



АРОН РЖЕЗНИКОВ

О ЖИВОПИСНЫХ ТРАДИЦИЯХ ФРАНЦУЗСКОГО ПЕЙЗАЖА

Предисловие
Михаила Тренихина

Удивительно сегодня сознавать, что светлая и радостная живопись импрессионизма когда-то нуждалась в апологии. Но именно так обстояло дело в СССР в 1930-е годы, когда то, что сегодня является классикой (и повсюду тиражируется), воспринималось как чуждое «буржуазное» искусство. Тем не менее у импрессионизма были и защитники, понимающие его ценность вне зависимости от политической конъюнктуры и социальных бурлений. Почему же прекрасная и в общем-то спокойная живопись французов вызывала такие споры?

Многие новшества импрессионизма сосредоточены в пейзажном жанре, но импрессионизм изменил и отношение к человеку. Со времен Ренессанса искусство становится антропоцентричным. Однако до импрессионизма человек все время «был должен». Классицизм культивировал свою программу, в которой искусство имело общественно-воспитательную функцию. Разум и логика должны торжествовать над хаосом и текучестью жизни. В романтизме художника, напротив, увлекал взлет духовно-творческой жизни личности, воспевание сильных чувств и характеров, бунтарское сопротивление обществу и природным стихиям. На полотнах импрессионистов человек спокойно сидит в кафе, плывет на лодке, участвует в загородном пикнике, не размышляя о долженствовании. Этот демократизм также воспринимался как новаторство. И именно это, по всей видимости, являлось фактором недовольства импрессионизмом в эпоху авангарда и поставангарда. При этом авангардистов прежде всего смущала в импрессионизме ограниченность живописной системы, а не сюжетная составляющая. Зато «бессодержательность» и гедонизм полотен импрессионистов были ненавистны сторонникам социалистического реализма.

Тем не менее, в апреле 1939 года в Государственном музее нового западного искусства открылась выставка «Французский пейзаж XIX–XX веков», ставшая подлинным событием художественной жизни Москвы. В состав выставки вошли произведения из ГМНЗИ, ГМИИ, Эрмитажа, Саратовского музея имени А.Н. Радищева. Такое обстоятельное знакомство с французской живописной культурой имело ценность уже само по себе. Однако больше всего в связи с этой выставкой говорили об импрессионизме.

Хранитель ГМНЗИ Нина Яворская в своих воспоминаниях подчеркивает: «Зритель вполне четко мог понять, как художники постепенно пришли от реалистического к импрессионистическому пейзажу. Выставка широко обсуждалась,

¹ Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва), 1918—1948. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. С. 338.

² Текст статьи печатается по изданию: Ржезников А.И. О живописных традициях французского пейзажа // Творчество. 1939. № 7. С. 3—4., обл.

³ О Группе Пяти см.: Тренихин М.М. Камерная лирика в московской живописи 1930-х — начале 1940-х годов (Группа Пяти) как пример протононконформизма // Неофициальное искусство в СССР. 1950—1980 е годы: Сборник. Ред.-сост. А.К. Флорковская, отв. ред. М.А. Бусев. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, БукСМАрт, 2014. С. 90—97. Об отдельных мастерах объединения см.: Тренихин М.М. Поэтика одухотворенной артистической личности: портреты кисти Льва Зевина // Вестник славянских культур. № 3 (XXI). М.: ГАСК, 2011. С. 111—118; Он же. Тихие миры художника Льва Аронова // Свой. 2012. № 3. С. 20—23.

состоялось четыре конференции. Они отразили состояние искусствоведения того периода и спорные вопросы, которые поднимались в то время. Главное же — было пересмотрено значение импрессионизма в истории искусства¹. Среди дискутирующих на конференциях (5, 11, 29 мая и 2 июня) были известные художники и критики разных взглядов и поколений: Михаил Алпатов, Осип Бескин, Алексей Фёдоров-Давыдов, Георгий Верейский, Александр Тихомиров, Борис Иогансон, Амшей Нюренберг, Виктор Лазарев, Василий Бакшеев, Сергей Герасимов, Александр Герасимов, Лазарь Розенталь, Константин Юон и другие.

Размышление об исторической роли импрессионизма, оценка его издержек стали одной из основных тем дискуссии о живописности, состоявшейся годом позже — 31 марта, 9 и 16 апреля 1940 года. Ее организовали редакция журнала «Искусство» и секция критики Московского Союза художников.

Активным участником дебатов 1939 и 1940 годов был художник Арон Ржезников (1898—1943) — заметная и харизматичная личность. Его «Автопортрет» был представлен на выставке «Некто 1917» в Третьяковской галерее в числе знаковых произведений революционного года. Следует отметить, что ГТГ располагает прекрасным собранием работ мастера. Погибший на войне и незаслуженно забытый, сегодня художник привлекает все большее внимание искусствоведов не только своей живописью и графикой, но и теоретическими рассуждениями. Публикуемая статья «О живописных традициях французского пейзажа» представляет собой отклик на упомянутую выше эпохальную выставку и дает общее представление о ржезниковском толковании роли французских живописных новаций второй половины XIX века в истории искусства².

В 1922 году Арон Ржезников поступил во Вхутемас, где его учителями были Роберт Фальк, а затем Давид Штеренберг. Персона Ржезникова была притягательна уже в студенческие годы. Во Вхутемасе у него был круг художников-последователей, которых так и звали — «ржезниковцы»: это Моисей Хазанов, Тимофей Пустовалов, Иосиф Рубанов и Константин Дорохов. В 1927 году Ржезников завершил обучение. Согласно выписке из протокола заседания комиссии Вхутемаса, рассматривался вопрос об отправке лучших студентов выпуска 1927 года на стажировку в Италию («о посылке на предмет пополнения знаний удостоенных звания художников за границу»). В списке из 13 студентов был Ржезников. Поездка не состоялась.

Позднее, в конце 1930-х годов, вокруг Ржезникова образовалась Группа Пяти, в которую, кроме него самого, вошли Лев Зевин, Лев Аронов, Абрам Пейсахович и Михаил Добросердов. Почти все они воспитывались старшим поколением авангардистов: Зевин работал под руководством Марка Шагала и Казимира Малевича в Витебске, а затем в мастерской Фалька во Вхутемасе; Пейсахович окончил Вхутеин под руководством Александра Шевченко; Добросердов учился там же у Шевченко, Александра Осмеркина и Штеренберга. Сегодня эта группа воспринимается как последнее творческое сообщество «эпохи художественных объединений»³. Совместная выставка пятерки состоялась в конце 1940 года в зале Московского товарищества художников на Кузнецком мосту.

Ржезников известен своими статьями и выступлениями, сами названия которых необычны для того времени: «Больше внимания к живописной культуре» (1939),

⁴ Ржезников А.И. Что такое живописность // Искусство. 1940. № 4. С. 72.

⁵ Там же. С. 70.

«О живописных традициях французского пейзажа» (1939), «Поль Сезанн» (1940), «Что такое живописность» (1940). Художник не стеснялся обращать свой взгляд в прошлое, но это не было уходом от действительности. Напротив, он старался синтезировать имеющийся опыт и применять его на практике.

Ржезников обратил внимание на очень важную проблему в работе художника — соотношение этюдности и картинности. В беглых и сочных этюдах находили отдушину многие его друзья, ведь этюд зачастую дарил отдохновение от большой тематической картины и позволял создавать свежую живопись. «По своей содержательности этюд вырастает иногда до символа и несмотря на всё это он остается только этюдом. Будучи сделан глубоким мастером, он может достигнуть большей художественной ценности, чем многие картины других, менее значительных мастеров, но от этого он не становится картиной»⁴. Сегодня как раз многие этюды кажутся нам и более важными свидетельствами эпохи, и более живыми произведениями, нежели сюжетные программные полотна соцреализма.

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 академический натурализм; для адептов этого направления было бы шагом вперед понять заслуги импрессионизма»⁵. Такой взгляд на импрессионизм, выраженный в одном из солидных изданий конца 1930-х годов, был в ту пору немалой смелостью.

Важно, что Ржезников разграничивал импрессионизм изначальный, французский, и следование импрессионистической манере уже в советское время. Он акkuratно рассматривает проблему живописности и влияния французского импрессионизма на русское искусство: «Сейчас импрессионизм уже не может пережить своего второго расцвета, — эпоха расцвета для него прошла. Сейчас уже не существует даже намек на те условия, которые вызвали появление импрессионизма, и попытки оживить его как живописное направление, как понимание мастерства ни к чему не приведут. Первоначальной силы восприятия и свежести импрессионизма, какую мы видим у Моне или Сислея, не повторить. Поэтому „Соборы“ Моне или „Утро в Эраньи“ Писсарро, если поместить их рядом с работами современных импрессионистов, выглядели бы, несмотря на свою фрагментарность, как монументы. В самой преобладающей связи художника с импрессионизмом нет ничего плохого. Ведь импрессионизм — это не только течение, развившееся на определенном этапе развития культуры. С ним связано возникновение ряда профессионально-творческих вопросов, не реагировать на которые не может и художник наших дней. Беда начинается только, когда художник перестает чувствовать, что импрессионизм в целом как творческий метод, как мироощущение — это поле, на котором

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Сегодня Бескин наиболее известен по книге «Формализм в живописи» (1933). Однако нельзя не признать, что несмотря на конъюнктурность этого труда, его автор был критиком, тонко чувствующим искусство.

⁹ Бескин О.М. Арон Иосифович Ржезников. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1968. С. 5.

все уже сжато, что импрессионизм как разновидность понимания живописности не соответствует нашей эпохе. Слепо следуя за импрессионистами, нельзя найти гармонии, способной воплотить мысли и чувства наших дней. <...> Истинная преемственность выразилась бы в дальнейшем развитии того положительного, что дал импрессионизм, а не в ослабленных перепевах его достижений»⁶. Важно и такое замечание Ржезникова, характеризующее его позицию о необходимости преодоления прямого влияния импрессионизма: «Когда говорится об опасности деградации станковой живописи в декоративизм, то имеется в виду подмена скромности и богатства живописи внешним красочным разнообразием, реалистичности — условностью, ясности — неопределенностью, валёров — краской и, что самое важное, жизненной содержательности — внешней красотой»⁷.

Современник Ржезникова искусствовед Осип Бескин⁸ отмечал, что «задачу художника Ржезников всегда понимал как глубокое чувственно-интеллектуальное познание жизни», и другое — что «повышенный интерес к теории и истории искусства у него сочетался со стремлением к философскому самообразованию»⁹. Арон Ржезников не боялся прямо высказывать свои мысли в актуальных дискуссиях конца 1930-х годов, материалы его статей и выступлений отражают интересный взгляд на официоз, проблему картины и наследие импрессионистов и Сезанна.

Во время Великой Отечественной войны Арон Ржезников ушел на фронт и в 1943 году погиб боях под Одессой.

❖❖

Выставка французского пейзажа весьма поучительна. Она показывает развитие единой школы в творчестве нескольких поколений прекрасных художников. Глубоко отличаются друг от друга по своему мироощущению и по живописным принципам эти художники, и в то же время они связаны в своем творчестве цепью традиций.

Мы вспоминаем о победном шествии импрессионизма, оказавшего влияние на русскую живопись. Извлекли ли русские живописцы из импрессионизма все то новое, что потенциально содержало в себе это течение?

Не было ли увлечение импрессионизмом скорее модой, нежели поисками, вытекавшими из необходимости, которую исторически невозможно обойти? Мы вспоминаем, наконец, период так называемого «сезаннизма». Исходивший как будто бы из превосходных побуждений защитить творческие искания замечательного художника, сезаннизм привел как раз к обратному, ибо в своем декорационном ухарстве он повредил художнику в большей мере, чем современные ему злопыхатели и тупицы из буржуазной критики.

Но было бы неверно думать, что русская живописная культура не знает художников, творчество которых в том или ином отношении было бы созвучно течениям, о которых у нас идет речь. Был художник, который умер в те годы, когда картины импрессионистов еще только появлялись на свет. Пейзажное творчество Александра Иванова очень близко иногда подходит к импрессионизму. Общая гамма пейзажей Александра Иванова, строгость и торжественность