

## «НОВАЯ МОСКВА» Ю. И. ПИМЕНОВА — ОБРАЗ «НОВОГО МИРА»



Картина Ю.И. Пименова «Новая Москва» была создана в 1937 г. Само название встраивало изображение в ряд: «Москва — Новый Рим», «Москва — Новый Иерусалим» и являлось заявкой на представление о том новом мире, о котором пелось в «Интернационале»: «Мы наш, мы новый мир построим...».

К началу 1930-х гг. уже была сформулирована идея построения социализма как «нового мира» в одной, отдельно взятой стране. Образцом его должна была стать Москва как осуще-

ствившаяся мечта человека об идеальном городе. Уже полным ходом шла перестройка архитектурного облика столицы, был разработан Генеральный план реконструкции Москвы (1935) как идеального социалистического города. Он осуществлялся, в первую очередь, в центре. Были построены здание Госплана<sup>1</sup> (архитектор — А. Лангман, 1932–1935) как мозг страны, гостиница «Москва» (архитекторы А. В. Щусев, Л. И. Савельева, О. А. Стапран, 1935) как модель идеального жилища и станция метрополитена (будущая станция «Площадь Свердлова», ныне «Театральная») как образ новой системы коммуникации, идеального вида транспорта.

Пименов, изображая Охотный ряд в его новом облике, метонимически представляет как бы всю Москву и задает зрителю пресуппозицию, что весь город состоит теперь из новых домов, асфальтированных широких улиц, что нет больше бараков, где в реальности продолжали жить строители новой Москвы. Новым был и способ изображения нового города. В противоположность конструктивизму и авангарду как революционным проектам предшествующего периода появляется обращение к классической традиции мирового искусства.

Сама композиция картины — изображение улицы с движущимися машинами — продолжает пленэры Венецианской школы и линию французских импрессионистов. Французы в своих многочисленных изображениях парижских бульваров и площадей давали образ нового, динамичного города XIX в. Ю. Пименов, еще недавно — один из активных «остовцев»<sup>2</sup>, за год до создания «Новой Москвы», по его собственному свидетельству, усердно копировал работы импрессионистов и В. Серова. От них он заимствовал колорит, легкий мазок и типичную композицию. Тем самым Пименов добивается особой достоверности (по-

---

<sup>1</sup> Ныне — здание Государственной думы РФ.

<sup>2</sup> Ю. И. Пименов (1903–1977), выпускник ВХУТЕМАС, стал одним из учредителей «Общества станковистов» (ОСТ, 1925).

скольку импрессионистическая традиция была известна своей ориентацией на передачу впечатления художника от реально существующего фрагмента действительности). Импрессионистическая техника письма «Новой Москвы» поддерживала ощущение подлинности представленного мира.

Однако Пименов изображает Москву не ночью (как К. Писарро в «Бульваре Монмартр ночью», 1897, где дан Париж, город «ночей и наслаждений»), не серым утром (как в «Бульваре Монмартр серым утром» К. Писарро), не зимой (как Клод Моне в «Бульваре Капуцинок в Париже», 1873). Пименов изображает весеннее утро, используя сильный ассоциативный ряд: весна как утро года и социализм как весна человечества.

У Пименова дано трудовое будничное утро. Вместе с тем, свет, чистота, цветы на лобовом стекле машины, транспарант на здании Колонного зала Дома Союзов<sup>3</sup> создают настроение близящегося праздника. Художник точно выбирает временную точку — канун Международного дня солидарности трудящихся 1 мая, т. е. 30 апреля 1937 г. Действие у него происходит буквально в двух шагах от Красной площади, где на следующий день будет совершаться основное торжество — демонстрация трудящихся. В известной песне В. Лебедева-Кумача «Москва майская» («Утро красит нежным светом...», 1937), которая уже транслировалась в этот день в уличных радиоточках через рупоры, отражается именно апогей праздника:

Солнце майское, светлее  
Небо синее свети.  
Чтоб до вышки мавзолея

---

<sup>3</sup> На транспаранте написана дата — 1 мая. Именно в этом здании бывшего Дворянского Собрания проходили после 1917 г. открытые политические процессы, которые позволили Карлу Шлегелю сказать, что с ними «ушла старая Москва и выступила новая». См.: [Schlögel: 26–33]. Об изменениях в демографической структуре Москвы и в ее архитектурном облике см.: [Там же].

Нашу радость донести.

Чтобы ярче заблистали  
Наши лозунги побед,  
Чтобы руку поднял Сталин,  
Посылая нам привет.

В живописи подобную композицию, изображающую апогей торжества, мы находим у Каналетто, творчество которого заново открыли французские импрессионисты. В картине «Праздник обручения венецианского дожа с Адриатическим морем» (ок. 1763–64) художник изобразил самый центр Венеции (Дворец дожей<sup>4</sup>, который выходит и на центральную площадь Св. Марка, и на Большой канал, а также сам Большой канал), и высшую точку красочного праздника и всеобщего ликования.

Пименов, используя прием ретардации, изображает не сам праздник, а ожидание его, тем самым усиливает предчувствие всеобщего ликования.

В отличие от импрессионистов, у которых на изображениях городских бульваров всегда можно представить себе реальный масштаб домов, а значительную часть полотна занимает небо, у Пименова верх картины как бы срезан. Пропорции новых зданий даны таким образом, что мы не можем точно определить их высоты. В частности, зритель не видит крыши гостиницы «Москва», и она кажется небоскребом — воплощением мечты об идеальном городе, который стремится вверх, к солнцу.

---

<sup>4</sup> В Москве в 1937 г. был построен Северный речной вокзал как стилизация под венецианский Дворец дожей (архитекторы А. М. Рухлядев, В. Ф. Кринский, скульптор И. С. Ефимов и др., художник Н. Я. Данько и др.). Концепт Москвы как порта пяти морей входил в мифологию нового социалистического государства. Музыкальная комедия Г. Александрова «Волга-Волга» (1938), любимый фильм Сталина, закрепила Северный речной вокзал как один из символов новой Москвы.

Продолжая сопоставление с картинами французских импрессионистов, необходимо отметить, что они обычно давали изображение парижских бульваров сверху, из окон верхних этажей какого-то здания. Пименов дает точку зрения более приземленную — это взгляд из открытого автомобиля, за рулем которого сидит девушка или молодая женщина. Боковое зеркало дает возможность видеть то, что находится сзади, т. е. охватывать взглядом круговую панораму, видеть тот отрезок, который машина только что проехала — метафора недавнего прошлого. Впереди — широкий обзор предстоящей части дороги — метафора будущего. Есть и точка зрения настоящего, «данного момента» — въезда на площадь имени Я. М. Свердлова. В результате такого развертывания временного плана возникает особое слияние времени: настоящего, ближайшего прошлого и будущего.

В 1930-е гг. усиленно насаждаемый культ «пятилеток» должен был создать ощущение уже реализованных грандиозных планов страны Советов. Характерно, что на картине Пименова станция метро «Площадь Свердлова», которая будет открыта только в следующем — 1938 — году, оформлена как уже существующая, действующая (отчетливо видна большая буква «М»). С другой стороны, здания Госплана и гостиницы «Москва», уже построенные к 1937 г., даются в стилистике миража — с более воздушными, неопределенными контурами, чем старые здания. Так Пименов вводит в свою картину не только понятие времени, но и модальности: описание реального мира (*factitiv*) и мира проекта, мечты (*volitiv*). Будущее становится существенной частью настоящего, *volitiv* включается в изобразительный код картины, чем подчеркивается, что настоящее (новые реалии Москвы 1937 г.) — это и есть будущее, причем, как писали на первомайских плакатах того времени, — счастливое будущее всего человечества.

На картине Пименова «Новая Москва» по широкой асфальтированной улице движутся автомобили, автобусы, трамваи, ви-

ден троллейбус, который почти выехал за рамку картины, но троллейбусные провода и поддерживающие их конструкции пронизывают весь проспект. Пименов стремится подчеркнуть зримый успех электрификации страны. Троллейбусы также важны как знаки новой Москвы и достижений социалистической индустриализации. Как известно, первая троллейбусная линия в столице была открыта в 1933 г., первые троллейбусы марки ЛК-1 были названы в честь Лазаря Кагановича. Еще более вдохновляющим результатом индустриализации были автомобили, особенно ГАЗ-А с открытым верхом, в котором сидит героиня картины. Первый образец этой модели был произведен Горьковским автозаводом в 1936 г., и, разумеется, такой автомобиль был мечтой каждого советского человека<sup>5</sup>.

Эта машина на первом плане стала, независимо от интенции художника, показателем начавшегося расслоения внутри советского общества. «Новая Москва» — в эпоху Конституции «победившего социализма» — больше не город революционного социалистического равенства, а город «спецраспределения», когда кто-кто ездит на собственной машине, а кто-то — в общественном транспорте. Как известно, автомобиль нельзя было купить свободно, разрешения на покупку выдавались особым образом.

Именно с начала 1930-х гг. широко практикуются разнообразные формы «спецраспределения» благ (государственные дачи, путевки в дома творчества, квартиры и пр.). Постановление СНК от 23.04.1934 г. давало право строить дома «для специалистов», разительно отличавшиеся от массовой застройки, — дома с отдельными квартирами (вместо коммуналок), где предусматривалась и комната для домработницы.

---

<sup>5</sup> В московской реальности 1930-х гг. женщина за рулем автомобиля была далеко не частым явлением. По воспоминаниям современников, одним из таких исключений была Лиля Брик, которая ездила на французском автомобиле, подаренном ей В. В. Маяковским.

Девушка за рулем на картине «Новая Москва» — как раз из этого привилегированного мира «спецраспределителей»<sup>6</sup>. Хотя в конструкции ее образа Ю. Пименов, скорее всего, имел в виду другой аспект: образ нового мира, где женщина — не объект наслаждений, а равноправный член общества, который может управлять машиной, трактором, государством.

Эта конструкция была настолько удачной, что вошла в постоянный код советского изобразительного искусства. Так, в фильме Г. Александрова «Светлый путь» (1940) героиня, которую играет Любовь Орлова, взмывает в открытой машине все выше и выше над Москвой и прилетает в Кремль, символизируя путь простой труженицы к высшей власти (по ходу фильма героиню избирают депутатом Верховного Совета СССР). Этот образ женщины, осваивающей новые механизмы, был использован и в создании пантеона новых социалистических героев — образа Паши-трактористки, Паши Ангелиной<sup>7</sup>.

То, что зрители не видят лица девушки за рулем, позволяет Пименову не уточнять ее социальной принадлежности<sup>8</sup>, а создать более обобщенный образ героини новой Москвы — иконический знак «руководителя» (спокойная и уверенная поза за рулем).

---

<sup>6</sup> Об образе героини картины Пименова как воплощении социального расслоения советского общества 1930-х гг. пишет и Сергей Иванников. Впрочем, его дальнейший анализ следует психоаналитическим методикам. См.: [Иванников].

<sup>7</sup> Прасковья Никитична Ангелина (1913–1959) в 1933 г. возглавила первую в стране женскую тракторную бригаду. В будущем — дважды Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР. Приезжая в Москву, она жила в гостинице «Москва», где останавливались также А. Стаханов, В. Чкалов и др. новые герои советского общества.

<sup>8</sup> Она находится на противоположном полюсе по отношению к социальному статусу героини романа А. Платонова «Счастливая Москва», создававшегося в 1932–1936 гг., но опубликованного лишь в 1991-м.

Обращаясь к общей атмосфере картины, подчеркнем, что художник не случайно выбирает теплое весеннее утро после дождя, когда асфальт еще мокрый, на ветровом стекле машины — капли, и воздух пропитан влагой<sup>9</sup>. Пробивающееся солнце<sup>10</sup> окрашивает нежными цветами радуги высокие новые дома и асфальт, что вызывает у зрителей ощущение радужного будущего. Два цветка — красный и белый — на левом боковом стекле автомобиля — это у Пименова также знак весны и радости<sup>11</sup>.

Визуальные образы конструируются художником с расчетом на устойчивые вербальные ассоциации, причем этот ассоциативный вербальный ряд соответствует идеологическим установкам эпохи (что заложено уже в названии «Новая Москва»<sup>12</sup>). Ср. устойчивые клише в советском лексиконе: «весна — это молодость мира», «молодежь — будущее страны», автомобиль — «знамя прогресса», троллейбус, метро — «электрификация в действии» и пр. Радужные цвета поддерживаются традиционными народными представлениями о радуге как о знаке скорого исполнения желаний. Таким образом, конструирование визуаль-

<sup>9</sup> С. Иванников в указанной статье интерпретирует «размытое видение» - визуальное следствие прошедшего дождя» идеологически — оно «делает образ будущего не вполне конкретным».

<sup>10</sup> Это соответствовало эмпирической реальности. Е. С. Булгакова записывает в дневнике 30 апреля 1937 г.: «Хорошая солнечная погода» (цит. по: [Чудакова 1988: 600]).

<sup>11</sup> При этом явно игнорируется традиционная «похоронная» символика четного числа цветов. Напомним, что реалии Москвы 1937 г. подобную символику как раз актуализировали: в январе прошел второй (после 1936 г.) открытый московский процесс над «оппозиционерами» (Пятаковым, Радеком и др.), вынесший 13 смертных приговоров. 18.02.1937 г. застрелился Орджоникидзе. Через месяц после момента, отображенного на картине Пименова, были расстреляны Тухачевский, Якир и др. военачальники. Массовый террор только набирал обороты.

<sup>12</sup> О соотношении названия и визуального текста живописных произведений см.: [Злыднева: 43-62].



ного ряда (место и время действия, композиция, колорит, живописная фактура, типажи) охватывает весь «текст» картины, вплоть до мельчайших подробностей. Эта конструкция дается в форме якобы случайного «фотокадра», выхваченного из реальной жизни (как обычно пишут в аннотациях к «Новой Москве»).

Ничто на картине «Новая Москва» не указывает на то, что в этот день, изображенный Пименовым, — 30 апреля 1937 г. — была Страстная Пятница, самый скорбный день православного годового круга, когда вспоминается крестная смерть Христа. Переживания этого дня были переданы старшим современником Пименова, М. В. Нестеровым, в картине «Страстная седмица». Он тайно работал над ней в Москве в 1932–1936 гг. Как вспоминала внучка художника И. В. Шреттер, «каждый раз по окончании работы он снимал ее с мольберта и прятал за старый диван с высокой спинкой. На следующий день снова доставал, прописывал и опять убирал»<sup>13</sup>.



Подписывая картину, Нестеров, из цензурных соображений, поставил дату «1914 год»<sup>14</sup>.

На картине представлено, как молодая женщина с гробиком, крестьянин и крестьянка, старообрядка, священник, писатели Гоголь и Достоевский собрались у Креста в покаянии и молитве.

<sup>13</sup> Цит. по: [Петрова].

<sup>14</sup> В Церковно-археологическом кабинете Духовной академии в Сергиевом Посаде, где она хранится, картина датируется 1933 г.

В отличие от «Новой Москвы» Пименова, которая сразу получила официальное признание и начала широко тиражироваться в виде репродукций в журналах и копий маслом, которые выполнялись в специальном копейном цеху при МОСХе, «Страстная седмица» М. В. Нестерова вышла из-под спуда лишь в 1990-е гг.

Правда, уже 14 ноября 1936 г. появилось Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) № 44, п. 202 «О пьесе «Богатыри» Демьяна Бедного», поставленной А. Я. Таировым в Камерном театре на музыку А. П. Бородина (его опера-фарс была написана в 1876 г.). Спектакль, премьера которого состоялась 10 ноября 1936, был запрещен, в частности, потому, что, как говорилось в постановлении, «дает антиисторическое и издевательское изображение крещения Руси, являвшегося в действительности положительным этапом в истории русского народа, так как оно способствовало сближению славянских народов с народами более высокой культуры»<sup>15</sup>. Из этого текста видно, что отношение к христианской составляющей культуры в СССР менялось, однако это не означало изменения отношения советской власти к религии — аресты духовенства, уничтожение храмов продолжались. Акцент в этой формулировке следует сделать на второй части. Она определенно указывает на строительство имперской идеологии<sup>16</sup> и возрождение «византизма» («новый Рим»). Этот процесс в СССР шел исподволь, но в середине 1930-х гг. сделался явным и отразился во всех видах искусства, более всего — в рассчитанных на массовое восприятие: в монументальной

---

<sup>15</sup> <http://www.kino-teatr.ru/teatr/history/y1936/557/>  
(просмотр 31.12.2010)

<sup>16</sup> Эволюция советской идеологии и отражение этого процесса в литературе, а также судьбы писателей 1920-1930-х гг. представлены в многочисленных фундаментальных трудах М. О. Чудаковой. Назовем лишь последние книги: [Чудакова 2001; Чудакова 2007].

архитектуре, в декоративно-прикладном искусстве<sup>17</sup>, в песенном жанре, в кинематографии.

Картина Ю. И. Пименова «Новая Москва» вполне вписывается в эту тенденцию — это не просто образ «нового мира», это — заявка на новую империю. Выбранный ракурс дает художнику возможность показать те здания (Госплан, гостиница «Москва»), которые демонстрируют монументальность и величие<sup>18</sup>, превосходящие сооружения имперского Рима. Вместе с тем, код французского импрессионизма сообщает картине рафинированность, интеллектуальное насыщение. Пименов говорит со зрителем не только на языке советской идеологии и изобразительного искусства 1930-х гг., но и на языке европейской «буржуазной» культуры.

## Литература

Злыднева — *Злыднева Н.В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.

Иванников — *Иванников С.* «Новая Москва» Юрия Пименова. Опыт деконструкции эстетического образа // <http://www.apn.ru/publications/article22174.htm> (просмотр 1.01.2011).

Петрова — *Петрова М.* Момент истины Михаила Нестерова // Наш современник. 2005. № 6.

Чудакова 1988 — *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

---

<sup>17</sup> Ср. оформление станций московского метро, павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, будущей ВДНХ, строительство которой началось в 1935 г.

<sup>18</sup> Как уже говорилось, изображения этих зданий у Пименова ориентировано на небоскребы. Эта визуальная конструкция вводится как вызов американскому прогрессу. Как пишет Н. В. Злыднева, в американском контексте небоскребы являются знаками «глобалистской сверхцивилизации» [Злыднева: 178].

Чудакова 2001 — *Чудакова М. О.* Избранные работы. М., 2001. Т. 1: Литература советского прошлого.

Чудакова 2007 — *Чудакова М. О.* Новые работы. 2003-2006. М., 2007.

Schlögel — *Schlögel Karl.* Die Stalinmaschine. Moskau 1937 — Bauplatz und Laboratorium, Folterwerkstatt und Menschenzentrifuge. Eine Stadt in Zeiten des "Grossen Terrors" // Lettre International. Europas Kulturzeitung: Das Potential der Städte. Ausgabe 76. Frühjahr 2007.