

ИМПРЕССИОНИЗМ В АВАНГАРДЕ

Сборник материалов
международной конференции

Музей русского импрессионизма
7–8 июня 2018 года

Авторы:

Джузеппе Барбьери

Ирина Карасик

Джон Э. Боулт

Ольга Муромцева

Сильвия Бурины

Наталья Мюррей

Ирина Вакар

Наталья Свиридова

Занфира Девятьярова

Михаил Тренихин

Анастасия Докучаева

Элисон Хилтон

Динара Дубровская

Александра Шатских

Константин Дудаков-Кашуро

Елена Якимович

Москва 2018

«Группа пяти»: островок лирического импрессионизма в океане соцреализма

Михаил Тренихин

Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно», Москва

Статья освещает феномен «Группы пяти» на фоне художественного контекста эпохи и опыта применения наследия импрессионизма и Сезанна в московской живописи 1930-х годов.

Ключевые слова

московская живопись 1930-х годов | Лев Аронов | Михаил Добросердов | Лев Зевин | Абрам Пейсахович | Арон Ржезников | импрессионизм | Сезанн

Искусство 1930-х сегодня

«Формализм в любой из областей искусства, в частности, формализм в живописи, является сейчас главной формой буржуазного влияния», — утверждал Осип Бескин в 1933 году [1]. В 1930-х многие художники оказались в стране, где творчеству вдруг определили четкое и практически единственное направление: соцреализм, все остальные подвергались жесткой критике и остракизму.

Сегодняшний интерес к советскому довоенному искусству и попытке его переосмысления демонстрирует целый ряд выставочных и издательских проектов [2]. Романтизм или импрессионизм? Модернизм или реализм? Живопись, или точнее — ее камерно-лирический «срез», становится одной из наиболее притягательных для исследования сфер.

Благодаря обобщающим трудам Александра Морозова «Конец утопии...» (1995) и «Соцреализм и реализм» (2007), Екатерины Дёготь «Русское искусство XX века» (2000) и «Борьба за знамя...» (2009), Александра Якимовича «Полеты над бездной...» (2009), Антона Успенского «Между авангардом и соцреализмом» (2011) и, конечно же, книге Ольги Ройтенберг «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» (2004) путь развития искусства советского периода уже не представляется таким спрямленным, каким он рисовался еще сравнительно недавно. В ряду тем для академического изучения оказались группа «Тринадцать», «Круг», Ленинградская школа и исследуемая нами «Группа пяти».

1930-е в тридцатых

Сталинская эпоха, время 1930-х — «Культура-2» по Владимиру Паперному, иерархичная и официальная, в отличие от «Культуры-1» 1920-х, горизонтальной и демократичной, — характеризовалась, помимо прочего, гигантоманией монументализма, насаждением салонно-парадной живописи и абсолютизацией праздника как стиля жизни. Здесь увлеченность мифологией причудливо переплеталась с разнообразными проявлениями творческой искренности.

После двух революций, Первой мировой и Гражданской войн, трагедий коллективизации и голода, массовой эмиграции и общей разрухи в культуре происходит смена одной художественной школы другой, связанной с дореволюционной, но уже чувствующей мир иначе. Появляются новые кумиры и идолы, ориентиры и направления. Система образования также претерпевает колоссальные реформы. Сформировавшийся еще в конце XIX века модернизм в первой трети XX столетия развивается во множестве вариаций. При этом искусство попадает под серьезный контроль власти, навязывающей творческим индивидуумам не только темы и сюжеты, но и миропонимание, и сами способы внутрицехового общения, вне независимых групп и объединений, но только в составе централизованного Союза.

Попытка свести функции живописи к отражению атмосферы ликования и праздника встречала известное сопротивление тех, для кого смысл деятельности живописца заключался в поэтической интерпретации камерных сюжетов. «Человеческая простота» в те годы понималась по-разному: в одних случаях она была неотделима от примитивно понятой народности и наивного оптимизма, в других — отражала естественность чувств и переживаний рядовых людей в непростой советской повседневности.

«Группа пяти». Кто они?

В «Группу пяти», сформированную в середине 1930-х, входили Лев Ильич Аронов (1909–1972), Михаил Владимирович Добросердов (1906–1986), Лев Яковлевич Зевин (1904–1942), Абрам Израилевич Пейсахович (1905–1983) и Арон Иосифович Ржезников (1898–1943).

Фамилии двух-трех из них можно часто встретить вместе в периодике того времени: рядом появляются фамилии Зевина и Добросердова или Ржезникова и Аронова... Наиболее активным представителем пятерки был, несомненно, Лев Зевин, состоявший еще до появления «Группы пяти» в многочисленных объединениях: ВОХ (1927–1930), РОМБ (1930–1932, член-учредитель), РОСТ (1928–1929), группа «Тринадцать» (1929), ОСТ (1929–1931), был близок к уновисовцам. При этом в заголовках публикаций встречаются разные варианты названия самой группы: это и «Пять художников» [3], и «Выставка пяти» [4] или, как в каталоге выставки [5], — просто

пять фамилий, написанных в столбик строгим шрифтом. И, наконец, в рецензии Николая Щёктова появляется принятый сегодня вариант — «Группа пяти» [6].

В известном Постановлении Политбюро ЦК ВКП(б) 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» предписывалось ликвидировать все самостоятельные группировки художников и объединить всех, поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый Союз советских художников. При этом к 1940 году художественные группировки появляются вновь. Основу этих неофициальных союзов составили художники, объединившиеся по принципу мастер — ученики или друзья — единомышленники (Сергей Романович с единомышленниками, Роберт Фальк и ученики и т.п.). По принципу общих взглядов на природу и задачи искусства собралась и «Группа пяти» — последнее довоенное художественное объединение.

Вопрос о том, кто являлся инициатором создания и руководителем Группы и был ли таковой в принципе, остается дискуссионным: так, Надежда Плунгян предположила, что главным в группе был Лев Зевин [7]; при этом лидером по натуре был и Арон Ржезников **ил. 32**. Ввиду отсутствия документальных свидетельств понимание внутреннего устройства «Группы» не представляется однозначным.

Единственная выставка живописи и графики членов «Группы пяти» прошла в Московском товариществе художников на Кузнецком мосту в октябре-ноябре 1940 года. «Группе пяти» не суждено было просуществовать долго. Зевин и Ржезников погибли на фронтах Второй мировой. В послевоенные годы слишком многое препятствовало тому, чтобы трое других художников могли координировать свои творческие усилия.

Критики и искусствоведы писали о «Группе пяти» и в 1940-е, и в 1980-е годы, появляются работы об этих художниках и сегодня. Лирическое начало творчества участников объединения и художников их круга было проанализировано Владимиром Костиным, бывшим непосредственным свидетелем событий предвоенной эпохи [8] и вспоминавшим о них много позднее [9].

Отдельного внимания заслуживают теоретические суждения самих участников «Группы». Это, в первую очередь, статьи и выступления Арона Ржезникова, в которых изложены оригинальные взгляды на проблему картины и обозначено отношение к официальному искусству, наследию импрессионизма и Сезанна.

Художников «Группы пяти», не представлявшей какого-то серьезно сплоченного объединения, связывала установка на камерное искусство, внимание к классике и усвоение опыта французской и русской живописи рубежа XIX–XX веков. Их поэтический реализм представлял маленького человека 1930-х в домашнем интерьере или на природе, сочувствие

к близким и известный сентиментализм оттенялся иронией и игровым началом **ил. 31**. Рядовые пейзажи и бытовые натюрморты становятся у художников «Группы» своеобразным «отражением» реальности, настроенческим и сиюминутным. Обращение к этнографическим сюжетам, поездки в Поволжье и Среднюю Азию также позволили «Группе» отойти от предлагаемых сверху героических тем и сюжетов, навязанного натуралистического правдоподобия и создать свой мир негромкой гармонии и обобщенного внутреннего покоя.

«Бегство в интимный импрессионизм»

Советская станковая живопись, «тематическая картина» в 1930-е, становясь все более монументальной по форме и образности и широкой по сюжету, избавляется от этюдной манеры. Этюдизм критиковался и подлежал искоренению, и здесь в публикациях начинают звучать фамилии художников «Группы пяти». Так, на Шестой выставке Московского союза советских художников 1939 года некий Э. Самсонов предупреждал об «опасностях, мимо которых нельзя пройти молча» [10]: «Желание художника выразить в пейзаже одни лишь чистые эмоции может привести к узкому субъективизму (некоторые признаки этого, например, чувствуются у Зевина)... Тот факт, что мотив, взятый из окружающей природы, становится иногда чуть ли не предлогом для демонстрации живописной кухни, угрожает рецидивом формализма...»

И если некоторые советские критики отождествляли свободную манеру письма с этюдизмом как наброском, мешающим созданию большого и сложного по композиции серьезного полотна, то многие художники и искусствоведы справедливо разводили эти понятия. Сергей Герасимов на конференции, приуроченной к выставке французского пейзажа в ГМНЗИ 1939 года, резюмировал: «Импрессионизм не привел к декоративизму и к этюдной незаконченности» [11], а хранитель музея Нина Яворская в своих воспоминаниях подчеркивала: «Зритель вполне четко мог понять, как художники постепенно пришли от реалистического к импрессионистическому пейзажу. Выставка широко обсуждалась, состоялась четыре конференции... Они отразили состояние искусствознания того периода и спорные вопросы, которые поднимались в то время. Главное же — было пересмотрено значение импрессионизма в истории искусства» [12]. Лазарь Розенталь отмечал, что «если еще осенью 1938 года, при обсуждении выставки И.И. Левитана, к импрессионизму было отрицательное отношение, сейчас же, в течение четырех заседаний, он оправдан полностью» [13].

Трудно поверить, но в 1930-е импрессионизм, заклеянный как и формализм одним из проявлений «буржуазного искусства», приходилось оправдывать и защищать, что требовало от художников и искусствоведов определенной решимости и даже мужества. Как отметил искусствовед

Михаил Герман: «В России импрессионизм имел успех и влияние более всего как система художественных приемов, как артистичная, свободная, но „неглубокая“ живописная манера, как уступка чистому искусству в ущерб содержанию» [14].

И если слова художника, члена «Группы пяти» Ржезникова о том, что импрессионисты «были экспериментаторами, но это не отменяет того, что они были поэтами природы» [15] понятны — ведь сам живописец многое заимствовал у французов, то похвалы адпета соцреализма Александра Герасимова, стараниями которого в 1948 году ГМНЗИ был закрыт, признавшего за ними «величайший вклад в сокровищницу живописного искусства», удивительны. «Импрессионисты, — писал он, — все видели через цвет, а не только дали рецепт какой-то светлой палитры. Они поняли, что цвет на холсте решает не только цвет предмета, но и форму и пространство» [16].

Темы импрессионистов, в которые помимо природы и городского пейзажа активно входит повседневность рядовых горожан и деревенских жителей, также вызывали живейший интерес в России — дореволюционной и советской. Интимность сцен в кафе, балетных классах, будуарах и на качелях, как и публичность массовых гуляний на бульварах открывали новые возможности сюжетных композиций, ракурсных построений и цветовых решений. Вопрос о причинах пристального внимания к импрессионизму советских художников остается дискуссионным. Может быть, виной тому противопоставление официозу с его маршами красноармейцев и парадами физкультурников? Уход от задач классовой борьбы и разоблачения угнетенности? Реакция на казенщину и спускаемые сверху немногочисленные и во многом надуманные темы? Или же интерес к импрессионизму вызвался самим его методом, возможностью разрыва соцреалистической миметической картины, отказа от фетиша светотеневого подобия и натурализма, эксперимента с мазком и цветом? Быть может, наследие импрессионизма подкупало художников 1930-х известностью и поэтичностью (импрессионизм, по Амшею Нюренбергу, это «новые формы лирики, романтики и поэзии» [17]), отсутствием крикливости и преодолением боязливости и страха?

Исканиям импрессионистов была созвучна творческая ориентация «Группы пяти». Друг Льва Зевина график Григорий Филипповский вспоминал: «Тут надо прямо сказать. Этот круг бредил Парижем. Долго Зевин обивал пороги разных учреждений, от которых зависело, реализовать ли присуждение ему заграничной командировки или нет. Прошло немало времени, пока до него дошло, что это безнадежное дело. Но можно жить в Париже духовно, так и не увидев его воочию никогда. Искусство, к счастью, легче проникает через любые загородки... Тогда достаточно было увидеть плохонькую репродукцию, чтобы в вас пробудились целые миры откровений. Выходила звезда Боннара, Мориса Утрилло, Дюфи. Мы были равнодушны к творчеству Пикассо» [18].

Как теоретик, Арон Ржезников был убежден, что импрессионизм сопоставим по масштабу с классическим искусством: «В трактовке единой световой гаммы старые мастера были глубже импрессионистов, но зато последние были гораздо шире их. В отношении изображения света, единого, однородного, тождественного самому себе в каждой точке пространства, импрессионисты хотели сделать нечто подобное тому, что мастера Возрождения создали в изучении человеческого тела, когда композиционно рассматривали его во всех возможных ракурсах» [19]. Ржезников, замечая, что экспериментальные ходы импрессионизма сочетались с особым поэтическим чувством природы [20], решительно возражал против попытки свести открытия французов только к приемам живописной техники. По мнению Ржезникова, Сезанн, как и импрессионисты, энтузиаст природы, сделал из пейзажа натюрморт: «Сезанн уступал некоторым барбизонцам в смысле приближения к пейзажу-картине, но зато он поднялся над ними в широте и размахе композиционных решений» [21]. Отмечает художник и открытия в образности: «Импрессионизм создал предпосылки к дальнейшему развитию образного мышления художника; он выдвинул задачу — богатство предметного содержания образа восполнить углубленным чувством световой стихии в разнообразии ее состояний» [22]. Об этом же писал Михаил Герман: «Импрессионизм с его переходностью и „растянутостью единого мига в вечной неподвижности холста“, то мгновенный, то тягучий — раздвинул художественное мышление» [23]. При этом Ржезников постоянно отмечал, что работы импрессионистов не сводятся к простому этюдизму и не являются документалистскими этюдами [24].

Критиковавший ограниченность импрессионизма Яков Тугендхольд («Но, провозгласив новую всеобъемлющую концепцию искусства, импрессионисты сами же сузили ее. Импрессионизм, эта *живопись впечатлений*, ограничил рамки художественного восприятия лишь внешне-цветовым восприятием, лишь оптическим ощущением. Это была живопись моментов, красочная стенография» [25]) встречает возражения Ржезникова: «Импрессионисты изучали световоздушную среду не в качестве самоцели, а как средство: их иногда называют экспериментаторами и противопоставляют художникам-поэтам, но это недоразумение. <...> Моне, Писсарро и Сислей были тонкими поэтами пейзажа, поэтами своеобразными и весьма различными в индивидуальном отношении. ...передача световоздушной среды у них является основным средством выявления чувств, в то время как у их предшественников картины в основном действуют своей композицией предметных изображений» [26].

Оценка исторической роли импрессионизма стала одной из основных тем дискуссии о живописности, состоявшейся годом позже выставки французского пейзажа — 31 марта, 9 и 16 апреля 1940 года. Дебаты, организованные редакцией журнала «Искусство» совместно с секцией критики

Московского Союза художников, открылись обсуждением статей «Что такое живописность» Арона Ржезникова и «О черте и цвете в живописи» Николая Щёктова, отмечавшего, что «вопрос наследия импрессионизма привлек в процессе обсуждения столько внимания, что оттеснил проблему живописности на второй план» [27, 28].

При этом понятие живописности тогда приравнивали к импрессионизму: «Если „живописность“, то всегда подразумевается „импрессионизм“, если „черта“ — всегда „академизм“» (Герман Недошивин) [29], а сам импрессионизм хвалили за сущностную диалектичность: «Импрессионисты уже не изучают вещь или явление само в себе — они видят и изображают по-новому. Это новое видение природы выше того, которое мы встречаем даже в величайших произведениях искусства. Проблемы воздуха в картине, пространства, протяженности решаются импрессионистами по-своему и по существу своему диалектично» (Георгий Ряжский) [30].

Несмотря на то, что Ржезников говорил об известной узости импрессионистического метода [31], художник рекомендовал его как средство преодоления сухого академизма: «Солидное представительство, особенно на заказных выставках, имеет и такое течение, как академический натурализм; для адептов этого направления было бы шагом вперед понять заслуги импрессионизма» [32], отмечая то, что есть в «ослабленных перепевах его достижений» [33]. Об этом же говорил Щёкотов: «Наш протест против попыток возрождения академизма основан не на личных вкусах. Это борьба с „сухим реализмом“, в котором о поэзии уже говорить не приходится» [34].

Удивительно и то, что Ржезников предостерегает коллег и от опошления живописи натурализмом и «бегства в интимный импрессионизм», хотя в последнем можно видеть и программную установку самой «Группы пяти»: «Бегство в интимный импрессионизм выражается, конечно, и тем опошлением картины, в котором подвизается натурализм» [35].

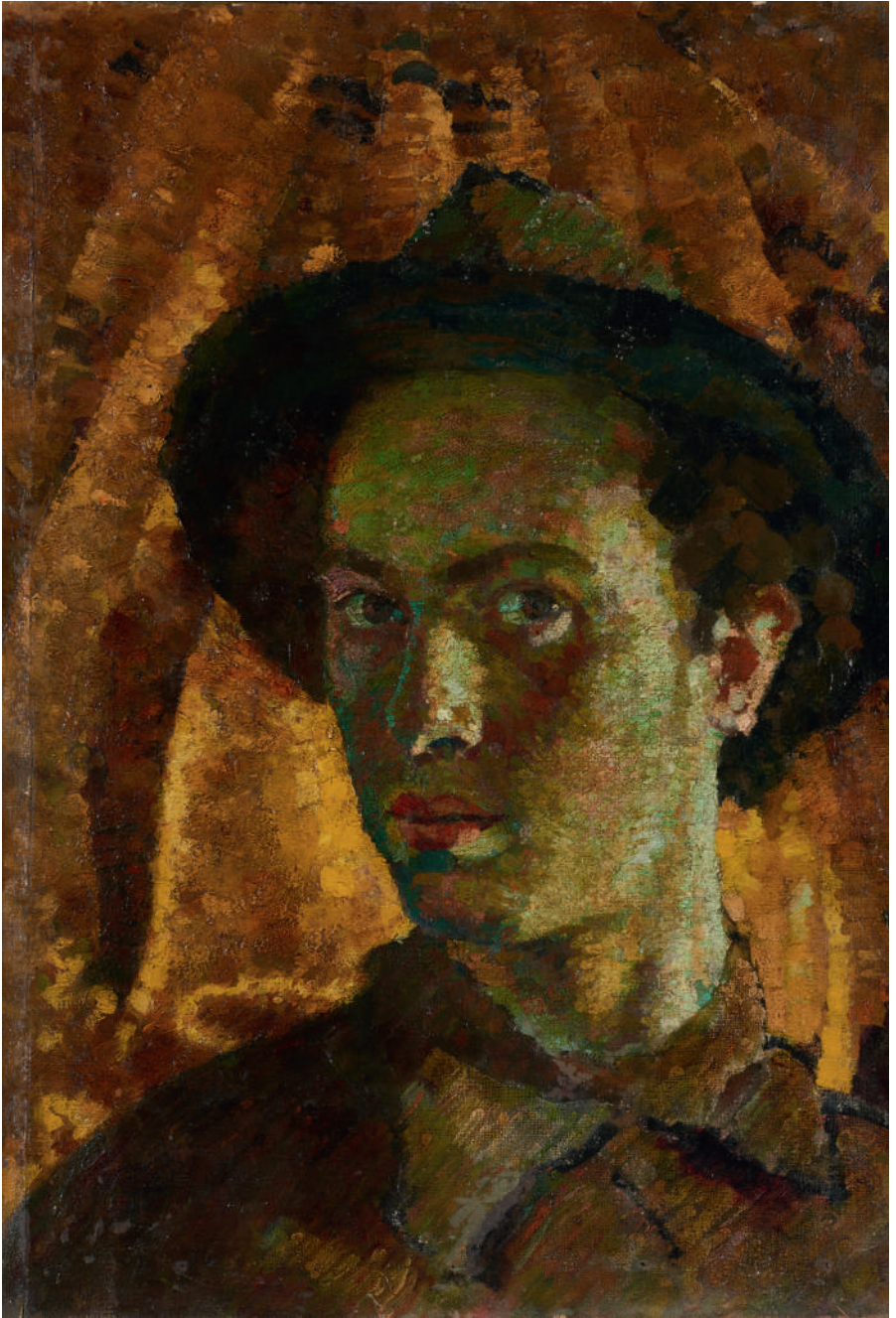
Заметим, что полотна участников «Группы пяти» во многом перекликаются с живописью, которую относят к русскому импрессионизму. Так, в работе Аронова «Кондотьер» (1940, частное собрание) живописная пастозность воспринимается как своеобразное сочетание приемов «бубноволетцев» и Союза русских художников. В «Пейзаже с лодкой» (1930-е, частное собрание) Добросердова читается охват пространства и холодность серебристо-серого колорита, свойственные позднему Левитану. Зевинский портрет «За шитьем» (1940, частное собрание) с поэтическим акцентом красного в легкой воздушной атмосфере интерьера отсылает к поискам Коровина 1910-х годов.

Теоретические статьи и выступления Арона Ржезникова были сочувственно и внимательно восприняты современниками: Розенталь, заступая за художника, утверждал, что тот «хотел защищать живописную культуру, ту живописность, которая выдвинулась во второй половине



Ил. 31. Лев Аронов
Материнство. 1938
Холст, масло. 62 × 80
Частное собрание

Ил. 32. Арон Ржезников
Автопортрет. 1917
Холст, масло. 54 × 37
ГТГ



XIX века и потом незаслуженно была забыта» [36], а Бескин отмечал, что «задачу художника Ржезников всегда понимал как глубокое чувственно-интеллектуальное познание жизни», а «повышенный интерес к теории и истории искусства у него сочетался со стремлением к философскому самообразованию» [37].

Напомним, что еще в 1920-е годы во время учебы во Вхутемасе у Ржезникова были ученики — «ржезниковцы»: Моисей Хазанов, Тимофей Пустовалов, Иосиф Рубанов, Константин Дорохов и другие. Сохранилась фотография конца 1920-х годов, где Арон Иосифович позирует в окружении почти всех этих живописцев. Известно, что художник изобразил себя на групповом портрете с коллегами [38].

Представленное исследование одной их групп советского искусства, участники которой не входили в первый ряд официально признанных живописцев, с одной стороны, и не стали лидерами нонконформизма, с другой, демонстрирует, на наш взгляд, «нормальное» течение художественной жизни довоенного Союза. «Средний слой», по выражению критиков того времени, художников (а все члены «Группы пяти» состояли в МОСХе) стал связующим звеном между экспериментами авангарда, соцреалистическим миметическим каноном и дальнейшими поисками так называемого неореализма — живописного языка «хрущевской оттепели».

Художников «Группы пяти», живописцев одной выставки 1940 года, объединяла «влюбленность в человека», выразившаяся в оригинальном типе картины — портрете с элементами жанра. Другой важной линией их творчества был пейзаж, который во многом также являлся реакцией на политическую ангажированность эпохи, при этом было бы натяжкой «представить пейзажную живопись тридцатых годов в целом неким диссидентствующим жанром» [39]. «Для художников камерно-лирической ветви насущно важна верность традиции, сформировавшей это самознание, — подытоживает Александр Морозов. — Для московской школы, к примеру, в тридцатые годы это была в основном национальная традиция рубежа веков, обогащенная рецепциями новейшего французского искусства с приоритетом сезанновского наследия» [40].

Находки забытых работ 1930-х годов в квартирах наследников дают возможность по-новому взглянуть на художественный процесс. В целом, кажется, что творчество участников «Группы пяти» представляет сегодняшним зрителям тот самый модернизм «с человеческим лицом», камерную реалистическую традицию московской школы живописи, которая развивалась в промежутке между интернациональным авангардом и реализмом середины XX столетия.

Автор выражает благодарность родственникам и наследникам художников: Александру Аневскому, правнуку Льва Аронова и создателю сайта о творчестве «Группы пяти» <http://gruppa5.ru>, Татьяне Добросердовой, семье Жислиных, семье Добровольских и Вере Комиссаренко.

Примечания

- [1] *Бескин О.М.* Формализм в живописи. М.: Искусство, 1933. С. 5.
- [2] «Романтический реализм. Советская живопись 1925–1945» кураторов З.И. Трегуловой и Э.В. Боякова в ЦВЗ «Манеж», «Русский авангард: от рассвета до заката. Из собрания Ю.М. Носова» в МВЦ «Рабочий и колхозница», «Некто 1917» кураторов И.А. Вакар и Е.В. Воронович в ГТГ, «Модернизм без манифеста. Собрание Р.Д. Бабищева» куратора Н.В. Плунгян в Московском музее современного искусства, «Импрессионизм в авангарде» куратора А.С. Винокуровой в МРИ. Экспозиции последних лет региональных музеев (Истра, Петрозаводск, Ханты-Мансийск, Нижний Тагил), вновь открывшихся столичных площадок (Институт русского реалистического искусства, МРИ в Москве) и выставки из частных собраний продолжают представлять все новые и новые материалы конца 1910-х — начала 1940-х годов.
- [3] *Бескин О.М.* Пять художников // Советское искусство. 1940. № 56 (726). С. 3.
- [4] Вечерняя Москва. 1940. № 245 (5073) от 21 октября.
- [5] Л.И. Аронов, М.В. Добросердов, Л.Я. Зевин, А.И. Пейсахович, А.И. Ржезников. Каталог выставки живописи и рисунков. М.: МССХ, МТХ, 1940.
- [6] *Щёкотов Н.М.* Группа пяти // Творчество. 1940. № 12. С. 14.
- [7] *Плунгян Н.В.* «Группа пяти»: от объединений 1920–1930-х к «тихому искусству». Лекция в Еврейском музее и центре толерантности (04.05.2014); URL: https://youtu.be/0_UX62M5iD0 (дата обращения 15.08.2018).
- [8] *Костин В.И.* Молодые советские художники // Искусство. 1938. № 5. С. 6–27; *Он же.* Молодые художники и проблемы советской живописи. М.–Л.: Искусство, 1940.
- [9] *Костин В.И.* Среди художников. М.: Советский художник, 1986; *Он же.* «Кто там шагает правой?» Воспоминания В.И. Костина. Часть II. В годы тридцатые // Панорама искусств—9. М., 1986. С. 116–148.
- [10] *Самсонов Э.* Шестая выставка Московского союза советских художников // Искусство. 1939. № 3. С. 102.
- [11] Цит. по *Розенталь Л.В.* Реализм и импрессионизм во французском пейзаже // Искусство. 1939. № 5. С. 164.
- [12] *Яворская Н.В.* История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. С. 338.
- [13] Цит. по: *Яворская Н.В.* Указ. соч. С. 347.
- [14] *Герман М.Ю.* Импрессионизм: основоположники и последователи. М.: Азбука, 2008. С. 341.
- [15] Цит. по: *Розенталь Л.В.* Реализм и импрессионизм во французском пейзаже. С. 165.
- [16] Там же. С. 164.
- [17] Цит. по: *Яворская Н.В.* Указ. соч. С. 347.
- [18] *Филипповский Г.Г.* Глава из книги «Воспоминаний свиток»; URL: <http://gruppa5.ru/articles/filippovsky/григорий-георгиевич-филипповский-гл> (дата обращения 15.08.2018).
- [19] *Ржезников А.И.* О живописных традициях французского пейзажа // Творчество. 1939. № 7. 4 обл.
- [20] Там же.
- [21] Там же. 3–4 обл.
- [22] Там же. 4 обл.
- [23] *Герман М.Ю.* Импрессионизм: основоположники и последователи. С. 15.
- [24] *Ржезников А.И.* О живописных традициях французского пейзажа. 4 обл.
- [25] *Тугендхольд Я.А.* Последние течения французской живописи. СПб.: Книгоиздательское товарищество «Просвещение», 1911. С. 35.
- [26] *Ржезников А.И.* О живописных традициях французского пейзажа. 4 обл.
- [27] После сообщения Ржезникова и Щёктова состоялись прения, в которых приняли участие искусствоведы и художники: Осип Бескин, Альфред Дурус, Иван Маца, Герман Недошивин, Фёдор Платов, Николай Радлов, Михаил Родионов, Лазарь Розенталь, Александр Ромм, Георгий Рязский, Александр Тихомиров.
- [28] Реферат дискуссии о живописности // Искусство. 1940. № 4. С. 102.
- [29] Там же. С. 98.
- [30] Там же. С. 100.

- [31] См. *Ржезников А.И.* Что такое живописность // *Искусство*. 1940. № 4. С. 70 («Импрессионизм — это самый узкий, но и самый специфический вид живописности, ибо ни с одним искусством она не делит своей сущности, являясь „чистой живописностью“ — самой антиархитектурной и антискульптурной из всех разновидностей живописи»).
- [32] Там же.
- [33] Там же.
- [34] Реферат дискуссии о живописности. С. 103.
- [35] *Ржезников А.И.* Что такое живописность. С. 74.
- [36] Реферат дискуссии о живописности. С. 97.
- [37] *Бескин О.М.* Арон Иосифович Ржезников. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1968. С. 5, 7.
- [38] «Групповой портрет художников А.И. Ржезникова, Г.Н. Тарасевича, М.Т. Хазанова и С.Е. Раевского». 1927. Холст, масло. 142 × 178. Местонахождение неизвестно. Черно-белую репродукцию см. в изд.: Арон Иосифович Ржезников. Каталог выставки.
- [39] *Морозов А.И.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М.: Галарт, 1995. С. 191.
- [40] Там же. С. 196.

УДК 75.03(063)
ББК 85.14
И 545

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. — 176 с. и 32 с. цв. ил.

В сборник вошли статьи участников конференции «Импрессионизм в авангарде», приуроченной к одноименной выставке в Музее русского импрессионизма (даты работы экспозиции 30 мая — 19 сентября 2018 года). На конференции выступили ведущие российские и зарубежные исследователи русского авангарда.

В мировой истории искусства именно авангард приобрел статус самого яркого и влиятельного явления родом из России. Имена Казимира Малевича, Василия Кандинского, Михаила Ларионова, Наталии Гончаровой, Ольги Розановой и других давно получили мировую известность. Вместе с тем не все знают, что авангардные опыты стали возможны только после того, как эти живописцы прошли школу импрессионизма. Другой малоизвестный феномен — возвращение многих художников-авангардистов к импрессионистической стилистике после радикальных формальных экспериментов.

Издание адресовано как специалистам, так и широкому кругу читателей, интересующихся русским искусством.

- © Музей русского импрессионизма, 2018
- © Авторы статей, тексты, 2018
- © Государственная Третьяковская галерея, Москва, изображения, 2018
- © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, изображения, 2018
- © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург / В.С. Терebinин, изображение, 2018
- © Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург, изображение, 2018
- © Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, изображение, 2018
- © Приморская государственная картинная галерея, изображение, 2018
- © Александр Аневский, изображение, 2018
- © Ивета и Тамаз Манашеровы, изображения, 2018
- © Н.Н. Пунин, наследники, изображение, 2018
- © С.В. Герасимов, наследники, изображение, 2018
- © Частные собрания, изображения, 2018
- © The State Museum of Contemporary Art — The Costakis Collection, Thessaloniki, image, 2018
- Image credit: Edgar Degas. Waiting (L'Attente). About 1882 © The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, owned jointly with the Norton Simon Art Foundation, Pasadena, 2018
- © Wei Dong, image, 2018

ISBN 978_5_6040830_0_0

Музей русского импрессионизма
125040, Москва, Ленинградский проспект, 15 стр. 11
www.rusimp.su

Тираж 300 экз.

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
Подписано в печать 12.11.2018 Заказ № _____

142300, Московская область,
г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1