

Хроника

«Импрессионизм в авангарде». Международная конференция

Музей русского импрессионизма,
Москва, 7–8 июня 2018 года

Елизавета Новикова

Конференция была приурочена к одноименной выставке, работавшей в Музее русского импрессионизма с 31 мая по 19 сентября 2018 года. Два дня ведущие российские и зарубежные исследователи обсуждали роль импрессионизма в становлении авангарда в России и мировом контексте, тонкости толкования обоих терминов, вынесенных в заголовок конференции и выставки, а также преломление импрессионистических принципов в послеавангардный период.

Симпозиум открылся приветствием директора Музея русского импрессионизма Юлии Петровой, передавшей слово куратору выставки «Импрессионизм в авангарде» Анастасии Винокуровой (Музей русского импрессионизма, Москва). Обозначив проблематику экспозиции – полистилизм, проистекающий от своеобразия толкования термина «импрессионизм», автор рассказала о провенансе избранных работ с выставки. Особенно интересна история картины Михаила Ларионова «Прогулка» (1907–1908) из собрания Валерия Дудакова и Марины Кашуро. Полотно хранилось разрезанным пополам у вдовы Льва Жегина, душеприказчика Ларионова, после эмиграции художника во Францию. Дудакову сначала удалось купить лишь



1. Михаил Ларионов. *Прогулка*. 1907–1908
Холст, масло. 67 × 94
Собрание В. А. Дудакова и М. К. Кашуро

правую часть, а приобрести вторую половину он смог только спустя 30 лет. Премьерный показ отреставрированной картины произошел на настоящей выставке. (Ил. 1.)

Доклад Ольги Муромцевой (МГХПА им. С. Г. Строганова, Москва) «Импрессионисты в русском авангарде 1910-х годов. История бытования термина и проблемы самоидентификации» был посвящен вариантам трактовки понятия «импрессионизм» будущими лидерами авангарда. Обзор первых крупных авангардных выставок, собственных высказываний художников и других документальных материалов выявил различное понимание термина «импрессионизм» русскими художниками, которые толковали его и как бунт против догматов и условностей, как синтез искусств и свободу

самовыражения при помощи различных средств, как сумму всех новаторских художественных приемов и как общее название современных течений западной живописи. На раннем этапе развития русского авангарда импрессионизм стал необходимым символическим ярлыком, самоназванием, которое и отделяло бунтарей от старой школы, и объединяло их под одним знаменем.

Анастасия Докучаева (Pola Berg Agency, Москва) в докладе «Русские авангардисты в диалоге с французским импрессионизмом в 1920–30-х годах» обратилась к антимодернистскому, на первый взгляд, феномену «возвратного импрессионизма» и его вариантам в творчестве Владимира Лебедева, Казимира Малевича и Владимира Татлина. В 1920–1930-е годы обращение к импрессионизму у мастеров авангарда было амбивалентно: непосредственность художественного переживания соединялась с рефлексией, обращенной к самому стилю. К 1930-м годам живописная система Лебедева претерпела внутреннее развитие в диалоге с наследием импрессионизма, главным образом, с искусством Ренуара, в результате чего возник не столько стиль-референс, сколько глубоко индивидуальная «лебедевская» манера.

Импрессионизм Малевича в 1930-х — теоретизированный и одновременно синтетический. Художник не просто использовал наиболее характерные приемы этого направления, но «реконструировал» импрессионизм как таковой, изображая людей в нарядах конца XIX века, акцентируя «импрессионистические» нечеткость видения, скользящие блики света, сиреневые тени, отталкиваясь при этом от живого натурального *impression*. Малевич, писавший, что «импрессионизм есть начало великой эпохи новых беспредметных живописных ценностей», не мыслил без импрессионистического этапа ни истории искусства, ни своего искусства. В результате в позднем импрессионистическом цикле Малевича возникла тройная стилизация: конкретного стиля, истории русской живописи и собственного творчества.

Импрессионизм был также и символом борьбы и поиска, освобождения живописной стихии. Подлинный уход в иное творческое и живописное измерение, программный в своей последовательности, воплощают произведения Татлина. В его работах с особой отчетливостью видно стремление использовать наследие импрессионизма не только как формально-художественную идею, но и как особое мироощущение — субъективное и лирическое переживание.

Джон Э. Боулт (Университет Южной Калифорнии, Лос-Анджелес) в начале своего выступления на тему «Кульбинская концепция импрессионизма» подчеркнул, что с 1890-х и до 1910-х годов эстетической лабораторией, из которой вышел авангард, был символизм, на фоне вездесущности которого надо рассматривать вопрос о взаимоотношениях импрессионизма и русского авангарда. Причудливость и выборочность усвоения французского импрессионизма русскими художниками демонстрирует творчество лидера петербургской группы «импрессионистов» Николая Кульбина. (Ил. 2, 4.) Прекрасное знание «классического» французского импрессионизма не помешало ему разработать собственную теорию этого направления и того, что он назвал интерференцией света, утверждая, что французы заимствовали импрессионизм не из Японии, а из Китая и Кореи.

Пытаясь объяснить само понятие *впечатления* (которое по значению сближается со «вчувствованием»), Кульбин подчеркивал важность интуиции, спонтанности и *космического*, особенно в художественном творчестве, утверждая, что «кроме своих собственных ощущений, я ничего не знает и, проецируя эти ощущения, оно творит свой мир». Как практикующий врач, Кульбин много писал о психике, психологии и неврастении, ссылаясь на примеры из области медицины, фармацевтики, физиологии и неврологии, окрашивая свое понимание импрессионизма научным синтаксисом. Все это сочеталось с интересом к субъективному, оккультным и тайным доктринам. Кульбин, по-видимому, был очарован идеями теософки Александры Унковской о естественном искусстве и синестезии. Кульбин утверждал, что источники визуального впечатления художника или зрителя могут быть оптическими, слуховыми или осязательными и что все чувства участвуют в живописном творении, например в пейзаже или портрете. Он признавал параллели между своей интерпретацией импрессионизма и свободной музыкой, между неологизмами Велимира Хлебникова и «раскрытием сущности и тела слова» Алексея Крученых. Когда знамя импрессионизма уже было отброшено молодыми новаторами, Кульбин поддерживал Бурлюков, Владимира Маяковского, Ивана Пуни, Ольгу Розанову и многих других, но в собственном творчестве оставался верен «космическому» импрессионизму.

В докладе Натальи Мюррей (Институт Курто, Лондон) «Н. Н. Пунин: импрессионизм и современность» были рассмотрены не только взгляды влиятельнейшего искусствоведа и художественного критика



2. Сергей Судейкин. *Портрет Н. И. Кульбина*. Шарж. 1912–1914
Серая бумага на картоне, акварель, цветной карандаш, бронза, пастель, гуашь. 64 × 68,5
Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

на суть импрессионизма и его историческую роль, но и те условия, в которых Пунин имел смелость их высказать. Твердая убежденность в поворотном влиянии импрессионизма и постимпрессионизма на развитие искусства, в том числе русского, стоила ему свободы.

Название доклада взято из заголовка так и не состоявшейся лекции Пунина, которую он анонсировал в своем выступлении «Импрессионизм и проблема картины» 13 апреля 1945 года на собрании Ленинградского Союза художников. Пунин выступил против обвинений импрессионистов в формализме. Вскоре против Пунина была развернута травля, и стенограмма этого доклада с весьма невинным рассуждением об основных художественных принципах живописи Мане, Дега, Моне и Ренуара стала частью обвинительного заключения.

Пунин верил, что представители левых течений в русском искусстве не только впитали уроки импрессионизма, но во многом превосходили его самых ярких посредников. Так, еще в 1915 году Пунин писал о том, что «импрессионизм, как художественное мировоззрение и как метод, в своих наиболее властно выраженных формах перестает существовать». Он был убежден, что русский авангард является «единственной творческой силой, достаточно свободной для того, чтобы вывести искусство из тисков его ограниченных возможностей». Однако в 1940-е годы Пунин уже говорил о том, что советским художникам, вместо того, чтобы отрицать импрессионизм и приписывать ему разлагающее влияние на искусство капитализма, следовало у импрессионистов учиться. Главное, что, по мнению Пунина, объединяло французских мастеров, было «единство чувства современности и желание быть искренними и говорить с современниками о современном». В заключении доклада «Импрессионизм и проблема картины» Пунин утверждал: «...новая картина рождается на живописном ощущении, т. е. развернутой живописной стихии, которая является подлинным стимулом современного для нас чувства искусства, без которого современная живопись существовать не может».

Сильвия Бурины (Университет Ка' Фоскари, Венеция), выступившая с докладом «Елена Гуро: поэтесса импрессионизма», отметила важное свойство русского импрессионизма — его позднее, одновременное с более передовыми направлениями возникновение, развитие в условиях спрессованного времени и вытекающую из этого «размытость». Русский импрессионизм был тесно связан с модерном, обращения к ним порой трудно разделить, что справедливо

и для творчества Гуро, как изобразительного, так и литературного. Живописно-поэтический синтез Гуро уникален: она задумывала текст одновременно и в прямой связи с иллюстрациями к нему. Ее талант сначала развился в живописи и графике, причем занималась она в студии художника-импрессиониста Яна Ционглинского. Свойственные структурной работе Гуро со словом устойчивые «протекающие лейтмотивы» и «фрагментарный жанр» сближают ее метод с импрессионистическим принципом серийности. Однако уже Михаил Матюшин, пытаясь охарактеризовать творческий опыт жены и понимая недостаточность определения «импрессионизм», использовал выражение «душевный импрессионизм». Природа в творчестве Гуро оказывается далека от объективной живописи чистого импрессионизма: она очеловечивается, а человек становится частью природы. Для Гуро были важны фольклорные и сказочные референции, не свойственные импрессионизму. Сильнее формальных предпочтений на ее творчестве сказались этические, духовные, если не прямо теологические убеждения, глубоко русское восприятие красоты, которой недостаточно мимолетного мгновения и которая ищет в абстракции ту первозданную ноуменальную праформу, которой импрессионизм пожертвовал ради объективности зрения. (Ил. 3.)

Джузеппе Барьбери (Университет Ка' Фоскари, Венеция) в качестве преамбулы к докладу «Современность между импрессионизмом и авангардом» вынес идею Майкла Баксендолла о том, как будущее влияет на прошлое, поскольку именно будущее выделяет определенные аспекты прошлого, на которые раньше могли не обращать внимания, и создает новые точки зрения на предшествующую традицию. Импрессионизм, слишком быстро вытесненный авангардом, удостоился пристального внимания историков искусства только после Второй мировой войны, прежде не имея статуса влиятельнейшего художественного течения Запада. Импрессионизм и авангард роднили претензии на «современность», причем определяющую роль в понимании «современного» сыграло «движение», которое выделял как приметку «новой манеры» еще Джорджо Вазари.

В середине XIX века, незадолго до возникновения и утверждения импрессионизма, происходят кардинальные культурные сдвиги, касающиеся феномена видения. XIX век отказывается от классических канонов восприятия и визуальной репрезентации и одновременно ищет истоки своего настоящего в далеком прошлом, истинный



3. Елена Гуро. *Утро великана*. 1910
Холст, масло. 70 × 85
Государственный Русский музей

смысл которого ему, однако же, уже невнятен. Живопись XIX века сумела достичь очень важной динамики в *перцепции*, но не *движения*. Репрезентация жизни в движении — вот что стало главным и неотступным требованием авангарда. И тем не менее мы можем сказать, что возрожденное авангардом движение было бы невозможным без динамики импрессионизма. Однако авангард преодолел характерное для XIX века ощущение утраты и потери. Чувство современности невозможно без доверительных отношений с прошлым, даже если все начинается с разрушения музеев-кладбищ и кражи «Джоконды». Разнообразные «призывы к порядку», которые не раз выдвигались авангардом и которые кажутся нам намного менее

современными, чем некоторые решения импрессионистов, на самом деле устанавливали иной регистр диалога.

Доклад Динары Дубровской (Институт востоковедения РАН, Москва) «Новое искусство в Китае: трактовка импрессионизма, постимпрессионизма и “авангарда”» был посвящен выявлению национальной специфики при освоении течений западного Нового искусства в изменяющейся Поднебесной империи. Хотя ученая китайская живопись глубоко импрессионистична, в Китае не существовало (и по очевидным причинам не могло существовать) некоего внутреннего развития искусства подобного тому, что привело в Европе к возникновению импрессионизма: традиционная техника живописи тушью и водорастворимыми красками к этому не располагала. Мастерство китайских художников и ремесленников настолько велико, что при определенной тренировке они способны симитировать любую технику. Но авторы, рассмотренные в докладе, — не мастеровитые копиисты, а «мичуринцы», прививавшие европейские стили к стволу китайской традиции (или наоборот).

Сунь Юньтай (1913–2005) был «импрессионистом» вполне западного толка. Он учился в Москве у Аркадия Васильевича Лобанова, а в 1943 году привез в Китай новую импрессионистическую технику и сюжеты, в которых можно узнать и ваноговские лодки, и левитановские березки. В его творчестве перекинут мостик к постимпрессионизму. Нагруженная масляная фактура его пейзажей вкупе с форсированными контрастами знаменуют уход от китайской тонкой нюансировки. По сравнению с неотрефлексированным импрессионизмом Сунь Юньтая творческая эволюция художницы Пань Юйлян (1895–1977) осознанна и последовательна, а судьба кинематографична. Уроженка Шанхая и сирота, проданная собственным дядей в сексуальное рабство, она затем получила европейскую художественную выучку и стала известнейшим мастером-постимпрессионистом. Ни на минуту не забывая о собственном ханьском происхождении, она прошла путь от сезаннизма до Матисса и Наби. Вэй Дун (р. 1968), автор сюрреалистических полотен с эротической тематикой, в англоязычной литературе называется «авангардистом»: действительно, его творчество антиклассично в сравнении китайской традицией, презирающей реализм. Однако этот термин, как правило, не поясняется и циркулирует в основном в аукционных каталогах и галерейных текстах, что придает ему свойство эффектного «продающего» ярлыка.

Если Джузеппе Барбьери говорил о взгляде на импрессионизм из будущего, то Елена Якимович (Москва) в своем докладе «Автохромы Антонена Персонна: “отфильтрованный импрессионизм”» рассмотрела сделанные под влиянием картин импрессионистов автохромы Персонна, одного из первых коллекционеров импрессионистских картин, близкого к самим художникам, и фотографа-любителя, члена Французского фотографического общества. Как коллекционер, Персонна предпочитал «спокойные» идиллические сельские мотивы без радикальных цветовых контрастов. Столь же умеренны и его автохромы, созданные в основном в 1907–1915 годах и имевшие прямые параллели с полотнами Моне, Сислея и Писсарро. Важны и технические свойства самого медиума, передающего нежные оттенки, а не интенсивные контрасты. На автохромных пластинах в качестве светофильтра использовались зерна подкрашенного крахмала (оранжевого, зеленого и фиолетового), отчего изображение состояло из цветных точек, напоминающих пуантилистские мазки. Тени на автохромах были цветными и дополнительными к цвету объектов, которые их отбрасывают, что подтверждало более ранние научные теории и интуитивные поиски художников 1870–1880-х годов. Автохромные позитивы просматривались в увеличении на проекторе, что приближало автохром к картине, но они были лишены материальности. В творчестве Персонна 1900-х годов, когда к революционному течению привыкли многие критики и зрители во Франции, «отфильтрованный импрессионизм» совершенно бесконфликтно соединяется с традицией более ранней живописи (например, барбизонцев и Коро), а также с языком салонного и символистского искусства.

Программа первого дня конференции завершилась круглым столом «Проблема бытования авангардных работ в музейных и частных собраниях» при участии Андрея Сарабьянова (Энциклопедия русского авангарда, Москва), Сергея Сазонова (ГМЗ «Ростовский кремль»), Нины Голенкевич (Ярославский художественный музей) и Любви Пчёлкиной (ГТГ). Участники круглого стола подчеркивали, что история героического сохранения музейными работниками приговоренных к уничтожению в советский период произведений русских авангардистов, к сожалению, стала предметом спекуляций: под соусом легенд о «чудом спасенных» якобы «списанных» из музеев шедеврах на рынок выносятся тысячи подделок. Причина тому — недостаток открытых сведений. Исследования и публикации архивных

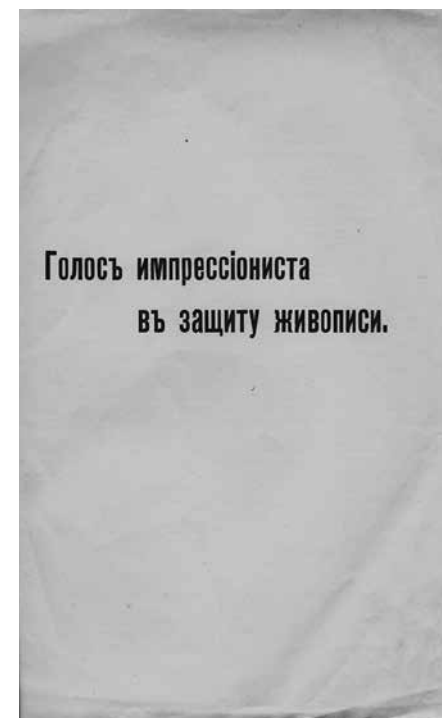
документов должны дать совокупную картину масштабов поступлений работ авангардистов в музеи СССР, их дальнейших миграций и реальных объемов списаний.

В начале второго дня конференции был зачитан доклад Занфиры Девятьяровой (Областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля, Омск) «Алексей Явленский: эволюция живописного метода художника». Явленский работал в то время, когда в искусстве ломались традиционные представления о его задачах и формировался его новый образный язык. Большую роль в становлении Явленского с его любовью к цвету, к живописной стороне произведения сыграла московская культурная среда 1880-х годов, времени его обучения в военном училище. Он был знаком с галереей русской и западноевропейской живописи купца Дмитрия Боткина, встречался с художниками, посещал выставки, на которых отмечал высокое живописное мастерство Василия Поленова и его учеников. Он восхищался Серовым, его кумиром был Коровин. По словам Федора Рерберга, в начале 1890-х уже вольнослушателем Академии художеств, «не разбираясь еще ясно в искусстве импрессионистов, Явленский склонялся в сторону живописи несмешанными красками, отдельными точками...». В конце 1892 года Явленский познакомился с Марианной Веревкиной, ставшей его спутницей и патронессой. Веревкина выписывала все новейшие издания по искусству, именно в ее доме молодые художники впервые узнали о работах Мане, Моне, Ренуара, Дега, Уистлера.

В 1896 году Явленский уехал в Мюнхен учиться у Антона Ажбе, который утверждал, что живопись — это искусство цвета, и назначение школы — развить и усовершенствовать его. К середине 1900-х годов в творчестве Явленского наступил новый этап. Он много бывал в Париже, где знакомился с опытом импрессионистов и постимпрессионистов (особенно Ван Гога). Август и сентябрь 1908 года Явленский провел с Марианной Веревкиной, Василием Кандинским и Габриелой Мюнтер. В это время и Кандинский, и Явленский преодолевают импрессионизм при помощи приемов фовизма и народной подстекольной живописи. В творческой эволюции художника также следует учесть развитие современных художественных движений и религиозно-философской мысли в начале XX века. К индивидуальному стилю, к произведениям, отмеченным духовной силой и живописной энергией, Алексей Явленский шел от передвижнического реализма через многие художественные течения и воспринял



4. Александр Андреев (Дуничев) *Студия импрессионистов*. СПб., 1910
Титульный лист
Государственная публичная
историческая библиотека России,
Москва



5. Давид Бурлюк. *Голос импрессиониста в защиту живописи*
Листовка. Киев, 1908
Российская национальная библиотека,
Санкт-Петербург

их уроки. Ведущее место на этом эволюционном пути принадлежит импрессионизму.

Роли импрессионизма в развитии индивидуальной манеры отдельного мастера был посвящен и доклад Натальи Свиридовой (Музей русского импрессионизма, Москва) «Импрессионизм как путь к авангарду в творчестве Давида Бурлюка». Именно Бурлюку принадлежит сумбурный и не очень понятый современными ему критиками первый манифест русского авангарда — листовка «Голос импрессиониста в защиту живописи». (Ил. 5.) В центре внимания докладчицы оказалась эволюция техники в живописи Бурлюка, отличительной

чертой которой является насыщенная фактура. Первое знакомство Бурлюка с импрессионизмом (в его русском варианте) произошло в Одесском художественном училище, где педагогом будущего футуриста был Кириак Костанди, живопись которого причисляют к южно-русскому импрессионизму. В 1903 году Бурлюк выехал в Мюнхен, где учился у того же Антона Ажбе, а в 1904 году оказался в Париже. Там он посещал мастерскую Фернана Кормона и познакомился с импрессионизмом, постимпрессионизмом и пуантилизмом, приемы которого пришлось ему по душе. Посещение коллекций Сергея Щукина и Ивана Морозова, а также знакомство с ларионовским изводом импрессионизма и «Голубой розой» стали для Бурлюка опорной точкой. Позже для него окажется важным опыт изучения Сезанна и, особенно, Матисса. Во время пребывания в Берлине в 1912 году Бурлюк увидел произведения экспрессионистов, чьи приемы также вошли в его живописный арсенал. Любопытно, что мастера авангарда, увлекаясь определенной живописной системой, как правило, в дальнейшем решительно отбрасывали ее, но Бурлюк продолжал использовать множество приемов, заимствованных у разных направлений, на протяжении всей жизни. Уже в середине 1910-х годов в его натуральных работах возникает «возвратный» импрессионизм. Бурлюк всегда писал дробным точечным мазком, но из позднего творчества художника ярко выделяется рубеж 1940–1950-х годов, когда он обратился к творчеству Ван Гога, работы которого к этому моменту стали востребованными в Америке. Свойственная Бурлюку стилистическая флюидность, а также склонность к мифологизаторским передатировкам собственных работ, нередкая для художников, утверждавших свою позицию первопроходцев, составляет большую сложность в определении реальных лет создания тех или иных его произведений.

Константин Дудаков-Кашуро (МГУ им. М. В. Ломоносова, ГИИ, Москва) выступил с докладом «Марсель Дюшан: импрессионист и антиимпрессионист». Традиционно импрессионистический этап в творчестве Дюшана оценивается как сугубо ученический, лишь подводящий к фовистско-сезаннистскому периоду, оказавшему более сильное влияние на собственно дюшановскую живописную систему. Любопытно, что сохранившиеся произведения, написанные в импрессионистической манере, датируются 1902–1910 годами, достаточно длинным отрезком времени, в который Дюшан с перерывами снова и снова возвращался к импрессионизму, при этом

критикуя его. Импрессионизм для Дюшана — важнейшая точка отсчета, но не как основа, на которой будут строиться уже следующие прогрессивные системы искусства. Оценивая импрессионизм крайне отрицательно, Дюшан строит на этом свою концепцию «ретинального искусства», которое знаменует собой не начало нового (как для других представителей авангарда), а конец старого искусства. Однако один из наиболее заметных проектов Дюшана 1920–1930-х годов — машины с оптическими дисками, создающими иллюзию трехмерного изображения, — можно считать возвращением к проблеме ретинального в искусстве, но без помощи живописных средств. К проблеме иллюзии и ретинального он возвращается и в последней своей крупной работе «Дано» (1946–1966).

Отдельный блок докладов конференции был посвящен импрессионизму Малевича. Александра Шатских (Нью-Йорк) в докладе «Импрессионизм: начало и завершение пути Казимира Малевича» критически проанализировала довольно противоречивые по фактологии автобиографические тексты Малевича (всего их известно восемь) и реконструировала реальную хронологию знакомства Малевича с живописным творчеством и импрессионизмом в частности. Его художественная деятельность началась в Курске, куда Малевичи переехали в 1896 году и где, по его собственным словам, он «узнал, что люди, занимающиеся передаванием природы, называются художниками, а само дело — искусством». Он начал ходить на пленэр с чиновниками Валентином Лободой и Львом Квачевским, а в 1903–1908 годах участвовал в курских выставках; большинство его экспонировавшихся работ назывались «этюдами». Натурные этюды подвели его к попыткам овладения большой картинной формой, а последние работы, показанные в начале 1908-го, были написаны мелкими отдельными мазками, то есть русский художник завершил свой импрессионизм пуантилизмом. Автопортрет того же 1908 года знаменует отказ от импрессионистической манеры и увлечение символизмом.

Подготовка первой персональной выставки в 1919 году побудила Малевича показать ранние работы и ввести слово «импрессионизм» для обозначения своего исходного пункта. К тому же году относится работа над текстом «О новых системах в искусстве», где впервые были изложены его соображения об импрессионизме. Через 10 лет, для ретроспективы в ГТГ в отсутствие некоторых важных ранних работ, теоретик Малевич, продумав концепцию выставки, «заказал»

живописцу Малевичу воплощение этой концепции, что тот тут же и исполнил. В последние годы жизни Малевич выступил в защиту импрессионизма. Его взгляды на суть этого явления изложены в тексте «Практика импрессионизма и его критика» 1932 года. Параллельно с созданием вариантов «Практики импрессионизма...» Малевич написал три картины, где «предметом» живописи был один и тот же натурный «объект», победитель социалистического соревнования, рабочий Жарновский. Смысл этих трех портретов рабочего, очень разных по манере исполнения, можно описать комментарием Малевича к серии «Руанских соборов» Моне: «...весь упор... был сведен к тому, чтобы вырастить живопись...» Только здесь живопись росла не на стенах собора, а на модели, извлеченной из правоверной социалистической действительности.

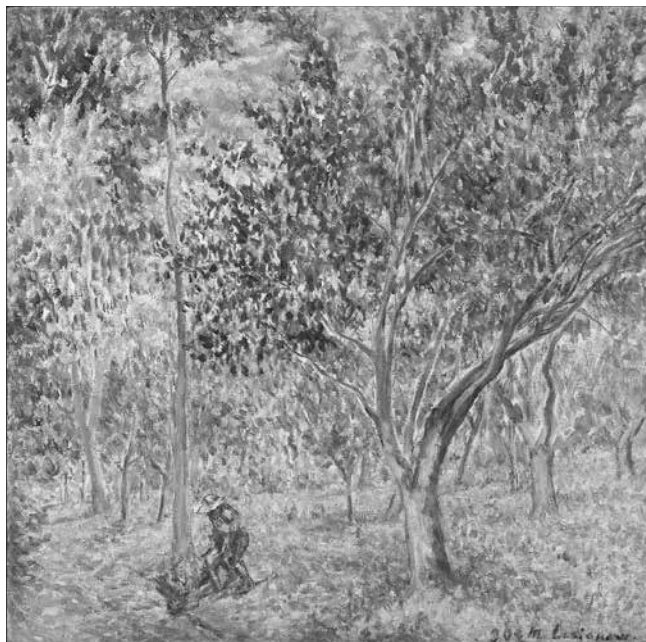
Непосредственное, наивное подключение к «передаванию природы» было началом творческого пути Малевича, завершением же стало синтетическое, в слове и в пластике осмысление импрессионизма как подлинно революционного начала «живописи как таковой». Импрессионизм словно бы закольцевал, зарифмовал художественную биографию великого русского авангардиста.

С докладом «Проблемы импрессионизма в теории и педагогике Казимира Малевича» выступила Ирина Карасик (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Мастер не сразу включил импрессионизм в число основных систем нового искусства. В 1918 году он заявлял: «Живописную культуру я признаю только как культуру цвета, импрессионизм, пленэризм сюда совершенно не входят». Однако уже в следующем году в его брошюре «О новых системах в искусстве» вклад импрессионизма был пересмотрен. Почему для Малевича импрессионизм стал важен и нужен? Как сторонник «научного метода в искусстве», он видел в нем пример «живописной науки»: «...импрессионизм — не художественно-эстетическое явление, но исследование в области света и тени». Также Малевич отвел импрессионизму роль отправной точки для дальнейшего стадийного развития новых живописных систем. Немаловажно и то, что импрессионизм первый воплотил свойственную всему новому искусству конфликтную, «отрицательную» модель взаимоотношений между искусством, с одной стороны, и критикой и обществом — с другой.

Под руководством Малевича в Гинхуке искусство исследовали в рамках теории прибавочного элемента «с точки зрения разреза

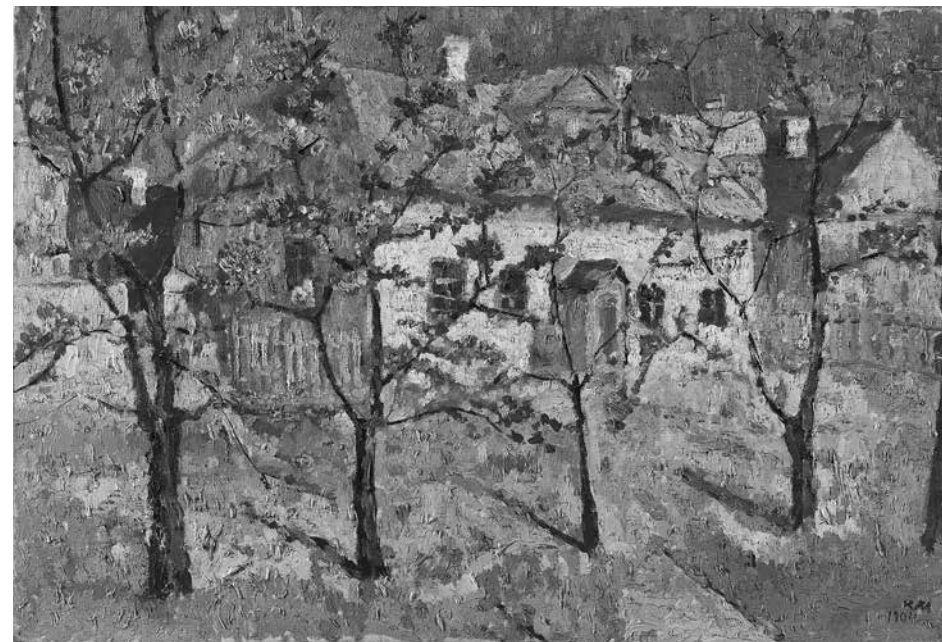
профессиональной живописной практики», в деталях изучая физическую поверхность картины. Основной груз исследований импрессионизма, очевидно, несла на себе Вера Ермолаева. Ее помощницей была Анна Лепорская. По результатам исследований импрессионизм был разделен на три стадии: 1) импрессионизм типа Моне, Мане, система Писсарро; 2) импрессионизм пуантильжа и 3) дивизионизм (любопытно, что, по Малевичу, пуантилизм и дивизионизм не синонимичны). Дальнейшие исследования предполагали изучение природно-предметно-материальной обусловленности импрессионистического видения, т. е. представление окружающей обстановки, в которой работали импрессионисты. Практика увенчивалась библиографической работой по «жизнеописанию» импрессионизма с упором на анализ критического и общественного отношения к этому направлению. Итоговая концепция импрессионизма по Малевичу, чья теория была проработана и подтверждена гинхуковцами, утверждала, что импрессионистическое видение — это восприятие мира только как живописной фактуры; особое живописное качество импрессионистов — «световая атмосфера»; импрессионизм в процессе развития разделяется на две стадии — импрессионизм (с Моне в качестве образца) и неоимпрессионизм (здесь наиболее показателен Поль Синьяк). Линия Моне — «живопись как таковая» — развивается в Ренуаре и достигает кульминации в Сезанне, который сделал следующий шаг — отделил цвет от света и создал объединяющий всю красочную гамму протекающий тон. Линия неоимпрессионизма добивается предела «физического ощущения света». Его техника короткого отдельного мазка в конечном счете замыкается в цветописи Матисса. Этими сообщениями руководствовался Малевич-педагог в занятиях в Гинхуке и Кружке по изучению новой западной живописи при Доме искусств. Занятия в Кружке совпали с периодом «возвратного» импрессионизма у Малевича, и, возможно, поэтому Кружок сфокусировался именно на импрессионизме. Однако Малевич не готовил учеников быть импрессионистами: учащиеся должны были освоить все основные системы новой живописи, чтобы нарастить определенную культуру живописных ощущений и найти путь к себе, не отрицая возможности использовать в будущем импрессионизм для чего-то своего.

Удивительным параллелем в творческих судьбах или, скорее, стратегиях поздних Малевича и Ларионова был посвящен доклад Ирины Вакар (Государственная Третьяковская галерея, Москва) «“Возвратный



6. Михаил Ларионов. *За работой в саду*
Начало 1930-х
Холст, масло. 85,5 × 85
Государственная Третьяковская
галерея

импрессионизм». М. Ф. Ларионов, К. С. Малевич». В конце 1920-х — начале 1930-х годов, несмотря на то что между двумя художниками почти не было контактов, оба независимо друг от друга вернулись к импрессионистическим принципам. Если данный эпизод в эволюции Малевича достаточно исследован, то поздние произведения Ларионова малоизвестны и представляют обширное поле для изучения. В конце 1920-х — начале 1930-х его живопись приобретает новые черты: художник варьирует свои работы 1900-х годов в духе пуантилизма, увлекается живописью Жоржа Сёра, пересматривает некоторые прежние оценки в отношении крупнейших французских мастеров. И Ларионов, и Малевич продолжают практику ложных авторских датировок. Такие наблюдения и выводы стали возможны при углубленном изучении



7. Казимир Малевич. *Весна — цветущий сад*. 1928–1929
Холст, масло. 45 × 66
Государственная Третьяковская
галерея

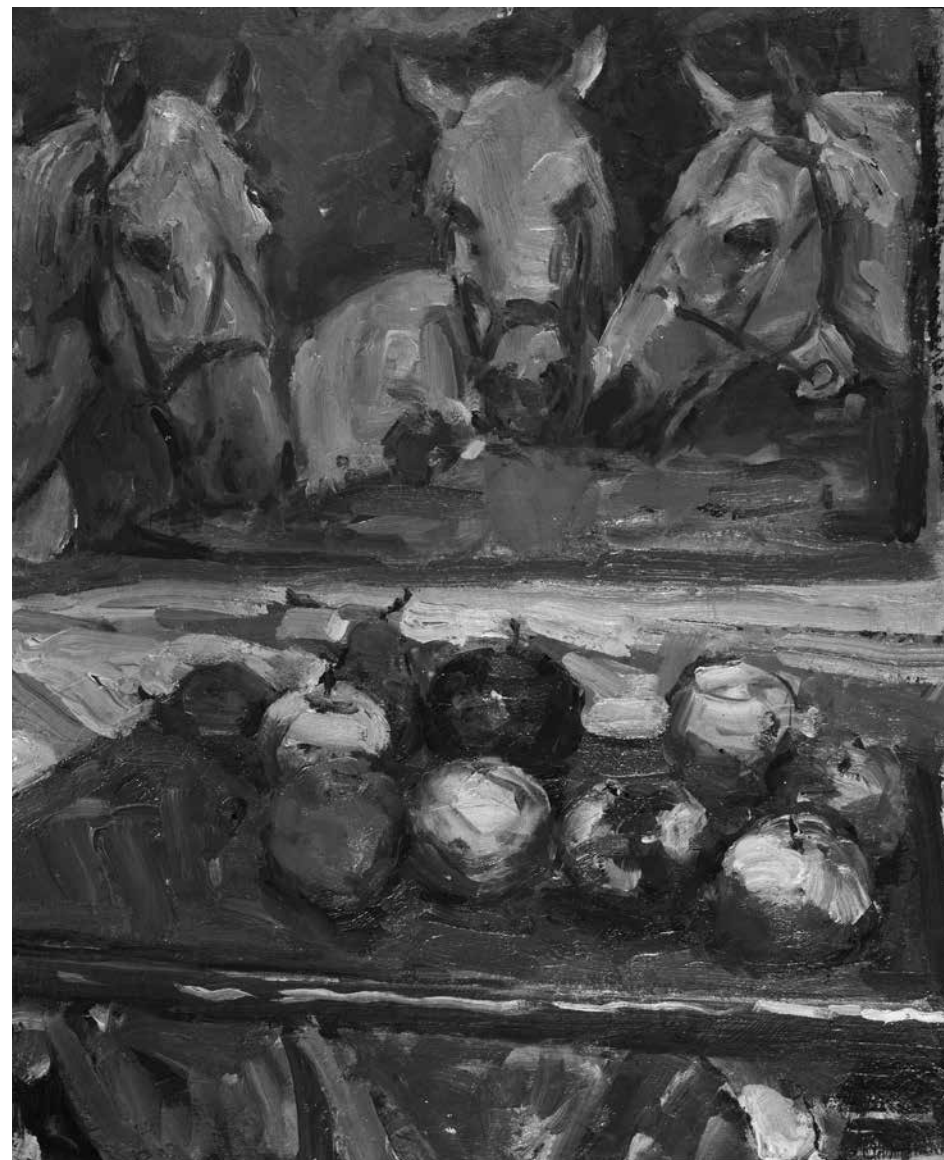
живописного наследия Ларионова в Третьяковской галерее, недавно полностью опубликованного автором доклада в очередном томе генерального каталога собрания музея. (Ил. 6–7)

Доклады финального блока конференции были посвящены дальнейшему развитию импрессионистических практик. Михаил Тренихин (Музей-заповедник «Царицыно») в выступлении «Группа пяти: островок лирического импрессионизма в океане соцреализма» рассказал о творчестве живописцев Льва Аронова, Михаила Добросердова, Льва Зевина, Абрама Пейсаховича и Арона Ржевникова. Почти все они воспитывались старшим поколением авангардистов: Зевин работал под руководством Шагала и Малевича в Витебске, а затем в мастерской Роберта Фалька во Вхутемасе, где у Фалька же

и Давида Штеренберга учился Ржезников; Пейсахович окончил Вхутеин под руководством Александра Шевченко; Добросердов учился там же у Шевченко, Александра Осмёркина и Штеренберга. «Группу пяти» называют последним художественным объединением «эпохи художественных объединений»: единственная выставка живописи и графики членов группы прошла в Москве в октябре — ноябре 1940 года. Из-за войны группа не просуществовала долго. Отношение «Группы пяти» к импрессионизму раскрывается в живописной практике этих художников и в их теоретическом наследии. Импрессионистические приемы видны в пейзажах, портретах, семейных и интерьерных сценах, которые мастера «Группы пяти» особенно любили. Ярчайшим теоретиком был Ржезников, защищавший импрессионизм от нападок в своих статьях. Одной из загадок до недавнего времени была живопись Пейсаховича, ранее известная только по черно-белым репродукциям. Продемонстрированные докладчиком произведения были найдены в 2016 году. (Ил. 8.)

Доклад Элисон Хилтон (Джорджтаунский университет, Вашингтон) «Авангардный импрессионизм и поздний советский модернизм» продемонстрировал непрерывность апелляции русского искусства Новейшего времени к импрессионизму со времен созревания лидеров авангарда вплоть до сегодняшнего дня. Открытие современной французской живописи легло на подготовленную почву: Россия имеет долгую историю борьбы против официального контроля над художественной жизнью. Антиакадемический подход исповедовали передвижники и члены «Союза русских художников». Ранние работы будущих авангардистов сходны в живописных задачах с импрессионистическими разработками их учителей: Левитана, Коровина, Серова. И Кандинский, и Малевич утверждали, что именно благодаря импрессионизму они пришли к абстракционизму. Как теоретики, оба дали обоснование тому, как импрессионизм способствовал освобождению картины от власти предмета.

В советскую эпоху восприятие импрессионизма изменилось. Ценность импрессионизма для художников авангарда, которые преподавали в новых художественных учебных заведениях, объясняет, каким образом идеи модернизма выжили с утверждением принципов соцреализма. До декрета 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» власти рассматривали диалог и соревнование с Западом как важную часть обучения с целью



8. Абрам Пейсахович. *Лошади и яблоки*
1960-е. Картон, масло. 60 × 49
Собрание семьи художника

формирования критической точки зрения на искусство. Уже через год после партийного съезда разразилась острая борьба с формализмом. Звезды соцреализма Александр Дейнека и Юрий Пименов, использовавшие в революционную эпоху набор приемов, характерных для супрематизма и конструктивизма, смогли применить приемы импрессионизма в новом контексте. Мэтр соцреализма Сергей Герасимов был укоренен в импрессионизме как студент Коровина в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В своем наиболее известном произведении «Колхозный праздник» он приспособил импрессионистические приемы для идеологически артикулированной «оптимистической» живописи. «Колхозный праздник» был представлен в экспозиции «Индустрия соцреализма», там же была показана «Новая Москва» Юрия Пименова, осовременившего излюбленный импрессионистический мотив оживленного бульвара.

Пленэрная живопись выжила в сталинский период, хотя творчество эталонов советского искусства рассматривалось вне связи с зарубежными художественными процессами. В 1956 году пользовавшийся большим авторитетом Игорь Грабарь осмелился говорить в защиту импрессионизма как действующего направления советского искусства. Время жестких ограничений в сфере искусства прошло, ретроспектива Пикассо 1956 года, выставки из США и других стран, как и редкие публикации о русском авангарде легли в основу новых формальных поисков. Черты импрессионизма и авангарда, такие как уплощение живописного пространства, резкие мазки и насыщенные цвета, вошли в обиход живописцев, однако чистая абстракция все еще была редкостью.

Такой аспект импрессионизма, как свобода выражения субъективных ценностей, выжил в долгих цепях наследования, восходящих к Малевичу, Матюшину, Филонову. Такова группа художников, объединившихся вокруг Владимира Стерлигова (ученика Малевича) и Татьяны Глебовой (ученицы Филонова) в 1960-х — и все еще действующая. Ученик Стерлигова Геннадий Зубков, основатель художественно-исследовательской группы «Форма + Цвет», иногда описывает свой стиль как «импрессионистический кубизм». Зубков с учениками также возводит генеалогию современных художественных методов к импрессионизму.

Завершившая конференцию лекция лондонского коллекционера и дилера Джеймса Баттервика «Подделки в русском авангарде»

прошла в формате стенд-ап. Не без кокетства отделяя себя от «академиков», лектор призывал в том числе последних прислушиваться к рынку, а государственные музеи — охотнее сотрудничать с частными институциями и смелее высказываться по резонансным делам о фальшивках. Коллекционерам, задумывающимся о покупке произведения русского авангарда, и кураторам, отбирающим экспонаты для выставки, пригодится чек-лист Баттервика из трех вопросов: признана ли эта работа крупными музеями? выставят ли ее на торги главные аукционные дома? не смутит ли она ведущих арт-дилеров? Рассмотренные в лекции примеры сомнительных (но без исключения подписных) произведений, снабженных множественными «сертификатами подлинности», результатами химического анализа и по цене ниже рыночной, показали, что помимо знаточеского суждения решающее значение приобретают провенанс и выставочная история работы, которые, в свою очередь, требуют отдельной проверки, так как тоже фальсифицируются. В настоящее время ключевой проблемой остается отсутствие свободы слова и правовая невозможность открыто называть фальшивки фальшивками, даже если речь идет о вопиюще «топорных» вещах.

Конференция «Импрессионизм в авангарде» впервые прицельно высветила проблему очевидную и давно волнующую историков искусства. Плодотворность рассмотрения взаимосвязи авангарда и «измов» продемонстрировали изданные в 2003 и 2007 годах сборники «Символизм в авангарде» и «Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма» (отв. ред. Г. Ф. Коваленко), так что и выставка, и конференция с «импрессионистической» повесткой — вызревшая необходимость, совпавшая с общественной волной интереса к русскому авангарду. На первый взгляд тема импрессионизма возникает как маргинальная по отношению к авангарду развитому, ведь пора увлечения «живописью впечатления» у авангардистов лишь обрамляет периоды концептуальных прорывов и появления икон нового искусства. Однако выступления участников показали сквозной характер этой проблематики. Бывший когда-то и сам передовым явлением, импрессионизм стал для авангардистов и их последователей одновременно точкой отсчета и неисчерпаемым питательным руслом, духовным «отечеством», с которым можно быть в оппозиции, от которого можно открещиваться, но куда всегда можно вернуться.