Т.Ю. Пластова

ТВОРЧЕСТВО А. ПЛАСТОВА И ПРОБЛЕМЫ «ЖИВОПИСНОСТИ» В КРИТИКЕ 1930-Х ГОДОВ

Статья посвящена «дискуссии о живописности» в художественной критике конца 1930-х годов и ее связи с реальной ситуацией в искусстве этого периода. Критики и художники утверждали важность формальных задач в живописи в противовес доминирующим идеологическим постулатам, обсуждали проблемы рисунка и колорита, «этюда и картины», влияния импрессионистов и Сезанна на современное искусство.

Эти же проблемы были актуальны в творческой практике художников этого периода, в частности А.А.Пластова.

The article is devoted to the «discussion about painterliness», witch took place in the end of 1930-s , and reflected the actual situation in Soviet art. Art critics and artists declared the importance of the formal structure of painting in opposed to the official ideological statements, discussed the problems of drawing and colour , «sketch and picture», the influence of Sezann and impressionism upon Russian art.

The artists, in particular A.Plastov, faced similar problems in their creative work.

Ключевые слова: импрессионизм, П.Сезанн, «дискуссия о живописности», А.Ржезников, Н.Щекотов, Г.Вельфлин, А.Пластов.

Keywords: impressionism, P.Cezanne, «discussion about painterliness», A.Rzeznikov, N.Shchekotov, G.Welflin, A.Plastov

1930-е годы XX века — один из самых интересных и не до конца осмысленных периодов в истории отечественного искусства. Как правило, это время рассматривается, главным образом, с точки зрения

наступления эпохи тоталитарности, определившей все содержание жизни. Однако, если иметь ввиду имманентные процессы, происходящие в русском искусстве этого периода, становится очевидным, что это было время дальнейшей трансформации стилей, продолжения процессов, начавшихся в русском искусстве еще в начале XX века. Одним из важных аспектов этого было (отмечавшееся критикой) влияние импрессионизма и постимпрессионизма.

Импрессионизм и постимпрессионизм как сущностный контент и как плодотворный источник новых живописных смыслов присутствовал на страницах журналов 1930-х годов и активно обсуждался. Так, в журнале «Искусство» помещались обширные иллюстрированные статьи: «Клод Моне» М.Орлова («Искусство», ноябрь-декабрь 1940); «Огюст Ренуар» К.Ситника («Искусство». 1941. № 1); статья А.Ромма «Анри Матисс» («Искусство». 1934. № 3).

Более того, в русском искусствознании, несмотря на идеологическую предопределенность, осознавались и дискутировались тенденции развития современного искусства

Журнал «Искусство» в четвертом номере 1940 года поместил подробный отчет так называемой «Дискуссии о живописности». С одной стороны, это была полемика (хотя и скрытая) с официальной идеологией (статьи: В.Кеменова («Против формализма и натурализма в живописи», 1936; «О формалистах и “отсталом” зрителе», 1936), П.Лебедева («Против формализма в советском искусстве», которые были собраны в сборник «Против формализма и натурализма в искусстве» (ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937) вместе со знаменитыми статьями « Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь». Сюда же можно отнести статью Б.Иогансона «О цвете и тоне» (газета «Советское искусство», 6 июня 1939 г.). С другой же стороны, в «дискуссии», несомненно, присутствовала попытка решить насущные творческие и теоретические вопросы, (включая проблемы «цвета» и «линии», эволюции стилей), связанные с осмыслением выпущенной в 1930 году издательством «Academia» книгой Г.Вельфлина «Основные понятия истории искусств».

В дискуссии приняли участие искусствоведы О.М.Бескин, И.Л.Маца, Г.А. Недошивин, Л.В. Розенталь, А.Г.Ромм, художники А.И.Ржезников, Г.Г.Ряжский, Ф.Ф.Платов, М.С.Родионов.

Особый интерес представляли подробно изложенные на страницах журнала статьи: А.Ржезникова «Что такое живописность» и Н.Щекотова «Заметки о живописности».

А.Ржезников в статье «Что такое живописность» связывал проблему «живописности» с позитивным влиянием открытий импрессионизма, со свободой от идеологически предопределенного сюжета и противопоставлял ее «академическому натурализму». Несмотря на желание соединить живописность с проблемой реалистической картины, в тексте статьи очевидно желание утвердить понимание живописной формы как самоценности, понять генезис ее современного состояния.

«Живописность, — писал А.Ржезников, — это не эстетическая премия к сюжетной оправданности произведения, но необходимое условие истинного воплощения идеи, условие, без соблюдения которого выражение идеи не идет дальше сюжетной номенклатуры, то есть не поднимается до уровня культуры…».

«Представление о живописности, — полагал он, — у нас глубоко связано с импрессионизмом» [1, 69–70].

Знаменательно, что, как и ранее (в период формирования импрессионизма во Франции, и во времена восприятия импрессионистических идей в России в начале 20 века), импрессионизм как безусловно живописное начало противопоставлялся, с одной стороны, академизму, а с другой — утверждаемой «тематической лубочности», нарративной сюжетности, которая в 1930-е годы была связана с идеологией.

«Только работа над подлинными произведениями искусства, способными заменить натуралистические суррогаты, сулит гибель академическому натурализму. Лубочная продукция этого течения достаточно обильна, чтобы опошлить любую тематику, если этому не будут поставлены преграды» [1, 76].

Разумеется, утверждая «живописность» (то есть формальные качества произведения) как безусловную ценность, А.Ржезников вынужден был оставаться в терминологических и понятийных рамках, принятых в журнальной дискуссии того времени. В этом смысле, употребляя термин «реализм», он противопоставляет его «академизму» и, таким образом, связывает с «живописностью» и традицией импрессионизма.

«Художники-реалисты должны смело браться за творческое решение ответственных тем, за создание больших тематических картин. Только работа над подлинными произведениями искусства… сулит гибель академическому натурализму» [1, 74].

Очень важным представляется поставленная Ржезниковым проблема этюда и картины. В сущности, это попытка разрешить проблему противоречий между этюдом (как непосредственной реакцией на натуру) и картиной, которая понимается как некое устойчивое представление о мире, «содержательный образ».

Задача этюда — «добиться предельной выразительности и точности не в условно-декоративном размахе красочности, а в узком, но глубоком русле поисков и взлетов.

Такой этюд — не нашлепок, это произведение, сделанное целиком и непосредственно с натуры. Будучи сделан глубоким мастером, он может достигнуть большей художественной выразительности, чем многие картины других менее значительных мастеров» [1, 72].

Проблемы, поставленные А.Ржезниковым, были очень актуальны и горячо обсуждались в ходе дискуссии.

Известный искусствовед Н.М.Щекотов в «Заметках о черте и цвете в живописи» говорит о проблеме живописности и рисунка в современной картине, как бы имея ввиду в подтексте выводы книги Г.Вельфлина «Основные понятия истории искусств».

Уже в эпиграфе статьи Щекотов сталкивает две противоположные точки зрения: В.И.Сурикова («Я за колорит готов все простить») и П.П.Чистякова («Падение искусства делает живопись, рисунок — подъём»).

«Возражаем, — пишет Щекотов, — чтобы нам под видом реалистического искусства подсовывали искусства академической системы прошлого века» [1, 88].

Н.М.Щекотов делает вывод об изменении соотношения рисунка и живописи в современной картине, что на самом деле было выводом, сделанным на основе восприятия концепции Г.Вельфлина. «Вместе со свержением диктатуры академических канонов была свергнута и диктатура рисунка в картине» [1, 79]. Второй важный вывод — изменение сущности рисунка.

Иллюстрируя свои мысли, Щекотов обращается к одному из самых знаковых произведений русского искусства — картине А.Иванова «Явление Христа народу». «Для наивысших, для истинных ценителей, в число которых входит, конечно, и сам А.Иванов, в нарисованной и оттушеванной одним тоном картине, оказывается уже все дополна, до конца высказано, все важное, все возвышенное, с чем ее автор хотел обратиться к людям, выражено» [1, 80]. При этом Щекотов признает, что Иванов был «замечательным живописцем», его понимание колорита нашло свое выражение не в «монументальных произведениях, не в картинах», а в этюдах, в эскизах, и в легких свободных композициях…» [1, 80–81].

«Наш советский живописец-колорист понимает, что для того, чтобы художественный образ нашел себе должное выражение в колорите, необходимо, чтобы он в колорите же и был задуман. Но для такого понимания история русского искусства должна была пройти путь от Иванова до наших дней, который она прошла, путь, отмеченный в области художественной формы яростной борьбой за цветовое начало в живописи» [1, 82].

«В А.Иванове трагически столкнулись два противоположных взгляда на картину — графический и живописный, и разрешить это столкновение предстояло в произведении, задуманном и, в сущности, законченном как графический образ» [1, 82].

«Высокое искусство как неотъемлемое достояние духа человеческого проявляет себя, в сущности, в черте. Эффект, колорит — это все вспомогательные средства» [1, 82].

Рассматривая далее «историю» русской живописности, Щекотов обращается к фигуре П.П.Чистякова — непререкаемого авторитета академической традиции — и делает очень значимый вывод о том, что «А.Иванов и Чистяков отрицали цветовые отношения как элемент, компонующий картину, и опасались их как эффекта, как внешнего украшения картины. Они искали этого спасения в рисунке, а потом в тушевке. Мы же считаем (может быть на первое время перегибая палку в противоположном направлении), что и “черта” и светотеневая игра в живописи могут быть выражены цветом и при том в полную силу нашего реалистического восприятия натуры, не потеряв при этом той

формирующий художественный образ силы, которую стремились, но никак не могли “приспособить” к своему картинному делу А.Иванов и Чистяков» [1, 85].

Знаменательно, что Николай Михайлович пытается взглянуть на русское искусство с точки зрения диалектики смены стилей (несомненно, также навеянной книгой Вельфлина — Т.П.). Здесь важно то самое противопоставление русской академической школы (во времена Чистякова еще плодотворной) и тех новых пониманий, которые несли импрессионисты. «Отстаивая свои позиции от погибельных французов (французские живописцы с особым увлечением разрабатывали проблему цвета в живописи) и пытаясь резкой критикой сдержать расцветающую живопись своих собственных учеников.., Чистяков, наконец, дошел до крайности, почти полного отрицания живописи в картине». «Падение искусства делает живопись, рисунок — подъем» [1, 86], — считал П.П.Чистяков (как было отмечено выше).

«Возражаем, чтобы нам под видом реалистического искусства подсовывали искусства академической системы прошлого века» [1, 88].

Эта фраза, как и рассуждения А.Ржезникова, безусловно, связана с актуальной ситуацией в культурной политике, с желанием утвердить подходы к живописи, прежде всего, как к искусству, а не как к иллюстрации идеологии.

Другим очень важным моментом стало сравнение Сурикова и Сезанна, которое делает Щекотов, причем, в первую очередь, исходя из формальных критериев. Это, по-видимому, намеренное вступление в полемику с критиками-идеологами, такими, как В.Кеменов, П.Лебедев.

«Как ни отличаются одни формалисты от других — в зависимости от того, влияет ли на них Сезанн или Ренуар, Матисс или Дерен, — их внутреннее родство сказывается в антиреалистическом понимании сущности искусства. Законы живописи этой точки зрения определяются не жизнью, а свойствами материалов, из которых картина «построена»… Сюжет допускается лишь в качестве предлога для проявления активно-творческого отношения художника к холсту и краскам» [2, 20] (В.Кеменов. «Против формализма и натурализма в живописи». С. 20).

В этом контексте уже само по себе сопоставление имен Сурикова и Сезанна представляется определенным полемическим заострением темы.

«Что общего между Сезанном и Суриковым?»

«Сезанн считал, что нельзя отделять рисунок от красок, нужно рисовать по мере того, как пишете, и чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок При наибольшем богатстве красок форма неизменно достигает своей полноты. Контрасты и гармоничные отношения красок — вот секрет колорита “лепки”.

Попробуйте найти в картинах Сурикова тот линейный абрис, то линейный для живописи “подклад”, который так высоко ценился представителями академизма и без которого он себе и представить не мог картину. Вы его не найдете. Его нет.

Стремление Сезанна и Сурикова к цветопластической форме в живописи дает некоторое право находить в их творчестве известное соответствие, но, с другой стороны, пути, которыми шли эти живописцы к своей цели, настолько различны, что соответствие это, в конечном счете, обнаруживается как до последней степени ограниченное» [1, 89].

Далее Н.М.Щекотов делает важнейший вывод о творческой восприимчивости русской культуры, ее плодотворной связи в том числе и с европейским искусством, что в контексте общей «идеологической» дискуссии было принципиальным, но и очень смелым утверждением.

«Традиция большой художественной культуры проявляется, между прочим, и в том, что она обладает способностью претворять на свой лад все, что получает извне, и не боится при этом потерять свое национальное своеобразие. Этой способностью обладало русское реалистическое искусство прошлого века, и она же проявляется в нашем советском искусстве» [1, 91].

В реферате «дискуссии о живописности», опубликованном в этом же номере журнала, приводятся мнения искусствоведов и художников

Крайне интересным представляется изложение выступления И.Л.Мацы, который впрямую говорит о категориях «линарного» и «живописного», ссылаясь на работу Вельфлина, относясь к ней, хотя и критически, но как к безусловно серьезному основанию для осмысления современного состояния искусства. «Именно широкая постановка

проблемы живописности, включающая и проблемы живописности, включающая и проблемы пластичности, архитектоники и т.д., отличает сообщение Ржезникова от ее постановки критиками и искусствоведами-формалистами, скажем, от постановки Вельфлина» [1, 94].

Справедливости ради надо сказать, что теория и книга Г.Вельфлина упоминалась и на страницах сборника «Против формализма и натурализма в искусстве», разумеется, с абсолютно отрицательной оценкой. «На основе “учения” Вельфлина формалистические критики рассматривают искусство не с точки зрения его общественной значимости, а с точки зрения того, какое зрительное ощущение вызывает данная картина и какими приемами это зрительное ощущение достигнуто». (П.Лебедев. «Против формализма в советском искусстве» [2, 47]).

О.М.Бескину принадлежит очень важная формула, которая, в сущности, обосновывала закономерность использования импрессионистического живописного опыта в современном искусстве, в частности, в вопросе о картине, который, как известно, служил определенным камнем преткновения: «Конечно, методом Сислея картины написать нельзя, но метод Мане, метод Дега, да и Ренуара, может дать многое для того, чтобы подойти к картине». Картина С.В.Герасимова «Праздник в колхозе» написана импрессионистически. И это замечательная картина. Одна из лучших картин выставки «XX лет РККА и ВМФ» — работа А.Пластова “Купание коней” — написана явно импрессионистически и по методу, и по приемам. Так что говорить, что наследование импрессионизма исключает работу над картиной, нельзя» [1, 97].

Также плодотворна и по тем временам удивительно актуальна мысль о «русском импрессионизме», об органичности его открытий для русского искусства.

«Но разве в нашем замечательном русском искусстве импрессионизм не имел своих опорных точек и завершений. Оказал большое влияние на Левитана, В.Серова, не говоря уже о К.Коровине» [1, 97].

О проблеме импрессионизма и картины, о диалектическом понимании роли стиля в истории искусства говорил художник Е.Е.Ряжский:

« За последние 2–3 года вопрос об импрессионизме и его

использовании в советской живописи дебатируется, при этом высказываются неприемлемые точки зрения. Импрессионизм обвиняется в том, что импрессионизм разложил искусство живописи и разрушил картину.

Смерть ее зависела не от импрессионизма, как метода видения явлений, а от судеб общества..» [1, 99].

«Суть импрессионизма в том, что в нем заключено зерно нового диалектического видения…

Импрессионизм разрушил схоластику, метафизику в понимании форм предмета, которая изучалась и виделась до ренессанса. Уже Ренессанс внес в понимание формы большую прогрессивную поправку, освободив ее от условности с помощью изучения натуры — перспективы, анатомии. Были решены проблемы светотени, пространства, перспективы, но окраска цветовых поверхностей продолжала оставаться локальной, независимой от окружающей среды… Преодоление импрессионизма, переведение его на новую основу не только в работах над этюдом, но и в композиции, написанной импрессионистическим методом, ставит перед нашими художниками такие трудности, какие не знали даже мастера Ренессанса. Без импрессионизма, без его нового видения наше искусство не может продвигаться вперед» [1, 99–100].

Дискуссия, будучи теоретической, была тесным образом связана с актуальной ситуацией в советском искусстве. Упоминание работ А.Пластова и С.Герасимова (который, кстати, был довольно жестко критикуем на страницах сборника «Против формализма и натурализма в искусстве») на страницах журналов (среди доброжелательных критиков был и Н.М.Щекотов) было попыткой «узаконить» язык импрессионизма в современном искусстве, оградить его от идеологических нападок.

А.А.Пластов не принимал участие в дискуссиях, но был, безусловно, осведомлен о них. М.С.Родионов — один из участников «Дискуссии о живописности» — был его близким товарищем.

Самые известные картины А.Пластова 1930-х годов — «Праздник урожая» и «Купание коней» — создавались как традиционные (можно даже употребить термин «классические», имея ввиду академическую традицию, связанную и с «классическими образцами», и с

классицизмом). Это означает, что замысел формировался в графическом эскизе, а затем искалось и обреталось его колористическое воплощение, что объясняется осознаваемой ответственностью задачи (картины были заказные, с утверждением эскизов). Однако, как будет показано ниже, уже на стадии воплощения замысла возникало противоречие между импрессионистическим «колоризмом» этюдов к картинам и «традиционной схемой» («…я не мог понять, каким образом можно кипящее, блестящее разнообразие окружающего уложить в прокрустово ложе давно отмерших схем» [3, 18]).

Именно в 30-е годы для него было актуальным усвоение и переосмысление импрессионистической техники. Пластика контура (то есть «черта», «линия», по терминологии дискуссии) не мыслится как самоцель, хотя сохраняется композиционная продуманность колористических объемов. Вслед за Ренуаром, Писсаро, света и тени составляются из разных пигментов, отбираемых по принципу дополнительных цветов. Объем, таким образом, на свету и в тени имеет, зачастую, совершенно разные цветовые компоненты, что рождает впечатление утрированной реальности.

Эти новые принципы отрабатывались, прежде всего, в этюдах и пленэрных портретах. Один из самых известных портретов середины 1930-х годов —

«Косец Иван Тоньшин» (1934–1936).

Портрет написан против света на высветленной палитре, с прозрачными тенями и цветными рефлексами.

В цвете бледно-голубой рубашки присутствует множество цветов — от сиены до краплака и кобальта. Собственный цвет предмета в реальности как бы исчезает, цвет становится отражением в буквальном смысле слова (цвет — длина отраженной волны). Цвет на рубашке и в лице — расщепление, дифракция цвета, собирающегося и получающего свое истинное звучание лишь при восприятии (в глазу зрителя). Цветовая организация холста при этом — это система цветов, где каждый получает свое истинное звучание («качество») лишь в связи с соседним. Выстраиваемая при этом колористическая гармония направлена на расширение зрительного пространства, на движение взгляда от центра — лица и рубашки — к резонирующему с ними по цвету лесу дальнего

плана. При этом изменяется роль рисунка как конструктивного начала. Освещенные цветные поверхности не хранят строгий рисунок, создавая иллюзорность правдоподобия. Можно сказать, что Пластов в этих работах «рисует» цветом, не просто используя импрессионистические методы, но экспериментируя с ними и давая им дальнейшее развитие.

То же присутствует и в акварельных этюдах этого времени. В этюде «Иван Тоньшин вытирает косу» воспроизведение точности физической формы предмета заменяется вибрацией света и цвета, создается иллюзия «узнавания» виденной зрителем когда-то ситуации, воспроизведение хроматических закономерностей освещенности солнцем, акцентированной художником в соответствии с режиссурой замысла.

Одна из важнейших творческих проблем, над которой работает Пластов в это время, — проблема этюда и картины. И в этом смысле то, о чем в теоретическом аспекте пытался разобраться А.Ржезников, было на удивление актуальным и насущным.

«Хочется очень круто изменить свою тактику в отношении летней работы — похерить погоню за бесчисленными этюдами и вплотную заняться картинами. Будь моя воля да возможность — записал бы сейчас многие метры холста» [4].

Проблема «этюда» и «картины» будет волновать Пластова долгие годы. В 1957 году в журнале «Творчество» он опубликовал статью «От этюда к картине», которая, несомненно, находилась в контексте этих дискуссий.

Проблема, которая стояла перед Пластовым все 1930-е, 40-е и первую половину 50-х годов, — это проблема импрессионистической картины, сохраняющей иллюзию непосредственного восприятия, импрессионистического этюда и структуру классической картины. «У меня накопились тысячи старательно собранных этюдов по тому и другому. ***Я расчленял единую формулу, которую каждый художник должен применять, чтобы создать картину»*** (курсив мой — Т.П.). [5]. Отступление от правил традиционной композиции в картинах Пластова 1930-х годов неоднократно отмечала критика.

«Пластова, конечно, нельзя назвать последовательным импрессионистом. Такое утверждение было бы недопустимым

полемическим заострением. Но пойдя в построении образа от импрессионистического ощущения, он обрек свою картину на ряд противоречий: люди в картине Пластова оказались подчиненными живописному эффекту. Героем картины ***стал свет*** (курсив мой — Т.П.). Человек же в его картине участвует в создании образа прежде всего своей кожей, поверхностью своего тела, рефлексами, рождающимися в сложной игре света на воде» [6, 96].

Таким образом, «дискуссия о живописности» была не просто осмыслением теоретических представлений (в частности, книги Г.Вельфлина) и исторических тенденций, но реальной и достаточно свободной попыткой разобраться в тенденциях современного художественного процесса. Знаменательно, что во времена послевоенной реакции (то есть во второй половине 1940-х годов) проблематика дискуссии вновь возникла на страницах журналов в статьях П.Сысоева, Б.Иогансона, А.Зотова, что имело идеологические последствия не только для критиков, но и для художников.

Примечания:

1. Искусство. — 1940. — № 4 (июль-август).
2. Против формализма и натурализма в искусстве. — М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937.
3. *Пластов А.А*. Автобиография // Пластов А.А. Каталог произведений. — Л.: Художник РСФСР, 1977.
4. *Пластов А.А*. Письмо Пластовой Н.А. — 18 марта 1935 г. — Архив семьи Пластовых, Москва.
5. *Пластов А.А*. Автобиография (вариант). — Архив семьи Пластовых, Москва.
6. *Недошивин Г.А*. Заметки о выставке XX лет РКК и Военно-морского флота // Искусство. — 1938. — № 5.

Библиография:

1. *Вельфлин Г*. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М.: Шевчук, 2009.

2. *Ржезников А.И*. Что такое живописность // Искусство. — 1940. — № 4.

3. *Щекотов Н.М*. Заметки о черте и цвете в живописи // Искусство. — 1940. — № 4.

4. Против формализма и натурализма в искусстве. — М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937.

5. *Пластов А.А*. От этюда к картине // Пластов А.А. Каталог произведений. — Л.: Художник РСФСР, 1977.

6. *Тренихин М.М*. Импрессионизм, Сезанн, традиции французского искусства XIX века в теоретической интерпретации Арона Ржезникова // Искусствознание. Журнал по теории и истории искусства. — 2013. — № 3–4.