

**«СЕЗАНИСТИЧЕСКИЕ» ПЕЙЗАЖИ В ТВОРЧЕСТВЕ
НИКОЛАЯ ИОНИНА 1920-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 анализирует работы ленинградского художника Николая Ионина, созданные в 1920-е гг. в рамках популярного в то время в отечественной живописи «сезанизма». Параллельно рассматриваются сходные по жанру и стилистике произведения других ленинградских живописцев. В результате делается вывод о общих чертах в пейзажном творчестве некоторых ленинградских художников 1920-х гг.

The article is devoted to the pictures with city landscapes created by the Leningrad artist Nikolay Ionin in the 1920s in the style imitating P. Cézanne, which was popular in domestic painting at that time. The author of the article considers the works of other Leningrad painters, which are similar in genre and stylistics. The author also comes to the conclusion about general features in landscape works of some Leningrad artists of the 1920s.

Современным исследователям ленинградской живописи 1920-1940-х гг. Николай Александрович Ионин (1890-1948), ученик К. С. Петрова-Водкина и Д. С. Кардовского¹ известен своим портретным творчеством и прежде всего своими женскими портретами, созданными им в середине 1920-х гг.²

Тем не менее в течение своей творческой жизни Николай Ионин создал большое

количество пейзажей. Пейзажем и была одна из самых ранних работ художника (возможно, самая ранняя из известных) «Ветряные мельницы»³, написанная приблизительно в 1922 г. На картине изображены три ветряные мельницы-«столбовки» посреди хлебного поля. В этой работе можно найти следы влияния разнообразных течений, существовавших в русской живопи-

си в те годы. Так, определенная «закругленность» земной поверхности и горизонта определенно указывает на влияние «сферической перспективы» К. С. Петрова-Водкина, а насыщенность цвета, почти декоративность цветового решения связаны, вероятно, с модным тогда увлечением «сезанизмом»⁴.

Здесь, разумеется, нельзя говорить о прямом заимствовании творческого метода Сезанна. Мало того, неизвестно даже было ли это влияние прямым или опосредованным (через русских «сезанистов»). Однако можно проследить некоторые общие черты, позволяющие связать эту и многие последующие картины Ионина, с «сезанизмом». Хорошо заметно стремление к обобщению и упрощению формы, стремление строить ее цветом, тяга к цветовым контрастам и т. п.

Однако, в отличие от многих известных отечественных последователей Сезанна, и в первую очередь от московских «сезанистов», таких как И. Машков, А. Лентулов, П. Кончаловский, с их яркими, красочными полотнами и склонностью к эпатажу⁵, а также от М. Сарьяна, идейно связанного с «Голубойрозой»⁶, живопись Ионина более камерна. Художник использует более приглушенные тона, без вызывающей яркости красок, что делает его живопись более близкой к оригиналу - Сезанну, чем у многих других отечественных последователей французского художника.

Кроме того, безусловно заметны и другие индивидуальные черты живописи художника, отличающие его и от К. С. Петрова-Водкина и от «сезанистов». В первую очередь стоит отметить рисунок Ионина. Если рассматривать главные объекты данного пейзажа - мельницы, то видно, что они изображены достаточно реалистично, даже отчасти натуралистично, верно переданы все пропорции, основные типологические особенности и даже детали: крылья, соломенные кровли «под гребенку» и т. д. Такой реалистичности и точности рисунка

невозможно найти ни у «сезанистов», ни у многих других учеников К. С. Петрова-Водкина. Однако, значительная роль рисунка была характерна для учеников Д. Н. Кардовского⁷. Также, несмотря на округленность земной поверхности, показывающей определенное влияние «сферической перспективы», можно отметить, что мельницы расположены в соответствии с законами линейной перспективы, а не так, как это было принято у К. С. Петрова-Водкина, когда предметы изображались наклонно на выпуклой (вогнутой) поверхности (из-за чего «сферическую перспективу» часто называли «наклонной перспективой»)⁸.

В этой работе, таким образом, художник сделал попытку совместить реалистический рисунок с декоративным цветовым решением. Такое сочетание подчеркнутой реалистичности рисунка и повышенного значения цветовой формы, характерное уже для ранних произведений художника, будет и впоследствии не раз проявляться в его творчестве и станет одной из основных его определяющих черт.

По всей видимости, следующей большой работой художника и, пожалуй, наиболее значительной из его ранних картин стала картина, условно названная⁹ в альбоме-каталоге и статье Г. Волотковской «Золотые недра и цивилизация»¹⁴.

В некоторых аспектах «Золотые недра и цивилизация» продолжают линию, намеченную в «Мельницах». Это относится в первую очередь к колористическому строю, основанному на контрасте золотисто-охристых и перламутровых сине-зеленых тонов. Однако, в целом это произведение несет уже совсем иную эстетику, создает совсем иной образ. Если в «Мельницах» мы видели сильные реалистические тенденции в рисунке в сочетании с живописной декоративностью, то в «Золотых недрах» присутствуют, безусловно, тенденции и символизма и «сезанизма».

Необычна и композиция картины, почти всю высоту которой занимает гора, яв-

ляющаяся средоточием природных богатств - «золотые недра». Эти недра написаны яркими охристо-золотистыми тонами, которые как бы разрывают внешнюю оболочку горы - покрывающие ее склоны перламутровые леса. Также следует отметить усиление роли живописи в создании образа - рисунок уже не играет определяющей роли.

У подножия сверкающей яркими красками горы мы видим и фабрику и небольшой городок, утопающий в перламутровой зелени садов. Г. Волотковская увидела здесь противопоставление человека, его творений (в виде фабрики, написанной серым цветом) и природы «живому соцветию земли». Однако, надо думать, что это не совсем верно, хотя исследование колористических аспектов картины действительно может натолкнуть на такую ее интерпретацию. Стоит обратить внимание на тот факт, что фабрика является композиционным центром картины, как бы связывающим сверкающую золотом гору и городок у ее подножия, т. е. природу и человека. Ведь не стоит забывать, что картина писалась в 1920-е гг., годы всеобщего увлечения техникой, индустриализацией и индустриальными мотивами. В то время мотивы прямого противопоставления человека, природы и техники, столь популярные ныне, не были столь распространены. Скорее всего, масштаб фабрики, ее простые (даже примитивные) угловатые формы и цветовое решение указывают скорее на примитивный, начальный этап технической эволюции, не соответствующий масштабу тех природных богатств, которые предстоит освоить. Здесь, впрочем, надо отметить, что, несмотря на очевидные живописные достоинства картины, ее композиция все же не совсем продумана. Город на переднем плане, расположенный в нижней части картины как бы зрительно «оторван» от ее верхней части. Все внимание концентрируется на центральной части - горе, при этом нижняя часть выпадает из поля зрения. Возможно,

определенным композиционным прототипом для данной работы послужила известная картина Сезанна «Гора Сент-Виктуар» (1887 г.), где также у подножия горы расположено нагромождение цветочных пятен. Там тоже, при всех различиях живописного строя, мы видим сходную композицию - упирающуюся в верхний край картины гору и городок у ее подножия в нижней части картины. Также к «сезанизму» можно, вероятно отнести и колорит, основанный на преобладании охристо-золотистых тонов, столь любимых Сезанном.

Второй пейзаж написан в следующем, 1924 году¹². В каталоге Русского музея он аннотирован как «Среднеазиатский пейзаж»¹³. Подобная атрибуция неверна. На заднем плане картины хорошо различим крестьянский дом, это типичный для Приильменья «двор с отполком» (хозяйственный двор охватывает избу с двух сторон и служит также сенями) с избой на высоком подклете и односкатной пологой кровлей над примыкающей к боковой стене избы частью хозяйственного двора¹⁴. На Юге (хоть в Крыму, хоть в Средней Азии) таких построек нет и не было.

Тем не менее, отмечая ошибку составителей каталога, следует сказать, что она была, отчасти закономерной. По всей видимости, основанием для атрибуции этого пейзажа как «среднеазиатского» стало дерево на переднем плане картины, своей формой напоминающее пальму. Но при внимательном рассмотрении не остается никакого сомнения в том, что перед нами береза.

Кроме этого, пейзаж буквально пронизан именно тем пониманием природы, которое можно условно назвать «южным». Такой «южный» образ среднерусской природы с залитыми солнечным светом дорогой и домом, с березой-пальмой на переднем плане встречается в отечественной живописи безусловно впервые¹⁵.

В таком образе природы, мы видим развитие предыдущего пейзажа, но здесь он как бы доведен до своего логического конца --

под палящими лучами солнца среднерусская природа приобретает черты природы южной, трансформируется настолько, что порой ее действительно можно принять за «среднеазиатскую» или, быть может, «крымскую».

Отчасти схожие образы в отечественной живописи можно встретить пожалуй только в произведениях Н. П. Крымова и М. Сарьяна. Но Крымов все же лишь подошел к такой интерпретации русской природы, но не осуществил ее в полной мере. К тому же произошло это лишь в 1930-е гг. Что же касается такого известного живописца как Мартирос Сарьян, также испытывавшего определенное влияние Сезанна¹⁶, то стоит сказать, что он-то, как раз и создавал образы именно восточной или южной (без всяких кавычек) - армянской, крымской природы. Исходя из этого ориенталистом Сарьяна можно считать лишь отчасти, а вот Ионин вводил ориенталистические тенденции в образы русской природы.

Также к раннему творчеству Николая Ионина, охватывающему середину и вторую половину 1920-х гг. относятся две серии работ, объединенных общими темами.

Одна из этих серий - пейзажи так называемой Волжской серии, которые опять-таки можно принять за изображение южной (крымской, кавказской или украинской) природы. Здесь художник продолжает тенденцию, намеченную еще в Новгородских пейзажах - изображение летней русской природы, преобразенной до неузнаваемости. Как правило, это пейзажи, на которых изображены утопающие в зелени невысокие горы, по-видимому, береговые откосы Воши.

В этих картинах художник вновь использует живописные приемы уже встречавшиеся в его более ранних пейзажах. Мы вновь видим насыщенные цвета, цветовые контрасты, тягу к декоративности. Вновь доминируют охристые тона, контрастом к которым выступают изумрудно-зеленые и голубые. Охристые тона, которыми напи-

саны склоны гор, насыщены так, что горы кажутся раскаленными.

Здесь вновь проявляется увлечение Иониным «сезанизмом». В этих работах можно увидеть отголоски творческого метода великого французского художника: наслаивание красочных пятен слой за слоем, пока не выявится форма, использование цветовых контрастов¹⁷. Подобная система контрастов была характерна для Сезанна: чтобы светились желтые и оранжевые тона, необходим контраст синих и лиловых¹⁸. Однако, необходимо отметить, что здесь Ионин оказался намного ближе к оригиналу, нежели остальные русские (и в первую очередь московские) «сезанисты», у которых упрощение формы доходило до примитивизации, а декоративность подчас сводилась к лубочной, «вывесочной» яркости.

Наиболее интересной среди этих пейзажей - «Гора. Песчаный спуск»¹⁹. Среди ярко-солнечной охры песчаной горы и насыщенной зелени деревьев можно разглядеть домики по склонам, голубое небо и сливающееся с ним море, а также женщин, несущих на коромыслах ведра²⁰. Тем не менее заметны и отличия от Новгородских пейзажей - цвета становятся более насыщенными, контрастными, тона более темными, большее значение приобретают зеленые тона. Очень интересна композиция картины - пространство как бы плоскостное, перспектива отсутствует.

В этом пейзаже мы видим не изучение переходных состояний природы, а фиксацию ее устойчивых и постоянных признаков, что характерно для «сезанистов». Кроме того, Сезанн, как известно, считал, что линия рисунка присуща только произведениям искусства, а не натуре. И у Ионина в этой работе нет четкого рисунка: картина строится из живописного нагромождения цветовых пятен.

И в этой работе Ионин придает деревьям, кустам и скалам обобщенные формы, подчеркивая их объемность. Здесь сказывается тенденция, присущая многим последователям Сезанна - некоторое упрощение

формы. На эту особенность в живописи «сезанистов» обращала внимание еще критика 20-х гг.²¹

Особой выразительности Ионин достигает умелым использованием краски, которая является не только лишь носителем цвета, но материалом, обладающим определенными признаками (плотностью, густотой и т. д.). Сам Сезанн говорил по этому поводу следующее: «Вчитываться в природу означает интерпретировать ее как совокупность красочных пятен, соседствующих друг с другом в согласии с законом гармонии»²².

Интересно колористическое решение картины. Явно преобладают охристые тона, контрастом к которым выступают зелень деревьев и синие небо. Здесь, быть может, художник как бы возвращается к «трехцветке», но в отличии от своего учителя вместо оранжево-красного цвета вводит охристый. Таким образом, сама идея «трехцветки», основанная на «основных» цветах спектра, как бы теряет свое оптико-физическое обоснование, превращаясь в чисто декоративный элемент.

Впрочем, более вероятно, что колористическое решение картины было результатом обращения к творчеству Сезанна, в ряде картин которого также встречался подобная цветовая палитра. У Сезанна встречались работы как с преобладанием охристых тонов, столь любимых Иониным (например, «Равнина у горы Сент-Виктуар» 1887 г.), так и с сочетанием охристых тонов с зеленовато-голубыми, например «Дома в Провансе» 1880 г., «Голубой пейзаж» 1904—1906 гг., или «Садовник Валье» 1900-1906 гг.

В общем, близок «Песчаному спуску» и пейзаж «Белая дорога». Тем не менее и он имеет свои особенности. Так стоит обратить внимание на более разнообразную цветовую палитру, в которой присутствует больше, чем в «Песчаном спуске», разнообразных оттенков охристого и изумрудно-зеленого. Охристый цвет здесь потерял свое значение преобладающего, а цветовым акцентом стала та самая «белая дорога».

Также интересна и композиция картины, резко отличающаяся от композиции «Песчаного спуска». Мы видим большое число изображенных объектов, буквально нагромождение их: дома под соломенными крышами буквально сливаются с окружающей их буйной растительностью. Кроме того, в этой работе пространство построено сообразно с законами перспективы.

Несколько отличен от «Песчаного спуска» «Пейзаж с синей горой». Это отличие выражено в первую очередь отказом художника от преобладания охристых тонов и ярко выраженных цветовых контрастов: колорит картины строится на сочетании голубовато-зеленой цветовой гаммы с ярко выраженной цветовой перспективой.

Некоторой композиционной репликой творчества Сезанна может служить ионинская работа «Пейзаж с горой» - настолько явно в ней чувствуются мотивы горы Сент-Виктуар.

Подводя итог живописным поискам Николая Ионина в рамках отечественного «сезанизма» стоит отметить очевидные параллели с творчеством другого ленинградского художника - Александра Русакова, также использовавшего в своих работах того времени концепцию Сезанна и также, как и у Ионина, отличную от «сезанизма» московских художников, связанных с «Бубновым валетом». В пейзажах А. Русакова, относящихся к концу 1920-х гг. можно увидеть много общего с рассмотренными выше работами Ионина. В первую очередь это относится к колористическому решению картины, в котором преобладают сочетания синего и зеленого цветов, а также используются охристые тона, являющиеся «диссонирующим аккордом» в живописном строе полотен А. Русакова²³. Однако, параллели между пейзажами Ионина и Русакова, относящимися к этому периоду не ограничиваются колоритом. Стоит обратить внимание на известный пейзаж А. Русакова «Улица в Сестрорецке» (1927-1928). Не возможно не заметить, что в этой

работе прослеживается тенденция к изображению северной природы Карельского перешейка как «южной», что вызывает аналогии с рассмотренными выше пейзажами Ионина. К сожалению, отсутствие точной датировки последних затрудняют решение вопроса о приоритете в создании подобного «южного» образа северной природы. Однако, при сравнении пейзажа Русакова с работами Ионина видно, что такая «южная» или «ориенталистическая» трактовка северной природы у Ионина просматривается очень четко, в то время как у Русакова есть только намек на подобное решение пейзажа. Это позволяет сделать предположение, если не о прямом влиянии живописи Ионина на творчество Русакова, то, по крайней мере, о наличии некоторой общей концепции, заметной в творчестве не только одного Ионина, но и у такого известного мастера, как А. Русаков.

Эта концепция затронула не только А. Русакова, но, по-видимому, имела распространение среди ленинградских художников, хотя, вероятно, и не столь ярко выраженное, как у Ионина. Например, в городских пейзажах такого известного художника как Н. А. Тырса прослеживается та же тенденция. Город Тырсы, «залитый ярким солнечным светом, утопающий в пышных кронах деревьев, выглядывает по южному теплым и красочным».²⁴

В 1920-е гг. Николаем Иониным было создано большое число пейзажей. Начиная с самых ранних работ в этом жанре худож-

ник создавал яркие живописные произведения, в которых можно увидеть влияния как живописи К. С. Пегрова-Водкина (колорит с использованием тонов «трехцветки», иногда сферичность, закругленность изображаемого пространства), так и «сезанизма».

Влияние последнего выражается как в увлечении композиционными и сюжетными репликами из Сезанна (изображения гор, холмов и пр., явно навеянных сезанновскими работами на темы горы Сент-Виктуар), так и в широком использовании охристых тонов.

Значительным достижением Николая Ионина в жанре пейзажа следует признать серию работ с изображением среднерусской природы, трактованной как «южной». Также прослеживающееся в этих работах влияние Сезанна позволяет сопоставить их с написанным практически одновременно пейзажем А. Русакова «Улица в Сесгрорекс», в котором прослеживаются аналогичные мотивы. Это обстоятельство также позволяет сделать вывод о общей тенденции в творчестве ленинградских художников того времени.

Таким образом, живописные поиски Ионина периода 1920-х гг. были весьма разнообразны, что вполне укладывается в контекст развития отечественного искусства того времени, отличавшегося существованием многочисленных художественных направлений самого разного характера.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Слудняков А. О. Творчество и судьба Николая Ионина // Николай Ионин. СПб., 2006. С. 7-38.

² Слудняков А. О. К вопросу о формировании женского портрета в творчестве ленинградских художников второй половины 1920-х - начала 1930-х годов // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 8. СПб., 2007. С. 62-71; Волоткоевская Г. Вступительная статья // Николай Ионин. Живопись, графика, очерк творчества. СПб., 1992. С. 3-13.

³ Нач. 1920-х гг. К., темп., м. 34х49. На обороте: N 32. 64/18.

⁴ Однако, стоит учесть, что и в картинах Сезанна также заметна сферичность изображаемого пространства [Раушенбах Б. Пространство Сезанна // Наука и жизнь. М., 1979, № 6. С. 93-96; Шурина Е. Б. «Концепция природы» Сезанна // Советское искусствознание. Проблемы пространственных искусств. М., 1988. Вып. 23. С. 191.

⁵ Ипполитов А. Сезанн и русский сезанизм // Новый Мир искусства. СПб., 1998. № 4. С. 8; Костика М. Пророк русских авангардистов // Юный художник. М., 1999. № 3. С. 37.

⁶ Раздольская В. Мартирос Сарьян. СПб., 1998. С. 12-13.

⁷ *Иодобедова О.* Дмитрий Николаевич Кардовский. М., 1957. С. 149.

⁸ *Ммаев Л. П.* Искусство и большевизм. М., 2004. С. 296.

⁹ Здесь надо сказать, что практически все названия работ Ионина условны - сам он их, как правило, не называл. В данной работе мы в основном будем использовать названия, принятые в каталоге «Николай Ионин», несмотря на то что далеко не все из них нам кажутся вполне удачными.

¹⁰ Нач. 1920-х гг. К., темп. 39,5x49. На обороте: 27.

¹¹ *Волотковская/*..Указ. соч. С. 4. Аналогичного взгляда на данный вопрос придерживается и сын Николая Ионина - Герман Николаевич.

¹³ 1924. Х., м. 58,5x44,5. ГРМ.

"Государственный Русский музей. Живопись. Первая половина XX века. Каталог]. Г-И. Т. 9. СПб., 2000. С. 125.

¹⁴ *Бломквист Е. Э.* Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский ГИИУ графический сборник. М., 1956. С. 174, 176; *Филлипова Л. А.* Витославицы. Новгородский музей деревянного зодчества. М., 2004. С. 69-70.

¹⁵ Возможно также, что поводом для такой атрибуции картины стало и нередкое в то время увлечение среднеазиатскими мотивами. Его не избежали, как известно, и очень близкие Ионину люди - К. С. Петров-Водкин и А. Н. Самохвалов.

¹⁰ Правда, наиболее сильным и определяющим в творчестве Сарьяна было влияние не Сезанна, а Матисса и Гогена [Мартiros Сарьян. Альбом. Автор текста и биографической катил А. А. Каменский. Л., 1987. С. 115; *Раздольская В.* Мартiros Сарьян. СПб., 1998. С. 73.

¹⁷ Ионин в своих работах видимо учитывал (прямо, или опосредованно, через отечественных «сезанистов») взгляды Сезанна на художественную форму. Вероятно нашла в его творчестве воплощение и такая мысль Сезанна: «Не существует ни линии ни формы, есть только контрасты... Форма создается точным соотношением тонов». [Цит. по: *Воллар А.* Ренуар. Сезанн. М. 2000. С. 394].

ⁿ *Мурина Е.Б.* «Концепция природа» Сезанна // Советское искусствознание. Проблемы странственных искусств. М., 1988. Вып. 23. С. 189.

"Середина 1920-х гг. К., м. 49x34.

³⁰ Пожалуй только эта мало различимая деталь картины и связывает ее как-то с Волгой, а не с Крымом или Кавказом.

ⁿ *Доронченков И. А.* Сезанн и проблема сезанизма в советской художественной критике 1920-х гг. // Проблемы развития зарубежного искусства. Л., 1984. Вып. 14. С. 71.

³² Цит. по *Воллар А.* Указ. соч. С. 394.

"Герман М. Ю. Александр Русаков. М., 1989. С. 68, 74.

²⁴ *Павлинская А.* Александр Ведерников. М., 1991. С. 30.