

УДК 7.06

ББК 85.143(2)6

Воронович Елена Владимировна

Аспирант, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-9112-5911
ResearcherID: H MV-0120-2023
helvor@gmail.com

Ключевые слова: архитектура конструктивизма, Генеральная линия, Общество станковистов, ОСТ, Андрей Буров, Петр Вильямс, Александр Дейнека, Юрий Пименов

Воронович Елена Владимировна

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТа как отражение эпохи. Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-224-247

Для цит.: Воронович Е.В. Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТа как отражение эпохи. Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя // Художественная культура. 2023. № 2. С. 224–247.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-224-247>.

For cit.: Voronovich E.V. Painting by Yury Pimenov and Masters of the OST as a Reflection of the Era. The Portrait of Andrei Burov and the Search for a New Character. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 224–247. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-224-247>. (In Russian)

Voronovich Elena V.

PhD Student, Contemporary Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0002-9112-5911
ResearcherID: H MV-0120-2023
helvor@gmail.com

Keywords: constructivist architecture, General line, the Society of easel painters (OST), Andrei Burov, Petr Williams, Alexander Deineka, Yuri Pimenov

Voronovich Elena V.

Painting by Yury Pimenov and Masters of the OST
as a Reflection of the Era. The Portrait of Andrei Burov
and the Search for a New Character

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.
Портрет Андрея Булова и поиск нового героя

Аннотация. Предметом статьи являются анализ портрета архитектора-конструктивиста Андрея Булова, написанного Юрием Пименовым в 1928 году, и выявление роли этого портрета среди портретных образов деятелей культуры, созданных другими художниками Общества станковистов (ОСТ): Александром Дейнекой, Петром Вильямсом. Данный портрет, как и его авторское повторение 1972 года из собрания Государственной Третьяковской галереи, подробно анализируется впервые. Обнаружены источники изображенного на портрете предметного мира, проведены параллели с творчеством художника этого времени и его коллег по ОСТ. В статье также рассмотрен творческий путь Пименова периода ОСТ и архитектура конструктивизма, присутствующая как знак нового в его работах конца 1920-х — начала 1930-х годов. Цель статьи — выявить контекст и факты, связанные с созданием портрета, и приблизиться к более полному пониманию источников и сюжетных мотивов общества.

Основной вывод заключается в том, что в облике архитектора у Пименова был зашифрован целый пласт культуры 1920-х годов, представителям которого были присущи интерес к мировым художественным тенденциям, осознание мира как единого движущегося к прогрессу целого, восприятие человечества стоящим на пороге грандиозных и непременно позитивных перемен.

Abstract. The subject of this paper is the analysis of the portrait of the constructivist architect Andrei Burov, painted by Yuri Pimenov in 1928, and the identification of its place among the portrait images of cultural figures created by other artists of the Society of Easel Painters (OST): Alexander Deineka and Peter Williams. This portrait, as well as the author's replica (1972) from the collection of the State Tretyakov Gallery, is analysed in detail for the first time. The author finds the sources of the depicted items and draws parallels with the artist's work of that time and that of his colleagues in the OST. The article also considers the creative path of Pimenov during the OST period and the architecture of constructivism as a sign of the new in his artworks of the late 1920s — early 1930s. The purpose of this paper is to reveal the context and facts related to the creation of the portrait and to come closer to a more complete understanding of the sources and plot motifs of the society.

The main conclusion of the paper is that in the image of an architect, Pimenov encoded a whole layer of culture of the 1920s, whose representatives were characterized by an interest in world artistic trends, awareness of the world as a single whole moving towards progress, and the perception of humanity as standing on the threshold of grandiose and certainly positive change.

Введение. Ю.И. Пименов

Юрий Иванович Пименов (1903–1977) — один из ведущих мастеров русского искусства первой половины XX века. Живописец, график, художник театра, иллюстратор, автор книг, он ярко и талантливо выразил себя в самых разных творческих областях. Страстью художника было «все новейшее, наисовременное» [17, с. 390]. «Горячий, стремительный, напористый... непосредственный и впечатлительный» [9, с. 3], он тонко чувствовал пульс времени и создавал точные и эмоциональные образы каждого дня.

Пименов родился в Москве, посещал Замоскворецкую школу рисования и живописи, дома копировал с открыток произведения Валентина Серова и Константина Сомова. Обозначившийся уже тогда в выборе сюжетов интерес Пименова к человеку в дальнейшем стал камертоном его творчества. В 1920 году он поступил во ВХУТЕМАС, где больше всего ценил занятия у Владимира Фаворского на полиграфическом факультете.

Еще будучи студентом, Пименов начал иллюстрировать журналы и участвовать в выставках. Впервые экспонировал свои работы в 1924 году на 1-й дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства в составе «Объединения трех», куда вошел вместе с однокурсниками по ВХУТЕМАСу, будущими соратниками по Обществу станковистов (ОСТ) Александром Дейнекой и Андреем Гончаровым.

В том же году в Москве состоялась 1-я всеобщая германская художественная выставка, на которой молодых художников поразили картины экспрессионистов и представителей Новой вещественности. Для раннего Пименова влияние немецкого искусства оказалось определяющим.

Кроме того, сильнейшее воздействие на молодого художника оказали работы швейцарского мастера Фердинанда Ходлера. Пименов признавался в увлечении танцевальностью и декоративностью ходлеровских персонажей. И это при том, что главным его стремлением было «изобразить все самое современное... человека, индустрию, спорт» и «только сугубо современное» виделось ему «достойной темой живописца» [17, с. 255]. Результаты такого совмещения художник позднее оценивал как «самый наивный детский модерн» [17, с. 255].

В 1925 году Пименов вместе с Петром Вильямсом, Константином Вяловым, Андреем Гончаровым, Александром Дейнекой, Николаем Денисовским, Александром Лабасом, Давидом Штеренбергом стал членом-учредителем Общества станковистов — одного из ярких творческих объединений 1920-х годов. Учреждая ОСТ, молодые художники, во многом вдохновленные современной европейской живописью и графикой, виденными ими в журнальных иллюстрациях, стремились создать новое фигуративное искусство для нового государства. Дистанцируясь от других объединений и полемизируя с идеологами производственного искусства, они доказывали, что предметность себя не исчерпала. Остовцы наметили следующие установки: «революционная современная ясность в выборе сюжета; стремление к абсолютному мастерству... развитие формальных достижений последних лет; стремление к законченной картине» [19, с. 575]. Ориентируясь на актуальное западное искусство, конструктивистскую архитектуру [5], кино и фотографию, они занимались «активной агитацией за четкую строительную форму, как форму стиля» [4, с. 14]. Темы художников ОСТА: индустрия, спорт, новая жизнь, быт, роль женщины и т.п. — ярко отражали современность с ее стремительным ритмом. Сюжеты их работ — выражение художественной позиции [6, с. 2440]. Как и творческий метод, отличавшийся от традиционной работы с натуры: «Этюды в их обычном виде не писались, вернее, не списывались с натуры пассивно. Записывались впечатления, а потом, в зависимости от задуманного образа, эти записи углублялись уже без натуры. Ценилась работа по памяти и по представлению» [24, б.п.].

А.К. Буров. Оригинал портрета архитектора-конструктивиста и позднее авторское повторение. Трансформация стилистики в творчестве Ю.И. Пименова

Портрет архитектора, инженера и изобретателя Андрея Бурова, написанный Юрием Пименовым в 1928 году (местонахождение не установлено), — пример поиска нового героя и одно из любопытных свидетельств времени.

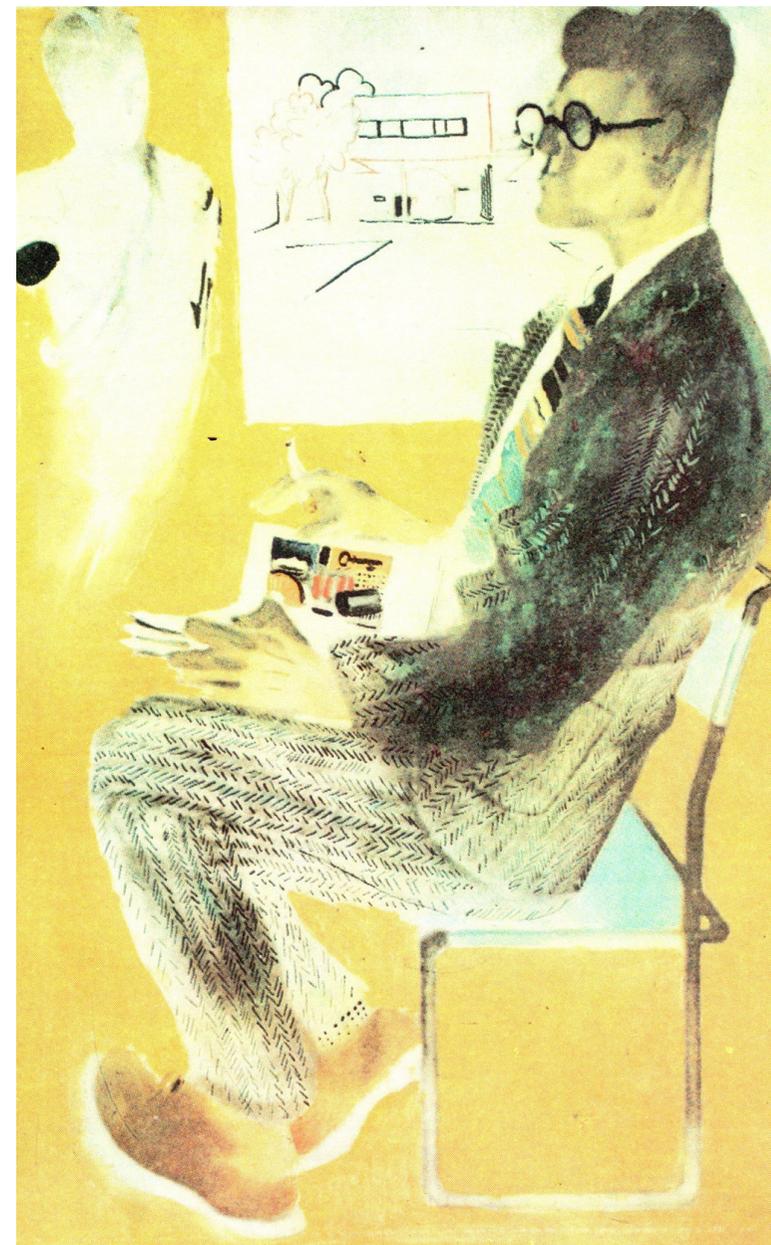
Герой картины Андрей Константинович Буров (1900–1957) родился в Москве в семье архитектора. В 1918 году поступил во Вторые государственные свободные художественные мастерские, с 1921 года

учился во ВХУТЕМАСе в мастерской Александра Веснина. К 1923 году создал проекты павильонов для Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, оформлял интерьеры теплоходов. В 20-х он вошел в конструктивистское Объединение современных архитекторов (ОСА), сотрудничал в редколлегии журнала «Современная архитектура». За успешное окончание архитектурного факультета в 1925 году архитектор был оставлен во ВХУТЕМАСе в качестве ассистента и премирован заграничной поездкой. По возвращении создал архитектурную декорацию к кинофильму «Генеральная линия» («Старое и новое»), снимавшемуся в 1927–1929 годах режиссером Сергеем Эйзенштейном. Одновременно Буров оформил несколько спектаклей в Театре Революции, 1-м рабочем театре Пролеткульта⁽¹⁾ и других. Проекты Бурова 1920-х годов отличали «бесспорное новаторство... изящество, острота и легкость выполнения» [2, с. 7], а сам он «новатор во всем, он в живописи, музыке, литературе беспокойно искал что-то новое свое» [23, с. 27]. Крупный советский зодчий, сценограф, дизайнер, инженер, изобретатель, блестящий оратор, публицист, педагог, он знал французский и английский языки, был другом и переводчиком Ле Корбюзье. «А. Бурова отличало то, что он не просто был одним из... искателей новой формы, но был одним из много пишущих и выступавших архитекторов, что для советской архитектуры XX века было не очень характерно» [23, с. 7]. Позже он станет автором проекта «ажурного дома» на Ленинградском проспекте — одного из первых примеров советского крупнопанельного здания. Дом, декор которого был выполнен по эскизам Владимира Фаворского, должен был стать началом серии жилых сооружений, совмещавших красоту и удобство (в нем были задуманы ресторан, гастроном, парикмахерская, ясли и детский сад с проходом непосредственно из подъезда), но так как здание достраивалось в 1940 году, оно осталось единственным в своем роде.

Оригинал портрета Бурова, написанный Пименовым, вероятно, утрачен, но в собрании Третьяковской галереи находится его авторское повторение, созданное в 1972 году. К счастью, в нашем распоря-

(1) См.: Буров Андрей Константинович. URL: <http://famous.totalarch.com/burov> (дата обращения 20.12.2022).

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.
Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя



Ил. 1.
Пименов Ю.И.
Портрет
архитектора
Бурова. 1928.
Холст, масло.
Местонахождение
неизвестно. Воспр.
по изд.: Жердева Р.
Творчество
Ю. Пименова 20-х
годов // Искусство.
1984. № 3. С. 32.
НБ ГТГ

жении также есть репродукция оригинала, и это дает нам уникальную возможность сравнения двух картин. Указанная репродукция была воспроизведена в журнале «Искусство» как иллюстрация к статье известного искусствоведа Леонида Семеновича Зингера о портретах Пименова [10, с. 25]. Специально для этой публикации Пименов раскрасил черно-белую фотографию картины и подарил ее Зингеру, оригинал же, вероятно, был уничтожен самим художником.

Известно, что с начала 1930-х годов Пименов уничтожал свои ранние произведения. Это было связано с последствиями депрессии, длившейся с весны 1931-го до лета 1932 года. Сложно сказать, что именно стало ее причиной — смерть героя вхутемасовцев Владимира Маяковского, критика работ Пименова в прессе, или новая степень ответственности после женитьбы. Дочь художника Татьяна Георгиевна Пименова так пишет об этом времени: «Отец не любил обсуждать эту тему, но, думаю, тут совпало сразу несколько вещей. В стране шла кампания по борьбе с формализмом, его работы... попадали под эту категорию, дорога в книжную и журнальную иллюстрацию оказалась наглухо закрытой. С другой стороны, в нем самом происходили серьезные перемены. Юношеский энтузиазм принятия и поддержки революции, принятия всего яркого, свежего, нового, что виделось в ней его художническому воображению, сменилось трезвой оценкой реальности. <...> А о времени болезни и выхода из нее [он] говорил словами Диккенса: „Это было худшее из времен, это было лучшее из времен, это были годы отчаяния, это были годы надежды“» [18, с. 26–28].

С начала 1930-х годов Пименов кардинально изменил стилистику своих работ, уйдя от влияния немецкого экспрессионизма к своему варианту импрессионизма. Мастер активно искал новый художественный язык, который соответствовал бы его изменившемуся мироощущению. В это время Пименов создал несколько густо написанных полотен с видимым мазком, а также с большим количеством персонажей и деталей — все это было нехарактерно для его творческого метода в 1920-е годы. Одна из работ того периода, «Сцена в Павловске» (1933, ГТГ), — своего рода иллюстрация к роману «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского. В этом крупном вертикальном произведении беспомощные фигуры героев теснятся, словно не находя себе места. Все персонажи неустойчивы: «сотканые» из множества мазков, они

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.
Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

не привязаны к земле и иллюзорны. Автор будто растерян и не знает, как их организовать. Возникновение полотна связано с работой над серией графических иллюстраций к произведению Достоевского для его англоязычного издания⁽²⁾.

Еще одной картиной Пименова, явно демонстрирующей изменение стилистики, стала работа «Солдаты переходят на сторону революции» (1932, ГТГ). Здесь художник продолжил антивоенную тему, начатую еще в середине 1920-х годов полотном «Инвалиды войны» (1926, ГРМ), рисунками и плакатами, иллюстрировавшими актуальный лозунг того времени «война войне». Неизвестно, какое именно историческое событие легло в основу сюжета произведения из Третьяковской галереи. Скорее всего, здесь соединились несколько эпизодов братаний представителей враждующих армий в период Первой мировой войны. Из плотного живописного коричнево-зеленого «месива» на зрителя смотрят трое солдат, еще двое стоят чуть поодаль и также обращены в сторону зрителя. Герои художника держат в поднятых руках винтовку, ветку сирени, красные и белые тряпки. Некоторые элементы картины свидетельствуют о душевном состоянии мастера — цветущий куст на фоне трупов, рваной колючей проволоки, развалин и пожарищ видится символом возрождения. В образе центрального персонажа Пименов изобразил себя, с надеждой смотрящим на зрителя. Глядя на полотно, сложно понять, что в этой композиции является главным для художника; взгляд путается в комьях развороченной земли, развалинах, скоплениях трупов людей и лошадей. Новая живописная стилистика Пименова тут только формируется. Однако очевидна смена техники и приоритетов. На место динамичных композиций, напряженных линий и локальных цветов приходят импрессионистическая мягкость формы и цветовые нюансировки.

Внутренняя трансформация и переосмысление художественного языка привели к почти полному неприятию Пименовым своих ранних работ, которые мастер начал безжалостно уничтожать. Даже те полотна, которые находились в коллекциях музеев, он выменивал на

(2) Книга не вышла. Рисунки находятся в собрании Государственного литературного музея.

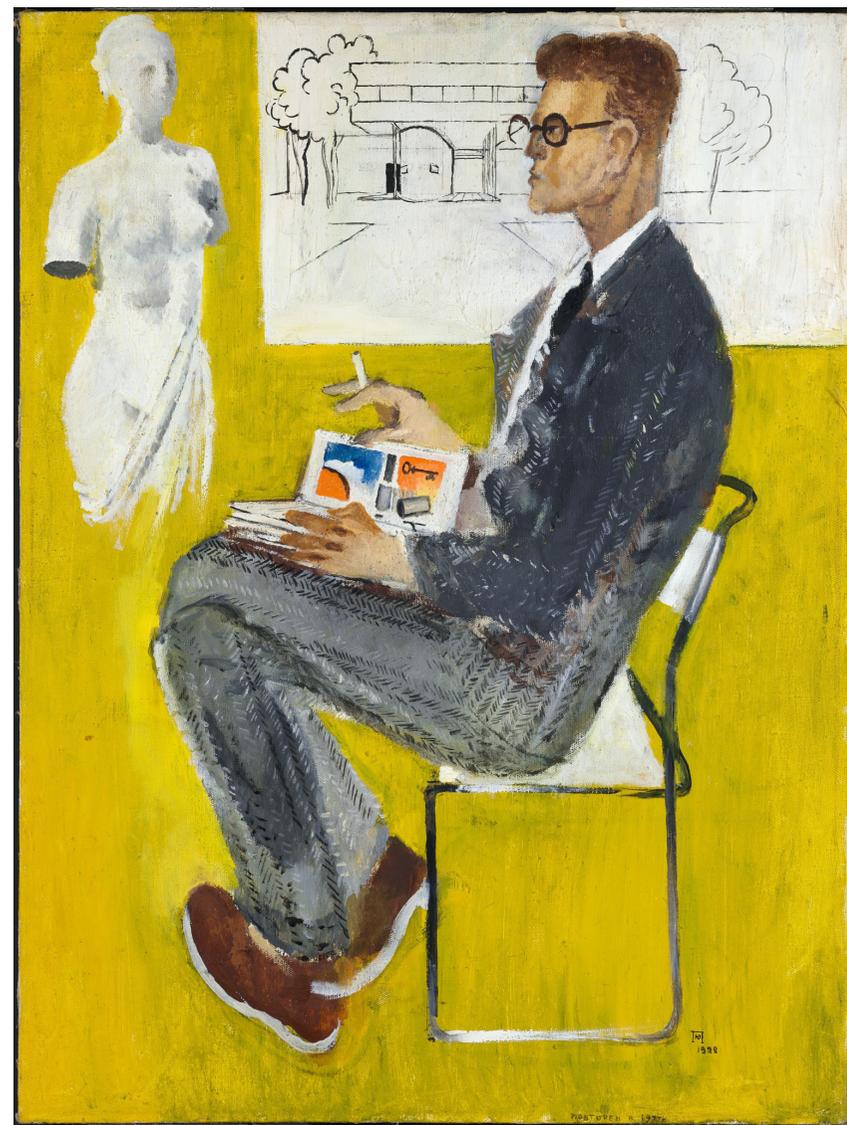
более поздние произведения, созданные в новой стилистике, а оказавшиеся в его распоряжении ликвидировал. Таким образом, часть ранних произведений художника сегодня известна лишь по тоновым репродукциям в старых журналах и каталогах выставок⁽³⁾. Тем примечательнее существование упоминавшегося авторского повторения портрета Бурова. Оно может служить знаком того, что в 1970-е годы Пименов вновь произвел переоценку своего искусства и нашел, что его ранние картины имеют право на существование и могут быть вынесены на суд зрителя.

В 1974 году Пименов вместе с Константином Вяловым, Андреем Гончаровым, Николаем Денисовским, Александром Лабасом, Сергеем Лучишкиным, Еленой Мельниковой, Александром Тышлером подписал письмо на имя заместителя министра культуры СССР В.И. Попова об организации в Государственной Третьяковской галерее в 1975 году выставки произведений членов группы ОСТ, созданных в годы существования общества. Эта выставка, по мнению подписавших письмо мастеров, имела бы «художественное, жизненное и современное значение» [8, б.п.]. Она не состоялась, но для нас важен момент возрождения интереса Пименова к наследию ОСТа и собственному творчеству этого периода.

Однако вернемся к портрету Бурова. Архитектор изображен сидящим на фоне античной скульптуры и прикрепленного к стене рисунка. В последнем угадывается один из набросков самого Бурова к проекту оформления совхоза для фильма Сергея Эйзенштейна «Генеральная линия», а также элементы Виллы Савой Ле Корбюзье, кумира Бурова. Личность портретируемого традиционно раскрывается Пименовым через атрибуты, указывающие на профессию и вкусовые предпочтения. «Говорящей» является и лежащая на его коленях книга, раскрытая на странице с изображением профиля и ключа. В первоначальной версии картины античная статуя в левой части композиции — это торс мужчины, в авторском повторении 1972 года — женщины. Изменение пола скульптуры имеет отношение более к художнику, нежели

(3) Еще одна часть ранних картин Пименова была продана на зарубежных выставках советского искусства в частные собрания и пока так и остается недоступной для исследовательского анализа.

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТа как отражение эпохи.
Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя



Ил. 2. Пименов Ю.И. Портрет архитектора Бурова. 1972. Холст, масло. 80,5 × 60,5 см. Справа внизу подпись-монограмма и авторская надпись: «ПЮ 1928»; ниже: «повторен в 1972 г. Поступление. Приобр. в 1982 у М.Г. и Т.Г. Пименовых, сына и дочери художника». Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. ЖС-1603

к портретируемому и связано с тем, что после 1931 года основными персонажами Пименова становятся женщины.

Сравнивая оригинал и авторское повторение портрета, нужно отметить разницу в подходе к передаче облика Бурова. В оригинале Пименов немного иронически подчеркивает своеобразие лица архитектора с массивным выдающимся вперед подбородком, даже несколько утрирует эту деталь. В повторении шаржирование практически исчезает, и портрет лишается заостренной характеристики. Что касается позы изображенного, то в изначальном варианте композиции она, очевидно, характерна для Бурова. Этому крупному и энергичному человеку тесно в рамках полотна, как было тесно в нормах традиционных подходов к архитектуре. В позднем варианте портрета поза Бурова утрачивает внутреннее напряжение и лишь формально воспроизводит оригинальную.

Скульптура в первой картине развернута на Бурова и словно обращается к нему, советуя и вдохновляя; статуя во второй работе при сохранении ракурса просто является элементом фона. Наличие классической скульптуры как комментария к творческим ориентирам Бурова предвосхищает его поворот от страстного адепта конструктивизма к поклоннику древнерусской архитектуры и классицизма. Позже эстетическим идеалом Бурова станет Парфенон. Образ сторонника всего новейшего, франта и любителя эфффектов очень точно схвачен и передан Пименовым в оригинале, повторение в этом аспекте выглядит значительно слабее. Дух времени изменился вместе с самим временем. Пименов, очень внимательный к атмосфере, в которой жил, всегда точно передавал ее в своих работах.

Желая подчеркнуть образ архитектора-рационалиста, Пименов изобразил Бурова на ультрамодном консольном стуле дизайнера преподавателя Баухауза Марселя Бройера. Возможно, чтобы акцентировать включенность героя в современные научные процессы, художник поместил в композицию изображение ключа и профиль человека, которые могут быть связаны с рисунком в журнальной статье Я. Алчевского «Механика души», посвященной некоторым физиологическим аспектам работы мозга [1, с. 13]. В иллюстрации к статье можно увидеть те же элементы — ключ с длинным стержнем и человека в профиль. Другая версия изображенного на странице книги на колонках Бурова — отсылка к кубистическим композициям Фернана

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.

Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

Леже, часто включавшим узнаваемые элементы реальности: вазы, зонты, профили, ключи и т.д. Черно-белые воспроизведения картин Фернана Леже Пименов мог видеть на страницах журнала *Cahiers d'Art* в библиотеке Музея живописной культуры. В частности, во втором номере *Cahiers d'Art* за 1928 год были одновременно напечатаны статья про новые работы Эйзенштейна, проиллюстрированная кадрами из фильма «Генеральная линия» со зданием совхоза, выстроенного по эскизам Бурова, и репродукция картины Леже «Ваза» (1927, Музей современного искусства, Нью-Йорк), на которой видны женские профили и предмет, напоминающий ключ. Таким образом, вполне вероятно, что Буров держит в руках журнал, являющийся своего рода констатацией его зарубежного успеха, актуальности его творчества. Портрет создавался Пименовым, по его же признанию, с большим увлечением и был для него программно конструктивистским [8, с. 24].

Художник и архитектор учились во ВХУТЕМАСе в одно и то же время. Пименов — человек впечатлительный и восприимчивый — мог слышать блистательное и чрезвычайно эмоциональное выступление Бурова во ВХУТЕМАСе об архитектурном решении декорации фильма «Генеральная линия». В своих воспоминаниях о докладе Бурова будущий историк архитектуры Владимир Маркузон говорил о «целеустремленной уверенности и непринужденности» Бурова и о том, что ему, тогда студенту ВХУТЕМАСа, Буров показался «доблестным воином-одиночкой на поле архитектурных распрей» [14, с. 236]. Архитектура совхоза мыслилась зодчим не как нечто фантастическое «для кино». Он действовал не ради создания декоративных эффектов как самоцели, но использовал фильм, чтобы сделать жизненными и привычными взгляду новые визуальные и технологические решения сельскохозяйственных построек. Буров писал: «Трудно говорить об архитекторе как о декораторе в кино, потому что работа его не может и не должна быть названа декоративной в общепринятом смысле. И вот почему: кино открывает возможности архитектору и вообще всем нам осуществить такие задачи, которые до сих пор в силу целого ряда обстоятельств в жизнь проведены не были, и поэтому архитектор работает в кино не как декоратор, а как архитектор» [2, с. 8]. Видя в «киноархитектуре» инструмент рекламы новейших течений, Буров очень серьезно отнесся к задаче и выстроил из фанеры функциональное и элегантное здание. Сам Ле Корбюзье отмечал, что «со стороны

архитектурной совхоз „Генеральной линии“ имеет все данные носить название образцовый» и что «здания, которые я привык видеть на западе в качестве вилл и особняков, в рабоче-крестьянском государстве строятся для утилитарных сельско-хозяйственных нужд» [цит. по: 3, с. 5]. Рекламная функция предложенного архитектурного решения вполне себя оправдала — после знакомства с ним Зерноцентр заказал Бурову проект крупного зернового совхоза (так называемой зерновой фабрики) [3, с. 5].

Образы конструктивистской архитектуры и другие приметы новой эпохи

Пименов чаще других остовцев обращался в своих произведениях к образам конструктивистской архитектуры. Именно в буровской архитектурной декорации для фильма Эйзенштейна им написан интерьер «Молочного завода» (1930, частное собрание). Художник словно иллюстрирует образ будущего из пьес Владимира Маяковского. Здесь царят совершенная организованность, стерильность и белизна новейших цехов, залитых солнечным светом, который проникает внутрь через огромные конструктивистские окна. Работницы Пименова демонстрируют зрителю целый спектр эмоций — от радости до напряженного любопытства. Они — не бесправный придаток машины, но люди, осознающие свой труд и гордящиеся им. Практически так же видят новые фабрики и заводы Александр Дейнека и Екатерина Зернова. Картина Зерновой «Рыбоконсервный завод» (1931, ГТГ) и полотно Дейнеки «Текстильщицы» (1927, ГРМ) повествуют о новых конструктивистских цехах и работающих там новых советских женщинах. Все названные произведения индустриальной тематики не просто изображают цеха, механизмы и людей, но реализуют идею единения человека и машины, находящейся у него на службе.

Вероятно, именно съемки фильма «Генеральная линия» легли в основу сюжета рисунка Пименова «На съемке сельскохозяйственной Фильмы» [11, с. 9]. Первый план отдан двум широко шагающим дояркам с ведрами и мускулисту быку, а второй, на который внимательно смотрит бык, — маленьким фигуркам тех, кто работает над фильмом. Кажется, что насмешник Пименов показывает съемочную

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.
Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

группу глазами деревенских жителей — нелепой, комичной и суевающейся у треног камер рядом с настоящей жизнью доярок и скотниц.

Страстное любопытство к жизни, увлечение кино было общим для всех остовцев. Фильм «Генеральная линия» оказался запечатлен не только в графике Пименова, но и на большом полотне Константина Вялова «Эйзенштейн и Тиссэ на съемках» (1927–1928, местонахождение не установлено). Используя монтажный принцип построения композиции, Вялов показывает сразу две ленты Эйзенштейна — «Генеральную линию» и «Броненосец „Потемкин“» — и одновременно процесс съемок и просмотра этих лент. Вся композиция картины помещена в рамку кинокадра, что подчеркивает тему полотна.

Находясь под впечатлением от облика здания совхоза, Пименов, иллюстрируя детскую книгу Чарльза Робертса «Зонни и Кид» (М.; Л., 1928), помещает коровье семейство, свинок и цыплят перед этим зданием. Горизонтальные черно-белые полосы ленточных окон встречаются на заднем плане почти всех иллюстраций художника к книжке-картинке «Домашние животные» (М., 1931) и позже, как эхо, практически теряя конкретность образа, утрачивая предметность, в одной из его иллюстраций к книге Александра Жарова «Осень — весна» (М., 1933).

На картине Пименова «Бег» (1928, местонахождение не установлено) атлеты в последнем рывке стремятся к рекорду на фоне радуги, летящего гидроплана и подчеркивающих линию горизонта строгих образцов функциональной архитектуры. Интересно, что прототипом изображенного справа здания стал дом, построенный Андре Люрса в 1925 году в Версале, его фотографии были опубликованы в журнале «Современная архитектура» [21, с. 52, 53, 55, 61]. Мы видим, что Пименов, приветствуя все новейшее, изображает отечественные и зарубежные сооружения, ощущая свое искусство частью мирового художественного процесса [6, с. 2442].

Пименов нередко обращался к теме преобразующейся Москвы, вдохновляясь приметами нового в ее облике. В рисунке «Дождь» для журнала «Красная нива» [12, обложка], не привязываясь к конкретной топографии и точности архитектурных деталей, он помещает перед строениями разных веков громаду конструктивистского здания, прототипом которого стал дом кооператива «Дукстрой» на

Ленинградском проспекте в Москве⁽⁴⁾. Художник подчеркивает ритм вытянутых прямоугольников окон, игру светов и теней на фасадах. Громада нового кооперативного здания доминирует над строениями прошлого. Для достижения этого эффекта Пименов увеличивает этажность дома-коммуны. Несколько трансформируя фасады реальной постройки, художник усиливает острую современность новой московской архитектуры, которая видится ему характерной приметой времени.

Скорее всего, этот же дом с балконными оградами из тонких металлических труб присутствует еще в двух картинах художника: «Новые дома» (1929, местонахождение не установлено) [13, с. 14] и «Городские дети» (1930, Музей Людвига, Кельн). В первой работе изображены молодые женщины, изучающие журналы мод в интерьере только что построенного здания. Складывается впечатление, что героини — хозяйка и гостя. Дальний план демонстрирует зрителю беседующих на балконе мужчин, также похожих на пару «хозяин — гость», и конструктивистский квартал обновленного города. Даже цветы в горшках — не мещанские фикусы и пальмы, но строгие кактусы.

Кактус как знак нового встречается еще в двух работах Пименова конца 1920-х — начала 1930-х годов. В графической работе «Девушка с книгой» (1931, собрание М.Г. Пименова) художник изображает свою жену Наталью за чтением. Как часть ее внутреннего мира он рисует куклу-паяца, кактусы, книги и лампу, показывая принадлежность супруги определенному времени. Суккуленты, наравне с мебелью дизайнера представителей Баухауза и рационалистической архитектурой, присутствуют в экслибрисе А. Гольдмана (1930-е (?), Краснодарский краевой художественный музей им. Ф.А. Коваленко). А то, как Пименов их изобразил, говорит нам о его знакомстве с образцами немецкого искусства 1920-х годов. Например, с картиной Георга Шольца «Кактусы и семафоры» (1923, Художественный музей округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес), а также с произведениями других мастеров Новой вещественности — Александра Канольдта, Фрица Бурмана, Вильгельма Хайзе, Франца Ленка и др.

(4) Архитектор А.С. Фуфаев, 1927-1928.

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСтА как отражение эпохи.

Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

В немецких натюрмортах 1920-х годов южные растения с мясистыми стеблями и колючками стали одним из основных мотивов. Кактусы вошли в моду вслед за их появлением в американских вестернах. Позже они — популярный объект немецкой фотографии (например, у Альберта Ренгер-Патча), а затем и живописи [25]. Адольф Вортман в 1925 году поэтично писал о них: «Разве кактусы не являются растительными кристаллами, живой архитектурой? <...> Не можем ли мы сравнить нашу недавно пробудившуюся любовь к этим абстрактным геометрическим растениям с нашими усилиями по формированию пространства из первичных ограниченных форм, сферы и куба? <...> Мы боремся за ясную, чистую, бесхитростную форму. Мы устали от того, что отвлекает и капризничает. Мы хотим закона. Ибо смысл человеческого бытия — это воля к форме, к космосу» [26, с. 30]. Частое изображение суккулентов в немецкой живописи — это, с одной стороны, реализация страсти ко всему экзотическому, а с другой — соответствие принципам пластики Новой вещественности, которой мясистые кактусные стволы с четкими гранеными формами очень подходили. Пименов изображал кактусы, стремясь подчеркнуть новизну и современность интерьера и его обитателей.

Лаконичный интерьер в картине «Новые дома» соответствовал программной установке на рациональную простоту и чистоту современного жилища. Картина была представлена в 1930 году на Выставке произведений революционной и советской тематики в разделе «Новый быт» как противопоставление «старому, грязному, некультурному быту» [7, с. 13].

Эту же тему Пименов, любивший писать картины сериями, продолжил разрабатывать и в полотне «Дети на балконе». Здесь он поместил фигуры в легкую балконную «клеть», парящую в сияющей голубизне неба. Его герои словно принадлежат миру воздуха и солнца. Стиль, выбранный художником, близок к итальянской метафизической живописи, примеры которой Пименов мог видеть в Италии в 1928 году. Фиксация остановленного мгновения, резкие тяжелые тени отсылают к работам Джорджо Де Кирико и придают композиции оттенок меланхолической загадочности произведений итальянского мастера. В двух картинах Пименова, объединенных темой «гости в новом жилище», художник отчасти фиксирует настоящее, но больше грезит о будущем.

Советское изобразительное искусство с конца 1920-х годов начало использовать эффектные остросовременные элементы конструктивистской архитектуры, чтобы обозначить пульсирующее, несущееся вперед время. Образы зданий выступали в качестве символа тотального обновления — замещения старого мира новым, вытеснения прежних форм нынешними. Изображения зданий из стекла и бетона стали непременной частью журнальных репортажей о «неудержимом» росте Москвы. Почти всегда они были снабжены пропагандистскими подписями. Новой архитектуре надлежало служить наглядным пособием, инструментом, преобразующим сознание масс.

Новые герои нового времени в портретах остовцев

В 1920-е годы Юрий Пименов нечасто обращался к жанру мужского портрета. Портрет Бурова, как и рисунок «Художники в мастерской» (1928, ГТГ), где Пименов изобразил со спины себя и своего друга, сокурсника по ВХУТЕМАСу и товарища по ОСТу Андрея Гончарова, — исключение. В графическом листе Пименов остроумно подметил разницу в сюжетных интересах художников: Гончаров работает над автопортретом, тогда как сам Пименов пишет картину «Бокс» (1924, местонахождение не установлено). Рисунок исполнен в характерной стилистике остовцев — на листе все находится в движении, а фигуры поданы в неожиданных ракурсах. Тот, кого мы узнаем как Гончарова, не сидит плотно и устойчиво на легком табурете, а парит над ним. Второй художник стоит, расставив ноги, словно старается сохранить устойчивость на полу, как на ринге во время боя. Пименов в 1920-е часто играл в футбол и боксировал, вполне вероятно, что в процессе работы над картиной «Бокс» сам художник пытался воспроизводить движения боксеров для более убедительной их передачи.

Художники Общества станковистов нередко создавали портретные образы своих коллег-художников, актеров, режиссеров, искусствоведов. Характерный пример — ранний портрет Константина Вялова (еще одного члена ОСТА), написанный Дейнекой в кубизированной манере. Год спустя под влиянием учителя по ВХУТЕМАСу Владимира Фаворского Дейнека напишет художницу Паулу Фрейберг — свою возлюбленную. Интересно, что мастера интересовала не психологическая характеристика портретного образа, а формальная, пластическая

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.
Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

сторона. Особое внимание он уделил условному, лишенному реальных черт пространству белого фона, на который как бы наложена фигура. Изображая ее в ракурсе и моделируя светотень, Дейнека позволил зрителю не увидеть, но представить среду, в которой находится модель. Здесь равно чувствуются влияние Фаворского и беспредметной живописи 1910-х годов, в которой белый фон — одновременно и плоскость, и знак пространства.

Один из основателей Общества станковистов, позже известный театральный художник Петр Вильямс создал картину, признанную самими членами ОСТА «эталоном новых приемов» — «Портрет В.Э. Мейерхольда» (1925, ГТГ). На ней знаменитый режиссер представлен на фоне конструкций Любви Поповой, выполненных для его постановки «Земля дыбом» (по пьесе Марселя Мартине в переработке Сергея Третьякова). Этот агитспектакль шел с использованием киноэкрана, на который проецировались «соответствующие тексты, портреты вождей, эпизоды империалистической и гражданской войны... Таким образом к пьесе, знающей лишь печальный исход первой революционной вспышки, создается как бы добавочный сценарий, который, парализуя „сумеречное“ настроение автора, своими указаниями на примеры русской революции говорит о конечности торжества мирового революционного движения», — пояснял сам Мейерхольд [15, с. 51–52].

На фоне декораций Вильямс написал и картину «Акробатка» (1927, ГТГ). Здесь он изобразил свою жену, актрису Анну Амханицкую, в роли акробатки из спектакля «Мандат» театра Мейерхольда. Анна также была студенткой ВХУТЕМАСа, но предпочла профессии художника карьеру актрисы. Постоянные участники студенческих капустников и спектаклей на вхутемасовские сюжеты и посетители всех театральных постановок Мейерхольда Вильямс, Гончаров, Лучишкин, Амханицкая, Пименов видели в сценических экспериментах режиссера утверждение театра будущего. Популярная в 1920-е годы пьеса «Мандат» Николая Эрдмана — бытовая комедия, посвященная быту нэпманов, пытающихся приспособиться к условиям советской действительности. Спектакль по пьесе был очень востребован. Исследователь творчества Вильямса Александр Сидоров писал о портрете Амханицкой: «Это в первую очередь актриса нового театра, куда зритель ходит не столько развлекаться и отдыхать, сколько участвовать в некоем социально значимом действии, в художественно-организованном обществен-

ном акте; это представитель нового искусства и это, наконец, идеал новой женщины» [20, с. 8].

Еще одна работа Вильямса, изображающая представителя творческой интеллигенции,— «Портрет С. Мартинсона» (1927, частное собрание, США). Это своего рода картина-ребус, которая еще ждет подробного анализа. На ней ведущий актер театра Мейерхольда изображен в образе Хлестакова. Он сидит в массивном кресле, на левом подлокотнике которого расположено такое же кресло с таким же Хлестаковым-Мартинсоном; при этом второе кресло и сидящий на нем — маленькие, игрушечные. В руках Мартинсон держит закрытую книгу. На стене — репродукция «Венеры» Сандро Боттичелли. Портрет известен сейчас только по тоновой репродукции, так что о цвете фона и степени обозначенности пространства судить сложно.

Заключение

Театр и кино, как и архитектура, были в числе форпостов современного искусства. И в этом смысле портреты Мейерхольда и Бурова — это портреты двух символов эпохи, представителей «главных» профессий своего времени. В облике архитектора у Пименова был зашифрован целый пласт культуры 1920-х годов, представителям которого были присущи интерес к мировым художественным тенденциям, осознание мира как единого движущегося к прогрессу целого, восприятие человечества стоящим на пороге грандиозных и непременно позитивных перемен. В работе Пименова архитектор-конструктивист Андрей Буров предстает экстравагантным и ярким пропагандистом новых взглядов и идей. В свою очередь, сам Пименов на момент создания портрета был уже довольно успешным художником, в образцах «экспрессионистического реализма» которого можно было усмотреть «черты будущего» [22, с. 15]. Художника и его модель объединяли возраст, место учебы, увлечение всем новым, энергичность, даже любовь к стильной и замысловатой одежде. Оба мастера, ярко и самобытно раскрывшиеся в 1920-е годы, продолжили развиваться и в 1930-е, создавая произведения, вошедшие в историю искусства и архитектуры XX века.

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи. Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

Список литературы:

- 1 Алчевский Я. Механика души // Огонек. 1927. № 6. С. 13.
- 2 Буров В.А. Буров А.К. Архитектор и ученый // Андрей Константинович Буров. Архитектор и ученый: Сборник к 100-летию А.К. Бурова (1900–1957) / [Сост. В.А. Буров и др.]. М.: Физ. фак. МГУ, 2000. С. 4–15.
- 3 В.С. Новая клиентура архитектора Ле Корбюзье // Советский экран. 1928. № 46. С. 5.
- 4 Вильямс П., Козлова К., Пименов Ю. Между лаптем и домной // Искусство в массы. 1930. № 4. С. 13–14.
- 5 Воронович Е.В. Архитектура конструктивизма в советском изобразительном искусстве конца 1920-х — начала 1930-х гг. // eSamizdat. 2020. Vol. 13. P. 219–230. URL: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/88/78> (дата обращения 20.12.2022).
- 6 Воронович Е.В. Общество станковистов: композиционные и сюжетные параллели // Манускрипт. № 11. Тамбов: Грамота, 2021. С. 2439–2445.
- 7 Выставка произведений революционной и советской тематики / Государственная Третьяковская галерея; авт. ст. А.А. Федоров-Давыдов. М., 1930. 14 с.
- 8 Вялов К.А. и др. — В.И. Попову // Личный архив М.Г. Пименова.
- 9 Гончаров А. Картины рассказывают // Советская культура. 1973. № 93. 20 ноября. С. 3.
- 10 Зингер Л. Образы, рожденные жизнью. Портреты работы Ю.И. Пименова // Искусство. 1973. № 11. С. 24–29.
- 11 Красная нива. 1927. № 35. С. 9.
- 12 Красная нива. 1929. № 40. Обложка.
- 13 Красная панорама. 1929. № 34. С. 14.
- 14 Маркузон В.Ф. [Воспоминания об А.К. Бурове] // Андрей Константинович Буров: Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников / Сост., вступ. статья и примеч. Р.Г. Буровой, О.И. Ржехиной. М.: Искусство, 1980. С. 236–238.
- 15 Мейерхольд В.Э. «Земля дыбом» [Earth on End] // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. / Ком. А.В. Февральского. Ч. 2: 1917–1939. М.: Искусство, 1968. С. 51–52.
- 16 Пименов Ю.И. [Автобиография] // Советские художники. Т. 1: Живописцы и графики. М., 1937. С. 255–256.
- 17 Пименов Ю.И. [Автобиографический очерк] // Мастера советского изобразительного искусства: произведения и автобиографические очерки / Сост. П.М. Сысоев и В.А. Шквариков. Т. 1: Живопись. М.: Искусство, 1951. С. 387–392.
- 18 Пименова Т. Моему отцу с любовью. М.: Пески, 2019. 79 с.
- 19 Платформа ОСТА // Советское искусство за 15 лет: Материалы и документация / Сост. И. Маца, Л. Рейнгардт и Л. Ремпель. М.; Л.: Изогиз, 1933. С. 575.
- 20 Сидоров А.Ю. Петр Вильямс. Живопись, сценография. М.: Советский художник, 1980. 136 с.
- 21 Современная архитектура. 1927. № 2. С. 52, 53, 55, 61.
- 22 Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство: Статьи и очерки. М.: Искусство, 1975. 739 с.
- 23 Хан-Магомедов С.О. Андрей Буров. М.: Русский авангард, 2009. 276 с.
- 24 Яблонская М.Н. Московский художник Федор Антонов // Sovjiv.ru. URL: <https://sovjiv.ru/articles/61> (дата обращения 23.12.2022).
- 25 Luke M. Still Lives and Commodities // New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933 / Ed. by S. Barron, S. Eckmann. Los Angeles County Museum of Art, 2015. P. 228–241.
- 26 Wortmann A. Die Zeitschriften // Frankfurter Zeitung: Das Kunstblatt. 1925. № 1 (January). S. 30.

Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТА как отражение эпохи.

Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя

References:

- 1 Alchevskii Ya. Mekhanika dushi [Soul Mechanics]. *Ogonek*, 1927, no. 6, p. 13. (In Russian)
- 2 Burov V.A. Burov A.K. Arkhitektor i uchenyi [Architect and Scientist]. *Andrei Konstantinovich Burov. Arkhitektor i uchenyi: Sbornik k 100-letiyu A.K. Burova (1900–1957)* [Andrey Konstantinovich Burov. Architect and Scientist: Collection of Articles for the 100th Anniversary of A.K. Burov (1900–1957)], ed. V.A. Burov and al. Moscow, Fiz. fak. MGU Publ., 2000, pp. 4–15. (In Russian)
- 3 V.S. Novaya klientura arkhitekora Le Corbusier [The New Clientele of the Architect Le Corbusier]. *Sovetskii ehkran*, 1928, no. 46, p. 5. (In Russian)
- 4 Villiams P., Kozlova K., Pimenov Ju. Mezhdubaptem i domnoi [Between Bast Shoe and Blast Furnace]. *Iskusstvo v massy*, 1930, no. 4, pp. 13–14. (In Russian)
- 5 Voronovich E.V. Arkhitektura konstruktivizma v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve kontsa 1920-kh – nachala 1930-kh gg. [Constructivist Architecture in the Soviet Fine Arts of the late 1920s – early 1930s]. *eSamizdat*, 2020, vol. 13, pp. 219–230. Available at: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/88/78> (accessed 20.12.2022). (In Russian)
- 6 Voronovich E.V. Obshchestvo stankovistov: kompozitsionnye i syuzhetnye paralleli [The Society of Easel Painters: Compositional and Plot Parallels]. *Manuscript*. No. 11. Tambov, Gramota Publ., 2021, pp. 2439–2445. (In Russian)
- 7 *Vystavka proizvedenii revolyutsionnoi i sovetskoi tematiki* [Exhibition of Works of Revolutionary and Soviet Themes], The State Tretyakov Gallery, article' author A.A. Fedorov-Davydov. Moscow, 1930. 14 p. (In Russian)
- 8 Vyalov K.A. i dr. – V.I. Popovu [Vyalov K.A. and al. – to V.I. Popov]. *Lichnyi arkhiv M.G. Pimenova* [Personal Archive of M.G. Pimenov].
- 9 Goncharov A. Kartiny rasskazyvayut [Pictures Tell]. *Sovetskaya kul'tura*, 1973, no. 93, November 20, p. 3. (In Russian)
- 10 Zinger L. Obrazy, rozhdennye zhizn'yu. Portrety raboty Yu.I. Pimenova [Images Born of Life. Portraits by Yu.I. Pimenov]. *Iskusstvo*, 1973, no. 11, pp. 24–29. (In Russian)
- 11 *Krasnaya niva*, 1927, no. 35, p. 9. (In Russian)
- 12 *Krasnaya niva*, 1929, no. 40, cover. (In Russian)
- 13 *Krasnaya panorama*, 1929, no. 34, p. 14. (In Russian)
- 14 Markuzon V.F. Vospominaniya ob A.K. Burove [Memories of A.K. Burov]. *Andrei Konstantinovich Burov: Pis'ma. Dnevnik. Besedy s aspirantami. Suzhdeniya sovremennikov* [Andrey Konstantinovich Burov: Letters. Diaries. Conversations with Graduate Students. Judgments of Contemporaries], comp., entry article and notes R.G. Burova, O.I. Rzhehina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, pp. 236–238. (In Russian)
- 15 Meyerhold V.E. "Zemlya dybom" [The Earth Stands on End]. Meyerhold V.E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy: V 2 ch.* [Articles. Letters. Speeches. Conversations: In 2 Parts], notes A.V. Fevral'sky. Part 2: 1917–1939. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, pp. 51–52. (In Russian)
- 16 Pimenov Yu.I. Avtobiografiya [Autobiography]. *Sovetskie khudozhniki* [Soviet Artists]. Vol. 1: *Zhivopistsy i grafiki* [Painters and Graphics]. Moscow, 1937, pp. 255–256. (In Russian)
- 17 Pimenov Yu.I. Avtobiograficheskii ocherk [Autobiographical Essay]. *Mastera sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva: proizvedeniya i avtobiograficheskie ocherki* [Masters of Soviet Fine Arts: Works and Autobiographical Essays], comp. P.M. Sysoev, V.A. Shkvarikov. Vol. 1: *Zhivopis'* [Painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1951, pp. 387–392. (In Russian)
- 18 Pimenova T. *Moemu ottsu s lyubovyu* [To My Father with Love]. Moscow, Peski Publ., 2019. 79 p. (In Russian)
- 19 Platforma OSTa [OST Platform]. *Sovetskoe iskusstvo za 15 let: Materialy i dokumentatsiya* [Soviet Art for 15 Years: Materials and Documentation], comp. I. Matsa, L. Reingardt, L. Rempel. Moscow, Leningrad, Izogiz Publ., 1933, p. 575. (In Russian)
- 20 Sidorov A. Yu. *Petr Villiams. Zhivopis', stsenografiya* [Peter Williams. Painting, Scenography]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1980. 136 p. (In Russian)
- 21 *Sovremennaya arkhitektura*, 1927, no. 2, pp. 52, 53, 55, 61. (In Russian)
- 22 Fedorov-Davydov A.A. *Russkoe i sovetskoe iskusstvo: Stat'i i ocherki* [Russian and Soviet Art: Articles and Essays]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 739 p. (In Russian)
- 23 Khan-Magomedov S.O. Andrei Burov [Andrey Burov]. Moscow, Russkii avangard Publ., 2009. 276 p. (In Russian)
- 24 Yablonskaya M.N. Moskovskii khudozhnik Fedor Antonov [Moscow Artist Fyodor Antonov]. *Sovjiv.ru*. Available at: <https://sovjiv.ru/articles/61> (accessed 23.12.2022). (In Russian)
- 25 Luke M. Still Lifes and Commodities. *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933*, eds. S. Barron, S. Eckmann. Los Angeles County Museum of Art, 2015, pp. 228–241.
- 26 Wortmann A. Die Zeitschriften. *Frankfurter Zeitung*, Das Kunstblatt. 1925, no. 1 (January), p. 30.