

Дроздова Мария Александровна, аспирант. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 17. 199034. Maria_drozdova@hotmail.com

Drozdova, Maria Alexandrovna, PhD student. Saint Petersburg Repin Academy of Arts, Universitetskaya nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. Maria_drozdova@hotmail.com

ПЕЙЗАЖНОЕ ТВОРЧЕСТВО КОНСТАНТИНА ЮОНА 1920–1930-Х ГОДОВ В АКТУАЛЬНОМ ДИСКУРСЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВОЗНАНИЯ

KONSTANTIN YUON'S WORKS OF THE 1920S–1930S IN THE CURRENT DISCOURSE OF CONTEMPORARY ART HISTORY

Аннотация. В советском искусствоведении основными достижениями Константина Юона считаются его лирические городские пейзажи. Художник традиционно рассматривается как представитель московской школы живописи, мастер реалистического жанра. Однако в 20–30-х гг. прошлого века он создал ряд пейзажей фантастической направленности, которые в значительной степени повлияли на сложение иконографии советской пейзажной живописи. Пришедший на советский период этап творчества К. Юона был несколько односторонне исследован как советскими, так и постсоветскими искусствоведами в связи с их резко отрицательной оценкой «политизированного» и «идеологизированного» искусства СССР. Представляется, что по прошествии времени именно сейчас появился шанс более объективно изучить отдельные полотна художника, заново и более беспристрастно оценить влияние различных художественных течений, повлиявших на его становление и развитие и на сложение иконографии советской пейзажной живописи, а именно — исследовать работы художника 1920–1930-х гг., в которых он не всегда ясно и однозначно отражает произошедшие после революции перемены. Поскольку большинство монографий о творчестве художника было написано еще в советский период, то такие работы, как «Люди», «Симфония действия», были оставлены практически без внимания, а влияние К. Юона на творчество мастеров последующих поколений представляется недооцененным. В статье рассматриваются послереволюционные полотна, в которых К. Юон предстает в роли новатора, ищущего новые художественные средства для изображения изменившегося после событий 1917 г. мира. Одновременно автором затрагивается и другая линия пейзажной живописи, которую мастер развивал параллельно, создавая традиционные реалистические пейзажи старинных русских городов, исследуя тему исторической памяти и поиска национальной идентичности недавно возникшего государства.

Ключевые слова: Юон; русский пейзаж; советский пейзаж; русское искусство XX в.; история русского искусства.

Abstract. In Soviet art criticism, the lyrical city landscapes of Konstantin Yuon were considered to be his main achievements. The artist is traditionally regarded as a representative of the Moscow school of painting, a master of the realistic genre. However, in the 1920s–1930s, he created a number of fantastic landscapes, which influenced the formation of the iconography of Soviet landscape painting. The Soviet and post-Soviet art critic interpreted Konstantin Yuon's legacy of the Soviet period unilaterally in connection with their sharply negative assessment of the “politicized” and “ideologized” art of the USSR. Nowadays, it's possible to study artist's canvases of the 1920s – 1930s, in which he reflected the changes that took place after the Revolution quite ambiguously, more objectively, to re-evaluate the impact of various artistic movements influenced his formation and development and the iconography of Soviet landscape painting in general. Most of the works about the artist appeared in the Soviet period, therefore, today, these works have been left almost without attention, and the influence of Konstantin Yuon on the work of masters of subsequent generations is underestimated. The author examined post-revolutionary works such as “People”, “Symphony of Action”, in which the artist appeared as an innovator, looking for new artistic means to depict the world that changed after the events of 1917. At the same time, the author investigated another line of Yuon's landscape painting, which the master developed in parallel, creating traditional realistic landscapes of ancient Russian cities, exploring the theme of historical memory and the search for national identity of the newly emerged state.

Keywords: Konstantin Yuon; Russian landscape; Soviet landscape; Russian art of the twentieth century; history of Russian art.

Творчество Константина Юона в советском искусствоведении рассматривалось как классический пример продолжения устойчивой традиции пейзажной живописи конца XIX — начала XX в. [1; 8; 10; 15]. Его главными достижениями считались лирические городские архитектурные пейзажи с включенными в них жанровыми сценками. Эти работы отражают философию своего времени, современное понимание места человека в окружающей жизни, его взаимосвязь с природой. И именно поэтому изменение стилистики творчества художника после событий 1917 г., изменение баланса между жанром и изображением природы указывают на произошедшие изменения в философской картине мира после революции. В созданных в это время образах находят отражение передовые черты мировоззрения его страны и эпохи.

Представляется интересным рассмотреть работы К. Юона 1920–1930-х гг., такие как «Новая планета» (1921), «Люди» (1923), «Симфония действия» (1922) и «Люди будущего» (1929), в которых он выступает в роли новатора, одного из художников, заложивших новые направления развития советского пейзажа, нашедшего в послереволюционный период современные художественные средства и образы для изображения проблем и явлений окружающей действительности новой России с точки зрения современного искусствознания. Его мотивы и герои картин — люди, строящие жизнь в новой реальности, впоследствии будут широко использоваться художниками следующих поколений. Будучи официально одобренным и поддерживаемым советской властью, Юон в искусствоведческой литературе ча-

сто рассматривался как живописец, продолжающий традиции классического искусства, удобно вписавшегося в созданную в 1930–1950-х гг. стилистику социалистического реализма, соединяющую черты реалистической живописи с идеологическими требованиями эпохи. Все значительные исследования о его творчестве были созданы в советский период с 1918 по 1957 г. Как и всей художественной критике 1930–1950-х гг., этим монографиям свойственна идея формирования соцреалистического искусства как эталонного, а также значительная тенденциозность к борьбе с «формализмом и натурализмом» в художественной сфере. В исследованиях крупных искусствоведов, таких как А. А. Федоров-Давыдов, Д. В. Сарабьянов, Г. Ю. Стернин, В. П. Лапшин, Э. М. Эфрос, посвященных русскому искусству первой половины XX в., рассматриваются лишь отдельные работы или аспекты творчества художника. Также отдельные полотна мастера исследуются в значительном количестве статей как советского, так и современного периода. При этом глубокому анализу таких работ Юона, как «Новая планета» (1921), «Симфония действия» (1922), «Люди» (1923), «Люди будущего» (1929), исследованиями его творчества было уделено недостаточно внимания.

Период 1920-х гг. прошлого столетия характеризуется значительной степенью творческой свободы и поиском новых путей изображения окружающего мира, которым уже в начале 1930-х гг. был положен конец советской идеологической доктриной. Второе десятилетие XX в. стало временем расцвета авангардных направлений в живописи, но К. Юон, будучи учителем многих художников-авангардистов, таких как Л. Попова, Н. Удальцова, В. Пестель, А. Крученых, О. Розанова, и поощряя в своих учениках творческие поиски и эксперименты, сам придерживался реалистичной манеры изображения мира. Редукционность форм и цветовой палитры, экономия художественных средств, свойственные авангарду, были ему, стороннику академического подхода к рисунку и любителю световоздушной перспективы, чужды. Но после революции 1917 г. использовать старую иконографию и художественные приемы изображения действительности представлялось Юону не отвечающим задачам текущего момента. И в начале 1920-х гг. художник создает одно из своих самых известных полотен — «Новая планета». Благодаря смысловой многослойности и неоднозначности оценки произошедших исторических событий, эта работа о новом устройстве мира стала одной из самых глубоких, тонких и новаторских в творчестве художника.

После революции 1917 г. творчество художника развивается в двух направлениях: в 1921 г. он создает два самых известных своих произведения — «Купола и ласточки», которое является вершиной его творческих поисков в области лиричных реалистических городских пейзажей, воспевающих мотив русского уклада жизни, и «Новую планету», где автор ищет новые приемы изображения новой действительности. Но оба полотна являются «симптомами времени». Юон, будучи художником, великолепно чувствующим время и именно поэтому так легко вписавшимся как в до-, так и в послереволюционную эпоху, ощущал этот поиск нового и будущее соединение в соцреализме как классических, реалистических художественных приемов, так и новой мифологии и стиля молодого государства.

В этот период мастер в одном из направлений своего творчества выступает продолжателем традиции городского пейзажа, в русле которого он создал одну из самых известных своих работ — «Купола и ласточки» (1921).

Будучи видным общественным деятелем в сфере искусства, играющим значительную роль в художественной жизни столицы и благодаря этому являющимся ориентиром для коллег, Юон не мог официально не поддерживать и не разделять точку зрения новой власти на искусство. Наблюдая за происходящими переменами, он не мог оставаться равнодушным. Поэтому его творческая линия продолжения тематики дореволюционного городского пейзажа не должна рассматриваться лишь как следование по старому пути. Юон, будучи активно включенным в художественный процесс и видя изменения, происходящие в окружающем мире, безусловно, старался отразить их в своей работе.

В искусствоведческой литературе направление творчества художника, продолжающее линию его дореволюционных архитектурных пейзажей, достаточно глубоко освещено в искусствоведческой литературе. Однако к точной оценке художественных качеств полотен этой линии хочется добавить, что влияние французского импрессионизма на творческий метод мастера ощущается и в его послереволюционных пейзажах. На многих полотнах, например «Пристань на Волге» (1930), «Вид Кремля» (конец 1930-х гг.) «Начало весны» (1935), мир представляется как оптический феномен, а за простодушным взглядом художника видится понимание его глубины и некоторого трагизма. Здесь ощущается попытка запечатлеть мир уходящий, ту гармонию и спокойствие, которые вследствие драматических перемен в жизни после революции и из-за нарастающих темпов индустриализации потеряны навсегда. В 1922 г. он выпускает альбомы автолитографий «Сергиев Посад» и «Русская провинция», которые, с одной стороны, подводят итоги его дореволюционного творчества, а с другой — выступают символами прощания со старым миром. Также в этот период им создается знаменитое полотно «Купола и ласточки», а в 1922 г. он создает вторую версию картины, которая сейчас находится в Ярославском художественном музее. Эти полотна справедливо считаются вершиной пейзажного творчества художника, и они достаточно глубоко освещены в искусствоведческой литературе. Интересно, что советскими авторами, в частности Н. Н. Третьяковым, обращение художника к любому дореволюционному мотиву в 1920-е гг. оценивается как полемика с работами художников авангардной направленности. В частности, он пишет: «Возращение Юона к тематике, в пределах которой он показал себя оригинальным мастером, имело для советской живописи объективно положительное значение. В тяжелые годы разрухи и гражданской войны пейзажная живопись Юона резко противостояла бессодержательному трюкачеству лженинаторов. На выставке, организованной в начале 20-х годов в Москве и Петрограде, Юон вносил здоровую освежающую струю звонкой красочности, национальной самобытности и влюбленности в жизнь» [15, с. 49]. Не оспаривая правильности описанных далее художественных достоинств картины, представляется невозможным согласиться с мнением автора о том, что Юон вернулся к старому мотиву и отказался от новых. В 1920-е гг. он параллельно как развивает фантастические образы будущего, так и обращается к любимому сюжету русской архитектуры, создавая серию фактически «портретов» Троице-Сергиевой лавры Сергиева Посада.

Представляется, что в своих работах 1920-х гг., посвященных русской провинции, Юон не столько противопоставляет свой метод работы приемам художников авангардных стилей, сколько выбирает иной сюжет — художник работает с темой культурной памяти. Он фактически реконструирует уходящее прошлое. Получивший художественное образование в XIX в. и знакомый с искусством Милле, прерафаэлитов и даже Пикассо, реконструирующего прошлое через использование образов африканского примитивного искусства, он явно ощущает одну из доминирующих в художественном мире тенденций работы со старым художественным языком.

Поэтому в своих архитектурных пейзажах, работая фактически со старым художественным языком, художник ищет новую русскую идентичность уже советского государства и его части — РСФСР — через национальное искусство. В 1920-е гг. в СССР уже начинается процесс сноса церквей и снятия колоколов, поэтому в период антицерковных кампаний творчество художника также представляется попыткой зафиксировать историю, уходящее. Ведь в 1930-е гг. колокола будут сняты с Троице-Сергиевой лавры, а храмы закрыты, а созданные Юоном портреты старых русских городов станут воспоминанием о былом. С конца XIX в. мир вокруг стремительно меняется, появляются новые способы передвижения — машины, железные дороги. В искусство привносятся все новые художественные направления — импрессионизм, кубизм и др. В своих работах художник как бы ставит вопрос о том, что же остается русского, национального и как определить себя в этом новом, столь стремительно меняющемся мире. Его соборы — это одновременно и знаки ушедшего после революции мира, и образы той русской культуры, которая олицетворяет национальный характер.



Илл. 1. Константин Юон. Новая планета. 1921. Картон, темпера. 71 x 100 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
 URL: http://www.artcyclopedia.ru/1921_novaya_planeta_karton_tempera_71x101_gtg-yuon_konstantin_fedorovich.htm

На протяжении 1920-х и 1930-х гг. традиционный пейзаж утратил свою актуальность. Как справедливо отмечает искусствовед О. Сопоцинский: «Ко времени революции русский пейзаж в целом в значительной мере потерял свое былое значение большого социально-общественного жанра живописи» [14, с. 5]. Профессор И. И. Рудинская, исследователь послереволюционного пейзажного жанра также пишет, что «на протяжении всех 1920-х и начала 1930-х гг. пейзаж как живописный жанр последовательно и декларативно отвергался новой культурой. Его обвиняли в аполитичности, асоциальности, несовременности и “индивидуализме”, а следовательно, в буржуазности и даже реакционности» [13, с. 129]. На смену классической версии природного пейзажа приходит пейзаж нового типа — индустриальный, что отражается и на творческой манере К. Юона.

Его полотно «Новая планета» — произведение, сочетающее в себе черты пейзажа и жанра (Илл. 1). В нем прослеживается существенное изменение стиля живописи художника. Пейзаж передается очень схематично, богатый природный фон, свойственный другим работам Юона, заменяется обобщенным образом края земли, а все внимание устремлено в небо. Световоздушная перспектива, которую так талантливо и лирично умел передать художник, заменяется фантастическими образами новых планет с их спутниками, в угрожающе рыжем мареве устремляющихся к земле. В работе появляется элемент фантастики, ранее не свойственный творчеству художника, даже сказочности, живописный стиль тяготеет к простоте примитивизма. Предметы утрачивают объем, тени и валеры. Фигурки людей, изображенные крайне условно в экспрессивной манере, до этого не свойственной творчеству художника, создают ощущение тревоги и опасности.

Чрезвычайно низкий горизонт, который также является новшеством в творчестве Юона, переносит все внимание в

воздух. Именно здесь происходит главное действие картины. Полотно играет значительную роль в сложении советского индустриального пейзажа — в нем ощущаются все тенденции, которые будут свойственны этому жанру: уходит красочное богатство и лиричность повествования, природа дается очень схематично, обобщенно, как и человек. Люди становятся стаффажем, подчеркивающим своими действиями значение окружающего мира, но не являющимися его главными героями. Колорит становится более жестким, цвета даются без переходов, ощущается геометризация форм. Юон стремится выработать новый художественный язык, которого требовало время. В «Новой планете» заметны черты экспрессионизма, ранее несвойственного творчеству художника, — в этом видится более субъективная оценка художником времени и перемен, ведь, как точно отмечает специалист по пейзажной живописи К. Кларк, «экспрессионизм — искусство отдельной личности, ее протест против принуждения со стороны общества» [6, с. 292].

В 1921 г. художник уже мог оценивать события 1917 г. с расстояния прошедших лет, но в ту эпоху в силу существовавшей историко-культурной ситуации невозможно было напрямую негативно высказываться об итогах революции. Однако, приглядевшись к фигурам людей, можно трактовать позы и жесты некоторых как страх и ужас, охвативший их. Часть людей все же не приняла революцию и боится ее последствий, бежит от нее прочь. Сам художник отзывался о том периоде достаточно нейтрально: «Я писал и жил в то время, как бы в двух эпохах, захватывая прошлое и настоящее... Под влиянием войны и революции жажда отыскать художественный язык, художественные формулы, способные выражать и выразить всколыхнувшийся поток идей и образов, во мне сильно упрочилась и очень меня занимает, — и здесь без фантазий не обойтись» [17, с. 85].

Сложившееся в советской искусствоведческой критике мнение о том, что красная планета символизирует новый мир «красных», а люди перед ней приветствуют ее, представляется неточным. Так, например, И. Т. Ростовцева пишет о картине в 1964 г.: «Толпы людей — жители земли устремляются к ней, протягивая руки, будто моля о счастье. Многие несут на себе слабых. Их силуэты на фоне феерических лучей драматичны. Художник много и серьезно думал о революционных событиях, свершившихся на его Родине, стремясь понять суть прекрасного, что несла народу революция» [12, с. 30]. По нашему мнению, такая трактовка смыслового содержания полотна является несколько поверхностной, ведь если приглядеться к фигуркам людей и оценить колористическую напряженность картины, то заметны и иные мотивы — страха, даже ужаса, тревоги перед неизвестным, а силуэты людей кажутся крошечными и беззащитными перед грядущим будущим. Человечество изображено общо, что позволяет говорить о том, что независимо от социального положения, образования, национальности перемены коснулись всех и последствия их тревожат. Работа сочетает в себе черты пейзажа и жанра. Как точно отмечает О. Сопоцинский, «Юон гораздо определеннее, чем Кустодиев, в некоторых своих работах пытался связать пейзажный жанр с современностью. Правда, у него эта связь окрашивалась порой в своеобразные символическо-аллегорические тона» [14, с. 10]. Представляется, что смысл картины шире, нежели просто прославление событий октябрьской революции — автор размышляет на тему неоднозначности оценки любых резких социальных перемен. Так, содержание работы применимо и к другим эпохам — например, она могла бы иллюстрировать события 1991 г., связанные с распадом СССР и образованием новых отдельных государств.

В «Новой планете» художник продолжает тему, начатую в цикле графических работ «Сотворение мира», созданного им в 1908–1909 гг. Сюжетно и даже композиционно рисунок «Да будет свет» (1909) (Илл. 2) и полотно «Новая планета» очень близки. В обоих произведениях К. Юон исследует вопрос происхождения жизни и роли человека или иных сил в этом процессе. Но в до-революционном варианте автор склоняется к популярному тогда философскому восприятию проблемы — самого Бога-создателя в его цикле работ, и в «Да будет свет», в частности, зритель не видит Создателя, но, глядя на рисунок, ощущается, что, по мнению художника, изначально в мире царили красота и гармония, действовали некие всеобщие законы и силы, создающие ауру счастья и благоденствия. Мотив восхода и новых планет в цикле «Сотворение мира» символизирует поиск и надежду на новое начало, движение человечества к новым истинам. В одном из рисунков серии — «Ночные светила» (1909) — также присутствует мотив космизма, ощущаемый в «Новой планете». Художник создает образы новых планет, возникающих над Землей. Это новые миры, символизирующие будущее. Но работы цикла «Сотворение мира» полны гармонии, радости и покоя. В «Новой планете» художник трактует сюжет иначе. Мотив луча также характерен как для рисунков до-революционного цикла, так и для рассматриваемых работ 1920-х гг. Он символизирует энергию жизни, либо наполняющую мир светом и теплом, либо, как в «Новой планете», несущую разрушение старого и вызывающую страх и тревогу у человечества. Некоторая присутствующая в полотне театральность, скорее всего, вызвана тем, что в это время художник работал над проектом занавеса для Большого театра, за который получил первую премию в 1920 г. Видимо, сценическая условность композиции «Новой планеты» объясняется погруженностью автора в мир театра.



Илл. 2. Константин Юон. Да будет свет. 1910. Гравюра на цинке. 23,6 x 32,9 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. URL: http://www.artcyclopedia.ru/1910_tvorenie_mira_da_budet_svet_1910_grm-yuon_konstantin_fedorovich.htm



Илл. 3. Константин Юон. Люди. 1923. Холст, масло. 91 x 121 см. Харьковский исторический музей, Харьков. URL: http://www.artcyclopedia.ru/1923_lyudi_x_m_91_h_121_harkov-yoon_konstantin_fedorovich.htm

Многочисленные цитаты образа новой планеты, этого огненного шара, в работах художников более позднего поколения говорят о его точности и актуальности. Представляется, что колорит полотна — пламенный рыже-красный — можно трактовать не только как красный цвет революции, но и как марево стоявших над Москвой пожаров зимой 1919–1920 гг., когда сгорело 850 домов. В июле 1919 г. Моссовет принял решение пустить на топливо деревянные дома, и с 1918 по 1920 г. для этой цели разобрали около 5000 строений, в топку пошли многочисленные старые деревянные постройки города, дорогие сердцу художника. Поэтому пылающая рыже-красная планета и дезориентированные люди — это отражение времени не только в метафорическом смысле, но и в реалистическом: зимнее марево пожаров, произошедших из-за проблем с использованием дровяных печей для обогрева, — эта тональность является ведущей в полотне «Новая планета». И здесь присутствует великолепная метафора — то, что становится топливом для одних (домов, новых государств), является концом для других. Популярности теме пожара и огня в тот период также добавляет строительство Первого московского крематория. Как точно пишет об этом периоде В. Паперный, «крематорий и сжигание — любимые темы культуры 1» [11, с. 48]. Риторика поэтов, художников и мыслителей также говорит о важности мотива разрушения, сожжения прошлого. Так, К. Малевич пишет, что надо строить «творчество, сжигая за собой свой путь» [7, с. 208]. «Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля», — в 1917 г. провозглашает поэт Владимир

Кириллов [5, с. 228]. В. Маяковский и А. Блок также вторят им [2; 9]. Поэтому пылающий колорит полотна К. Юона является отражением главных тем эпохи, а не только приветствием новому красному государству.

Мотив багрового шара из «Новой планеты» позже появится в работах других русских художников — например, в «Полуночном солнце» (1925) Климента Редько, на полотне Леонида Чупятова «Рабочий» (1928) его держит в руках главный герой. Такая популярность символа новой жизни, удачно созданного Константином Федоровичем, объясняется историко-культурным контекстом того исторического периода — 1920-х гг. Произошедшие в России перемены были именно планетарного масштаба, в пожаре революции сгорели принципы и устои и старого образа жизни, и прежних художественных средств изображения действительности. Поэтому работа Константина Юона, так точно отразившая настроения той эпохи, стала популярна, а его образ новой планеты был использован и переосмыслен многими современниками.

Также в 1920-е гг. Юон пишет работу «Люди», которая стилистически близка его работе «Новая планета» — та же геометризация форм, обобщенность пейзажа, большое внимание к верхней, воздушной части полотна, где, кажется, происходит основное действие (Илл. 3). Столпившиеся в левом нижнем углу картины люди напоминают персонажей полотен Брейгеля, а вершины строительного моста слева отсылают зрителя к пикам копий в работе Диего Веласкеса «Сдача Бреды». И эти обитате-

ли старого мира как будто устремлены в небо — в сине-зеленую даль, будущее, скорее напоминающее работы сюрреалистов. Здесь художник, используя все новые стилистические приемы индустриального пейзажа: геометризацию форм, обобщенность образов, использование цветов без переходов, образы строительства современной жизни (трактор, краны), сталкивает два образных мира: старый (людей) и обновленный — фантастической звездной дали, еще скрытой в тени ночи, но которая вскоре станет доступной и освоенной новыми людьми.

В полотнах Юона этого периода меняется ощущение времени. Оно сжимается, устремляется в будущее — зритель не видит за его сюжетом вечного, традиционного, постоянного, а перед нами настоящее на пороге еще не случившегося, но обязательно должного произойти и кардинально изменить привычный уклад будущего. В этих картинах Юона ощущается период сложения нового. Этот мотив устремленности вперед будет также свойственен работам многих советских художников последующих поколений. Темпоритм живописи Юона также изменяется — появляются динамичность и экспрессивность композиции. В полотнах художника пропадают историзм и традиция, природный пейзаж сводится к минимуму. Появляется новое ощущение реальности и начала другой эпохи, порывающей с традициями, как об этом думали многие художники, поэты и мыслители в 20-е гг. прошлого века.

Работы «Новая планета», «Люди», «Симфония действия» и «Люди будущего» показывают расширение визуального словаря Юона. Художник, в отличие от лиричного и академичного А. Рылова, считающегося официальным основоположником советской пейзажной живописи, кажется человеком, идущим в ногу со временем [14, с. 10]. В его работах 1920–1930-х гг. отражаются произошедшие в жизни перемены. Он, как современный художник, старается показать изменившуюся жизнь, а не обобщенный идеализированный образ Родины. Полотна

Юона этого периода семантически многослойны. В них нет простоты и ясности, одного главного понятного смысла, заметна открытая авторская позиция. Здесь ощущается по-модернистски сложное и неоднозначное семантическое наполнение, когда зритель сам становится участником создания смысла и выбирает из существующей многослойности то, что ему ближе. Так, в «Новой Планете» и в «Симфонии действия» не ясно, какой же позиции придерживается автор. Несет ли революция перемены и гибель или рождение нового, лучшего.

В поисках современного художественного языка К. Юон не выступает в роли новатора, резко разрушающего прежние достижения живописи, он никогда не хотел порвать с традицией. Можно сказать, что он — художник эволюции, а не революции в том смысле, что он был сторонником отражения происходящим перемен. К. Юон полагал, что современное искусство должно развиваться, основываясь на достижениях прошлых поколений, привнося свое, новое в искусство, а не, уничтожая основы, создавать совершенно иную художественную систему координат.

Тема разрыва с прошлым является главной в работе «Симфония действия». Как точно отмечает В. Паперный, «она станет центральной во всей культурной жизни того времени» [15, с. 128]. Полотно поражает своей динамичностью, в нем появляются плакатность и яркость, свойственная соцреалистическому направлению, и при этом персонифицированный взгляд на мир, который позднее идеология соцреализма уже не примет. В «Новой планете» и «Симфонии действия» преобладает мотив разрушения, огня, пепла, а следующих работах этого цикла вперед выступает тема строительства, созидания.

В работе «Люди будущего» Юон изображает сцену, посвященную освоению космоса (Илл. 4). Главными героями становятся современные Икары. Но их попытка наконец-то увенчалась успехом. Они практически строят лестницу из тел до неба, и их взаимопомощь, образующая вертикаль, отсылает все-таки



Илл. 4. Константин Юон. Люди будущего. 1929. Холст на фанере, масло. 66,5 x 100 см. Тверской государственный объединенный музей, Тверь. URL: http://www.artcyclopedia.ru/1929_lyudi_budushhego_h_na_fanere_m_665h100_tver-yuon_konstantin_fedorovich.htm

к классическим композициям эпохи барокко. В этих образах новых людей ощущается «мистическое выражение единства творения». Пейзаж показан хотя и условно, но богатство его колорита, в котором ощущается былое увлечение импрессионизмом и мастерство передачи воздуха и света, свойственные дореволюционному творчеству Юона, подчеркивает его важную роль. Лиричность и красота окружающего мира, хотя и очень по-современному обобщена переданная художником, все-таки становится равноправным мотивом полотна. Перед нами — новый мир, написанный художником с элементами фантастики, его герои — покорители космоса, строители будущего, все-таки видятся преходящими элементами на фоне вечноцветущей, красочной земли. Как и в других работах этого периода, здесь заметны упрощенные рисунки, геометризация форм и большое внимание к небу, свойственное пейзажам Юона в 1920-х гг. «Люди будущего» представляются прообразами будущих спортсменов с полотен А. Дейнеки. Однако в этой работе заметен и своеобразный возврат к реализму, который в 1930-е гг. вновь станет главным художественным направлением творчества автора. «Люди будущего» как будто завершают цикл новаторских работ Юона, и в ней соединяется современный сюжет, новое ощущение времени со старыми традициями.

В рассматриваемых работах Юона 1920–1930-х гг. пейзаж служит средством изображения меняющейся действительности. И одновременно он становится «пейзажем настроения», передающим чувства автора по отношению к происходящим переменам, выражает эмоциональный тон события. Пейзажи Юона этого периода «сюжетны». Их содержание одно и то же — перемены, строительство нового мира. И эти полотна показывают разные аспекты этих перемен: в «Новой Планете» — это мотив огня, пожаров, сжигающих прошлое, а вместе с ним и старую, дорогую сердцу художника Москву. В «Симфонии действия» — это снос старой архитектуры. В этом есть предчувствие того, что произойдет в 1931 г., когда будет взорван Храм Христа Спасителя. В полотне «Люди» ведущим становится мотив нового человека, а пейзаж говорит нам о все том же мотиве строительства. В «Новой планете» и «Симфонии действия» палитра художника наполнена красновато-рыжими тревожными оттенками, их же художник использовал для изображения строителей и рабочих в картине «Люди», создав тем самым контраст с сине-зеленоватой гаммой, изображающей небо, звезды, олицетворяющие, возможно, Вечность. При этом в работах Юона после 1917 г. сюжет играет все большую роль, став равноправным смысловым наполнением работ наравне с пейзажем.

В 1930-е гг. отношение к жанру пейзажа, да и к живописи в целом кардинально меняется. Как точно и справедливо замечает В. Паперный, сталинский культурный ориентир «постепенно оборачивается назад, как бы развернувшись на 180 градусов... Ее (культуру) начинает интересовать путь, которым она пришла к настоящему моменту, начинает интересовать история» [11, с. 45], и в советский пейзаж возвращаются приметы российской традиции — старинная архитектура, реалистические приемы изображения окружающего мира, обращение к прошлому и вместе с тем ясное социально-направленное содержание работ. И в этот период дореволюционная живопись К. Юона, описывающая городскую жизнь радостно, в минуты прогулок, празднеств и гуляний, приходится как нельзя кстати. В это время художник возвращается к реалистической и традиционной манере, но в нее все-таки добавляются элементы завоеванной им новой стилистики. Удачно соединив эти две линии творчества, К. Юон в 1930-е гг. создает такие работы как, например, «Приспав на Волге» (1930-е). В это время в его творчестве появляется больше портретной живописи и жанровых картин, таких как «Заседание объединения “Никитинские субботники”» (1930), «Есть такая партия» (1934), которые станут типичными образцами изображения идеологических сцен в русле соцреализма. Природный пейзаж в это время утрачивает свое значение.

Если до революции Юон был по сути «художником воскресенья», как точно определил Борис Гройс [4], то и после нее, особенно в 1930-е гг., несмотря на новые тенденции и авангарда, и соцреализма, сделавшего главным действующим лицом труженика, человека работающего, в работах мастера остается

ощущение праздника и отдыха. Именно социальность художественного словаря Юона — наличие в его пейзажах современных людей, занятых типичными для своего времени делами, характеризующими уклад их жизни, и делает иконографию его полотен востребованной при сложении образного ряда живописи эпохи соцреализма. А яркость, контрастность его палитры способствует созданию счастливой идиллии советской жизни. Полные света и радости жизни подмосковные пейзажи Юона, его современные героини — «Комсомолки. Подмосковный молоток» (1926) — находят свое место в новой иконографии советского времени, требующего создания нового женского образа — сильного, простого, без изыщества, без буржуазной утонченности, который дальше будет развит в работах советских художников. Одной из главных составляющих успеха является интерес к жизни маленького человека — что художник воспринял из уроков живописи у передвижников, начавших эту тему, и продолжил в эпоху соцреализма, развивающего ее в своем идейном русле. Как точно отмечает А. А. Федоров-Давыдов, «Юон принадлежал к тем художникам старшего поколения, которые сразу же начали отражать в своем искусстве новую жизнь и органически включились в советское искусство. Но мало у кого процесс овладения новым протекал так естественно, органично... как у Юона. Он легко и просто переходил в своих излюбленных мотивах сельских праздников к показу советской деревни и ее новых бытовых черт (“Праздник кооперации в деревне”, 1928), запечатлевал ее людей» [16, с. 25–26].

В таких полотнах художника, как «Новая планета» (1921), «Симфония действия» (1922), «Люди» (1923), «Люди будущего» (1929), произошел отход от реалистической традиции конца XIX — начала XX в., в его творчестве появляются другие герои — его «новые люди», строители современной реальности, а пейзаж становится более обобщенным, акцент смещается с передачи свето-воздушной атмосферы и богатства природы на более общую, более философскую, утопическую с элементами фантастики картину окружающего мира. При этом художник не порывает с традицией изображения городского пейзажа, а модифицирует и обогащает ее. Это путь эволюции живописных средств, а не резкого поворота, произошедшего в творчестве художников авангардных направлений, отказавшихся от классических реалистических основ живописи и предложивших иной путь развития искусства. Юон в своем творчестве 1920–1930-х гг., соединив классические основы фигуративной живописи с новыми мотивами, настроениями, образами и живописными приемами, сыграл значительную роль в формировании новых направлений советской пейзажной живописи: индустриальном, лирическом, историко-революционном и мемориальном, которая до сих пор оставалась недооцененной.

Представляется, что творчество К. Юона в 1920-е гг. шло как бы двумя путями. Мастер продолжает писать любимые архитектурные пейзажи, создавая портреты места и города, однако это больше не изображение существующей жизни, происходящей перед его взором. В них автор старается запечатлеть уходящий уклад и приметы, знаки прошлой жизни, создать мифологию ушедшего. В своих работах фантастической направленности К. Юон создает утопические образы будущего мира и новых людей, которые придут на смену уходящему. В этой серии полотен ощущается и неоднозначное отношение автора к революционным событиям, и поиск путей возрождения страны. При этом художник не порывает так резко со старым художественным языком, как это сделали художники авангардных направлений, а лишь постепенно вырабатывает современный художественный визуальный ряд. В 1930-е гг., соединив эти две тенденции, творческие поиски К. Юона заложили основу советской пейзажной и жанровой живописи, став тем связующим звеном, которое позволило соединить черты и нового, и традиционного в искусстве той эпохи.

Переосмысление значения творчества К. Юона 1920–1930-х гг. открывает новые перспективы как для исследования эволюции жанровой специфики отечественного пейзажа середины 1920-х гг., так и для изучения творчества самого мастера и других советских художников-пейзажистов первой половины и середины XX в.

Список литературы:

1. Апушкин Я. В. Константин Федорович Юон. М.: Всекохудожник, 1936. 115 с.
2. Блок А. А. Избранный Блок: Гражданские мотивы. Двенадцать. Скифы. Л.: Государственное издательство, 1929. 55 с.
3. Гройс Б. Е. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 165 с.
4. Гройс Б. Е. Частные случаи. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. 220 с.
5. Кириллов В. Т. Стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1970. 319 с.
6. Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004. 502 с.
7. Малевич К. С. Черный квадрат. СПб.: Азбука-классика, 2003. 574 с.
8. Мамонтова Н. Константин Юон. М.: Белый город, 2001. 63 с.
9. Маяковский В. В. Стихотворения и поэмы. М.: Изд-во АСТ, 2018. 192 с.
10. Осмоловский Ю. Э. Константин Федорович Юон. М.: Сов. Художник, 1982. 248 с.
11. Паперный В. З. Культура «Два». Ann Arbor (Mich): Ardis, 1985. 338 с.
12. Ростовцева И. Т. Константин Федорович Юон. Л.: Художник РСФСР, 1964. 42 с.
13. Рущинская И. И. Генезис мемориального пейзажа в советской живописи сталинской эпохи // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. № 4. С. 129–137.
14. Сопотинский О. И. Образ Родины: Пейзаж в русской советской живописи. Л.: Художник РСФСР, 1968. 131 с.
15. Третьяков Н. Н. Константин Федорович Юон. М.: Искусство, 1957. 220 с.
16. Федоров-Давыдов А. А. Советский пейзаж. М.: Искусство, 1958. 118 с.
17. Юон К. Ф. Об искусстве. М.: Советский художник, 1959. Т. 2. 285 с.

References:

- Apushkin Ia. V. *Konstantin Fedorovich Yuon*. Moscow, Vsekokhudozhnik Publ., 1936. 115 p. (in Russian)
- Blok A. A. *Izbrannyi Blok: Grazhdanskie motivy. Dvenadtsat'. Skify (Blok Selected Writings: Civil Motives. Twenty. Skifs)*. Leningrad, Gosudarstvennoe izdatelstvo Publ., 1929. 55 p. (in Russian)
- Fedorov-Davydov A. A. *Sovetskii peizazh (Soviet Landscape)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1958. 118 p. (in Russian)
- Groys B. E. *Chastnye sluchai (Particular Cases)*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2020. 220 p. (in Russian)
- Groys B. E. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013. 165 p. (in Russian)
- Kirillov V. T. *Stikhotvoreniia i poemy (Poems)*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1970. 319 p. (in Russian)
- Klark K. *Peizazh v iskusstve (Landscape in Art)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004. 502 p. (in Russian)
- Maiakovskii V. V. *Stikhotvoreniia i poemy (Poems)*. Moscow, AST Publ., 2018, 192 p. (in Russian)
- Malevich K. S. *Chernyi kvadrat (Black Square)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2003. 574 p. (in Russian)
- Mamontova N. *Konstantin Yuon*. Moscow, Belyi gorod Publ., 2001. 63 p. (in Russian)
- Osmolovskii Iu. E. *Konstantin Fedorovich Yuon*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1982. 248 p. (in Russian)
- Paperny V. Z. *Kultura "Dva" (Culture "Two")*. Ann Arbor (Mich), Ardis Publ., 1985. 338 p. (in Russian)
- Rostovtseva I. T. *Konstantin Fedorovich Yuon*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1964. 42 p. (in Russian)
- Rutsinskaiia I. I. The Genesis of Memorial Landscape in Soviet Painting of Stalin Age. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serii 19: Lingvistika i mezhkul'turnaia kommunikatsiia (MSU Vestnik. 19 Series. Linguistics and Cross-Cultural Communication)*, 2018, no. 4, pp. 129–137. (in Russian)
- Sopotsinskii O. I. *Obraz Rodiny: Peizazh v russkoi sovetskoi zhivopisi (Image of Motherland: Landscape in Russian Soviet Painting)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1968. 131 p. (in Russian)
- Tret'iakov N. N. *Konstantin Fedorovich Yuon*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957. 220 p. (in Russian)
- Yun K. F. *Ob iskusstve (About Art)*. Vol. 2. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1959. 285 p. (in Russian)