



Импрессионизм, Сезанн, традиции французского искусства XIX века в теоретической интерпретации Арона Ржезникова

Михаил Тренихин

Статья освещает аналитические исследования художника Арона Ржезникова (1898–1943), охватывающие наследие импрессионизма и Сезанна, а также опыт его применения в московской живописи 1930-х годов. Текст, включающий цитаты из критических работ конца 20-х – начала 40-х годов и выдержки из выступлений советских художников и критиков на знаменитой дискуссии о живописности 1940 года, носит публикационный характер. Профессиональные проблемы искусства рассматриваются через призму художественного опыта Группы Пяти.

Ключевые слова: импрессионизм, Сезанн, московская живопись 1930-х годов, Арон Ржезников, Группа Пяти, Лев Зевин.

В XX веке импрессионизм как нечто притягательное для российского художественного круга неоднократно возникал в пластических исканиях художников и теоретических размышлениях искусствоведов.

Яков Тугендхольд еще в 1911 году заявил: «Импрессионизм означал собой переход от представления к впечатлению, от аллегории к типу, и в этом было его огромное формальное значение. Он создал почву для бесконечного прогресса, для вечного движения вперед, ибо вместе с ростом человеческой личности будет бесконечно расти его впечатляемость, будет меняться характер красок и линий...»¹.

В творческой среде интерес к импрессионизму, набидам, французскому искусству конца XIX и первых десятилетий XX века подчас обозначался и программно. В конце 1920-х годов художники объединения «Четыре искусства»² в своей декларации, опубликованной в «Ежегоднике литературы и искусства» (1929, изд. Комакадемии), заявляли: «В условиях русской традиции считаем наиболее соответствующим художественной культуре нашего времени живописный реализм.

На с. 478: Ил. 1. А.И. Ржезников. Автопортрет. 1926 (?). Холст, масло. Местонахождение неизвестно

Самой для себя ценной считаем французскую школу, как наиболее полно и всесторонне развивающую основные свойства искусства живописи»³. Мастера этого объединения с пиететом относились к завоеваниям новой французской живописи, начиная с импрессионизма, делали мобильной художественную форму картины, сообщали своему письму тонкую одухотворенность.

В 1950-е годы, в послесталинское время, в импрессионизме видели пример искренности и поэтичности. Напечатанная в сентябре 1956 года в «Литературной газете» статья И.Э. Грабаря «Заметки о живописи» была откликом на открывшуюся в Москве выставку французского искусства. Яркой и смелой для той поры была его оценка искусства импрессионистов: «Такого подлинного, ослепительного солнца, какое светит в природе, до импрессионистов не было и в помине. Они сами считали себя чистокровными реалистами и были ими на самом деле, изображая быющую ключом, клокочущую жизнь своего времени. <...> Не следует игнорировать лучшие художественные достижения западных мастеров конца XIX и начала XX века. Полезно, в частности, присматриваться к их поискам в области цвета и композиции, приемам построения образа»⁴.

В 1930-е годы импрессионизм воспринимался как один из вариантов оппозиции жестко явленному натурализму и суховатому классицизму, а также и как размежевание с казенным монументализмом. С ним связывали удовлетворение потребности в человечности, непосредственности, искренности, поэтичности искусства. Востребованность импрессионизма ассоциировалась со склонностью к живописной свободе, освобождением от чрезмерной выстроенности и законченности картины.

В этом отношении интересна творческая ориентация Группы Пяти⁵. Речь идет о художественном объединении пятерых художников конца 1930-х годов. Его участниками были: Лев Аронов, Михаил Добросердов, Лев Зевин, Абрам Пейсахович, Арон Ржезников. Каждый из них проявил себя как индивидуальность, но в их исканиях были и примечательные общности: камерная тональность образов, особое внимание к естественному движению человека в интерьере и пейзаже, легкая подвижность колористической гаммы. В творческом отношении Зевин, Аронов и Пейсахович были близки в любви к французской живописи⁶. Это заметил Александр Ромм. По его мнению, семейные сцены и портреты близких людей были излюбленными «и этими двумя художниками (Ароновым и Пейсаховичем. – *М.Т.*), такими же, как и он (Зевин. – *М.Т.*), поклонниками Ренуара и Коро»⁷. График Григорий Филипповский, друг Льва Зевина, 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. Взошла звезда Боннара, Мориса Утрилло, Дюфи. Мы были равнодушны к творчеству Пикассо. Оно нас интересовало, казалось “занятым”, словцо это из жаргона того времени объясняло все. “Занятно”, т. к. сейчас говорят “ничего”, “нормально” и т. п.»⁸.

Одним из участников Группы Пяти был Арон Иосифович Ржезников (1898–1943). (Ил. 2.) Родом из Чернигова, он имел,



Ил. 2. А.И. Ржезников. Автопортрет. 1917. Холст, масло. 54х37. Государственная Третьяковская галерея. Москва

по выражению художника Константина Дорохова, «собственный Барбизон» вблизи реки Стрижень, где работал на пленэре⁹. Ржезникова называли художником-мыслителем. Его приверженность французскому искусству проявлялась в двух планах: во-первых, он печатал теоретические статьи о нем в журналах «Искусство» и «Творчество», в газете «Советское искусство»¹⁰, во-вторых, в собственных художественных опытах ориентировался на наследие импрессионистов и Сезанна.

«В пейзажах художника особенно привлекала задача передать ощущение широты пространства», – писал О.М. Бескин¹¹. По колориту интересны сочетания частей: энергетически заряженных синих и нежных розовых. Автору данных строк довелось видеть прекрасные акварели Ржезникова в запасниках Государственной Третьяковской галереи. Выделяются работы «Мелкая речушка» (1928) (ил. 3), «Речка Стрижень» (1932) (ил. 4), «Десна» (1935)¹² (ил. 5, 6), в которых соседствуют изысканность, гармония цветовых решений и плавность линий. Особенно привлекает внимание последняя акварель, удивительно точно, но вместе с тем поэтично передающая залитый солнцем пейзаж:

берег реки, поверхность воды, мелководье и глубину, блики, рябь. Все это Ржезников достигает здесь благодаря быстрым, острым, разноцветным мазкам – голубым, синим, фиолетовым, рыжим. Многие в этой работе напоминает об импрессионизме: легкость, воздушность, передача пространства, чистые цвета. И какое-то радостное ощущение жизни и природы.

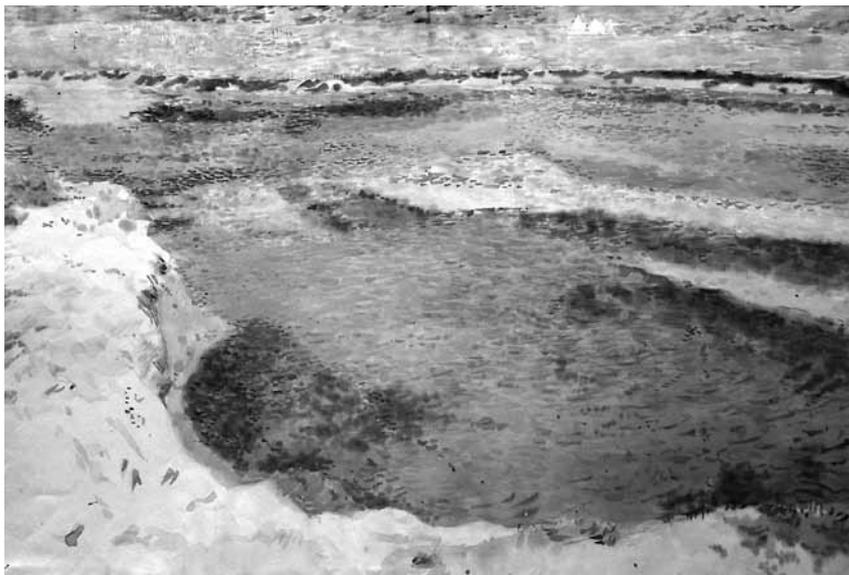
Как теоретик Ржезников был убежден, что импрессионизм – явление крупное, сопоставимое по масштабу с поисками старых мастеров, очень значительная веха в жизни искусства: «В трактовке



Ил. 3. А.И. Ржезников. Мелкая речушка. 1928. Бумага, акварель. 46,6x58,7. Государственная Третьяковская галерея (дар от В.Н. и С.Ф. Руцай). Москва

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»¹³. По мнению Ржезникова, экспериментальные ходы импрессионизма сочетались с присущим мастерам этого направления особым поэтическим чувством природы¹⁴. Он решительно возражал против попытки свести открытия импрессио-

нистов только к приемам живописной техники. Природа, как главный мотив, долгое время в XIX веке не была самостоятельной. В портретах, жанрах, отображении исторических конфликтов проявлялась власть антропоморфности. Даже в творчестве романтиков в изображении природы в большинстве случаев обыгрывалось ее сопоставление с человеком, нередко драматическое. Хранитель Государственного музея нового западного искусства (ГМНЗИ) Нина Яворская воспринимала импрессионизм как квинтэссенцию “трепета жизни” и “радостного восприятия природы”¹⁵.



Ил. 4. А.И. Ржезников. Речка Стрижень. 1932. Бумага, акварель. 44,5х60,6. Государственная Третьяковская галерея (дар от В.Н. и С.Ф. Руцай). Москва

По мнению Ржезникова, Сезанн, как и импрессионисты, был энтузиастом природы, поэтом пейзажа. Но его образы излучают торжество и величие, он культивирует своего рода героический пейзаж: природа величественна и вневременна, в ней (в отличие от того, что было в произведениях импрессионистов) ничего не может происходить. Согласно Ржезникову, «Сезанн уступал некоторым барбизонцам в смысле приближения к пейзажу-картине, но зато он поднялся над ними в широте и размахе композиционных решений»¹⁶.

Проблема импрессионизма имеет, как известно, множество различных ракурсов. Высказывания Ржезникова представляют интерес



Ил. 5. А.И. Ржевников. Десна. 1935. Бумага, акварель. 33,5х59,8. Государственная Третьяковская галерея. Москва

в нескольких планах. Среди самых крупных завоеваний импрессионистов он принципиально акцентировал их роль в развитии в живописи образного мышления. «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»¹⁷. Уже в наши дни петербургский искусствовед Михаил Герман высказал схожую мысль, дав ей новый поворот: «Импрессионизм с его переходностью и “растянутостью единого мига в вечной неподвижности холста”, то мгновенный, то тягучий — раздвинул художественное мышление»¹⁸. Ржевников постоянно отмечал, что работы импрессионистов не сводятся к простому этюдизму и не являются документалистскими этюдами¹⁹.

Вместе с тем еще искусствовед Яков Тугендхольд не раз обращал внимание на определенную ограниченность импрессионизма: «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»²⁰. Словно отвечая Тугендхольду, Ржевников отстаивал свою позицию: «Импрессионисты изучали световоздушную среду не в качестве самоцели, а как средство: их иногда называют экспериментаторами и противопоставляют художникам-поэтам, но это недоразумение. У нас существует предрассудок, что в одном человеке не могут ужиться рядом вдохновение и трезвый анализ,

глубина чувства и желание изучить основы своего искусства. Моне, Писсаро и Сислеи были тонкими поэтами пейзажа, поэтами своеобразными и весьма различными в индивидуальном отношении. Особенность эмоционального воздействия картин этих художников заключается в том, что 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»²¹.

Проблема импрессионизма не была выдуманной или отвлеченной. Остро характеризуя ситуацию, сложившуюся в советской живописи 1930-х годов, Ржезников писал: «Представление о живописности у нас глубоко связано с импрессионизмом. Особенно это заметно на выставках незаказного характера, где многие неплохие и даже хорошие работы не идут дальше импрессионистического понимания цвета, письма, композиции. Многие, но не все, потому что, безусловно, имеются художники, которые или преодолевают импрессионизм, поднимаясь на более высокую ступень, или же идут другими, независимыми от него путями». В то же время Ржезников отмечает: «Солидное представительство, особенно на заказных выставках, имеет и такое течение, как



Ил. 6. А.И. Ржезников. Десна. Фрагмент



Ил 7. А.И. Ржевников и его последователи «ржевниковцы». Фотография. 1927

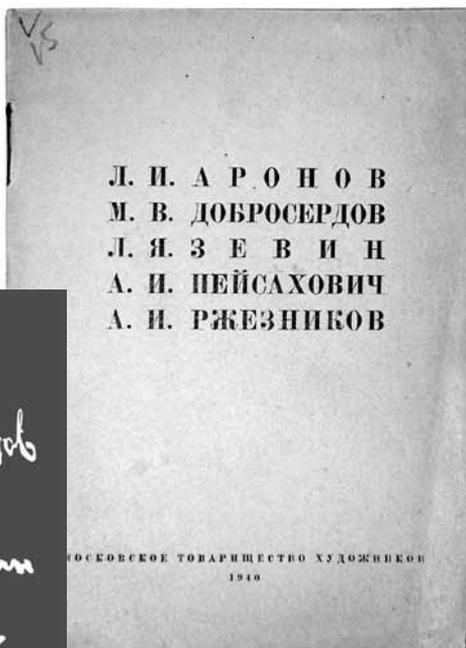
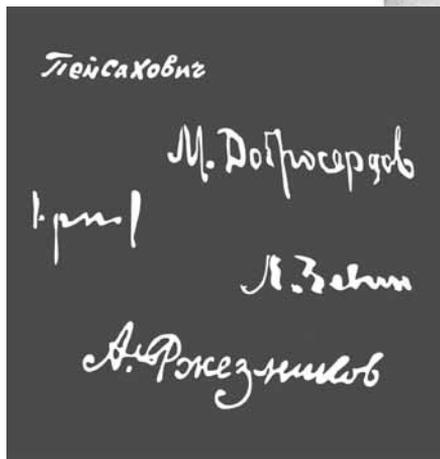
академический натурализм; для адептов этого направления было бы шагом вперед понять заслуги импрессионизма»²². Такой взгляд на импрессионизм, выраженный в одном из солидных изданий конца 1930-х годов, был в ту пору немалой смелостью.

Впоследствии близкую позицию выразил и исследователь Александр Морозов. Он обращал внимание на нарастающее у ряда живописцев 1930-х годов тяготение к искренности. В то же время констатировал осязаемую творческую кризисность и обескровленность соцреализма²³. По его мнению, именно этим было вызвано желание многих художников и критиков «уйти в импрессионизм». Немалую часть наших живописцев привлекало то, что импрессионисты видели и подчеркивали в обыденных мотивах поэзию и изящество. Они изображали людей в естественном движении, во время забавы или отдыха (вспомнить хотя бы картины Ренуара, изображающие гуляющие по парку любовные пары или читающих детей). В ненавязчивости импрессионизма отражалось любовное отношение к человеку, его обращенность к природе.

Размышление об исторической роли импрессионизма, оценка его издержек стали одной из основных тем дискуссии о живописности, состоявшейся 31 марта, 9 и 16 апреля 1940 года. Ее организовали редакция журнала «Искусство» и секция критики Московского Союза художников. Дискуссия открылась обсуждением статей «Что такое живописность» Арона Ржевникова и «О черте и цвете в живописи» Николая Щёктова. Обсуждение этих текстов было вызвано усиливающимся интересом в те годы к проблеме живописи и ее места в изобрази-

Ил. 8. Каталог выставки Группы
Пяти. 1940

Ил. 9. Автографы художников
Группы Пяти



тельном искусстве. После сообщения Ржезникова и Щёктова состоялись прения, в которых приняли участие искусствоведы и художники: О.М. Бескин, венгерский публицист, литературный и художественный критик А. Дурус (1895–1945), И.Л. Маца (1893–1974), искусствовед Г.А. Недошивин (1910–1983), художник Ф.Ф. Платов (1895–1967), художник, искусствовед, педагог Н.Э. Радлов (1889–1942), художник и педагог М.С. Родионов (1885–1956), искусствовед Л.В. Розенталь (1894–1990), А.Г. Ромм, художник Г.Г. Ряжский (основатель общества Н.О.Ж., 1895–1952) и художник А.Н. Тихомиров (1889–1969).

Отнюдь не все соглашались с суждениями Ржезникова. Полемику вызвало, например, такое его утверждение: «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 антикульптурной из всех разновидностей живописи»²⁴. Сегодня видно, что импрессионизм не был сугубо красочной стихией. В живописи его представителей были и объемно-красочные, и серийные решения (вспомним цикл, посвященный Руанскому собору Клода Моне). Что касается самого

процесса работы импрессионистов, то он также не был чужд архитектурным ходам. Во всяком случае трудно согласиться с тем, что импрессионизм являлся исключительно поиском «чистой живописности». Интересна, но требует уточнения мысль Ржезникова, высказанная в одной из его статей: «Если у импрессионистов материальность тел в изображении нивелировалась воздушностью, то у Поля Сезанна эта материальность, как это правильно отмечают, тяготеет к какой-то “сверхматериализации”»²⁵.

Хотя Ржезников в своих суждениях был не всегда историчен, он поднимал серьезные теоретические вопросы и не скрывал своего убеждения, что французское искусство дает большой импульс современности. Л.В. Розенталь, заступаясь на дискуссии за художника, указывает на то, что «А.И. Ржезников хотел защищать живописную культуру, ту живописность, которая выдвинулась во второй половине XIX века и потом незаслуженно была забыта»²⁶.

Еще раз отметим: Ржезников не абсолютизировал импрессионизм. Это особенно видно, например, в постоянных сопоставлениях импрессионизма с искусством Сезанна: «Поль Сезанн — это целый период в развитии французского искусства, период не менее значительный, а по нашему мнению, и гораздо более значительный, чем импрессионизм; но если импрессионизм был создан рядом блестящих художников, то Сезанн один, персонально, определил своим творчеством то направление в живописи, которое стремилось углубить завоевания импрессионизма, “сделать из импрессионизма нечто солидное, подобное искусству музеев”»²⁷. «Но было бы несправедливо порицать Сезанна за отсутствие в его вещах тех настроений, которые могут быть воплощены путем передачи мгновенно преходящего во всем обаянии его неповторимости»²⁸. Современник Ржезникова Осип Бескин отмечал, что «задачу художника Ржезников всегда понимал как глубокое чувственно-интеллектуальное познание жизни»²⁹ и что «повышенный интерес к теории и истории искусства у него сочетался со стремлением к философскому самообразованию»³⁰.

В 1920-е годы во время учебы Ржезникова во Вхутемасе у него были свои ученики – последователи его творчества, которых так и звали – ржезниковцы. Это были художники Моисей Хазанов, Тимофей Пустовалов, Иосиф Рубанов, Константин Дорохов и другие. (Ил. 7.) Позднее, в середине 1930-х годов, вокруг Ржезникова объединяются художники Группы Пяти. (Ил. 8, 9.) «Цельность и философская глубина художественных взглядов Ржезникова, – писал Бескин, – были той притягательной силой, которая спланивала вокруг него ряд способных художников, внимательно прислушивающихся к его советам и указаниям»³¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Тугендхольд Я.А. Последние течения французской живописи. СПб.: Книгоиздательское товарищество «Просвещение», 1911. С. 35.
- 2 Бебутова Е., Кузнецов П. Общество «4 искусства» // Творчество. 1966. № 11; Живопись 1920–1930. Государственный Русский музей: Каталог-альбом. М.: Советский художник, 1989. С. 124.
- 3 Цит. по: Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. М., 1962. С. 230.
- 4 Грабарь И.Э. Заметки о живописи // Литературная газета. 1956. 27 сент. № 115. С. 2.
- 5 Тренихин М.М. Камерная лирика в московской живописи 1930-х – начала 1940-х годов (Группа Пяти) // Художественная жизнь старой Москвы. Сборник статей. М.: ОАО «Центральное издательство «Воздушный транспорт», 2012. С. 46–65; Он же. Тихие миры художника Льва Аронова // Свой. 2012. № 3. С. 20–23; Он же. Поэтика одухотворенной артистической личности: портреты кисти Льва Зевина // Вестник славянских культур. № 3 (XXI). М.: ГАСК, 2011. С. 111–118.
- 6 Бескин О.М. Пять художников // Советское искусство. 1940. 27 окт. № 56 (726). С. 3; Шёкотов Н.М. Группа Пяти // Творчество. 1940. № 12. С. 14–18.
- 7 Ромм А.Г. Лев Зевин. Сборник статей о еврейских художниках. М.: Астрей, 2005. С. 126.
- 8 Филипповский Г.Г. «Воспоминаний свиток» о Льве Зевине, написанный художником по просьбе Ольги Ройтенберг 19 ноября 1980 года. Машинописная рукопись из собрания наследника Льва Зевина М.Б. Жислина. Опубликовано на интернет-сайте правнука Льва Аронова Александра Аневского «Группа Пяти»: <http://ggruppa5.ru/>.
- 9 Дорохов К.Г. Записки художника. М.: Советский художник, 1974. С. 42.
- 10 Ржезников А.И. Больше внимания к живописной культуре // Советское искусство. 1939. 18 февр. № 24 (604). С. 3; Он же. О живописных традициях французского пейзажа. Творчество. 1939. № 7. 3–4 стр. обложки; Он же. Поль Сезанн // Искусство. 1940. № 2. С. 127–137; Он же. Что такое живописность // Искусство. 1940. № 4. С. 69–78.
- 11 Бескин О.М. Арон Иосифович Ржезников. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1968. С. 10.
- 12 Ржезников А.И. «Мелкая речушка». 1928. Бумага, акв. 46,6 x 58,7. Собрание ГТГ. Поступление. В дар от В.Н. и С.Ф. Руцай. 1976 п/а 37 от 13.04.1976. Инв. РС – 4449; Он же. «Речка Стрижень». 1932. Бумага, акв. 44,5 x 60,6. Собрание ГТГ. Поступление. В дар от В.Н. и С.Ф. Руцай. 1976 п/а 37 от 13.04.1976. Инв. РС – 4447; Он же. «Десна». 1935. Бумага, акв. 33,5 x 59,8. Собрание ГТГ. Поступление. От ВПХК п/а 38 от 14.04.1976 в пост. польз. ГТГ. Приобр. у В.Н. и С.Ф. Руцай. Инв. РС – 4509.
- 13 Ржезников А.И. О живописных традициях французского пейзажа // Творчество. 1939. №7. 4 с. обл.
- 14 Там же.

- 15 Цит. по: Розенталь Л.В. Реализм и импрессионизм во французском пейзаже // Искусство. 1939. № 5. С. 166.
- 16 Ржезников А.И. О живописных традициях французского пейзажа... 3–4 с. обл.
- 17 Там же. 4 с. обл.
- 18 Герман М.Ю. Импрессионизм: основоположники и последователи. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 15.
- 19 Ржезников А.И. О живописных традициях французского пейзажа... 4 с. обл.
- 20 Тугендхольд Я. А. Указ соч. С. 35.
- 21 Ржезников А.И. О живописных традициях французского пейзажа... 4 с. обл.
- 22 Ржезников А.И. Что такое живописность // Искусство. 1940. № 4. С. 70.
- 23 Морозов А.И. Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х гг. М.: Галарт, 1995. С. 196–197.
- 24 Ржезников А.И. Что такое живописность... С. 70.
- 25 Ржезников А.И. Поль Сезанн // Искусство. 1940. № 2. С. 137.
- 26 Реферат дискуссии о живописности // Искусство. 1940. № 4. С. 97.
- 27 Ржезников А.И. Поль Сезанн... С. 127.
- 28 Там же. С. 130.
- 29 Бескин О.М. Арон Иосифович Ржезников. Каталог выставки. М.: Советский художник. 1968. С. 5.
- 30 Там же. С. 7.
- 31 Там же. С. 10.