

до, но и после пейзажных, что дало основание многим английским теоретикам и практикам садово-паркового искусства (в их числе Реджиналду Бломфилду) считать собственно английскими парками как раз их¹.

Эти критические замечания по поводу пейзажных садов – всего только размышления, носящие сугубо субъективный характер. Допускаю, что Соколов, теорию садово-паркового искусства знающий, конечно, лучше меня, мог бы веско возразить на высказанные тут мною сомнения. Но как бы то ни было, его монографию надо признать несомненной удачей, и не только с научной, но и с литературной точки зрения, ибо стилистика ее текста выше всяких похвал. Единственным же объективным недостатком рассматриваемой работы можно счесть разве что отсутствие в ней емких резюмирующих формулировок. Авторская мысль движется неиссякающим потоком и, если все же находит завершение, то скорее музыкально-ритмическое, нежели дискурсивно-логическое. Но, может быть, в таком стиле изложения, стимулирующем ответную активность читательской мысли и вместе с тем оставляющем ей достаточное место, имеется свой резон?

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Helmreich A.* The English Garden and National Identity: The Competing Styles of Garden Design, 1870–1914. Cambridge, 2002.

Александра Струкова

Ленинградская пейзажная школа 1930–1940-е годы

М.: Галарт, 2011



Ирина Карасик

Сам факт появления книги Александры Струковой является симптомом обнадеживающих перемен в нашем искусствознании. В центре внимания исследователей и общества в последнее двадцатилетие вполне закономерно оказались два явления, которые раньше, в силу известных идеологических причин, не могли быть изучены должным образом. Это авангард и соцреализм. Однако процесс восполнения необходимых лакун незаметно превратился в «процесс исключения». Актуальные концепции истории искусства обернулись установлением новой иерархии, почти целиком основанной на диалектике отношений авангарда и соцреализма, вне зависимости от того, признавались они, эти отношения, оппозиционными или преемственными. Тенденциям и художникам,

располагавшимся между полюсами или вне означенного поля и не ангажированным большими идеями, было отказано если не в существовании, то в сущности. Они представлялись лишенными самостоятельного интереса – как в сравнении с авангардом (возвратность, вторичность, традиционность), так и с «классическим» соцреализмом (смазанный, невыразительный вариант того же советского «проекта») и современным искусством (бесперспективность по отношению к будущему развитию).

Явный перелом наметился к середине 2000-х годов, чему способствовало совпадение нескольких разных факторов. Среди них: достижение определенной исчерпанности в изучении «полюсов»; известная усталость от типологических построений, от искусствознания без подробностей и мелких различий; увеличение временной дистанции, превратившей 1930-е годы в «настоящую» историю; ослабление шокового эффекта от актуального искусства, ставшего нормой художественной жизни; наконец, выход к активной деятельности молодого поколения исследователей, не затронутого прежними «художественными распрями».

Процесс реабилитации камерного слоя искусства 1930-х начался с накопления и инвентаризации фактов, с предъявления забытых или утративших актуальность имен, с восстановления творческого пути отдельных художников, с пополнения и систематизации корпуса их произведений. Подобная кропотливая работа, в которой Александра Струкова принимала самое непосредственное участие, привела к появлению первых обобщающих трудов «нового поколения», основанных на методологии «пристального чтения».

Рецензируемая книга из их числа. Концепция здесь не опрокидывается на материал, но последовательно и скрупулезно из него выращивается.

Особого внимания заслуживает и то, что автор, живущий в Москве, избирает для исследования ленинградский сюжет. Так сложилось, что история искусства советского периода является по преимуществу московской (это касается всего советского и постсоветского XX века). Ленинградский опыт остается чем-то локальным, периферийным, мало включенным в общую панораму явлений и тенденций. Отраднo, что такое положение вещей начинает меняться. Более того, в Москве появились коллекционеры, собирающие произведения ленинградских мастеров довоенного времени (Роман Бабичев и Юрий Носов), а также галерея Ильдара Галеева, сосредоточенная на представлении (выставочном и издательском) искусства Ленинграда 1920–40-х годов. Ко многим проектам этой галереи Александра Струкова была причастна.

Выбор автором именно пейзажной школы также должен быть оценен по достоинству. Это явление, действительно, принадлежит к числу тех, что наиболее ярко и полно выражают специфику ленинградского опыта (с точки зрения пластических ценностей, самосознания и творческого поведения личности) и, вместе с тем, общие проблемы искусства своего времени.

Сочинение А.И. Струковой имеет логичную композицию. В очень кратком введении автор в немногих и точных словах вводит читателя в курс дела: называет круг мастеров и основания, позволяющие причислить их к определенной

школе, пунктирно определяет степень изученности темы в критической и искусствоведческой литературе, формулирует собственные научные намерения. Свою цель Александра Струкова видит в создании единого исследования, акцентируя «вопрос о том, как такие разные еще в 1920-е годы художники – Тырса, Гринберг, Пакулин, Русаков – могли прийти в 1930-е годы к близким художественным принципам и образовать школу» (с. 7), и обещая рассмотреть этапы долгих поисков ими своей дороги в искусстве. Этим целям соответствует структура книги, открывающейся обобщающей главой, смысловые линии которой получают дальнейшую детализацию уже не в панорамном, а в «фокусном» изложении материала. Так, вторая глава сосредоточена на ключевой, по мнению автора, фигуре В. Гринберга, две последующие представляют собой своеобразные «парные портреты» (Н. Лапшина и А. Ведерникова, Н. Тырсы и А. Успенского), где, помимо прочего, тематизируется принципиальная для школы проблема взаимовлияний. В последней главе Струкова анализирует опыт своего рода «малой группы» внутри школы (ее составили молодые мастера объединения «Круг художников») – здесь, при явном сходстве в главном, автор находит отличия от совокупного облика творчества старших коллег. Отмечу, что Струкова несколько иначе, чем было принято раньше, выстраивает иерархию. Обычно писавшие о ленинградской пейзажной школе с мастеров «Круга» начинали (после Карева). Возможно, просто потому, что для ряда членов этого общества пейзаж раньше, чем для их старших современников, стал основным жанром творчества (Струкова, впрочем, также отмечает это обстоятельство), или потому, что круговцы, пусть условно (в силу прошлой принадлежности к одному художественному объединению), но представляли собой в это время некое организованное содружество, и здесь легче было выявить и объяснить присутствие общих черт, чем у живописцев-«одиночек». Не знаю, насколько принципиальным для автора является это обстоятельство – не исключено, что так было удобнее располагать материал. Не берусь также оспаривать или поддерживать подобную расстановку акцентов, в конце концов, это авторский выбор, который, по крайней мере, позволил укрупнить фигуру Гринберга, поставив ее на первое место не только по порядку, но и по значению. Думаю лишь, что этот свой выбор неплохо было бы как-то прокомментировать.

Не буду пересказывать содержание глав, отмечу лишь то, что представляется мне самым существенным. Разговор о возникновении и жизнедеятельности ленинградской школы автор начинает с описания ситуации вокруг пейзажа, сложившейся в художественной жизни конца 1920-х и в 1930-е годы, очень точно квалифицируя ее (по отношению к предмету своего исследования) как «предлагаемые обстоятельства». Речь идет об отношении критики к пейзажу, об особенностях его местоположения в советской иерархии жанров, о «правильных» источниках и допустимых ориентирах в истории русского и европейского искусства, о разведении понятий картины и этюда (приведшего, в свою очередь, к делению пейзажей на идейные и безыдейные), о «душеспасительной» роли жанра для художника, живущего в советских условиях. Сам выбор определения – «предлагаемые обстоятельства» – является беспорной находкой автора,

имеющей явные методологические последствия. Интерпретация изучаемого пласта художественного материала сразу освобождается от обвинительных или оправдательных комплексов и попадает под юрисдикцию исключительно «объяснительных» практик. Творчество, позиция, судьбы художников (отчасти специфика восприятия их искусства современниками и потомками) предстают в этом случае как коллизия реакции на эти самые «предлагаемые обстоятельства», реакции сложной, в которой переплелись моменты зависимости и противодействия.

Обозначив «предлагаемые обстоятельства» и вызванную ими специфику внешнего отношения к ленинградской школе, автор сосредоточивается на ее внутренней обусловленности: истоках (учеба у одних и тех же мастеров, педагогическое и творческое воздействие непосредственных учителей – А. Карева и О. Бразы); стилистических источниках (народное и древнерусское искусство, городской изобразительный фольклор, академизм); традициях и авторитетах (русский пейзаж XIX века, французские мастера Нового времени); значимости профессиональных и дружеских связей, творческого взаимовлияния; осознании принадлежности к единому сообществу. Каждый из этих сюжетов разработан внимательно и подробно, с неизменной опорой на факты конкретных биографий. Говоря об истоках, А.И. Струкова уделяет внимание не только А. Кареву, всегда присутствующему в рассуждениях о ленинградской школе, но и редко упоминаемому в таком контексте О. Бразу (исключение, составляет, пожалуй, только книга М. Германа об Александре Русакове, но там речь идет лишь о биографии конкретного мастера). Так же, как о Бразе, не говорилось в связи со школой и о значимости академической традиции, о том, что она продолжала оставаться в Ленинграде 1920–30-х годов живой, действующей и глубоко затронула, по крайней мере, некоторых представителей анализируемого пейзажного сообщества (пристрастие к изящному, «наличие отточенного и узнаваемого приема» и т. п.). В этих и иных общих суждениях автор опирается на документальные источники (многие впервые вводятся в научный оборот), факты биографии, высказывания художников, на облик самой их живописи.

Что касается других стилистических источников, то нельзя сказать, чтобы они так или иначе не фигурировали в литературе раньше. Однако Струкова дает свое, и очень любопытное, толкование их результирующего воздействия на особенности ленинградской школы: «живописные традиции примитива, народного и древнерусского искусства привели ленинградских пейзажистов к стремлению развивать свое творчество внутри определенных границ, своеобразных канонов, не допускавших использование иллюзорного принципа построения пространства, излишней детализации. Они повлияли на сам характер письма этих художников, сделали их манеру нанесения краски на холст более широкой, виртуозной; укрепили в желании сохранять границ, своеобразных канонов, не допускавших использование иллюзорного принципа построения пространства, излишней детализации. Они повлияли на сам характер письма этих художников, сделали их манеру нанесения краски на холст более широкой, виртуозной; укрепили в желании сохранять плоскость картины, использовать обобщение формы» (с. 14).

Естественно, все писавшие о мастерах ленинградского пейзажа, упоминали об осознанном «маркизме» ее представителей, но никто до сих пор в рассмотрении французских влияний не выходил за рамки типологических замечаний. А Струкова перевела отвлеченные рассуждения в плоскость предметных наблюдений и на примере конкретных пластических решений (композиционные схемы, цветовое состояние холста, характер мазка, выбор мотивов и т. п.) показала, в чем состояли сходство и различие. Заявленная в начале книги, проблематика эта в дальнейшем прорабатывается подробно – в монографиях и «двойных портретах» художников. Конкретика дает основания для обобщающих заключений: Струкова настаивает на особой роли французских влияний. С одной стороны, культивируемая «верность» французской живописи определенным образом выстраивала систему отношений с внешним миром: это был опознавательный знак «своего круга», сознательно или подсознательно противопоставлявшегося диктату соцреализма. С другой, апелляция к французам имела внутренний вектор, то есть непосредственное отношение к творческому методу. Александра Струкова справедливо подчеркивает: французское искусство воспринималось не как традиция, а как язык, как «авторитетная форма», которой можно распоряжаться по своему усмотрению и в своих целях. Такой смысл отсылки к французам в искусстве ленинградских мастеров, помимо прочего, оказывается для автора одним из аргументов, подтверждающих приоритетное значение в их творчестве формальных проблем. Доказательное акцентирование этого фактора, скрытого за неизменной конкретностью мотива, чувством современности, связанной с сюжетом эмоциональностью образа, широтой письма (использую также определения автора), среди других, конституирующих образ школы, представляется мне несомненной заслугой А.И. Струковой. «Ленинградские пейзажисты не просто фиксировали свои зрительные впечатления, но были художниками, изучавшими возможности станковой живописи» (с. 20), – пишет автор и убедительно показывает, как это реализовалось в творческом методе школы в целом и у отдельных художников. Надо сказать, что понятие творческого метода в этом исследовании лишено всякой отвлеченной риторики.

Автор вообще уделяет непривычно много внимания «специальному делу» художника. Ведь даже те, кто сегодня исходят из пластической конкретики, оперируют, скорее, собственными от нее впечатлениями, предлагая те или иные свободные ассоциации. Наш автор действует как зоркий наблюдатель, вглядывающийся в визуальную и материальную данность произведения, умеющий различить в законченной картине или графическом листе след намерений художника, самого процесса творчества. Струкова дотошно исследует технику и технологию (способы наложения и разведения краски, характер мазка, состояние грунта и т. п.); изучает условия и особенности работы (с натуры, по визуальным записям, по памяти, из окна, с точки зрения пешехода, с применением оптики, идущей от фотографии), сличает изображения с реальными видами местности и т. д. и т. п. Эти операции сопровождаются к тому же «перекрестным» сравнением творчества всех находящихся в поле зрения художников. Важно, что результатом такого наблюдения становится не самодостаточная фиксация видимого,

но его системно-аналитическое описание: Струкова неизменно и убедительно демонстрирует композиционные, пространственные, образные следствия примененных приемов.

К числу удач автора следует отнести изучение школы в контексте устойчивой для Ленинграда мирискуснической традиции, сравнение произведений ленинградских художников с творчеством мастеров ОСТа или группы «13», что позволило более рельефно очертить своеобразие изучаемого феномена. Чрезвычайно существенным представляется мне также выход исследователя за очерченные хронологические рамки, предпринятый в заключении к книге. А.И. Струкова пишет здесь о преемственности пейзажной традиции, о тех, кого можно считать наследниками школы: о художниках Арёфьевского круга, о «Митьках». В литературе об «арёфьевцах» эти связи, конечно, упоминались, но не подвергались особой детализации. Струкова обобщает факты прямых и косвенных биографических пересечений «отцов» и «детей», фиксирует отличия и сходства их видения и метода, находит конкретные творческие соответствия, например, между В. Громовым и Н. Емельяновым, А. Арёфьевым и А. Русаковым, Р. Васми и В. Гринбергом.

Как и любое серьезное исследование, книга Александры Струковой вызывает ответные размышления – вопросы, сомнения, замечания, предложения.

Не могу не согласиться с утверждением автора, что до сих пор не существовало системного исследования о ленинградской школе пейзажа 1930–40-х годов, и Александре Струковой, действительно, удалось такое – во многом новаторское – исследование создать. И вместе с тем не могу отделаться от ощущения, что неизвестность и самого феномена, и образующих его мастеров, по крайней мере, по отношению к петербургской научной среде, все же несколько преувеличена. Возможно, в этом сказалось то обстоятельство, что книга возникла из диссертации, жанр которой предполагает педалирование черт актуальности и новизны. Автор в целом внимателен к предшественникам, но, скажем, имя Б.Д. Суриса, кажется, встречается лишь один раз, в связи с какой-то цитатой из монографии о Н. Тырсе, а он, например, долгие годы изучал творчество Н. Лапшина, замечательно написал о том «смещении французского с нижегородским» у Александра Ведерникова (шутливое определение Л.В. Мочалова), которому А.И. Струкова также уделила много внимания. Не лишним было бы чуть подробнее откликнуться, сверив позиции, на статью Л.В. Мочалова, высоко оцененную, но лишь упомянутую автором, или раскрыть суть позиции М.Ю. Германа, поставившего под сомнение правомерность применения термина «ленинградская пейзажная школа», а не ограничиваться простой ссылкой. В полемику на эту тему вступала также А.Ю. Чудецкая, пусть и в коротком введении к каталогу, не претендующему на сугубую научность. Почему-то оказалась пропущенной статья П.П. Ефимова под названием «Городской пейзаж ленинградских художников 1930–1940-х годов» (Советская живопись' 79. М., 1981), которая абсолютно соответствует теме книги.

Уже говорилось, что А.И. Струкова очень хорошо владеет контекстом, убедительно и точно рассматривает феномен ленинградской школы на фоне

различных тенденций и художественных объединений тех лет. Однако фонд сравнений может быть расширен. Так, о «кругах» Малевича и Филонова автор лишь упоминает, справедливо противопоставляя им, центрированным личностью учителя, пейзажную школу как сообщество равных. Матюшин и матюшинцы не фигурируют вовсе¹. В то время как интересно было бы сопоставить эти явления – по творческому методу, пластическим особенностям. Многие из писавших о ленинградском пейзаже как о школе нередко, с оговорками или без оных, включали в ее состав В. Сукова. Автор, на мой взгляд, справедливо этого не делает, и, тем не менее, было бы нелишне объяснить отказ от этой фигуры, как это объясняется в отношении других, иногда менее «обязательных».

По ходу анализа творчества отдельных художников попадают единичные замечания², в которых ленинградская школа вдруг предстает как некая догма, сумма правил, и непонятно, следствие ли это неловких формулировок, или «проговорка», свидетельствующая о наличии внутренней опасности, требующей, в таком случае, дополнительных общих пояснений.

Однако все это либо легко устранимые мелочи, либо волнующие меня самому вопросы, на которые хотелось бы просто получить ответ знающего дело специалиста.

Повторю, книга А.И. Струковой – серьезное, глубокое, ответственное сочинение как в отношении конкретного явления – ленинградской пейзажной школы 1930–40-х годов, так и в отношении методологии подхода к сложным процессам истории искусства советского периода. Самостоятельной ценностью обладает раздел воспоминаний о художниках. При этом следует подчеркнуть, что большая часть из ранее изданных источников подготовлена самой Александрой Струковой, а некоторые документы публикуются впервые.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В заключении есть мотив, вроде бы оправдывающий это умолчание: характерные признаки школы отличают ее, говорит автор, «от представителей русского авангарда, оставшихся верными приемам и мировоззренческим установкам своей молодости» (с. 233). Однако по отношению к бытию названных тенденций в 1930-е годы эта характеристика не является справедливой.
- 2 См., например: «...внешне следует рецептам ленинградской пейзажной школы, но в то же время допускает ряд погрешностей против ее принципов» (о Н. Емельянове. С. 191); «присутствие у молодого провинциала ярко индивидуального художественного почерка, который затем нивелируется, трансформируется в характерную манеру ленинградской пейзажной школы» (о нем же. С. 190); «в отдельных случаях художник может быть непоследовательным и недостаточно точно использует выразительные средства, свойственные ленинградской пейзажной школе» (об А. Почтенном. С. 196).