Н.С. БУКУРИ

Старший преподаватель кафедры монументально-декоративной живописи РГХПУ им. С.Г. Строганова.
e-mail: boukouri@mail.ru

N.S. BOUKOURI

Lecturer of the Department of Monumental and Decorative Painting of Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: boukouri@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_4_1_320_329

ЛЕВ АЛЕКСАНДРОВИЧ БРУНИ — ХУДОЖНИК-МОНУМЕНТАЛИСТ

LEV BRUNI AS A MONUMENTAL PAINTING ARTIST

Статья посвящена исследованию одной из сторон разнообразной творческой деятельности замечательного русского художника Льва Бруни. В ней в контексте времени рассматриваются монументальные работы, созданные художником на протяжении трех десятилетий.

The article is devoted to the study of one of the sides of creative activity of Lev Bruni a remarkable Russian artist. In this article the monumental works created over three decades are considered in the context of time.

Ключевые слова: монументальная живопись, фреска, роспись, «Мастерская монументальной живописи» при Академии архитектуры СССР.
Keywords: monumental painting, fresco painting, «The workshop at the Academy of architecture of USSR».

Творчество Льва Александровича Бруни — одна из ярчайших страниц русского искусства XX века. Несмотря на то, что судьба отпустила ему всего лишь неполных 54 года, в которые уместились революция и две

страшных войны, оставленное им творческое наследие огромно и удивительно разнообразно.

Потомок замечательных художников — Брюлловых, Бруни, Соколовых, сам говоривший о себе, что у него в жилах течет не кровь, а акварель, он очень рано проявит свою удивительную одаренность. Уже первые его шаги в искусстве будут оценены самим Александром Николаевичем Бенуа. Несколькими годами позже о нем, уже повзрослевшем хозяине знаменитой «Квартиры № 5», другой выдающийся искусствовед Николай Пунин напишет: «Был он моложе нас, казался мальчиком, но умел собирать и сталкивать людей лбами… В искусстве Бруни шел широко, но не повисал беспомощно в направлениях» [1].

Довольно быстро преодолев влияние «Мира искусства», он также пройдет через увлечения кубизмом и футуризмом, будет на некоторое время последователем гениального Татлина. Но, как и многие его замечательные современники — Антонина Софронова, Михаил Соколов, Петр Митурич, Надежда Удальцова — останется верным формам живой природы.

Творческий диапазон художника огромен, это рисунок, акварель, живопись маслом, печатная графика, книжная иллюстрация, монументальная живопись, преподавание.

Первой известной его работой в области монументальной живописи стало участие в 1917 году в росписях кафе «Питтореск» в Москве. Кафе оформлялось по эскизам Георгия Якулова. В исполнении росписей, помимо Бруни, участвовали А.А. Осмеркин, Н.А. Удальцова, декоративные светильники в кафе были выполнены А.М. Родченко, скульптурное оформление — П.И. Бромирским. Стеклянный фонарь был расписан по эскизу Якулова Татлиным.

Современник так описывал интерьер кафе: зал «…имел вид вокзального перрона. Якулов расписал его ускользающими желто-зелеными плоскостями и завитками. Плоскости кое-где спрессовывались в формы, раскрашенными тенями пластовавшимися по стенам» [2]. Темой росписи стала «Незнакомка» Блока. Художник Н. Лаков вспоминал, что внутреннее пространство кафе поражало своей динамичностью. Красно-оранжевые тона вертящихся и вибрирующих конструкций оттенялись контрастными холодными оттенками стен.

Работа над росписями «Питтореска», а также длительное сотрудничество с В.Е. Татлиным дали Бруни хороший опыт в монументальном искусстве, знание его приемов и технологий. Кроме того, его творчеству

даже в ранние годы были присущи черты монументальности. Так, Николай Пунин называл некоторые его работы «эпическими». Как отмечает в своем «Очерке творчества Л.А. Бруни» И. А. Лейтес, «…его стиль отличался теми чертами, которые характеризуют манеру художника-монументалиста: мастеру было присуще подчеркнутое внимание к материалу, к поверхности, стремление к лаконизму, к экономии творческих средств, обостренное чувство линии и цветового пятна» [3].

Следующей работой в монументальной живописи станет для Бруни совместное с В.А. Фаворским оформление музея Материнства и младенчества, к которому они приступили зимой 1932 года. Бруни расписывал зал второго этажа, помогал ему В. Эльконин. Также в работах участвовала Вера Мухина, работавшая над барельефами.

Росписи выполнены были в технике аль-фреско. Льву Бруни как прекрасному акварелисту эта техника была, несомненно, близка. Огромную помощь в решении технических и технологических проблем оказал им крупнейший специалист в области древнерусского монументального искусства Н.М. Чернышев.

Несмотря на сложность и пропагандистскую направленность задач, поставленных перед художниками, ими был создан прекрасный ансамбль росписей, образы которых, особенно у Фаворского, во многом были навеяны древнерусским искусством и монументальной живописью раннего Возрождения.

К сожалению, судить об этой работе можно только по фотографиям и воспоминаниям современников. Критик В.И. Костин писал: «… вся лестница и главное зало покрыты светлыми, радостными красками, многочисленными изображениями играющих, смеющихся, бегающих розовых ребят и улыбающихся женщин в белом. Лестницу расписывает Фаворский, верхнее зало — Бруни» [4].

О росписях Бруни можно судить лишь по нескольким сохранившимся черно-белым фотографиям. Это фрески «Дети, играющие в песочнице», «Хоровод», «Дети, купающиеся в фонтане». Динамичность композиции, острота и выразительность силуэтов, включение в роспись текста делают ее очень близкой современной ей детской книжной иллюстрации. Ритмическая организация росписи, сочетание условных ближних и дальних планов еще сильнее подчеркивают сходство ее с разворотом детской книжки.

Сам Бруни писал о своей работе: «Фреска у меня получилась недостаточно монументальной и несколько похожей на увеличенную акварель» [5].

Работа над росписями Музея материнства и младенчества подтолкнула Бруни к размышлениям о синтезе искусств. В 1933 году он впрямую заговорит об этом в статье «Единство стиля». Как вспоминал ученик Бруни А.А. Изаксон, «ему хотелось объединить всех — архитекторов, скульпторов, живописцев, мастеров по чеканке и стеклу, мебели, декоративным тканям. Но не только в этом находило свое выражение это его направление духа. Оно лежало в основе всей системы его эстетики, в основе его художественной практики. Оно определило в самой глубокой сущности его принципы творчества — его толкование плоскости, пространства и формы, цвета и материала, приема и выражения. Все эти принципы можно было обнаружить в его работах задолго до того, как он пришел к монументальной живописи, и именно это объясняет, почему открытие монументальной живописи было для него открытием новых протяжений самого себя» [6].

Одними из наиболее близких для себя художников Лев Бруни считал Феофана Грека, о котором, по словам Николая Пунина, говорил как о чем-то, «к чему сам стремится», и великого декоратора Пьетро Гонзага. Его он считал «последним художником-монументалистом, последним архитектором, владевшим кистью» [7]. В Гонзага он видел, помимо прочего, и продолжателя традиций древнерусской живописи. Ценя традицию, Бруни, тем не менее, утверждал, что ее можно всегда найти, так как «все виды изобразительного искусства имеют одни и те же элементы: это тектоника, пластика, цвет, форма и материал» [8].

Изучение и творческая интерпретация традиций как русского, так и мирового искусства, понимание взаимосвязи живописи и архитектуры, внимание к изобразительной конкретности образов, раскрывающей назначение объекта, — вот те принципы, которые лягут в основу последующей деятельности Бруни — монументалиста и объединения, которое он возглавит.

В 1935 году по инициативе художников-монументалистов и архитектора И.С. Николаева при Академии архитектуры СССР возникает совершенно новое объединение, получившее впоследствии название «Мастерская монументальной живописи». Работой, положившей начало организации мастерской, становится оформление Сталинградского тракторного завода к предстоящим торжествам, посвященным пятилетию завода. Первым же официальным заказом мастерской становится оформление мясокомбината имени А.И. Микояна в Москве. Впервые бригаде

художников предстоит создать роспись на огромной плоскости фасада мясокомбината.

Работа над проектом росписи велась всем коллективом мастерской, на основе большого количества натурных зарисовок было сделано шесть вариантов эскизов. К осуществлению заказчиком был выбран эскиз Бруни. Ему удалось найти простое и чрезвычайно выразительное решение. Роспись представляет собой фриз, расположенный в верней части здания и состоящий как бы из двух мотивов — торжественного шествия быков и перебивающими его клеймами с изображениями работ на комбинате. Благодаря верно найденному ритмическому ходу, соединению крупного (в изображении быков) и более мелкого (трудовые сцены) масштабов, огромный фриз кажется легким и динамичным. Интересно сравнить решение Бруни с предложенными вариантами росписи Ю. Павильонова и К Эдельштейна. Работа Бруни значительно выразительнее по композиции и точнее по масштабу по отношению к архитектуре, в ней нет ни перегруженности варианта Павильонова, ни измельченности и немасштабности варианта Эдельштейна.

В том же 1935 году мастерская приступает к работам в Доме пионеров и октябрят в Москве. Бруни выполняет там росписи зимнего сада в авторской технике росписи по грунтованному шелку. На всех стенах зимнего сада были изображены великолепные заросли тропических растений с населяющими их птицами и зверями. Блестящий талант Бруни-акварелиста раскрывается в этой работе в полную силу. Легкая, изящная, полная фантазии, роспись производит впечатление быстро выполненной великолепной импровизации. На самом деле этому празднику живописи предшествовала тщательная подготовка. Сохранились воспоминания его помощников о том, как велась работа. Бруни активно участвовал в подготовительной работе, но в картоне выполнял, в основном, только самые ответственные детали, поручив все остальное помощникам. Далее картоны подкладывались под полупрозрачный грунтованный шелк, и, следуя основным композиционным ходам картона, Лев Александрович свободно импровизировал, многое меняя в ходе работы.

Вот как описал свои впечатления от работы Бруни А.Д. Чегодаев: «Просторный, полный воздуха тропический лес, написанный им, населен пестрыми животными… Широкая декоративность очень хорошо сочетается здесь с мягким лирическим реализмом. Панно Бруни очень близко его акварелям, он нашел такой верный масштаб, что стены маленькой комна-

ты раздвигаются. Зритель должен чувствовать себя в какой-то степени в пространстве леса; этого художник добился, не прибегая к эффектам иллюзорности, средствами увлекательного живописного рассказа» [9].

Самое удивительное, что все эти замечательные ощущения достигались средствами почти монохромной живописи, решенной практически целиком в серебристо-голубых тонах лишь с небольшими вкраплениями цвета. В этой работе особенно ярко проявилось особое понимание пространства, свойственное Бруни. Константин Эдельштейн, работавший с ним над росписями зимнего сада, вспоминал: «Для Л.А. было ценно только то, что выражало пластику пространства, поэтому он был так чуток и внимателен к тону. Для Л.А. поверхность, на которой что-то изображаешь, была уже пространственной средой, в которой жили формы, высвобождаемые то осторожно, внимательно и деликатно, порой почти намеком, то энергично и бурно» [10].

Ясно прослеживаются в росписях Дома пионеров и октябрят и истоки творчества художников мастерской и самого Льва Александровича. Помимо античной живописи, здесь хорошо видно и увлечение декоративной китайской живописью.

В 1936 году Бруни принимает участие в двух работах мастерской — росписи в школе в жилом поселке Сталинградского тракторного завода и росписи текстильного комбината в Ташкенте. Для первого объекта было выполнено панно «Портрет Сталина с Мамлакат на руках», для второго — фреска «Труд хлопкоробов». Обе работы не сохранились, но, судя по всему, не были слишком удачными.

Следующей монументальной работой бригады, руководимой Бруни, становится панно «СССР — железнодорожная держава» для Советского павильона на Всемирной выставке в Париже 1937 года. Это тоже роспись по грунтованному шелку. По свидетельству К. Эдельштейна, панно компоновалось по «принципу многоярусных китайских пейзажей, в которых каждый ярус строился на противоположенном движении, и каждый нижний ряд несколько перекрывал верхний» [11]. Мнения видевших панно разделились. Многие коллеги считали его «одной из удачнейших декоративных работ», но большинство отмечало диссонанс между пейзажами и чрезмерно реалистичными фигурами переднего плана [12].

В том же году были также выполнены две фрески для башни Икштинского шлюза № 6 канала Москва-Волга, которые тоже трудно причислить к большим удачам мастерской. Перспективная живопись фрески

смотрится «станковой заплаткой». Гораздо более удачной кажется роспись башни шлюза № 9, выполненная С. Павловским.

Следующей крупной работой мастерской станет продолжавшееся в течение двух лет оформление павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Подготовительные работы начались в 1938 году. Бруни с бригадой работал над росписями павильона Азербайджанской ССР. Для сбора изобразительного материала Львом Александровичем были предприняты две поездки в Азербайджан. Для павильона Бруни была написана фрески «Соревнование ашугов» и совместно с С.М. Романовичем — «Культура хлопка в Азербайджанской ССР». Сам автор не считал эти работы большой удачей из-за нарушения принципов синтеза архитектуры и монументальной живописи. Но сохранившиеся фотографии самих фресок и картонов к ним все же передают обаяние этих композиций. В особенности это относится к фреске «Соревнование ашугов». Видевшие ее современники отмечали, что вся она была пронизана «тончайшей игрой света и тени».[13]

Для ВСХВ Бруни были также написаны — для павильона «Поволжье» — темперное панно «Колхозный сад в цвету» и фреска «Китайские партизаны» — для павильона МОПР. Ни одна из этих работ, к сожалению, не сохранилась.

В 1939–40 гг. Бруни также выполнил эскизы росписей «Охотничьей комнаты» в Доме архитекторов в Москве. В ней, также как и в Доме пионеров и октябрят, планировалось живописью по шелку создать иллюзию природного окружения. Работа не состоялась, но о замысле можно судить по сохранившимся эскизам. На всех четырех стенах предполагались ритмически выверенные легкие и праздничные пейзажные композиции.

Предвоенные годы — самые плодотворные в биографии Бруни-монументалиста. Вершиной этого периода становится работа над плафоном зрительного зала театра Красной Армии. Монументальной живописи в интерьерах театра было отведено очень важное место, помимо плафона зрительного зала, нескольких плафонов фойе, буфетов, росписью также был украшен и жесткий занавес сцены. В театре работали сразу две бригады мастерской — Бруни и Фаворского. Над плафоном зрительного зала работала бригада под руководством Бруни.

Создание росписи плафона представляло собой трудную задачу не только из-за его размера, но и из-за его сложной формы. Работа над плафоном шла тяжело. Эскизы многократно переделывались, делалось

много вариантов. Окончательный вариант композиции был решен в традициях барокко и представлял собой в некоторой степени оммаж творчеству так любимого Л.А. Бруни Пьетро Гонзага. Огромный плафон в виде трапеции с полукруглым основанием был решен по барочному принципу «прорыва пространства». Основную часть плафона занимает изображение ночного неба. По краям в сильном перспективном сокращении изображены архитектурные элементы с размещенными на них скульптурами летчиков, связистов. В полукруглой части плафона размещены три слегка пересекающихся дуги с пейзажными вставками.

Сложность пространственной организации плафона достигается как живописными средствами, так и при помощи перспективных построений. Как отмечает А.Д. Сарабьянов, «свою перспективу плафона Бруни строит на цветовых сочетаниях — по киновари, проложенной фоном, он пишет ультрамарином небо и этим создает ощущение глубины и пространства» [14]. Сложные перспективные ракурсы росписи потребовали большой работы над картоном. Для прорисовки фигур основные скульптурные группы были вылеплены в большом размере и служили своего рода натурой. Усложняло задачу и то обстоятельство, что роспись выполнялась по акустической штукатурке, имеющей грубую ноздреватую поверхность.

Мнения современников по поводу росписи разделились. Всемогущий на тот момент Александр Герасимов плафон не одобрил, критик Михаил Ильин также отметил недостатки композиционного решения. Илье Машкову, наоборот, живопись плафона очень понравилась.[15]

Военные годы стали вынужденной паузой в деятельности мастерской. Тяготы войны наложили неизгладимый отпечаток на жизнь и творчество самого Льва Александровича. Он несколько раз командируется на линию фронта в качестве художника-документалиста. На фронт уходят и два его сына — Александр и Лаврентий. Александр будет тяжело ранен, Лаврентий убит.

В конце войны он постепенно возвращается к привычной деятельности. Главным послевоенным монументальным проектом мастерской становится так называемый «генеральский дом». Это жилой дом в Ермолаевском переулке, предназначенный для семей высшего комсостава. В нем бригадой под руководством Л.А. Бруни и В.А. Фаворского был выполнен целый комплекс орнаментальных росписей жилых помещений и лестничных холлов. Бригада была, в основном. женской, а росписи —

«безыдейными»: цветы, ветки, гирлянды, что очень нравилось Льву Александровичу. «Вдохновлялись» декоративными росписями Возрождения и помпейскими фресками.

Эта работа станет, по существу, последней монументальной росписью, выполненной при участии и под руководством Льва Александровича. Вскоре он уйдет из жизни после тяжелой болезни, не дожив до 54 лет.

Ненадолго переживет своего создателя и мастерская. Времена меняются, требовалось уже совершенно другое. Как вспоминал один из работавших с Бруни его учеников Виктор Эльконин, «архитектура все дальше уходила в фасадную помпезность, за ней, иногда опережая ее, спешила и монументальная живопись. Нужны были голубые небеса, в которых полощутся шелковые знамена, и ряд идущих на зрителя улыбающихся лиц» [16].

Творческим завещанием Льва Александровича Бруни становится его выступление на заседании монументальной секции МОССХ, состоявшееся 29 апреля 1947 года, меньше, чем за год до его смерти.

Главными задачами монументалистов он видит, в первую очередь, возвращение к связи между искусствами, подразумевая по этим, прежде всего, взаимодействие с архитекторами с самого начала работы над проектом. Самым важным ему представляется поиск монументального образа. Необходимыми условиями для этого являются, помимо опоры на традиции прошлого, и внутренняя свобода художника, отсутствие зависимости от произвола заказчика, возможное, по его мнению, лишь при возникновении на базе мастерской Института монументального искусства.

Мечте Льва Александровича не суждено будет сбыться. Мастерская прекратит свое существование вскоре после его смерти.

На долю Льва Александровича Бруни выпало очень трудное время, тяжелые обстоятельства, утраты. Большинство из его монументальных работ не сохранилось. Но даже то немногое, что осталось, — роспись плафона театра Красной Армии, эскизы, фотографии утраченных работ, а также воспоминания современников о его работах, открывает нам удивительного художника — легкого и поэтичного и в то же время пронзительного и глубокого.

Примечания:

1. Л.А. Бруни. Ретроспектива. — М.: Издательство РА, 2000. — С. 16.

2. URL: Neglinka-msk livejournal.com/2694124.1 html (29.03.2023).

3. Л.А. Бруни. Ретроспектива. — М.: Издательство РА, 2000. — С. 31.

4. Сарабьянов А. Жизнеописание художника Льва Бруни. — М.: Издательство РА Галерея Г.О.С.Т., 2009. — С. 119.

5. Там же. — С. 120.

6. Л.А. Бруни. Ретроспектива. — М.: Издательство РА, 2000. — С. 102.

7. Сарабьянов А. Жизнеописание художника Льва Бруни. — М.: Издательство РА Галерея Г.О.С.Т., 2009. — С. 122.

8. Там же. -С. 122

9. Там же. — С. 135.

10. Шункова Е.В. Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР 1935–1948». — Москва 1978 — С. 20.

11. Сарабьянов А. Жизнеописание художника Льва Бруни. — М.: Издательство РА. Галерея Г.О.С.Т., 2009. — С. 138.

12. Там же. – С.138

13. Там же. — С. 146.

14. Там же. — С. 145.

15. Там же. – С. 145

16. Там же. - С. 164

Список литературы:

1. *Герчук Ю.Я.* Фаворский. — Москва: РИП — холдинг, 2018.

2. Квартира № 5. К истории петроградского авангарда 1915–1925. Государственный Русский музей. — Санкт-Петербург: Palace Edition, 2016.

3. Константин Эдельштейн. Живопись. Графика. Воспоминания. — Москва, 2010.

4. *Толстой И.П.* У истоков советского монументального искусства, 1917–1923. — Москва: Изобразительное искусство, 1983.