

Советская художественная культура 1920–30-х годов и русско-французские связи

Анастасия Докучаева

Взаимодействие творчества русских художников с новаторским французским искусством – важнейший импульс развития отечественного авангарда периода его становления и расцвета – сохранялось и в 1920–30-е годы. Причем в работах мастеров самых разных эстетических позиций и поколений. Но живой контакт с современной французской культурой, для большинства художников неосуществимый в реальности, заменялся умозрительным. В то же время мастера авангарда – и рядовые участники движения, и его мэтры-теоретики – теряли свой радикальный настрой и заново переосмысливали художественное наследие, в том числе и новейшее французское искусство. Одной из стратегий художников, стремившихся к пластической свободе, но все же не всегда свободных от мифотворческого духа эпохи, стал уход (как от официально поощряемой мифологизации и воспевания действительности, так и от крайностей модернизма) в камерное, интимное, независимое художественное пространство. Эти процессы и их поляризованное восприятие художниками рассматриваются впервые в контексте параллелей с родственными явлениями во Франции, что позволяет по-новому увидеть особенности развития советской культуры на избранном автором историческом этапе.

Ключевые слова: советская культура 1920–30-х годов, живопись, французское искусство, авангард, модернизм, парижская школа, мифологизация.

Культура у нас одна – французская,
и без нее ни один художник не жил.

*Н. Пунин*¹

На протяжении 1920–30-х годов советские художники-новаторы в поисках наиболее современного художественного языка меняют взгляд на искусство будущего и прошлого. Еще в 1928 году, прошедшая в Москве большая выставка «Современное французское искусство», на которой единственный раз за эти десятилетия в СССР была представлена действительно репрезентативная подборка работ мастеров последних лет парижской школы², принесла некоторое разочарование не из-за отсутствия ярких художественных впечатлений, а из-за их принадлежности к сфере *узнаваемого*. Но уже к началу 1930-х основополагающая

авангардная установка – создание будущего сегодня – стала прерогативой политически и социально ангажированного официального искусства³. Последователи авангарда, разобщенные, но все еще полные идей, напротив, пытались найти точки соотнесения своего творчества с пережившейся реальностью.

Движение вперед и спираль повторения

В 1920-х годах художественный взгляд утрачивал революционную заостренность и обретал широту. В результате оказалось, что границы искусства, сохраняющего живую связь с «современностью», расширились и даже старые мастера могут вызывать не только отстраненное уважение, но вновь выступать источниками вдохновения. Р. Фальк в 1922 году писал А. Куприну: «Я все более и более смотрю назад, к старым мастерам... и последний из них Сезанн»⁴. К. Истомина восхищался античностью и Возрождением, В. Лебедев – старым китайским рисунком тушью. Р. Семашкевич был возмущен тем, что к середине 1930-х «у многих художников появились Рафаэль и Рембрандт настольными художниками»⁵. Н. Лапшин вспоминал об этом и в более раннем времени: «Кубисты и футуристы уже менее и менее интересовали меня. Наоборот, мы изучали стариков в Эрмитаже, Фрагонара, Ватто, не говоря уже о Рембрандте и Рубенсе»⁶. Сходные устремления, как известно, укреплялись параллельно и в западноевропейском искусстве. П. Пикассо, опережая призыв Ж. Кокто в 1920-е годы к возрождению классицизирующего изображения и фигуративно-реалистических форм, еще в 1917-м, к удивлению дирижера оркестра «Русских балетов», делал на корриде зарисовки быка попеременно то в кубистической, то в реалистической манере. «А вы не замечаете, что это происходит самопроизвольно? Это один и тот же бык, только увиденный по-разному», – объяснил художник, который уже с 1914 года снова стал реалистически решать свои работы⁷.

К началу 1920-х практически все влиятельные российские авангардисты приступают к преподавательской деятельности⁸, включаясь в дело осмысления, анализа и дальнейшей трансляции принципов создания новейшего искусства. В их мастерских и в обновленных образовательных учреждениях возникает генеральная система обучения «современного художника» – так сказать, новая Академия, отразившая сформировавшееся в артистической среде представление о «классических» формах искусства современности. В изменившейся иерархии художественных ценностей французское искусство XIX – начала XX века заняло одно из высочайших положений. Наиболее отчетливо это видно, конечно, по логизированной и разработанной системе обучения Малевича, выстроившего лестницу восхождения к супрематизму путем последовательного изучения импрессионизма, сезаннизма, кубизма и футуризма⁹.

Все эти признаки перемены модуса существования новаторского искусства в 1920-е годы были свидетельствами формирования абсолютно новой и, казалось бы, противоречащей основам этого искусства, тенденции, которую было бы правомерно назвать *академизацией*¹⁰. Речь здесь не идет о прямолинейном понимании этого процесса как возрождения неоклассических и имперских традиций¹¹ или о воссоздании Академии по дореволюционным прототипам (к чему оказался склонен соцреализм). Творчески плодотворно и разнообразно этот процесс протекал на индивидуальном уровне. Художники, в разной степени прикоснувшиеся к открытиям авангарда (как, например, В. Лебедев, В. Татлин, К. Рождественский, К. Малевич, Н. Удальцова, А. Древин, Н. Тырса, К. Истомин, А. Осмеркин, Н. Лапшин, В. Ермолаева, А. Софронова, Т. Маврина, Ю. Пименов, А. Самохвалов, А. Ведерников, Р. Барто, П. Кончаловский, К. Редько, Р. Фальк, отчасти С. Герасимов, Г. Нисский, А. Лактионов, А. Дейнека), каждый в свое время на протяжении 1920-х и начала 1930-х годов стали разрабатывать художественные системы, которые не порывали с предшествовавшим искусством и не указывали единственно верный, «узкий путь», как это было свойственно авангарду периода его расцвета. Напротив, выстраивалась разветвленная сеть взаимодействий индивидуального метода с разнообразными художественными отсылками, идеалами и эталонами. Безусловно, личностные, часто четко отрефлектированные творческие связи с французской живописью были одним из базисных, связующих элементов этой «внутренней» академизации.

Подобная система создавала для каждого из мастеров очень внятную индивидуальную «координатную сетку», согласно которой давалась оценка и собственному творчеству, и работам собратьев. Вот примеры дружеских характеристик, данных одними мастерами другим, основанных именно на использовании эталонов-маркеров. Б. Рыбченков о Н. Кузьмине: «Глубоко чтит искусство Франции XIX века, ухитряясь при этом оставаться русским»¹². Б. Рыбченков о С. Расторгуеве: «Мастер городского пейзажа с пристрастием к Марке»¹³. Н. Лапшин о себе и А. Ведерникове: «Мы оба с Ведерниковым любили Марке и исходили из него, но Ведерников более по-русски, по линии кустарей, иконописцев»¹⁴. А. Пахомов о других «круговцах»: «В поисках стиля мы обращались к древнерусскому искусству, искусству Возрождения, к Средневековью, к искусству Египта»¹⁵. Неизвестный художник о молодежной выставке ВХУТЕМАСа: «Наши живописцы не столько думают о натуре, сколько о музейном искусстве и цветных репродукциях. Натура воспринимается ими сквозь очки Левитана, Матисса, Мане, Марке, Модильяни»¹⁶. Г. Филипповский о «Группе Пяти»: «Тогда достаточно было увидеть плохонькую репродукцию, чтобы в вас пробудились целые миры откровений. Взошла звезда Боннара, Мориса Утрилло, Дюфи. Мы были равнодушны к творчеству Пикассо»¹⁷. А. Осмеркин о себе: «Галереи Щукина и

Морозова – моя Академия»¹⁸. Д. Загоскин: «Труд, любовь, радость быта сейчас не отражаются нашими художниками. Хотелось бы видеть большую картину, как картина Фрагонара “Поцелуй”»¹⁹.

Возникшая сумма «академических» знаний о недавнем и далеком прошлом разных культур в противоречивом сочетании с продолжающимся поиском языка искусства будущего стала основанием процесса *самоосознания* культуры. Это поставило мэтров и их учеников в равное положение при изучении общего художественного наследия, увиденного с новой высоты, в том числе и самими участниками событий бурных 1900–10-х годов. Неудивительно, что в 1920-е неотъемлемой частью творческого процесса стали *«историзация»* и *музеефикация* новейшего искусства. Период бури и натиска начал сменяться периодом осознания сделанного.

Для художественных объединений в 1920-е годы, в атмосфере одновременного осмысления пройденного и поиска нового, важным принципом самохарактеристики стало декларирование границ взаимодействия с французским искусством. В циркулярном письме АХРРА (1924) формулировались очередные задачи и предостережения, обращенные «ко всем художникам СССР»: «Создание в русской школе элементов социального искусства самим фактом своего существования является логическим противовесом развитию и увлечению крайними, так называемыми левыми тенденциями в искусстве, для обнаружения их мелкобуржуазной упадочной сущности, выражающейся в попытке перенесения переломных форм искусства Запада, главным образом, французского искусства (Сезанн, Дерен, Пикассо) на чуждую им экономически и психологическую почву»²⁰. Этот пассаж уравнивает понятия *западное – французское – левое – чуждое искусство*, вводит терминологию (*мелкобуржуазный, упадочный*) и предвосхищает официальную борьбу с объектом критики. Но, поскольку появился этот текст еще в первой половине 1920-х, авторы допускают послабление: «Это отнюдь не должно означать, что следует игнорировать все формальные достижения французского искусства второй половины XIX и в известной мере первой четверти XX века»²¹. Здесь же предлагается возможный способ взаимоотношений с новейшими течениями: «Тщательное и серьезное изучение и усвоение живописных и формальных достижений современного искусства – неперемнная обязанность каждого серьезного художника»²². И, наконец, снова на французском примере, обозначается приемлемый уровень «модернизма»: «После уже осознанного краха так называемых левых течений в искусстве становится ясным, что современный художник должен быть мастером кисти и революционным бойцом. Пусть трагическая фигура Курбэ будет лучшим прообразом в нападении о тех целях и задачах»²³. Оговоримся, что в качестве положительных «прообразов» в тексте также упоминались и русские мастера: В. Перов, В. Суриков и И. Репин.

На этом же принципе сопоставления и противопоставления западного искусства (в большинстве случаев подразумевалось французское) и отечественных традиций были построены «программные платформы» практически всех объединений, задававшие их участникам ориентиры и контрориентиры. НОЖ критиковал собрание Щукина и «вчерашних аристократов искусства – западников» и в то же время желал развивать старое искусство, изучать природу и т. д.²⁴. ОСТ декларировал отказ от «отвлеченности и передвижничества в сюжете», а также от «псевдосезаннизма как разлагающего дисциплину формы, рисунка и цвета»²⁵. Объединение «Четыре искусства», напротив, выступало за подробное знакомство именно с французской школой «как наиболее полно и всесторонне развивающей основные свойства искусства живописи»²⁶. В Советской России, вдали от Франции, несмотря на скудость проникавшей информации, диалогические отношения с французской новаторской живописной культурой были весьма активными, включались как важный элемент в общую перестройку советской культуры и служили индикатором развития этого процесса.

«Остров Кифера»

С конца 1920-х годов и особенно в 1930-е в российской культуре сосуществовали следующие тенденции: усиление запретительной политики государства, утвердившаяся социально-политическая ориентированность официального искусства, угасание общественно-социальных устремлений русского авангарда, все большая, причем осознанная, отделенность художественного процесса от общественного. Присутствовало также и разочарование во французском искусстве последних лет. Продолжались дискуссии о поиске нового пластического языка, но большинство художников чувствовали исчерпанность радикального эксперимента. В совокупности эти тенденции вызывали ощущение значительной исторической дистанции по отношению к французскому искусству конца XIX – начала XX века и, одновременно, незаменимости его опыта, утвердив этот период как «классику современности» – эталонную, эйдетическую, отделенную от ангажированной действительности.

В свое время Э. Панофский дал ключ к пониманию происхождения феномена идеализации одной культуры в рамках другой: «“Дистанция”, созданная Возрождением, лишила античность ее реальности. Классический мир перестал быть одновременно одержимостью и угрозой. Он стал объектом страстной ностальгии <...> На классическое прошлое впервые взглянули как на целостность, отделенную от настоящего, как на идеал, к которому можно стремиться»²⁷. Это обобщение полностью применимо и к вопросу развития диалога российского искусства с французским в 1920–30-х годах. «Можно жить в Париже

духовно, так и не увидев его воочию никогда», как заметил Г. Филипповский, говоря о художниках из «Группы пяти»²⁸.

Малевич в конце 1920-х педантично воссоздавал к предстоящей выставке свои утерянные импрессионистические картины, чему бы вряд ли посвятил столько времени в момент расцвета супрематизма²⁹. Позже опальный Татлин вернулся к квази-импрессионистическому стилю. Осмеркин водил своих студентов из ВХУТЕМАСа в ГМНЗИ (где в подавляющем большинстве была представлена именно новейшая французская живопись), наглядно демонстрируя ответы на все вопросы художественного мастерства. У Лапшина, Лебедева, Пунина, Тырсы и их друзей (в основном круга «ленинградских маркистов») было принято собираться, чтобы за бокалом вина поговорить о французской живописи, посмотреть альбомы и журнальные вырезки с репродукциями³⁰, но приехавший в 1934 году в Ленинград А. Марке, познакомившись лично с этими художниками и побывав в нескольких мастерских, так, кажется, и не узнал, что его открытия были оценены в этом городе, как, может, нигде в мире. Его жена написала позже В. Гринбергу, одному из «маркистов», лишь нейтрально-теплые слова благодарности за гостеприимство³¹. Находясь в большом творческом родстве с французской новейшей живописью, русские художники, начиная с рубежа 1920–30-х годов, перестали чувствовать себя принадлежащими к одному с ней вектору. Несмотря на неутешительные перемены, у них оставался прекрасный образ искусства Парижа, связь с которым питала их творческий дух, но в то же время живой контакт с которым был уже мало представим.

Идеализации французского новаторства среди представителей в Советской России авангардных и примыкавших к ним течений способствовала не только привычная притягательность этого «артистического острова Киферы», но и синтетичность парижского искусства, переплавившего опыт других культур, а также его удивительное свойство сочетать классичность и революционность – «нервный трепет современности и успокоительное веяние вечности» (как сказал Я. Тугендхольд применительно к творчеству Дега³²).

Конечно, для каждого мастера стилистический баланс соотношения традиционности и модернизма был индивидуален, ведь он присутствовал даже в официальном советском искусстве – в дозированном виде, как переработка импрессионизма³³. Выставка работ французских импрессионистов и мастеров барбизонской школы из коллекций советских музеев стала в Москве (1939) событием, получившим весьма эмоциональные и противоречивые отклики. Это объясняется сохраняющейся актуальностью связанных с этими стилями художественно-идеологических вопросов и проблем³⁴.

Тенденция к созданию подчеркнуто личностных художественных систем развивалась на протяжении 1920-х годов параллельно с офици-

альным стилем. Благодаря последовательному творческому поиску, в котором часто сплавились самые разные источники и влияния, А. Сафронова, М. Соколов, Н. Удальцова, А. Ведерников, Р. Барто, Н. Синезубов, В. Лебедев, М. Казанская, Т. Маврина, О. Гильдебрандт, В. Гринберг, В. Татлин, Н. Тырса, Р. Фальк, А. Шевченко, В. Пакулин, Р. Семашкевич, Е. Левина-Розенгольц, А. Морозов и многие другие замечательные мастера 1920–30-х годов создали новый род полистилистического искусства. Оно было наделено огромной культурной памятью и склонностью к особому философскому лиризму. Со второй половины 1920-х годов в творчестве многих мастеров проявилось стремление выйти за пределы общей «системы координат» и следовать лишь собственной цели. Убежищем от социальной ангажированности официального искусства и радикализма авангарда становилось искусство с менее очевидной референцией к какому-либо конкретному стилю, будь то соцреализм или кубизм, а художественное высказывание приобретало новое качество – тонкую нюансированность, непрямолнейность, как стилистически-формальную, так и содержательную. Бесспорно, это было отступление от магистральной дороги авангарда³⁵. Но лежащая в основе подобного искусства экспериментальность позволяет говорить не об отречении от идеалов прошлых лет, а о своеобразном феномене «*миниатюризации*»; серьезный, вдохновенный эксперимент велся теперь в очень сузившемся творческом поле. Присущие модернизму поиски все более современного художественного языка были перенесены советскими мастерами в камерное, личное пространство, ограниченное и стилистически, и социально. Возможно, именно эта избирательная вариативность и является «стилем 1930-х годов».

Оптика неразличения

Отсутствие нового стиля-прозрения и полистилистическая восприимчивость художественного взгляда привели к неожиданным результатам: именно в 1920-х и отчасти в 1930-х годах формальное и мировоззренческое сближение русской живописи с опытом нового и новейшего французского изобразительного искусства достигло своей наибольшей глубины. В 1928 году Н. Пунин в одном из выступлений перед коллегами и художниками обозначил опасности и желаемый путь развития советского искусства, сделав очень ценное для нашей темы обобщение: «Для русского искусства характерно отсутствие крепких длительных традиций. Некоторые считают, что выход из трагического положения – в припадании к французской культуре. Но не следует забывать, что есть французская культура и есть догма. Культура у нас одна – французская, и без нее ни один художник не жил. Но во имя искусства, во имя живого чувства я бы предостерегал от возведения французской культуры в догму»³⁶. Особенно важен сам терминологический выбор, переносящий акцент именно на французскую культуру живописи

(а не на «искусство», отсылающее к более дискретным творческим явлениям – отдельным стилям, именам, приемам). Культура может быть понята как «силовое поле», определяющее изначальные условия творческого существования и мышления художников. Значимо также, что неизбежная, по мнению Пунина, родственность французской и русской живописи должна была проявляться не в букве, но духе искусства. Именно это, как нам видится, и происходило в работах огромного количества мастеров.

Так, художники, прошедшие «горнило» французско-русского авангарда (Лебедев, Малевич, Татлин, Кончаловский, Грабарь, Русаков, Маврина, Осмеркин, Рождественский, Истомин, Ермолаева, Синезубов и другие), развиваясь, не могли не соотносить тем или иным образом свое творчество с искусством Франции. Они продолжали участвовать в диалоге с этим требовательным соперником-референтом, присутствие которого становилось все более умозрительным. Осмеркин совершал утренние прогулки по Парижу по карте над своей кроватью. Лебедев, Тырса, Лапшин коллекционировали альбомы французской живописи. Софронова посвящала в конце 1930-х стихи Пикассо, Дерену, Марке (ее дочь отметила позже, что отзвуки системы Марке в работах матери – свидетельство не подражания, но именно «сродства душ»³⁷).

С другой стороны, к рубежу 1920-х и 1930-х годов и далее художники все меньше были склонны к сложным теоретическим конструкциям или поиску избранных кумиров. Особенно это касалось представителей младшего поколения, окончивших экспериментальные художественные вузы в 1920-е годы. Эти молодые мастера желали честно писать свои ощущения и наблюдения над жизнью, найти свой индивидуальный стиль, соразмерный языку эпохи³⁸. Удивительно, что именно в это время ассимиляция французского искусства достигла своего апогея – нередко русский автор искренне «забывал» об источниках своего творческого формирования, где немалая доля приходилась на французское искусство, и мог, скорее, назвать Дионисия в качестве основного импульса вдохновения (Б. Чернышев³⁹), или вовсе обособливался от предшественников, как Р. Семашкевич, к которому, по выражению В. Милашевского, «образование “не приставало”»⁴⁰. Мощный прилив моды на радикальное французское искусство схлынул, оставив ландшафт русской художественной территории измененным; и, что очень важно, многие воспринимали его привычным и родным именно в этом виде.

Однако параллельно усиливалось и охлаждение к французскому модернизму. С изменением представлений о «современности» в искусстве уже со второй половины 1910-х годов и особенно в 1920-е французская живопись, какой она виделась из России, постепенно оказывалась в глазах одного круга художников устаревшей (для И. Машкова, И. Бродского, С. Герасимова, отдавших, как известно, немалую дань экспери-

ментам), в то время как для других она продолжала оставаться излишне радикальной, невнятной (для большинства наследников СРХ). Другой важной причиной отдаления послужило и то, что к концу 1920-х годов «усталость» от радикальных проявлений авангарда в целом совпала с определенной «усталостью» от его неизменной французской составляющей. В результате в глазах многих выпускников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа французское искусство в целом стало почти синонимом неоправданных эстетических «излишеств», холодного, отрешенного от жизни формотворчества.

На протяжении 1930-х годов французская живопись не утратила статус объекта референции, однако этот объект оказался перенесен в область отвлеченных представлений. Возникал парадокс: очень плотно сплетаясь с формальными поисками русского искусства и нередко проникая в самые основы его стилетворчества, художественного мышления и видения мира, в 1920-е годы и позднее французское искусство часто продолжало восприниматься как «внешнее» по отношению к русскому, требующее повторения и нового усвоения или, наоборот, отторжения. Однако, когда русское искусство начиная с рубежа 20–30-х годов все более отказывалось от «опасных связей» с Францией, оно делало это столь радикально, что одновременно лишалось и многих собственных завоеваний, утрачивая не какие-то отдельные, заимствованные, внешние стилистические приемы, а часть самого себя, своей сущности, в том числе интеллектуальной и духовной. Этот процесс завершился в конце 1930-х годов, ознаменовав конец целой эпохи художественно-культурного взаимодействия с Францией, начавшегося еще в XVIII веке.

Дух времени

В первые послереволюционные годы новое французское искусство получило, как временный «союзник», весьма высокое официальное одобрение, зафиксированное и в ленинском декрете о национализации коллекций Шукина и Морозова (на основании их «общегосударственного значения в деле народного просвещения»⁴¹), и в плане монументальной пропаганды, в которую, помимо русских художников, были включены имена Курбе и Сезанна. Но уже в самом начале формирования государственной культурной политики многие ощутили, что связи новаторского французского искусства с русским – явление хрупкое и временное.

Весьма показательной в отношении подобных метаморфоз представляется фигура И. Бродского, писавшего в 1900-х – 1910-х годах полотна, отличавшиеся изысканностью и отсылками не только к русскому символизму, но и к творчеству группы «Наби», особенно к живописи П. Боннара. Решительно принятая им уже в начале 1920-х годов упрощенная лапидарность и нарративность могут считаться

эталонными с официальной точки зрения. «Что это Вы все цвет, да цвет. Это было все до постановления ЦК», – заявил Бродский Осмеркину в 1933 году⁴². Живопись приобретала качество лозунга.

Существует важная закономерность: мастерам, которых привлекала французская живопись, было принципиально важно именно *живописное* разрешение профессиональных задач, которые они ставили перед собой. Однако официальная линия искусства на протяжении 1920-х годов все больше апеллировала к качествам, второстепенным для живописи: умению скомпоновать внятное нарративное послание на заданную тему, очищенное от подтекста и гарантирующее отсутствие опасной широты интерпретации.

Несмотря на требовавшуюся прямолинейную натуроподобность, утверждающийся официальный стиль в содержательном отношении опирался на идеализацию мифологического типа, о чем открыто заявил М. Горький в программном выступлении 1934 года: «Но если к смыслу извлечений из реального добавить – домыслить, по логике гипотезы, желаемое, возможное, и этим еще дополнить образ, – получим тот романтизм, который лежит в основе мифа», и побуждает «практически изменить мир»⁴³. Между идеальным будущим и постепенно корректировавшимся прошлым исключался зазор, в который можно было бы увидеть современность. Художнику оказалось запрещено всматриваться в мир и в себя: изучение, рассматривание, анализ, вчувствование стали совершенно излишними. Задача была в воспроизведении предданных идеологизированных представлений⁴⁴. Идеально-эйдетическое оживало материализующей его веры.

Напротив, французские новейшие течения от импрессионизма до кубизма представляли *аналитическую* систему, позволявшую художнику перевести свое чувство в формы, наиболее соответствующие *видению* современности. Это искусство давало инструмент для особого рода соединения в одно целое индивидуального образа мыслей и чувств мастера и их максимально точного воплощения: способ мышления и художественный язык бесконечно взаимопроникали, объективно-аналитическое и субъективно-художественное становилось единым способом видеть мир и творить. Еще на первых кубистических выставках Пикассо в спорах об искажениях мира в его пейзажах доказывал, что его произведения не более условны или искажены, чем фотографии тех же мест⁴⁵. И футуристические эксперименты с попыткой передать движение живописными средствами, и свойственное кубизму желание показывать предмет со всех сторон, то есть более «реалистично», свидетельствуют об изначально заложенном у многих французских и русских авангардистов нежелании утрачивать связь с видимой действительностью.

В Советской России прокламативное утверждение еще не возникшей прекрасной, парадной и грандиозной реальности вступило в

конфликт с пристальным взглядом на реальность действительно существующую, не всегда отрадную, однако нередко увиденную поэтической, философски наполненной, камерно-интимной. Многозначная однозначность одного типа живописи противостояла рафинированной минималистичности другого, тематические картины – философско-лирическим пейзажам, наращивание «внешних слоев» (колонн в архитектуре, представителей «народных масс» в живописи) – выявлению основ. Насыщенность действиями и персонажами конфликтовала с безлюдными пространствами и скромными предметами, плакатная нарративность – с уходом от «точных выражений», героическая вечность – с текучестью дня. А предзаданное, «обобщественное» содержание противоречило непредсказуемому соавторству зрителя. Данный процесс, безусловно, нельзя свести лишь к чистым антиномиям⁴⁶. В действительности смешение противоположных элементов могло нередко возникать даже в пределах творчества одного художника, что мы видим, например, в работах «круговцев».

Характерно, что одной из главных причин неослабевающего внимания российских мастеров к формально-техническим совершенствам французской живописи было не вполне осознанное ощущение, что за этими внешними свойствами стоит нечто необычайно значимое для искусства: особое самосознание и самоощущение художника, что позволяло ему быть *свободным* не только в общении с материалом, но и в осмыслении вдохновляющих его искусство идей.

В эпоху мифотворчества, благодаря внутренней склонности авангарда к игре с собственным образом⁴⁷, французское новаторское искусство в Советской России провоцировало собственную *мифологизацию*, для одних становясь «островом Киферой», а для других приобретая отталкивающие черты. Однако мифологизация, следовавшая за официальной линией, была равно направлена и в прошлое⁴⁸. В чем-то этот процесс напоминал политическую корректировку истории *a posteriori*, как в случаях знаменитых политических дел меньшевиков, Троцкого, или, что особенно важно для области визуального, стирания имен и речей «ренегатов» из стенограмм и исчезновения ставших негодными лиц с фотографий. Образ французского искусства приобретал черты *феномена*, оторванного от своего исторического существования, и произвольно трансформировался⁴⁹.

Примечательно, что новое искусство Франции, «враждебное» для советской официальной культуры, было уже несколько десятилетий интернациональным по составу⁵⁰. Причем для огромного количества художников парижской школы межвоенных лет был свойственен интерес именно к изображению будничной действительности, варьировавшийся от неоакадемических тенденций авангарда до работ французских «натуралистов» с их мягкими вариациями постимпрессионизма.

В культуре Франции мы также видим внешне схожие мифологизирующие устремления, что позволяет проводить определенные параллели с культурной ситуацией в Советской России. Склонность к культивированию иллюзорных представлений была свойственна и общеевропейскому сознанию той эпохи. Например, французский автор монографии 1927 года о Хане Орловой, одной из авторитетнейших представительниц парижской школы, с одной стороны, подчеркивает характерную для эпохи полистилистичность, не позволяющую выделить в творчестве художницы доминирующее направление или проследить наследование какой-либо «большой традиции», с другой – отмечает единственную конкретную стилистическую, «поражающей новизны» поддержку ее творчества – влияние Востока⁵¹. Французские исследователи нашего времени считают произведения Ханы Орловой чисто парижским развитием идей Аристиды Майоля и Франсуа Помпона⁵².

В интернациональной художественной среде Парижа новые веяния также рассматривались через призму противопоставления «свой – чужой». Для Матисса, Дерена, Брака произведения выходцев из других стран, пусть и самые современные и удачные, всегда оставались чем-то отличным от их собственных. Космополит Андре Сальмон объяснял сверкающую красками новизну картин бельгийца Кеса ван Донгена «наивным удивлением гуруна, иностранца, остолбеневшего при виде иллюминированного парижского вечера»⁵³. Хвалебно комментируя его работы, критик все же отмечает в них элементы «варварства», «жизнерадостной вульгарности», которая отличает произведения Кеса ван Донгена от картин Вламинка, Матисса, Дерена или Дюфи⁵⁴.

Сам дух эпохи побуждал создавать объединения единомышленников и одновременно выявлять врагов и предателей. Жан Кокто, пригласивший Пикассо к сотрудничеству с Дягилевым для постановки «Парада», описал с долей артистического преувеличения реакцию на это художественной среды: «Люди из его окружения не хотели верить, что он поедет со мной. На Монмартре и Монпарнасе царила диктатура. Кубизм переживал свой самый аскетический период. Предметы на столике кафе да испанская гитара – вот все, чем разрешалось радовать глаз. Писать декорации, да еще для “Русского балета” (эта фанатичная молодежь не знала Стравинского), было преступлением. Никогда господину Ренану не удавалось спровоцировать большой скандал в Сорбонне, чем тот, что вызвал Пикассо в кафе “Ротонда” согласием на мое предложение. Самое худшее заключалось в том, что мы должны были отправиться к Сергею Дягилеву в Рим, а моральный кодекс кубиста не допускал иных путешествий, кроме как по линии метро Север-Юг, от площади Аббатис до бульвара Распай»⁵⁵.

Во время Первой мировой войны сам Кокто предупреждает об опасных иноземных влияниях, в том числе и русских: «Дебюсси сбился с пути, поскольку из немецкой ловушки он попал в русские сети. <...>

Русская музыка восхитительна, поскольку она является русской музыкой. Французская русская музыка или французская немецкая музыка это неизбежно внебрачное дитя»⁵⁶. Для создателя термина «парижская школа» Андре Варно присутствие в 1920-х годах на французской земле иностранных художников, которые проникаются ее духом, – явление прекрасное, тогда как его оппоненты еще десятью годами ранее, с началом войны, начинают видеть в принесенном иностранцами кубизме опасную «инфекцию»⁵⁷. Абсурдным образом кубизм превратился на премьере дягилевского балета «Парад» в мае 1917 года в «искусство бошей»⁵⁸ – на пике ксенофобии времен Первой мировой войны кубистические декорации, созданные Пикассо, стали возбудителем скандальной истерии на премьере в театре Шатле. В них увидели пропаганду германских идей. За премьерой последовал шлейф отрицательной критики, приговор Эрику Сати, автору музыки, который получил восемь дней тюрьмы за оскорбление журналиста, и взыскание штрафа с Кокто за угрозы адвокату этого журналиста⁵⁹.

Более того, во время проявления во Франции национализма и антисемитизма, с начала войны и в последующие за ней годы противники авангарда и парижской школы утверждали, что «вырождение, преследующее французскую живопись, не только следствие присутствия иностранцев на французской земле, это симптом более глубоко проникшей болезни, уже разъедающей прекрасные, правильные черты искусства французских кровей»⁶⁰. В противовес искусству «болезни» во Франции, как и в Советской России, пропагандировалось искусство «здоровья», выраженное продолжением академически-салонных традиций.

Мифотворчество проникало в художественный мир извне и культивировалось им изнутри как в России, так и во Франции: в результате произведение попадало в напряженное поле интерпретаций, иногда лишь косвенно связанных с творческим замыслом художника.

Москва – Париж: параллели и перпендикуляры

В 1930-е годы интернациональные устремления всего европейского искусства трех предыдущих десятилетий все более уступали место, особенно в России, интенсивной деинтернационализации, к которой относится и замыкание в официальных принципах соцреализма, ставшего эквивалентом понятия «национальная школа». Несомненно, практика художника, жившего в Париже и зависевшего от рыночных условий в момент нараставшего экономического кризиса, весьма часто отличалась от возвышенных представлений о служении искусству будущего, но расхождение идеалов авангарда с действительной художественной практикой во Франции не было столь радикальным и повсеместным. Напротив, «отцы-основатели» авангарда заняли общественно признанное и коммерчески успешное положение⁶¹. И с определенным удоволь-

ствием пользовались им – даже Пикассо на официальные приемы вместо свитера надевал смокинг.

Безусловно, искусству Нового времени, особенно в XX веке, было весьма важно не терять связи с интернациональным окружением для сохранения импульса к развитию. Однако Париж и вся Франция в 1930-е годы, и даже несколько ранее, начали постепенно утрачивать положение и статус художественного форпоста западного искусства, где генерировались идеи. Многие замечательные мастера, близкие авангарду, и даже его центральные фигуры (например, Матисс, Брак, Вламинк) работали во Франции не в русле радикально новых поисков, но углубляли и совершенствовали, как и многие российские мастера, уже сложившуюся художественную систему, часто также характеризующуюся полистилизмом. В отличие от кипения творческих страстей перед Первой мировой войной, годы перед следующей военной катастрофой были отмечены определенным художественным безвременьем – новые идеи еще только начинали выкристаллизовываться⁶². В этом контексте и чрезмерная приверженность французскому искусству конца XIX – начала XX века, и борьба с его все более иллюзорным «влиянием» были в равной степени умозрительными фантомами.

Примечательна настойчивость, с которой в России художники и их официальные оппоненты стремились связывать экспериментальное искусство именно с французским. Возможно, это было обусловлено недостаточно развитой научной терминологией, описывавшей современный художественный процесс, которая не дала особого названия кругу мастеров, близких французскому искусству. Единственное и весьма приблизительное определение, которые современники могли охарактеризовать творчество подобного художника, это «парижская школа». Во Франции такое большое терминологически-смысловое обобщение было сделано во второй половине 1930-х годов, в частности, на выставке, прошедшей в Париже, в Зале для игры в мяч, параллельно со Всемирной выставкой «Искусство и техника в современной жизни» 1937 года. Художественная экспозиция носила название, которое говорит само за себя: «Происхождение и развитие независимого интернационального искусства». Термин *независимое интернациональное искусство* может быть во всей полноте применен и к насыщенной французскими референциями живописной культуре многих российских художников.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Стенограмма выступлений в Отделе новейших течений ГРМ. См.: Материалы по выставке московских художников Н.А. Удальцовой и А.Д. Древина // ОР ГРМ. Ф. 127. Д. 69. Л. 3–3 об.
- 2 На выставке были представлены 262 работы, в основном последних лет (в том числе и скульптура), включая произведения Ю. Анненкова, К. Бранкузи, Ф.-Э. Валлатона, М. де Вламинка, Н. Гончаровой, Д. де Кирико, А. Дерена, К. ван Донгена, П. Кремня, М. Ларионова, Ф. Леже, А. Ле Фоконье, А. Марке, А. Модильяни, А. Озанфана, Х. Орловой, Ж. Паскэна, М. Утрилло, Ж. Сёра, Л. Сюрважа, Т. Фуджиты, О. Цадкина, М. Шагала, А. Экстер, А. Яковлева и нек. др.
- 3 А. Жданов определил соцреализм как «изображение действительности в ее революционном развитии» (цит. по: Морозов А.И. Соцреализм и реализм. М., 2007. С. 22).
- 4 Цит. по: Ройтенберг О. Неужели кто-то вспомнит, что мы были... М., 2004. С. 66.
- 5 Васильева Н.М. Роман Матвеевич Семашкевич. 1900–1937. Живопись, графика. М., 1996. С. 25.
- 6 Цит. по: Лапшин Н.Ф. Автобиография // Николай Федорович Лапшин. 1891–1942. Каталог выставки. Галерея «Арт-диваж». М., 2005. С. 187.
- 7 См.: Жидель А. Пикассо. М., 2007.
- 8 Об академизации авангарда как превращении творческого метода в педагогическую систему см., напр.: Адашкина Н. Закат авангарда // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000. С. 148–158; Карасик И. К истории петроградского авангарда: 1920–1930-е годы. События, люди, процессы, институты // Искусствознание. 2004. № 1. С. 289–332; Малкова О.П. Художник в контексте времени (проблемы творческой эволюции И.И. Машкова в широком культурологическом контексте) // Проблемы советского искусства 1930–1950-х гг. Сборник статей. Курск, 1999. С. 93.
- 9 Особенно интересна в этом отношении исследовательская деятельность ГИНХУКа. См.: Карасик И.Н. Сезанн и сезаннизм в исследовательской практике Государственного института художественной культуры // Поль Сезанн и русский авангард начала XX века. Каталог выставки. СПб., 1999. С. 173–182.
- 10 О свойственной всем «авангардам» тенденции к «заключению союза» с традиционным искусством на определенном этапе своего развития см., напр.: Адашкина Н. Закат авангарда...; Паперный В. Культура Два. М., 2011; Storr Robert. Modern Art despite Modernism. Museum of Modern Art. N.Y., 2000. P. 43.
- 11 Подробнее см.: Морозов А.И. Указ. соч. С. 64.
- 12 Рыбченков Б. Из воспоминаний о «Тринадцати» // Искусство. 1987. № 6. С. 30.
- 13 Рыбченков Б. Рубежи памяти // Творчество. 1989. № 1. С. 6.
- 14 Лапшин Н.Ф. Автобиография... С. 197.
- 15 Цит. по: Успенский А. Между авангардом и соцреализмом. Из истории советской живописи 1920–1930-х годов. М., 2011. С. 159.
- 16 Нюренберг А. Одесса – Париж – Москва. Воспоминания художника. Дюссельдорф, 2009. С. 243.
- 17 Тренихин М. Импрессионизм, Сезанн, традиции французского искусства

- XIX века в теоретической интерпретации Арона Ржезникова // Искусствозна-
ние. 2013. № 3-4. С. 481.
- 18 Нюренберг А. Указ. соч. С. 275.
 - 19 Цит. по: Успенский А. Указ. соч. С. 179.
 - 20 Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы.
Документы. Воспоминания. Составитель Перельман В.М., 1962. С. 121.
 - 21 Там же.
 - 22 Там же.
 - 23 Там же. С. 122.
 - 24 Там же. С. 106.
 - 25 Там же. С. 211.
 - 26 Там же. С. 230.
 - 27 Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в культуре Запада. СПб., 2006.
С. 188–189.
 - 28 Цит. по: Тренихин М. Указ. соч.
 - 29 О «ретроспективном» импрессионизме Малевича см.: Баснер Е. Живопись Ма-
левича из собрания Русского музея. (Примеры творческой эволюции художни-
ка) // Казимир Малевич в Русском музее. СПб., 2000. С. 15–27.
 - 30 Лапшин Н.Ф. Автобиография... С. 186.
 - 31 Гринберг Г.А. Воспоминания о брате // Искусство. 1990. № 4. С. 31.
 - 32 Тугендхольд Я. Эдгар Дега и его искусство. М., 1922. С. 5.
 - 33 В чистом виде импрессионизм и его вариации также были невозможны в офи-
циальном искусстве, и даже Кончаловский подвергался иногда остракизму.
Как с горечью сказал Б. Рыбченков о себе: «Не так-то просто удержаться на
высоте, если изо дня в день тебя захлестывает мутная волна оглуленного со-
циализма, вульгарной брани за искажение советского образа жизни, обвинений
в формализме и “преступном” импрессионизме». Цит. по: Ройтенберг О. Указ.
соч. С. 40.
 - 34 Розенталь Л. Выставка французского пейзажа в музее Нового западного искус-
ства // Творчество. 1939. № 7. 2–3 обл.; Ржезников А. О живописных традициях
французского пейзажа // Там же. 3–4 обл.; Выставка французского пейзажа //
Там же. С. 14; Фёдоров-Давыдов А.А. Связи русского пейзажа с французским
// Там же. С. 15–17; Нюренберг А. Французский пейзаж // Там же. С. 17–19.
 - 35 О соцреализме как стиле, связанном с авангардом, см.: Соцреалистический кан-
тон. Под. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000; Генис А. Треугольник
(авангард, соцреализм, постмодернизм) // Иностранная литература. 1994. № 10;
Гройс Б. Полуторный стиль: Соцреализм между модернизмом и постмодернизм-
мом // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 44–53; Эпштейн М. Исто-
ки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8.
 - 36 Цит. по: Материалы по выставке московских художников Н.А. Удальцовой и
А.Д. Древина... Л. 3.
 - 37 Цит. по: Евстафьева Н. Пейзажи, портреты // А. Сафронова. Записки независи-
мой. Дневники, письма, воспоминания. М., 2001. С. 201.
 - 38 Б. Рыбченков суммировал исходные условия творческого формирования и най-

- денного пути применительно к себе, но то же самое можно было бы сказать и о многих других: «Вынужденный уход из училища (Киевское художественное училище. – АД.) подарил мне радость познания “добра и зла”. С безрассудством юного кентавра устремился я на поиски себя в модных тогда футуризме, кубизме, супрематизме и прочих отвлеченностях. Они расширили мои познания и обогатили вкус. Личное знакомство с такими корифеями, как Казимир Малевич, Натан Альтман, Владимир Татлин, помогло мыслить философски отвлеченными категориями в понимании природы и сущности искусства. <...>. К осени 1923 г... я вышел на столбовую дорогу реализма с его безграничными возможностями неподкупного максимализма правдивости образов». Цит. по: Рыбченков Борис. Рубежи памяти... С. 5.
- 39 Лемпорт В. Борис Петрович // Борис Петрович Чернышев. К 100-летию со дня рождения художника. Живопись, графика, монументальное искусство, скульптура. М., 2007. С. 181–182.
 - 40 Цит. по: Ройтенберг О. Указ. соч. С. 425.
 - 41 Цит. по: Костеневич А.Г. От Моне до Пикассо. Французская живопись второй половины XIX – начала XX века в Эрмитаже. Л., 1989. С. 23.
 - 42 Цит. по: Осмеркин А.А. Размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников. М., 1981. С. 79.
 - 43 Цит. по: Морозов А.И. Указ. соч. С. 22.
 - 44 Об этом подробнее см.: Адашкина Н.Л. 30-е годы: контрасты и парадоксы советской художественной культуры // Советское искусствознание '25. М., 1989. С. 11–26; Алленов М. К вопросу о структуре понятия «соцреализм» // Искусство. 1988. № 10. С. 55–57; Андреева Е. Советское искусство 1930–1950-х годов: образы, темы, традиции // Искусство. 1998. № 10. С. 66–67; Бобринская Е. Итальянский жанр и советская живопись 1930–1950-х годов // Искусство. 1999. № 5. С. 28–33; Герман М. Мифы тридцатых и сегодняшнее художественное сознание // Творчество. 1988. № 10. С. 1–2; Паперный В. Указ. соч.; Пелипенко А.А. Искусство XX в. в контексте эволюции мифологического сознания // Миф и художественное сознание XX века. М., 2011. С. 221–252; Ревзин Г. Девушка моей мечты // Искусство. 1990. № 3. С. 38–43; Энеева Н. Конструктивизм как логический метод // Искусство. 1988. № 11. С. 57–60.
 - 45 См.: Baldassari A. Picasso et la photographie. «À plus grande vitesse que les images». Catalogue de l'exposition. Paris, 1995; Idem. Picasso and Photography: The Dark Mirror. Houston, 1997.
 - 46 По данному вопросу см.: Паперный В. Культура Два. М., 1996; Петровская Е. Соцреализм: высокое низкое искусство // Художественный журнал. 2002. Июнь. № 43/44. С. 81; Успенский А. Указ. соч. С. 155.
 - 47 Об этом см.: Krauss Rosalind E. The Originality of Anant-Garde and Other Modernist Myths. MIT Press, 1986.
 - 48 «Культура 2 не пассивно относится к памятникам своей истории, наоборот, она продолжает их активно творить». Цит. по: Паперный В. Указ. соч. С. 46.
 - 50 «В живописи постимпрессионизма с ее господством формально-технических задач чувство природы было во многом утрачено. Его вернула русским худож-

- никам Великая Октябрьская социалистическая революция» (цит. по: Фёдоров-Давыдов А.А. Связи русского пейзажа с французским... С. 15).
- 51 Причем выходцы из России составляли особое сообщество, не растворившееся в космополитическом окружении. См. подробнее: Толстой А. «Русский Монпарнас» в 1920-е годы: московский эпизод // Русский Париж. 1910–1960. СПб., 2003. С. 29–35.
- 52 Silver Kenneth E. *Made in Paris // L'École de Paris. 1904–1929, la part de l'Autre. Paris-Musées. Paris, 2000. P. 47.*
- 53 См.: Ibid.
- 54 Цит. по: Salmon André. *Le matelot et les sirens. L'Art vivant. Paris, 1920. P. 102.*
- 55 См.: Silver Kenneth E. *Made in Paris... P. 49.*
- 56 Цит. по: Cocteau J. *Le rappel à l'ordre. Paris, 1926. P. 285–286.* Подробнее о сотрудничестве Пикассо и «Русского балета» см.: Крючкова В.А. Пикассо. От «Парада» до «Герники». 1917–1937. М., 2003.
- 57 Fabre Gladys. «Qu'est-ce que l'École de Paris» // *L'École de Paris. P. 33.*
- 58 Ibid.
- 59 Ibid. P. 32.
- 60 Подробнее о постановке и работе Пикассо с «Русским балетом» см.: Жидель А. Указ. соч.
- 61 Fabre Gladys. «Qu'est-ce que l'École de Paris»... P. 35.
- 62 Gee Malcolm. *Le réseau économique // L'École de Paris. P. 134.*
- 63 Исследователи расходятся во мнении, не перенесся ли «центр тяжести» послевоенного искусства из Франции за океан, в Америку. См.: Крючкова В.А. Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы. М., 2010. С. 28–29; Chassey E., de. *Paris – New York: rivalités et dénégations // Paris: Capitale des Arts 1900–1968. London–Bilbao, 2002. P. 344–351.*