

ГОРОДСКИЕ ПЕЙЗАЖИ НИКОЛАЯ ИОНИНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ  
ЛЕНИНГРАДСКОЙ ЖИВОПИСНОЙ ШКОЛЫ 1930-1940-х гг.

*Работа представлена кафедрой русского искусства  
Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.  
Научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент К. К. Сазонова*

В статье автор рассматривает городские пейзажи ленинградского художника Николая Ионина, относящиеся к разным периодам его творчества. Параллельно рассматриваются сходные по жанру и стилистике произведения других ленинградских живописцев. Делаются выводы о принадлежности Ионина к «ленинградской художественной школе» 1930-1940-х гг., а также о взаимовлияниях в среде ленинградских художников.

The author of the article considers paintings with city landscapes of different creativity periods of the Leningrad artist Nikolay Ionin. Works of other Leningrad painters similar in their genre and stylistics are also examined. Conclusions on N. Ionin's belonging to the «Leningrad art school» of the 1930s-1940s and also mutual influence of the Leningrad artists are worked out.

Одним из ярких и самобытных, но до недавних пор практически неизвестных ленинградских художников был Николай Александрович Ионин (1890-1948), ученик К. С. Петрова-Водкина и Д. С. Кардовского<sup>1</sup>.

На протяжении всей своей творческой жизни Николай Ионин выступал как оригинальный художник, а некоторые его произведения (в первую очередь серия женских портретов середины 1920-х гг.), вероятно, оказали значительное влияние на современных ему ленинградских живописцев. Исследователи, касавшиеся изучения творчества этого мастера, включая и автора этих строк, всегда подчеркивали яркую индивидуальность его творчества.

на протяжении длительного времени сохранявшего традиции искусства 1920-х гг.<sup>2</sup> В результате остался неизученным вопрос об отношении творчества Николая Ионина к «ленинградской школе» живописи 1920-1940-х гг.

Здесь необходимо немного сказать об истории вопроса. Первой работой, в которой можно буквально «между строк» прочитать о существовании некой общей линии развития ленинградской художественной школы, является опубликованная в альманахе «Изобразительное искусство Ленинграда» критическая статья П. Ивановского, специально посвященная изобразительному искусству Ленинграда конца 1930-х-конца 1940-х гг.<sup>3</sup>

Все в том же альманахе «Изобразительное искусство Ленинграда» была помещена и статья И. А. Бродского, посвященная пейзажу. В этой работе, что особенно важно, впервые указывается на влияние творчества известного французского мастера А. Марке на живопись ленинградских художников, в частности на А. С. Ведерникова<sup>4</sup>. Таким образом, само признание существования некоего общего для разных художников источника влияния подразумевает наличие общих черт в их творчестве, т. е., по сути, некоторой общей художественной тенденции, объединяющей нескольких мастеров.

Тема «ленинградской живописной школы» поднималась неоднократно и в более поздних исследованиях, хотя специальных работ на эту тему так и не появилось. Не выяснено также до конца и само понятие «ленинградская школа».

Одним из первых этой теме и коснулся П. Ефимов, который в статье о городском пейзаже в творчестве ленинградских художников высказал мысль о существовании «ленинградской школы городского пейзажа», которая, по его мнению, сформировалась в 1930-х гг. под влиянием творчества известного ленинградского живописца и педагога А. Е. Карева, использовавшего элементы творческого метода импрессионистов<sup>5</sup>. Влияние творчества А. Марке П. Ефимов не рассматривал, возможно, с учетом неблагоприятного отношения критики того времени к такого рода заимствованиям.

В работах известных ленинградских искусствоведов М. Ю. Германа и Л. В. Мочалова эта тема затрагивалась, однако она опять же сводилась только к пейзажу ленинградских художников 1930-х - 1940-х гг. В этот период в творчестве таких художников, как А. И. Русаков, В. В. Пакулин, Н. Ф. Лапшин, А. С. Ведерников, Г. С. Верейский и др., исследователи обнаружили ряд общих черт, являющихся, по их мнению, результатом влияния А. Марке. Здесь, таким образом, уже более отчетливо развивается мысль И. А. Бродского (правда,

уже без негативной оценки французских влияний). Наличие в живописи перечисленных живописцев некоего общего качественного признака дало возможность упомянутым исследователям сделать вывод о наличии в Ленинграде в то время некой региональной школы городского пейзажа, которую объединяла как общая тема Ленинграда, так и живописные поиски с ориентацией на А. Марке.

Более или менее подробно эта проблема рассмотрена также в монографии М. Ю. Германа, посвященной известному ленинградскому художнику Александру Русакову<sup>6</sup>.

Данная тема также поднималась и в работе Л. В. Мочалова, предметом изучения в которой была выбрана пейзажная живопись другого известного мастера - В. В. Пакулина<sup>7</sup>.

В ином аспекте затрагивается тема ленинградской «живописной традиции» и в работах известного отечественного художественного критика А. И. Морозова. Пытаясь определить критерии и основные качественные признаки рассматриваемой традиции, А. И. Морозов отметил важную черту «ленинградской школы» - повышенное внимание к свету, к «поэзии света», «светоносной культуре», сохранявшуюся в течение длительного времени и с особой силой проявившееся в пейзажах с их поэзией «светлого пространства» первой и второй половины 1930-х гг.<sup>8</sup>

А. И. Морозов считает, что рассматриваемая «ленинградская школа» существовала уже в 1920-е гг.<sup>9</sup> Кроме того, он отнюдь не сводит проблему ленинградской живописной традиции только к городскому пейзажу (хотя и указывает на большую роль последнего). Очевидно, в понимании А. И. Морозова, значение «ленинградской школы» дано, по-видимому, шире, нежели в исследованиях М. Ю. Германа и Л. В. Мочалова.

Не вполне согласен А. И. Морозов и с тем, что ленинградские мастера городского пейзажа середины 1930-х гг. испытывали влияние одного лишь А. Марке. По мнению исследователя, кроме творчества по-

следнего. ленинградские живописцы использовали и отечественное художественное наследие, в частности традиции пленэрной живописи В. А. Серова, в работах ленинградских мастеров прослеживалось также влияние «холодной гаммы мирискуснического пейзажа»<sup>11</sup>.

Косвенно этот аспект формирования творческого метода ленинградских художников поддерживает и О. И. Шихирева, которая в своих работах, посвященных А. Е. Кареву, приходит к выводу, что в творчестве последнего, во-первых, проявлялось влияние традиций «Мира искусства», а во-вторых, основные принципы пейзажа сформировались еще в 1920-е гг., т. е. как минимум на десятилетие раньше, нежели сформировалась сама «ленинградская школа»<sup>12</sup>.

Качественным признаком, определяющим интересующую нас «школу». А. И. Морозов, как уже указывалось выше, считает «светоносность», которая проявлялась в творчестве ленинградских живописцев уже в 1920-е гг. и сохранялась на протяжении длительного времени, и в 1930-е гг., в пору расцвета ленинградского городского пейзажа, а также и позднее.

Однако хорошо известно, что с 1920-х до 1950-х гг. отечественное искусство прошло определенный путь эволюции и ленинградские художники не были тут исключением. Смена многообразия художественных направлений середины 1920-х гг. на «Большой стиль» сталинской эпохи, основанный на реалистической творческой концепции с элементами ретроспективного академизма, в конце 1930-х - 1940-х гг. очевидна. Однако из контекста статьи А. И. Морозова очевидно (хотя сам исследователь и не сказал об этом прямо), что смена художественных направлений не уничтожила главных качественных признаков «ленинградской школы», которые сохранились (правда, степень «сохранности» этого признака при изменении художественной ситуации не рассматривалась), несмотря даже на радикальную смену художественной ситуации в стране.

При этом обзор литературы, посвященной данной теме, показывает, что само понятие «ленинградской школы» может существовать как в широком смысле этого термина (живописная традиция 1920-х - 1940-х гг. с повышенным вниманием к «светоносности» колорита, мотивом света в его натурном и символическом смысле), так и в узком (школа городского пейзажа середины 1930-х - 1940-х гг. с ориентацией на творчество А. Марке или, по версии П. Ефимова, на А. Е. Карева, что, впрочем, не исключает и влияние А. Марке).

Таким образом, рассматривая творчество Николая Ионина, необходимо выяснить степень его отношения к «ленинградской школе» в разные этапы ее существования. При этом, учитывая то обстоятельство, что рассматриваемая «школа» как самобытное художественное явление наиболее ярко проявила себя в городском пейзаже, именно городские пейзажи Николая Ионина 1920-1940-х гг., можно считать наиболее удобными для подобного анализа.

Первый из них, «Новгородский пейзаж»<sup>12</sup> (или «Новгородский кремль»), датирован 1925 г.<sup>13</sup> (рис. 1). Хотя, возможно, идея его создания восходит еще к 1921 г. - именно этим годом датировано командировочное удостоверение о направлении Ионина на летнюю практику в Новгород<sup>14</sup>.



Рис. 1. Новгородский пейзаж. 1925 г.

На картине изображен вид на Новгородский кремль со стороны Волхова. На переднем плане изображена кремлевская стена, а за ней нагромождение разнообразных построек, среди которых центральное место занимает большой деревянный, с потемневшими от времени стенами дом. На заднем плане виден шатер башни «Кукуй» - главной башни кремля, что позволяет довольно точно определить место, изображенное художником в центральной части его территории.

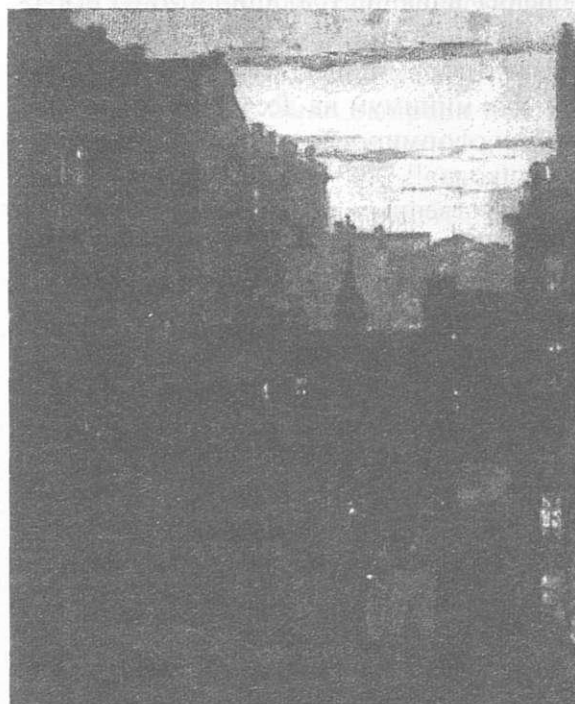
Интересно колористическое решение картины. Здесь снова преобладают охристые тона, в контрасте с которыми вступает серовато-синее пятно деревянного дома, занимающего композиционный центр холста. Видно, что Ионин продолжал разрабатывать живописную линию, основанную на противопоставлении охристых и синеватых тонов. Картина как бы залита солнечным светом. Этот факт, а также светло-голубое небо говорят о том, что художник стремился передать образ жаркого, ясного летнего дня с его нестерпимым зноем.

Говоря о колорите картины, стоит вспомнить как будто о ней высказанные мысли Петрова-Водкина: *«Когда бродишь по берегам рек, окружающих Новгород, и видишь образования галек из цветных земель, глин от синих... до светло-охристых, то становится ясно, откуда возник колорит росписи Спаса-Нередицы, пророка Или и вообще древней Новгородской школы»*<sup>5</sup>.

Безусловно, такие взгляды Кузьмы Сергеевича оказали влияние на творчество Ионина, у которого охристые тона были любимыми, да и синие часто встречались. Тем не менее стоит отметить «светоносность» картины. Как указывалось выше, по мнению А. И. Морозова, это качество является основным признаком «ленинградской школы» живописи. И хотя вряд ли можно отнести само понятие «школы» к художественной ситуации первой половины 1920-х гг., отличавшихся многообразием стилистических направлений и художественных объединений, однако наличие в работе Ионина качественного признака,

ставшего отличительной особенностью ленинградской художественной традиции, примечательно.

К 1930-м гг. относится также еще один городской пейзаж «Большой проспект Васильевского острова»<sup>16</sup> (рис. 2). В этой картине заметна не проявлявшаяся ранее в творчестве художника тенденция к романтическому образу города: на картине изображены сумерки<sup>17</sup>, темные массы домов с тускло освещенными окнами, дымки над крышами, освещенное закатным солнцем небо и облака.



**Рис. 2. Большой проспект Васильевского острова. 1930-е гг.**

Здесь мы видим противопоставление мрачного, погруженного во тьму города и светлого, чистого неба, которое между тем как будто «зажато» между громадами домов.

Улицы города как бы погружены в сумеречную дымку, в этой дымке можно заметить фигурки людей на тротуаре, деревья. Дома на переднем плане образуют сплошное нагромождение построек, что уже встречалось в творчестве Ионина (вспомним «Новгородский кремль»), одна-

ко в данном случае образ совершенно иной, все это выглядит скорее как закоулки средневекового города (есть даже башенка со шпилем над крышей), что, впрочем, тоже укладывается в рамки романтической эстетики.

В этой работе уже нет той декоративности, подчеркнутости цветовой формы, нет той напряженности цвета, которая была характерна для ранних пейзажей художника, в том числе и городских. Напротив, заметны цветовые переходы. Впрочем, отдельные черты декоративности все же присутствуют, их вносят ярко освещенные окна на переднем плане. И в этом можно увидеть отличие данного пейзажа Ионина от городских пейзажей ленинградских «маркистов», у которых колорит часто строился в строгих, приглушенных, часто серо-голубых тонах без ярко выраженных цветовых контрастов.

Изображаемое художником пространство раскрывается с относительно высокой точки - видимо, с уровня верхнего этажа. Подобный прием композиции городского пейзажа - показ города с верхних точек, как бы из окон, имел определенное распространение среди ленинградских художников того времени. К нему прибегали такие художники, как Г. С. Верейский<sup>18</sup> (тоже изображавший Большой проспект Васильевского острова), А. С. Ведерников<sup>19</sup> и такой признанный среди ленинградских художников авторитет, как А. Е. Карев<sup>20</sup>. Таким образом, и в композиции городского пейзажа у Ионина мы видим параллели с творчеством других ленинградских художников.

Можно также отметить и общие черты в изображении города у Ионина и А. И. Русакова. У последнего, в отличие, например, от того же Г. С. Верейского, изображаемый на картинах Ленинград - это, как правило, город вообще, без точной топографической привязки к местности (Г. С. Верейский же любил изображать как раз хорошо известные городские ансамбли)<sup>21</sup>. Аналогичный образ города виден и на картине Ионина. Причем, несмотря на название, которое, казалось бы, должно точно указывать изоб-

раженное на картине место, определить его не представляется возможным. Причем его невозможно найти не только на современном Большом проспекте Васильевского острова, многие исторические здания которого были утрачены в период Великой Отечественной войны из-за бомбежек и обстрелов, но и на старых фотографиях, изображавших довоенную застройку. Таким образом, изображенный на картине Ионина Большой проспект Васильевского острова - это именно образ города, города вообще, такой образ, какой он представлялся художнику в эти годы.

И здесь, таким образом, опять прослеживается общая для многих ленинградских художников того времени тенденция, связанная с жанром городского пейзажа. Причем понятно, что параллели в творчестве А. Е. Карева и А. С. Ведерникова легко объяснимы - последний, как известно, был учеником А. Е. Карева. Но вот наличие общих черт между творчеством художников школы А. Е. Карева и Н. А. Иониным - учеником Петрова-Водкина довольно показательно. Эти общие черты вплотную подводят нас к теме некоей общей живописной традиции, свойственной ленинградским художникам вне зависимости от их принадлежности к тем или иным художественным группировкам или от их ученичества у того или иного мастера.

И если раньше можно было говорить о единой традиции, скажем, учеников К. С. Петрова-Водкина в разработке темы монументальных женских образов или о школе городского пейзажа учеников А. Е. Карева, то с 1930-х гг. наблюдается наличие общих черт в творчестве художников обеих этих условных групп. Возможно, это вызвано взаимовлиянием художников или какими-то иными причинами, но очевидно, что такое наличие общих черт позволяет ставить вопрос о единой традиции уже в более широких рамках. Как общая традиция, независимая от более ранних художественных пристрастий, она действительно начинает активно проявляться именно с этого времени.

Однако следует отметить, что и Л. Мочалов, и М. Ю. Герман, также занимавшийся проблемой «ленинградской школы», сводят в своих работах последнюю чуть ли не до уровня городского пейзажа<sup>22</sup>. Отчасти это, конечно, справедливо. Если рассматривать концепцию художественной школы как некий качественный признак, присутствующий в произведениях всех примыкающих к ней художников, то, действительно, сложение «ленинградской школы» городского пейзажа можно отнести к этому времени. Но если говорить о ленинградской живописной школе в более широком понимании этого термина, то можно еще раз отметить, что параллели в творчестве известных ленинградских живописцев не ограничиваются городским пейзажем и прослеживаются гораздо ранее середины 1930-х гг.

Городской пейзаж не был любимым жанром в творчестве Ионина. Тем не менее какие-то из них попали на выставку «Ленинград в изображениях современных художников». В каталоге, посвященном этой выставке, Ионин назван в числе участников<sup>23</sup>.

Совершенно особым периодом в творчестве Николая Ионина являлся период его жизни в Киргизии, куда художник с семьей были эвакуированы из блокадного Ленинграда<sup>24</sup>.

Большое количество работ Ионина, созданных в Киргизии, являются архитектурными пейзажами. На них изображены киргизские крестьянские постройки - саманные мазанки в подгорных поселениях. Это весьма примечательно, так как ранее художник не испытывал какого-то особого интереса к жанру архитектурного пейзажа. Живя в Ленинграде, художник оставался чуждым городу в отличие от многих других ленинградских живописцев. Ленинград, несмотря на его выдающуюся архитектуру, так и не стал для художника объектом пристального внимания. В Киргизии же, как это ни парадоксально, Ионин нашел ту архитектурную среду, которая стала предметом для многих его картин. И хотя, разу-

меется, нельзя назвать городскими пейзажами изображения крестьянских построек, однако, учитывая особую важность работ киргизского периода в творчестве художника, рассмотрим здесь эти работы.

Среди работ Ионина с изображением киргизских мазанок стоит выделить в первую очередь «Поселок Нахаловка. Распутица. 1942 г.»<sup>25</sup>

В этой небольшой по размерам работе перед нами предстает лик войны - такой, какой она была за тысячи километров от линии фронта: в этих ветхих хижинах без окон и крыш, в одинокой фигуре женщины на раскисшей дороге чувствуются такие неустроенность и разорение, какие бывают лишь в военное лихолетье.

В известной степени пейзаж проникнут романтической эстетикой, она чувствуется и в самой трактовке природы в ее «пограничном», неустойчивом состоянии, и в противопоставлении одинокой фигуры и залитого водой пространства, в этих домиках с разрушенными крышами, которые словно сорвало ветром.

В колорите картины опять преобладают охристые тона, столь любимые художником ранее, в 1920-30-е гг., и от которых он почти отказался в конце 1930-х. Теперь они вновь вернулись в его творчество.

Также 1942 г. датирован пейзаж «Зима. Мазанки на фоне гор». Собственно гор на картине не видно: они сливаются с небом. Серовато-синий снег и небо, написанное также в синеватых тонах, а на их фоне - написанные охрой мазанки. Здесь лишний раз художник продемонстрировал свою способность строить колорит всего из двух-трех основных тонов. Также к серии архитектурных пейзажей можно отнести работы «Мазанка в Нахаловке. Сушат белье»<sup>26</sup>, «Мазанки. Лето»<sup>27</sup>, «Груда камней перед мазанкой»<sup>28</sup>.

Эта серия пейзажей примечательна не только тем, что Ионин здесь обратился к жанру архитектурного пейзажа, ранее не игравшего большой роли в творчестве художника. Примечателен также и общий колористический строй упомянутых работ.

В них стали проявляться черты, ранее Иониным не использовавшиеся. Колорит этих работ сдержанный, без явных декоративных акцентов, хотя любимая художником охра присутствует в должной мере. Но появились ранее практически не использовавшиеся Иониным холодные серо-голубые тона. Особенно это видно в «Распутице», где в колорите их влияние очень заметно. В картине «Мазанки. Лето» все небо написано в холодных голубых тонах (рис. 3).

Все эти перечисленные черты, практически не встречавшиеся в творчестве Ионина ранее, хорошо известны по творчеству ленинградских «маркистов». о чем уже говорилось выше. Таким образом, влияние «ленинградской школы» в узком ее понимании (как традиции архитектурного пейзажа с ориентацией на творчество А. Маркса) проявилось в живописи Ионина в Киргизии, вдали и от Ленинграда, и от ленинградских «маркистов». Кроме того, это влияние проявилось и с некоторым запозданием - сама «ленинградская школа» пейзажа сформировалась, как уже неоднократно говорилось выше, в середине 1930-х гг. С этого времени и до 1942 г., когда была написана «Распутица», прошло восемь лет, на протяжении которых Ионин сознательно

игнорировал многие характерные принципы этой «школы» с ее сдержанной серо-голубой гаммой и строгим колоритом. Однако в эвакуации ситуация изменилась, и Ионин в своей живописи воплотил многие признаки этой школы, сохранив оригинальность и своеобразие своей художественной манеры.

В чем же причина такого поворота в творчестве художника? Объяснить это лишь с точки зрения эволюции живописи Ионина невозможно. Конечно, какие-то отдельные элементы, которые можно было бы связать с творчеством ленинградских «маркистов», появлялись у Ионина и ранее. Однако в киргизских пейзажах мы видим нечто большее, чем отдельные черты «ленинградской школы». Здесь уже целая серия работ с общими стилистическими чертами. Таким образом, перед нами очевидный качественный скачок, который невозможно объяснить простой эволюцией творчества художника.

Возможно, разгадка кроется в психологическом состоянии Ионина. В пору пребывания в Ленинграде он не имел особой необходимости следовать в струе творчества ленинградских «маркистов». Художник работал в значительной степени для

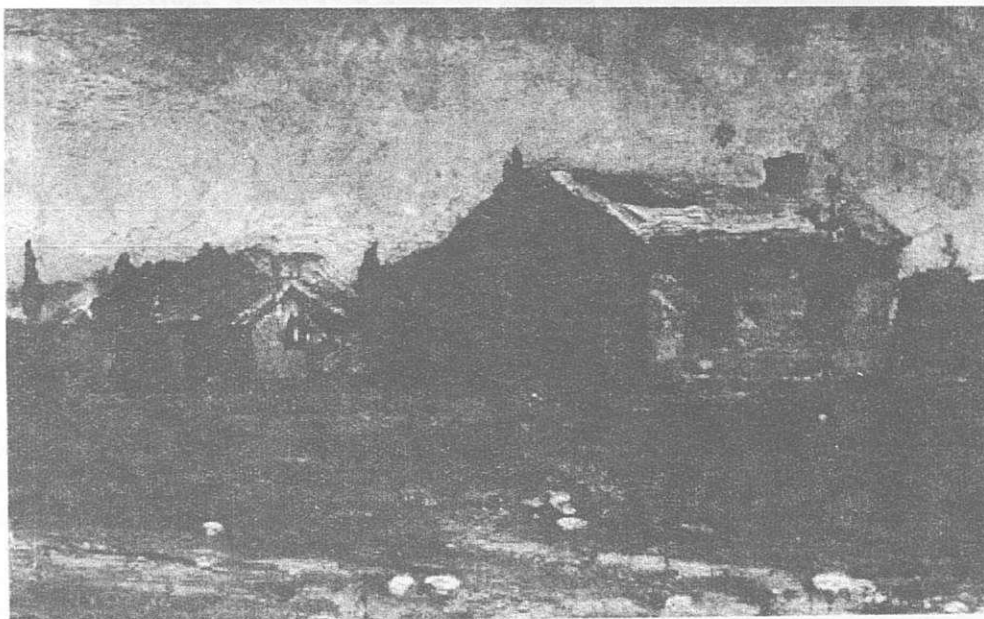


Рис. 3. Мазанки. Лето. 1942 г.

себя и, вероятно, искал собственный индивидуальный художественный язык, продолжая создавать яркие, декоративные работы, что противоречило основным принципам «маркистов» с их сдержанными, даже строгими, приглушенными тонами. В эвакуации же, вдали от Ленинграда и привычной художественной среды, свою независимость от которой Ионин так стойко отстаивал, создалась совсем иная ситуация. Здесь на первый план вышла проблема не оставления своей индивидуальности перед лицом своих хорошо знакомых коллег, а самоидентификация в непривычной обстановке. И в этой непривычной для Ионина среде, и бытовой, и художественной, он, возможно, стал идентифицировать себя именно как ленинградского художника. И такая самоидентификация, самоутверждение в новой среде проявились и в творчестве мастера, в котором обнаружилось основные, ставшие знаковыми черты «ленинградской школы» даже в узком ее понимании.

Эта линия развития творческой концепции художника продолжалась и в послевоенные годы. В творчестве Ионина этого периода появлялись работы, которые можно условно назвать «маркистскими». В этом

плане примечательны пейзажи «Румянцевский сад весной»<sup>29</sup> и «Васильевский остров. Послевоенные развалины»<sup>30</sup> (рис. 4), написанные художником в победном 1945 г.

В этих пейзажах Ионин оказался наиболее близок ленинградским «маркистам» - А. С. Ведерникову, Н. Ф. Лапшину и А. И. Русакову. В этих работах Ионина уже нет четко выраженных цветовых акцентов, а можно наблюдать попытки передачи устойчивых цветовых состояний, что было характерно и для А. Марке, и для его ленинградских последователей. Тем не менее черты более ранних произведений художника еще заметны в этих картинах. Так, в «Развалинах» очевидно присутствие колорита, основанное на преобладании любимой художником охры, а в «Румянцевском саде» есть цветовой акцент (хоть и неярко выраженный) - массив желтых домов на заднем плане. Интересно, что эти здания - по видимому, особняк А. Г. Лаваль и здание Сената - имеют на картине одно цветовое решение, хотя в действительности особняк А. Г. Лаваль не желтый, а бежевый.

Но на картине оба здания изображены ярким желтым пятном и выступают своеобразным цветовым акцентом, хотя и не-

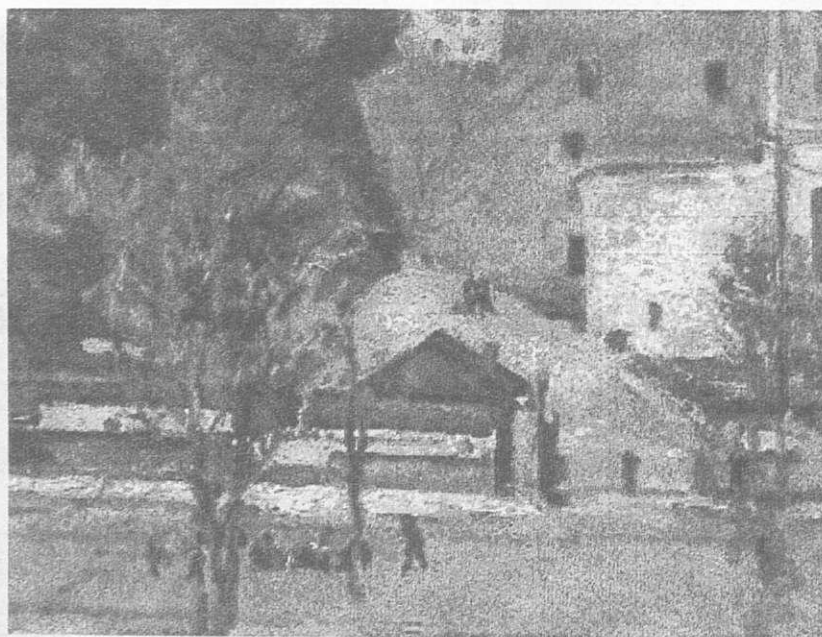


Рис. 4. Васильевский остров. Послевоенные развалины. 1945 г.



ярко выраженным, а как бы приглушенным, в соответствии с требованиями новой эпохи и новой живописной концепцией, которой здесь придерживается Ионин. Эта концепция, безусловно связанная с творчеством ленинградских «маркистов» как колористически, так и тематически (городской пейзаж) позволяет еще раз подчеркнуть связь творчества Николая Ионина с работами его ленинградских коллег. Стоит отметить, что общие принципы ленинградской региональной традиции присутствовали и в творчестве А. Н. Самохвалова. Эти принципы отчетливо заметны в «Ленинградском пейзаже» (1936)<sup>31</sup>. В этой работе можно увидеть практически все основные принципы, присущие ленинградским мастерам городского пейзажа, ориентировавшимся на творчество А. Марке.

Таким образом, творчество Николая Ионина показывает, что этот самобытный художник, несмотря на наличие многих индивидуальных черт, в целом находился в рамках развития «ленинградской живописной школы». Такая черта этой «школы», как отмеченная А. И. Морозовым «светоносность», проявлялась в работах Ионина еще с 1920-х гг., что косвенно подтверждает предположение того же А. И. Морозова о

ее зарождении в этот период. Сам по себе, разумеется, вопрос о времени появления «ленинградской школы» слишком сложен, чтобы рассмотреть его в данной работе, посвященной городским пейзажам Николая Ионина. Однако сам факт наличия важной стилистической черты этой школы в пейзаже начала 1920-х гг. весьма примечателен.

В 1930-е и 1940-е гг., видимо под воздействием творчества других ленинградских художников, в творчестве Ионина стали обнаруживаться и другие черты «ленинградской школы» пейзажа, в частности сходство с пейзажами ленинградских художников, испытывавших влияние А. Марке. Широкое использование в колорите городских пейзажей приглушенных тонов, не характерных для живописи Николая Ионина, ориентированной на применение ярких декоративных пятен, а также наличие в цветовом строе рассматриваемых картин холодной серо-голубой гаммы, тоже не присущей живописи Ионина, показывает, что художник именно в жанре городского пейзажа наиболее близко подошел к основным принципам «ленинградской школы» в том виде, в каком она известна во второй половине 1930-1940-х гг.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Слудняков А. О. Творчество и судьба Николая Ионина // Николай Ионин. СПб., 2006. С. 7-38.
- <sup>2</sup> Волотковская Г. Вступительная статья // Николай Ионин. Живопись, графика, очерк творчества. СПб., 1992. С. 3-6; Слудняков А. О. Указ. соч. С. 34.
- <sup>3</sup> Ивановский П. Художественный образ и действительность // Изобразительное искусство Лешшграда. Альманах. Л.; М., 1948.
- <sup>4</sup> Бродский И. А. Проблемы пейзажа // Изобразительное искусство Ленинграда. Альманах. Л.; М., 1948. С. 180.
- <sup>5</sup> Ефимов П. Городской пейзаж ленинградских художников // Советская живопись '79. М., 1981. С. 236.
- <sup>6</sup> Герман М. Александр Русаков. М., 1989.
- <sup>7</sup> Мочалов Л. В. Пейзажи Вячеслава Владимировича Пакулина. Л., 1971. С. 28.
- <sup>8</sup> Морозов А. И. Пути преемственности в советском искусстве тридцатых годов // Советское искусствознание. Проблемы пространственных искусств. М., 1988. Вып. 23. С. 244-248; Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995. С. 92-95, 199-200.
- <sup>9</sup> Морозов А. И. Пути преемственности в советском искусстве тридцатых годов. С. 244.
- <sup>10</sup> Там же. С. 245.
- <sup>11</sup> Шихирева О. И. Алексей Еремеевич Карев. Каталог выставки. Живопись. Графика. Л., 1981. С. 9; Шихирева О. Мастер ленинградского пейзажа // Искусство. М., 1986. № 3. С. 49-50.
- <sup>13</sup> 1925 г., Государственный Русский музей. Холст, масло. 67,5 x 52,3.

<sup>13</sup> Государственный Русский музей. Живопись. Первая половина XX века: Каталог. Т. 9. СПб., 21)00. С. 125.

<sup>14</sup> РГИА. Ф. 789. О. 13. Д. № 142. Л. 38.

<sup>1</sup> *Петров-Водкин К. С.* Пространство Эвклида. СПб., 2000. С. 565.

<sup>\*</sup> 1930-е гг.. Государственный Русский музей. Холст, масло. 71 х 59. [Государственный Русский музей. Живопись. С. 125].

<sup>17</sup> Пожалуй, любимое время в искусстве романтизма, всегда стремившемся к изображению «пограничного» состояния природы (весна - осень, утро - вечер и т. д.).

<sup>\*</sup> *Воронихина Л. Н.* Георгий Семенович Верейский. Л., 1987. С. 53-60.

<sup>14</sup> *Павлинская А.* Александр Ведерников. М., 1991. С. 29.

<sup>2</sup> *Шихирева О.* Мастер ленинградского пейзажа // Искусство. М., 1986. № 3. С. 50.

<sup>21</sup> *Герман М. Ю.* Указ. соч. С. 106.

<sup>2</sup> Там же. С. 105, 109.

<sup>23</sup> Выставка «Ленинград в изображениях современных художников». Л.. 1934.

<sup>24</sup> *Слудняков А. О.* Указ. соч. С. 25-27.

<sup>a</sup> 1942-1944. Картон, масло. 36 х 49.

<sup>1</sup> 1942. Картон, масло. 14.5 х 24.

<sup>27</sup> 1942. Картон, масло. 14.5 х 24.

<sup>2</sup> 1942. Картон, масло. 14.5 х 24.

<sup>24</sup> 1945. Картон, масло. 36 х 49.

<sup>1</sup> 1945. Картон, масло. 25.5 х 34.5.

<sup>31</sup> Город глазами художников. Петербург-Петроград-Ленинград в произведениях живописи и графики. Л., 1978. Ил. 235.