в нью-йоркском «Magazine of Art» [4][4].

В ней Грэм пишет не столько о Пикассо, сколько о природе и основных свойствах «примитивного искусства», которое, по его мнению, «имеет замечательное качество восстановления памяти, которое позволяет принести в наше сознание чистоту и ясность бессознательного ума, хранящегося в индивидуальной и коллективной мудрости ушедших поколений и форм» [Там же.

---

[1] *The Fillips* Collection Papers, AAA.

[2] Хранится в фонде Грэма (John D. Graham papers, 1891–1985) в Архиве американского искусства (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, AAA).Фотография входит в цикл, сложившийся у Кокто во время одной прогулки по Монпарнасу с друзьями-модернистами: П. Пикассо, М. Жакобом, А. Модильяни, М. Кислингом, М. Васильевой, О. де Сарате. Подробная хронология этой прогулки расписана буквально по минутам в кн.: *Billy Kluver*. A Day with Picasso. Twenty-four Photographs by Jean Cocteau. Cambridge – London : MIT Press, 1999.

[3] В Нью-Йорке на материале нескольких частных коллекций, а также собственного собрания Грэм организовал две выставки африканского искусства: в 1936 г. в галерее Жака Зелигмана, в 1937 – в Бруклинском музее. См. подробнее: *Clarke, Christa.* John Graham and the Crowninshield Collection of African Art // Winterthur Portfolio 30, no. 1 (1995): 23–39 [Электронный ресурс]. URL: http://www.jstor.org/stable/4618480

[4] Впервые опубликовано: *John D. Graham*. Primitive Art and Picasso // Magazine of Art. 1937. № 4, April. P. 236–239. Машинописная рукопись текста статьи хранится в фонде Д. Грэма (John D. Graham papers, 1891–1985, AAA).

P. 249–250]. Этими качествами автор в полной мере наделяет произведения Пикассо, написанные в Динаре в Бретани летом 1928 г. В сценах женских купаний, переодеваний, игр с мячом, «подсмотренных» Пикассо на пляже Динара и трансформированных до неузнаваемости, Грэм увидел тот же свободный доступ в бессознательное, что и в примитивном искусстве, плюс – сознательную интеллектуальность.

В картинах «динарского периода», написанных на древней земле Бретани, Грэм обнаружил удивительную способность художника легко переводить трехмерность видимого мира в двухмерное измерение, подобно тому, как это делали в стенной живописи древние греки в архаическую гомеровскую эпоху. В упрощенных, схематизированных фигурах с маленькими круглыми головами, на которых черты лица условно намечены лишь тремя точками (глаза и нос), Грэм нашел сходство с древними нефритовыми топорами Новой Каледонии с их минималистичными формами, в которых просверлены лишь дыры для крепления рукояти, и ритуальной скульптурой Габона, имеющей плоскостную форму. В итоге Пикассо предстает в восприятии Грэма художником, глубоко проникающим в проблемы пространства и материи, происхождения форм и их логического предназначения [4. P. 250].

Фигура Пикассо предстает знаковой для современного искусства в главном труде Грэма 1930-х гг. – книге «Система и диалектика искусства» (издана в 1937 г. сначала в Париже, а потом в Нью-Йорке) [5]. Вышедшая небольшим тиражом в 1 000 экз., она широко разошлась по США и стала своего рода настольной азбукой (катехизиом, по определению Д. Деннер) для молодых художников, искавших новых путей в искусстве. Несмотря на избранную автором архаичную форму так называемого «сократического диалога», эта работа обращена, в первую очередь, к проблемам развития современного искусства в том числе. Автора интересовали прежде всего общая теория и история искусства, основные положения которой афористически сформулированы в виде кратких или пространных ответов на 129 вопросов, звучащих предельно общо: Что такое искусство? Какие существуют периоды истории искусств? Чем характеризуется первобытное, египетское, греческое... искусство? Что такое стиль? Что такое красота? Для кого творит художник? Кто такой гений, талант, мастер, ремесленник, эрудит, специалист? Что такое искусство будущего?

«Система и диалектика искусства» – своеобразный образец философской эссеистики, родившейся благодаря энциклопедическим знаниям Грэма во многих областях искусства и науки, на основе его предшествующих литературных и критических работ, чернового варианта всеобщей истории искусств, текстов по искусству примитивных народов и пр.[1] По своему синтезирующе-универсальному характеру, попытке объять весь универсум изобразительного искусства от его функций, миссии, типологии до технологии и секретов ремесла «Система и диалектика искусств» напоминает средневековые компендиумы и «Зерцала мудрости». Он вообще чрезвычайно ценил средневековое искусство, определяя готику одной из вершин в истории искусства (черты его, кстати, он видел и в «динарском» периоде Пикассо, что было отмечено в статье «Искусство примитива и Пикассо»). Грэм был убежден, что искусство

[1] Рукописи этих неизданных сочинений хранятся в Смитсоновском архиве американского искусства в Вашингтоне (AAA).

в современном мире имеет по-прежнему высокие цели: «выражать глубокое через более общее, воссоздавать извечные ценности; задавать новую точку отсчета видения и, наконец, исследовать новые области» [5. P. 123].

Пафос «Системы и диалектики искусств», так заинтриговавшей молодых американских художников, заключался в признании абстрактной живописи «наивысшей и самой сложной формой» в современном искусстве, «потому что она требует от художника способности взять саму суть реальности и сделать из нее точку отсчета». Она парадоксально провозглашается «самой реалистической, материалистической и идеалистической» формой искусства одновременно[1].

Как никогда много и часто Грэм в «Системе и диалектике искусства» ссылается на опыт Пикассо по самым разным поводам. Квинтэссенцию его всеобъемлющего воздействия на современную культуру содержит обширный абзац № 96, в котором автор утверждает, что Пикассо – это «самый великий среди художников настоящего или прошлого, и вполне возможно, что и будущего. Он писал все, и лучше; он выработал и использовал все изобразительные основы» [Ibid. P. 174]. Влияние Пикассо отмечено автором книги во всем созданном в настоящее время: «в фарфоре, мебели, домах, музыке, театре, живописи, скульптуре, танцевальных платьях, обоях, обивке мягкой мебели, автомобилях, фабриках, купальных костюмах, пляжных зонтиках, галстуках, др. Его влияние распространилось горизонтально и вертикально, конструктивно и неумолимо. В его искусстве космические формы существования, гармонирующие и обособленные, стремятся друг к другу из-за роковой апатии, в поисках надежды и расстаются» [Ibid.].

Эта рецептивная позиция Грэма, предельно откровенно выраженная в издании 1937 г., сложилась к середине 1930-х гг. в процессе многолетнего «почитания» мэтра, представленного в его интерпретации в тексте книги в мощного демиурга-творца. Однако в середине 1940-х гг. отношение автора к Пикассо радикально изменилось, и он в буквальном смысле слова постарался «вычеркнуть» его из величественной картины своего художественного мироздания. Грэм отредактировал текст уже вышедшей книги много позже, внеся в него изменения, коснувшиеся большей частью именно Пикассо, чье имя почти везде было заменено на абстрактное понятие «современный художник»[2]. Яростное уничтожение упоминаний бывшего кумира привело к тому, что Грэм невольно создал архитипический образ художника-супермена, что в действительности умалило обоснованность высказанных идей.

Так, в первоначальном тексте абзаца 96, названном «В чем реальное влияние Сезанна на современную живопись? И Пикассо?», аккумулирующем восприятие Грэмом личности Пикассо, ему приписывалось открытие ценности греческой вазописи, древнего искусства, мозаик Сан Марко в Венеции,

[1] Грэм поясняет: «Реалистическое, потому что оно представляет не только результат исследования формы как таковой, но и тщательное рассмотрение объекта от его изначальной (зародышевой) формы до настоящего момента и вплоть до его возможного логического развития. Материалистичное, потому что оно оперирует подлинными материалами: краски, холст, структура... потому что предмет изображения – всегда конкретное явление, а не призраки. Идеалистическое, потому что оно учит человечество порывать со старыми предрассудками» [5. P. 106].

[2] Экземпляр книги с исправлениями Грэма хранится в его фонде в AAA. Он подписан в подарок Линде Лейден – будущей Ultra Violet, спутнице Э. Уорхола, с которой близко общался в конце своей жизни.

готического искусства XIII в. (все это уже упоминалось в статье «Пикассо и примитивное искусство») и т.д. При редактировании все открытия приобрели безличностный характер. Далее изначально отмечалось, что Пикассо «появился в исключительно благоприятное время: его углубленные искания, его гений, его бескомпромиссная храбрость и проницательность, его счастливая звезда (или же его невольная способность ее привлекать) обеспечили ему богатых покровителей, славу в нужный момент, которая позволяла в полной мере выразить свой гений» [5. P. 173]. После редактуры образ снижается: из предложения удаляются имя Пикассо, эпитеты «углубленные», «его гений», «бескомпромиссная» и пр.

Подобные правки были сделаны по всему тексту, из которого по воле автора ушли восторженные определения, высокие похвалы, особые достоинства, даже просто имя Пикассо. В результате абзац 96 завершается почти апокалиптически: «Его искусство – это великолепные похороны уходящему порядку, романтическому индивидуализму, мировому страданию, меланхолии уединения», отнесенным вообще к «современному художнику» [Ibid. P. 172].

В начале 1940-х гг. Грэм по-прежнему включает Пикассо в орбиту своего интереса. В январе 1942 г. он организовал небольшую (24 картины), но чрезвычайно значимую выставку «Французская и американская живопись» в фирме Мак-Миллан в Нью-Йорке. На ней он не мог, разумеется, обойтись без картин Пикассо (это были портреты Доры Маар), поставленных в один ряд с произведениями европейцев Жоржа Брака, Анри Матисса, Амедео Модильяни, Андре Дерена, состоявшихся русских эмигрантов Давида Бурлюка, Николая Васильева, а также еще не неизвестных американцев Джексона Поллока, Де Кунинга, Ли Краснер.

Пикассо стал неактуальным для Грэма лишь после Второй мировой войны, когда обозначился его окончательный отход от эстетики кубизма, во многом вдохновлявшегося французским мэтром. Публично это было продемонстрировано в 1946 г. на выставке его новых работ в Нью-Йорке одновременно и в галерее «Пинакотека» (Pinacotheca Gallery) Роуза Фрейда, и в витринах магазина Арнольда Констэбля (Arnold Constable). К слову сказать, опыт представления произведений искусства в торговом пространстве не был уникальным для Нью-Йорка: еще в 1929 г. скульптор Александр Архипенко показал в шести витринах фешенебельного магазина Сакс (Saks) на Пятой авеню свои пластические работы, создав из них сложные пространственные композиции.

Поворот, публично обозначившийся в творческой стратегии Грэма, очевидно, был неизбежен. На пути самоидентификации художника в условиях послевоенной арт-сцены наметились новые тенденции: активное преодоление европейских влияний и осознание приближения «триумфа американской живописи». Поворот в сторону новой фигуративности, построенной на интерпретации классиков – Рафаэля, Пуссена, Энгра, был замечен критиками. Фраза «Джон Грэм поворачивает» была вынесена, к примеру, в заглавие одного обзора выставки в журнале «Art Digest»[1].

[1] *John* Graham Turns // Art Digest. 1946. Nov. 15. P. 18.

Грэм резко порывал со своеобразным культом Пикассо, сложившимся в художественной среде Нью-Йорка в 1920–1940-е гг. в результате его многочисленных малых и больших выставок в разных городах США, циркуляции работ на галерейном рынке, постоянного пополнения не только частных коллекций, но и музейных собраний, прежде всего Музея современного искусства в Нью-Йорке (MOMA), в котором с момента его основания в 1928 г. произведения Пикассо заняли особое место. Так, уже в 1930 г. состоялась выставка европейской живописи XX в., включавшая 15 картин Пикассо, предоставленных самим автором. Спустя четыре года в коллекцию MOMA через меценатов были приобретены «Женщина в белом» (1921, сейчас в Метрополитен музее, Нью-Йорк) и «Зеленый натюрморт. Лето. Авиньон» (1914). В 1937 г. благодаря созданию специального фонда (Mrs. Guggenheim's Fund) стало возможным приобретение в MOMA картин «Девочка перед зеркалом» (1938), «Три музыканта», «Ночная рыбалка в Антибе».

Триумфальным для музеефикации произведений Пикассо в США стал 1939 г., когда в MOMA поступила программная картина кубистического периода мастера «Авиньонские девицы» (1907), а также прошла огромная выставка «Пикассо. Сорок лет творчества» («Picasso: Forty Years of His Art», 15 ноября 1939 – 7 января 1940), объединившая более 360 работ (включая «Гернику» и этюды к ней), девяносто одну из которых прислал на выставку сам автор, а десять уже были в собрании музея[1].

Политическая ситуация в Европе и начало Второй мировой войны способствовали не только притоку новой волны эмиграции в США, но и привозу туда новых художественных ценностей. Так, «Герника» Пикассо «приехала» в Нью-Йорк благодаря политическим обстоятельствам для показа весной этого же года в нью-йоркской галерее Валентин (Valentine Gallery) в рамках прокоммунистического Конгресса американских художников (American Artists' Congress), членом которого был в это время и Грэм, для сбора средств в пользу испанских беженцев[2].

В 1943 г. художник отдает мэтру едва ли не последнюю «дань» уважения: пишет картину, показательно названную им «Homage to Pablo». Эта плотно и пастозно написанная женская голова, уподобленная кувшину со срезанной верхней частью, построенная на контрастных цветовых перепадах, близка по стилистике декоративному кубизму Пикассо, но уже явно не отвечает основной направленности живописи Грэма этого периода, занятого поисками абстрактной образности. Не случайно, что в этом же году он вошел в только что основанную А. Готлибом группу абстрактных художников «The New York Artist Painters» (входили также М. Ротко, Дж. Констант, Дж.Л. Моррис).

---

[1] Выставка была показана практически по всей стране: в Чикаго (Art Institute of Chicago, февраль – март 1940), Бостоне (Museum of Fine Arts, апрель – май 1940), Сан-Франциско (Museum of Modern Art, июнь – июль 1940), Цинцинати (Art Museum, сентябрь – октябрь 1940), Кливленде (Museum of Art, ноябрь – декабрь 1940), Новом Орлеане (Isaac Delgado Museum of Art. декабрь 1940 – январь 1941), Минеаполисе (Institute of Arts. февраль – март 1941), Питтсбурге (Carnegie Museum of Art, март – апрель 1941).

[2] Картина начиная с августа 1939 г. совершила грандиозный тур по городам США, включавший: Лос-Анджелес (Stendhal Gallery), Чикаго (Arts Club), Сан-Франциско (Museum of Fine Arts), а также Сент-Луис, Бостон, Цинциннати, Кливленд, Новый Орлеан, Миннеаполис. В ноябре она вернулась в Нью-Йорк для участия в юбилейной выставке Пикассо в MOMA, подготовив для нее маршрут.

«Долгий роман» Грэма/Домбровского с искусством Пикассо завершился скандалом, случившимся в связи с названной выше выставкой 1946 г. За несколько месяцев до ее открытия Грэм написал о своем бывшем кумире крайне негативную статью «Случай господина Пикассо», которую разослал в разные редакции, знакомым критикам и художникам [7]. Хотя статья не была опубликована, она вызвала бурную реакцию. Многих художников она озадачила и даже оскорбила, в том числе ценивших дружбу автора Дэвида Смита и Стюарта Дэвиса. Похоже, Грэм сумел хорошо скрыть от друзей свое драматическое настроение, на фоне которого была написана эта статья, наполненная обвинениями, в которых чувствуется уязвленное сознание автора. Это был один из тяжелых периодов в его жизни. За несколько дней до рассылки статьи он записал в своем дневнике: «Я люблю, чтобы люди постоянно обижались на меня, чтобы меня боялись. Люблю я только тех, кто не причинил мне боль никоим образом. Я никогда не забываю и никогда не прощаю. Мне нравятся те, кто меня не понимает, не ценит и не уважает» (цит. по: [1. P. 66]).

Свою короткую статью (3,5 машинописных страницы), автор начинает вполне миролюбиво, отмечая, что картины Пикассо «бурно заявляют о себе, наброски великолепны, они привлекают, т.к. выполнены со вкусом и интересны своей декоративностью. Все они отличаются приятным рисунком, хороши декоративностью цвета и так называемой эмоциональной техникой, они производят впечатление свежего наброска» [7. P. 1]. Однако дальше интонация меняется, в определениях появляется сарказм: «Пикассо как один из тех борцов за приз, которые в первом раунде прекрасно заявляют о себе, а во втором – неизменно оказываются в нокауте. Все, что Пикассо делает – очень впечатляет, но никогда не проходит дальше второго раунда. Несомненно, он талантливый и зловредный человечек, который способен вытаскивать кроликов из шелковой шляпы и вводить публику в заблуждение своими играми» [Ibid. P. 2]. Столь свойственная природе Пикассо склонность к игре, розыгрышу, шутке квалифицируется Грэмом как обман, мистификация, мошенничество. Не случайно в тексте фигурирует их современник, некто Stavisky – французский мошенник и аферист Александр Ставиский (1886–1934).

Пассаж об успешности Пикассо, который «как и все посредственности, …достиг успеха за свою жизнь, в то время как великие люди оставались в тени, зачастую на протяжении сотен лет» – звучит очень личностно. Грэм упрекает мэтра в отсутствии успеха академического в противовес финансовому, т.е. умения «преподнести истинные ценности молодому поколению художников, нравственность которых легко подвержена влиянию беспринципной пропаганды», т.е. то, чем занимался Грэм многие годы в художественной среде Нью-Йорка [Ibid.].

Даже увлечение Пикассо примитивными культурами ставится автором ему в укор, ибо в нем ему видится лишь использование «примитивных техник и деформации, декоративных принципов для того, чтобы удивить и ввести в заблуждение» [Ibid. P. 3]. Обвиняя Пикассо в постоянном заимствовании у других, Грэм даже в «Гернике» видит «дешевую карикатуру на репродукцию „Пьеты“ Мантеньи, взятую из немецкой книги». Завершает он статью безжалостным утверждением: «35 лет назад то, что он сделал – было новым, но сейчас это выглядит безнадежно скучным. К сожалению, как и другие модные направления, оно пришло к нам на 25 лет позже» [Ibid. P. 4].

За исключением текста «Случай Пикасо», все написанное и опубликованное Грэмом о Пикассо было проникнуто чувством восхищения и интереса. Даже после того как Грэм публично «отрекся» от Пикассо, он продолжал собирать о нем разного рода материалы – репродукции, тексты статей, фотографии, представляющие творчество Пикассо с начала 1910-х гг. до конца 1930-х[1].

На склоне лет Грэм писал: «Мне больше не нравится Пикассо, но, говоря начистоту, он единственный среди современных художников, за чьи работы можно заплатить 5 000$, другие не стоят и 5$... У него было слишком много силы, которую ему придал успех, в этом он захлебнулся как во время прилива, когда вода все прибывает... Но, совершенно безошибочно, его товары превосходят все, что было сделано его современниками, которые, в основном то, и шли в хвосте его славы» (цит. по: [1. P. 67]).

В последний год своей жизни художник по причуде судьбы сближается с Франсуазой Жило (род. 1921), бывшей возлюбленной Пикассо. Они познакомились в Париже, где вместе ходили в Египетские комнаты Лувра, где он посещал ее студию, давал критические советы. Так, в письме от 18 декабря 1960 г. из Парижа, посланном бывшей супруге Элинор Гибсон, с которой Грэм сохранял отношения, он писал: «Совсем недавно встретил бывшую жену Пикассо, она хорошо выглядит, ей 38 лет, двое детей, занимается живописью. Любопытно видеть как его [Пикассо] манера просвечивает сквозь ее живопись, немного приукрашенная и ограниченная, но все равно, она хороша, без сомнения»[2].

Активная переписка с Франсуазой Жило продолжалась и в Лондоне, где Грэм завершил свой жизненный путь в госпитале (ее последнее письмо к художнику датировано 24 июля 1961 г. – за три дня до смерти художника). В письмах они обсуждали близкие обоим темы – живопись, египетское искусство, нумерологию, занятия тантрической йогой, алхимию и пр. Так непостижимым образом Пикассо сопровождал Грэма до последних дней, даже когда он перестал его воспринимать как великого художника.

Восприятие Джоном Грэмом творчества Пикассо имело заметную эволюцию. Оно носило не только индивидуальный характер, но и отражало объективные процессы развития модернизма в искусстве США. Испытавший, как и многие современники, сильное влияние Пикассо, русский художник-эмигрант Джон Грэм / Иван Домбровский, сделал много для популяризации европейского мэтра в Новом Свете в 1920–1940-е гг. Ему удавалось делать это эффективно и успешно, вероятно, не только потому, что он сам был ярким художником, блестящим эрудитом, полиглотом, но и потому, что он обладал способностью к художественной коммуникации, чуткостью к особенностям иноязычной культуры (статус эмигранта этому способствовал). Почувствовав в середине 1940-х гг. новые настроения американских художников, Грэм сознательно использовал опыт негативной рецепции творчества Пикассо, при этом он не просто попытался свергнуть кумира с пьедестала, но использовал фактически его же стратегию – совершать резкие, парадоксальные поступки, меняющие устоявшиеся взгляды на искусство.

[1] *John D.* Graham papers, 1891–1985. AAA. Box 9, Folder 15.
[2] *Letters* from John Graham, circa 1935–1960. AAA; *John D.* Graham papers. Box 1, Folder 38.

Литература

1. *Green E*. John Graham, artist and avatar. Washington, D.C. : Phillips Collection, 1987.
2. *Dehner D*. John Graham : a memoir // Leonardo. 1969. Vol. 2. P. 287–293.
3. *George W.* John D. Graham. Paris : Le Triangle, 1928.
4. *Graham D. John*. Primitive Art and Picasso // Primitivism and twentieth-century art : a documentary history / edited by Jack Flam with Mariam Deutch. Bercley, Los Angeles, London : University of California Press, 2003. P. 248–251.
5. *Graham J.* System And Dialectics of Art / Annotated from unpublished writings with a critical introduction by Marcia Epstein Allentuck. Baltimore and London, 1971.
6. *John Graham.* Turns // Art Digest. 1946. Nov. 15. P. 18.
7. *Graham J.* The case of Mr. Picasso. Manuscript. John D. Graham papers, 1891–1985. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington.

Tamara A. Galeeva, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russian Federation).
E-mail: Tamara.Galeeva@urfu.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 35, p. 156–168.
DOI: 10.17223/22220836/35/15

THE RECEPTION OF PICASSO'S ART IN THE USA IN 1920S–1940S: THE CASE OF A RUSSIAN EMIGRANT IVAN DOMBROVSKY / JOHN GRAHAM

Keywords: Picasso; John Graham; the reception of art; the USA art sphere in the 1920s–1940s; the culture of Russian emigration; interaction of American and European Modernist Art.

Relevance. The reception of Pablo Picasso's art in the 1920s–1940s in the USA, primarily in New York art sphere, is exemplified by its reception by a Russian emigrant artist Ivan Dombrovsky / John Graham (1886–1971). Graham's active artistic, critical and teaching activities in New York was instrumental to the acknowledgement of Picasso's modernist art, which entered the American context in part due to the activities of the Russian emigration circles that were part of the European cultural tradition and had an increased – due to their exilian status – ability to understand "the others."

Purpose. To reveal the evolution of the reception of Picasso's art and personality by the Russian emigrant artist John Graham, whose experience, knowledge and taste significantly influenced the American artistic process of the 1920s–1940s.

Research Objective. To find the forms of reception of Picasso's art in Graham's painting, to analyze the specificity of his understanding of Picasso's art features that would correlate with his own artistic practice in the 1930s; to specify the reasons for the introduction of negative reception of Picasso by John Graham in the 1940s.

Methods. This study employs methods of comparative analysis, principles of theory of reception, as well as biographical method, clarifying the influence of the artist's personal social and cultural experience on his reception of "the other."

Results. The reception of Picasso's art and personality by Ivan Dombrovsky / John Graham has a certain evolution. Actively engaging with Picasso's motives, images, subjects and approaches during his early period (1920s), he gradually enters a more deliberate communication with the famous master within the sphere of his art practice. In the 1930s, he introduces Picasso as an iconic figure in his several essays and in his main theoretical work – System and Dialectics of Art (1937). In 1942, Russian artist voluntarily combines artworks by Picasso, other famous Europeans, Russian emigrants and young Americans at the exhibition French and American Painters, which played an important part in the development of abstract expressionism in the USA. However, later Graham demonstratively and crudely ruptures his longstanding reverence in a number of polemical essays.

Conclusions. After making Picasso so popular in the USA in the 1920s–1930s, in 1940s Graham radically changes his perspectives. Having a keen sense of new trends in art, he felt the aspirations of young American artists to make New York the global artistic center as counter to Paris. A sudden change in the "weird Russian" artist's views on Picasso was a paradoxical reflection of his faithfulness to the principles of constantly changing European master, which forestall some of the strategies of the development of postmodernist art of the second half of 20th century.

References

1. Green, E. (1987) *John Graham, artist and avatar*. Washington, D.C.: Phillips Collection.
2. Dehner, D. (1969) John Graham: a memoir. *Leonardo*. 2. pp. 287–293.

3. George, W. (1928) *John D. Graham*. Paris: Le Triangle.

4. Graham, D. (2003) John. Primitive Art and Picasso. In: Flam, J. & Deutch, M. (eds) *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press. pp. 248–251.

5. Graham, J. (1971) *System and Dialectics of Art*. Baltimore and London: [s.n.].

6. *Art Digest*. (1946) John Graham Turns. 15th November. pp. 18.

7. Graham, J. (n.d.) *The Case of Mr. Pica*sso. Manuscript. John D. Graham Papers, 1891–1985. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington.