



ПОСЛЕ ВЫСТАВКИ

ЕЩЕ РАЗ О РУССКОМ ИМПРЕССИОНИЗМЕ

МОГЛИ ЛИ МЫ ДУМАТЬ, ЧТО ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ ВЫСТАВОЧНОГО ПРОЕКТА ПОД НАЗВАНИЕМ «ПУТИ РУССКОГО ИМПРЕССИОНИЗМА» ВСТРЕТИТ СТОЛЬКО НЕПОНИМАНИЯ И ДАЖЕ НЕПРИЯТИЯ? МЫ СОЗНАВАЛИ, КОНЕЧНО: ЗАДУМАННАЯ ВЫСТАВКА РАСХОДИТСЯ С ОРИЕНТИРАМИ «АКТУАЛЬНОСТИ», ПРЕОБЛАДАЮЩИМИ В ПОСТСОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ. НО, ВО-ПЕРВЫХ, К НАШЕЙ ВЫСТАВКЕ БЫЛ ВЕСОМЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОВОД: СТОЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ. ВО-ВТОРЫХ, С НЕДАВНИХ ПОР И САМИ РЕВНИТЕЛИ «АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА» НАЧАЛИ ВСПОМИНАТЬ О ЦЕННОСТЯХ ЖИВОПИСИ. И В-ТРЕТЬИХ, ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ ПОКАЗЫВАЛА ЖИВОПИСНУЮ ТРАДИЦИЮ СРХ, ВОВСЕ НЕ ВОЗВОДЯ ЕЕ В ПЕРЛ ТВОРЕНИЯ; ОНА ПРЕДСТАВАЛА В ЕДИНОМ КОНТЕКСТЕ С ВЫСТАВКАМИ ИНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ, ТАКИМИ, КАК «МОСКОВСКАЯ АБСТРАКЦИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА» И «АВАНГАРД НА НЕВЕ»... СЛОВОМ, МОЖНО БЫЛО НАДЕЯТЬСЯ НА СОЗЕРЦАТЕЛЬНО ВЗВЕШЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ «ПУТЕЙ ИМПРЕССИОНИЗМА». ОДНАКО МНОГИЕ КРИТИКИ ОТОЗВАЛИСЬ ОБ ЭТОЙ ЭКСПОЗИЦИИ С НЕСКРЫВАЕМОМ РАЗДРАЖЕНИЕМ. ВЫСТАВКА НЕ УСТРАИВАЛА ГЛОБАЛЬНО: И ИМПРЕССИОНИЗМ ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ – НЕ ИМПРЕССИОНИЗМ, И «ПУТИ» ЕГО ЯКОБЫ НЕ ПУТИ, А ТУПИКИ, ГДЕ К ТОМУ ЖЕ ЗАТХЛО ПОТЯГИВАЕТ СОЦРЕАЛИЗМОМ ИЗЖИТОГО СОВЕТСКОГО ОБРАЗЦА. ХОТЯ В ЦЕЛОМ РЕАКЦИЯ НА ВЫСТАВКУ ОКАЗАЛАСЬ ПОЛЯРИЗОВАННОЙ, СКЕПСИС КРИТИКОВ, ПРЕТЕНДУЮЩИХ ФОРМИРОВАТЬ ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ, РАСХОДИЛСЯ С БЛАГОДАРНЫМ ВНИМАНИЕМ ПУБЛИКИ И НЕМАЛОЙ ЧАСТИ ВЕСЬМА АВТОРИТЕТНЫХ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ.

WE COULD NEVER HAVE EVEN IMAGINED THAT *WAYS OF RUSSIAN IMPRESSIONISM* MIGHT BE MET WITH SUCH MISUNDER-

RUSSIAN IMPRESSIONISM REFLECTIONS AFTER AN EXHIBITION

STANDING AND EVEN ANTAGONISM. OF COURSE, WE HAD REALIZED THAT THE PROJECT MIGHT FALL OUTSIDE THE MAINSTREAM TOPICS WHICH OUGHT TO BE CONSIDERED "IMPORTANT" IN THE POST-SOVIET HISTORY OF ART. BUT, IN THE FIRST PLACE, THE EXHIBITION HAD BEEN DEVISED FOR A VERY IMPORTANT OCCASION – TO MARK THE CENTENARY OF THE UNION OF RUSSIAN ARTISTS. SECONDLY, IT WAS ONLY RECENTLY THAT THE ZEALOTS OF THE IDEA OF "IMPORTANT ARTS" REMEMBERED ABOUT THE IMPORTANCE OF PAINTING. AND, LAST BUT NOT LEAST, THE TRETYAKOV GALLERY DID NOT MEAN TO PRESENT THE RUSSIAN TRADITION OF PAINTING AS A PEAK OF PERFECTION. NOT AT ALL: THE PROJECT WAS MEANT TO COMPLEMENT OTHER EXHIBITIONS COVERING OTHER TRENDS, SUCH AS *MOSCOW ABSTRACT ART 1950–2000* OR *AVANT-GARDE ART ON THE NEVA RIVER* AND THE LIKE.

◀ А.АРХИПОВ. В комнатах. За работой. 1926. Холст, масло. 106×86. Abram ARKHIPOV. Indoor Work. 1926. Oil on canvas. 106 by 86



1.



2.

Непонимание шло, таким образом, из искусствоведческой среды, в основном формирующей корпус критиков. И объяснимо оно, скорее всего, той особенностью нашего цехового самосознания, которую хочется назвать кризисом его историко-художественной составляющей. Как иначе понять явное несовпадение ожиданий и реальности, связанных с упомянутой выставкой на Крымском валу? Стоит напомнить прежде всего, что выставка, объявленная как посвящение столетию Союза русских художников, в части материала рубежа XIX–XX вв. не содержала ни единой вещи, которая не являлась бы вполне типичной для выставок СРХ либо фактически на них не экспонировалась. Между тем нас упрекали: отчего здесь врубелевская «Сирень», «Хоровод» Рябушкина, пейзажи и интерьеры Валентина Серова и даже работы Игоря Грабаря. Вопросы были бы уместны к «союзникам», отбравшим все это по своему разумению, но не к кураторам выставки, отражающей практику данного объединения. Принципиальный же вопрос о том, что эстетика Союза действительно неоднозначна, отчасти даже как будто разнонаправленна, более правомерен, но и он не единожды обсуждался историками отечественного искусства.

Научная традиция давно выявила двойственную природу творческих установок мастеров СРХ как в части формальной, жанровой, стилевой проблематики, так и в системе координат «от реализма к модернизму», охватывающей всю эволюцию европейского искусства на переломе веков XIX и XX. В отличие от системы выражения, культивируемой академизмом и в большой мере принятой передвижниками, «союзников» делало новаторами, модернистами – импрессионистами – превалирующее живописное видение с акцентом на колористические, цветовые и световые качества зримого мира. Но интеграция этих качеств равно возможна для них и в форме достаточно близкого к натуре пленэрного этюда, камерного по размеру, и в форме большой декоративной картины-панно. В таком широком диапазоне жанрово-композиционных модификаций находят проявление и весьма несходные смысловые векторы: мотивы лирической исповеди, поэтические мечтания, рефлексии философского, религиозного и исторического порядка, попытки символистского постижения тайн мироздания. Здесь объяснение, как могли сойтись на союзовских выставках не только Серов и Коровин, но и Москва с Петербургом, «реализм» с «символизмом» – Аладжалов или Сергей Иванов с Врубелем, Борисовым-Мусатовым, Нестеровым, а также Филипп Малявин, Жуковский, Грабарь и Юон.

Это нам и хотелось показать выставкой с первоначальным названием «Живая традиция», приуроченной к 100-летию СРХ. Отсюда замысел ее паритетного насыщения работами рубежа

1. Л.С.БАКСТ. Портрет Л.П.Гриценко. 1903. Холст, масло. 142×101,5
Leo BAKST. Portrait of L.P.Griitsenko. 1903. Oil on canvas. 142 by 101,5
2. Н.А.ТАРХОВ. Рынок в предместье Парижа. 1907. Холст, масло. 112×76
Nikolai TARKHOV. Market on the Outskirts of Paris. 1907. Oil on canvas. 112 by 76
3. К.А.КОРОВИН. Портрет артиста Федора Ивановича Шаляпина. 1905.
Холст, масло. 65×46,1
Konstantin KOROVIN. Portrait of Fyodor Shaliapin. 1905. Oil on canvas. 65 by 46,1

1890–1920-х гг., середины и даже отчасти второй половины XX в. Мы исходили из ощущения и убеждения, что диалог с традицией СРХ (внутри себя весьма многолик!) сохранял творчески стимулирующий смысл вплоть до поколения советских художников-«шестидесятников», тех, что начинают на исходе 1940-х гг., достигают зрелости в 1960-е и продолжают активно работать в 1970–1980-е гг., а иные и до сего времени; возможную дискуссию о том, имеет ли названная традиция перспективу в следующих поколениях российских художников, авторы проекта оставили за его рамками. Уместно подчеркнуть: когда нас упрекали, что выставка в ГТГ прошла после показов русского импрессионизма в питерском Русском музее и произведений «союзников» в Музее личных коллекций ГМИИ им. Пушкина, чуть ли не повторяя их в «ослабленном» варианте, совершенно упускалось из вида, что столь развернутого сопоставления «старого и нового» те экспозиции отнюдь не давали. Возможно, игнорируя подобный момент, косвенно нам хотели сказать, что это самое «новое» несостоятельно. Ведь называлась же одна из самых тенденциозных (плюс к этому, полная грубых ошибок и даже инсинуаций) статей по поводу галерейской выставки, – кстати, опубликован этот текст автора, нашедшего нужным скрыться под псевдонимом Павла Кинина, был газетой «Культура», – «Тупиковый путь»...

Идея связать название экспозиции с конкретным художественным течением возобладали в Галерее ближе к самому вернисажу. Она была принята из соображений, что отсыл к русскому импрессионизму послужит привлечению зрителя. Может быть, в этом плане он как-то сработал; в любом случае, отсутствием публики в своих залах мы обижены не были: в разгар летней жары выставку посетило более 27 тыс. человек. Однако в итоге мы получили специфическую ситуацию. Музей оказался должен не только показать материалы своей коллекции и американских партнеров из Миннеаполиса, имеющие отношение к заявленной теме («вот имена и вещи, составляющие явление русского импрессионизма на протяжении его истории»), но одновременно провоцировал дискуссию с каждым, кто полагает, что русский импрессионизм совсем не таков, что это и не импрессионизм вовсе, и вообще движение в никуда.

Хотя, по исторической логике, это дискуссия несколько странная, не будем уклоняться от спора. Стержневой аргумент, позволяющий соотносить занимающее нас явление с импрессионизмом, мы привели выше. Он касается главного инструмента, основного формального принципа, стилевой инновации, посредством которых мастера СРХ реализуют их восприятие мира. Придется напомнить и кажущееся хорошо известным: русскую живопись потянуло к этому «языку» под прямым влиянием французского импрессионизма, наиболее очевидным у Репина и Поленова после их парижского пенсионерства 1870-х гг. и позднее – европейских вояжей молодых Серова и Константина Коровина. А нервы, идущие от названных прародителей через русскую, преимущественно московскую, живописную школу к каждому из персонажей выставки ГТГ советской поры, – документально подтвержденный момент их творческих биографий. Причем ключевая роль в передаче традиции, и это тоже известно, принадлежала здесь таким выдающимся художникам-педа-



3.

Thus, there had been hope that Ways would be received with deliberation and measured appreciation; sadly, many art critics spoke about the show with unveiled irritation. Everything was thought wrong: Russian impressionism was thought not to be impressionism at all; its ways were believed no way but rather dead ends. And it seemed to smell of the outlived fusty socialist realism of Soviet tradition. But the general response proved to be quite polarized: the scepticism of art critics, who claimed to be moulding public opinion, was countered by the grateful attention of the public itself, as well as qualitative judgment of some prestigious contemporary painters. Thus, it was the art critics whose judgment provoked misunderstanding. That can only be accounted for by the type of their specific professional mentality, resulting from a kind of "crisis" of history of art. There cannot be any other explanation for the mismatch between what had been expected and what actually proved the aftermath of the show presented in the Krymsky Val Exhibition Hall.

Moreover, they should not have forgotten that our exhibition, announced as a tribute to the centenary of the Union of Russian Artists, did not include a single picture that had not been either exhibited in, or was very typical of, the Union's shows from the turn of the 19th and 20th centuries. Thus, their rebukes at the inclusion of "Lilac" by Mikhail Vrubel, or "The Girl's Dance" by Andrey Ryabushkin, or landscapes and indoor scenes by Valentin Serov, or even some canvases by Igor Grabar, seem groundless. Why this or that canvas was selected was a question that might have been put to those "Unionists"



4.

who initially did the job, not to the curators of the current exhibition. What is more important is that, although the selected pictures do reflect the practices adopted by the Union, their aesthetics seems really ambiguous and even sometimes controversial. This matter has, rightly, caused many disputes among historians of Russian art. Long ago scholars already agreed on the versatile nature of the artistic aspirations of the masters who belonged to the Union. In terms of form, genre, stylistics as well as orientation – from realism to modernism – they followed all the trends displayed in European art at the turn of the century.

Compared to the way of expression adopted by the academicians and more characteristic of the *peredvizhniki*, the "Unionists" gave preference to the *tableau vivant* impression accentuating the bright palette and the play of colours and lights that we see in reality. That made the "Unionists" look like trailblazers, modernists, "impressionists". Such characteristics could manifest themselves equally in a small *plein-air* study of a landscape or in a huge ornamental canvas. A wide range of genres and compositions allows a great diversity of implications: from lyrical avowal to poetic reverie, philosophic contemplation or religious apprehension, or some sort of analysis of a historical event, or a symbolic perception of the riddles of the universe. That accounts for the great variety of the works and names brought together at the Union's exhibitions: Valentin Serov and Konstantin Korovin, the Moscow and St. Petersburg schools of painting, realism and symbolism, Alajalov alongside Sergey Ivanov and Mikhail Vrubel, Victor Borisov-Musatov and Mikhail Nesterov alongside Philip Malyavin, Stanislav Zhukovsky, Igor Grabar and Konstantin Yuon.

That was what we intended to say in our exhibition, which was originally named *The Living Tradition* and dedicated to the centenary of the Union of Russian Artists. That explains its particular interest in works painted in the period 1890-1920, around 1950 and, partly, in the years 1950-2000. Our assumption was that a creative dialogue

гогам, как Сергей Герасимов, Крымов, Почиталов, Фаворская и Чекомасов.

Теперь о том, схоже ли все это с французским эталоном импрессионизма. А можно ли вообразить творчество, от начала и до конца следующее в фарватере порождений иной культуры и почвы? Зачем России второй Эдуард Мане в лице, допустим, Валентина Серова, а главное, мог ли, хотел ли Серов быть вторым Мане? Это же полный абсурд – разглагольствовать о «включении русского искусства в мировой художественный контекст» под видом какой-то реплики французов, итальянцев, немцев или американцев. Ни один из серьезных российских критиков прошлого вопрос так и не ставил, это химера новорусских интеграторов от артбизнеса. Конечно, российская ветвь импрессионизма должна была принести и принесла плоды, отмеченные некоторой самобытностью.

На нашей почве импрессионизм закономерно становится поэмой по преимуществу деревенской, крестьянской, а затем провинциальной и усадебно-дачной жизни и менее всего – городской агломерации либо столичной богемы. Наш «импрессионистический» пленэр влекло не столько к жаркому мареву лета, сколько к сереньким небесам осени, а если к яркости Крыма или сиянию весенней лазури или же, наконец, пестрому действу ярмарки, то как к мгновениям праздника. И еще. Наше «искусство впечатления», как правило, очень безразлично к теме и чувству России, личному авторскому постижению ее судеб; составляющее важную часть внутренней жизни художника, оно выливается в живописи. Возможно, это некое эхо мощного национального менталитета передвижников, всей русской культуры второй половины девятнадцатого столетия, но у Серова, как и у Чехова, Рахманинова и их наследников, в том числе лучших живописцев, принадлежащих традиции СРХ, былая «народническая», «революционно-демократическая» социальность образных представлений перерастает в лирическое чувство сердечной привязанности к родным пенатам, почве, природе. Вишневый сад родового гнезда не увядает в глазах Любови Андреевны Раневской и оживившего ее Чехова. Сходное чувство в дмоткановских видах Серова, картинах Жуковского и Виноградова, «Зеленом шуме» Рылова; по-своему – в грезах врубелевской сирени, а потом еще и еще раз заново столь же искреннее постижение родины мы уловим в шуме можайских ветел, цветении колокольчиков Сергея Васильевича Герасимова, в изнуряющем красочном буйстве летнего луга Пластова («Сенокос»).

Отсюда своеобразие живописного почерка мастеров СРХ и их последователей. Раздельный мазок, дивизионистская техника им в большинстве чужды. От этого их манера может казаться

архаичной, близкой старому «реализму». Но в основе тут был все же иной аппарат зрения. Он базировался на пространственном цветовидении, а не на перспективном рисовании, отчего истый передвижник Мясоедов и клеймит манеру серовских «девушек» не иначе как «сифилисом», постыдной болезнью. И тем не менее русскому импрессионизму остается дороже любимый натурный мотив (лично значимая «символическая форма» природы), а не техника движений кисти, живописный прием, мазок. Амбиции кисти здесь, так сказать, умирают в природной органике любимого образа. Это характерно даже для наиболее «дивизионистского» среди «союзников» Грабаря 1900-х гг., и это в целом ослабляет модернистское напряжение русской версии импрессионизма по сравнению с аутентичной французской. Подобное «отставание» наша живопись преодолет на взлете российского авангарда рубежа 1900–1910-х гг., однако для «союзников» и их новой поросли примат натурального мотива – «своего», тщательно выбранного! – остается незбылемым. Так будет и в 1910-е, и 1930-е, и 1950-е годы.



5.

С этим связан парадокс традиции русского импрессионизма, которого, по сути, не замечает современная критика. Будучи в своей приверженности природе чуть ли не антитезой авангарду, таким воплощением косной наивности, наша импрессионистическая традиция на удивление долго сохраняет некий потенциал творческой свежести, даже новаторской дерзости. Не следует забывать, что фигура художника-диссидента, предстающая

with the tradition of the Union, multifaceted as it was, had been going on up to the generation of the Soviet painters of the 1960s, who started in the late 1940s and were still active in the 1970s-1980s (some are still working today). The authors of the project did not mean to touch upon the prospects of the Union's tradition living on through future generations of Russian painters.

We were rebuked for opening our exhibition at the Tretyakov Gallery after the show of Russian impressionists at the Russian Museum in St. Petersburg, and that of the "Unionists" at the Museum of Private Collections at the Pushkin Museum in Moscow and, consequently, for being a weak copy of both. Critics, nevertheless, failed to see that only our exhibition focused on an in-depth comparison of the old and new meanings of the words - the tradition of the Union of Rus-

with the tradition of the Union, multifaceted as it was, had been going on up to the generation of the Soviet painters of the 1960s, who started in the late 1940s and were still active in the 1970s-1980s (some are still working today). The authors of the project did not mean to touch upon the prospects of the Union's tradition living on through future generations of Russian painters.

We were rebuked for opening our exhibition at the Tretyakov Gallery after the show of Russian impressionists at the Russian Museum in St. Petersburg, and that of the "Unionists" at the Museum of Private Collections at the Pushkin Museum in Moscow and, consequently, for being a weak copy of both. Critics, nevertheless, failed to see that only our exhibition focused on an in-depth comparison of the old and new meanings of the words - the tradition of the Union of Rus-



6.

4. К.Ф.ЮОН. День Благовещения. 1922. Холст, масло. 73×101
Konstantin YUON. A Lady Day. 1922. Oil on canvas. 73 by 101

5. В.К.НЕЧИТАЙЛО. На кубанских полях. 1958. Холст, масло. 80×150
Vasily NECHITAILO. Fields in Kuban. 1958. Oil on canvas. 80 by 150

6. В.М.СИДОРОВ. Гаснет день. 1969. Холст, масло. 125×140
Valentin SIDOROV. Sunset. 1969. Oil on canvas. 125 by 140



в «Оттепели» И.Г.Эренбурга (феномен первого года без Сталина), есть олицетворение творческих установок коровинской школы. Если кому-то кажется, будто честь эстетического бунтарства такому герою отдана не по праву, будто здесь всего только литературская иллюзия, – а как же в наши-то дни не поиздеваться над этим: «тупики импрессионизма!» – смеем напомнить, что столь еще близкий тогда конец 40-х годов проходит под знаком фанатичной борьбы именно с импрессионизмом, инициированной сталинскими верхами. В 1946 г. Н.Н.Пунин делает в Ленинграде доклад «Импрессионизм и проблема картины», указывая на данный творческий принцип как на способ обновления нашей тогдашней живописи. Пунин, несравненный знаток искусства XX в., посвящает свое выступление доказательству главной мысли: в его понимании импрессионизм требует от художника и учит его «быть искренним и быть современным». Непреходящей школой новаторства ему мыслится творчество Эдуарда Мане, которое нужно рассматривать не как объект подражания, «ледяную доктрину», но как руководство на собственном пути к «новым образам, новым ощущениям».

Разумеется, в данном случае мы говорим о новом прежде всего применительно к советской ипостаси российского искусства, а еще точнее, социалистическому реализму, официально и безоговорочно в нем насаждавшемуся. Еще один парадокс в том, что такие столпы советского художественного официоза, как А.М.Герасимов или Б.В.Иогансон, сами уходят корнями в московскую живописную школу, эстетику СРХ. Но отдельные их работы, где налицо импрессионистическая генетика, есть свидетельство раздвоения личности художника внутри тоталитарной системы, столь же гротескного, сколь, несомненно, и драматического. Ибо совковое олимпийство главных «народных художников» покупалось ценой вытравливания ими того самого живого «импрессионистического» естества, которое они профанировали собственными многометровыми «тематическими полотнами» для всесоюзных выставок. Но если отвлечься мысленно от сталинианы Александра Герасимова, его «Терраса после дождя», вне сомнения, выдает сильнейшую, неподконтрольную партийной воле президента Академии художеств СССР ностальгию по Константину Коровину. А вслед за тем появившиеся «импрессионистические» вещи середины пятидесятых-начала шестидесятых годов – этюды, небольшие деревенские, провинциальные, северные жанры братьев Ткачевых, В.Гаврилова, В.Стожарова и их сотоварищей по Суриковскому институту – стали уже действительно новым словом на пути преодоления нашим искусством идеологием тоталитаризма, вкусов и норм сталинской «классики».

Если сегодня кому-то требуется объяснять, в чем свежесть такой живописи, отметим хотя бы два основных момента. Ведь чаяния, а тем более идеалы советских людей жестко регламентировались. Вопреки этому, художественная молодежь «оттепели» заговорила о той России, что полностью отторгалась проектом грядущего рая для строителей коммунизма; молодые вообще обратились к человеческим ценностям, социальным и историческим реалиям, несовместимым с мировидением большевиков. И кроме того, свое образное пространство они мыслили вне парадов и демонстраций, вне газетного пафоса, как каждоднев-

ное существование обыкновенных людей, из которого «советский художник» вовсе не должен себя выделять. Подлинный социалистический реализм – всегда искусство в мундире. Для советской живописи «мундиром» служила крупномасштабная выставочная картина с ее неременной «законченностью» и бющими в глаз эффектами помпезной декоративности. Начинающие «шестидесятники» противопоставили этому маленький, неброский, свободно писанный холст или просто этюд, где главными критериями качества были искренность в выборе натурального мотива – адекватность этого выбора индивидуальности автора, – и адекватная тому и другому полнокровность живописно-пластического высказывания. Искусство тем самым попыталось строить себя мерой личности, но не мерой лояльности художника как функционера системы.

Значимость такого сдвига в творческом самосознании трудно переоценить. Но, очевидно, он не стал для людей искусства в послесталинском СССР всеобщим и необратимым. Вот и на нашей выставке можно было наблюдать эволюцию тех же «шестидесятников» от первоначальной приверженности раскованному станковому живописанию еще раз и снова к большой выставочной картине, теперь уже того типа, какая в художественной жизни «застойных» лет получит имя «манежной». К тому же, вскоре молодое свободомыслие, психология неконвенциональности в этой среде уступают место конформистскому выбору. Немало талантливых, еще вчера дерзких юнцов пошло в художественные начальники, вливаясь в номенклатуру творческих союзов, в ту же советскую Академию художеств, до самого конца этого государства остававшуюся боевым форпостом «марксистско-ленинского искусствопонимания». И все же тягу зачинателей «оттепели» в нашем изобразительном искусстве к большой картине было бы некорректно расценивать как полную сдачу их амбиций под натиском догматического соцреализма. Тут были и некий вызов, стремление добиться своего рода реванша для гонимого недавно художественного движения, каким оказалась в советских условиях импрессионистическая тенденция.

Здесь достаточно указать, что такая политика носила жесточайшие формы и была чревата немалым количеством жертв. Погрому подверглись не только известные идеи, но судьбы многих людей. В их числе, нельзя не вспомнить, и Пунина, вскоре после упомянутого доклада репрессированного и погибшего в ГУЛАГе. Иных корифеев русского искусства пытались убить граждански. Мастеров с такими именами, как Сергей Герасимов, Осмеркин, в издательской форме отстраняли от подготовки молодежи в ведущих творческих вузах страны... И вот вопреки всему, буквально сразу после смерти Сталина на выставках стали появляться маленькие живописные вещи, выдержанные в, казалось бы, давно и безнадежно разоблаченной художественной манере. Что они означали в тогдашнем контексте? Сегодня знатоки готовы счесть их украшением престижных коллекций. А в пору создания такие произведения воспринимались, скорее, все же как маргиналии на обочине основного пути советского искусства. Причем, в понятие этого основного пути можно было вкладывать очень несходный смысл.

Следуя «генеральной линии» прошлого, его могли представлять как развитие «реалистической тематической карти-

Valentin Serov and Konstantin Korovin from their European and post-European periods. Their impact on each of the Soviet painters whose pictures were displayed at the exhibition can be formally confirmed by their artistic biographies. A key role in the succession of the tradition, as is also well known, belonged to such outstanding academicians as Sergey Gerasimov, Nikolai Krymov, Vasily Pochitalov, Vera Favorskaya and Ivan Chekmazov.

A few words must be said about the extent to which Russian impressionism resembles its French prototype. Is it possible for a creative art to be the spitting image of a model born in another culture and derived from another background? Why should Russian art have its own Eduard Manet, in the figure of, say, Valentin Serov? And moreover, was Serov able or willing to act as a second Manet? Does it not sound absurd to try "to include Russian art in the world art context" in the form of some kind of replica of the French, Italian, German or American models? No serious Russian critic would put the question this way. This is rather the empty talk of the new Russian art-business, pursuing the idea of world integration. Of course, the Russian branch of impressionism would bear fruit – and did so – but only of a kind marked by national identity.

Our national background made impressionism look more rustic and peasant-like or provincial, akin to "cherry orchards". Least of all was it urban, or connected to the metropolitan bohemia. It was not the heat haze of summer that Russian *plein-air* strived for, but rather the grey pea-soup sky of autumn. The bright colours of the Crimea, the sunny Paris-blue skies of spring and the bespeckled fancy of a fair were reserved for rare moments of joy and festivity. Besides, the Russian art of "impression" has never been far removed from Russia's social problems and spirit: the "impressions" have always been a reflection of the artist's apprehension of Russia's destiny. As an important part of the painter's individuality, that apprehension is most likely to be visible in his works. It might have echoed the powerful aspiration for national identity brought about by the *peredvizhniki*, as well as by the entire Russian cultural community of the 19th century. As for personalities such as Valentin Serov, Anton Chekhov, Sergei Rach-



ian Artists. By ignoring that fact, critics were effectively saying that "the new" was artistically bankrupt. It was no surprise, therefore, that one of the most blatant commentaries (full of errors and slurs, by the way), published in *Kultura* by a fictitious critic Pavel Kinin, bore the headline: *The Way into a Blind Alley*.

The idea to change the exhibition's original name came close to the time of its opening. Partly, it was meant to make the name appeal to the public; in a way, the idea worked, since, despite the hot summer weather, the number of visitors exceeded 27,000. But the last-minute decision left us with a critical situation on our hands: the Gallery had to display, beside its own exhibits, those of their American partners from Minneapolis who claimed to have been dealing with Russian impressionism for about one hundred years. We were also involved in all kind of arguments with anyone who believed Russian impressionism should look quite different, who claimed that the pictures on display were not related to impressionism in any way, and that the whole movement constituted a road to nowhere.

Logically, any such argument should sound strange. But we accept the challenge. Why the phenomenon in question can be considered impressionism seems to have been explained above. The means and principles, both in form and style, as well as the innovative language which the "Unionists" turned to in their works to convey their impression of the world, placed them among the followers of the impressionist movement. Our adversaries should be reminded of a well-known fact: Russian painters were directly encouraged towards this new "language" by the French impressionists. This influence is most conspicuous in Ilya Repin's and Vasily Polenov's canvases painted after their stay in Paris in the 1870s and in the works of the young

7. С.В.ГЕРАСИМОВ. Вечер. 1950. Холст, масло. 79×99
Sergei GERASIMOV. Evening. 1950. Oil on canvas. 79 by 99

8. В.Ф.СТОЖАРОВ. Новгород. Ярославово дворище. 1972. Холст, масло. 100×140
Vladimir STOZHAROV. Novgorod. The Yaroslav Courthouse. 1972. Oil on canvas



9.

maninov and some outstanding painters of the Union, the revolutionary and social attitude of others turned in their works into a personal attachment to the *lares* and *penates*, to one's birthplace, to the Russian landscape. The beauty of the cherry orchard symbolizing the old family seat will never fade in the memory of Ranevskaya, the heroine of Chekhov's play. Similar memories are evoked by Serov's landscapes of Domohtkanovo, in pictures by Stanislav Zhukovsky or Sergei Vinogradov or in "Wind in the Trees" by Arkady Rylov. Those memories become sweet reveries in Vrubel's "Lilac". The same penetrating nostalgia seizes the viewer again and again when looking at the graceful white willows or rustling bluebells of the canvases of Sergei Gerasimov, or at the riot of colour in the hot summer field of Arkady Plastov's "Haymaking".

That sentiment led to the peculiar brushwork which was characteristic of the masters of the Union and their disciples. Most of them rejected divisible brushstroke, or divisionism. That could make one think that their manner of painting looked archaic, resembling the academic paintings of the realists. On the contrary: they adopted another attitude which was based on a spatial vision of colour, rather than on perspective drawing. It was for that reason that the true *peredvizhnik* Grigory Myasoedov criticized the brushwork of Serov's "girls", calling them "infected with syphilis". Notwithstanding that criticism, Russian impressionism remained inclined to "natural motif" (the

9. Е.И.ЗВЕРЬКОВ. Северная весна. 1969. Холст, масло. 100×190
Yefrem ZVERKOV. Spring in the North. 1969. Oil on canvas. 100 by 190

10. В.Г.ЦЫПЛАКОВ. Бегущие тени. 1982. Холст, масло. 50×100
Victor TSYPLAKOV. Running Shadows. 1982. Oil on canvas. 50 by 100

ны». Или, на волне увлеченных поисков «современного стиля», как и в духе первых манифестаций стиля «сурового», отдавать предпочтение разного рода изопублицистике с широким привлечением выразительной лексики модернизма. В любом случае «время» – наши гражданственно раскаленные шестидесятые жаждали в первую очередь монументальной формы, широкой публичности диалога, их поэзия не только не боялась «эстрады», но была всемерно устремлена к ней. Таков был тонус эпохи, и это оказывало влияние на любого художника, даже если интуитивно он был ориентирован на совсем иной, скажем, вполне камерный тип коммуникации. Не удивительно, что в этой среде молодые «импрессионисты» рано или поздно чувствовали искушение покорить пространство Манежа, если не лобовой атакой, то хотя бы потенциально, и для этого им неминуемо требовалось освоить большую картинную форму.

В противоположность этому, большой холст по ощущению наших героев не допускал ничего натужного и газетного, опирался на скромную бытовую сюжетику, предпочтительно деревенскую, нес в себе сердечную теплоту простых человеческих чувств. Само собой, лучшей школой в работе над картиной этого типа оставались традиции русского импрессионизма, московской живописной школы в лице Серова, Коровина, Сергея Герасимова, Пластова... Таким образом, один из путей русского импрессионизма уже в 60–70-е годы вел не через официальные тематические, историко-революционные, военно-патриотические, гражданственно-публицистические полотна тех же В.Г.Цыплакова, А.П. и С.П.Ткачевых, В.К.Нечитайло, но через их жанры, портреты близких, пейзажи, этюды, а также «ню». Ничто

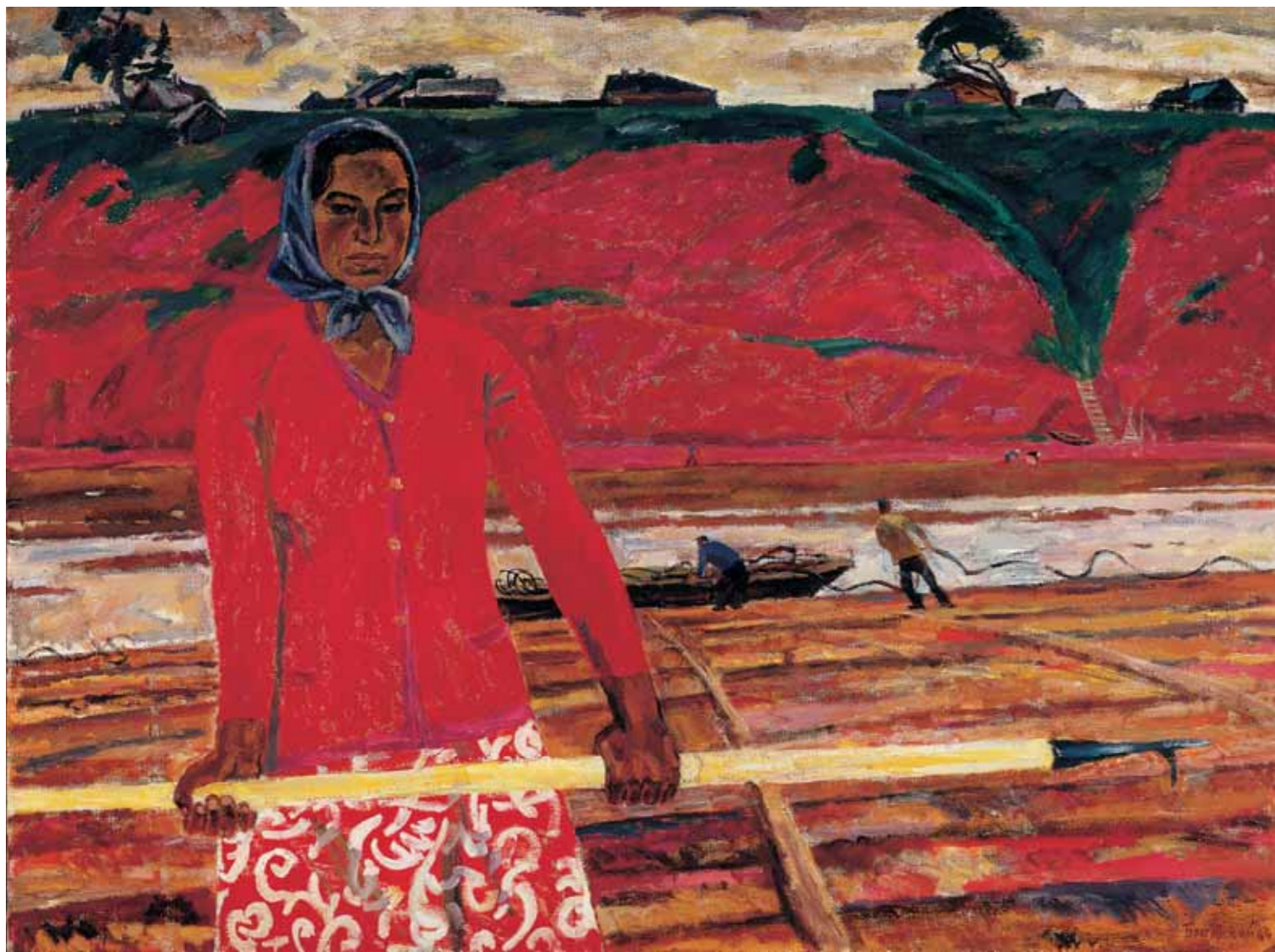
не демонстрирует контраста двух этих версий близких живописных систем нагляднее, чем сопоставление типично манежных композиций Василия Нечитайло с изображением Ленина и его большого холста «Обнаженная. Маша», показанного на выставке в ГТГ.

На выставке мы могли убедиться: людей властно притягивали многие художественные мотивы, пронизывающие русскую живопись на протяжении целого ряда десятилетий. Хотелось видеть поблизости пейзажи Сергея Герасимова и Серова, Коровина. Глаз завораживали красные одежды женщин Архипова, Браговского, Гаврилова и, конечно, Малявина. Это красное на светлых фонах, а особенно с голубыми тенями на белом снегу, как в гавриловских «Молодых матерях» и подмосковных «Лыжниках» Е.И.Зверькова. А «Хоровод» Рябушкина с его странной сумрачностью и действо косарей в пластовском «Сенокосе»... Синее у Браговского и царственная врубелевская сирень. Казалось бы, как это далеко, и однако, нет ли между ними общего кровотока? Снова воспоминания о Серове у угаровского «На родные места», а рядом северные полотна Стожарова. Тот же Зверьков, и вместе с ним попадает в глаз «Семья» Сергея Иванова, пейзажи Сидорова, Ф.Глебова с их знакомой, простой и полной величия атмосферой. Не одна ли и та же это земля в ее меняющемся историческом бытии?

Таких вопросов выставка задавала немало. Чтобы услышать их, с волнением отозваться на них, надо было только держать открытым зрение собственной души. Дать себе труд вдуматься, вчувствоваться в то, что видишь. Правда, такая готовность, открытость по нынешним временам крайне ангажированного, просто зашоренного или «клипового» зрения – в очень большом дефиците. А ведь никто еще так и не доказал, хотя мно-

10.





11.

sage was that the creative method in question could allow for the regeneration of Russian national painting, for impressionism, as the speaker saw it, taught the painter to "be sincere and advanced". The works of Eduard Manet constituted a timeless school of innovation, being not a model, or "ice doctrine", to follow, but a direction for the painter on the way to his own "new ideas and new impressions".

Of course, here we mean "new" in terms of socialist realism, or Soviet-made Russian art, inculcated with official ideology. Here is another paradox of the Union's aesthetics: such pillars of official Soviet art as Alexander Gerasimov or Boris Ioganson were nourished by the Moscow school of the Union of Russian Artists. But some of their works, showing their authors' impressionist origins, illustrated the artist's ambivalence towards a totalitarian regime; the context was equally grotesque and dramatic, since their niche in the Soviet Temple of Fame with its accompanying titles of People's Artist, was bought at the cost of a denial of their impressionist past and concealed under the colossal "topical" canvases painted for the official All-Union exhibitions at the Manezh. Still, if we forgot for a minute Gerasimov's

гие крайне серьезно старались, будто природа, натура, наша кровно близкая среда обитания утратили ценность рядом с перманентными техническими революциями и ошеломляющими прозрениями авангарда XX века...

И еще кое-какая информация к нашему размышлению. Благодаря партнерам из Музея русского искусства в Миннеаполисе, откуда для выставки было отобрано более 20 произведений, мы убедились: это самое наше искусство уже много лет весьма широким потоком идет в страны Запада. И там находит себе новый дом, украшая частные жилища поклонников живописи и все более солидные общественные музеи. Главное, что начинаешь понимать, встречая полотна Пластова, Нечитайло, Ткачевых, Браговского, Зверькова в столь непривычном для них окружении, – наше искусство воспринимается там, по сути, абсолютно вне советского контекста. Помимо наших вождей, Манежей, правых и левых властителей дум. Там на него смотрят, следуя естественному интересу к жизни, культуре и живописи. Вот что не худо бы наконец оценить нашей критике. Разумеется, это не должно помешать ей и вообще кому бы то ни было питать любовь к авангарду.

Александр Морозов

11. Э.Г.БРАГОВСКИЙ. Сплав леса на Ветлуге. 1964. Холст, масло. 150×201

Eduard BRAGOVSKY. Rafting on the Vetluga. 1964. Oil on canvas. 150 by 201

series of Stalin portraits, and take a look at his "A Terrace after Rain", the latter undoubtedly betrays an acute nostalgia for Korovin's landscapes, which even the Communist President of the Soviet Academy of Arts was not able to hide. The small "impressionist" pictures, rather studies, of Russian villages or northern provincial towns painted by the Tkachev brothers, V. Gavrilov, V. Stozharov and other graduates of the Surikov College, which appeared in the mid-1950s or early 1960s, introduced something new to the tastes and standards of the Stalin "classics" and helped Russian art cast off the totalitarian ideology.

If there is anybody today to whom it needs to be explained why that kind of painting looked fresh and new, we can recall at least two, but key, points. The hopes, to say nothing of ideals, which the Soviet people were allowed to cherish were strictly regulated. Despite that, younger artists of the political "thaw" began to speak about a Russia that was completely forgotten in the prospects of a future Communist paradise. The young rebels turned to those human values, and social and historical events, which were incompatible with the Bolshevik mentality. They did not see their heroes depicted against a background of official newspaper slogans or pompous parades. They saw them as ordinary people placed in everyday situations, with the painter among them. True socialist realism seems to be always uniformed and fully buttoned-up. For every true Soviet painter the monumental canvas shown at a large-scale exhibition was like a uniform complete with every glaring and pompous touch. Against that monster, those who began in the 1960s moved towards small-sized, low-key canvases, or simply studies, painted in a free manner. The artistic merits of these pictures were measured by the degree of sincerity in the choice of a "natural motif"; that is, how well the choice matched the author's individuality, and how adequate to both was the manner of painting itself. That was an attempt to value a work of art by the personality of its author, and not by his loyalty to the ruling regime.

The significance of such a change in the artists' mentality is difficult to overestimate. Nevertheless, this new mentality could hardly be called universal or irreversible for all those involved in Soviet art of the post-Stalin era. Our exhibition was graphic proof of that: the same young rebels of the 1960s who used to demonstrate their inclination for free-style painting came to like the monumental canvases of the kind known as the "Manezh-like" pictures in the years of "stagnation". The free-thinking and non-conventionality of the young gave way to a "healthy" conformism. Many young talents who previously had appeared quite daring chose to join the art officialdom of the Painters' Associations or the Academy of Arts, the latter known as the last resort of a Marxist-Leninist ideology in art. Nevertheless, the liking for monumental pictures that the pioneers of our national "thaw" in art demonstrated should not be viewed as a retreat at the onset of dogmatic socialist realism. That demonstration might also be a challenge, a kind of revenge that an artistic movement, such as impressionism, recently suppressed as it was, may long for.

It will be enough to mention here that such a policy of repression was very cruel, and that many people suffered. Not only were many bright ideas extinguished, but the lives of many were ruined. Among them was Nikolai Punin, who was arrested soon after he made his statement at the Leningrad conference, and died in the GULAG. An equivalent death, in society, awaited other outstanding figures of Russian art: master teachers such as Sergei Gerasimov and Alexan-

der Osmerkin were scornfully rejected by the major art colleges. But as if in defiance of all that, as soon as Stalin died, small canvases painted in what seemed to be an irrevocably denounced and forgotten manner started to appear.

It seems natural that the authors of such works were able to learn from the traditions of Russian impressionism: Serov, Korovin, Sergei Gerasimov, Plastov and others of the Moscow school of painting. Thus, Russian impressionism of the 1960s-70s had to plough its way through genre pictures, family portraits, landscapes and studies, including those of nudes, by V. Tzyplov, A. and S. Tkachev, V. Nechitailo, while avoiding their mainstream (official, topical, historical, revolutionary and patriotic) canvases. Nothing displays the contrast better than Vasily Nechitailo's pure Manezh-standard portraits of Lenin and his large-scale "A Nude. Masha." The latter was part of our exhibition of Russian impressionists at the Tretyakov Gallery.

Our exhibition showed that many artistic motifs, which have been in the Russian artistic tradition for decades, still appeal to people – and they were far from just "cute", smooth brushwork, or "trendy" parlour affectations. Nothing of the kind: what caught the eye at the Tretyakov Gallery exhibition were the landscapes by Sergey Gerasimov, Serov and Korovin. Viewers were fascinated by the scarlet red robes of Arkhipov's, Bragovsky's and Gavrilov's women. And Malyavin's shawls and sarafans, of course. How attractive they looked, those intense red spots against a pale background, especially outlined against blue shadows on white snow, as in Gavrilov's "Young Mothers" or in Zverkov's "The skiers". Visitors lacked words to express their feelings on seeing the dusk, throbbing with mystery, of Ryabushkin's "Girl's Dance", or the figures of workers yielding to the heat in performing their ritual task in Plastov's "Haymaking". Eduard Bragovsky's blue contrasting with Mikhail Vrubel's lilac: they seemed so far away from each other, but still seemed to have something in common. Didn't Boris Ugarov's "Heading for Homeland" recall Serov's intonations? Or Stozharov's northern themes? Zverkov's canvases were not at all in disharmony with Sergei Ivanov's "Family". And the landscapes by Sidorov and Glebov looked so familiar, simple and dignified at the same time. Wasn't it the same land depicted on the canvases, one that had only changed its historical appearance?

There is something else upon which to dwell. Through our colleagues from the Russian Art Museum in Minneapolis, USA, who were very kind to offer more than twenty items from their collection for display, we came to realize that the Russian art of which we are talking has been exported in quantity to the countries of the West for many years. Whether in overseas private apartments and houses or as part of prestigious public collections abroad, Russian paintings have found themselves new homes. Moreover, it becomes clear that such canvases of Plastov, Nechitailo, A. and S. Tkachev, Bragovsky and Zverkov, found in these exotic environments, are no longer perceived as belonging to Soviet art. The Party leaders, Manezh exhibitions and right-or-left-wing movements are forgotten. The paintings are appreciated for what they are, following people's natural interest in life, culture and art. That is what contemporary Russian critics should come at last to understand. Naturally that does not mean that art critics, or anybody else, should stop admiring avant-garde art.

Alexander Morozov