

Содержание

От редактора 7

I. Истоки 1

О традиции импрессионизма в живописи
русского авангарда 10

О датировке некоторых ранних картин
Михаила Ларионова 25

«Возвратный импрессионизм»:
Михаил Ларионов, Казимир Малевич 38

Читая первые главы книги В.Ф. Маркова
«История русского футуризма».
Заметки искусствоведа 52

II. Истоки 2

Проблема живописного пространства:
от символизма к авангарду 82

Между самоопределением и самоотрицанием:
театр и живопись в преддверии авангарда 98

III. Против течения

Протеизм в русской живописи
конца XIX—начала XX века 116

О Серове. Размышления после выставки 146

«Картины с картин» Михаила Ларионова 169

IV. Ранний авангард

| | |
|---|-----|
| Французские источники примитивистской живописи Михаила Ларионова | 186 |
| «Бубновый валет» около 1910 года: карнавальная стадия авангарда | 199 |
| Русская художественная критика перед «проблемой Сезанна» (к истории определения «русские сезаннисты») | 215 |
| Русский авангард и Сезанн: этапы постижения. Существовал ли русский сезаннизм? | 250 |
| Кубизм и экспрессионизм — два полюса авангардного сознания | 259 |

V. Малевич и вокруг

| | |
|--|-----|
| В поисках утраченного смысла | 288 |
| Казимир Малевич и Хосе Ортега-и-Гассет о «новом искусстве». К постановке проблемы | 342 |
| Малевич и Родченко — разбегающиеся звезды | 360 |
| Выставка Малевича 1929 года в Третьяковской галерее | 377 |
| Картина Малевича «Смычка» | 402 |
| Иван Ключ в Третьяковской галерее. Заметки накануне вернисажа | 424 |

VI. Авангардисты до и после

| | |
|--|-----|
| Беспочвенные и укорененные. Отношение художников к быту и собственности в эпоху революции | 434 |
| От индивидуальных утопий к утопической идеологии. Живопись 1917 года и 1920–1930-х годов | 449 |
| О поздней живописи Наталии Гончаровой | 466 |
| Список иллюстраций | 477 |

О традиции импрессионизма в живописи русского авангарда¹

Как известно, исходным пунктом своей эволюции художники русского авангарда считали французский импрессионизм. Сегодня это может показаться странным. Стилистически эти явления не имеют между собой ничего общего; они значительно отдалены друг от друга во времени и пространстве, ведь импрессионизм возник еще до рождения большинства русских новаторов в стране, где многие из них не бывали. В западном искусстве Нового времени такое обращение к далекой, *чужой* традиции случалось нечасто — пожалуй, только в эпоху Ренессанса, когда открытия итальянцев распространились во многих странах Европы. В России, напротив, такой Kulturtransfer не был чем-то уникальным — достаточно вспомнить европеизацию русской культуры в XVIII веке. Но с импрессионизмом дело обстояло иначе, хотя бы потому, что он не насаждался сверху — напротив, долгое время воспринимался правящими кругами как сомнительное и нежелательное явление. Проводниками французских новаций стали сами художники: И. Репин, В. Поленов, ученик Поленова К. Коровин, В. Борисов-Мусатов; все они бывали в Париже и видели живопись импрессионистов. Благодаря им на русскую почву постепенно проникали отдельные

¹ Опубл.: *Vakar I. Dissolution of the Object: Impressionist Traditions in the Russian Avant-Garde // Impressionism in Russia. Dawn of the Avant-Garde.* PRESTEL Munich—London—New York. 2020. P. 74–85.

элементы новой художественной системы: пленэр, бессюжетность, свободная манера письма, осветление колорита. В 1890-х годах они естественно вошли в стилистику московской живописной школы; к середине 1900-х в полотнах И. Грабаря, Н. Тархова, Н. Мещерина определились характерные черты русского импрессионизма.

Одна из них, как писал Д. В. Сарабьянов, — «сочетание нового видения с традиционным мотивом»¹, обычно передающим поэзию национального пейзажа. «Моне охотно писал Лондон ради туманов, Венецию — ради воздуха, окруженного водой, и готов бы был приехать в Россию ради снега. Ему нужны были вода, воздух, снег. Грабарь же — хотя он и учился импрессионизму в Мюнхене — стал собственно импрессионистом только в России — возле старой усадьбы, в русской деревне, возле русского леса»². Значимость мотива была связана с традициями *идейного реализма* XIX века, от которых русская живопись еще не была готова отказаться. К тому времени, когда будущие авангардисты подошли к самостоятельному творчеству, традиция русифицированного импрессионизма уже полностью сложилась. Но здесь то и оказалось, что версия и первоисточник совсем не одно и то же.

Первая встреча русских с образцами французского импрессионизма документирована: в 1896 году на Французской выставке в Петербурге и Москве³ было показано три произведения — Клода Моне и Огюста Ренуара. Если две работы Ренуара не обратили на себя особого внимания,

¹ Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Сов. художник, 1980. С. 178.

² Там же. С. 180.

³ См.: Доронченков И. А. «...почва... для вечного движения вперед». Как в России понимали и не понимали импрессионизм // Импрессионизм в авангарде: Каталог выставки. М., 2018. С. 17.

то единственная картина Моне — «Сток сена на солнце» (1891, Кунстхаус, Цюрих) произвела громадное впечатление; спустя годы о нем вспоминали Василий Кандинский и Петр Кончаловский, именно после этого события избравшие профессию художника¹. Текст Кандинского хорошо известен, но напомним главное. «До того я был знаком только с реалистической живописью, и то почти исключительно русской»², — пишет художник, вспоминая, как юношей подолгу изучал фрагменты картин Репина, Поленова, Левитана. Заметим, речь идет о картинах с развернутым повествованием, но оно, очевидно, привлекало Кандинского гораздо меньше, чем отдельные удачно написанные куски живописи. Произведение Моне, напротив, сразу было воспринято им целостно — как картина, причем главное впечатление производила «сила палитры». А вот «предмет», который в реалистической живописи был носителем смысла, оказался дискредитированным («Смутно чувствовалось мне, что в этой картине нет предмета»)³.

Следует отметить, что «Сток сена на солнце» — образец позднего творчества Моне (специалисты считают его стиль выходящим за границы «классического» импрессионизма). Но, может быть, благодаря этому обстоятельству стало особенно ясно коренное различие русского варианта системы — и тех возможностей и путей, которые открывались на пути следования прообразу.

Давид Бурлюк и Казимир Малевич описали свои впечатления от другого позднего шедевра Моне — «Руанского собора» («Руанский собор в полдень. 1894. ГМИИ им. А. С. Пушкина). Их отзывы очень похожи — оба

¹ Оба ошибочно датировали это событие 1891 годом.

² Кандинский В. В. Ступени. Текст художника // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М.: Гилея, 2001. Т. 1. С. 273.

³ Там же.

сравнивают его живопись с растениями: Бурлюк — с цветными мхами, растущими на холсте («...краска имела корни своих ниточек — они тянулись вверх от полотна...»)¹; Малевич — с посадками, которые произвел художник, но почвой ему послужил не холст, а изображаемый предмет:

...тело собора было рассмотрено им как грядки <...>, на которых росла необходимая ему живопись, как поле и гряды, на которых растут трава и посева ржи. Мы говорим, как прекрасна рожь, как хороши травы лугов, но не говорим о земле. Так должны рассматривать [и] живописное, но не самовар, собор, тыкву, Джоконду².

В поздних воспоминаниях Малевич возвращался к этой мысли:

Работая над импрессионизмом, я узнал, что в задачу импрессионизма никогда не входил предметный образ. Если он сохранил еще свое подобие, то только потому, что живописец еще не знал той формы, которая бы представляла живопись «как таковую», не вызывала бы ассоциации о природе и предметах, ничего не говорила бы о правде предметной, <...> но была бы совершенно новым творческим фактом, новой действительностью...³

¹ Бурлюк Н. Д. [Бурлюк Д. Д.] Фактура // Пощечина общественному вкусу. М., 1913. С. 105–106.

² Малевич К. С. О новых системах в искусстве // Малевич К. С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929 / Общ. ред., вступ. статья, сост., подгот. текстов и коммент. А. С. Шатских. Раздел «Статьи в газете „Анархия“ (1918)»: публикация, сост., подгот. текстов и коммент. — А. Д. Сарабьянов. М.: Гилея, 1995. С. 176.

³ Малевич К. С. Главы из автобиографии художника // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма, документы, воспоминания, критика: В 2 т. / Авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: РА, 2004. Т. 1. С. 32 (Далее — Малевич о себе).

Все эти высказывания, хоть и сделанные в разное время, свидетельствуют об одном: будущие авангардисты уже в молодые годы остро восприняли важную — а для них самую существенную — особенность французского импрессионизма, когда-то сформулированную критиком Жоржем Ривьером: «Разработка сюжета ради тонов, а не ради самого сюжета...»¹ Осознав это качество, русские художники уже в начале авангардного движения подняли его на щит и сделали своей программой. При этом наименование направления — *импрессионизм* — стало удачным боевым лозунгом, хотя содержание его было достаточно размытым: так, в первом манифесте Бурлюка «Голос импрессиониста в защиту живописи», с которым он выступил в 1908 году в Киеве, говорилось вовсе не о специфике этого направления, а о новой живописи в целом. Здесь сказались и нечеткость терминологии (в то время слова *постимпрессионизм* еще не существовало), и ситуация борьбы за новое искусство, в которой стилевые различия между импрессионистами и Сёра, Ван Гогом, Гогеном или Сезанном не имели большого значения — все они воспринимались как «освободители» (выражение Кончаловского). Позднее Бурлюк, характеризуя свое поколение, писал, что в живописи оно «шло под флагом *воинствующего импрессионизма* (выделено мной. — *И. В.*), кубо-футуризма, примитивизма...»², подчеркивая не просто новаторский, но бунтарский характер начальной фазы живописного авангарда.

Если теперь мы обратимся к живописи Бурлюка, то не увидим ничего ошеломляющего. Его первые опыты в новом направлении, относящиеся к 1906 году, выглядят скромными, почти ученическими. Насколько он в это

¹ Цит. по: Сарабьянов Д. В. Указ. соч. С. 169.

² Бурлюк Д. Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. М., 1994. С. 62.

время был знаком с французским импрессионизмом, доподлинно неизвестно: Бурлюк жил в провинции, еще не видел в Москве собрание С. И. Щукина, уже приобретшего первоклассные картины Моне и его друзей. Правда, в 1903–1904 годах Бурлюк недолго учился в Мюнхене и Париже, но, по собственному признанию, больше всего его увлекла живопись Курбе. В «Пейзаже с цветочной клумбой» (1906, ГРМ) французского влияния незаметно; это выполненная непосредственно на пленэре, но тщательно законченная работа, в которой художник добросовестно и правдиво передает все, что видит в природе: солнечный свет, легкие голубоватые тени, мельчайшие формы растений и резной узор веранды. Вероятно, именно такие работы сам Бурлюк характеризовал как «реалистический импрессионизм»¹. Осенью того же года он пишет «Портрет матери» (1906, ГТГ), где, помимо точного изображения природы, его интересует и стилистический прием — техника раздельного цветового мазка. Правда, манера письма не везде одинакова — лицо написано с почти академической иллюзорностью, скатерть и предметы на столе более широкими ритмичными мазками. На протяжении следующих двух-трех лет Бурлюк упорно работает над фактурой, применяя разные приемы: то длинный диагональный мазок, напоминающий Ван Гога, то короткий и плотный, то цветную пуантель. Так же экспериментально он обращается и с цветом: сильно разбеливает цветовую гамму, как художники из символистской группы «Голубая роза», вводит вангоговский цветной контур и т. п.

Сами по себе эти приемы в то время уже не были новинку (пуантелью, например, с успехом пользовался Грабарь). Непривычной была вариативность стиля, которую критики объясняли попыткой угнаться за *dernier*

¹ Там же. С. 121.

stie художественной моды; именно это качество явилось одним из признаков складывавшегося авангардистского мышления. Другая черта, ставшая заметной в работах Бурлюка, — их внешняя бесстрастность, отсутствие эффекта «эмоционального заражения». В картинах Грабаря или Мещерина лиризм, поэтическое восприятие мотива, элегическое настроение легко передавались зрителю, готовому ради этого мириться с непривычной формой. Но Бурлюка уже с первых выставочных выступлений обвинили в «механистичности» и «фабричном производстве» — иными словами, в бездушии и бессодержательности. В дальнейшем упреки в рассудочности, теоретичности и прочих грехах будут сопровождать авангардистов на всем протяжении их пути.

Другая фигура, особенно важная для нашей темы, — Михаил Ларионов. Молодые годы Ларионова прошли под знаком импрессионизма. Уже в 1902–1903 годах он был знаком с собранием Щукина, в некоторых работах напрямую цитировал картины Клода Моне, по его примеру изображал один и тот же мотив (угол сарая, розовый куст) в разные часы суток, делая, как писал его биограф Илья Зданевич, до 40 этюдов с одного ракурса (что маловероятно). Одновременно Ларионов испытал влияние русских импрессионистов — своего учителя Коровина и Борисова-Мусатова. Его работы имели успех. В 1906 году он участвовал в организованной Дягилевым Выставке русского искусства в Париже и был избран пожизненным членом Осеннего салона; в 1907-м его картину приобрела Третьяковская галерея — такое признание молодого художника в то время было редкостью.

«Весенний пейзаж» (1906–1907, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань), приобретенный галереей, ближе других его работ подходит к эталонам импрессионизма. В нем царит

пространство, наполненное воздухом и светом, но есть и внимание к деталям, как и у классиков импрессионизма. Живопись вызывает ассоциации с реальным состоянием природы, одному из критиков «Весенний пейзаж» показался «пропитанным каким-то дрожащим светом», другой похвалил его как «этюд, написанный без всяких претензий, с натуры»¹. Многие ожидали, что Ларионов остановится на столь удачно найденной манере, но этого не случилось. Как и Бурлюк, он вступает на путь разнообразных стилевых экспериментов. Но если Бурлюка прежде всего интересовала фактура, то внимание Ларионова в большей мере сосредоточено на решении пространства.

В картинах исчезает горизонт—он то поднят выше верхнего края холста, то так же сильно опущен, то заклонен объектом первого плана, что создает ощущение плоскостности («Розовый куст после дождя». 1906, ГРМ; в ГРМ датируется 1904). Ослабляется значения мотива—внимание перенесено с предметов на живописную кладку, на «гобеленный» ритм мазков. Фрагментация подчас затрудняет восприятие: в квадратном холсте с диагональными полосами («Сад». Середина 1900-х, ГРМ) не сразу угадывается кусок земли с рядами посадок в синеватой утренней тени. Композиционные изыски говорят о том, что концепция импрессионизма уже не вполне удовлетворяет Ларионова; непосредственность, свежесть, правдивая передача впечатления представляются ему пройденным этапом. Не отказываясь от работы с натуры, он усложняет (или, напротив, упрощает) взгляд на мотив, изобретает новые способы его подачи. Любопытно, например, как в серии «Рыбы» Ларионов совмещает импрессионистическую вибрацию цвета с уплощенной

¹ Цит. по: Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. I. Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 68.

композицией в духе японской гравюры. Иногда он будто вовлекает зрителя в игру, как в картине «Дождь» (1907–1908, Центр Помпиду; в Центре Помпиду датируется около 1904–1905), заставляя его одновременно видеть стекло со стекающими струями и сад за окном (что Ортега-и-Гассет в «Дегуманизации искусства» считал принципиально невозможным). Здесь вспоминается Пьер Боннар. На каком-то этапе отказавшись от декоративности в духе ар-нуво и «японизма», он склонялся к тому, чтобы продолжать линию импрессионизма:

...когда мои друзья и я решили следовать за импрессионистами, пытаюсь развивать их достижения, мы стремились преодолеть их натуралистические представления о цвете. Искусство — не натура. Мы строже относились к композиции. Из цвета как средства экспрессии тоже следовало извлекать больше. Но темп развития очень ускорился, общество приготовилось встретить кубизм... прежде, чем мы достигли намеченной цели¹.

Ларионов обладал другим темпераментом — ускоренный темп развития искусства он ощущал как биение собственного сердца. В 1908 году, сблизившись с Бурлюком, он некоторое время увлекается пуантилизмом. Но этот год становится и временем прощания с импрессионизмом — Ларионов поворачивает к фовизму и примитивизму.

Ларионов и Бурлюк, несомненно, главные импрессионисты среди мастеров авангарда. Его принципы органически соответствовали их привязанности к натуре и характеру видения. Ларионов достиг здесь самых бесспорных результатов, Бурлюк не расставался

¹ Цит. по: *Костеневич А. Г.* Пьер Боннар и художники группы Наби. СПб.: Бурнемут: Аврора; Паркстоун, 1996. С. 46.

с найденными приемами на протяжении многих лет. Что касается других авангардистов, то почти все они прошли стадию импрессионизма чрезвычайно быстро. Так, для Наталии Гончаровой период его освоения ограничивается 1907–1908 годами. По примеру Ларионова она выбирает мотивы сада («Рябина. Панино». 1907–1908, ГТГ), но ее меньше интересует проблема пространства, чем цвет и фактура. С традицией импрессионизма ее живопись сближает работа небольшим красочным мазком, но он не дает впечатления вибрации света и воздуха, а скорее напоминает мозаику, выложенную из плотного, твердого материала. В картине «Угол сада» (1907–1908, ГРМ; в ГРМ датируется 1906) формы обведены четким контуром, что свидетельствует о выходе из системы импрессионизма в сторону декоративного стиля, который Гончарова будет развивать в дальнейшем.

Хотя в теоретическом наследии Казимира Малевича импрессионизм занимает значительное место, его ранние опыты в этом направлении трудно признать большой удачей. В 1906 году он пишет «Портрет родственницы» (СМА) в бледном холодном тоне, который мы видели у Бурлюка, и с почти таким же ученически робким отношением к натуре. О желании приобщиться к импрессионизму говорят и пейзажи того же года, хотя импрессионистский стиль художник явно понимает как отсутствие линейного начала и густоту краски; ни света, ни воздушного пространства в его картинах нет. Некоторое время Малевич продолжает опыты с нагруженной фактурой, пробует свои силы в пуантилизме. Но вскоре его ориентация меняется: в 1907 году он переходит на позиции символизма и модерна.

Ларионов, Гончарова, Малевич работали в Москве. Другим центром раннего авангарда становится Петербург, где в 1908 году не без влияния вездесущего Бурлюка

складывается группа художников, назвавших себя импрессионистами, под предводительством художника и теоретика Николая Кульбина. Кульбин организовал несколько выставок под этим заглавием и выпустил альманах «Студия импрессионистов», причем, как и Бурлюк, использовал этот термин для декларации общих принципов нового искусства. В собственной живописи он так же не ортодоксально применял разнообразные формальные приемы, все дальше уходя от импрессионизма в сторону декоративной условности. Эти стилистические вариации Кульбин продолжал и в 1910-х годах, пытаясь совместить их с увлечением итальянским футуризмом, за что радикально мыслящие авангардисты упрекали его в непоследовательности и эклектизме.

Особое место в петербургском авангарде занимали будущие создатели так называемой «органической школы» Михаил Матюшин и Елена Гуро. Если импрессионизм Гуро больше проявился в поэзии и прозе, то живопись Матюшина конца 1900-х—начала 1910-х годов демонстрирует особый тип воздушного одухотворенного пейзажа, в котором предметы почти растворяются в световой среде, что предвещает его «учение» 1920-х годов о новом восприятии пространства.

Нельзя не упомянуть и некоторых авангардистов, начинавших свой творческий путь в провинции. Уроженец Пензы Аристарх Лентулов, в будущем один из лидеров общества «Бубновый валет», в 1907–1908 годах пытался, как и другие, модернизировать импрессионизм, отказавшись от его натуралистических тенденций. В «Портрете Н. А. Соловьева» (1907, Пензенская областная картинная галерея им. К. А. Савицкого) натурный образ преобразается с помощью ярких цветных теней, что выглядит слегка нарочитым, искусственным приемом. Но уже в картине следующего года «В Крыму» (1908, ГТГ) побеждает

декоративность, а какие-либо признаки импрессионизма исчезают. Несколько видных художников авангарда вышло из Одесского училища: это Натан Альтман («Дама на веранде». 1906, ГТГ), Владимир Баранов-Россине, Владимир Бурлюк. Тесно общаясь, они выработали своеобразную манеру письма, где исходным был принцип пуантилизма, переработанный в чисто декоративный стиль.

Так в общих чертах можно обрисовать импрессионистский этап русского авангарда, продолжавшийся у большинства перечисленных художников приблизительно в 1906–1909 годах. По мере своего развития их живопись теряла связь с первоисточником, импрессионизм все чаще понимался авторами не как способ воспроизводить живое, непосредственное впечатление от природы, а как возможность экспериментировать с формой. Специфику импрессионизма стали видеть в дробности цветового пятна, вибрации цвета; такой технике противопоставляли «синтетический стиль», идущий от Гогена и Матисса. Около 1910 года этот стиль победил, вскоре сменившись более радикальными концепциями. Казалось, импрессионизм остался в далеком прошлом. Но здесь мы сталкиваемся с неожиданным поворотом сюжета.

В конце 1910-х годов русский авангард подошел к новому этапу своей истории. Выйдя за границы живописи как таковой, разработав разнообразные версии беспредметности, художники обратились к теоретическому осмыслению сделанного. Ведущая роль здесь принадлежит Малевичу, который еще в 1915 году начал выстраивать теорию эволюции нового искусства, сначала «от кубизма к супрематизму», затем постепенно двигаясь вглубь, к истокам, включая в число предшественников футуризм, сезаннизм и, наконец, импрессионизм; его Малевич вводит в круг «новых систем» искусства только в 1923 году. Одновременно он включает импрессионизм

в свою педагогическую программу, с него должно было начинаться теоретическое изучение и практическое освоение учащимися пяти систем нового искусства. В каждой из них выделялась главная формальная категория (в терминологии Малевича — «прибавочный элемент»); в импрессионизме, который Малевич делил на две стадии (импрессионизм Моне и Ренуара и неоимпрессионизм, или пуантилизм Сёра и Синьяка), таким элементом он называл свет («культуру света»). Сохранились образцы так называемого *учебного импрессионизма* Константина Рождественского и Анны Лепорской, но им занимались и другие ученики Малевича. В конце 1920-х — начале 1930-х годов импрессионизм оттеснил другие системы и в программе обучения, и в сфере теоретических интересов Малевича — размышления о нем приобрели для художника особую актуальность.

Сегодня можно утверждать, что педагогическая концепция Малевича — уникальное явление в истории художественного образования. Ее реализация могла бы полностью изменить облик русского искусства XX века, во второй раз направив отечественную культуру на путь мирового развития; к сожалению, этого не случилось. Малевичу приходилось слышать упреки в том, что он создает новую академию. И это отчасти верно. Он так же подводил итоги и закреплял достижения нового искусства, как Болонская академия и другие академии художеств — итоги Ренессанса. К XX веку академическая традиция омертвела, выродилась в сумму приемов, набор незыблемых правил — этой ошибки Малевич хотел избежать. Он не просто обучал техническим приемам, но стремился вызвать в учениках *ощущения*, лежавшие в основе каждой из пяти систем. Ни одна из систем не канонизировалась — они проходились «как предметы в университете», чтобы стать культурной основой для самостоятельного

творчества. «Я сам в молодости изучал все течения, которые были, но не стал ни импрессионистом, ни кубистом, а сделал вывод и развил свое»¹, — говорил Малевич ученикам. Утверждая, что «эпоха импрессионистической культуры исчерпана»², он не исключал возможности возвращения к ней на новом витке развития искусства: «В течении, которое отошло уже в область преданий, мы можем открыть <...> элементы очень живые, современные, полные содержания. Греция давно отжила, а французы и Кирико сделали ее современной»³. Слова Малевича подтверждает удивительный факт: и он сам, и другие художники русского авангарда как раз в конце 1920-х — начале 1930-х годов вернулись в своей живописи к наследию импрессионизма. Не только те, кто жил в Советской России, но и парижанин Ларионов обратились к традиции, с которой соприкоснулись на заре своей творческой жизни. Однако «возвратный импрессионизм» — это отдельная тема, исследование которой еще впереди.

«Импрессионизм, который внес свой щедрый вклад в освобождение искусства от деспотизма неправильно понятой традиции, может теперь сам занять место среди великих традиций»⁴, — писал в 1946 году Джон Ревалд. Но эта традиция оказалась непохожей на прежние. Те, кто шел на смену импрессионизму, не могли игнорировать его открытия, но не хотели следовать его принципам — он научил их свободе. Так же поступили и художники русского

¹ Цит. по: *Карасик И.Н.* Проблема импрессионизма в теоретической и педагогической деятельности Казимира Малевича // *Импрессионизм в авангарде: Сборник материалов международной конференции, прошедшей в рамках выставки «Импрессионизм в авангарде»* (Москва, 7–8 июня 2018 года). М.: Музей русского импрессионизма, 2018. С. 122.

² Там же.

³ Там же.

⁴ *Ревалд Д.* История импрессионизма. Л.; М.: Искусство, 1959. С. 381.

авангарда. Французы показали пример борьбы искусства с обществом, его предрассудками и вкусами.

Необходимо было <...> броситься в бой, сражаться против всех школ, <...> нападать не только на официальное искусство, но даже на импрессионистов, неоимпрессионистов, на старую и новую публику... брать штурмом самые крайние абстракции, делать все, что запрещалось <...>. Побороть всякую неуверенность, как бы над вами ни насмехались¹.

Под этими словами Гогена русские авангардисты могли бы подписаться. Но был еще один, главный урок, который они извлекли из импрессионизма. Он заключался в освобождении от предметного начала в искусстве, отождествления образа и смысла, которое тяготело над русским сознанием. Импрессионизм научил «живописи как таковой», богатству ощущений, внепредметному (беспредметному) восприятию художественных форм; «...искусство Моне и его соратников <...> открыло путь новым исканиям в области техники, цвета и абстракции»², и движение по этому пути привело русский авангард к его самым большим достижениям.

¹ Цит. по: *Ревалд Д.* Указ. соч. С. 381.

² Там же.