

RU

Общество станковистов: композиционные и сюжетные параллели

Воронович Е. В.

Аннотация. Цель исследования - выявление истоков стилистических линий и приемов, общности сюжетных мотивов и композиционных решений произведений ряда художников объединения ОСТ. Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе творческого наследия мастеров группы ОСТ, охватывающем, среди прочего, утраченные произведения, обнаруженные по публикациям их репродукций. Автору удается проанализировать общность сюжетных мотивов и композиционных решений в творчестве художников, связывая это и с общей установкой на ясность в выборе сюжета, и с взаимовлиянием, игрой и соревнованием на лучшую реализацию того или иного мотива, с попыткой сформировать магистральный стиль. В результате доказано, что мастера Общества станковистов на фоне общего для них стремления к созданию нового фигуративного искусства и отражению современности при всей индивидуальности своего пластического языка придерживались аналогичных композиционных приемов, а также похожих сюжетных мотивов и тематических линий (зачастую новых для отечественного изобразительного искусства).

EN

Society of Easel Painters: Compositional and Plot Parallels

Voronovich E. V.

Abstract. The aim of the research is to identify the origins of stylistic lines and techniques and the commonality of plot motives and compositional solutions in the works of a number of artists from the Society of Easel Painters association. The scientific originality of the research lies in a comprehensive analysis of the creative heritage of the Society of Easel Painters masters, including the lost works discovered through the publication of their reproductions. The author manages to analyse the commonality of plot motives and compositional decisions in the artists' creative work, linking this with a general attitude towards clarity in choosing a plot, and with mutual influence, play and competition for the best realization of a particular motive, with an attempt to form the main style. As a result, it was proved that the masters of the Society of Easel Painters, against the background of their common desire to create a new figurative art and reflect modernity, with all the individuality of their plastic language, adhered to similar compositional techniques, as well as similar plot motives and thematic lines (often new for Russian fine art).

Введение

О живописном и графическом наследии художников Общества станковистов существует несколько исследований: это подробная, во многом построенная на личных воспоминаниях и беседах с самими участниками объединения монография В. И. Костина «ОСТ» (1976); полная точных формулировок книга А. А. Каменского «Романтический монтаж» (1989); статьи в каталогах выставок: «Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932», «Графика Общества станковистов» галереи «Элизиум»; диссертации Р. И. Жердевой «Общество художников станковистов», В. С. Манина «Из истории художественных объединений Москвы и Ленинграда в 1921-1932 годах», Т. В. Маловой «Поэтика художников ОСТа»; монографии и статьи, посвященные художникам непосредственно. Таким образом можно утверждать, что творчество группы ОСТ довольно хорошо изучено. Однако, несмотря на это, автору статьи удалось найти новые закономерности в творческом наследии художников ОСТ. Он своим исследованием закрывает имевшиеся лакуны, возникшие из-за того, что некоторые произведения художников ОСТа были недоступны искусствоведам – не выявлены и не описаны.

Творческое наследие художников группы ОСТ в значительной мере музеефицировано. Однако исследовательская работа продолжается: выявляются новые произведения ОСТовцев, ведутся поиски истоков их стилистических линий и приемов. Отдельной темой видится общность сюжетных мотивов и композиционных решений в творчестве ряда художников объединения (Федора Антонова, Петра Вильямса, Александра Дейнеки,

Екатерины Зерновой, Александра Лабаса, Сергея Лучишкина, Юрия Пименова и др.). Интересно проанализировать, связано ли это с общей установкой на «революционную современную ясность в выборе сюжета» (Советское искусство за 15 лет, 1933, с. 575), или же дело во взаимовлиянии, игре и соревновании на лучшую реализацию того или иного мотива, в попытке сформировать магистральный стиль, возможно, в чем-то еще.

Основная часть

Учреждая в 1925 году Общество станковистов (ОСТ), молодые художники – выпускники Вхутемаса, – во многом вдохновленные новой вещественностью и экспрессионизмом европейских мастеров, увиденных на «1-й Всеобщей германской художественной выставке» в 1924 году, стремились создать новое фигуративное искусство для нового государства. Дистанцируясь от других объединений и считая, что предметность себя не исчерпала, ОСТовцы наметили следующие линии развития: «...революционная современная ясность в выборе сюжета; стремление к абсолютному мастерству... развитие формальных достижений последних лет; стремление к законченной картине» (Советское искусство за 15 лет, 1933, с. 575).

Темы художников ОСТА: индустрия, новая жизнь, быт, роль женщины и т.п., – ярко отражали современность с ее стремительным ритмом. Мастерам объединения было присуще и амбициозное желание создать новую тематическую картину. Сюжеты их работ – выражение художественной позиции. Развернутые на восприятие всего остросовременного: актуального западного искусства, конструктивистской архитектуры (Воронович, 2020), кино и фотографии, они занимались созданием новой фигуративной живописи, «активной агитацией за четкую строительную форму как форму стиля» (Вильямс, Козлова, Пименов, 1930, с. 14), разрабатывали темы спорта, труда, техники, полета, искали новые типы, изобретали жанр индустриального пейзажа. Если не обращаться к визуальным образам, но перечислить названия произведений, то станет очевидной общность их тематической программы. Например, спортивную тему в равной степени реализовывали Дейнека, Пименов, Антонов, Лучишкин (изображения бега, бокса, тенниса, футбола, волейбола) (темы спорта в творчестве ОСТА касалась в своей статье Р. Жердева (1983)). Шахтеров писали Дейнека и Денисовский. Все это естественным образом приводило к общности сюжетных мотивов, а в случае с ОСТовцами – учениками Владимира Фаворского, – и к некоторой схожести композиционных схем и пластических решений. Сам творческий метод ОСТовцев отличался 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» (Яблонская, 2021).

Крупнофигурные композиции, «монументально-плоскостное» решение, острые ракурсы, монтажный принцип построения изображения и деформация натуры ради усиления выразительности образа, динамика, заключенная в композициях, контрасты объема и плоскости легли в основу изобразительных принципов художников ОСТА. Эта стилевая линия нового фигуративного искусства, противостоявшая как абстракции, так и реализму в духе XIX столетия и в его прочтении Ассоциацией художников революционной России (АХРР), стала вехой в развитии советского искусства. По мнению Давида Арановича (1925), художники ОСТА были «единственной современной группировкой» (с. 281) из всех современных ему художественных объединений.

С самого момента образования ОСТА единого стиля объединения не существовало. Можно говорить о нескольких стилистических линиях и веере индивидуальных стилистик. Одна из этих линий – линия Барща, Вильямса, Вялова, Дейнеки, Зерновой, Пименова. Художников объединяют формат работ, крупнофигурность, новизна персонажей, введение в композицию нескольких точек зрения, совмещение разных масштабов и современная тематика. Особенно хорошо это видно на фотографии экспозиции Венецианской биеннале 1932 года, где полотна названных художников размещены на одной стене. Выделяясь из экспозиции всей выставки новым контрастным плоскостным подходом, светлыми фонами, острыми абрисами крупных фигур, эти картины хотя и были созданы ОСТовцами уже после прекращения деятельности их объединения, ясно говорят о пластической новизне и некоторой общности стилистики, а не о следовании традиционному реализму или сезаннизму, свойственному другим советским участникам биеннале.

«ОСТ был первой художественной организацией в СССР, выдвинувшей машину и индустриальную форму как форму стиля» (Вильямс, Козлова, Пименов, 1930, с. 14), – заявляли представители объединения. Изображению машины, техники во взаимодействии с человеком посвящен целый ряд работ художников: картины и рисунки А. Дейнеки, почти все «производственные» графические работы М. Доброковского и многие другие. И даже «Директор погоды» А. Тышлера (1926, Музей искусства авангарда – МАГМА) в данном случае примыкает к мейнстриму объединения.

Члены Общества станковистов, увлеченно работавшие над темой индустриализации в 1920-х годах, развили и появившийся в живописи еще в XIX веке образ шахтера. Алексей Гастев – поэт и руководитель Центрального института труда (ЦИТ), созданный в 1920 году, – занимался теорией научной организации труда, разрабатывая наиболее продуктивные его способы. Один из внедрявшихся им методов – отработка навыка точной и правильной работы в штреке – был показан в первом звуковом советском документальном кинофильме «Энтузиазм (Симфония Донбасса)» 1930 года режиссера Дзиги Вертова. Там есть замечательные кадры, зафиксировавшие отработку движений киркой до спуска в штольню и использование столь же отточенных движений при откалывании породы. Напоминающие эти кадры позы и ракурсы, подсмотренные в реальной жизни, использовали и художники ОСТА.

Александр Дейнека стал одним из первых художников, совершивших рабочую поездку в Донбасс. По итогам своего путешествия он выполнил серию графических листов и три монументальных полотна: «Перед спуском в шахту» (1925, Государственная Третьяковская галерея, Москва, далее – ГТГ), «В забое», 1925 (не сохранилось; фрагмент картины («Шахтер», 1925) находится в частном собрании в США) и «На стройке новых цехов» (1926, ГТГ). При построении композиций мастер использовал характерный для кино и фотографии прием монтажа. Контрастные по масштабу и цвету объемные человеческие фигуры поданы в неординарных ракурсах и приобретают особую динамику на фоне графичных фонов с элементами конструкции подъемника. Дейнека (1989) реализовал в своем творчестве облик и пластику человека своей эпохи. По сути, он и создал одно из наиболее ярких живописных воплощений образа человека, который «по-новому видит мир, чувствует время, особо понимает пространство» (с. 49).

В картине «Перед спуском в шахту» Дейнека изобразил бригаду готовящихся к спуску в штольню шахтеров. Кажется, что все эти люди представляют собой единый подмеченный в жизни типаж спокойного, физически сильного, коренастого, привычного к такого рода труду человека. Создается впечатление, что Дейнека не использует ни одного цвета, его живопись практически монохромна. Но именно контраст черного, белого, контуров силуэтов и фона сообщает драматизм этой статической композиции. Интересно, что в 1937 году бывшая участница объединения ОСТ Клавдия Козлова повторит сюжет этой работы в картине «Смена мотористок в шахте» (Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», Москва), но напишет персонажей в традиционном духе – в стиле социалистического реализма.

Другой член Общества станковистов Николай Денисовский в 1929 году посетил Донбасс в рамках творческой командировки. Вернувшись, он создал несколько живописных полотен, посвященных работе в шахте. В картинах «Шахтеры ожидают клеть» и «Спуск в шахту» (обе – 1929, ГТГ) Денисовский словно возвращается к образам, созданным Николаем Касаткиным в конце XIX века в работах «Шахтерка» (1894, ГТГ), «Углекопы. Смена» (1895, ГТГ). Трагедия фигуры несколько более условно и плоско, нежели Касаткин, он также изображает шахтеров темными фигурами на сумрачных, словно пыльных фонах. Пятна неровного света ламп Вольфа выхватывают из мрака интерьеры шахт и призрачных углекопов. Однако здесь, как и в картинах Дейнеки, их труд показан художником как безопасный. В движениях персонажей нет героики или усталости, есть спокойная монотонность каждодневной работы.

Автор статьи «Человек и машина на снимке» в 1930 году довольно объективно обозначил сложившуюся тенденцию к отражению техники и человека в фотографии: «Советская массовая фотография машину и стройку сделала излюбленным сюжетом. Это хорошо! <...> Пролетариат: он видит в ней лишь средство к построению человеческого счастья, средство, которое подчинено человеческой воле и управляется ею» (Межеричер, 1930, с. 586). Нужно отметить, что острые и неожиданные ракурсы, приемы монтажа, выявление эстетических качеств технических средств, похожие композиционные приемы роднят кино, фотографию, графику и живопись 1920-х годов.

Анатолий Луначарский (1926) отмечал, что произведениям мастеров ОСТа были присущи такие черты, как «чрезвычайно остро выраженный индустриализм, причем машины и рабочие процессы взяты были опять-таки не фотографоподобно, а стилизованно, с выявлением особой красоты и элементности стальных мускулов машин и живых мускулов рабочих». В крупноформатном полотне Юрия Пименова «Даешь тяжелую индустрию!» (1927, ГТГ) заложена внутренняя экспрессия – фигуры рабочих с вытянутыми пропорциями изображены в «сверхусилии», их выраженное мускульное напряжение передается зрителю. Контраст цветов вызывает беспокойство, а оранжевое зарево расплавленного металла создает впечатление, что зритель смотрит на огромное солнце – восход советской индустрии. В полотне Дейнеки «На стройке новых цехов» (1925, ГТГ), приобретенном в Музей живописной культуры (что свидетельствует о большой популярности и актуальности картин Дейнеки), решение фигур работниц основано на контрасте масштаба, объема и цвета; образы героинь будто противопоставлены фону. Изображенные в сложных ракурсах объемные фигуры выделяются на фоне графически четкого рисунка заводских строений, что придает композиции дополнительную динамику. Обе картины, специально созданные к «Выставке художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции», были единственными показанными там работами на индустриальную тему, в которых использовался новый пластический язык. В своих полотнах молодые мастера совмещали несколько точек зрения, использовали прием монтажа, изображали новый тип рабочего.

Позже, в 1931 году, Пименов написал большое полотно «На цементном заводе» (другое название «Цемент», 1931, местонахождение не установлено). Созданию работы предшествовали командировка художника на производство в Новороссийск и выполнение им рисунков, два из которых опубликованы на страницах журнала «Красная Нива». На картине Пименов поместил на первый план крупно взятую п-образную цементную опору, которая, вместе с рабочими, становится главным героем картины. Полотно было показано на Венецианской биеннале 1932 года рядом с работами Дейнеки и Зерновой и получило положительные оценки итальянской критики. Среди прочего Пименов был назван художником «большого вкуса» (Кравченко, 1933, с. 237).

Екатерина Зернова создала несколько живописных произведений, посвященных индустрии: «Печатный цех (Ситец)» (1929, не сохранилось), «Фабрика. Томат-пюре» (1929, Астраханская государственная картинная галерея имени П. М. Догадина, далее – Астраханская галерея), «Рыбодобывающий завод» (1927, ГТГ), «Сельмашстрой» (1931, местонахождение не установлено; известен плакат работы Зерновой «Гигант сельскохозяйственного машиностроения (Цех сеялок Ростовского сельмаша)» (1931, Пермская государственная художественная

галерея), повторяющий композицию картины), – все они несут в себе черты ОСТовского эксперимента с формой и цветом и интерес к производственной тематике. В композицию картины «Печатный цех (Ситец)» было буквально вклеено «полотно», на которое набивается узор, а картина «Томат-пюре» решена в цветовой гамме бензинового пятна, и каждый из изображенных персонажей и объектов окрашен в свой интенсивно-кислотный цвет. Работа «Сельмашстрой» построена на повторении ритмов ободов колес и колесных спиц на первом плане. Все композиции не просто изображают индустрию (как это зачастую встречается в этот период и в западной живописи), но реализуют идею единения человека и машины, находящейся у него на службе.

Дейнека и Пименов являлись «ядром» ОСТА и во многом определяли магистральную линию стиля общества. Их крупнофигурные картины были эталонными для участников объединения. Работы Пименова «Футбол» (1926, Астраханская галерея), «Каток» (1926), «Теннис» (1927), «Бег» (1928), «Актрисы с зеркалами» (1928, все – местонахождение не установлено), «Негритянская оперетта» (1927, частное собрание, США?), «Китайский театр» (1928, собрание П. Авена), «Молочный завод» (1930, частное собрание), «Новые дома» (1929, местонахождение не установлено), «Городские дети» (1930, Музей Людвига, Кёльн) даже в черно-белом воспроизведении значительно дополняют представление о раннем творчестве художника. Произведения Пименова и Дейнеки позволяют говорить об общей стилиевой тенденции в двух разных вариантах, борьбе за лидерство. В работах Пименова 1920-х годов больше экспрессии, гротеска, иронии, деформации природы, некоторого надлома. Дейнека более классичен. Даже в его самых динамичных работах присутствуют внутренняя уравновешенность и гармония. Отсюда и разная интерпретация одних сюжетов: «Футбол», «Теннис», «Бег», «Каток» Пименова – «Футбол» (1924, частная коллекция), «Бег» (1930, Международная галерея современного искусства Ка'Пезаро, Венеция) Дейнеки.

В картинах художников, имеющих одинаковое название «Футбол», представлены левитирующие спортсмены (Kowaljow, 1996, с. 124) – любимая тема не только живописцев, но и фотографов и кинорежиссеров этого времени (Александр Родченко, Аркадий Шайхет, Дзига Вертов). Пластическая характеристика в работах различается – Пименов решает фигуры более объемно, создает глубину пространства, тогда как игроки Дейнеки располагаются параллельно плоскости холста. Обоим мастерам важна выразительность пластики человеческого тела, которое видится как сумма объемов, при этом у Дейнеки передача света и тени доминирует над цветовым решением образов. Пименов вносит в жанровую, по сути, сцену «метафизический» оттенок. Ему удается достичь гармонии между сюжетом и позами спортсменов. Игроки парят в магическом «безвесии», словно загнипнотизированные черным солнцем мяча. Это полет, воспарение обновленного современного человека в неизведанные выси, символ его открывающихся возможностей.

В крупнофигурных композициях с названием «Бег» Пименова и Дейнеки, несмотря на формальные признаки сходства произведений (в сюжете, масштабе фигур, профильном изображении спортсменов), очевидна разница в подходе к решению образа. В работе Пименова экспрессивные фигуры атлетов с удлинёнными пропорциями в последнем изматывающем рывке стремятся к рекорду на фоне радуги, летящего гидроплана и строгих форм новой архитектуры, подчеркивающих линию горизонта. Интересно, что прототипом изображенного справа на картине здания стал дом, построенный по проекту Андре Люрса в 1925 году в Версале: его фотографии были опубликованы в журнале «Современная архитектура» (1927, с. 52, 53, 55, 61). Пименов не фантазировал, создавая образы архитектуры, он, приветствуя все новейшее, нередко изображал ее готовые отечественные и зарубежные образцы, ощущая свое искусство частью мирового художественного процесса. Космополитизм был присущ и Дейнеке: его персонажи, несущиеся на пределе своих возможностей, – это спортсменки, не имеющие национальности. Их светлые удлинённые фигуры стремятся к победе на почти абстрактном темном фоне, где роль горизонта и места исполняют ограничивающие трек горизонтали веревок.

О композиции картины Пименова «Бокс» (1924, местонахождение не установлено) мы сейчас можем судить по трем источникам – по рисунку, видимому на фото зала экспозиции Венецианской биеннале 1928 года, по фрагменту графической работы «Художники в мастерской» (1928, ГТГ) и по детали картины «Актрисы с зеркалами». Фигура боксера дана в профиль; тело борца предстает ступком круглящихся мускулов, перетекающих в сферические объемы боксерских перчаток. Так Пименов передает мышечное и психологическое напряжение своего персонажа. Вытянутые пропорции создают несколько эстетизированный образ спортсмена. В работе Дейнеки «Боксер Градополов» (1925), известной сейчас только по черно-белому воспроизведению в журнале (работа вызвала негативные отклики коллег, считавших, что картина пропагандирует насилие, и была уничтожена автором), спортсмены изображены на светлом фоне пола боксерского ринга, развернутого на зрителя. Поверженный соперник и все еще пребывающий в стойке Градополов конкретны и почти натуроподобны, будто зафиксированы фоторепортером с трибун. Интерес к одной теме, общее увлечение спортом и, в частности, боксом не приводят в данном случае к сколько-нибудь похожему решению картин.

Современники отмечали сходство в работах двух мастеров этого периода и объясняли это взаимовлиянием. О такой возможности говорится в воспоминаниях Бориса Пророкова. Дейнека, возражая Елене Лабас относительно влияния картины Пименова на его собственный «Бег», говорил: «Все мы испытали чьи-то влияния. Но утверждение... будто мой “Бег” сделан под влиянием Пименова, – чепуха. Он сам по себе, я – сам. Наблюдал долго бег на стадионах, искал ритм, композицию всей плоскости холста, делал наброски с натуры» (Пророков, 1979, с. 97). Если заимствования и были, то художники относились к ним как к естественному процессу обмена приемами. Учитывая огромное воздействие современной, в том числе спортивной, фотографии на творчество ОСТовцев, вряд ли возможно установить единственный источник их заимствований. Вероятно, стоит говорить об общей художественной цели, схожих предпосылках формирования пластического языка этих мастеров.

Почти идентичны интерьеры промышленных зданий в картинах Дейнеки «Текстильщицы» (1927, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, далее – ГРМ) и Пименова «Молочный завод». Они словно иллюстрируют образ стерильного будущего из пьес Владимира Маяковского. Сияющие белизной и залитые солнечным светом, проникающим через ленточные конструктивистские окна, новейшие цеха наполнены магией созидания. Пименов будто бы бросает вызов Дейнеке, повторяя основные характерные художественные ходы «Текстильщиц» (дробность и ритмику фактур и деталей, фазовость движений персонажей, решение заднего плана с видимыми через огромное окно коровами), но предлагает иную их интерпретацию. Пользуясь одними и теми же выразительными средствами, художники вырабатывают новый тип тематической картины. Это параллельный и отчасти совместный поиск, своего рода игра. Подобные заимствования – творческий диалог мастеров о современной картине, ее сюжете, пластике. У Дейнеки пространство картины неглубокое, Пименов же дает собственное пространственное решение очень близкого сюжета. Он дважды уводит композицию вглубь: слева и справа. Слева движение подчеркнуто фигурами выходящих за пределы изображенного помещения женщин (очертания которых размываются по мере удаления от зрителя). Кроме того, Пименову интересна передача эмоций. Если текстильщицы Дейнеки сосредоточены и погружены в себя, то работницы Пименова демонстрируют зрителю целый спектр эмоций – от радости до напряженного любопытства.

Часты композиционные и сюжетные параллели у Остовцев Дейнеки и Антонова. Эти художники выбрали «разные пути» в живописи и по-разному формулировали свои задачи: «ясность локальных отношений и отрицание модуляции цвета под влиянием воздушной среды» (Дейнека) и важность «богатства фактурных сплавов и движения мазка в пластическом выражении формы» (Антонов) (из письма Ф. Антонова М. Яблонской от 9 ноября 1986 г.) (Яблонская, 2021). Но при этом композиции произведений настолько похожи, что позволяют предположить прямое цитирование Антоновым своего старшего товарища. Например, картина Антонова «Детские ясли в Грозном» (1931, ГТГ) тематически и композиционно восходит к рисунку Дейнеки «На солнце» для журнала «Даешь» (1929, № 4). Еще более явное заимствование, даже игра с образами Дейнеки возникают в работе Антонова «Теннисистка» (1935, местонахождение не установлено). Антонов, изображая свою жену Любовь Силич на теннисном корте стадиона «Динамо», располагает ее фигуру практически так же, как это делает Дейнека в картине «На балконе» (1931, ГТГ): слева на холсте, в контражуре, на возвышении рядом с перилами. О прямом обращении к картине Дейнеки говорит и полотенец, так же развевающийся на теплом летнем ветру солнечного дня. Это образы безмятежного лета и глядящей вперед юности.

Известные как театральные художники Пименов и Вильямс затрагивали в своих картинах тему сценических постановок. Работа «Негритянская оперетта» (видимо, была приобретена с выставки, на которой экспонировалась, и в настоящее время находится в США) (Печать и революция, 1927, с. 103) написана Пименовым по впечатлениям от концертов афроамериканского джазового коллектива «Шоколадные ребята», так называемой негро-оперетты, гастролировавшей в Москве и Ленинграде в 1926 году. Выступления танцоров, музыкантов и певцов вызвали восторженный прием публики и деятелей искусства, например, Мейерхольда. Ценивший новизну в потоке жизни, Пименов выбрал экзотическое ревю сюжетом для своей картины, стараясь показать искрометную энергию артистов.

Написанная год спустя картина Вильямса «Негритянская Венера» (1929, ГТГ) изображает танцовщицу, похожую на Жозефину Бейкер, с того же ракурса – «из бенеуара» – и почти в той же позе, что и у персонажей «негритянского ревю» Пименова. Художников занимает своеобразная пластика исполнителей, то, как с ее помощью актеры приковывают к себе внимание зрителей.

Работа Пименова «Актрисы с зеркалами» показывает нам театральное закулирье, которое художник знал и любил. Композиция, построенная на диагоналях и перекличке криволинейных форм, передает психическое напряжение, царящее в гримерке перед спектаклем. В число деталей, как это часто бывало, Пименов включил еще одну свою работу. На стене возле зеркала – рисунок, где со спины представлена танцовщица в цилиндре. Это не что иное, как опубликованная в журнале «Советское искусство» работа Пименова «Шоколадные ребята» (1926, местонахождение не установлено). Интересно, что шляпа, подобная изображенной на рисунке, присутствует в интерьере гримерки, связывая картины «Негритянская оперетта» и «Актрисы с зеркалами». Можно предположить, что эти две работы и «Китайский театр» – триптих о театральной жизни разных стран. Изображая спортивные состязания, театральные зрелища, индустриальные сюжеты, автор не меняет принципиального подхода к художественным приемам, он пишет рабочих с той же экспрессией и свободой, с какой рисует актеров и спортсменов.

Объединенные похожими сюжетами и композиционными схемами полотна художников ОСТА видятся своего рода товарищескими матчами между ними. Имевшие общие стремления в искусстве, часто связанные искренней дружбой мастера заново создавали фигуративный мир живописи после его отрицания в искусстве авангарда, разрабатывали его сюжеты, актуальные и живые.

Юрий Пименов совершил зарубежную поездку раньше Александра Дейнеки. Но их подход к увиденному и выбор тем часто совпадает – сказывается близость мировоззренческих установок. Сравним две «итальянские» работы художников, объединенные общностью социальных взглядов их авторов. (После зарубежной поездки Пименов написал картину «Берлин. Запад», но нечеткое и слишком общее отображение на фотографии с Венецианской биеннале 1932 года не дает возможности рассмотреть ее в достаточной степени, а, следовательно, и проанализировать.) На иллюстрации для журнала «Красная панорама» 1929 года Пименов рисует улицу Падуи с «католическими патерами в фашистской Италии» (Рогинская, 1930, с. 11) и продавцом даров моря, подразумевая конфликт между праздным духовенством и молодым рыбаком, продающим свой

улов. Шесть лет спустя Дейнека в картине «Улица в Риме» (1935, ГТГ) покажет то же выразительное противостояние, значительно его заострив. У Пименова антиподы сближаются, а у Дейнеки как бы следующий момент: они прошли мимо друг друга и расходятся. Опять игра, но теперь на подаче Пименов, а Дейнека дает свой вариант темы, явно отталкиваясь от решения товарища.

Рисунок Пименова стал отправной точкой для создания картины «Италия» (1929-1932, Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск). Примечательно, что, создавая живописное произведение, Пименов несколько изменил первоначальную композицию и вместо священнослужителей написал рослую блондинку,двигающуюся навстречу зрителю. Таким образом он снял социальный пафос, заявленный в первоначальном рисунке, и изобразил романтическую историю. Возможно, это связано с изменившейся оптикой художника. После женитьбы в 1931 году основной его моделью стала супруга Наталья Константиновна Бернадская, и с 1930-х годов женские образы заняли в картинах Пименова ведущее место.

В 1935 году по впечатлениям от поездки Дейнека создал четыре живописных произведения: «Рим. Перелучек», «Итальянский мотив» (обе – Киевская картинная галерея), «Завтрак итальянских рабочих» (частное собрание) и «Рабочие на велосипедах» (Национальная галерея искусств имени Б. Возницкого, Львов). Они объединены несколькими общими чертами. Погружаясь в обыденную жизнь Вечного города, Дейнека всегда изображает человека рядом с архитектурой. Художник подчеркивает переключку древнего искусства – величественных статуй Рима – и пластики современников.

В картине «Итальянские рабочие на велосипедах» Дейнека также изображает современников в естественном гармоничном бытии рядом со статуей и архитектурой прошлого. Колорит картины точно передает оттенки итальянского пейзажа и зной утра, а рисунок – природную грацию молодых людей. Одна из первых работ, выполненных Дейнекой после возвращения из командировки, – «В обеденный перерыв в Донбассе» (1935, Латвийский национальный художественный музей, Рига). Здесь художник повторяет уже использованный в работе «Полдень» (1932, ГРМ) мотив молодых людей, выбегающих из воды. Можно предположить, что во внутреннем рейтинге сюжетов Дейнеки этот занимал ведущее место, позволяя передать ощущение счастья, чистого удовольствия без гендерных и возрастных границ. Однако в картине «В обеденный перерыв в Донбассе» художник впервые обращается к изображению мужской обнаженной натуры. Возможно, это связано с непосредственным знакомством с классическим итальянским искусством.

В зарубежной серии Дейнеки возникает образ «западного мира», каким он в то время представлялся художнику из Советской России. Но мастер далек от поверхностной журналистики. Картинам этой серии присуща живописность. Поездка не только открыла новые творческие возможности Дейнеки, придала большую рскованность его колористическому дарованию, но и позволила ему достичь пика творческой формы.

В 1920-1930-х годах в Италии побывали более десятка советских художников. (В 1925 году полуторамесячную поездку в Италию, Грецию и Турцию совершил Сергей Герасимов. В 1926 году случайно, по состоянию здоровья и уже навсегда, уехал с семьей в Италию Алексей Исупов. С 1928 по 1930 год провели в Германии и Италии направленные Наркомпросом в творческую поездку Федор Богородский и Георгий Рязжский, на три месяца также в Германию и Италию в 1928 году были командированы Наркомпросом Петр Вильямс, Николай Купрянов и Юрий Пименов. В 1929 году по командировке ВОКС в Америку для работы над оформлением советского павильона международной выставки был отправлен Алексей Кравченко. По приглашению Максима Горького Василий Яковлев жил в Италии в 1932-1933 годах. Также благодаря Горькому семь месяцев в 1931-1932 годах путешествовали по Италии Павел и Александр Корины. В 1934 году в Германии, Франции, Италии и Турции писал акварели Александр Герасимов. В 1935 году больше 20 дней пробыл в Италии Александр Дейнека.) Для них в то время типично ощущение свободы, особенно от «кипучей» советской критики; все они позволяли себе экспериментировать, упрощать и просто наслаждаться красотой пейзажа без идеологической нагрузки. Нужно при этом отметить, что тематические произведения, а не только пейзажи итальянских городов и предместий, создают лишь Дейнека и Пименов (несколько тематических картин написал после своей поездки в Германию и Италию также Федор Богородский, но его творчество находится за рамками данной работы).

Заключение

Формально просуществовав до 1931 года, Общество станковистов к тому времени, значительно расширив свой состав, утратило прежнее неустойчивое единство. Только отдельные художники – бывшие участники объединения – продолжали создавать картины с признаками неореализма ОСТА, развивая и трансформируя «советский реализм» (Вильямс, Пименов, 1930). Получившие «звания» в разной степени упорных в своих заблуждениях формалистов, художники объединения, под давлением критики и искренне желая оставаться актуальными, начали «движение к классике», смягчили остроту приемов, ввели в свои композиции элемент рассказа, ушли в «живописность». Сама же общность сюжетных мотивов начала растворяться в традиционных жанрах.

Индивидуализм, присущий ОСТовцам с самого начала, получил новый импульс. Не сдерживавшиеся более рамками объединения и приобретшие статус известных мастеров советского искусства художники «ядра» ОСТА каждый по-своему поступили с ОСТовским «наследием»: Дейнека на протяжении всего творчества использовал сюжетные и композиционные ходы, найденные в 1920-1930-х годах (Воронович, 2019); Пименов, не утративший интереса к современности, стал фиксировать мгновения повседневности, создал свой вариант импрессионизма, а позже вошел в искусство оттепели с серией «Новые кварталы». Такие художники, как Ан-

тонов, Денисовский и Зернова, начали работать в стиле социалистического реализма, почти утратив индивидуальный пластический язык. Вильямс целиком посвятил себя оформлению театральных постановок.

Разделяя общее для всех художников объединения стремление создавать станковую картину и в предметных формах отражать современность, мастера ОСТА, при всей самобытности творческого метода, использовали схожие композиционные приемы, сюжеты и темы (часто новые для отечественного изобразительного искусства). В поиске этих новых сюжетов именно мастера ОСТА обратились к индустриальной и спортивной тематике, подготовив почву для только еще формулировавшего свои принципы стиля социалистического реализма.

Источники | References

1. Аранович Д. Современные художественные группировки // Красная новь. 1925. № 6.
2. Вильямс П., Козлова К., Пименов Ю. Между лаптем и домной // Искусство в массы. 1930. № 4.
3. Вильямс П., Пименов Ю. Довольно художественного брака // Искусство в массы. 1930. № 10-11.
4. Воронович Е. В. Автоцитаты в живописи и графике Александра Дейнеки // Художник в современном мире: от профессионального образования - к творчеству: материалы Международной научной конференции. Курск: Мечта, 2019.
5. Воронович Е. В. Архитектура конструктивизма в советском изобразительном искусстве конца 1920-х - начала 1930-х гг. // eSamizdat. 2020. Vol. 13. URL: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/88/78>
6. Дейнека А. А. Из моей рабочей практики // Александр Дейнека: в 2-х т. М.: Изобразит. искусство, 1989. Т. 2. Жизнь, искусство, время.
7. Жердева Р. Истоки спортивной тематики в советском изобразительном искусстве // Искусство. 1983. № 4.
8. Каменский А. А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989.
9. Костин В. И. ОСТ (Общество станковистов). Л.: Художник РСФСР, 1976.
10. Кравченко К. С. Вынужденные признания: советские художники на XVIII Международной выставке в Венеции // Искусство. 1933. № 1-2.
11. Луначарский А. По выставкам // Известия. 1926. 23 мая.
12. Межеричер Л. Человек и машина на снимке // Советское фото. 1930. № 21.
13. Печать и революция. 1927. Кн. 4.
14. Пророков Б. И. О времени и о себе. М.: Изобразит. искусство, 1979.
15. Рогинская Ф. Лицо ОСТ // Искусство в массы. 1930. № 6.
16. Советское искусство за 15 лет: материалы и документация / сост. И. Маца, Л. Рейнгардт и Л. Ремпель. М. - Л.: Изогиз, 1933.
17. Современная архитектура. 1927. № 2.
18. Яблонская М. Н. Московский художник Федор Антонов. 2021. URL: <https://sovjiv.ru/articles/61>
19. Kowaljaw A. A. Freier Flug im totalen Raum. Der Mythos des Fliegens in der sowjetischen Kunst der 20er und 30er Jahre // Die Kunst des Fliegens: Malerei, Skulptur, Architektur, Fotografie, Literatur, Film. Hamburg, 1996.

Информация об авторах | Author information



Воронович Елена Владимировна¹

¹ Государственная Третьяковская галерея, г. Москва



Voronovich Elena Vladimirovna¹

¹ State Tretyakov Gallery, Moscow

¹ helvor@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 22.08.2021; опубликовано (published): 15.11.2021.

Ключевые слова (keywords): Общество станковистов (ОСТ); новое фигуративное искусство; отражение современности; общность композиционных приемов, сюжетов и тем; опыт зарубежных поездок; Society of Easel Painters; new figurative art; reflection of modernity; commonality of compositional techniques, plots and themes; experience of foreign travel.