О.В. СТЕКОЛЬЩИКОВА

Магистр искусствоведения. Аспирант Московского Государственного Академического художественного института имени В.И. Сурикова при Российской Академии художеств, научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи
e-mail: ost100ost@yandex.ru

O.V. STEKOLSHCHIKOVA

Master of art history. Postgraduate student of the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov at the Russian Academy of Arts, the State Tretyakov Gallery researcher
e-mail: ost100ost@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_130_140

ЖИВАЯ ТРАДИЦИЯ: ДРЕВНЕРУССКАЯ АРХИТЕКТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ КОНСТАНТИНА ЮОНА

LIVING TRADITION: ANCIENT RUSSIAN ARCHITECTURE IN THE CREATION OF KONSTANTIN YUON

Первой среди «любимейших и главнейших компонентов» своей живописи Константин Юон называл древнерусскую архитектуру, определяющая роль которой проявилась уже в самых ранних его работах. Разработанный художником прием масштабного и пластического сопоставления четких архитектурных очертаний с дробной людской толпой оказался универсальным, органичным и художественно убедительным как при изображении дореволюционных гуляний, базаров, ярмарок, так и при воплощении советских праздников и массовых сцен.

The first among «the most favorite and the most important components» of his painting Konstantin Yuon called ancient Russian architecture, which defining role was manifested in the earliest works already. The artist's technique of large-scale and plastic comparison of clear architectural outlines with a fractional crowd of people turned out to be universal, organic and artistically convincing, both in the

depiction of pre-revolutionary festivities, bazaars, fairs, and in the embodiment of Soviet holidays and mass scenes.

Ключевые слова: древнерусская архитектура, традиция, живопись, пейзаж, декоративный, национальный.
Keywords: ancient Russian architecture, tradition, painting, landscape, decorative, national.

Неоднократно вспоминая слова своего учителя Валентина Серова о еще не раскрытой живописной красоте русской архитектуры, Константин Юон называл ее первой среди «любимейших и главнейших компонентов» своей живописи за «определенность, контрасты, четкость и конструктивность», за «безграничное разнообразие не только красок, но и ритмики», за «уникальную выразительность» [8, т. 1, с. 117, 196]. Он, несомненно, обладал особым художественным пониманием архитектуры и, выработав собственный эстетический идеал, сумел пронести его через все катаклизмы российской истории, на которые пришлись годы жизни (1875–1958) и творчества.

К 1910 году, когда в статьях и рецензиях все чаще упоминались «юоновские» пейзажи, сформировалось творчество художника, сложилось мастерство, определились тематические, жанровые и стилистические предпочтения, утвердились художественные принципы.

Определяющая роль архитектуры проявилась уже в самых ранних работах «У Новодевичьего монастыря весной» (1900) или «В Лавру. К Троице» (1903), где бытовая сценка из жизни провинциального городка является лишь штрихом, дополняющим облик старой лавры, которую он выделяет, усиливая цветовые акценты на ее башнях и куполах. При этом архитектурный пейзаж К. Юоном никогда «не мыслился без живых потомков создателей этой прекрасной архитектуры <…> Изображение людей нашей эпохи на фоне древних кремлевских и монастырских стен представлялось вполне органичным и художественно убедительным» [8, т. 2, с. 231].

Сочетание исторического величия и выразительности древнерусской архитектуры с повседневностью современной жизни стало основой композиционного построения картин К. Юона. Колоритные бытовые сценки молебнов, базаров, ярмарок, гуляний разворачивались у подножия Московского Кремля и Троице-Сергиевой лавры, на фоне монастырских стен и храмов Ростова Великого, Углича, Пскова, Торжка. «Бытовой

рассказ не получал самостоятельного драматургического развития, но неизменно сопутствовал архитектурным образам» [5, с. 28]. Пестрая, многоликая народная масса в обобщенности изображения и пластической однородности лиц и фигур могла трактоваться художником подобно текущей реке («Троицкая лавра зимой», 1910) или цветной мозаике («Лодки у берега. Псков», 1904; «Вербный базар на Красной площади», 1916); непринужденное движение человеческих фигур вместе с распределением архитектурных деталей или расстановкой деревьев создавало определенный композиционный ритм («Весенний солнечный день», 1910); порой «люди изображались силуэтно, с почти гротескной остротой, в чем были сходны с народной деревянной резной игрушкой» [5, с. 34] («Тройка в Угличе», 1913); людская сутолока и неразбериха, наполнявшая архитектурный облик старой Москвы, воплощалась со многими подробностями городского бытового уклада начала XX века («Москворецкий мост. Старая Москва», 1911; «Лубянская площадь зимой» 1905).

Гармоничное соединение текущей повседневной жизни людей с древней русской архитектурой, ставшей для К. Юона главным пристрастием и камертоном впечатлений, определило композиционные предпочтения художника — тяготение к картинному построению, завершенности изображения, четкой архитектонике, пространственному ритму.

В своих архитектурных пейзажах-картинах К. Юон часто использовал необычную точку зрения, применяя очень низкую или очень высокую линию горизонта. В первом случае на фоне неба, чаще — любимого художником весеннего и пронзительно голубого, получают предельную выразительность силуэты величественных лаврских, ростовских или псковских соборов («Праздничный день», 1903; «День Благовещенья», 1922; «Ростовские соборы», 1906; «Ворота Ростовского кремля», 1906; «Лодки у берега. Псков», 1904). В сочетании со стаффажным изображением людей, пластичностью ветвей и стволов деревьев, трепетной воздушностью весеннего дня господствующие четкие архитектурные объемы приобретают, без нарочитой гиперболизации форм, акцентированную монументальность, значительность и особую торжественность.

Чаще используемая К. Юоном высокая линия горизонта, иногда ракурс с высоты птичьего полета позволяли создавать сложный сплав панорамного архитектурного пейзажа и сцен русского провинциального или городского быта («Троицкая лавра зимой», 1910; «В Сер-

гиевом посаде», 1911; «Весна в Троицкой лавре», 1911; «В провинции. Город Торжок», 1914; «Утро в Угличе», 1913; «Весенний вечер. Ростов Великий», 1906; «Москворецкий мост. Старая Москва», 1911). Применяя такую точку зрения, художник демонстрировал более свободное и пространственное композиционное мышление, когда многоплановое построение углубляло и расширяло пространство. При этом усиливались обобщенность, собирательность и содержательность образа, но сохранялась характерная для К. Юона детализация изображаемого, передающего широкую картину народной жизни. Тяготение к архитектурной панораме, охватывающей весь комплекс построек, стало результатом творческого освоения основных качеств русского зодчества, с типичной для него архитектурно-ландшафтной ансамблевостью, когда единство архитектуры, природы и людей поражает цельностью и органичностью.

Не менее характерны для древнерусской архитектуры богатая насыщенность цветом, уникальное, безграничное разнообразие красочных сочетаний, «необычайный колорит, который больше всего захватил, ошеломил и поражал цветистыми сочетаниями красок и форм древних церквей и колоколен» [8, т. 2, с. 229]. После открытия в русском зодчестве выраженной декоративной красочности, которая так органично перекликалась с ярким, пестрым бытом людей, для К. Юона приобретают особенное значение чистые и локальные цвета. Он повышает цветовую силу живописного пятна и сочность живописного решения, добивается полного звучания открытого цвета. При этом импрессионистическая светоносность палитры и нюансы цветовых отношений, разработка дополнительных тонов и применение цветных рефлексов и теней, наполненность картин воздухом и солнечным светом, живая фактура свободных мазков были подчинены единой художественной гармонии и никогда не приводили к нарочитой условности. В своей трактовке архитектурного образа К. Юон выступал вполне самобытным художником и, в отличие от импрессионистов, не «растворял» натуру в потоках света, не только писал, но и тщательно прорисовывал ее детали. В итоге освещенный солнцем архитектурный памятник представал в еще более ясных формах, определенным по силуэту и массе («Праздничный день», 1903), а декоративная яркость звучных цветовых пятен сочеталась с графической прорисовкой планов, отдельных предметов и фигур, их строгой ритмизованной композицией в пространстве и максимально четкой архитектоникой картины («Весенний солнечный день», 1910).

«Это результат иного отношения к действительности, основанного на реалистических русских традициях, получивших своеобразную трактовку в московской художественной школе» [5, с. 25]. Более того, в своем тщательном, постоянном, всестороннем изучении натуры, в трезвом и даже рациональном познании типических особенностей природы и архитектуры К. Юон пошел дальше многих членов СРХ с их односторонним увлечением этюдом. Этюдная живописная свежесть и непосредственность были для него не конечной целью, а средством эмоционального раскрытия темы. Воспринявший и переработавший множество разнообразных влияний, от Серова до Сезанна, К. Юон сумел органично совместить в своем творчестве четкий, конструктивный рисунок и повышенную цветовую живописность.

Благодаря броской декоративности красок колорита, на его картинах возникали ноты подлинного праздничного ликования и неиссякающей жизнерадостности, что стало «своеобразным преломлением яркой красочности фольклора, бодрого мироощущения, оптимизма и духовного богатства русского народа» [5, с. 18].

В своем почитании национального своеобразия народного искусства и древнерусской архитектуры, в стремлении наполнить свои произведения национальным духом К. Юон счастливо избежал внешней, «чуждой квасной и сусальной стилизации» [6, с. 4]. Национальные черты его живописи проступают в ее подлинности, в искренности, чистоте и оптимизме мировосприятия художника, в его глубоком понимании народного быта и неразрывной связи современности с историческим прошлым. «В своей «национально-романтической» трактовке действительности он никогда не отходил от реального мира, являвшегося основой его творчества» [4, с. 36].

Убеждение К. Юона в том, что «одна из многочисленных миссий художника заключается в том, чтобы быть летописцем своего времени, запечатлевать лицо родной страны и ее людей определенного исторического периода» [8, т. 2, с. 232], определило его позицию после Октябрьского переворота 1917 года. С одной стороны, он проявляет к его событиям живой интерес, понимая, что они требуют своего документально-художественного запечатления. Став очевидцем московских боев, художник осматривает места сражений после сдачи юнкерами Кремля и позднее пишет на эту тему две акварели («Перед вступлением в Кремль. Никольские ворота», 1926; «Вступление в Кремль через Троицкие ворота», 1927).

С другой стороны, творческие устремления К. Юона направлялись на постижение и осознание преобразованной революцией жизни и отражали свойственное многим романтическое восприятие революционных событий. Отношение К. Юона к новому рождающемуся миру воплотилось в картине «Новая планета» (1921), где в соединении реального и фантастического проявилось осознание грандиозности происходящего, вселенский масштаб события, ставшего одновременно рождением нового и крушением старого мира. В резких цветовых и тональных контрастах, в динамике и экспрессии исполнения воплотилась экзальтированная эмоциональность, переполненность самыми разными чувствами, среди которых — восторг и надежда, страх и ужас, паника и смятении. «Новая планета» словно иллюстрирует те драматические противоречия, которыми изобиловали послереволюционные годы. В первую очередь, это относилось к фундаментальному, мировоззренческому антагонизму традиционной для церкви идеи «христианского государства» с провозглашенным новой властью лозунгом «светского государства».

1920-е годы стали временем последнего перед длительным перерывом воплощения в отечественной живописи памятников древнерусского зодчества. В эти годы С. Виноградов создает цикл работ, посвященных Псково-Печерскому монастырю, П. Кончаловский — Новгороду, А. Лентулов — Троице-Сергиеву посаду. А. Васнецов пишет Новодевичий и Симонов монастыри, Коломенское, П. Петровичев — Москву и Ростов Великий. Отдельные работы с древнерусской архитектурой появляются у П. Корина, И. Грабаря, А. Куприна, А. Осмеркина и др.

В 1921 году К. Юон пишет полотно «Купола и ласточки», ставшее возвращением не только к его излюбленным мотивам с древнерусской архитектурой, но и к обширному циклу, посвященному Троице-Сергиевой лавре. Художник называл ее «народной жемчужиной, неисчерпаемой по своим живописным и декоративным историко-бытовым богатствам» [8, т. 2, с. 213], и посвятил «причудливому сочетанию архитектурных форм построек лавры» [7, с. 32] не только множество живописных работ, но и альбом автолитографий «Сергиев Посад» (1922). Начиная с 1903, он неоднократно возвращался в «этот сказочно-прекрасный городок, исключительный по ярко выраженной русской народной декоративности» [7, с. 30], а в 1921 году сумел найти для изображения лаврской архитектуры новый, непривычный для себя ракурс с верхней площадки высокой монастырской колокольни. В результате

величественные купола Успенского собора, оказавшиеся на уровне глаз художника, а значит, и зрителя, поражают своими размерами даже на фоне открывающего за ними бесконечного пространства неба и земли. Новое композиционное построение осуществляется художником с помощью выработанных и отточенных ранее художественных приемов, таких как красочная декоративность и предельно завершенная, четко прописанная форма, архитектоника композиции и мастерство реалистического пленэра, национальная самобытность и ярко выраженная эмоциональность. Синтез этих приемов рождает незабываемый и поэтичный образ.

С верхней площадки лаврской колокольни К. Юон написал также картину «Троицкий собор в Троице-Сергиевой лавре» (1922). При таком виде сверху небольшой древний Троицкий собор как будто еще уменьшается в размере и прячется за крепостными стенами и сторожевыми башнями, изображенными на широком фоне лесов. Таким образом К. Юон воспроизвел не привычную для себя панораму лавры, блещущую декоративным убранством XVII и XVIII веков, а воссоздал ее исторический образ как сильнейшего форпоста Москвы. Возможно, за этими стенами художник тоже искал защиту от царящих в стране разрухи, голода, смерти и с упоением любовался парящими в небе сияющими крестами и ласточками, кружение которых перекликалось с россыпями золотых звездочек на куполах.

Словно не желая выходить за эти богоспасаемые стены и погружаясь в привычный и любимый мир православных праздников, К. Юон пишет картину «День Благовещения» (1922). В пространстве между холодной тенью переднего плана и густой синевой неба сияют золотом купола и светится теплой белизной стен величественный Успенский собор, которому вторит скромно укрывающаяся за ветвями деревьев небольшая Духовская церковь. Архитектура древних храмов без сложных деталей и контрастов светотени предельно проста, и в этой простоте — особая чистота и святость. Ее не нарушают ни изощренные формы и покраска более поздних построек, ни воздушная трепетность весеннего дня, ни передвигающиеся фигурки людей, которым словно вторят копошащиеся в ветвях птицы. В этой земной суете — весеннее пробуждение и продолжение жизни, которые всегда ассоциировались с праздником Благовещения. Праздничное приподнятое настроение этой картины вновь ярко демонстрирует жизнеутверждающее мировосприятие

К. Юона, который видел в православии не строгость и суровость, а свет и радость.

Оставаясь верным такому мировосприятию, как и убеждению, что художник «должен быть летописцем своего времени, запечатлевать лицо родной страны и ее людей определенного исторического периода» [8, т. 2, с. 232], К. Юон ищет возможности соединить свой творческий опыт с общественными, идеологическими и эстетическими установками новой власти и находит органичный для себя путь к изображению советской действительности, бурлящей за лаврскими стенами. Среди сложностей и противоречий новой жизни главными впечатлениями, которые он захотел воплотить в живописи, стали тоже праздники — новые, революционные, в которых художник увидел близкие ему образы народных гуляний.

В 1923 году К. Юон пишет картину «Парад Красной Армии», которая стала художественным документом новой эпохи, одним из первых отразившим новый праздник молодого государства. Ровные ряды, четкая поступь, монолитность колон красноармейцев, как и плотная скученность зрителей, безусловно, отличаются от хаотичного, разрозненного, свободного передвижения людей на дореволюционных картинах. Да и колористическая гамма «Парада» менее пестрая и многоцветная. Тем не менее, композиция картины выстроена в юоновских традициях архитектурных московских пейзажей — по-прежнему многолюдная толпа передвигается у подножия храма Василия Блаженного, стен и башен Кремля, а частые вспышки чистого красного цвета создают торжественное и праздничное настроение и воплощают пристрастие художника к повышенной декоративности живописи.

По-прежнему ярок, многоцветен и пестр колорит картины «Первомайская демонстрация на Красной площади в 1929 году» (1930), также обобщено и пластически однородно изображение людей. Флаги, знамена, транспаранты, портреты, эмблемы и даже макеты первых советских тракторов в руках демонстрантов придают картине определенную современность и соответствие «требованиям, предъявлявшимся революцией к искусству» [8, т. 2, с. 219]. При этом в цветовой декоративности колон демонстрантов видится наивная гротесковая яркость, свойственная народному искусству. Самое главное, что «сохранен сам подход к “ковровому” изображению праздника как пестрого многолюдья в “раме” архитектурных древностей» [2, с. 34].

По такому же принципу создавались К. Юоном две большие акварели, воплотившие натурные впечатления художника от драматических московских событий октября 1917 года, когда отряды Красной армии и группы рабочих штурмовали Никольские и Троицкие ворота московского Кремля («Перед вступлением в Кремль. Никольские ворота», 1926; «Вступление в Кремль через Троицкие ворота», 1927). К. Юон вновь использует образы кремлевской архитектуры, чтобы на этот раз передать напряженную драматическую атмосферу тех дней. «В таких современно-исторических декорациях К. Юон проявлял себя как последователь Сурикова. Только у него были не стрельцы, а красногвардейцы» [5, с. 57]. Однако сложная, поделенная на несколько планов архитектурная композиция с Троицкими воротами и строгая целостность возвышающейся башни Никольских ворот хотя и связаны с движением людской массы, но не нарушаются им. Более того, архитектура главенствует и подчиняет себе все происходящее, словно подчеркивая его мимолетность на фоне своей многовековой незыблемости.

Ранее разработанный К. Юоном прием масштабного и пластического сопоставления четких архитектурных очертаний с дробной людской толпой оказался универсальным, вполне органичным и художественно убедительным как при изображении дореволюционных гуляний, базаров, ярмарок, так и при воплощении советских праздников и массовых сцен. Более того, «жанровые и исторические картины ему удавались, если он шел от традиций своих архитектурных пейзажей и декоративного колорита» [5, с. 54].

В 1930-е годы в работах К. Юона почти нет древнерусской архитектуры. Это было десятилетие, в течение которого государство занимало наиболее жесткую позицию в борьбе с религией. В советской идеологии победили идея превосходства «атеистического мировоззрения» и убеждение в том, что подлинно демократическое государство — это не просто светское, а атеистическое государство. Началось систематическое, активное, целенаправленное разрушение храмов. Под угрозой распродажи и уничтожения оказалось множество произведений искусства, собранных из закрытых монастырей и церквей. В 1934 году были распущены Центральные государственные реставрационные мастерские, «в которых соответствующие ведомства давно усматривали заповедник гонимой православной веры» [1, с. 111]. В 1930-е годы, особенно после принятия ЦК ВКП(б) постановления «О перестройке литературно-худо-

жественных организаций», которым, в частности, предусматривался роспуск существовавших литературных и художественных объединений и образование единых творческих союзов, «искусство видится полностью задавленным диктатурой режима» [3, с. 10].

В таких условиях древнерусская архитектура появляется в живописи крайне редко и в соответствующей трактовке. Она — либо знак необратимо ушедшей истории, как на картине А. Дейнеки «Футболист» (1935), где главный герой, взлетая вслед за мячом, легко уносится выше колокольни ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове, либо — символ побежденной царской России, как на картине А. Герасимова «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938), где кремлевскую башню венчает красная звезда, а три купола православной церкви словно отступили на самый дальний план картины, подальше от новых хозяев жизни.

Лишь во время Великой Отечественной войны, когда руководство СССР перешло к политике частичного возрождения религиозной жизни в стране, в творчестве К. Юона вновь появились изображения древнерусской архитектуры. В двух вариантах картины «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» (1942, 1949) художник нашел оригинальное решение главной в искусстве тех лет патриотической темы, эпическое звучание которой придает монументальный архитектурный пейзаж и его пространственная глубина. В работе «Утро Москвы» (1942) вновь гармонично соединились панорама московского Кремля, сказочно красивого в инее морозного утра и лучах восходящего солнца, и деловой ритм жизни прифронтового города, изображенного со многими подробностями и приметами военного времени. Живописными мемуарами художника стали картины старой Москвы — «Кормление голубей на Красной площади в 1890–1900 годах» (1946), «Гулянье на Девичьем поле» (1947). В 1950-х годах по воспоминаниям написаны К. Юоном самые последние архитектурные пейзажи Троице-Сергиевой лавры («Московская дорога», 1956; «Святые ворота», 1956 и др.)

Сознательно повторяя одни и те же полюбившиеся мотивы, вновь и вновь возвращаясь к тематике, в которой показал себя оригинальным мастером, К. Юон сумел пронести свое художественное восприятие мира и свои авторские особенности его художественного воплощения через всю жизнь, через все глобальные перевороты российской истории и культуры. В то время, как его коллеги уходили в стилизацию

модерна или новаторство авангарда, а потом возвращались к традиционно-миметическому формообразованию, в юоновских самобытных живописных образах древнерусской архитектуры проявилась, сохранилась и получила свое развитие живая традиция русского искусства.

Список литературы:

1. *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. — Москва: Индрик, 2006.

2. Константин Юон / автор текста *Н. Мамонтова.* — Москва: Белый город, 2001.

3. *Морозов А.И.* Конец утопии. — Москва: Галарт, 1995.

4. *Осмоловский Ю.* Константин Федорович Юон. — Москва: Советский художник, 1982.

5. *Третьяков Н.Н.* Константин Федорович Юон. — Москва: Искусство, 1957.

6. *Тугендхольд Я.А.* Выставка К.Ф. Юона. // Известия. — 1926. — 27 февраля (№ 48). — С. 4.

7. *Юон К.Ф.* Москва в моем творчестве. — Москва: Советский художник, 1958

8. *Юон К.Ф.* Об искусстве: в 2 томах. — Москва: Советский художник, 1959.