

Ольга Валерьевна Муромцева,

кандидат исторических наук, доцент, Московская государственная
художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова,
Россия, г. Москва, omurom80@gmail.com

УДК 930:253 +325,2 + 7.036"192" +7.07:929П

**Архив Ивана Пуни и Ксаны Богуславской:
неизученные источники
русской художественной эмиграции**

Аннотация. В 1964–1966 гг. часть архива Богуславской-Пуни была передана в дар Национальной библиотеке Франции. Самые ранние письма из этого архива, относящиеся к первым годам эмиграции (художники прибыли в Берлин в октябре 1920 г., а в 1923 г. переехали во Францию), позволяют воссоздать круг дружеских связей с представителями европейского художественного мира (от Л. Мохой-Надя до А. Сальмона); переписка с родственниками раскрывает ряд неизвестных ранее биографических аспектов. Значительную часть архива составляет блок корреспонденции Богуславской, восстановившей отношения со многими старыми друзьями после посещения СССР

в 1959 г. Документы из архива в совокупности – это редчайший материал, представляющий большую ценность как для историков искусства и литературы, так и для исследователей жизни, быта, личных и профессиональных связей представителей русской художественной эмиграции.

Ключевые слова: Иван Пуни, Ксана Богуславская, архив, история русской художественной эмиграции, круг художников галереи «Der Sturm».

Olga Muromtseva

Candidate of Sciences in History, Associate professor, The Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts, Russia, Moscow, omurom80@gmail.com

Archive of Ivan Puni and Xénia Boguslavskaya: unexplored sources on Russian artistic emigration

Abstract. In 1964–1966 the part of Puni-Boguslavskaya archive was donated to the Bibliothèque Nationale de France. The earliest letters from this archive relating to the first years of emigration (I. Puni and his wife arrived in Berlin in October 1920, and moved to France in 1923), allow us to recreate a social networkties with representatives of the European art world (from L. Mohoy-Nagy to A. Salmon); correspondence with relatives reveals a number of previously unknown biographical aspects. A significant part of the archive is the correspondence block of Boguslavskaya, who restored relations with many old friends after visiting the USSR in 1959. Documents from the archive is the rarest material of great value both for historians of art and literature, and for researchers of life, personal and professional relations of representatives of Russian artistic emigration.

Keywords: Ivan Puni, Xana Boguslavskaya, archive, history of Russian art emigration, circle of artists of “Der Sturm” gallery.

Иван Пуни, один из лидеров авангарда, соратник Казимира Малевича, организатор выставок «Трамвай В» и «0,10» вместе с супругой Ксаной Богуславской покинули Советскую Россию в январе 1920 г. В первые послереволюционные годы Пуни проявил себя как сторонник новой власти: художник был делегирован во Временный комитет уполномоченных Союза деятелей искусств, преподавал в Государственных свободных мастерских (ГСХМ) в Петрограде и в Витебском училище, писал статьи, пропагандирующие идеи футуризма и левого искусства, в петроградские и витебские газеты и в сборник «Революционное искусство» [1, 2, 3]. Причины и обстоятельства спешного бегства Пуни и Богуславской в Финляндию, где они дожидались европейской визы в доме отца Пуни в поселке Куоккала, остаются окончательно не проясненными. Конечно, Гражданская война и тяжелые бытовые условия вынуждали многих покинуть Петроград в это время. Можно предположить, что критическая полемика против футуризма, развернувшаяся в ответ на пропагандистские статьи И. Пуни в витебской прессе [4, с. 66–86], а также негативные отзывы соратников на представленный им на Первой Государственной Свободной выставке

в Петрограде (апрель 1919 г.) ассамбляж с тарелкой [5, 6] сыграли свою роль в принятии решения об отъезде. Нельзя не упомянуть также о начавшейся весной 1919 г. по всей стране кампании по изгнанию футуристов из государственных органов, инициированной «пролетарской общественностью». Одним из результатов этой кампании стало закрытие газеты «Искусство коммуны», в которой Пуни публиковался несколько раз.

Период пребывания Ивана Пуни в Берлине (1920–1923), вероятно, один из самых ярких в его творческой биографии, получил широкое освещение как в российской, так и в зарубежной историографии [7–12]. В Германии художникам быстро удалось восстановить былые связи, а главное – завязать новые контакты, позволившие им обрести популярность и авторитет, выходящие за пределы эмигрантской среды. Вероятно, ключевыми персонажами в жизни Пуни и Богуславской после прибытия в Берлин стали скульптор российского происхождения Александр Архипенко и галерист Херварт Вальден. В галерее Вальдена «Der Sturm» нередко устраивались выставки с участием художников из России, а также персональные выставки представителей русского авангарда. Галерея открылась в марте 1912 г. экспозицией «Синего всадника»; в октябре 1912 г. и в сентябре 1916 г. состоялись персональные выставки В. Кандинского; в июне 1914 г. и в октябре 1917 г. – М. Шагала; в сентябре 1913 г. и в марте 1921 г. – А. Архипенко, с которым И. Пуни был дружен со времен своего пребывания во Франции в 1912 и 1914 гг. На протяжении всего существования галереи Архипенко поддерживал с ней связи, предоставляя работы на множество групповых выставок, открывавшихся Вальденом ежемесячно. С 1921 по 1923 г. скульптор большую часть времени проводил в Берлине, где открыл собственную школу. С большой долей вероятности можно предположить, что именно Александр Архипенко познакомил Пуни с Вальденом и посодействовал организации персональной выставки художника в феврале 1921 г. В каталоге-резюме опубликована карикатура Пуни на Архипенко, датированная 1921 г., рядом с карикатурами на Херварта Вальдена [14, с. 121].

Любопытно отметить, что именно в этот период Пуни создает серии гуашей и линогравюр, явно демонстрирующих влияние декоративного кубизма, как будто бы пришедшее из Парижа и привнесенное, вероятно, Архипенко. Плоскостность плавно перетекающих друг в друга форм и особая роль силуэта косвенно указывают на связь с работами скульптора.

Выставка в галерее «Der Sturm» способствовала росту известности Пуни в Германии. Постепенно круг общения Пуни и Богуславской расширялся. Благодаря переписке из архива Пуни, переданного в Национальную библиотеку Франции Ксаной Богуславской, и воспоминаниям современников, мы знаем, что он включал Курта Швиттерса, Ханса Рихтера, Ханса

Арпа, Рауля Хаусмана, Ласло Мохой-Надя, Наума Габо, Викинга Эггелинга. В архиве сохранилась почтовая открытка, отправленная Мохой-Надем на берлинский адрес Пуни в сентябре 1921 г. [15] Содержание послания свидетельствует о существовании дружеской связи между художниками. Мохой-Надь содействовал публикации материала о Пуни в венгерском авангардном журнале «МА», издававшемся Л. Кашшаком в Вене. Статья, написанная арт-критиком Эрнё Каллаи, посетившим выставку Пуни в галерее «Der Sturm» в Берлине, появилась во втором номере «МА» за 1922 г. [16, с. 35] В ней автор рассматривает эволюцию Пуни, анализируя его эскизы к празднованию годовщины Октябрьской революции, работы витебского периода и берлинские произведения. В том же номере журнала были опубликованы четыре линогравюры Пуни.

Интересно, что в почтовой открытке Ласло Мохой-Надь упоминает о некой картине Шагала, которую, видимо, ранее передали ему Пуни и Богуславская, и сообщает, что Кашшак ее отправить им не может, так как она находится у «fabriqueur de clichés», – вероятно, здесь имеется в виду фотограф. Учитывая тот факт, что французский не был родным языком ни для одного из респондентов, сложно дать однозначную интерпретацию выражения, использованного в письме. Однако сама информация об этой картине вызывает большой исследовательский интерес. Пуни, бежавший из Петрограда в Финляндию, а оттуда через Данциг в Берлин, не мог захватить с собой много вещей; большая часть его собственных произведений осталась в Петрограде, о чем также мы узнаем из одного из писем брата Ксаны Богуславской Леонида из французского архива (о нем будет сказано ниже). Конечно, нельзя с определенностью утверждать, что речь идет о привезенной ими с собой картине, но вероятность такая существует.

В той же открытке Мохой-Надь благодарит Пуни за присланные им русские стихи и просит отправить ему прозу. Можно предположить, что речь идет об авангардных произведениях, предназначенных для публикации в «МА». В последних строках послания он сообщает, что будет в Берлине в 20-х числах сентября и вскоре они увидятся.

Еще одним свидетельством дружеских и профессиональных контактов Пуни и Мохой-Надя в берлинский период стало появление в октябрьском номере журнала «De Stijl» «Призыва к Элементарному искусству» (Aufruf zur Elementaren Kunst), подписанного кроме них двумя представителями движения дада – Раулем Хаусманом и Хансом Арпом. Четыре автора воззвания представляли собой практически образцовый срез художественной жизни Берлина 1920-х гг. – интернациональной, бурлящей новыми идеями, разноплановой, объединяющей конструктивизм и дадаизм в единый поток левого искусства. В своем манифесте художники призы-

вали «уступать элементам формы» и провозглашали возможность и необходимость стилевого разнообразия: «Художники, заявите о себе для искусства! Отвергайте стили. Мы требуем свободы от стилей, чтобы провозгласить СТИЛЬ. Стил – это никогда не плагиат...» [17, с. 156]

Берлинский период отмечен активной социальной, организационной, выставочной и публицистической деятельностью Пуни и Богуславской. По свидетельству современников, их мастерская на Кляйстштрассе стала местом встречи немецких, русских, литовских и венгерских художников. Кроме упоминавшейся выше персональной выставки Пуни принял участие в ряде важных международных проектов: «Первой русской выставке» в галерее Ван Димена в Берлине, «Больших берлинских выставках» 1922, 1923 и 1924 гг. в составе «Ноябрьской группы», в «Первой международной выставке» и Международном съезде прогрессивных художников в Дюссельдорфе. На заседании съезда разразился спор между организаторами – членами «Ноябрьской группы», выступившими с инициативой подписания единой прокламации, сторонниками конструктивизма и утилитаризма (Эль Лисицкий, Ханс Рихтер, Тео ванн Дусбург) и теми, кто ратовал за приоритет индивидуального стиля, экспрессивного начала в искусстве (в числе последних был И. Пуни). Этой дискуссии предшествовала публикация в апрельском, посвященном съезду, номере «De Stijl», обращения к художникам, подписанного Иваном Пуни и его латвийскими друзьями Карлом Зале и Арнольдом Дзиркалом. В тексте обращения вновь провозглашался приоритет индивидуализма, отрицалось деление на прогрессивных и не прогрессивных художников, «высокое и низкое искусство» и содержался призыв «быть личностью» и не отождествлять массовое (коллективистское) с радикальным и современным [18, с. 54]. По всей вероятности, столь враждебная позиция Пуни в отношении советских конструктивистов и распространения их идей на Западе была также спровоцирована участием художника в «Первой русской выставке» в Берлине и его общением с бывшими соратниками, прибывшими из советской России с пропагандистскими целями – Н. Альтманом, В. Маяковским, Д. Штеренбергом и др.

Таким образом, можно утверждать, что во время пребывания в Германии укрепились позиции Пуни как теоретика современного искусства. Он принимал активное участие в дискуссиях о путях развития авангарда, развернувшихся как в российской эмигрантской среде, так и в международном художественном сообществе, выступая достаточно категорично против бывших соратников – супрематистов и конструктивистов. Итогом полемики Пуни с Ильей Эренбургом, возникшей вокруг изданной российским публицистом апологии конструктивизма «А все-таки она вертится» [19], стала публикация собственной книги «Современная живопись» [20],

написанной на основе скандально известного доклада в «Доме искусств» [21, 22] и других публичных выступлений и текстов берлинского периода. Высказанные Пуни в тексте книги положения в целом созвучны идеям возвращения к предметности и поискам нового синтеза в живописи, ставшими популярными в 1920-е гг. в Европе.

В 1923 г. супруги Пуни переехали в Париж, где прожили до конца жизни. И. Пуни продолжал активную творческую деятельность, К. Богуславская целиком посвятила себя продвижению карьеры мужа. Парижский период творчества Пуни охватывает более 30 лет. За это время художник создал около 1200 произведений. В Париже его художественный стиль претерпевает очередную трансформацию: от опытов, близких к эстетике пуризма и новой вещественности, он постепенно обращается к импрессионистскому стилю, к концу его жизни эволюционировавшему в почти абстрактные экспрессионистические вещи. Пуни сотрудничал со множеством крупных галерей (галереи *Barbazanges*, *Jacques Bernheim*, *Jeanne Castel*, *Louise Carre'*, *Galerie de France* и др.), проводивших его персональные выставки, регулярно выставлялся на Осеннем салоне и салоне Тюильри, участвовал во множестве других групповых выставок. После смерти супруга в 1956 г. по инициативе Ксаны Богуславской был организован ряд крупных ретроспектив художника: в Национальном музее современного искусства в Париже (1958 г.), Музее Тулуз-Лотрека в Альби (1958 г.), Музее искусств в Цюрихе (1960 г.), галерее *des Ponchettes* в Ницце (1961 г.), музее *Stedelijk* в Амстердаме (1961 г.), галерее *Charpentier* в Париже (1961/62 г.), Галерее современного искусства в Турине (1962/63), галерее *Krugier&Cie* в Женеве (1964 г.) и др. В 1964–1966 гг. Богуславская передала в дар Государственной библиотеке Франции несколько рисунков, серию гравюр, комплект афиш и каталогов ранних выставок, а также часть личного архива, состоящего преимущественно из писем друзей и родственников [23].

Документы в архиве Пуни-Богуславской из Национальной библиотеки Франции можно условно разделить на несколько разделов, что позволит внести некий порядок в их описание и анализ. Хронологически наиболее ранняя группа включает корреспонденцию Ивана Пуни и Ксаны Богуславской (в основном, открытки) 1920–30-х гг. Большая часть этих открыток написана на французском языке, письма от членов семьи – на русском. По ним можно проследить знакомства и связи художников в первые годы эмиграции (открытки от К. Швиттерса, Л. Мохой-Надя, письма О. Фриза и А. Сальмона и др.), а также отношения с семьей и родственниками (письма от отца и сестер И. Пуни, переписка Ксаны с братом Леонидом). Тематически к данной части архива примыкает несколько открыток 1950–1960-х гг., написанных старыми друзьями пары – соратни-

ками по «героическим годам» и напоминающих о минувших событиях (Д. Бурлюк, Н. Габо, Х. Рихтер и др.). По своему содержанию эти открытки обращены в прошлое, опираются исключительно на воспоминания, связывающие респондентов. Описанная выше часть архива представляет, вероятно, наибольшую историко-культурную ценность, однако отличается фрагментарностью, что можно объяснить двумя обстоятельствами. Во-первых, наиболее ценные документы своего архива (каталоги ранних выставок, афиши и манифесты, фотографии, карандашные наброски, карикатуры и пр.) К. Богуславская передала Х. Бернингеру, коллекционеру и меценату, поддерживавшему художника в последнее десятилетие его жизни и участвовавшему в организации посмертных выставок Пуни. В 1972 г. Херман Бернингер и арт-критик Жан-Альбер Картье совместно издали первый том каталога-резоне И. А. Пуни. Приведенная в нем информация позволяет сделать вывод о том, что документы из собрания Ксаны перешли в архив Бернингера. Второй причиной обрывочности материала наиболее ранней части архива являются, конечно, обстоятельства жизни Пуни и Богуславской, часто менявших место жительства и не отличающихся особой скрупулёзностью в отношении собственных бумаг. Ксана Богуславская, постоянно занятая борьбой за выживание, поиском заработка, продажей картин мужа и организацией его выставок, вряд ли имела возможность тщательно вести архив. Сам Пуни, по свидетельствам друзей и судя по некоторым его письмам, был нередко подвержен приступам депрессии и не отличался большим желанием поддерживать эпистолярные связи. В одной неотправленной открытке, написанной им сводной сестре Ольге, он отмечает: «...Переписка со мной *c'est le temp perdu*», т. к. я отвечать на письма не могу» [15, 171, л. 2].

Второй, достаточно объемный, раздел архива включает переписку Ксаны Богуславской второй половины 1950–1960-х гг. Большинство респондентов Ксаны – ее соотечественники (хотя тут есть несколько исключений). Возникновение этой переписки, несомненно, является следствием активной деятельности Богуславской, направленной на сохранение и популяризацию творчества ее покойного мужа. Связи с некоторыми респондентами были восстановлены/завязались после визита Ксаны в СССР в 1959 г. Во многих последующих письмах обсуждаются ее будущие приезды. Эти письма, богатые бытовыми подробностями, взаимными просьбами, описаниями состояния здоровья и житейских обстоятельств, удивительным образом выстраиваются в ряд документов эпохи, демонстрирующих процесс зарождения актуального до сих пор восприятия русского авангарда. Они относятся как раз к тому периоду, когда многие авангардистские находки были заново обнаружены и началось конструирование истории из чудом сохранившихся фрагментов мозаики. Роль отдельных

личностей переоценивалась, некоторые фигуры вышли на первый план, другие имена оказались в забвении. Долгое время созданная тогда трактовка воспринималось как некая данность. Благодаря документам из архива мы можем проследить истоки подобного восприятия на примере деятельности Ксаны и ее знакомых, которая отражается в ответах ее респондентов.

Третий раздел архива представляет собой записки сестры Ивана Пуни Марии, переданные ею Ксане с просьбой найти возможность опубликовать их. Часть из них имеют мемуарный характер, часть представляют собой беллетристику, главы романа и рассказы. Мы не будем подробно останавливаться на анализе этих документов, а лишь воспользуемся некоторыми содержащимися в них биографическими данными.

Самым ранним документом первого раздела архива является открытка, отправленная 31 мая 1921 г. на берлинский адрес И. Пуни и К. Богуславской. Автор открытки – известный немецкий художник, член дадаистского движения Курт Швиттерс, обосновавшийся к этому времени в Ганновере и приступивший к созданию знаменитой серии *merz*-произведений. Открытка адресована Ксане и написана по-немецки. Швиттерс сообщает, что «картина, полученная в обмен от Пуни, висит в рамке» в его комнате и «доставляет радость» ему и его друзьям, а «Мольцан¹ от нее в полном восторге». Известно, что в собрании Швиттерса было две работы И. Пуни: рисунок и линогравюра. Рисунок, датированный 1915 г., вероятно, входил в то небольшое число работ, которые Пуни и Богуславская привезли с собой в Германию. Видимо, у них также хранилось какое-то произведение Курта Швиттерса, однако других сведений, кроме этой открытки, подтверждающих данный факт, пока нет. Интересно отметить, что рисунок Ивана Пуни оказал некое влияние на Курта Швиттерса, о чем может свидетельствовать композиция и колористическое решение его более поздних рельефов, например «*Heavy Relief*» (1945 г.). В открытке также упоминается сумочка Богуславской, которую Швиттерс надеется получить. Ксана занималась изготовлением сумок футуристического дизайна еще в России. В каталоге выставки объединения «Мир искусства» (1916 г., галерея Добычиной, Петроград) обозначены разноцветные сумки ее работы среди других экспонатов – рисунков и картин других художников [24, с. 3].

Открытка от 31 мая 1921? – единственное послание от К. Швиттерса в архиве Пуни-Богуславской, однако среди ранних документов хранится несколько почтовых карточек с его фотографией. Предположительно эти от-

¹ Йоханнес Мольцан (Johannes Ernst Ludwig Molzahn) – немецкий художник, член Рабочего совета по делам искусств (Arbeitsrat für Kunst); дружил с Хервартом Вальденом, Вальтером Гропиусом, Тео ван Дусборгом, Эль Лисицким.

крытки были отправлены Швиттерсом на парижский адрес супругов в память о берлинском периоде их дружбы. Одну из них Иван Пуни использовал, чтобы в короткой записке сообщить Ксане, что отправился обедать «в тот ресторан, где раньше всегда обедали» [15 – 171, л. 2]. Другая представляет больший интерес в связи с тем, что любивший карикатуры художник решил слегка видоизменить фотографию Швиттерса, пририсовав ему брови, очки, усы, орден, пуговицы, эполеты и маленькую саблю в руку. Чуть выше он написал комические комментарии («пример редчайшей красоты», «пресловутой Швиттерс или...»), а на другой стороне открытки зачеркнул имя Швиттерса и подписал вместо него «Иван Мозжухин¹». Эта записка, адресованная сводной сестре Ольге², цитировалась выше. В ней Пуни признается в своем нежелании писать ей в ответ на ее письма.

В архиве хранится одно письмо от Ольги, датированное 24 июля 1924 г. [15 – 171, л. 7–14]. В этом письме на восьми листах ведется очень пространное повествование о сложной ситуации в семье, вероятно, вынуждавшей Пуни и Ксану торопиться с отъездом из дома в Куоккале, а также частично объясняющее его нежелание вступать в переписку с родственниками. Не случайно эмоциональное послание Ольги Андреевны Пуни начинается следующими словами: «Целью настоящего письма является мое сильное желание реабилитировать себя перед тобой и примириться вполне (если ты найдешь это возможным). Все эти годы я непрерывно думала о тебе. И я чувствовала, что ты, уезжая отсюда, проклинаешь Куоккалу и что на всю жизнь у тебя останется о нем отвратительное воспоминание». Ольга и Юлия были младшими сводными сестрами Ивана от второго брака его отца, виолончелиста оркестра Мариинского театра Альберта (в крещении – Андрея) Цезаревича с бывшей гувернанткой семьи Юлией Михайловной Кауль³. Мать Ивана и Марии Пуни Людмила Михайловна Ломакина, по первому мужу Салтыкова, умерла в 1905 г. К этому времени у Альберта Цезаревича уже родились две внебрачные дочери (пяти и трех лет от роду), которых он официально признал и вскоре женился на их матери. Отношения в семье, видимо, сложились напряженные. В двенадцать лет Иван был отправлен на обучение в Николаевский кадетский корпус, располагавшийся в Санкт-Петербурге, однако после его окончания в 1908 г. начинать военную карьеру не захотел. Не об-

¹ Иван Ильич Мозжухин (1889–1939) – русский актёр эпохи немого кино, сценарист, работал также во Франции, Германии и США. В 1920 г. покинул Россию, в начале 1920-х жил в предместье Парижа. В 1923 г. поставил по собственному сценарию фильм «Костёр пылающий», сыграв в нём несколько ролей – от демонического героя до эксцентрического персонажа.

² Ольга Андреевна Пуни, в замужестве Кобылянская-Горянская (23 июля 1903–1981, Париж).

³ Юлия Михайловна Кауль, в замужестве Пуни, затем Вимеркати (1863 – 18.8.1933, Куоккала).

ладая еще полной самостоятельностью, он договорился с отцом, что не будет претендовать на наследство покойной матери в обмен на ежемесячное содержание в размере 200 рублей [14]. Так Пуни получил возможность заниматься любимым делом, путешествовать (поездки во Францию и Италию в 1912 и 1914 гг.) и даже финансировать некоторые смелые авангардистские проекты (печать сборника «Рыкающий Парнас», выставки «Трамвай В» и «0,10»).

Более подробно тема конфликта между мачехой Юлией Михайловной и детьми Альберта Цезаревича от первого брака раскрывается в двух письмах родной сестры Ивана, Марии Пуни (в замужестве Штерн)¹, написанных летом 1924 г. из Куоккалы и также хранящихся в архиве 15 – 171, л. 15–21]. В начале одного из них Мария с горечью сообщает, что у нее «в руках хранятся замечательные письма Альб. Цез. где он отказывается от детей 1-го брака». Однако, несмотря на все противоречия внутрисемейных отношений, отец продолжал поддерживать Ивана Пуни материально в первые годы эмиграции, о чем свидетельствует его письмо 1922 г. [15 – 171, л. 4–6]. Видимо, находясь в Берлине, художник получал еще какую-то помощь из дома (по крайней мере, в 1922 г.), что, конечно, давало возможность заниматься не только заказами, но и творческими поисками, размышлениями и теорией искусства. В письме Альберта Цезаревича от 23 августа 1922 г. есть любопытная приписка, касающаяся одной из живописных работ сына: «Илья Ефимович Репин желает купить твою картину большую, где Щукин, я и Юлинька. Напиши, за сколько ему ее продать. Она ему и дочери очень нравится». Можно предположить, что речь идет о важном для Пуни раннем полотне «Завтрак», показанном на Четвертой выставке Союза молодежи (4 декабря 1912 г. – 10 января 1913 г.). Считается, что картина сгорела во время пожара на даче Репина в Куоккале.

Судьба работ Пуни российского периода остается до конца не проясненной до сих пор. С этим связано появление большого числа фальшивых картин и рисунков, некоторые из которых выставлялись и публиковались в достаточно авторитетных изданиях (монографиях, альбомах к выставкам) рядом с подлинными вещами. В первом томе каталога-резюме И. Пуни приводится информация о 65 живописных работах (не считая рельефов и ассамбляжей) российского периода (ок. 1910–1920 гг.), из которых согласно информации, которой располагали Бернингер и Картье, сохранились 32 картины. Всего шесть с половиной десятков картин, созданных за десять лет, кажутся несколько преуменьшенным числом, принимая во внимание, что Пуни выбрал путь профессионального художника, много

¹ Мария Альбертовна Пуни, в замужестве Штерн, с 1914 г. после смены мужем фамилии – Астрова (20 января 1880, С.-Петербург – 4 февраля 1971, Париж).

выставлялся и, по утверждению В. Шкловского, «имел одну печальную любовь – к картинам», т. е. был по настоящему увлечен творчеством и обладал способностью ничего не замечать вокруг себя работая, а порой «смеяться над конструкцией, как над остротой» [25, с. 56–58]. Архив, переданный Ксаной Богуславской в Национальную библиотеку Франции, не позволяет дать исчерпывающий ответ на вопрос о местонахождении всех ранних работ Ивана Пуни или об их количестве. Судя по письмам респондентов Ксаны, она сама не имела представления о судьбе его творческого наследия российского периода. Так, Леонид, брат Ксаны, с которым переписка была достаточно регулярной приблизительно с середины 1920-х гг., в одном из своих, как обычно, длинных посланий 1934 г. сообщает: «О Ваниных картинах. Все, что было свернуто в трубки – тухло и осыпалось еще давно. Часть взял себе Лебедев – сохранить, т. к. у нас не осталось места и было сыро и холодно (при жизни мамы). Несколько холстов он продал и деньги мне приносил. В красном платье портрета не помню. У меня на стене висят 5 картин – 2 пейзажа и 3 футуристических. Все они сохранились и мне нравятся» [15 – 171, л. 110]. Очевидно, Леонид таким образом отвечает на вопрос сестры о том, что стало с картинами. «Свернуто в трубки», «осыпалось» звучит мало обнадеживающе. Несмотря на то что Леонид в других своих письмах отмечает упоминания Ивана Пуни в советской прессе и его картины, представленные на выставках в Петрограде в 1920-е гг., т. е. проявляет как будто интерес и внимание к творчеству своего друга и мужа сестры, картины его, видимо, представляли слишком малую ценность в голодной и тревожной жизни 1920-х гг., чтобы о них позаботиться специально. Владимир Лебедев, упомянутый в письме, – художник, друг и ученик Ивана Пуни, преподававший в Петроградских свободных мастерских и участвовавший в плане монументальной пропаганды в первые послереволюционные годы. Судя по сведениям из писем Леонида, можно сделать вывод, что контакт Пуни с Лебедевым не прерывался в 1920-е гг., они продолжали писать друг другу. Однако во французском архиве писем от Владимира Лебедева нет. Под «портретом в красном платье» подразумевается портрет Ксаны, созданный И. Пуни во время пребывания во Франции в 1914 г. Считается, что это была единственная работа, привезенная супругами из заграничной поездки в связи с поспешностью их возвращения на родину из-за начала Первой мировой войны.

Во второй части архива – корреспонденции Ксаны конца 1950 – начала 1960-х гг. – также нередко встречаются свидетельства того, что она пыталась узнать местонахождение ранних работ супруга, задавала о них вопросы. В связи с проведением ряда ретроспективных выставок Ивана Пуни и возрастающим интересом к русскому авангарду эти попытки

вполне понятны. Приезд Богуславской на родину также был связан с поиском его работ и информации о «героических годах»: каталогов выставок и других документов. Архитектор Сергей Турковский¹, друг семьи Богуславской, поддерживавший дружеские отношения с ее братом Леонидом и его второй женой Клавой, в письме от 30 июня 1959 г. сообщает: «Сестра покойной Лениной жены собирается поехать в Рыбинск к племяннику и, если найдет, привезет Ванечкины картины. Но боюсь, что нет ничего: во время блокады все сжигали» [15 – 172, л. 198]. Упомянутый здесь племянник – сын Клавы от первого брака, который жил вместе с ней и Леонидом и о котором Леонид рассказывал в письмах к Ксане 1930-х гг. Видимо, ему перешли картины, находившиеся у Леонида, который, по информации от С. Турковского, «умер в августе (40?) г. от рака желудка».

После посещения СССР летом 1959 г. наиболее интенсивная переписка завязалась у Ксаны с Натаном Альтманом и его бывшей супругой Ириной Рачек-Дега. Альтман был дружен с Пуни в первые годы после революции. Художники участвовали в украшении Петрограда к революционным праздникам, преподавали в СВОМАСе, позднее встречались и общались в Берлине, куда Альтман приехал как организатор и участник «Первой русской выставки» в галерее Ван Димена. Ксану Богуславскую связывали с Альтманом старые дружеские связи, что, впрочем, в переписке не упоминается. В одном из писем Н. Альтман подробно описывает, что нужно предпринять, чтобы получить картины Пуни из советских музеев на зарубежные выставки [15 – 172, л. 2]. В архиве хранится письмо от директора Русского музея Пушкирева [15 – 172, л. 192], к которому К. Богуславская обращалась с официальным запросом о предоставлении работ. Альтман также обращается к Ксане с просьбой узнать судьбу его картин во французских коллекциях, сетуя: «... работы мои разбросаны по всему свету, и о многих я даже не знаю, где они находятся». Альтман справедливо подмечает, что Ксана то же самое делает для наследия Ванички, у него же «нет своей Ксаны» [15 – 172, л. 16]. Многие другие документы из Парижского архива подтверждают роль Богуславской в сохранении и популяризации творчества И. Пуни. Более внимательное и доскональное изучение архива позволяет воссоздать неизвестные ранее подробности жизни супругов и проливает свет на факты их биографии, не переданные Ксаной Богуславской составителям каталога-резюме и не зафиксированные. Данная статья знакомит лишь с малой частью хранящихся в архиве документов, изучение которых продолжается автором.

¹ Сергей Яковлевич Турковский (1882–1960) – советский архитектор, родился в Одессе (где, вероятно, и произошло его знакомство с семьей Ксаны Богуславской), учился в Академии художеств с 1900 г., после революции преподавал в Академии.

Список использованной литературы

1. Пуни И. Творчество жизни // Искусство коммуны. 1919. 5 янв. С. 1.
2. Пуни И. Современные группировки в русском левом искусстве // Искусство коммуны. 1919. 13 апр. С. 2.
3. Пуни И. Футуризм; Новое производство и новое искусство; Вывески и искусство на улицах; Освобождение живописи; Декларация имажинистов // Революционное искусство. Издание Витебского Губернского Подотдела Изобразительных искусств. Сборник первый. Витебск, 1919. С. 3–4; 5–8.
4. Изобразительное искусство Витебска. 1918–1923 в местной периодической печати : библиогр. указатель и тексты публикаций / сост. В. Шишанов. Минск : Медисонт, 2010. 263 с.
5. Э. Г. Первая свободная художественная выставка // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. 13 мая. С. 2.
6. Ф. Праздник искусства // Северная коммуна. 1919. 14 апр. С. 2.
7. Боулт Дж. Э. «Бегство форм». Иван Пуни в Берлине. 1920–1923 // Вопросы искусствознания. 1997. Вып. 2. С. 179–184.
8. Евсеева Н. Иван Пуни и латвийские художники в начале 20-х годов XX века // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 21. 2013. Витебск, 2013. С. 107–111.
9. Сарабьянов Д. В. Иван Пуни в Берлине. 1920–1923 // Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939 : сб. статей. М. : Индрик, 2008. С. 12–19.
10. Iwan Puni. Synthetischer Musiker / Mit Beitr. von Eberhard Roters; Hubertus Gassner und Schriften zur Kunst (1915–1923) von Iwan Puni. Berlin : Ars Nicolai, 1992. 152 S.
11. Lodder C. Ivan Puni and the Flight of Forms. From St. Petersburg to Berlin // Experiment 23, 2017. P. 104–116.
12. Nieslony M. Bedingtheit Der Malerei: Ivan Puni Und Die Moderne Bildkritik. Berlin : Mann, Gebr., 2016. 300 S.
13. URL: <http://archipenko.org/life-and-work.html>
14. Berninger H., Cartier. J.-A. Pougny. Jean Pougny (Iwan Puni) 1892–1956. Catalogue de l'oeuvre. Tome 1: Les Années d'avant-garde, Russie – Berlin, 1910–1923. Tübingen, 1972. 256 p.
15. Slave 171–173. Ivan Puni et Xénia Bogouslavskaia, Papiers. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits.
16. Kállai E. Iwan Puni // MA. 1922: Jahrgang 7. Heft 3. P. 35.

17. Hausmann R., Hans Arp, Iwan Puni, Maholy-Nagy. Aufruf zur Elementaren Kunst // De Stijl. N 10. 1921. S. 156.
18. Puni Iwan, Zalit Karl, Dzirkal Arnold. Proclamation der Gruppe von Kuenstlern über Fragen, die der Beurteilung des Kingressnichtunterliegen // De Stijl. VIJFDE JAAGANG, 1922. N 4. April. S. 53–55.
19. Эренбург И. И все-таки она вертится. Берлин : Геликон, 1922. 139 с.
20. Пуни И. Современная живопись. Берлин : Л. Д. Френкель, 1923. 36 с.
21. Новая Русская книга. 1922. № 9. С. 25–26.
22. Эренбург И. Люди, годы, жизнь : в 3 т. / [коммент. Б. Я. Фрезинского]. Изд. испр. и доп. М. : Сов. писатель, 1990.
23. Rougny. Bibliothèque National. Paris. 1964.
24. Мир искусства. Каталог выставки картин. 2-е изд. Пг., 1916. 24 с.
25. Шкловский В. Зоо, или Письма не о любви. СПб. : Азбука, 2009. 288 с.