

Михаил Тренихин

## Импрессионизм. Теоретические споры и советская живопись 1930-х годов

*«Импрессионисты всё видели через цвет, а не только дали рецепт какой-то светлой палитры. Они поняли, что цвет на холсте решает не только цвет предмета, но и форму и пространство».*

С.В. Герасимов, 1939

*«Бегство в интимный импрессионизм выражается, конечно, и тем опошлением картины, в котором подвизается натурализм».*

А.И. Ржезников, 1940

Подлинным событием художественной жизни Москвы конца 1930-х годов явилась выставка, открывшаяся в Государственном музее нового западного искусства 28 апреля 1939 года – «Французский пейзаж XIX–XX веков». Такое знакомство с французской живописной культурой имело ценность уже само по себе. Однако больше всего в связи с этой выставкой говорили об импрессионизме. Хранитель Государственного музея нового западного искусства Н.В. Яворская в своих воспоминаниях подчеркивает: «Зритель вполне четко мог понять, как художники постепенно пришли от реалистического к импрессионистическому пейзажу. Выставка широко обсуждалась, состоялось четыре конференции <...> они отразили состояние искусствознания того периода и спорные вопросы, которые поднимались в то время. Главное же – было пересмотрено значение импрессионизма в истории искусства»<sup>1</sup>.

А.В. Розенталь отмечал, что «если еще осенью 1938 года, при обсуждении выставки И.И. Левитана к импрессионизму было отрицательное отношение, сейчас же, в течение четырех заседаний, он оправдан полностью»<sup>2</sup>. Сегодня трудно поверить, но в те годы

---

<sup>1</sup> Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. – С. 338.

<sup>2</sup> Розенталь А.В. Цит по: Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. – С. 347.

импрессионизм приходилось оправдывать перед усредненным пониманием, а вернее непониманием живописи, ее специфики и проблем, противостоять его критике как чуждого социальных коллизий «буржуазного» течения...

Чтобы понять, почему же именно импрессионизм занял особое место в творческих дискуссиях конца 1930-х годов, придется сделать краткий экскурс в историю изобразительного искусства. С этим течением связывают коренные изменения в художественном мировидении. Человек, его деяния и стремления не были в искусстве импрессионизма доминантой. Основным его притяжением стала природа. Порой эти перемены представляют как размежевание с индустриальной цивилизацией. Однако, как известно, Клод Моне остро и артистично реагировал на индустриальные мотивы, связав с ними первые шаги нового движения. И все же именно в природе, под ее сенью и в союзе с ней импрессионисты находят свою особенную поэзию, приобщаются к живой вибрации мироздания.

Закономерно поэтому, что многие новшества импрессионизма сосредоточены в пейзажном жанре. Правда, оценка этого художниками и критиками была различна. С.В. Герасимов отмечал, что импрессионисты «дали новое органическое понимание природы»<sup>3</sup>. Напротив, наш выдающийся искусствовед В.Н. Лазарев считал, что у импрессионистов «поэтизация природы сопутствует утрате пейзажем человеческой значимости, которую так полно изображали и барбизонцы, и Милле. В этом заключается эмбрион того равнодушия, которое легко могло перейти в равнодушие к природе и в конце концов – ко всему миру»<sup>4</sup>. Можно ли согласиться с этим суждением и упрекнуть импрессионистов, любовно изображающих человека во время прогулок в парке или выписывающих изменчивые солнечные блики, в равнодушии? Маститому искусствоведу в это время, по всей видимости, ближе было активное и полнокровное искусство Ренессанса с его пафосом прославления человека. Человеческую значительность в искусстве импрессионизма замещает интерес к мирозданию в целом, где человек – часть природы – не противостоит ей и склонен к созерцанию.

Даже такой адепт соцреализма и любимый художник Вождя народов, как А.М. Герасимов, вспоминая о своей принадлежности к живописи, любовался тем, как импрессионисты изображают при-

---

<sup>3</sup> Герасимов С.В. Цит. по: Розенталь Л.В. Реализм и импрессионизм во французском пейзаже // Искусство. 1939. № 5. С. 164.

<sup>4</sup> Лазарев В.Н. Цит. по: Розенталь Л.В. Реализм и импрессионизм во французском пейзаже // Искусство. 1939. № 5. С. 163.

роду: «Импрессионизм дал столько света, воздуха, солнца, он воздух заставил вибрировать, передал трепет листьев и игру солнечных пятен»<sup>5</sup>. И это слова человека, стараниями которого в 1948 году был закрыт Музей нового западного искусства, а его экспонаты попали в ГМИИ им. А.С. Пушкина и Эрмитаж, человека, который в послевоенное время тщательно вытравливал из творческого обихода любую реакцию на открытия импрессионизма.

Художник и теоретик искусства А.И. Ржевников отмечал, что импрессионисты «были экспериментаторами, но это не отменяет того, что они были поэтами природы»<sup>6</sup>. Импрессионизм обогатил мировую живопись, по-новому отразив ее переменчивость и динамику.

Разумеется, импрессионисты писали не только природу, но и города, архитектуру. На их полотнах архитектура то вытягивается, то концентрируется, начинает жить своей жизнью (циклы «Вокзал Сен-Лазар» (1877) и «Руанский собор» (1892–1894) «Парламент» (1900–1901) Клода Моне). Увиденная как уподобленная природе живописная фактура, архитектура обретает самостоятельную жизнь, обнаруживая себя в чуждом драматизма развитии. Вспоминается определение Шеллинга о том, что архитектура – это музыка в пространстве, как бы застывшая музыка. Быть может, именно это состояние уловили импрессионисты в своих изображениях средневековых соборов? Великий Антони Гауди утверждал, что архитектура – это упорядочение света. Не этим ли занимался Моне, работая над своими городскими пейзажными циклами?

Кроме изменения отношения к природе, импрессионизм изменил и отношение к человеку. На протяжении нескольких веков homo sapiens оказывается в центре внимания искусства, которое со времен Ренессанса становится антропоцентричным. Однако до импрессионизма человек все время «был должен». Классицизм культивировал свою программу, в которой искусство имело общественно-воспитательную функцию. Разум и логика должны торжествовать над хаосом и текучестью жизни. Ориентация на разумное начало, на непреходящие образцы определила нормативность этических требований: гражданское воодушевление, подчинение личного общему, страстей – разуму, долгу, законам мироздания. В романтизме художника, напротив, увлекал взлет духовно-творческой жизни личности, воспевание сильных страстей и характеров, бунтарское сопротивление

---

<sup>5</sup> Герасимов А.М. Цит. по: Розенталь Л.В. Реализм и импрессионизм во французском пейзаже // Искусство. 1939. № 5. С. 164.

<sup>6</sup> Ржевников А.И. Цит. по: Розенталь Л.В. Реализм и импрессионизм во французском пейзаже // Искусство № 5. 1939. С. 165.

ние обществу и природным стихиям. На полотнах импрессионистов человек спокойно сидит в кафе, плавает на лодке, участвует в загородном пикнике, не размышляя о должностовании. Этот демократизм также воспринимался как новаторство.

Разного плана интимизм возникал у импрессионистов в изображении кафе, балетных классов, светских праздников. Спокойный и сосредоточенный в картинах Дега и Мане, взволнованный у Ренуара. Это сокровенный мир личности, в который не вторгается посторонний. Даже сцены с толпами гуляющих и спешащих горожан на бульваре Капуцинок Клода Моне, не лишённые декоративных эффектов, *соразмерны* человеку. Недаром, наверно, «самый русский импрессионист» Коровин обращается к этим мотивам на рубеже веков.

Творчество импрессионистов с их интимным восприятием естественных для человека моментов уединения, отдыха, спокойной сосредоточенности контрастировало со складывающейся с середины 1930-х годов советской социокультурной ситуацией с маршами красноармейцев и парадами физкультурников. Импрессионизм занял свою нишу и в другом отношении, отвечая на потребность в ярком, красочном искусстве, где цвет выступает как альтернатива усреднённости, вялости, индифферентности. В нем не было ни крикливости, ни боязливости. Такой творческий регистр имел своеобразный поэтический подтекст. А.М. Нюренберг отмечал, что «импрессионизм – это, конечно, новые формы лирики, романтики и поэзии»<sup>7</sup>.

Искусствовед Ольга Ройтенберг исследовала большой пласт художников, не шедших в ногу с господствующими тенденциями этого периода, уделив немало страниц забытым художникам тридцатых годов<sup>8</sup>. Среди них были и те, кто откликнулся на опыт импрессионизма.

Подобное творчество не было прямой борьбой с идеологией. Многие из тех, которым были чужды навязываемые официозом идеалы, считали себя советскими художниками, но существовали словно в параллельном мире, верные собственному поэтическому видению. Ограничивая мотивы своего искусства, они вели поиски свободного и гибкого художественного языка, сохраняющего искренность творческого высказывания. В этой связи импрессионизм вновь оказался востребованным. В 1930-е годы, особенно в их второй половине,

---

<sup>7</sup> Нюренберг А.М. Цит по: Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. – С. 347.

<sup>8</sup> Ройтенберг О.О. «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...». Из истории художественной жизни 1925–1935 гг. – М.: ГАЛАРТ, 2008.

волнующая интимность и артистичность полотен импрессионистов оказалась весьма притягательной.

Интересна в этом отношении творческая ориентация художников Группы Пяти<sup>9</sup>. Речь идет о художественном объединении пятерых художников конца 1930-х годов. Его участниками были: Лев Аронов, Михаил Добросердов, Лев Зевин, Абрам Пейсахович, Арон Ржезников. Каждый из них проявил себя как индивидуальность, но в их исканиях были и примечательные общности – камерная тональность образов, особое внимание к естественному поведению человека в интерьере и пейзаже, легкая подвижность колористической гаммы<sup>10</sup>. Многие здесь были инспирированы импрессионизмом, новой французской живописью. Это заметил Александр Ромм. По его мнению, семейные сцены и портреты близких людей были излюбленными «и этими двумя художниками [Аронов и Пейсахович. – прим. М. Т.], такими же, как и он [Зевин. – прим. М. Т.], поклонниками Ренуара и Кора»<sup>11</sup>.

«Процессу созревания художественного образа в душевном роднике они придают исключительное значение. В силу этого они рассчитывают на зрителя, который познает художественное произведение не столько извне – глазом, сколько изнутри – сердцем. Эмоциональное начало выдвигается в их работах на первый план, и, поскольку колорит является, как известно, особенно сильным выразителем эмоций, он служит главным средством в их руках для создания художественного образа (курсив мой. – М. Т.)», – писал искусствовед Н.М. Щёкотов в рецензии на выставку Группы Пяти 1940 года<sup>12</sup>.

Такая позиция вызывала возражения сторонников официальной эстетики. Так, откликаясь на Шестую выставку Московского союза советских художников 1939 года Э. Самсонов говорил: «Желание художника выразить в пейзаже одни лишь чистые эмоции может привести к узкому субъективизму (некоторые признаки этого,

---

<sup>9</sup> Тренихин М.М. Камерная лирика в московской живописи 1930-х – начала 1940-х годов (Группа Пяти) // Художественная жизнь старой Москвы. Сборник статей. – М., 2012. – С. 46–65; Тренихин М.М. Тихие миры художника Льва Аронова // Свой. 2012. № 3. С. 20–23; Тренихин М.М. Поэтика одухотворённой артистической личности: портреты кисти Льва Зевина // Вестник славянских культур. – № 3 (XXI). – М.: ГАСК, 2011. – С. 111–118.

<sup>10</sup> Бескин О. М. Пять художников // Советское искусство. 27.10.1940. № 56 (726). С. 3; Щёкотов Н. М. Группа Пяти // Творчество. 1940. № 12. С. 14–18.

<sup>11</sup> Ромм А. Г. Лев Зевин. Сборник статей о еврейских художниках. – М.: Астрей, 2005. – С. 126.

<sup>12</sup> Щёкотов Н.М. Группа Пяти // Творчество. № 12. 1940. С. 14.

например, чувствуются у Зевина)»<sup>13</sup>. Импрессионизм и импрессионистический метод притягивал своей субъективностью. (По словам К.Ф. Юона, импрессионисты «не хотели жертвовать ни одной нотой своего личного мироощущения»<sup>14</sup>.)

Примечательны и другие замечания Самсонова: «Мотив, взятый из окружающей природы, становится иногда чуть ли не предлогом для демонстрации живописной кухни, угрожает рецидивом формализма». И далее: «Те небольшие и случайные вырезки из природы, которые фигурировали на выставке в качестве мотивов для пейзажей, ограничивают творчество художника этюдизмом и не способствуют созданию пейзажа-картины, созданию больших и цельных композиций»<sup>15</sup>. Критик забывает о многообразии жанров живописи, о том, что иногда важен не размер полотна, а живость и артистизм работы художника. Интересно, что в сноске к своей статье Самсонов указывает также, что «"преодоление импрессионистической этюдности", которое мы наблюдаем на выставке, остается по существу мнимым»<sup>16</sup>.

Напомним: импрессионизм узаконил значение беглого свободного этюда, выполненного с натуры. Зачастую этюд вытеснял традиционный для искусства XIX и отчасти XX века тип картины, тщательно и неспешно создаваемой в мастерской. Все это были отнюдь не однозначные процессы. Характерна реплика С.В. Герасимова на конференции, приуроченной к выставке французского пейзажа в Музее нового западного искусства: «Импрессионизм не привел к декоративизму и к этюдной незаконченности»<sup>17</sup>. О характере и мере декоративности импрессионизма продолжают спорить. Некоторые полотна Эдуарда Мане, Ренуара, Клода Моне отчасти наделены этим качеством. Иногда декоративизм усиливает красочную активность произведения, иногда упрощает его, как у позднего Ренуара. Попытки же свести импрессионизм только к этюдизму принципиально несостоятельны. Восстанавливая в памяти «Бар в Фоли-Бержер» (1882) Эдуарда Мане, «Лягушатня» (1869) Ренуара, «Скакковые

---

<sup>13</sup> Самсонов Э. Шестая выставка Московского союза советских художников // Искусство. 1939. № 3. С. 102.

<sup>14</sup> Юон К.Ф. Цит. по: Розенталь Л.В. Реализм и импрессионизм во французском пейзаже // Искусство. 1939. № 5. С. 165.

<sup>15</sup> Самсонов Э. Шестая выставка Московского союза советских художников // Искусство. 1939. № 3. С. 102.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Герасимов С.В. Цит. по: Розенталь Л.В. Реализм и импрессионизм во французском пейзаже // Искусство. 1939. № 5. С. 164.

лошади» (1885–1888) Эдгара Дега, «Маки в Аржантее» (1873) Клода Моне, воспринимаешь их как тонко и интересно срежессированные картины.

Размышение об исторической роли импрессионизма, оценка его завоеваний и ограниченности стали одним из главных направлений дискуссии о живописности, состоявшейся годом позже выставки французского пейзажа – 31 марта, 9 и 16 апреля 1940 года. Снова видные художники и критики собираются вместе и устраивают бурные дебаты<sup>18</sup>. Дискуссию организовали редакция журнала «Искусство» совместно с секцией критики Московского Союза художников. Открылась она обсуждением статей «Что такое живописность» Арона Ржезникова и «О черте и цвете в живописи» Николая Щёктова. Как отметил Щёкотов, «вопрос наследия импрессионизма привлёк в процессе обсуждения столько внимания, что оттеснил проблему живописности на второй план»<sup>19</sup>.

Действительно, понятие живописности часто приравнивали на конференции именно к опыту импрессионизма: «Если “живописность”, то всегда подразумевается “импрессионизм”, если “черта” – всегда “академизм”», – говорил Г.А. Недошивин<sup>20</sup>. Е.Е. Рязский отметил, что «импрессионисты уже не изучают вещь или явление само в себе – они видят и изображают по-новому. Это новое видение природы выше того, которое мы встречаем даже в величайших произведениях искусства. По мнению Ржезникова, «проблемы воздуха в картине, пространства, протяженности решаются импрессионистами по-своему и по существу своему диалектично»<sup>21</sup>.

Проблема импрессионизма и его противопоставления натурализму не была выдуманной или отвлеченной для советской живописи 1930-х годов. Ржезников писал: «Представления о живописности у нас глубоко связано с импрессионизмом. Особенно это заметно на выставках незаказного характера, где многие неплохие и даже

---

<sup>18</sup> В работе конференции приняли участие искусствоведы и художники: главный редактор журналов «Искусство» и «Творчество» О.М. Бескин, публицист, литературный и художественный критик А. Дурус (1895–1945), искусствовед и эстетик И.А. Маца (1893–1974), искусствовед Г.А. Недошивин (1910–1983), художник Ф.Ф. Платов (1895–1967), художник, искусствовед, педагог Н.Э. Радлов (1889–1942), художник и педагог М.С. Родионов (1885–1956), искусствовед Л.В. Розенталь (1894–1990), искусствовед А.Г. Ромм, художник Г.Г. Рязский (основатель общества Н.О.Ж., 1895–1952) и искусствовед А.Н. Тихомиров (1889–1969).

<sup>19</sup> Реферат дискуссии о живописности // Искусство. 1940. № 4. С. 102.

<sup>20</sup> Там же. С. 98.

<sup>21</sup> Там же. С. 100.

хорошие работы не идут дальше импрессионистического понимания цвета, письма, композиции. Многие, но не все, потому что, безусловно, имеются художники, которые или преодолевают импрессионизм, поднимаясь на более высокую ступень, или же идут другими, независимыми от него путями. Солидное представительство, особенно на заказных выставках, имеет и такое течение, как академический натурализм; для адептов этого направления было бы шагом вперед понять заслуги импрессионизма»<sup>22</sup>. Такой взгляд, отраженный в одном из солидных изданий конца 1930-х годов, был в ту пору немалой смелостью. У этого художника и критика (да и не только у него) складывалось убеждение, что для более высокого понимания живописи необходимо развить то положительное, что дал импрессионизм, отмечая то, что есть в «ослабленных перелевах его достижений»<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Ржезников А. И. Что такое живописность // Искусство. 1940. № 4. С. 70.

<sup>23</sup> Там же.